

Nový impulz

■ Poetika divadel malých forem

Výrazným podnětem pro zásadní proměnu českého dramatu bylo hnutí malých divadel, které na konci padesátých let započalo aktivitami divadel poezie a divadelním děním v pražské Redutě a Rokoku. Proti institucionalizované produkci, která byla svázána s víceméně tradiční představou dramatu, tu během několika málo let vykrytalizovalo zcela jiné pojetí divadla a také dramatického a divadelního textu.

V základu divadel malých forem, jak se jim začalo říkat, stál experiment, snaha najít nekonvenční prostředky, které by byly schopny nově oslovit diváka a jinak pojmenovat složitost žité reality. Malé scény preferovaly dosud okrajové formy či neznámé tvary (revue, kabaret, hudební či literárně-výtvarná koláž, pantomima, černé divadlo ad.), jakož i texty původně pro divadlo vůbec určené: čtenou poezii a prózu, vyprávění, anekdotu a podobně.

Přes velmi široké typové spektrum těchto divadel – od souborů rázu satirického, intelektuálního, poetického, literárně-kabaretního až po různé typy hudebních produkcí – spojoval většinu malých scén obdobný důraz na neuzavřenost divadelního tvaru, tedy pojetí divadla jako tvůrčí dílny. To bylo zpravidla doprovázeno rezignací na vytváření „objektivní“ divadelní iluze a tíhnutím k mozaikovému tvaru volně řazených – ideou spojených – scének, výstupů, čísel a dalších jednotlivin. Pokud se obracely k tradičnějším a literárnějším formám dramatického textu, inspirovaly se především soudobým absurdním divadlem, byly však schopny nově vidět a interpretovat i klasická díla.

Inscenace divadel malých forem často byly výsledkem kolektivního autorství, spojeného s principem kolektivního herectví a improvizace. Dotvářely se tedy nejen během zkoušek, ale i během repríz; toto hledání nacházelo výraz i v koncepci představení jako jevu vznikajícího na scéně právě teď a před očima diváků, tedy jako divadla „ve stadiu zrodu“. Protože se téměř výhradně jednalo o autorská divadla a autorské herectví, byla většina inscenací organicky spjata s konkrétními interprety tak těsně, že je v podstatě nebylo možné přenést na jinou scénu.

Důležitou formativní součástí hnutí byla, zejména zpočátku, i orientace na obrozující se populární hudbu. Kromě značného důrazu na mluvené slovo se

téměř všechna malá divadla vyjadřovala také, a někdy především, prostřednictvím soudobých hudebních stylů, které – ať už šlo o jazz, swing, šanson, big beat či rock-and-roll – představovaly pro adresáty kontakt s (donesávanou) západní kulturou.

Na rozdíl od dosavadního divadelnictví, které mnohdy místo dialogu a otevírání podstatných životních otázek předkládalo pouze předzjednané odpovědi, usilovala malá divadla šedesátých let – malá nejen co do využití jevištních forem, ale i co do rozměru sálů a souborů – o vytvoření intenzivního kontaktu mezi jevištěm a hledištěm. Chtěla obecenstvu poskytovat příležitosti k souhře a aktivní spoluúčasti s děním na scéně a vyhledávala proto nové, odlišné divadelní a dramatické formy. Zároveň pojmenovávala rozpory mezi hláсанou společenskou ideologií a stávající praxí a dotýkala se i bezprostředních existenciálních otázek a problémů mladých lidí – tím často přebírala roli přímého mluvčího mladé generace, jejíž životní pocit vyjadřovala.

Divadla tohoto typu záhy dosáhla, zvláště mezi mladými lidmi, neobyčejné popularity a ovlivnila způsob vnímání světa velké části jedné generace (a v průběhu svého trvání i generací dalších). Nový a odlišný pohled na svět, který přinášela, však zpočátku narazil na neporozumění a názory, které těmto souborům vyčítaly amatérismus a paradoxně i nedostatečnou společenskou angažovanost. Teprve od premiéry hry *Jonáš a tingl-tangl* v divadle Semafor v polovině roku 1962 začala poetiku malých divadel více respektovat i kritika a přiznala si, že tato divadla nejsou k aktuální současnosti netečná, ale že se angažují jinak a jiným jazykem.

■ Zakladatelské legendy: Divadlo Na Zábradlí a Semafor

Mimořádný úspěch text-appealových pořadů, které probíhaly od podzimu 1957 v pražské Redutě, inspiroval přechod autorské dvojice Vyskočil – Suchý a jejich spolupracovníků z vinárenského podniku do nově založeného Divadla Na Zábradlí, které zahájilo 9. prosince 1958 premiérou scénického lepopela **JIRÍHO SUCHÉHO** a **IVANA VYSKOČILA** *Kdyby tisíc klarinetů* (in *Začalo to Redutou*, 1964, ed. Iva Hercíková). Volně rozvíjené pásmo, v němž se hrané výjevy prolínaly s písněmi a pantomimou, bylo spojené antimilitaristickým motivem zbraní, které se náhodným přáním promění v hudební nástroje (tento motiv byl později zpracován i ve stejnojmenném filmu z roku 1964 v režii Jána Roháče a Vladimíra Svitáčka). Suchý a Vyskočil byli podepsáni i pod hudební moraliťou *Faust, Markéta, služka a já* (rozmn. 1961; in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 8, 2001; prem. 27. 5. 1959), v níž za využití postupů antiiluzivního divadla svedli dohromady postavu Goethova Fausta s moderní Markétkou současné doby a rozvinuli dialog o morálních kvalitách člověka a relativitě jejich hodnocení.

Poetiku rané fáze Divadla Na Zábradlí určoval Ivan Vyskočil, který byl jeho uměleckým vedoucím do konce roku 1961. Charakterizoval ji volný autorsko-interpretační přístup, jenž kladl důraz na otevřenost tvůrčího procesu. Představení tvarově vycházela z text-appealových pásem a synkreticky kombinovala prvky „činoherní“ a hudebně-zábavné. Jejich organickou součástí v prvních třech sezonách bývala i pantomima. Důraz na slovo – ať již mluvené, nebo zpívané – tu nabýval rozmanitých podob, od nezávazného vtipu přes nonsense až po filozofující úvahu, vše s cílem narušit konvenční způsoby myšlení. V „činohře“ samotné se přitom zřetelně projevovaly i prvky předznamenávající pozdější orientaci Divadla Na Zábradlí na modelovou a absurdní dramaturgii (hra Ivana Vyskočila, Miloše Macourka a Pavla Kopty *Smutné Vánoce* nebo *Autostop* Václava Havla a Ivana Vyskočila).

„Neherecký“ typ Jiřího Suchého však nenalezl v tomto inscenačním směřování uplatnění. Již v polovině roku 1959 proto Suchý z Divadla Na Zábradlí odešel a hledal pro sebe prostor. Nakrátko se vrátil do Reduty, kde se pokusil o – následně nepovolené – pásmo *Pondělí je ve středu* (o muži, jemuž životní stereotypy sugerují, že je jiný den; in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 8, 2001). Ještě tentýž rok se mu podařilo založit divadlo Semafor, v němž mohl realizovat svůj záměr divadla písní, které by hudební komedii a muzikál propojovalo s jevištními poetickými klauniádami.

Původní umělecký záběr divadla byl velmi široký, měl zahrnovat – jak svědčí už název Se-ma-for – sedm malých forem: divadlo, divadlo poezie, divadlo pro děti, loutkové divadlo, výtvarné umění, pantomimu a film. Na počátku se také podařilo mnohé z projektu realizovat. Jako kabaret pro děti vznikla pohádková hra LUDVÍKA AŠKENAZYHO a LADISLAVA SMOLJAKA *Ukradený měsíc* (prem. 2. 4. 1960, podle stejnojmenné Aškenazyho prózy). Divadlo poezie představovaly mimo jiné jevištní pořad poezie, tance a hudby *Divadlo zázraků* (prem. 20. 2. 1960, rež. Jiří Vrba) a pásmo Jiřího Suchého *Papírové blues*, kombinující groteskní průvodní text s písněmi, diaprojekcí a poezií Christiana Morgensterna (in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 9, 2002; prem. 17. 2. 1961); na dalších pořadech spolupracovali také Jiří Ostermann a Jan Schneider. Loutková představení využívající kašírované masky



Jiří Suchý maluje vývěsní štít divadla Semafor

a oživlé rekvizity přineslo tzv. Divadlo masek Jana Švankmajera, které uvedlo inscenace *Škrobené hlavy* (prem. 28. 11. 1960), *Johanes doktor Faust* (prem. 30. 3. 1961) a *Sběratel stínů* (prem. 1961), a Černé divadlo Jiřího Srnce. Výtvarná díla na chodbách divadla vystavovali Pravoslav Sovák, Jan Švankmajer, Zdenek Seydl, fotograf Jan Lukas a další. Snahy o pantomimu a film zůstaly v této době nenaplněny.

Jako divácky nejpřitažlivější se ovšem projevil především projekt hudebního divadla a divadla písniček postaveného na autorské a později i herecké dvojici JIŘÍ SUCHÝ – JIŘÍ ŠLITR. První z nich byl autorem všech her, druhý napsal většinu hudby. Zahajovacím představením Semaforu se stal 30. října 1959 *Člověk z půdy* (in *Semafor*, 1964), hudební komedie kombinující dramatický text s písněmi. Spontánní divácký ohlas příběhu o podivínském pseudospisovatelé, jenž, obklopen ve svém půdním bytě rádoby uměleckými rekvizitami, žije zcela mimo realitu, píše knihy již dávno napsané a je posléze zamilovanou dvojicí mladých lidí usvědčen z životní lži, byl projevem dobové adorace mládí, jeho odporu vůči všemu strnulému a okouzlení rytmem jazzové hudby a tance. Naproti tomu kritika přijala hru velmi chladně. Třebaže se Suchý v ústřední postavě vysmíval některým rysům (jím jinak milované) meziválečné avantgardy a nikoli umělcům doby nedávno minulé, hra byla odsuzována pro svoji „nedostatečnou společenskou angažovanost“. Naprostého ideologického odsudku se pak dostalo Suchého druhé hře *Taková ztráta krve* (in *Semafor*, 1964; prem. 12. 10. 1960), poněkud černé komedii s detektivní zápletkou, ve které učitel skrývá v kabinetu nepodařený produkt své papírově dogmatické výchovy: vzorného holiče, jenž má v těle místo krve seno a v závěru hry se stává vrahem. Hra, která nepostrádala i hravé pasáže, byla poté zakázána a znovu uvedena až s přepracovaným závěrem 24. března 1961.

Už v předchozích dvou hrách, které alespoň zčásti zachovávaly prvky tradičního dramatu (dramatický děj, postavy), hrály podstatnou roli písničky, zcela dominantní se staly v pásmech inscenovaných písní, volně spojených reprodukováním naivním monologem zamilované dívky Zuzany, uvažující o sobě i lidech a věcech kolem sebe (*Zuzana je sama doma*, prem. 7. 5. 1960; *Zuzana je zase sama doma*, prem. 22. 10. 1961; *Zuzana není pro nikoho doma*, prem. 7. 3. 1965; in *Encyklopedie Jiřího Suchého 9, 10*, obojí 2002). Jejich oblíbenost (většina z nich se téměř okamžitě stala hity) byla přitom dána nejen invenčními, a přitom lehce zapamatovatelnými melodiemi Jiřího Šlitra, který v nich navazoval na široký rejstřík žánrů moderní hudby, ale i nevšední obrazností Suchého osobitých, jemně ironických a jazykově vynalézavých textů. Písničky byly neoddělitelnou součástí i všech ostatních představení Semaforu a přispívaly k neopakovatelné atmosféře a velké popularitě divadla, které mělo rozhodující vliv na obnovu české populární hudby.

Rozvíjející se divadelní scénu zasáhlo na konci druhé sezony nucené vystěhování ze sálu Ve Smečkách pod smyšlenou záminkou havarijního stavu budovy. Soubor pak více než rok putoval po mnoha jevištích mimo centrum. Jeho repertoárovou novinkou

byla v této době znovuobnovená premiéra Suchého textu *Šest žen*, tedy čtení z fiktivního parodického deníku Jindřicha VIII. (prem. 4. 7. 1962 v plzeňské Alfě, původně v Redutě 20. 2. 1958; in *Encyklopedie Jiřího Suchého 8*, 2001). V krizi se soubor ocitl po odchodu populárních pěveckých hvězd (Waldemar Matuška, Eva Pilarová, Karel Štědý) do existenčně zajištěného Rokoka.

Klíčovou inscenací, která zahájila novou etapu ve vývoji divadla, bylo uvedení Suchého hry *Jonáš a tingl-tangl* (in *Semafor*, 1964; prem. 18. 7. 1962). V kabaretním pásmu evokujícím zašlý svět šantánů a znovuoživujícím staré kabaretní formy (kuplet, šanson, hudební parodie a imitace, komický monolog, anekdota) se protagonisté divadla poprvé představili i jako svérázná herecká dvojice, v níž hravě lyrizující, rozevlátá snilkovská poloha Suchého (představení pamětníka, jenž vzpomíná na dávného kabaretiéra a zpřítomňuje jeho vystoupení) živě kontrastovala se Šlitrovou záměrnou hereckou toporností, pedanterií a strnulou komickou maskou. V Jonášovi vykrytalizoval osobitý typ autorského divadla, které, ač pečlivě nazkoušeno, působí na jevišti dojmem bezprostřednosti a improvizovanosti. Hra *Jonáš a tingl-tangl* byla nejen velkým diváckým úspěchem, ale postavila zcela na stranu Semaforu i divadelní kritiku – také díky ní divadlo získalo ještě v roce 1962 stále působiště v podzemním sále v pasáži Alfa na Václavském náměstí.

Nalezené herecké typy a tvar inscenace, která se skládala z volné struktury pestrých kabaretních čísel a dialogů, založených především na jazykové komice, protagonisté s úspěchem uplatnili nejen v pozdějším, tematicky navazujícím kabaretu *Jonáš a dr. Matrace*, který byl částečně i přímou satirickou reflexí společenské situace po srpnu 1968 (in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*,



Jiří Suchý
a Jiří Šlitr
ve hře *Jonáš
a tingl-tangl*

1994; prem. 22. 5. 1969), ale také v jazzové opeře *Dobře placená procházka* (o mladých manželích, jejichž rozchod zkomplikuje zděděný milion liber určený jejich dosud nenarozenému dítěti; rozmn. 1966; in *Další knížka*, 1991; prem. 15. 6. 1965) a v samostatných hereckých recitálech obou protagonistů. Ty představily Suchého v roli pouličního zpěváka, jenž se svojí partnerkou po městských dvorcích sehrává scény ze Shakespearova Hamleta a Goethova Fausta (*Benefice*, in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 28. 9. 1966), a Šlitra jako pedantického pianistu a skladatele, který s dadaisticky vyznívajícím byrokratickým důsledností rozvíjí průběh a okolnosti nejrůznějších katastrof, jež se mohou přihodit v divadle (požár, povodeň, zemětřesení, válka), a způsoby, jak jim čelit (*Ďábel z Vinohrad*, in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 29. 9. 1966).

Samostatnou linii tvořily hry, v nichž se Suchý pokusil o experiment překonávající parametry jeho vlastní tvorby a do nichž výrazněji pronikla groteskní poloha a téma absurdnosti lidského bytí ve světě moci. K těmto pokusům patří *Sekta* (in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 11. 5. 1965), hra o egoismu a sebezbožštění, jejíž hrdinka k vlastnímu uctění inscenuje za pomoci svých vyznavačů mysteriózní obřady, a hudební komedie s prvky hororu o pacientovi, jenž se marně snaží uprchnout z nemocnice se stoprocentní úmrtností (*Proč nám říkají poslední štace a mně Vrahoun, ptá se pan primář*, známé pod zkráceným titulem *Poslední štace*, rozmn. 1968; in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 2. 4. 1968).

Texty všech Suchého her byly souborně vydány v *Encyklopedii Jiřího Suchého 8–10* (2001–02), knižní znění však nevystihuje jejich proměny během jednotlivých repríz. Atmosféru inscenací, porozumivě jiskření mezi jevištěm a hledištěm, přibližují především jejich dílčí záznamy na zvukových nosičích.

V letech 1965–68 repertoár Semaforu doplňovaly písňové recitály (např. *Recitál Evy Olmerové*, prem. 22. 2. 1968) a také tvorba MIROSLAVA HORNÍČKA, ať již šlo o jeho talk-show *Hovory přes rampu* (insc. od 1965), nebo o *Recitál Hegerová – Horníček* (prem. 19. 2. 1966). Horníčkovu úsilí vystavět inscenaci na dialogu mezi jevištěm a hledištěm nabylo ve hře *Pokušitel* (prem. 13. 5. 1966) podobu příběhu o divákovi, který odmítne pasivně přihlížet divadelnímu představení a rozhodne se aktivně zasáhnout do děje.

V roce 1967 byla Jiřím Suchým do divadla angažována generačně mladší autorsko-herecká dvojice, která sice rovněž vyznávala osobité pojetí autorského divadla postaveného na slovním humoru a hudbě, na rozdíl od doposud převážně jazzového Semaforu však tíhla spíše k hudbě beatové. MILOSLAV ŠIMEK a JIŘÍ GROSSMANN působili od roku 1962 v poloprofesionálním Divadelním klubu Olympik ve Spálené ulici a v divadélku Sluníčko v Dětském domě na Příkopě; v Semaforu tak mohli navázat na svá starší představení, vyvíjející se

od žánru kabaretně-revuální hry s písničkami (*Dva z Plivníku, Hoj, Štěchovice*, obě prem. 1962; *Nečekejte twist*, prem. 1963) k volnému, poloimprovizovanému text-appealovému pásmu (*Hit revue*, prem. 1964; *Hit show*, prem. 1965; *Návštěvní den*, prem. 1966). Dvojice přišla s vyzkoušeným tvarem osobitého text-appealového představení, v němž se mluvené slovo střídalo s písničkami populárních zpěváků (*Návštěvní den 1*, prem. 21. 10. 1967; *Návštěvní den 2*, prem. 1968). Poetika rozhovorů, předčítaných povídek a hraných scének byla založena především na groteskní verbální a dějové nadsázce, parodii a černém humoru (*Večer pro otrlé aneb Pět Pupáků*, prem. 5. 6. 1968). Její součástí byla i karikatura výchovné, vzdělávací a byrokratické stupidity a problémů mladých lidí (*Besídka zvláštní školy*, prem. 28. 4. 1967). Ke konci desetiletí, bezprostředně po okupaci, dostaly pořady Šimka a Grossmanna silně politický, často antisovětský ráz (*Besídka v rašeliništi aneb Zvláštní škola v přírodě*, prem. 27. 11. 1968). Texty povídek vyšly v několika souborech (*Besídka zvláštní školy*, 1969; *Návštěva cirkusu*, 1976, *Návštěvní den u Jiřího Grossmanna*, 1999, ad.), knižně byly vydány i scénáře televizní podoby *Návštěvních dnů* (1975).

■ Kabaretní a revuální pásma, parodie a satira:

Paravan, Rokoko a Večerní Brno

Poloamatérské divadlo Paravan, založené v roce 1959 v uprázdněné Redutě J. R. Pickem, navazovalo od svých prvních představení na poetiku tradičního literárního kabaretu, jak jej mezi válkami představovala Červená sedma. Svoji činnost zahájilo uvedením několika komponovaných kabaretních pásem literárních parodií, monologů (tzv. monoléček), epigramů, aforismů a satirických scének, které byly pospojovány určitým jednotícím motivem (židle v *Paravanu se židlemi*, prem. 1959; deštník v *Písničkách pod parapletem*, prem. 1960; obchod s uměním v *Písničkách za sedm*, prem. říjen 1961; motiv karet v *Komedii dell'arte* rozmn. 1961; in *Začalo to Redutou*, 1964; prem. 1961).

Neodmyslitelnou součástí představení byly původní i převzaté písně (hudbu skládali Miroslav Raichl, Jaroslav Jakoubek, Harry Macourek, Alexej Fried a Sláva Kunst) a především stylizovaný sebeironický herecký projev **J. R. PICKA** v roli konferenciéra, který místo obvyklých spojovacích textů recitoval – s typickou pomalou mluvou a neobyčejně důkladnou artikulací – své verše, epigramy a povídky. Předobraz řady výstupů, v nichž Pick s uměním charakterizační zkratky a neplakátové satiry kriticky reflektoval morální deformace novodobých „charakterů“ i rozpory své doby, lze nalézt v souborech veršů a próz *Parodivan* (1957), *Kladyátor* (1958) a *Monoléčky muže s plnovousem* (1961). Kromě Picka se na těchto pásmech autorsky podíleli také **PAVEL BOŠEK**, **JAROMÍR KINCL**, **JOSEF KOENIGSMARK** a **KAREL URBÁNEK**. Parodie dalšího spoluautora, **MILANA SCHULZE**, jsou uloženy v knize *Napalmanach* (1960).

Formu kabaretního pásma Pick využil i později: v pořadu složeném z oblíbených písniček a výstupů Červené sedmy a jiných starších kabaretů (*Všichni moji dědové aneb U Zvonu je candrbál*, rozmn. 1964; prem. 1962), v pásmu *Z Košíř až po Orinoko aneb Všichni moji otcové* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 12; prem. 1964), které evokovalo atmosféru pražských dvorků a prvních tramských osad, či v kabaretu *Těpick, Shakespeare!* (rozmn. 1964, i prem.).

V roce 1960 Paravan v Redutě obnovil text-appealy. Prvního z nich (*Text-appeal 1*) se jako upomínka na zrod tohoto typu představení zúčastnili Jiří Suchý a Jiří Šlitr, v dalších poloimprovizovaných představeních účinkovala vedle kmenových členů Paravanu také řada hostů: Ivan Diviš, Rostislav Černý, své prózy zde četli Jiří Šotola, Josef Škvorecký a další (*Text-appeal 2*, prem. 1962; *Text-appeal vodní*, prem. 1962; *Jazz-appeal*, prem. 1962; *Text-appeal se sochami*, prem. 1963; *Silvestrovský text-appeal*, prem. 1963; *Kunst-appeal*, prem. 1964).

Souběžně soubor inscenoval i několik Pickových ucelenějších kabaretních parodií. Jednoduchý dějový půdorys hry *Trafikant Jan* (rozmn. 1962, i prem.) tvoří soutěžení trafikanta Jana s trafikantkou Janou. Inscenace *Dvě aktovky a diplomatka* (rozmn. 1963; prem. 5. 12. 1962) utvářely dvě krátké hříčky. Hrdinou první je spisovatel, který transformuje známá díla české literatury do jiných žánrů (např. pro děti vytvořil Dobrého vojáčka Švýčka), hrdinou druhé, kterou Pick napsal společně s Pavlem Boškem a Jaromírem Kinclem, je slepě přizpůsobivý reklamní pracovník – parodování zde byli nejen konkrétní spisovatelé (Jan Otčedrdášek, Jiří Trubač, Anna Zvedlmajerová), ale i autorské typy příznačné pro dobový literární život, které byly zesměšňovány prostřednictvím konfrontace jejich děl a životní reality. Ve hře *Jak jsem byl zavražděn* (rozmn. 1963; prem. 16. 10. 1963) vystavěl J. R. Pick na pozadí groteskního detektivního příběhu politickou satiru, mapující nezřetelnou hranici v chování a myšlení „soudruhů“ a „reakcionářů“. Groteskní prvky s příděchem absurdity se nacházejí i v *Amputaci JOSEFA EISMANNNA a ZDEŇKA ZÁPLATY*, příběhu člověka, který byl proti své vůli oženěn na radnici s jinou nevěstou, protože to právě „vyžadovala chvíle“ (prem. 14. 5. 1964).

V divadelní sezoně 1962/63 se soubor plně profesionalizoval a přemístil na scénu Ve Smečkách (v sezoně 1964/65 se pak o tento divadelní sál dělil s nově vznikajícím Činoherním klubem). V novém prostředí se Paravan uvedl Pickovou nepřilíš úspěšnou hudební komedií zaměřenou proti pokrytectví všeho druhu *Danuše z Podještědí* (rozmn. 1963; prem. 10. 1. 1964). Její mladá hrdinka se rozhoduje, zda odejde z Prahy za prací do Liberce, a její osobnost se v snových představách rozdvouje na lepší a horší já.

V roce 1965 byl Paravan administrativně zrušen. O několik let později J. R. Pick založil v Radiopaláci kabaret *Au*, v němž v letech 1968–69 uváděl za spoluúčinkování četných hostů varietně koncipovaný „sex-appeal“ *Kabaret s nahou slečnou 1 a 2*, přitahující diváky i na tehdejší dobu odvážnou erotikou.

Divadlo Rokoko se pod vedením Darka Vostřela na přelomu desetiletí pokusilo navázat na předchozí revuální pásma *Vykradeno* (rozmn. 1961) a *Vzhůru po rio Botičo* (in *Smích i pláč i karabáč*, 1962) inscenovaná v roce 1958 a uvedlo hudební parafrázi českých pohádek a pověstí *Bapopo* (*Babička povídá pohádky*, rozmn. 1960; prem. duben 1959). Autorem pásma s náznakem společensko-kritického podtextu byl JOSEF KOENIGSMARK, autorsky se na něm dále podíleli DAREK VOSTŘEL (pod pseud. Kristián Bambus), EVA BEZDĚKOVÁ, JAN ŽÁČEK (pod pseud. Jiří Sup) a další. Texty písní napsal Jiří Suchý, hudbu složil Jiří Šlitř.

V následujících sezonách divadlo udržovalo dvě dramaturgické linie: na jedné straně lze v repertoáru pozorovat zřetelnou orientaci na celovečerní, formálně ucelené satirické hry, na straně druhé v Rokoku existovala velmi silná inklinace ke komerčně úspěšnému divadlu písní, založenému na popularitě pěveckých hvězd, která posléze od poloviny šedesátých let zcela převládla.

V průběhu šedesátých let byli v Rokoku postupně v angažmá Hana Hegerová, Eva Pilarová, Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Pavlína Filipovská, Karel Štědý, Karel Hála, Waldemar Matuška, Václav Neckář, Jiří Korn, sourozenci Ulrychovi, skupina Olympic a další. Především na hudební složce byla postavena jevištní pásma písní s jednoduchými spojovacími texty (obvykle se na nich podílelo více autorů), která se kromě průvodního dialogu Darka Vostřela a Jiřího Šaška skládala z aforismů a drobných satirických scének, těžících ze slovního vtípu a běžných dobových narážek (moralizující *Tartuffe 2.*, rozmn. 1961; prem. 11. 2. 1960; *Rokokokoktejl 1, 2*, prem. 6. 6. 1962 a 18. 9. 1963; prem. 16. 12. 1964; JIŘÍ SUP a další: *Rajský ostrov aneb Bejvávalo*, rozmn. 1969; prem. 24. 9. 1969, aj.). V obdobném duchu se neslo i představení *Chan & Son Company* (prem. 16. 13. 1964) JANA SCHNEIDRA. Tento textař napsal i lehkou perzifláž dobově módního absurdního dramatu na téma adeptů divadelního umění (*Čekání na slávu*, prem. 1. 1. 1966; část textu otištěna v Repertoáru malé scény 1966, č. 3). V druhé půli šedesátých let pak byla tato komponovaná hudební pásma doplňována také samostatnými recitály zpěváků (Osm lásek Waldemara Matušky, Listy důvěrné, Vzpomínky mi zůstanou, Natáčky s Pavlínou, Jak jsem vynalezl Olympic aj.).

Ambicióznější byla dramaturgická snaha o divadlo společenskokritické a satirické, vyjadřující se



Jan Schneider

k aktuální přítomnosti, které se však nevzdávalo svých hvězd a poskytovalo herecké příležitosti i populárním zpěvákům. Vzhledem k tomu, že Rokoko nedisponovalo dostatečnou autorskou základnou, jeho repertoár se opíral především o výpůjčky z jiných literatur, případně ze spřízněných divadel.

Repertoár se pohyboval v žánrovém rozpětí od klasické společenské satiry (Jerzy Broszkiewicz: *Filozof a blázen*, prem. 2. 5. 1963) ke grotesknímu zpodobení deformací současného světa tak, jak je přinesly aktovky *Kristýna* Jeremi Przybory, *Velký milenec* Jaroslawa Abramowa a *Trosečníci* Sławomira Mrożka (hráno společně s tit. *Trosečníci*, prem. 20. 2. 1963). Soubor nastudoval i pohádkové podobenství Vladimíra Fuxe, Vlastimila Pantůčka a Miroslava Skály *Drak je drak aneb Kterak Žužličtí k rozumu přišli*, převzaté z repertoáru Satirického divadla Večerní Brno (prem. 10. 12. 1963) a *Baladu z hadrů* Jiřího Voskovce a Jana Wericha (prem. 28. 11. 1965). Ojediněným inscenačním počinem bylo uvedení groteskní hyperboly *Poslední cyklista* (prem. 7. 6. 1961), kterou v roce 1944 sehrála v terezínském ghettu satirická skupina Karla Švenka, dovádějící ad absurdum dobový vtip, že „za všechno můžou Židi a cyklisti“ (v ústavu pro duševně choré se vzbouří jeho chovanci, uprchnou a pod heslem „Smrt cyklistům!“ terorizují své okolí).

Z pera domácích autorů JANA SCHNEIDRA, MIROSLAVA CIHLÁŘE a JAROSLAVA JAKOUBKA vzešla „hudební moralita z pozdního novověku na středověké téma J. A. Komenského“ *Labyrint světa a lusthaus srdce* (rozmn. 1963; prem. 24. 11. 1962). Jejím hrdinou je maturant, jemuž do povinné školní četby proniká soudobý život se svými dvěma krajnostmi: zjednodušeným, byrokraticko-dogmatickým výkladem světa a s iluzemi o rajském životě na Západě. Divácky populární byla také muzikálová adaptace *Filozofské historie* (rozmn. 1968; prem. 7. 3. 1968, hudba Zdeněk Petr, texty písní Ivo Fišer), v níž JAROSLAV DIETL s jemně ironizovaným sentimentem a řadou aktuálních narážek převyprávěl příběh studentské revolty proti nesmyslným zákazům.

Jediným výraznějším kmenovým autorem Rokoka s ambicí psát původní divadelní hry byl JIŘÍ SUP (vl. jm. Jan Žáček). 23. března 1962 měl premiéru jeho *Sen o bílém koni* napsaný na motivy Erenburgova Trustu D. E. a – přes četné satirické narážky na domácí poměry – varující před imperialistickou válečnou hrozbou. Pseudodetektivka *Konvenční vražda* (prem. 15. 4. 1966) mystifikovala diváka vyšetřováním vraždy, která se posléze objasní jako „vražda kádrová“. V *Katu a jeho Mydláři* (rozmn. 1967; prem. 15. 1. 1968), označeném jako „jarmareční horor z doby bělohorské“, autor volně transformoval známou katovskou historii směrem k politické aktualitě.

Důkazem toho, že kvalitní malé scény mohly vzniknout i mimo pražské centrum, bylo Satirické divadlo Večerní Brno.

Jeho předznamenáním bylo těsně poválečné divadélko Směr a improvizované estrádní večery v brněnském kině Jalta, kde se postupně sešli budoucí protagonisté divadla Lubo-

mír Černík, Vladimír Šís, Saša Resnikov, Boleslav Písařík, Ladislav Suchánek, Ladislav Štancel a další. Hlavní impulz pak vzešel z literární redakce brněnského rozhlasu, kde pod vedením Jana Skácela pracovali Miroslav Skála, Vlastimil Pantůček, Karel Tachovský, Olga Zezulová a externě Vladimír Fux. Část hereckého obsazení tvořili členové brněnského mládežnického Divadla Julia Fučíka.

Ve svých začátcích se Večerní Brno inspirovalo mimo jiné tvorbou polských kabaretů Syrena a Wagabunda, jejichž návštěvy v Československu v druhé polovině padesátých let měly značný ohlas, později však nezapřelo ani výrazný vliv poetiky Osvobozeného divadla. Prvním vystoupením ještě neinstitucionalizovaného souboru byly „živé satirické noviny“ *Večerní Brno* (prem. 21. 9. 1959 v divádelku Radost), příležitostné kabaretní pásmo, jehož název pak nové divadlo přijalo za své jméno. V prvních dvou sezonách soubor (zprvu bez stálého působiště, od druhé sezony se zázemím v Juranově domě) pokračoval v uvádění politickosatirických kabaretních pásem, konferovaných duem Lubomír Černík – Vilém Lamparter, která útočila nejen proti formálnosti všeho druhu, byrokratické bezduchosti a podobně, ale dotýkala se i oblasti privátních lidských vztahů. Autory pásem byli MIROSLAV SKÁLA a VLASTIMIL PANTŮČEK (*Anděl na střeše*, rozmn. 1961; prem. 26. 4. 1960; *Charleston v šest ráno*, rozmn. 1963; prem. 29. 6. 1961) a LUBOMÍR ČERNÍK (*Revolver a polibky*, prem. 13. 4. 1961). Dějově ucelenější bylo pásmo *Pozor, hodný pes!* (rozmn. 1961; prem. 26. 12. 1960), které jeho autoři MIROSLAV SKÁLA a VLADIMÍR FUX vystavěli okolo nápadu s pilulkami, jež umějí vzbudit umělý smích a optimismus.

Pro realizaci uměleckých záměrů divadla se však forma kabaretu záhy ukázala jako příliš úzká a svazující. Signálem, naznačujícím příklon k sevřenějšímu dramatickému tvaru (tento obrat byl spojen především s příchodem Evžena Sokolovského do funkce uměleckého šéfa), bylo inscenování satirické metafory Vladimíra Majakovského Štěnice, demaskující novodobé socialistické měšťáctví. Hra – v aktualizující úpravě s četnými škrty a s titulem *Bestia štěnicensis* – měla premiéru 22. února 1962. Na ni bezprostředně navázala perzifláž *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* (rozmn. 1963; 1965; prem. 27. 5. 1962), kterou „podle sebraných spisů W. Shakespeara, J. Laforguea a E. F. Buriana hlasitě diktoval a podepsal“ VLADIMÍR FUX. Prostřednictvím reinterpretovaných shakespearovských motivů a adresných narážek na byrokratismus, strnulost tisku či nekritizovatelnost institucí v ní prezentoval obraz společnosti, v níž proti zločinnému kultu osobnosti a vládě omezenosti (Elsinor) stojí zdravě kritický, plebejský pohled na svět (hrobníci).

Divácky nejméně úspěšnější inscenací Večerního Brna se stala pseudobáchorka *Drak je drak aneb Kterak Žužličtí k rozumu přišli* autorů Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe a Vlastimila Pantůčka (rozmn. 1963; 1965; prem. 17. 1. 1965). Hra, travestující lidové pohádky a Dykovu hru Ondřej a drak, využívala principu divadla na divadle: kočovná herecká společnost v ní předvádí komedii

o lidech, kteří udržují při životě fámu o nebezpečném drakovi, protože jim to umožňuje svalit na něj vlastní chyby. V ostře satirickém záběru tak poukázala na to, že nikoli jen neosobní dějinné síly či represivní státní aparát, ale i přízpusobivost, pokrytectví, alibismus a občanská pasivita konkrétních lidí jsou příčinou společenského marasmu. Z aktualizovaných pohádkových motivů (především z Loupežnické pohádky Karla Čapka) vycházela i hra FRANTIŠKA PAVLÍČKA *Postaru se krást nedá* (1966; prem. 20. 4. 1966). Revuální hra Vladimíra Fuxe a Lubomíra Černíka *Akce H aneb Město má žízeň* (rozmn. 1963; 1965; prem. 22. 6. 1965) byla adaptací současné sovětské satirické hry Nebezpečnější než nepřítel autorů Afa a Rakova, v níž výsměšné zobrazení úředně vyhlášeného a byrokraticky vedeného boje s hloupostí upravovatelé přemístili z výrobního prostředí do exotického kalifátu.

Období společenské satiry ve Večerním Brně uzavřela travestie Havlíčkova básnického podobenství „nonstop-nonsens“ *Král-Vávra* MILANA UHDEHO (1965; prem. 26. 2. 1964). Cykličnost bezvýhodného děje, mechanické opakování replik a jejich pojmová vyprázdněnost odkazovaly k poetice absurdního divadla, k níž se v následujících letech dramaturgie Večerního Brna přihlásila i inscenací her Harolda Pintera, Roberta Gilla a Václava Havla. Obdobná byla i volná adaptace hry Žert Ch. D. Grabbeho, kterou LUDVÍK KUNDERA napsal pod titulem *Nežert* (rozmn. 1963; in *Ve Vánici*, 1997; prem. 8. 6. 1967).

Linie společensko-politické satiry zůstávala na repertoáru Večerního Brna i po jeho přestěhování do Divadla u Jakuba v roce 1964, avšak postupně oslabovala. Vedle travestie Vladimíra Fuxe a Augustina Kneifla *...alias Odyseea* (rozmn. 1965; prem. 25. 3. 1965), satirické hry Vratislava Blažka *Kde je Kuták?*, která byla v roce 1948 zakázána (prem. 28. 9. 1966), a hry *Zkáza rodiny, soukromého vlastnictví a státu a jejich záchrana skrze Stranu mírného pokroku v mezích zákona*, již Milan Uhde napsal podle Haškových dějin polofiktivní politické strany (prem. 7. 3. 1968), tak začal převládat všeobecně komediální, popřípadě satiricko-komediální repertoár z pera autorů většinou mimo okruh divadla. Příkladem může být scénická montáž z povídek Josefa Škvoreckého *Ze života lepší společnosti* (pod tit. *Střídání stráží v K.*, prem. 5. 11. 1966) nebo komedie o policejním vyšetřování případu znásilnění *Normálka* (rozmn. 1967; prem. Divadlo E. F. Buriana 14. 4. 1967, Satirické divadlo Večerní Brno 21. 9. 1967), kterou ZDENĚK MAHLER zpracoval také ve scénáři filmu *Svatba jako řemen* (f. 1967, rež. Jiří Krejčík).

V shakespeareovské parafrázi *Romeo a Julie aneb Ve Veroně se nevráždí* (rozmn. 1967; prem. 14. 12. 1967) vytvořil J. R. Píck negativ proslulému tématu o velké lásce a době vylíčením nemohoucího a zmarněného světa bez velkých citů, vášní a ideálů, v němž bývalí hrdinové (žijící nyní v klidu a dostatku své nudné, profánní životy) vzpomínají na minulost, kdy se opravdu něco dělo. K adresné politické satire se divadlo vrátilo na konci desetiletí úpravou hry Jiřího Voskovce a Jana Wericha *Kat a blázen* Miroslava Skály, aktuálně reagující na srpnovou okupaci Československa (prem. 27. 9. 1968), a podstatně aktualizovanou hrou J. N. Nestroje *Svoboda v Kocourkově* (prem. 27. 11. 1968, uprav.

Miroslav Výlet
a Zdeněk Blažek
ve hře
Milana Uhdeho
Král-Vávra, 1964



Vlastimil Pantůček). V době politického tání byla inscenována také dramtizace protokolů Procesu s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským (VLADIMÍR ŠKUTINA: *Procesy/!*, prem. 30. 5. 1968).

■ Divadlo „jiné“: improvizované a sebereflexivní, nedivadlo

Ke specifickým podobám divadel malých forem patřily soubory navazující na poetiku text-appealů, rozvíjely ji však směrem k volně improvizované dialogické divadelní hře. Průkopníkem takovéhoho pojetí divadla a dramatického textu byl především IVAN VYSKOČIL, jenž si po odchodu z Divadla Na Zábřadlí vytvořil prostor pro vlastní prezentaci založením divadla, které příznačně nazval Nedivadlo. Jeho zahajovacím představením byla 11. ledna 1964 inscenace *Poslední den*, jejímiž autory a spoluherci byli PAVEL BOŠEK a JOSEF PODANÝ (in *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, 1996). Kromě jmenovaných patřil k Vyskočilovým partnerům v šedesátých letech, kdy Nedivadlo působilo v pražské Redutě (též pod názvem Nedivadlo – klub Reduta), především Leoš Suchařípa. Po textové a ideové stránce vstupovaly hry Nedivadla do širšího kontextu dobové inklinace k poe-
tice absurdity (→ s. 442, pododd. *Divadelní experimenty Ivana Vyskočila*).

Pavel Bošek vyvíjel i samostatné autorské aktivity: v šedesátých letech napsal divadelní pásma a hry, vycházející z obvyklých dobových satirických témat, které byly určeny pro vojenské kabarety (*Teta v divadle*, rozmn. 1963, i prem., s JIRÍM BILÝM; *Nástup na kulturu*, prem. 1963, s JAROMÍREM KINCLEM) a pro divadlo Paravan (*Dvě aktovky a diplomatka*, rozmn. 1963, i prem., s J. R. PICKEM a Jaromírem Kinclm), a literární kabaret *Co dělat po páté?* (prem. 1966, s Jaromírem Kinclm).

Liberecké *Studio Ypsilon* vzniklo v divadelní sezoně 1963/64 jako amatérský experimentální soubor Severočeského loutkového (od 1968 Naivního) divadla v Liberci z iniciativy výtvarníka, herce a dramatika JANA SCHMIDA. Ten byl nejen autorem, spoluautorem a úpravcem textů, které soubor hrál (jejich texty, respektive části, jsou otištěny v knize *Třináct vůní*, 1992), ale také jeho uměleckým vedoucím a režisérem. Od počátku přitom budoval osobitou a nezaměnitelnou divadelní poetiku, založenou na kolektivním herectví a improvizaci, kterou spojoval i se spontánní hravostí, stylizovanou naivitou a autoreflexí divadelní akce. Jeho inscenace kladly důraz na nové, objevné a nekonvenční zření věcí a vztahů, na jevištní experiment a syntetické propojení slovesné, herecké, hudební, scénografické a režijní složky. Tomuto pojetí nejlépe odpovídal tvar představení jako jevištní koláže a montáže, jejíž jednotlivé fragmentární, zdánlivě nesouvisející prvky, pocházející z nejrůznějších



Ukázka z představení divadla Ypsilon *Carmen* nejen podle Bizeta, Jan Schmid a Jitka Nováková, scéna Jaroslava Maliny

zdrojů – dobové dokumenty, různorodé informace, historická data, artefakty, předlohy cizích autorů a podobně – vytvářely v asociativních, kontrastních a konfrontačních vazbách vyšší významový celek.

Na tomto principu byla vystavěna již první inscenace souboru, dvoudílné *Encyklopedické heslo XX. století* (1. část, 1900–50, prem. 1964; 2. část, 1950–60, prem. 1965), v němž jeho autoři (na první části s Janem Schmidem spolupracoval KAREL NOVÁK) využili potenciální vnitřní dramatičnosti a poutavosti faktů a z vnější chronologicky uspořádaných jednotlivin odlišného řádu – připomínky klíčových historických událostí zde byly prokládány bagatelami typu inzerátů, statistik, novinářských zpráv, kuriozit, dobových šlágrů apod. – vytvořili příběh neklidného století.

Jako podklad Schmidovy úpravy *Carmen nejen podle Bizeta* (čas. Sešity pro mladou literaturu 1966, č. 6; in *Třináct vůní*, 1992; prem. 8. 2. 1966) posloužilo libreto světoznámé opery, doplněné údaji o Bizetově životní cestě a jeho díle, spolu s instruktážními vstupy seznamujícími diváky například s technikou býčích zápasů či naukou o zbraních. Představení bylo předvedeno, jako by bylo tvořeno a studováno přímo na jevišti: některé árie byly herci zpívány, jiné se četly a čteny byly i scénické poznámky. S tímto tvarem souvisela i improvizovaná hravost, jakoby mimoděk generující estetizované trapno. Významným stylotvorným prvkem inscenace, pracující s naivními i banálními prvky žánru klasické opery, byly neustálé záměny rolí mezi herci (jednotlivé role byly zastoupeny určitými znaky, které si herci mezi sebou předávali). *Předposlední případ Léona Cliftona* (prem. 19. 1. 1967, spolu se ZDEŇKEM HOŘINKEM) transponoval žánr brakových detektivek do podoby absurdně laděného příběhu s legendárním hrdinou; hra *O tom, jak ona* (čas. Divadlo 1969, č. 10; in *Třináct vůní*, 1992; prem. 28. 1. 1969) přes vnější banální zápletku zpronevěry peněz na poště směřovala především do oblasti intimních mezilidských vztahů a citů.

Specifickým typem představení a trvalou součástí repertoáru divadla byly *Takzvané večery na přidanou* (poprvé 1966), které byly věnovány volné kolektivní improvizaci. Kombinovaly písničky, rozhovory a improvizované scénky a situace, včetně takových „mimoestetických“ jevištních akcí, jako bylo reálné vaření či praní; podobný charakter měly i *Vánoční básničky takzvané na přidanou* (poprvé 4. 12. 1967).

Soubor se pokusil i o realizaci tzv. „nehratelných“ dramát: jako první uvedl částečně upravenou hru Henri Rousseaua *Návštěva na výstavě 1889* (prem. 23. 1. 1968), v níž kolektiv herců vytvořil iluzi Paříže jako metaforický obraz nepřátelského, anonymního a nepostižitelného města, obklopujícího poutníka-prostého venkovana s jeho manželkou a služkou. Ve světové premiéře pak byla 25. listopadu 1969 pod názvem *Picasso a jeho Touha chycená za ocas* volně provedena Picassova lyricko-groteskní komedie vyznačující se verbální nespoutaností a absurdními rozměry (zcela nehratelné části byly čteny),

doplňená na začátku údaji z Picassova života (vlastní text Picassovy hry otiskl roku 1967 Repertoár malé scény, č. 7).

Poněkud jinou formu divadelního experimentu měla – zejména pro budoucnost – představovat tvorba Divadla Husa na provázku (název byl vybrán podle knihy Jiřího Mahena). Divadlo vzniklo v září 1967 v Brně, zprvu na amatérské bázi generačně spřízněného sdružení profesionálních divadelníků, studentů uměleckých škol, spisovatelů, hudebníků a výtvarníků, zformovaného kolem divadelního pedagoga a dramaturga Bořivoje Srby, propagátora tzv. nepravidelné dramaturgie, tedy scénického využití původně nedivadelních textů. Jeho vůdčími osobnostmi byli režiséři Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská a Peter Scherhauser. Na veřejnosti se soubor poprvé představil 15.–18. března 1968 montáží **ZDEŇKA POSPÍŠILA** *Panta rhei aneb Dějiny národu českého v kostce*, pásmem z *Šibeničních písní* Christiana Morgensterna **EVY TÁLSKÉ** a balzakovskou adaptací **PETERA SCHERHAUFERA** *Umění platiti své dluhy a uspokojovati věřitele, aniž by bylo třeba vyjmouti jediný haléř z vlastní kapsy*. V rámci uměleckého směřování Husy na provázku zdivadelnil Zdeněk Pospíšil také satirickou skladbu Karla Havlíčka Borovského *Křest svatého Vladimíra* (prem. 25. 11. 1968).

■ Další literární produkce divadel malých forem

Divadla malých forem vytvářela v šedesátých letech mnohotvárný obraz rozmanitých divadelních, literárních a hudebních aktivit. Vedle nejvýznačnějších scén tak vznikla celá škála amatérských i profesionálních scén a souborů.

Ke kabaretním scénám postaveným na přímé komunikaci s divákem patřil mimo jiné také Miniaturní kabaret Luxor (1963–65), jehož vznik inicioval herec, konferenciér, zpěvák a výtvarník **EDUARD PERGNER**, když do kavárny na Václavském náměstí přivedl soubor, který v téměř stejném složení amatérsky působil již dříve v Kladně. Kromě volných text-appealových pořadů a autor-ských večerů přizvaných hostů byly v Luxoru uvedeny Pergnerovy poeticko-satirické kabarety. Zahajovacím představením byla hra *Přijme se bílá pant* (čas. Repertoár malé scény 1964, č. 4), s níž soubor již v sezoně 1962/63 hostoval ve Viole, následovaly *Ptačí schody* (prem. 1964) a *Pejsánkové* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 2; prem. 5. 4. 1964).

Miniaturní kabaret Luxor byl i místem vystoupení dvojice **JAN VODŇANSKÝ** a **PETR SKOUMAL** a jejich hudebně-dramatických pořadů kombinujících osobitost Vodňanského textů a písní se Skoumalovou hudbou. Od roku 1965 tato dvojice hrála v text-appealech Ivana Vyskočila v Redutě (*Secese-Recese aneb Dvakrát dva*, prem. 1966), na sklonku desetiletí pak vystupovala v Činoherním klubu (*S úsměvem idiota*, prem. 19. 5. 1969; *S úsměvem donkichota*, prem. 20. 11. 1970).

Jan Vodňanský
a Petr Skoumal
v Činoherním klubu



S originální divadelní inspirací přišel amatérský, kabaretně-revuální soubor Dostavník, působící od roku 1965 v Malostranské besedě. Jeho poetiku ovlivnilo zejména hravé recesistické hnutí tzv. Krhútů, které s odkazem na T. R. Fielda rozvíjelo ideu smyšleného národa, vyznávajícího boha kanálů Lomikela a Prakršno, a představovalo osvobozující fantazii absurdních aspektů lidského života. Dějiny krhútského národa sepsal s nespoutaným slovtvorným novátorstvím hlavní protagonista divadla, „prarapl středního věku“ Ervín Hrych v *Krhútské kronice* (1967). V sále Malostranské besedy našla působiště také amatérská studentská divadelní skupina Antitalent, vedená bratry JIŘÍM a VLADIMÍREM JUSTOVÝMI, která zde mimo jiné uvedla autorské aktovky *Pohřební ústav* (prem. 14. 2. 1967) a *Sňatková kancelář* (prem. 1967), s nimiž soubor hostoval i v Divadle Na Zábřadlí.

V roce 1967 začalo v Malostranské besedě působit i intelektuálně hravé Divadlo Járy Cimrmana. Jeho založení předcházely rozhlasové pořady – fingoané přenosy z fiktivní Vinárny U pavouka vysílané v prosinci 1966, v nichž členové tzv. Společnosti pro rehabilitaci osobnosti a díla Járy Cimrmana (Zdeňek Svěrák, Jiří Šebánek, Ladislav Smoljak, Miloň Čepelka, Karel Velebný, režisérka Helena Philippová ad.) poprvé seznámili posluchače s objevením pozůstalosti zapomenutého českého génia – neexistujícího světoběžníka a polyhistora Járy Cimrmana, který, jak postupně vykristalizovalo, údajně žil na přelomu 19. a 20. století, v idylicky stylizované atmosféře sklonku rakousko-uherského mocnářství. Na této mystifikační hře pak bylo založeno i divadlo, které nemělo po celou dobu své existence jiný cíl než „vědecky fundovaně“ zprostředkovat divákům Cimrmanův život a jeho rozsáhlé, nedocenené dílo, zasahující do všech oblastí lidské činnosti v oblasti vědy a umění. Již od prvních představení (*Akt autorů ZDEŇKA SVĚRÁKA a JIŘÍHO ŠEBÁNKA*, 1992; prem. 4. 10. 1967; školská parodie *Vyšetřování ztráty třídní knihy* LADISLAVA SMOLJAKA, 1992;



Josef Škvorecký pokládá základní kámen divadla Jára Cimrmana, 1967

prem. 8. 11. 1967; Šebánkova *Domáci zabijačka*, prem. 8. 12. 1968; večer nad operetním dílem Jára Cimrmana *Hospoda na mýtince* Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka, in *Divadlo Jára Cimrmana*, 1987; prem. 17. 4. 1969, parodizující žánr operety) se ustálil prakticky neměnný tvar inscenací, jejichž první část tvořil odborný cimrmanovský seminář, složený z krátkých přednášek, zatímco ve druhé části představení následovala Cimrmanovi připsaná hraná aktovka, tematicky spjatá s předchozím výkladem. Součástí divadelní poetiky založené na osvobodivém intelektuálním humoru, vycházejícím z parodie, nonsensu, paradoxu, slovní a situační komiky byl i stylizovaně naivní, ochotnický toporný projev herců, kteří hráli i ženské role. Po rozštěpení souboru na konci sezony 1968/69, kdy z divadla odešli Helena Philippová a Jiří Šebánek, se vůdčí dvojicí stali Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak, kteří z něj posléze vytvořili jeden z nejspěšnějších projevů českého divadla, literatury a kultury následných desetiletí. Texty her byly souborně vydány v publikaci *Divadlo Jára Cimrmana* (1987) a ve stejnojmenném třináctidílném souboru (1992–94).

Úspěšnou regionální nonkonformní malou scénou bylo – zprvu amatérské – Kladivadlo, jehož název vznikl z titulu známé stati E. F. Buriana *Pojďte, lidé, na divadla, s železnými kladivama!* Divadlo založené PAVLEM FIALOU v roce 1958 v Broumově působilo od roku 1963 v Kadani, v srpnu 1965 se zprofesionalizovalo a přesídlilo do Ústí nad Labem. K prvním pořadům divadla patřila pásma

poezie (Fialova úprava Máchova *Máje*, prem. 11. 10. 1958; *Z veršů Vladimira Majakovského*, prem. 13. 10. 1960; pásma veršů Pavla Fialy s hudbou Bohumíra Vaňouse *Náš den*, prem. 25. 2. 1961, a *Láska a dvě variace*, prem. 30. 4. 1962). Později soubor uváděl poeticko-satirická kabaretní pásma stejné dvojice, již v titulech ozvláštňená používáním slovních zkomolenin a novotvarů: *Ať žije Harry Sakrament* (prem. 28. 4. 1961), *Jarčumák 1 a 2* (prem. 22. 8. 1961 a červen 1962); *Kabaret o myšilidech* (rozmn. 1962; prem. 25. 11. 1961), *Hudryáda a skorokodýl* (prem. 18. 5. 1963).

V následujících letech Fiala spolupracoval s hudebníkem Milanem Krejčíkem a pro Kladivadlo napsal sérii nefabulovaných her, rozehrávajících vždy určitou základní groteskní situaci: objevení lana do nebe, které obyčejnou českou rodinu pohne k vytvoření „zahradního státu“ (*Máslo*, čas. Repertoár malé scény 1965, č. 10; prem. 7. 4. 1965), pěší výlet (*Na českém dvorku*, in *Pravidla hry; Na českém dvorku*, rozmn. 1967; prem. 6. 2. 1967), případně plavbu čtyř vězňů na voru za svobodou (*Rackové*, prem. 24. 2. 1968). Groteskní kritika světa a pokřivených společenských a mezilidských vztahů (které odpovídal i jevištní projev herců, mimo jiné Uršuly Klukové a Josefa Dvořáka) charakterizovala také další Fialovy hry: *Podmáslí* (rozmn. 1967; prem. 30. 1. 1966), *Pravidla hry* (in *Pravidla hry; Na českém dvorku*, rozmn. 1967; prem. 18. 5. 1966), srpnovými událostmi poznamenaná „melodramatická inventura“ *Teď aneb Všecko je možné* (prem. 21. 9. 1968), antimilitaristické *Manévry* o paranoidním maniakovi, který nutí své okolí, aby se účastnilo jeho hry na nepřítele (1998; prem. 19. 6. 1969). Z jiných jevištních forem se v Kladivadle uplatnila například pantomima (pantomimické grotesky Bohumíra Valenty *Panáci*, prem. 19. 9. 1967; *Frňáci aneb Dvě hodiny pod parou*, prem. 15. 3. 1969).

K významnějším mimopražským divadlům patřila také plzeňská Alfa, která pod vedením Josefa Koenigsmarka uvedla kabaretní pořad MIROSLAVA SKÁLY a VLASTIMILA PANTŮČKA *Anděl na střeše* (rozmn. 1961), převzatý z repertoáru Večerního Brna (prem. 1961), Pickovu a Koenigsmarkovu utopickou revui *Dědeček v oleji* (rozmn. 1961, i prem.), činoherní adaptaci pohádkové loutkové hry Ludvíka Aškenazyho *Šlamastyka s měsícem* (1961; prem. 1963) a revuální pořady využívající různé hudební žánry a divadelní techniky (pantomimu, černé divadlo, tanec ad.) *Černý sen* a *Musím zpívat džez* (oba prem. 1963), v nichž účinkovala rytmická skupina Bohuslava Ondráčka a zpěváci Marta Kubišová a Václav Neckář.

V letech 1961–68 působilo v Ostravě zprvu amatérské, později poloamatérské Divadélko pod okapem, založené studenty tehdejšího ostravského Pedagogického institutu Luďkem Nekudou, Edvardem Schiffauerem, Petrem Ullmannem a Petrem Veselým (jako textař a autor se později uplatnil rovněž Ivan Binar). Po studentském večeru *H₃PO₄* (prem. 1961) a poetickém pásmu z díla Ludvíka Aškenazyho *Černá bedýňka* (prem. 1961) uvedlo ironicky a sarkasticky laděné kabarety postavené na generační výpovědi autorsko-herecké dvojice LUĐKA

NEKUDY a PETRA VESELÉHO *Ta rakev* (prem. 1962), *Šlápoty a Kabaret pro štěstí* (oba prem. 1963; text Kabaretu čas. Repertoár malé scény 1964, č. 9) a absurdní hříčku *Čekání na Agátu* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 6; prem. 1965). Nekuda byl i autorem satirického muzikálu *Skok* (prem. 1966), ironizujícího mýtus českých dějin, a minikomédie *Koníček* (čas. Repertoár malé scény 1967, č. 9; prem. 1967).

Pod původním názvem Institut pro potírání jevištních dekorací a divadelních obvyklostí navázalo na Divadélko pod okapem Divadlo Waterloo (později přejmenované na Divadelní klub Waterloo), a to jak personálně (k původním protagonistům Luďkovi Nekudovi, Ivanu Binarovi, Petru Ullmannovi a Edvardu Schiffauerovi přibyl Petr Podhrázký), tak i svou poetikou: kromě kabaretních pásem (*Čaj o páté přes deváté*, prem. 1968) uvedlo Waterloo i řadu text-appealových večerů (*Text-appeal pro staré pány*, *Text-appeal pro mladé pány*, *Vánoční text-appeal*, *Wat show 69*, vše prem. 1969) a recitály hostů (Hany Hegerové, Evy Olmerové, Pavla Boška, Miroslava Horníčka, Karla Kryla, Ivana Vyskočila). Inscenovány zde byly také hry uměleckého šéfa divadla Ludka Nekudy *Herkules a ptáci* a *Vražda u sloupu* (obě prem. 1969), aktovka TOMÁŠE SLÁMY *Kóta 13* (prem. 1969) a muzikálová parodie na špionážní filmy *Agent 3, 14159* (prem. 1969). Svůj vyhraněný politický postoj vůči režimu promítli členové divadla do montáže citátů z klasiků marx-leninismu a článků Varšavské smlouvy s událostmi ze srpna 1968 nazvané *Bouda* (prem. 1968) a do rece-sistické muzikálové perzifláže JOSEFA FRAISE a PETRA PODHRÁZKÉHO *Syn pluku*, parodující druhdy protežovanou Katajevovu prózu (in *Syn pluku a historie*, Mnichov 1987; prem. duben 1969). Repríza této hry se o rok později stala spolu s uvedením ukázek z Dürrenmattovy hry *Dvojník* zámkou k trestnímu stíhání celého souboru pro pobuřování a hanobení státu socialistické soustavy.