

# Pokračování tradice divadel malých forem

Pražské jaro, okupace Československa v roce 1968 a následný pocit občanské bezmoci zrodily vypjatou společenskou atmosféru, která zprvu – do počátku restrikcí v roce 1970 – vytvářela živné prostředí pro přímou politickou satiru. Malé divadelní scény byly tím nejvhodnějším prostředím pro kolektivní sebeobranu smíchem.

## ■ Od kabaretu ke komornímu muzikálu: Jiří Suchý

Satira se stala výrazným prvkem i v posledním společném díle Jiřího Suchého a Jiřího Šlitry, v kabaretním pásmu *Jonáš a dr. Matrace* (in *Jonáš & dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. Semafor 22. 5. 1969). Inscenace v duchu poetiky divadla Semafor kombinovala písňě se slovním a situačním humorem osobité komické dvojice. Posunem oproti starší kultovní hře *Jonáš a tingl-tangl*, na jejíž úspěch navazovala, bylo – již z titulu zřetelné – zrovnoprávnění Šlitrovy autostylizace osobitého pianisty a zpěváka a také větší zaměření k aktuální přítomnosti. Oba komici tu byli současníky diváků v sále a v poetické i doslovné rovině reflektovali jejich strachy a pocity (Úvaha o strachu, písňě *Jó, to jsem ještě žil, Kdo chce psa bít, Člověk, to zní hrdě*). Při vědomí absurdity světa odmítali rezignaci a přijetí vnucených pořádků. V závěrečné písni *Protestsong*, ohlasově navazující na Voskovce a Wericha, pak demonstrativně vyjádřili vnitřní společenské pnutí a zjitřenou emotivitu prvních měsíců normalizace a odpor proti těm, „co přes protesty mluví stále, ale z cesty“.

O satiru v mezích možností se Jiří Suchý pokusil i po úmrtí Jiřího Šlitry v prosinci 1969, když za použití hudby ze Šlitrovy pozůstalosti sestavil dvoudílnou inscenaci *Básníci a sedláci; Revizor v šantánu* (in *Jak to bylo v Semaforu*, 1991; prem. 17. 3. 1970), která do semaforové poetiky hudebního tingl-tanglu vnášela dramatické prvky. Ústřední postavou druhé části představení byl revizor (Jiří Suchý), který má „vzhledem k trvalému poklesu umělecké, ideové i morální úrovně“ ukončit existenci šantánového divadla. Místo toho ale postupně přijme roli komika, kterým chtěl být celý život, a ztotožní se s ní natolik, že divadlo zachrání: typicky úřednickou novořečí plnou frází a vět bez věcného obsahu nadiktuje odvolání.

Již tato inscenace naznačila, že ztráta hereckého partnera, ale i hudebníka, který spoluutvářel poetiku divadla Semafor, povede Jiřího Suchého k novým podobám hudebně-dramatického divadla: k hledání takového tvaru komorního muzikálu, v němž se hudební složka doplňuje s ucelenějším dramatickým příběhem, který nadále zůstává prostorem pro Suchého typickou poetiku jazykových her, pro nonsens a paradox a současně směřuje i k vyjádření autora – s postupem času stále deziluzivnějšího – životního pocitu. Taková je rovněž pohádková hra se satirickými prvky, revue *Čarodějky* (in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry*, 1995; prem. 24. 3. 1971) o městečku Zdispady, návštěvě krále Gabriela a všem, co z ní vzešlo.

Divácky nejúspěšnější inscenací divadla Semafor byla muzikálová verze Erbenovy *Kytice* (in *Encyklopedie Jiřího Suchého 11*, 2002; prem. 14. 3. 1972, celkem 596 repríz), při které Suchý objevil možnost spolupracovat s jazzmanem Ferdinandem Havlíkem jako skladatelem. Hudební a situační klaunerie v odlehčené formě parafrázovala a travestovala publiku důvěrně známé literární dílo. Suchého texty vycházely z balad *Štědrý den*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat* a *Vodník*, přičemž významově obracely jejich původní vyznění. Svět erbenovských archetypálních střetů lidského jedince s existenciálními univerzáliemi – se smrtí, láskou, dobrem či zradou – aktualizovaly, zcivilňovaly a oproti předloze také většinou přesunovaly do polohy anekdotické banality a absurdity bližší moderní době, a to i tam, kde Suchý v kontrastu vůči předloze zvolil tragický konec. Epilog hry tvořila původní balada *Bludička*, vrcholící písní o zkáze lesa a světa nadpřirozených bytostí pod náporom lidských citů, vášní a chyb.

Hra *Elektrická puma* (in *Jak to bylo v Semaforu*, 1991; prem. 30. 4. 1974) s podtitulem „Nevýpravný muzikál pro tři klauny“ propojovala jednotlivé písně, výstupy a scénky s antimilitaristickým tématem trojici herců (nazvaných Kašpar, Melicharová a Baltazar), kteří se asociativně proměňují v různé postavy a volně se pohybují dějem, místem i časem (dějotvorným prvkem je tu souboj mezi agentem Františkem Bondem a orientálním despotou Hadžadžadžem o vlastnictví nejmocnější zbraně). Hra opět obsahovala satirické prvky a otevírala otázky identity jednotlivce ve světě odlidštěných mechanismů.

Jakkoli typický divák chodil do Semaforu především za humorem a pohodou, v tomto období se v Suchého tvorbě objevila melancholická, deziluzivní tónina. Suchý se poněkud odklonil od inspirace poetismem dvacátých let (s příznačnou lehkou asociativní hrou a optimistickým pohledem na technickou civilizaci) a zamířil k temnější inspiraci surrealistické, k problematice groteskní manipulace s individuem a k hlubinné povaze traumat a úzkostí, kterou přinášejí sny. Tak je tomu v komorním muzikále *Sladký život blázna Vincka* (in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry ze Semaforu*, 1995; prem. 23. 4. 1975). Ve hře pojaté jako divadlo na divadle je hlavnímu hrdinovi z léčebných důvodů dovoleno v psychiatrické léčebně uspořádat představení. Postupně

přítom vysvítá, že jeho „bláznovství“ je jen neochota přistoupit na ustrnulá myšlenková schémata a vzdát se básnické fantazie. Kabaretní prvky s groteskním či absurdním humorem a travestií morality mísí také komedie *Smutek bláznivých panen* s podtitulem „Anatomie jednoho snu“ (in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry ze Semaforu*, 1995; prem. 16. 12. 1977). Pásmo rychle se měnících a asociativně navazovaných lyrických výstupů se střídá s písněmi nesoucími pečeť jazykové hry s často dosti temnými a chmurnými významy. Vršení nesmyslů, až blábolů, logických paradoxů a absurdit vytváří působivý celek stylizovaný jako rekonstrukce traumatického snu vypravěčovy babičky o nenarozeném dítěti, o pruderii společnosti a krutosti světa, v němž člověk musí žít.

Dílčí vybočení ze Suchého poetiky volných asociativních pásem představuje muzikál *Dr. Johann Faust, Praha II. Karlovo nám. 40* (rozmn. 1985; in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry ze Semaforu*, 1995; prem. 14. 2. 1982). Dramaticky sevřená a lineárně rozvíjená hra přemístila klasický příběh o spolupráci se zlem do kulís protektorátní Prahy a položila důraz na vykreslení dusné atmosféry a přítomnost metafyzického zla (ztělesněného režisérem Froschem, „opilcem a nacistou z přesvědčení“).

## ■ Různorodé podoby text-appealu

Výrazně na vypjatou společenskou atmosféru počátku sedmdesátých let zareagovala dvojice MILOSLAV ŠIMEK a JIŘÍ GROSSMANN, která se v Semaforu etablovala již před rokem 1968. Jejich text-appealové pořady, nazývané večer, besídka či návštěvní den, získaly na počátku sedmdesátých let mimořádnou popularitu a mnohé z humoristických povídek, které byly v jejich rámci čteny, bezmála zlidověly.

Přímočarou, útočně sarkastickou a přitom inteligentní politickou satirou se vyznačovaly zvláště programy *Večer pro otrlé aneb pět Pupáků* (prem. 5. 6. 1968) a *Besídka v rašeliništi aneb Zvláštní škola v přírodě* (prem. 27. 11. 1968). Na přelomu let 1969–70 však musely být staženy z repertoáru a byly nahrazeny víceméně apolitickým, hudebně-estrádním kabaretem *Návštěvní den III* (prem. 1970) a *Besídka divadelní aneb Staříček Hamuša ožil* (prem. březen 1971). Povídky a další texty knižně vyšly například v souborech *Besídka zvláštní školy* (1969), *Besídka bývalých žáků zvláštní školy* (1990), *Návštěvní dny* (1975), *Povídky aneb Nechci slevu zadarmo* (1995), *Návštěvní den u Jiřího Grossmanna* (1999).

Po Grossmannově úmrtí v prosinci 1971 Šimkova tvorba postupně ztrácela intelektuální esprit a v autorské dvojici s hercem Luďkem Sobotou se přibližovala estrádní lidové zábavě. K vlastním východiskům se Šimek pokusil vrátit na konci osmdesátých let, kdy autorsky spolupracoval s hercem Jiřím Krampolem.

Opačný byl tvůrčí vývoj dvojice, tvořené autorem textů JANEM VODŇANSKÝM a hudebním skladatelem PETREM SKOUMALEM, která na přelomu desetiletí působila na jevišti pražského Činoherního klubu a od roku 1974 v divadle Ateliér v Praze. Jejich text-appealové scénické koláže – například *S úsměvem idiota* (1969; prem. Činoherní klub 19. 5. 1969), *Hurá na Bastilu* (prem. Činoherní klub 25. 5. 1970), *S úsměvem donkichota* (prem. Činoherní klub 20. 11. 1970) a *Králíci pokusný* (prem. Ateliér 1974) – se skládaly z písní, pseudofilozofických přednášek, krátkých povídek, scének a recitací, jež spojoval patafyzický humor a poetika nonsensu oscilujícího mezi intelektem a stupiditou (texty vyšly porůznu knižně v publikacích *Důvěrná sdělení*, 1991; *Konečně rozumné slovo*, 1991; *Generální úklid*, 1991; *Ej, moja paranoia!*, 1997). S tím, jak postupující normalizace prostupovala všechny složky veřejného života a svobodné myšlení nahrazovala vyprázdněnými frázemi, překračovaly Vodňanského nonsensy hranice nezávazné legrace a volné parodie a získávaly obecnější rozměr přímého satirického podobenství. Jeho humor byl útočnější i adresně politický, takže působení dvojice začaly být kladeny stále větší překážky, mimo jiné bylo Janu Vodňanskému znemožněno veřejné vystupování v Praze.

Tradicí text-appealu, hudebně-literárního kabaretu, nonsensu, scénické improvizace a v mezích možností i satiry osobitě rozvíjely také autorské dvojice JAN BURIAN a JIŘÍ DĚDEČEK (*Rozčtvrcení osobnosti aneb Burian a „doktor“ Dědeček*, in *3 hry*, 1991; prem. Ateliér 22. 3. 1979; *Love Story aneb Dvě místa pro invalidy*, in *3 hry*, 1991; prem. Ateliér 1981, ad.) a bratři JIŘÍ a VLADIMÍR JUSTOVI (mj. *Budoucnost na vzpomínky*, prem. Ateliér 1971; *Vyhovování*, prem. Rubín 1975; *Krédo*, prem. Rubín 19. 12. 1977).

## ■ Vyskočilovo Nedivadlo

Organicky se rozvíjela tvorba spolutvůrce žánru text-appealu IVANA VYSKOČILA a jeho Nedivadla, které v sedmdesátých a osmdesátých letech působilo v řadě prostorů, mimo jiné v Redutě, vinohradském Radiopaláci a smíchovském klubu Futurum. Vyskočilovo experimentální hledání „nedivadla“ či „vyprávěného divadla“ se v této době posunulo od původního předčítání hotových literárních textů-povídek a pozdějšího volného intelektuálního rozvíjení zvoleného tématu až do fáze hledání mezních možností improvizované hry. Tato hra byla Vyskočilem a jeho partnery na jevišti vždy znova a osobitě utvářena od nuly, pouze z několika načrtnutých dějových či tematických bodů. Nositelem divadelní výpovědi se stalo improvizované jevištní dění řeči a fyzických gest. Vzniklo tak živé – maximálně tvarově a významově otevřené – dramatické dílo, které téměř rezignovalo na potřebu textové fixace, což se zákonitě odrazilo také v knižním vydání Vyskočilových textů. Ty jsou jen zápisem, x-tou verzí konkrétní inscenace, která ale navzdory své dokumentárnosti neztrácí literárně-dramatické kvality.

Specifická forma Vyskočilových představení byla dána jeho kvalifikací psychologa a pedagoga se zájmem o psychodrama a sociodrama, současně však byla bezpochyby spoluurčována dobou. Vyprávěné, improvizovaně vznikající texty byly demonstrací hravého myšlení, které ani nepotřebovalo oslovovat diváky prostřednictvím přímočarých narážek a náznaků (ale bylo i cestou jak obejít cenzuru).

Nejdále v tomto směru došla inscenace *Proč Karolína volala dru Baxovi?*, respektive text improvizovaně utvářený ve spolupráci s Pavlem Boškem a později s Otakarem Roubínkem, Leošem Suchařípou a Vlastou Špicnerovou v rámci cyklů volných kolektivních improvizací *Na staré motivy* (in *Nedívaldo Ivana Vyskočila*, 1996; hráno v divadle Ateliér 1976–80) a *Evokace I.–V.* (in sc. Reduta 1981–89; zkrácený záznam textu in *Nedívaldo Ivana Vyskočila*, 1996). Jedinečná jevištní výpověď, která byla po více než jedno desetiletí rozvíjena prostřednictvím desítek představení, vyrůstala z hledání odpovědi na titulní nepodstatnou otázku, ve své podstatě však byla evokací několika málo hodin pražského předválečného primátora, jakož i epickým a dramatickým navozením atmosféry Prahy a tehdejší české kultury a společnosti. Kontrapunkticky se v ní prolínaly velké a malé dějiny, mýtus první republiky s její realitou a banalitou, skutečné události s politickou fikcí. Výrazná byla inspirace dobou brakovou literaturou, romány dívčími, ženskými, dobrodružnými i špionážními. Smyslem inscenace bylo setkání tvůrců a diváků, které se současně stalo intelektuální hrou i svébytným obřadem, svátkem myšlení a volné, zcela svobodné obraznosti.

Nejblíže k tradičnímu dramatu má naopak textový záznam hry *Haprdáns*, plným titulem *Seminární cvičení se hrou pana Williama Shakespeara nazvané HAPRDÁNS neboli HAMLET PRINC DÁŇSKÝ ve zkratce, zkrátka méně známá verze známého příběhu, kdy tragédie přijde zkrátka* (rozmn. 1981; in *Nedívaldo Ivana Vyskočila*, 1996; prem. Divadlo v Nerudovce 20. 11. 1980). Parafraze, hraná za autorské spolupráce Vlasty Špicnerové či Leoše Suchařípy, reinterpretuje za pomoci kuchyňských rekvizit nejznámější Shakespearovu tragédii tak, aby vyhovovala prizmatu znormalizované současnosti: „A řekněme si hned teď a tady, že pak by to nejspíš neměla být tragédie. Že pak to ani nemůže být tragédie! Slibme si, že uděláme všechno pro to, aby to tragédie nebyla. Slibme si, že se pokusíme vyřešit ten problém na dnešní úrovni, docela normálně. Tak, aby se všechno dalo, jak se dá, a přitom aby se celkem nic nestalo.“

Tragický příběh člověka, který vnímá šílenství doby a společnosti, abnormalitu těch druhých, je tu prostřednictvím psychologické analýzy a s velkou dávkou ironie převrácen naruby: doba nešílí, vláda země je zcela v pořádku a v nejlepších rukách. To jen Hamlet byl nějakou dobu nemocný. Díky pomoci těch druhých však své psychické problémy překoná a naučí se v normálním světě normálně a spokojeně žít: Polonius smrt pouze předstíral, Hamlet se v Anglii vyléčil, politické spiknutí proti Claudiovi je zažehnáno a šťastnou

budoucnost zajistí sňatek Hamleta s Ofélií. Původní tragédie tak může skončit symbolickým happy endem: narozením dítěte a obrazem kvetoucího sadu.

## ■ Mystifikace jako metoda výpovědi o národní povaze: Divadlo Jára Cimrmana

Nejpopulárnějším reprezentantem divadla intelektuální relaxace v období normalizace byla tvorba Divadla Jára Cimrmana, tedy hry ZDEŇKA SVĚRÁKA a LADISLAVA SMOLJAKA, kteří se pro veřejnost stali hlavními nositeli původně kolektivní ideje (od rozhlasových počátků do rozštěpení souboru na konci sezony 1968/69 byli jejími spoluautory také Jiří Šebánek, Karel Velebný a režisérka Helena Phillipová).

Cimrmanovské hry kombinovaly prvky vyprávěného divadla s mystifikací nesenou fiktivní postavou českého geniálního polyhistora, umělce a ve Vídni rozeného vlastence. Tomu odpovídala i jejich forma pracující v první polovině inscenace s rafinovaně stylizovanou autenticitou pseudovědeckých přednášek a v druhé jakoby prezentující naivistické výsledky Cimrmanových divadelních aktivit. Zdánlivě apolitická divadelní mystifikace před aktuální skutečností

**Nechod domů opilý**

NE-CHOD DO-MŮ O-PI-LÁ SE-STŘÍ-ČKO MÁ ROZ-MI-LÁ

PO VÍ-NE PO VÍ-NE NA-RA-ZIŠ VŽDY DO SKŘÍ-NE

PO VÍ-NE PO VÍ-NE NA-RA-ZIŠ VŽDY DO SKŘÍ-NE

Skladba, kterou pětiletý Cimrman složil k narozeninám starší sestry Luisy, ze hry Cimrman v říši hudby

tematicky unikala do zidealizovaného světa počátků moderní industrializace před rokem 1914 a k estetice evropské secese. V prvním plánu byla parodií na učenou hloupost, dogmatiku sofizmat a jednotlivé dramatické žánry, současně však přinášela mnohovrstevnatý humor, pohybujiící se od nezávazného non-sensu přes provokativní hru s tradičními národními stereotypy až po prvky alegorické satiry na mechanismy byrokratického a policejního státu („zpuchřelé rakouské monarchie“).

Jak diváci i kritika brzy po okupaci pochopili, cimrmanovská demonstrace důvtipu i hravosti byla výrazem nespoutaného ducha, nabízející svým současníkům útěchu z intelektu, který se – na omezeném prostoru smluvené hry – může svobodně projevovat. Síla mystifikace vysmívající se myšlenkovým a národním mýtům spočívala však i v tom, že zároveň byla schopna stvořit nový, laskavý mýtus, korespondující s českou sebereflexí jako národa schopného smát se sobě samému. Jako podezřelý projev svobodného myšlení bylo Divadlo Járy Cimrmana také přijímáno mocí. Obdobně jako jiné aktivity se muselo potýkat s nepřízní úřadů a bylo nuceno opakovaně měnit svá působiště. Souběžně však byly hry divadla šířeny prostřednictvím gramofonových desek a v druhé polovině osmdesátých let i prostřednictvím filmu. Také díky tomu se cimrmanovská mystifikace stala kultovním fenoménem, který výrazně ovlivnil českou kulturu poslední třetiny dvacátého století, překročil generační hranice a stále nalézal nové mladé publikum. Mnohé hry pak přešly do obecného povědomí a okřídlené citace z nich se staly součástí mluveného jazyka.

Již první představení, Svěrákův Akt a Smoljakovo Vyšetřování ztráty třídní knihy z roku 1967, představily Cimrmana jako dramatika i osobitého filozofa a pedagoga. Charakter mystifikace a závazný tvar představení pak autorskou dvojicí přivedly k sérii dalších her prezentující géniův přínos oborům lidské činnosti a s nimi souvisejícím divadelním žánrům. Cimrman byl postupně prezentován jako autor operet (*Hospoda Na mýtince*; prem. 17. 4. 1969) a oper (*Cimrman v říši hudby*, vše in *Divadlo Járy Cimrmana*, 1987, s dvojicí činoherně sehraných libret *V chaloupky stínu* a *Úspěch českého inženýra v Indii*, 1989; prem. 3. 5. 1973), jako kriminalista a autor detektivky (*Vražda v salonním coupé*; prem. 14. 5. 1970) a také jako pohádkář (*Dlouhý, Široký a Krátkozraký*; prem. 7. 10. 1974). Postupy pokleslé literatury parodovala hra *Němý Bobeš* (vše in *Divadlo Járy Cimrmana*, 1987; prem. 24. 11. 1971). Prvenství, které bylo Čechům velkými a mocnými odepráno, prezentovalo také *Dobytí severního pólu* s podtitulem „Čechem Karlem Němcem 5. dubna 1909“ (1992; prem. 25. 10. 1985).

Ironicky kritický odstup divadla od současnosti a oficiálních frází, patrný například z občasných parodistických polemik s fiktivním rakouským cimrmanologem Fiedlerem, případně z témat typu „co dělal podnikající Cimrman s nadhodnotou“, se začal výrazněji projevovat od druhé poloviny sedmdesátých let. Patrné je to ve hře *Posel z Liptákova* (in *Divadlo Járy*

*Cimrmana*, 1987; prem. 20. 4. 1977), obsahující vedle obligátního semináře i „rekonstrukci“ her *Posel světla* a *Vizionář*, které problematizují téma vědeckého a společenského rozvoje. První z nich satiricky vykresluje dravost představ, podle kterých vše musí ustoupit pokroku. Druhá, s podtitulem „Drama ze žhavé minulosti“, je situována do doby těsně před vypuknutím masového vraždění za první světové války, tedy do doby, kdy i postava Smrti měla v sobě ještě cosi lidského. Humorný rozměr hry vyrůstal z groteskního paradoxu: to, co pro diváky bylo jejich žitou a samozřejmou socialistickou přítomností a co bylo postavám hry zjeveno prostřednictvím věštby „z trouby“, se uhlobaronovi jeví jako budoucnost krajně nesmyslná a nepravděpodobná, ovšem potenciálního statkáře přivádí ke snaze vyhnout se osudu kulaka. Komickým převrácením vztahu mezi minulostí, přítomností a budoucností jsou tak do satirického světla postaveny takové jevy, jako je socialistické vlastnictví a ideologie třídního boje a její možné dopady na jednotlivce. Motivy špiclování, policejních provokací a nesmyslného režimu, v němž se trestá vyprávění protistátních anekdot, obsahuje hra *Lijavec* (1992; prem. 22. 1. 1982), parodicky využívající princip psychodramatu. Odehrává se ve starobinci, v němž Cimrman při svých pedagogicko-psychologických bádáních vynalezl „léčebné divadlo“.

Nejpolitičtější hrou dvojice Smoljak – Svěrák byl *Blaník* (1992; prem. 16. 5. 1990). Komedie napsaná na sklonku komunistického režimu se vyrovnávala s aktuálními společenskými náladami a s problematikou národní poroby i českých politických tradic. Prostřednictvím travestie pověsti o vojsku svatého Václava, které má z hory vyjet, až národu bude nejhůř, provokativně kladla naléhavou otázku, kdy a jak jednat, a především, zda jsme vůbec schopni jednat; svaté národní vojsko prezentovala jako nesmyslnou, typicky českou organizaci, která nebyla schopná akce ani za pražského ozbrojeného povstání v červnu 1848.