

Sklepáci a spol.

Jazykový a textový maximalismus a minimalismus

JANA HOFFMANNOVÁ

Obsáhlý soubor textů divadla Sklep (1999; odsud pochází naprostá většina dále uváděných ukázek se stránkovými údaji), doprovázený bohatou dokumentací, kritikami i diváckými ohlasy, nabízí jedinečnou možnost k vystižení poetiky tohoto fenoménu českého divadla posledních desetiletí. Zde se ovšem mohu pokusit pouze o dílčí, částečnou charakteristiku, která je založena jen na interpretaci textů, především textů z konce sedmdesátých let a z osmdesátých let. Explozi invence, kterou se vyznačovalo toto období, má divadlo Sklep už patrně za sebou. Přesto se domnívám, že stojí za to se poetikou tohoto souboru zabývat, neboť vykazuje některé společné rysy s tvorbou dalších našich studiových scén, kabaretérů atd. – s tím, co Sklepákům předcházelo nebo vznikalo současně s nimi. Mám tu na mysli hlavně pohyb těchto tvůrců mezi jazykovým a textovým „maximalismem“ a minimalismem. („Maximalismus“ tu neužívám jako termín, zatímco *minimalismus* ano, proto se mu budu věnovat více a doložím jeho projevy podrobněji.) Metodologickým východiskem je pro mne teorie textu a analýza diskursu; z této oblasti budu pracovat především s pojmy, resp. vzájemně spřízněnými principy sekvence, enumerace, řetězení a opakování.

V případě *sekvence* i *enumerace* jde vždy o určitou posloupnost za sebou následujících prvků; přitom textová sekvence – ať už výpovědí, dialogických replik, či třeba veršů, strof, odstavců – může být někdy obsazena enumerací, resp. mít přímo výčtový charakter. Pro sklepácké texty je příznačné, že rozsáhlejší textové sekvence jsou často ustrojeny jako kumulace a kupení nejrůznějších komponentů. Setkáváme se tu s intertextovým a interjazykovým maximalismem, s nevázaným, bezuzdným míšením všeho se vším, se supereklektickým, chaotickým rejmem citací, aluzí, parafrází, imitací... Bez zábran se tu přestupují a ruší hranice mezi žánry, jednotlivými texty, jazyky, kódy.

Mezi nejmarkantnější příklady této hýřivé intertextuality patří sklepácká parafráze Bizetovy *Carmen*, kde se mezi postavami nesmrtelného operního ever-

greenu míhají i postavy z Gogolova *Revizora*, Foglarových *Rychlých šípů*, dále dr. Galén z *Bílé nemoci*, Věra Lukášová, rovněž postava zvaná Fuente Ovejuna, ale i Hanč, Vrbata, Knorr a Dr. Oetker. Podobně ve hře *Jedlovým písmem* se vedle Tobiáše Míchy z *Prodané nevěsty* a jeho rodinných příslušníků prohánějí např. kocour Mikeš, Sherlock Holmes a jeho dr. Watson, Vinetú, Old Shaterhand a Sam Hawkins, piráti (Krvavý pes a další), Čiňani, ale i zakladatel výroby džínů Levi Strauss. „Rusky“ psaná dramatická miniatura *Na pragulce* je z velké části zdařilou parodií na Čechovovy hry, hlavně na *Višňový sad*; najednou však do dialogické sekvence hravě vklouzne aluze shakespearovská: „I kdě Júlyška? – Júlyška, ach, Júlyška... aná paznakómilas s Rómeem i Tybaltom, pajéchalí na trójke zimój, vódky popili [...]“ (60), je tu vlastně parodováno jedno na pozadí druhého. Totéž se týká i prostupnosti žánrů: jeden z textů Tomáše Hanáka např. začíná sekvencí „Luna se z lúna lesů zdvíhá, / v korunách žluna sůvu stíhá, / osada tvá v údolí dřímá“ (52). Romantika máchovská tu jako podkladová vrstva palimpsestu prosvítá pod dále rozvíjenou parafrází trampské písně. (Ostatně perzifláže, parodie a travestie kýčovitě trampské romantiky a foglarovek – nemilosrdné a zároveň láskyplné – jsou ve sklepáckých textech snad nejčastější.)

A zde už je třeba zdůraznit, že nejde o intelektuálské tančení mezi texty a kódy, ale o postmoderní likvidaci moderního kultu originality, výlučnosti, estétství; o „dekonstrukci“ ve smyslu strhávání dolů, zesměšňování, programové trivializace, banalizace, vulgarizace; o agresivní neoprimitivismus (srov. Dvořák 1999: 11), který nám připomene i někdejšího „idiota“ v textech Jana Vodňanského. Tato „primitivizace“ se projevuje mj. v tom, jaké texty sem v různých podobách vstupují. Nejsou to jen díla výsostně umělecká (už byl zmíněn Shakespeare, Mácha, Čechov, časté jsou např. aluze balad Erbenových a dalších klasických textů), ale i texty z hlediska uměleckého spíše pochybné, jako detektivky či dobrodružná literatura. Využíváním intencionálně dětské literatury (pohádky, indiánky, foglarovky) se dosahuje infantilního efektu. Ironizovány jsou texty pop-music, diskurs reklamy i sportu, pracuje se s kultovními scénami z filmů. Vděčným předmětem parodie je opera – zmínila jsem už *Carmen* a *Prodanou nevěstu*; zde opět nelze nevpomenout starších textů J. Vodňanského, jako je reportáž z inscenace *Lazebníka sevillského* (Vodňanský 1991: 125–29), mlasování v La Scale (Vodňanský 1991: 35–36) či „operní recitativ“ P. Skoumala v mezihře písně Pojďte dále Svatý otče (Vodňanský 1990: 25–26), koktejl namíchaný z *Prodané nevěsty*, *Hubičky*, *Rusalky*, *Jakobína*, *Lišky Bystroušky*, *Carmen*, *Figarovy svatby*, ale také *Cikánského barona* a dalších operet. A Sklepáci se nevyhýbají ani muzikálu; zajímavé je, že vedle hry nazvané *Muzikál* nese jiná název *Chemikál* a dialogické sekvence postav – personifikovaných prv-

ků – zde „probíhají dle skutečných chemických zákonitostí a rovnic s hojným využitím hudby a zpěvu“ (110). Při míšení všeho se vším samozřejmě nepřekvapí, že v *Carmen* figuruje „hospoda u Suchánků“ (137) nebo že „Vinetu pije pivo a jí knedlík“ (206). Také mezijazykového žonglérství jsem se už dotkla – hojně se vyskytuje (často záměrně v neumělé podobě) slovenština, ruština, angličtina (ve spojení s country music), v souboru *Ž evropské poezie* Milana Šteindlera i němčina a další jazyky (srov. i Šteindlerovo televizní *Alles Gute*), parodováno je i lašské nářečí (srov. opět už Vodňanský 1990: 46, 122–23).

Trivializace, banalizace, primitivizace má však ve sklepečkých textech ještě jednu výraznou podobu, která se opět bezprostředně dotýká výstavby textových sekvencí. Mám na mysli příkře kontrastní *pointy* – často velmi drsné, drastické, vulgární, šokující, sadistické (přitom však prezentované s odstupem, chladně a věcně, stylem „cool“, jako ve filmech D. Lynche nebo Q. Tarantina). Tak se skeč *Ekologové* v závěru zvrhne v opileckou devastaci přírody; interview s prokurátorem se zvrhne v projev jeho sadismu, nenávisti k lidem, paranoické posedlosti trestáním; pohádka vyprávěná v *Tajů plném ostrově* babičkou Nemovou má značně vulgární, až pornografické vyústění; jinde se z holčičky toulající se Prahou vyklube prostitutka, apod.

S trivializací, banalizací, vulgarizací a primitivizací jsme už ovšem celkem plynule přešli od „maximalismu“ k avizovanému minimalismu. O minimalismu v poslední době hodně slyšíme v různých kulturních a uměleckých kontextech: je tu minimal-art ve výtvarném umění, minimalismus v hudbě nás výrazně zasáhl např. při uvedení Glassovy opery *Pád domu Usherů*, minimalismus v divadle třeba při inscenaci Mametovy *Oleanny*, minimalismus v próze mj. při vydávání povídek Raymonda Carvera a dalších autorů... Podívejme se nyní na některé konkrétní projevy minimalismu českého – specifického minimalismu sklepečkého, minimalismu zároveň ironizovaného a parodovaného.

Sekvence v některých textech jsou přímo explicitním, výčtovým ztělesněním všednosti (bez jakékoli snahy o její povýšení, nobilitaci či apoteózu). Tak je tomu např. v básni Snídaňová: „Máslo! / Na chleba namazat / Mléko! / Ze sáčku vymlaskat / Do kávy! / Lógr nechat usadit / Cukr! / Z cukřenky vydolovat / Lžičkou! / Do kávy zamíchat/ [...] Drošky! / Z balkonu vytřepat / [...] A lógr! / Z hrnků řádně vypláchnout [...]“ (76). Ta nám připomene dalšího výrazného představitele českého minimalismu, Ivana Wernische, k jehož textům odkážu ještě několikrát: „Zítřa nezapomenout: Při chůzi mrskat nohama. Při jídle polykat. Při čtení obracet stránky“ (Wernisch 1994: 16). Podobnou inkarnací všednosti a tucťové nezajímavosti jsou např. i všechny Wernischovy texty nazvané Sen (I–V) ve sbírce *Proslýchá se* (Wernisch 1996: 81–97). Esencí triviálnosti u Sklepečáků je

i banální ženský dialog, nepostrádající prvky feministického diskursu a prostoupený výrazy typu kástink, pícičko, databanka, performer, depka, dieta, deodorant, bady odér, streče, šajnit, oholené podpaždí, vysávání podkožních tuků... (80–83). Všední, triviální je to, co známe všichni – z televize, novin, ale nejlépe už z dětství a ze školy. Proto jsou ve sklepáckých textech tak hojné enumerativní aluze typu: „Ve stáji bude stále bučet kráva, bachor, čepec, slez, kniha [...]“ (139); „Vůbec jste se nezměnil, ty ostré tahy ve tváři, líce, lýtka, lyže [...]“ (130); „není nič ani žena, ani nůše, ani kost“ (45); „vy jedna Chuang Che nebo Jang' cek Jang“ (při oslovení Čiňana, 203); „vysušení bratři [...] Kyzylkum a Karakum“ (148).

U principu enumerace se ještě pozdržím a aspoň naznačím, jaké různé typy výčtových řetězců se ve sklepáckých textech objevují. Řetězce založené na kumulaci synonymních výrazů např. slouží k parodování persvazivního úsilí a manipulativních projevů zdatných mediálních demagogů, jako v textu *Dolejte řediteli*: „[...] ty návrhy byly skutečně odpudivé, příšerné, hnusné, odporné, strašné, ohavné, děsivé, eklhaft; nedá se nic dělat, než tvrdě, krutě, strašlivě, nemilosrdně potrestat viníky“ (72). Jiné řetězce jsou založeny na principu asociativním a asociace mají buďto motivaci vizuální (pistole – párek v rohlíku – olověná klobása v chandlerovské parodii *Mazaný Filip*, 177), nebo zvukovou, nebo jsou založeny na věcné, sémantické souvislosti mezi jednotlivými členy řetězců. Takové jsou řetězce lexikálních ko-hyponym, např. v *Carmen*: „Chceš hózny, pantalony, gatě nebo kalhoty? [...] Chceš klobouk, hučku, lívanec nebo Napoleonku? [...] A co na nohy: boty, galoše, řapky, trepky, podělávký, perka, psí dečky, láptě [...]“ (149). Některé řetězce jsou postaveny na kombinaci asociací fonetických a sémantických: (konkurs divadel) „Za oponou, Pod podiem, Carpe diem, Vadidlo, Kadidlo, Kladivadlo, Lampa, Lucerna, Petrolejka, Bajka a Bludička“ (125). Jiné řetězce vznikají ze zcela nahodilých setkání, kdy např. hrdina v *Muzikálu* „čte plakáty“: „Pešek, Perkotiny, Pehr, Ishikawa, Krajánci, První máj, Fešáci, Sklep [...]“ (103). A snad nejkrásnější asociativní sekvence se odvíjí v *Carmen* z pozdravu „Nashledanou“: jedná z postav ho zkracuje na Nashleda, na scénu se dostavuje někdejší polský lyžař Andrzej Bachleda, nastupuje dialog v polštině, ozývá se jméno Bachledova soupeře Fernandez-Ochoy asociující opět prostředí španělské, od lyžování se přechází k Hančovi a Vrbatovi a od Vrbaty zvukovou asociací k polské herbatě (148).

Pro minimalismus v jakékoli podobě je příznačný princip *opakování*. Sklepáctví autoři velmi často staví dialogické sekvence svých her i skečů na opakování akcí i výrazů (princip „zaseknutého filmu“). Stereotypní sekvence vznikají opakováním téhož gramatického tvaru, např. vokativního oslovení („Poručíku! Seržante! Zunigo!“ – v *Carmen* se takto všechny postavy na scéně postupně vzájemně oslovují – 143). Opakuje se i pozdrav, ale v různých jazycích („Vaya con

Díos! – Jdi s Bohem! – Arrivederci [...] – 137). A další komický efekt v *Carmen* vzniká tím, že postava Tlumok se ujímá tlumočení (138): „José: Buenos Días! – Tlumok: Dobrý den! – Podloudník: Buenos! – Tlumok: Dobrý! – Frasquita: Buenos! – Tlumok: Dobrý! – Escamillo (ironicky): Buenos! – Tlumok (ironicky): Dobrý! – Carmen: Dobrý překladatel! – Tlumok: Buen Tlumok!“ (143). Další dialogická sekvence v tomto snad nejzdařilejším maximalistickém i minimalistickém textu je založena na opakování téže repliky, ale s využitím různých gramatických osob: „Nech ji, má toho dost [...] Nech ho, má toho dost [...] Nech mě, mám toho dost [...] Nech se, máš toho dost [...]“ (146). Kromě toho na počátku hry postavy při oslovení partnera ještě opakují jeho jméno „na vysvětlenou divákům“ – partnera uvádějí, představují: „José: (napomínavě) Carmen! (na vysvětlenou divákům) Carmen“ (136). Několikanásobné opakování je samozřejmě charakteristické pro operní árie (partneři v duetu opakují jeden po druhém, sbor opakuje po sólistovi); toho je bohatě využito ve hře *Jedlovým písmem* (195):

Mikeš: Utekla dcera Tobíáše Míchy!!

Tobíáš Mícha: Cože, cože?

Sbor (obrací se jeden na druhého): Utekla dcera. (několikrát)

Míchová: Ach táto!

Tobíáš Mícha + Míchová: Jediné dítě.

Sbor: Dítě.

Mikeš: Tak jest.

Sbor: Tak jest.

Tobíáš Mícha: Kdo to vyřeší, kdo nám poradí.

Sbor: Kdo jim poradí, kdo to vyřeší.

A ostatně už v juvenilním textu Tomáše Vorla *Hospodská balada* (parodie na *Maryšu*) jsou rozsáhlé dialogické sekvence založeny na opakování replik, rozlišených pouze gradací závěrečné interpunkce (22):

Sedlák: Jak ti pravím, zle je, zle je. Rychtář tvoji ženu bije. Dluhy mu prý neplatí, měl by ses jí zastati.

Vávra: Říkáš bije?

Sedlák: Říkám bije!

Vávra: Říkáš bije?!

Sedlák: Říkám bije!!

Vávra: Říkáš bije?!

Sedlák: Říkám bije!!!

S těmito repetitivními dialogy se opět dostáváme do blízkosti textů Wernischových: vypadá tak např. dialog Goetha se Schillerem (Wernisch 1994: 44):

Goethe: Lížete zmrzlinu, příteli?

Schiller: Lížu, příteli.

Goethe: A jakou to zmrzlinu lížete, příteli?

Schiller: Lížu vanilkovou, příteli.

Goethe: Tedy vanilkovou, příteli?

Schiller: Vanilkovou, příteli.

Goethe: Je dobrá, příteli?

Schiller: Dobrá, příteli.

Goethe: Tedy vám chutná, příteli?

Schiller: Chutná, příteli.

Goethe: Moc vám chutná?

Schiller: Moc mi chutná.

Podobný dialog je i základem textu Nad hlubinou (ibid.: 140–143). V dialogu v párkařově stánku ve sbírce *Proslýchá se* (Wernisch 1996: 83–87) se šestkrát s malými obměnami opakuje sekvence „Jeden párek prosím. – S hořčicí? – Ano prosím. – Kremžskou? Plnotučnou? – Kremžskou. – Je libo chlebiček? – Ano prosím. – Může být patka? – Ne.“ A přichází „další další Další člověk...“ Ostatně přímo vtělením principu opakování je v téže sbírce (101–110) Osm schematických básní pro Josefa Hiršala: jde o osm osmiveršových básní, v každém verši jeden motiv (mísa, hruška, vosy ad.), a všechny texty jsou stejné, jenom do názvu je umístěn pokaždé jiný z těchto osmi motivů.

Sklepácké texty jsou však nedílně spjaty se scénickým provedením; proto zde budiž aspoň zmíněn minimalismus *scénický*. Např. ve sklepáckém *Muzikálu* (102) kompars obstarává zároveň kulisy i zvukové efekty, což je jistě výrazný prostředek minimalizace: „kompars zruší bar, vytvoří ulici [...] stojící dvojice drží v místě obličej lampy [...] jeden komparsista naznačí sirénu [...]“ Názornou ukázkou scénického minimalismu jsou pak tzv. *Proslulé miniatury* (55) typu:

Přichází postava převlečená za Lenku Vychodilovou.

Postaví se doprostřed scény a stojí.

Po chvíli napjatého očekávání s omluvným úsměvem praví: „Přišla jsem se vám jenom ukázat.“

Ukloní se. Odchází.

Opona padá. Konec.

Stejně názorně je tu ovšem minimalismus předveden i v psaném textu: směrem dolů jsou totiž řádky psány stále drobnějším písmem, až se v posledním řádku text vytrácí téměř do nezřetelnosti. A i zde bychom našli paralelu v textech I. Wernische (1996: 93) – text *Hra* totiž obsahuje instrukci „Hrají osoby, děje se na jevišti a dále se v textu pouze opakuje sekvence OSOBA něco říká, něco dělá / (nebo neříká, nebo nedělá) [...], atd., dokud nespadne opona.“

A už jen pro dokreslení tohoto náčrtu minimalistické poetiky uvedu další důležitý nástroj vytváření textových sekvencí, totiž *rýmy*. I s nimi se vlastně pohybujeme mezi maximalismem a minimalismem – tj. mezi rýmy absolutními a rýmy značně neúplnými, nedokonalými. Spíše však platí, že i absolutní rým patří k příznačným prostředkům minimalistickým, stejně jako četné insitní rýmy typu husa – USA (44), tenký – Yankee (34), zas nic – v Sassnitz (55), hnědne – teď ne (30), dobře – v nozdře (50), danke – z branke (44); sychravé studio – mikrofon studí – ó (33); chci být s tebou – stát se zebrou (36); písek zvířený, maso zvířeny / vzduchem letí. / Ústa stařeny křečí staženy [...] (45).

V závěru se sluší připomenout, že uvedené způsoby výstavby textových sekvencí, především sekvence enumerativního, řetězcového typu, umožňují svou jednoduchou, přímočarou lineárností pospojovat často značně nesourodé jevy i výrazy, fragmenty a útržky jazyka i skutečnosti; zároveň však umožňují opakování až do omrzení, jak to v *Pekařově noční nůši* (1994) neustále opakuje Ivan Wernisch: „Opakování (čehokoli a donekonečna) míří ke skutečnosti [...] Opakování (čehokoli a do zblbnutí) míří ke skutečnosti [...]“ V těchto sekvencích lze stylizovat naivitu a infantilnost (která má svou kontinuitu už od juvenilní čtrnáctiletých spolužáků Milana Šteindlera a Davida Vávry), vyjádřit stereotyp a všednost „natvrdo“ – ale zároveň k tomu všemu postavit do kontrastu šokující pointy. Tyto základní rysy mají sklepačské texty více či méně společné např. s texty už zmiňovaného Jana Vodňanského (zejména např. s těmi, jež představují „intimní korespondenci“, „osobní deník“, „erotický receptář“ nebo „konverzační příručku“ Bedřicha Bobše – Vodňanský 1991), s texty mistra naivistické stylizace, insitních rýmů, parodovaných stereotypů a šokujících point Ivana Mládka (Mládek 1990), ale i Luďka Soboty a dalších. (Vzpomeňme tu i na některé dialogy M. Lasici a J. Satinského, např. nesmrtelnou telefonickou sekvenci „Zaváráš? – Zaváram [...]“) Viděli jsme, jak blízko mají k textům mága českého minimalismu Ivana Wernische, který je např. i autorem programového souboru (Wernisch 1994: 162–64) 100 minimalistických básní: je jich dvanáct, pak už následuje jen „atd.“; báseň s názvem *Děšť zní* „Prší“, báseň s názvem *Vítr zní* „Fouká“, aj. Patřily by sem možná i některé texty Wernischova soupevníka Pavla Šruta, např. z nedávno vydaných *Brožovaných básní* (Šrut 2000).

A specifickou, dávno předpostmoderní linii českého minimalismu vytváří zřejmě i undergroundová poezie: Egon Bondy se svým totálním realismem, autoři jako F. Pánek či P. Lampl, zčásti i Magor, Krchovský ad. Přitom ovšem o českém minimalismu zřejmě platí, že permanentně paroduje, ironizuje, shazuje sám sebe, a že je spojen s demytizací, s vyprazdňováním literárních, textových i jiných schémat, konvencí a mýtů (viz snad nejznámější příklad, Wernischovy texty o mecenáši Hlávkovi, 1992: 12, 56).

Literatura

DVOŘÁK, Jan

1999 „Divadlo – studio – Sklep“, in *Sklep 1971–1999* (Praha: Pražská scéna), str. 8–11

MLÁDEK, Ivan

1990 *Zápisky šílencovy* (Praha: Kredit)

PRAŽSKÁ PĚTKA

1999 *Pražská pětka* (Mimoza – Kolotoč – Křeč – Vpřed – Sklep) (Praha: Primus)

SKLEP

1999 *Sklep 1971–1999*, sest. D. Vávra, ed. J. Dvořák (Praha: Pražská scéna)

ŠRUT, Pavel

2000 *Brožované básně* (Praha: TORST)

VODŇANSKÝ, Jan

1990 *Jak mi dupou králíci* (Praha: Čs. spisovatel)

1991 *Generální úklid* (Praha: Mladá fronta)

WERNISCH, Ivan

1992 *Doupě latinářů. Sežrané spisy (Die ausgewählten Schriften)* (Brno: Petrov)

1994 *Pekařova noční nůše* (Brno: Petrov)

1996 *Proslychá se* (Brno: Petrov)