



Ivana Raková /

Specifika komiky Divadla Jára Cimrmana

(Ukázka z bakalářské diplomové práce)

Komika na jevišti a specifika Divadla Jára Cimrmana

V následujícím pojednání se pokusíme popsat ty rysy komiky, které nejsou předurčeny textem, nýbrž mohou se projevit pouze na jevišti – rodí se teprve s jevištní akcí. Budeme tedy hovořit o vlastní specifice činoherního projevu členů souboru Divadla Jára Cimrmana (dále DJC), ale také o jejich zpěvu a tanci. Texty DJC jsou psány pro konkrétní soubor, některým hercům přímo „na tělo“. To se – společně s faktem, že soubor je ryze pánský – odráží v tvorbě tohoto divadla po stránce herecké i tematické.

Nejprve je třeba upřesnit jednu věc. DJC úspěšně funguje už přes čtyřicet let, je tedy samozřejmostí, že jejich jevištní projev se v průběhu let postupně proměňoval. Zdeněk Svěrák v časopise *Film a doba* v roce 1980 k tomuto problému říká: „Když jsme začínali, dělali jsme všechno živelně. Teprve reakce diváků nás utvrzovala v tom, co je na našem projevu milého nebo půvabného. Je to profesionalizace, která nutně nastane i v takovém souboru lidí, kteří přes den dělají něco jiného. Udržet tohle všechno s nádechem ‚jako poprvé‘, to je zřejmě profesionální stránka této poloamatérské scény“ (Bechtoldová 1980: 18). Jevištní projev DJC je tedy velmi osobitý, má vlastní „pravidla“. V dokumentu *Cimrmani* mluví Pavel Vondruška o tom, že mají „zakázáno hrát divadlo“ (Vanýsek 1998: 0:28:10). Odmítání profesionálního hereckého projevu se také nepřímo objevuje ve filmu *Nejistá sezóna*, kde členové souboru uvažují nad novou posilou souboru a zavrhnou nápad přijmout absolventa DAMU. Ani „neherectví“ však není zcela správným termínem pro označení cimrmanovského herectví. Ladislav Smoljak v časopise *Film a doba* v roce 1980 k tomuto pojmu říká: „To, čemu se říká ‚neherecký‘ projev, by u nás na divadle možná platilo na seminářovou část, na onu sérii přednášek jednotlivých ‚odborníků‘ na různé aspekty Cimrmanova života a díla. Tam jde každý z herců tak říkajíc ‚za sebe‘, je maximálně civilní, nebere na sebe žádnou masku učenosti, pro-

fesorské roztržitosti a podobná klišé. Ale je to opravdu neherectví? Copak lze přimět nějakého člověka, aby po třísté repríze zopakoval „neherecký“ projev?“ (Bechtoldová 1980: 17) Také Zdeněk Svěrák v knize *Šest z šedesátých* k tomuto pojmu říká: „To naše chování na scéně přitom není hraní si na neherce. Každý z nás dělá ve hře, co umí. V úvodních seminářích jsme ale tak civilní, jak to jen jeviště snese. Každý je za sebe – neděláme smutné muže či potrhle vědce. Když jsem učil, přesně takhle jsem dětem vykládal látku“ (Ježek, Tichý 2003: 238).

Z těchto slov vyplývá rys cimrmanovského herectví, který je pro seminární část představení podstatný: civilnost, autentický projev. Cimrmanovští herci nehrají, vystupují sami za sebe. Tato tendence k autentičnosti a vystupování sám za sebe je dalším odrazem doby, ve které DJC vznikalo, neboť charakteristickým rysem divadel malých forem v šedesátých letech bylo autorské divadlo a autentický projev – autoři na jevišti sami prezentovali vlastní texty.¹ To se odráží také v cimrmanovském projevu. Vždyť v rámci mystifikace jde v jejich představeních přeci o to, podělit se s diváky o objev Cimrmana. V semináři herci v rolích cimrmanologů divákům předkládají informace o Cimrmanovi. Projev cimrmanologů má působit, jako by šlo o veřejnou přednášku, která se z organizačních důvodů uskutečňuje v divadle kvůli následující rekonstrukci hry. Z pohledu oproštěného od mystifikace jsou semináře DJC divadlem, které si jako výrazový prostředek zvolilo formu přednášky. Přítomnost divadelních prostor se odráží také v divákově vnímání cimrmanovského herectví v seminářích. Ladislav Smoljak v dokumentu *Cimrmani* mluví o časté chybě prvních napodobovatelů, která plyne z tohoto teatralizovaného vnímání semináře: „Když nás někde chtěli napodobovat, tak první kardinální rozdíl byl, že hráli nějaké profesory, z nichž každý má nějakou vadu, potrhlost nebo něco podobného... vlastně dělali šarží“ (Vanýsek 1998: 0:35:25).

Cimrmanovští herci nehrají přednášejícího, ale přímo přednáší. Jediné, co herci v seminářích předstírají, je víra v pravdivost informací. Svým autentickým způsobem vyjadřování divákům sdělují pravdivé informace (pracují s fakty), ale zároveň stejným způsobem přednáší o bizarních Cimrmanových vynálezech a nápadech. Důsledkem toho je jev, o kterém hovoří Smoljak ve zmiňovaném dokumentu: „My máme ten projev takový, že někdy nevíte, jestli v tu chvíli už říká roli, nebo ještě se mnou komunikuje o něčem jiném“ (Vanýsek 1998: 0:35:40). Právě tato vážnost, s jakou divákům předkládají nesmysly, a znejistění diváka jsou nedílnou součástí komiky DJC vyplývající z herectví. Mystifikace by ztratila na své účinnosti, kdyby jevištní projev postrádal autentičnost a byl poznamenán profesionálním herectvím.

1 Viz např. (Just 2005: 16).

O herectví „neseminatřovém“ – v druhé části představení – se výstižně vyjádřil například Vladimír Just: „[...] cimrmanovští herci nehrají dramatické postavy, jako spíš s naivní zapáleností pábitelských vědců-ochotníků koženě a neuměle demonstrují namnoze značně pokleslé dramatické nehoráznosti [...], jejichž totální stupidnost a absurdita jim dokonale uniká. A činí to vše se stoprocentní vážností, neochvějností, pokud možno toporně, ‚polopaticky‘ a doslovně – odtud i typicky cimrmanovský ‚kulisový‘ jevištní realismus, naturalismus i s technickými ‚kouzly‘ a triky – zároveň však střídmě, cudně, civilně, beze stopy přehrávání: cimrmanovský herec podehrává“ (Just 1988: 306).

V rozhovoru, který byl publikován v knize *Semafor... jaký byl a jaký je* (Salabová, Salaba 2006: 140–145), Smoljak naznačuje svůj blízký vztah k divadlu Semafor. Téměř od počátků působení Semaforu hojně navštěvoval jeho představení. V tomto divadle Smoljak režíroval a spolupracoval s Jiřím Suchým. A právě on měl značný vliv na herectví DJC. Jeho herecký projev Smoljak popisuje jako „inteligentně promyšlený neherecký projev. Mluvil sám za sebe, jak to uměl i neuměl“ (Salabová, Salaba 2006: 143). V šedesátých letech se ovšem k herectví členů divadla Semafor kritika opakovaně vyjadřovala velmi kriticky, například Jan Císař: „Není tu ani ten minimální základ profesionálního divadelního projevu.“ (Císař 1961: 5) A právě tento herecký projev, který měl Ladislav Smoljak možnost v divadle Semafor pozorovat, se odrazil v cimrmanovském jevištním projevu velmi výrazně.

Významným prvkem cimrmanovského hereckého projevu je způsob, jakým podávají samotné vtipy a pointy. Ladislav Smoljak v dokumentu *Cimrmani* říká, že se vtip „má říct tak, jako by člověk ten vtip neřekl a byl sám zaskočen tím, že se lidi smějí“ (Vanynýsek 1998: 0:34:30). Dále mluví o tom, že nemají rádi, když komik svůj vtip divákům předem signalizuje a prozrazuje, že přichází pointa. Herci DJC působí, jako by se stávali komickými nechtěně a nevědomky. Jestliže hry DJC jsou anekdotické, také herectví je anekdotičností silně ovlivněno. V časopise *Film a doba* Smoljak cimrmanovské herectví formuluje takto: „Jako herec jsem sice podvědomě cítil, jak na to, ale jako režisér jsem pořád nemohl přijít na to, jak to kamarádům v divadle formulovat. Až mě konečně napadlo celkem vhodné přirovnání: traktovat postavu způsobem, jakým ji traktuje dobrý vypravěč anekdoty. Všimněte si, že herci nebývají vždycky nejlepšími vypravěči anekdot. Moc hrají [...] Dobrý vypravěč zůstane sám sebou, jen jemně naznačí údiv, zámlku, pobavení, vyhybá se krajním polohám, jako je hysterie, bezuzdný vztek či srdceryvný pláč – to nepředvádí vůbec. Postavu, za kterou mluví, jen lehce načrtne, aby byl posluchač v situaci. Jinak nechá plně působit text a pointu, neboť anekdota, to je hlavně slovesnost. Kotrmelce do ní nepatří. A naše divadlo, to je také z devadesáti procent slovesnost. Proto je tu styl vypravěče anekdot myslím zcela adekvátní.“

(Bechtoldová 1980: 18) Ve výše zmiňovaném dokumentu *Cimrmani* mluví Ladislav Smoljak o tom, že herci mají na jevišti působit tak, aby byli vidět a slyšet a neunikla pointa vtípu (Vanýsek 1998: 0:30:10). V rozhovoru pro *Svět a divadlo* zároveň dodává: „[...] když se nám líbí určitou větu říct civilně, tak ji řekneme civilně. Když se nám hodí strojenost, dáme to tam. Nemáme žádnou ortodoxní estetiku“ (Kráal 1994: 98). To souvisí se zmiňovanou profesionalizací divadla. Herci DJC mají během let svého působení již odpozorováno (především u starších her), jak je potřeba větu říci, aby se divák zasmál.

Topornost jevištního projevu se podílí na utváření dalšího výrazného motivu her DJC: ochotnictví a amatérství. DJC vzniklo z touhy několika lidí dělat divadlo, čistě pro radost tvůrců a diváků. To je také čtvrtým bodem zakládající listiny: „Budeme hrát divadlo především pro sebe, abychom se jím bavili, a uvítáme každého, kdo se bude bavit s námi“ (Svěrák, Šebánek 2001: 221). Zakladatelé a většina členů souboru nejsou herecky vzděláni. Motiv ochotnictví a amatérismu se odráží nejen v kulisách a kostýmech, dodržujících tradici a typologii postav a prostředí, ale také v jejich herecké tvorbě. Výrazné je to zejména v konvenčních gestech spojených s určitým žánrem či situací, například rozkládání rukou během árie, utírání slz při dojetí atd. V těchto chvílích jako by si herci DJC na herce hráli. Nešikovně napodobují odkoukanou formu, snaží se dodržovat její tradice. Je to hra na divadlo. Druhá část představení je v rámci mystifikační hry vědeckou rekonstrukcí divadelních her (nejde tu o umění). Rekonstrukce je zřetelně vidět i v drobných scénkách sehrávaných v semináři. Herci v nich vystupují s papíry v ruce a nepokrytě text čtou. Působí nedokonale a strnule, přičemž tato topornost projevu je záměrná a neskrývaná. V některých situacích je dokonce komická situace plynoucí z amatérského projevu předepsaná textem. Například v *Lijavci* (což je hra ve hře) jedna postava druhou napomíná, aby hovořila směrem k publiku. S motivem amatérství a inscenovaného neobratného působení na jevišti souvisí také několik dalších už zmiňovaných prvků: doslovnost (například scénické poznámky v *Němém Bobši* jsou brány doslova), organizační zmatky a nadsázka (například přehnaně zhraná reakce).

Motiv ochotnictví se v DJC odráží nejen v jevištní formě, ale souvisí také s postavou Járy Cimrmana. Ten je s ochotnickým divadlem a amatérstvím spjat. Vyrážoval si vlastní ochotnickou společnost, čímž se řadí mezi mnoho dalších ochotníků a obrozenců doby, do které je zasazen. Nejen v divadle, ale také v ostatních činnostech je líčen jako samouk a člověk, který své výzkumy a nápady provádí na vlastní pěst. Také tady se tedy odráží vliv stylizace do období přelomu devatenáctého a dvacátého století.

V představeních DJC také často dochází k porušování iluze, kterou se divadelní prostředky obvykle snaží vyvolat. V tomto případě to však není umě-

lecký záměr, snaha o antiiluzivnost, ale je to inscenováno jako nechtěné pochybení. Například v *Africe* nedopatřením technika spadne z nebe údržbářská kabela místo loutky zastřeleného dravého ptáka. Pochybení může přijít z různých stran (nejen technika), například herec hrající dvojníka si nestačí převléknout kostým dokonale. V některých případech jako by aktéři naopak přiznávali vlastní hereckou či režijní nedokonalost. Například v *Hospodě Na mýtince* je několikrát zpěv nahrazen nahrávkou a herci směle pokračují na „playback“. Toto přiznané záměrné rušení pracně vytvářené iluze se netýká pouze herectví, ale také například rekvizit: ve *Švestce* má být jedna postava vyzdvižena na laně na strom a místo herce putuje vzhůru figurína, záměrně vytvořená tak, aby diváci poznali, že je to pouze figurína. Během dalších scén k ní herci mluví jako k postavě, ale chovají se k ní jako k figuríně (šťouchá se do ní holí).

Komika vytvářená hereckou akcí

V hrách DJC nalezneme dost komiky vytvářené hereckou akcí: gesta, mimiiku, práci s rekvizitami, mluvu apod. Některé tyto prvky jsou dány textem, režisérským záměrem i improvizací, jiné jsou zase výjimečné tím, že plynou hlavně z osobitosti projevu jednotlivých herců. Zmíním se především o těch nejtypičtějších.

Gesta pomáhají změnit význam řečeného. Mohou být v rozporu s větou či očekáváním. Například v *Aktu* se učitel Láďa svěruje sexuologovi Pepovi, že ho znepokojuje, jak se jeho studentkám „v období puberty tak výrazně, ale opravdu výrazně zhoršuje prospěch“ (Cimrman, Smoljak, Svěrák 2009: 51). Gestikulace vzbuzuje očekávání, že místo prospěchu, bude mluvit o dívčím poprsí. Gesta ovšem nemusí jít s významem vět do sporu, mohou naopak jejich komičnost podtrhnout, ilustrovat. V *Českém nebi* si Hus stěžuje, že vždycy když se v nebi potká se Zikmundem, tak se na něj šklebí a posměšně chrasťí sirkami. Během posledních slov vezme krabičku sirek a zachrastí. Rovněž se tu objevuje motiv opakování. Například ve *Vyšetřování ztráty třídní knihy* se několikrát a od různých postav objevuje šimrání pod bradou. V prvním případě tím ředitel chlácholí učitele, aby se už na své nezbedné žáky nehněval. Později šimrá pod bradou učitel ředitele. Jejich rozhovor se totiž za přítomnosti inspektora opakuje. Přítomnost nadřízeného způsobí, že si ředitel s učitelem vymění své role. Gesto tedy putuje inscenací v různých obměnách. Děje se to také v *Africe*: zvednutý ohnutý loket Cyrila Metoděje jednou znamená, že na hřbetě ruky sedí neviditelný chameleon, podruhé jde o zlomenou ruku.

K tématu mluvy již bylo mnoho řečeno v kapitole o jazykové komice. Byla řeč o častém užívání deformované řeči (ráčkování, zajíkání a přeskakování hlasu), smíchu, rozporu mezi intonací a obsahem věty, přízvuku cizinců a dalších prvcích. Významným prvkem v mluvě jsou odmlky. Ty mají praktickou

funkci – dávají čas divákům se zasmát. Zároveň pomáhají zachytit vtíp, který by byl silně potlačen, kdyby herec v projevu ihned pokračoval dál. Odmilka může posílit dvojznačnost řečené věty. Velkou roli hraje také v efektu „zdvojeného smíchu“. Slovy „zdvojený smích“ mám na mysli ty chvíle, kdy se diváci zasmějí řečenému vtípu, po kterém však následuje pokračování s další pointou, která už rozesmáté diváky „dorazí“. Například v semináři, který předchází hře *Posel světla*, je věta, která začíná takto: „O hře Posel světla se můžeme dočíst v autobiografické knížce záhřebského herce Stanka Miloviče, mimochodem ortodoxního monologisty, v knížce nazvané Před oponou za oponou nesmí nikdo stát...“ – tady může (ale nemusí²) následovat krátká odmlka, během které se diváci zasmějí. Následně jsou zaskočeni pokračováním, které pointu plně dokončí a smích zesílí „... nebo nebudu hrát!“ (Smoljak, Svěrák 2009: 260)

Kulisy a rekvizity v hrách DJC jsou jednoduché a snaží se vyjádřit typické prvky prostředí, ve kterém se děj odehrává. Odráží se tu tedy vliv lidového ochotnického divadla 19. století. Komičnost je většinou vzbuzena až interakcí s hercem. Může jít o zvýraznění ochotnického přístupu, amatérství i nedokonalosti: placení účtu knoflíky v *Lijavci*, dívání se z namalovaného okna (herci se o kulisu téměř opírají čelem) v *Dlouhém, Širokém a Krátkozrakém* a ve *Vraždě v salónním coupé*. Kulisy a rekvizity (a hlavně hra s nimi) se přibližují k absurdnosti a nesmyslnosti: například natahovací ruka panimámy připoutané na lůžko, se kterou se dá přejít až na druhý konec světlice v *Záskoku*. V souvislosti s kulisami a rekvizitami se objevují motivy hyperbolizovanosti, „lidové tělesnosti“ (o ní bude řeč později), očekávání i parodie.

Pohybem a rozmístěním herců na jevišti mohou vznikat komické situace. Jsou inscenovány tak, že působí bezděčně, například v *Aktu* si Pepa podává na přivítanou ruku s přítomnými a během zmatku shromážděných osob si s panem Žílou omylem potřeše třikrát. V *Blaníku* Smil pomlouvá svého nadřízeného, aniž by tušil, že ho má za zády; ostatně tento okamžik, kdy postava volá nebo mluví o jiné postavě, aniž by tušila její přítomnost, se v hrách DJC objevuje často. Jde o tradiční prostředek komiky. Na jevišti se občas odehrávají scény, které užíváním komických klišé mohou evokovat výjevy z němého filmu. V *Blaníku* dojde k souboji, kde voják s krátkým mečem bojuje proti vojákovi s mečem abnormálně dlouhým. Souboj je neohrabaný, těžkopádný: voják supí pod námahou těžkého meče, a když ho konečně zdvihne nad hlavu, tíha meče ho převáží dozadu. Ve *Vyšetřování ztráty třídní knihy* spadnou učitelí kalhoty, v *Dlouhém, Širokém a Krátkozrakém* Bystrozraký kvůli svému špatnému zraku naráží do kulis, v *Záskoku* invalidní principál Karásek na vozíku zlostně nahání špatně připraveného herce Prácheňského po jevišti.

2 Tato odmlka je zřetelná především na audiozáznamu. Viz *Posel z Liptákova* (1983: 0:25:00).

Pohyby herců po scéně se také setkávají s prvkem už zmiňovaným – zabočování do konvenčních praktik. Když postavy sdělují důležitou myšlenku, herec předstoupí blíž k rampě a hraje otevřeně čelem k publiku. Smoljak ve zmiňovaném dokumentu dodává, že poetika divadla 19. století (do kterého v rámci mystifikace Cimrmanova tvorba patří) toto rozestavení herců umožňuje (Vanýsek 1998: 0:29:40). Tento odkaz k 19. století se tu spojuje ještě s motivem anekdotičnosti – text plyne přímo na diváka a je důležitější, aby vynikla pointa, nikoli způsob podání.

Dalším často užívaným prvkem je neohrabanost, nešikovnost. Herec v dvojroli identických dvojčat Jasoně a Drsoně přebíhá zákulisí ze strany na stranu, když hraje rozhovor těchto dvojčat. Během přebíhání si vždy vymění kostým (pláštík a čepici). Po několika replikách si nestíhá kostým převlékat a je notně zadýchaný (záměrně).

Hudební a taneční stránka

Hudba není v představeních DJC opomíjena a je další výraznou částí specifických projevů komiky tohoto divadla. V souvislosti s tím nelze opominout Svěrákovu textařskou činnost. Už od šedesátých let psal, zpočátku pod pseudonymem Emil Synek, později pod vlastním jménem, písňové texty pro některé interprety (např. Nad'a Urbánková, Ivan Mládek, Jiří Schelinger), pro dechové kapely (např. píseň *Mám ráda hajnýho*), texty k pohádkovým písním (např. písně *Dělání, dělání* a *Není nutno*), písně pro děti (pořad *Hodina zpěvu*) atd. Spolupracoval s různými hudebními skladateli, pro tvorbu DJC je nejdůležitější spolupráce s Karlem Velebným, Janem Klusákem, Petrem Skoumalem a Jaroslavem Uhlířem. V hrách DJC se objevují dvě písně, které otextoval Svěrák sám: *Šel nádražák na mlíči* (ve hře *Švestka*) a *Elektrický valčík* (ve hře *Lijavec*), obě zhudebněné Jaroslavem Uhlířem.³

Písně v DJC jsou komické už svými texty. O tom však bylo mnoho řečeno v kapitole o jazykové komice, v souvislosti s veršovanou tvorbou. Proto se teď zaměřím především na samotnou interpretaci v představení. I tady se objevuje motiv nepovedenosti, většinou ve formě organizačních zmatků. Projev herců při zpěvu je toporný. V seminářích působí jako školáčky před tabulí při hodině hudební výchovy. Zpívají-li všichni, pečlivě se rovnají do řady. U písní v hrách je zpěv komický především tehdy, setkává-li se s patosem. Tak je tomu hlavně v hrách *Hospoda Na mýtince* a *Cimrman v říši hudby*, tedy parodiích na hudební žánry, v nichž je použita hudba významných skladatelů, jejichž originální verze se hrají na reprezentativních scénách. Zpěv je doprovázen gestikulací a pohyby, které jsou pro tyto žánry typické. Pokud jde o zpěv sám,

3 Viz *Kam zmizel ten starý song* (Mudra 2004).

v něm se neobjevují známky snahy o komičnost. Většinou je přirozený (podle schopností jednotlivých herců), pokud možno takový, aby nepohoršoval. Jen v některých případech, většinou v podání Zdeňka Svěráka, dochází k nepatrné deformaci, například přeháněním výslovnosti, či záměrným (nebo příznámým?) nevyzpytáváním určitých pasáží.

U interpretace písni spočívá těžiště komiky také v taneční stránce. Některé písni jsou totiž tancem doprovázeny, a to v hrách *Akt, Hospoda Na mýtince, Cimrman v říši hudby* a *České nebe*. Taneční kreace jsou přehnané, parodické, „prkenné“, strnulé nebo založené na primitivní choreografii. Příkladem takové primitivní choreografie může být písnička *Šel nádražák na mlíči*, zpívaná v semináři, který předchází hře *Švestka*. Zpěváci zde stojí srovnání v řadě a během zpěvu refrénu otáčejí do rytmu hlavou zleva doprava. Po skončení refrénu pak udělají synchronizovaný krok na stranu a do řady přibude další člen, který odříkává následující sloku. Jiným příkladem by mohl být například tanec hraběte Zeppelina a Hospodského v *Hospodě Na mýtince*. Ti dva za sebou kráčí do rytmu písni *Blondýnky něžné* z operety *Polská krev*, přičemž ten, který je vzadu, drží toho vpředu za boky (lidově řečeno dělají „vláček“). Na každý druhý takt přitom kopnou dozadu nohou, natočí hlavu k publiku a řeknou „es“. Na tomto příkladě je mimochodem vidět také užívání konvenčních prostředků.

Pro komiku tance je také důležité, jakou postavu herec hraje. Zvláštní kategorií jsou totiž tance ženských postav. Tady má na komičnost vliv vědomí o tom, že ženská postava je hrána mužem. Herec při tanci vyzdvihuje určité typické ženské taneční pohyby – komické je na tom neohrabané mužské provedení.

Během zpěvu některých písni se může na scéně odehrávat něco, co rovněž posiluje komičnost. V *Lijavci* zpívá Formánek s vrchním inspektorem protirakouskou píseň a nevšimnou si, že do místnosti vejde také tajný policista (jehož pravou totožnost ostatní postavy už znají). V *Hospodě Na mýtince* zpívají Hospodský a Zeppelin árii a během toho se na jeviště z boku po čtyřech připlazí vězeň a nechápavě se rozhlíží, kde se to ocitl. A Bystrozraký v *Dlouhém, Širokém a Krátkozrakém* diriguje zpívající skupinku tak mocně, že holí ohrožuje sedícího děda Vševeda.

Soubor

Již jsme se na jiném místě zmínili, že mnohá specifika humoru DJC vyplývají z obsazení souboru. Ten se skládá z autorů her, herců a techniků. Posledně jmenovaní mají v tomto divadle zvláštní postavení, vedle zajišťování technického zázemí také vystupují na jevišti, a to v první půli představení, kde přednášejícím přináší pomůcky. Smoljak v dokumentu *Cimrmani* (Vanýsek 1998: 0:15:20) mluví o tom, že někteří technici to dělali tak dobře, že začali být po-

stupně obsazování do drobných rolí. Na produkci DJC se odráží přátelské vztahy členů DJC, což je naznačováno ve zmiňovaném dokumentu. Mnozí z členů souboru jsou dlouholetí kamarádi: Smoljak, Svěrák a Čepelka se seznámili už na studiích na vysoké škole, Penc se spřátelil se Svěrákem už na základní škole, Weigel se znal se Smoljakem atd.

Jedním z výrazných specifíků poetiky DJC je fakt, že všichni hrající členové souboru jsou muži. Zdeněk Svěrák v *Dodatcích* píše, že na ryze pánské složení souboru se pomýšlelo už od počátků zakládání divadla: „S tím korespondovala jeho [Jiřího Šebánka; pozn. autorky] myšlenka, že nám mužům chybí místo, kam bychom se aspoň jednou týdně uchylovali jako naši dědové, když se každou sobotu umyli a vypravili se do své hospody kácet kuželky. Místo respektované ženami jako mužské hájemství. Tento sen se měl realizovat založením pánského divadla“ (Svěrák 1999: 6). Tyto věty také naznačují povahu činnosti tohoto souboru a vnitřní atmosféru – jde tu o určitý druh odreagování.

Muži tedy hrají i postavy žen. Komičnost je v těchto případech vytvářena v několika rovinách: vzhledové, herecké a textové. Komika vzhledu se zakládá na rozporu, nesourodosti a kontrastu. Mužské tělo je oblečeno do ženských šatů, někdy je kostým dokonce doplněn o ženské prvky (těhotenské břicho). Herci se však nikdy nelíčí, pouze v některých případech používají paruku či šátek. Někteří herci hrající ženské role navíc mají vousy nebo jsou o dost starší než postava, kterou hrají. Kontrastu je někdy dosahováno nesrovnalostí mezi slovně vyvolanou představou a tím, co diváci ve skutečnosti vidí. Například v *Aktu* říká Žíla: „Objevil jsem krásnou modelku. Byla úžasná. Stojí před vámi, chlupci“ (Svěrák 2009: 39). Vzápětí na tuto „modelku“ hranou mužem ukáže, čímž zvýrazní rozpor mezi mužským hercem navlečeným do ženských šatů, dělajícím stydlivé posunky, a slovně vyvolanou představou ideálu ženské krásy.

Herecky jsou ženské postavy podávány toporně, neobratně. Herci se snaží vyzdvihnout některé typické ženské rysy mimické, gestické i hlasové. Nezapomínají také na „ženské zbraně“ jako například upejpání, stydlivost, pláč, škemrání i hysterii. Díky způsobu cimrmanovského herectví (popsaného na počátku této kapitoly) toto podání nepůsobí lascivně ani transvestivně.

Hry DJC jsou psány s předpokladem, že ženské postavy budou hrány mužem (vliv má také psaní her pro určitý soubor, určité herce). Proto v textech existuje množství narážek. Například ve hře *Lijavec* volají postavy na paní správcovou posměšně „štetináč“, což působí komicky, hraje-li tuto postavu vousatý herec (Hraběta, Penc). Do semináře předcházejícímu *Lijavci* dokonce autoři vložili sebeironické vyjádření k mužskému složení souboru: „Například kolega Vondruška přivedl do divadla – je to asi čtyři roky – dívku, tedy vdanou dívku, která se všem velice líbila. Mělo to sice své pozitivní stránky. Všem na-

příklad okamžitě stoupl zájem o zkoušky. My jsme stále zkoušeli, oprašovali, prakticky jsme byli pořád v divadle. Vznikly i nové formy zkoušení s individuálnější přístupem, například zkoušky typu herec–herečka, dva herci–herečka, režisér–herečka, dva režiséři–herečka, dva režiséři–herečka a její kamarádka atakdále“ (Smoljak, Svěrák 2009: 301).

Provázanost textů s členy souboru DJC souvisí s dalším významným prvkem komiky DJC – sebeironií. V některých hrách, a to především v první části, se objevují drobné vtipy na účet jednotlivců. Nejčastěji to jsou slovní narážky na jména či vzhled jednotlivců, např. kudrnaté vlasy a malá výška Ladislava Smoljaka: „Byl to trpasličí kmen – nikoli co do počtu, ale co do vzrůstu. Největší z těchto domorodců byl velký asi jako profesor Smoljak. Toto etnikum malých kudrnatých Afričanků [...]“ (Smoljak, Svěrák 2009: 487).

Zajímavé je také sledovat vývoj postoje autorů ke stáří. Toto téma se objevuje už v některých postavách mladších her: baron v *Němém Bobši* (premiéra 1971) a Děd Vševěd v *Dlouhém, Širokém a Krátkozrakém* (premiéra 1974). Později se motiv stáří objevuje také v hlavních zápletkách či námětech hry, tentokrát již v ironizovanější podobě. Po *Dlouhém, Širokém a Krátkozrakém* následuje hra *Posel z Liptákova* (premiéra 1977), obě se točí okolo tématu stáří. Hra *Vizionář* se vypořádává se smrtí doslova: pro hlavního hrdinu si přichází Smrtka v personifikované podobě. Děj *Lijavce* (premiéra 1982) je umístěn do prostředí starobince. Také *Záskok* (premiéra 1994) se nepřímou vyjadřuje k problémům stáří: herec Prácheňský je svázán vlastními zažitými stereotypy a už je pozdě, aby se z nich dokázal sám vymotat. Ve *Švestce* (premiéra 1997) se skupina důchodců rozhodne očesat švestku, ale brání jim v tom vlastní „stařecké neduhy“. A konečně, děj *Českého nebe* (premiéra 2008) se odehrává v nebi, tedy v posmrtném životě. Témata a postavy těchto her dávají příležitost k narážkám a vtípům, mnohdy oděným do hávu černého humoru.

VÁCLAV: [...] Ale proč jsme tě sem pozvali. Jistě víš, co se na zemi děje. Myslíme si, že by v české nebeské komisi neměly chybět vzory, jako jsi ty.

HUS: To je pro mne velká pocta.

PRAOTEC: Největší spisovatel je Jirásek. A nejlepší, co napsal, jsou Starý pověsti český. A z nich je nejlepší pověst o mně. Jak jsem vás přivedl na Říp. Ten by tu měl být. Jirásek.

KOMENSKÝ: Ten tu nemůže být. Ten ještě žije.

PRAOTEC: Škoda. (Smoljak, Svěrák 2009: 541)

V roce 1988 se Janu Kašparovi stala nehoda, která ho připoutala na invalidní vozík. Autoři však zareagovali pohotově: hry vytvořené v následujících letech jsou psány tak, aby v nich vystupovala postava, kterou by mohl hrát i vozičkář. Zdeněk Svěrák v pořadu *13. komnata Jana Kašpara* popisuje, jak se zpočátku báli odhalit a ukázat divákům Kašparovo postižení (Slavík 2010). V *Blaniku*, první hře po nehodě, vystupuje postava, která po celou dobu pouze sedí za stolem. V následujícím *Záskoku* však už otevřeně vystupuje postava připoutaná na voziček. Ve *Švestce* se dokonce nalézá několik přímých narážek na invaliditu. Například, když rázná sufražetka Jenny podává na přivítanou ruce přítomným pánům. K sedícímu Motyčkovi, který se chystá zdvořile stoupnout, prohodí: „Nevstávej, klidně sed“ (Smoljak, Svěrák 2009: 469). Nato se obrátí k invalidovi Pulcovi a bez váhání mu při podání ruky řekne tuto větu také.

Tělesná filozofie

Ryze mužský soubor a ochotnický charakter tohoto divadla může vyvolávat představu, že pánové souboru si jen hrají „jako malí kluci“ (bez hanlivého smyslu). Takové obsazení souboru navíc umožňuje úspěšně a bez pohoršení aplikovat téma, které se objevuje snad v každé hře a které Přemysl Rut označil jako „lidovou tělesnost“ či „tělesnou filozofii“ (Rut 2009: 10–11). Pokud jde o téma erotiky, znovu se vracíme k tématu žen. Přemysl Rut píše: „Předpokladem pro tyhle chlapské žerty je už – nejednou deklarované – striktně pánské složení souboru. Žena zde vzniká tím, že se chlap vycpe na prsou, případně na břiše, a uváže si kolem hlavy šátek. Žena je tu tedy tolik co muž opatřený směšnými doplňky. Erotické vztahy se tu spíše odreagovávají, než vyjadřují“ (Rut 2009: 11). Ono „odreagovávání“ je výrazným motivem, který se nad inscenacemi DJC vznáší nejen v souvislosti s ženskými postavami. Mystifikační hra a komický žánr jako takový diváka odreagovávají od běžných starostí a strastí. V prvních dvaceti letech působení DJC měl tento motiv bezesporu silný úlevný účinek.

Jako poslední téma této oblasti Rut popisuje stáří a smrt. Upozorňuje na to, že všechny hry se přímé smrti vyhýbají. Ve *Vizionáři* si pro pana Hlavsu přichází Smrtka, propásne termín a odchází s prázdnou. Ve *Vraždě v salónním coupé* sice inspektor Trachta vyšetřuje smrt továrníka Bierhanzela, ale na konci se zjistí, že není mrtvý. Můžeme hovořit o jisté harmoničnosti a idyličnosti, které hry DJC provázejí.

Divák

V pojmenovávání specifík komiky DJC nesmíme zapomínat na jeden článek, bez kterého by to nešlo: publikum. To má v představeních významnou funkci. Je to divák, ke kterému směřují všechny vtipy vytvářené na jevišti. Na jeho vý-

znamnou úlohu poukazuje také zmiňované rozestavění herců a jejich hra obrácená do hlediště. Seminář poučuje diváka o fiktivním géniovi. Publikum svým smíchem hercům signalizuje, že „ta se povedla“. Pro komiku DJC je charakteristické, že se svým divákem počítá, zapojuje ho do vlastní hry a pohrává si s ním.

Herci DJC jsou se svým divákem neustále v kontaktu. Je to dáno už samotným textem, který v seminární části obsahuje vítání diváků, oslovení, nalezneme tu také řečnické otázky směřované do publika. Seminářová část předpokládá účast diváka už svým charakterem – je tu potřeba někoho, kdo bude vstřebávat nové informace. Tento kontakt s divákem se tu neodehrává pouze v textově rovině. Zdeněk Svěrák v časopise *Film a doba* v roce 1980 říká: „Na divadle nám Smoljak říká: Dejte to do očí! Tady jsme opravdu často nuceni dívat se divákovi do očí, oslovujeme jej očima, ptáme se ho, zda nám rozuměl“ (Bechtoldová 1980: 17). Kontakt s divákem je tedy vytvářen po stránce textu i herecké akce.

To se samozřejmě týká také divadelní hry v druhé části představení. Divadlo jako takové je provozováno pro diváka, třeba i jediného. Divadelní hry DJC jsou však zároveň rekonstrukcí, divákova úloha se tak dostává do nové dimenze: svědek, hodnotitel vědecké práce a práce fiktivního génia. Slovo rekonstrukce také znemožňuje divákovi, aby na divadelní představení pohlížel jako na umělecké dílo.

Publikum se v některých hrách stává cílem útoku. Tyto útoky jsou dané textem (nevyvěrají z improvizace). Ve *Vyšetřování ztráty třídní knihy* nahrazuje publikum sedící žáky. Učitel a ředitel se z nich marně snaží vypáčit, kam se poděla třídní kniha, a sami přitom „ztrácejí nervy“:

UČITEL: Nezneužívejte dobrého srdce pana ředitele. Jste přece rozumní chlapi!

ŘEDITEL: Rozumní chlapi! Toto jsou rozumní chlapi!? Vždyť je to tu jeden vedle druhého samý debil nebo blbeček! Vždyť se podívejte! [Ukazuje do zasedacího pořádku.] Debil – blbeček, debil – blbeček, debil – blbeček, debil – blbeček, debil – blbeček, debil – blbeček! Akorát támhle vzadu – to je snad jediná výjimka – sedí dva blbečci vedle sebe!!!

(Cimrman, Smoljak, Svěrák 2009: 73–74)

Podobně by se mohli diváci urazit, kdyby v *Záskoku* nevzali s nadhledem konstatování herce Prácheňského, že „tady vlevo, to je zajímavý, tady seděj vždycky blbci“ (Cimrman, Smoljak, Svěrák 2009: 416). V *Africe* hází baron do publika papírové vlašťovky. Některé takové inscenované „útoky“ diváka napínají

a uvádí do stavu nejistoty. V semináři před hrou *Dobytí severního pólu* divákům jeden z přednášejících oznamuje, že nefunguje opona a představení je v ohrožení. Celou situaci završuje inscenovaná hrozba fyzického ohrožení diváků. Technik na žebříku spravuje oponu a vyzve cimrmanologa, aby vylezl za ním a pomohl ho přidržet: „Svěrák [leze po štaflích vzhůru]: Václave, víte o tom, že nás teď dole nikdo nejistí? [Chytí se jeho nohou.] Vidíte – teď kdybychom spadli, tak bychom zabili dvojnásobný počet diváků než minule.“ (Cimrman, Smoljak, Svěrák 2009: 333)

Ve *Vyšetřování ztráty třídní knihy* se hlediště mění v mlčící třídu. V *Záskoku* sledujeme nezdařené divadelní představení – diváci tu mají roli diváků. Publikum je tedy zapojováno do hry, ať už pasivně, jako v těchto dvou případech, nebo aktivně. V semináři před hrou *Dobytí severního pólu* pozvou cimrmanologové několik diváků na jeviště, aby pomohli zrekonstruovat Cimrmanův živý obraz. V semináři, který předchází hře *Afrika*, se zase přednášející obrací k vybranému divákovi s tím, že je velice podobný básníku Josefu Václavu Sládkovi. Na konci představení ho při „děkovačce“ zvou na jeviště, aby mu předali kytici.

Past na diváka

Jak vidno, „Cimrmani“ si se svými diváky pohrávají a využívají rafinované taktiky, jak ho rozesmát. Mezi ně patří zmiňované napínání a vzbuzování očekávání. Po něm následuje pečlivě načasované uvolnění. Často se také stává, že očekávání je naplněno v jiné podobě, než by mohli diváci předpokládat. Mnoho vtipů „vyplave“ na povrch teprve díky divákově paměti.

Další typickou taktikou je ta, kterou bych nazvala „1+1“. Zdeněk Svěrák ji v dokumentu *Cimrmani* přirovnává k dvěma elektrodám a takto charakterizuje, na jakém principu pracuje: „Náš systém je v tom, že my dáme vždycky divákovi takové dva nápady, které dáme tak blízko, aby mohla přeskočit jiskra, to znamená, aby si sám jejich souvislost objevil, a proto se zasmál. Když je dáte moc blízko, tak nemá co objevovat, a když je dáte moc daleko, tak to neobjeví, tak ta jiskra nepřeskočí“ (Vanýsek 1998: 0:33:10). Vráťm-li se k mému označení, divákovi není předložen konečný výsledek. Sám si musí sečíst, kolik dává dohromady 1+1. Jde tu o sčítací akt jako takový. Divák se baví tím, že si pointu domýšlí. Kdyby k tomuto sečtení nedošlo, obě číslice by zůstaly ležet ladem a vtip by na povrch nevyplul. Tento princip ilustruje následující ukázka ze hry *Dobytí severního pólu*:

UČITEL: [...] na cestě z nejsevernějšího sibiřského nádraží k pobřeží Ledového oceánu se nestalo nic mimořádného, a proto přečtu pouze názvy kapitol:

- Kapitola 5. – Slavnostní překročení 70. rovnoběžky.
 Kapitola 6. – Frištenskému omrzly obě nohy.
 Kapitola 7. – Vrátime se?
 Kapitola 8. – Simulant dostal na pamětnou.
 Kapitola 9. – Ztratili jsme kompas.
 Kapitola 10. – Vlci.
 Kapitola 11. – Bloudíme v mlze.
 Kapitola 12. – Prohlídka petrohradské Ermitáže.
 Kapitola 13. – Další překročení 70. rovnoběžky.
 Kapitola 14. – Frištenský simuluje zánět slepého střeva.
 Kapitola 15. – Zdařilá operace.
 Kapitola 16. – Frištenský simuluje pooperační slabost.
 Kapitola 17. – Táhni a srůstej.

(Cimrman, Smoljak, Svěrák 2009: 343)

Divák tedy v představeních DJC hraje důležitou roli. K němu jsou namířeny všechny zbraně komiky. To on je vtahován do hry, ať už mystifikací jako takovou (divák předstírá existenci Cimrmana) nebo něhou rolí ve hře. Musí být pozorný a mít smysl pro nadsázku. Komika DJC počítá s rozumovou aktivitou diváka – na výslednou pointu si musí přijít sám. Je potřeba si ledacos domyslet, vzpomenout, pochopit či si uvědomit souvislosti. Ne nadarmo se o komice DJC tvrdí, že má inteligentní charakter.

Bibliografie:

- BECHTOLDOVÁ, Alena. 1980. Rozhovor s Ladislavem Smoljakem a Zdeňkem Svěrákem o filmu a o divadle. *Film a doba*, roč. 26, 1980, č. 1, s. 18.
- CIMRMAN, Jára, SMOLJAK, Ladislav, SVĚRÁK Zdeněk. 2009. *Hry a semináře: Úplné vydání*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2009.
- CÍSAŘ, Jan. 1961. Díváme se do hlediště Semaforu a Divadla Na zábradlí. *Divadelní noviny*, roč. 4, 1961, č. 15, s. 5.
- JEŽEK, Vlastimil, TICHÝ, Zdeněk, A. 2003. *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, Český rozhlas, 2003.
- JUST, Vladimír. 2005. Nebyl jen Semafor a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí. In *Pódia z krabičky: Nesoustavné nahlednutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005.
- JUST, Vladimír. 1988. Smysluplná hra s nemsyslem. In SMOLJAK, Ladislav, SVĚRÁK, Zdeněk. *Divadlo Járy Cimrmana*. Praha: Melantrich, 1988.
- KRÁL, Karel. 1994. Nejoblíbenější učitelé v Čechách. *Svět a divadlo*, roč. 5, 1994, č. 2.
- MUDRA, Jan. 2004. Kam zmizel ten starý song [TV pořad]. Česká televize, 2004.

- Posel z Liptákova* [CD]. 1983. Cimrman J., Smoljak, L., Svěrák, Z. Praha: Supraphon, 1983.
- RUT, Přemysl. 2009. Cimrman / Smoljak / Svěrák. In CIMRMAN, Jára, SMOLJAK, Ladislav, SVĚRÁK, Zdeněk. *Hry a semináře: Úplné vydání*. Praha, Lito-myšl: Paseka, 2009.
- SALABOVÁ, Marie, SALABA, Tomáš. 2006. *Semafor... jaký byl a jaký je*. Praha: Ikar, 2006.
- SLAVÍK, Petr. 2010. *13. Komnata Jana Kašpara* [TV pořad]. Česká televize, 2010.
- SVĚRÁK, Zdeněk. 1999. Historie Divadla Jára Cimrmana. In SVĚRÁK, Zdeněk (ed.). *Dodatky: Historie Divadla Jára Cimrmana: Doslov: Rejstřík*. Praha, Lito-myšl: Paseka, 1999, s. 6.
- „Zakládající listina“ Divadla Jára Cimrmana. In SVĚRÁK, Zdeněk, ŠEBÁNEK, Jan. *Vinárna U Pavouka*. Praha, Lito-myšl: Paseka, 2001. *Obrazová příloha*, s. 221.
- VANÝSEK, Jiří. 1998. *Cimrmani* [filmový dokument]. Česká televize, 1998.

Bc. **Ivana Raková** (1988), v září 2011 úspěšně absolvovala bakalářské studium oboru Teorie a dějiny divadla na Masarykově univerzitě v Brně. V současnosti studuje navazující magisterský obor Teorie a dějiny dramatických umění na Univerzitě Palackého v Olomouci.

Summary

Ivana Raková: Divadlo Jára Cimrmana and the specificity of its comic (Based on a bachelor thesis)

The study points out the specificity of stage humor produced by Divadlo Jára Cimrmana in Prague. First, acting (and its forms) are taken into consideration, with a special attention paid to its authenticity, means of expression in their civil way of acting, and its metamorphosis during the ensemble's 40-year-long existence. The study focuses, above all, on the analysis of comic elements and their varying demonstration. Thus, comic produced by acting, music and dance, comic as an implicit part of the ensemble, and other types of comic are being analyzed. Moreover, the audience as a part of this "process of producing humor" and its role in this process is discussed as well.

The following study is an abridged version of a BA thesis defended by the author at the Department of Theatre Studies (FF MU) in Brno, June 2011.