

SMOČEK, Ladislav

Kosmické jaroDefilé o třech dějstvích s epilogem
(rozm. 1970 – prem. 1970)*Modelová tragikomedie, která formou scénického eseje na příkladu ekologické devastace krajiny odhaluje duchovní úpadek moderního člověka.*

Theatralia [20 / 2017 / 1, Supplementum]

Kosmické jaro je úvahová hra složená ze tří dějství a epilogu odehrávající se v průběhu krátkého, blíže nespecifikovaného období (pravděpodobně na konci 60. let 20. století) v interiérech rodinné vily poblíž malého města. Z výstavbového hlediska jde o vrstevnatou montáž zdánlivě nespořádaných fragmentů monologů a dialogů, v nichž zaznívá polyfonie různorodých lidských perspektiv a názorů. V hale domu se opakovaně scházejí lidé, kteří jsou nějakým způsobem spjati s jeho majitelem, Pánem domu. Ten, třebaže je povětšinu času schován ve svém pokoji a v závěru hry se dokonce nevysvětlitelně ztratí, stojí přesto celou dobu v centru dění – upíná na sebe pozornost, protože jeho život je ohrožen vážnou nemocí, stejně jako existence domu je ohrožena expanzivní těžbou železné rudy. V prvním dějství (v upravené verzi z roku 1994 nazvané „Vynořování“) se ve vile připravuje věstecká seance, během níž se přítomným zjeví tragické proroctví předpovídající zkázu domu i přilehlé zahrady. Na hrozící nebezpečí, o kterém svědčí i některé další zmínky o průmyslové těžbě v oblasti, reagují postavy podle svých povah a postavení: například Mareš, který právě sám nedaleko dostavěl dům, zoufalým sebeujišťováním, že nelze všem zvěstem věřit, právník Dr. Slepice lakonickým konstatováním: „Tož, pokroku se asi nevyhneme“, a vnučka Pána domu Jana melancholickým pozorováním hmyzu a úvahami nad tím, v čem se mu člověk podobá. Někteří z přítomných pak věštbu úplně přecházejí a po celou dobu se věnují jiným činnostem (například postava označená jako

Pánímáma neustále připravuje a servíruje nej-různější pokrmy, Umělec svádí Janu a další skupinka se rozverně baví u zahradního bazénu). Ve druhé části („Třináctá komnata“) se prostředím zintimňuje pohledem do pokoje i myslí smrtelně nemocného Pána domu. Vyjde najevo, že je po náročné operaci a na duševní pohodě mu tudíž nepřidá, když mu Dr. Slepice oznámí, že dům se „bohužel zachránit nedá“ a že by bylo vhodnější ho co nejdříve prodat. Sešlý Pán posléze v několika rozsáhlých samoluvách vyslovuje svůj životní názor: zpochybňuje dějinný pokrok, vyjmenovává, v čem spočívá neutěšená situace soudobého člověka a společnosti, a stále více rozrušen se snaží dobrat příčin tohoto stavu. Zklidní ho až přivolaný doktor Radosta injekcí. Ve třetí, nejrozsáhlejší části („Defilé“) se v domě připravuje nová seance, na níž se má zjevit další proroctví. V té chvíli nevysvětlitelně zmizí postava Pána domu a místo něj se na scéně objevuje několik nových postav (například v Americe žijící synovec Pána domu Aleš či impertinentní sukničkář Ing. Bedecker) a rozvíjí se mezi nimi množství nových interakcí. Řada navazujících i prolínajících se mikrosituací (rozchod Jany s přítelem Romanem, Alešovo nostalgické vzpomínání, Vackovo selhání v roli spiritistického média, Janino pořežání sklem, Romanova autohavárie apod.) postupně graduje k finální tragikomické „katastrofě“ – přímému útoku Slepiceva zakomplexovaného asistenta Šonky, který v opilosti nabourá do domu buldozerem. Paradoxně se tak děje v době, kdy se plánovaná likvidace vily alespoň načas

odkládá, neboť, jak poznamenává jedna z postav, „výroba totiž přejde na králikárny“. V závěrečném epilogu se pak za zvuků cembala na plátno promítá obličej zmizelého Pána domu, k němuž Jana, jakoby přímo jeho ústy, přidává poslední komentář: „Promítněte světlo a stín jako svědectví, že jsem opravdu byl, že jsem nebyl přelud, jakož i celá minulost od věků nebyla přelud, a pátrejte dál, jaký jsem to byl tvar. Možná že spějeme k jiným světům a věčnosti, kdo to ví?“

Drama zobrazuje duševní a citové pustnutí moderního člověka – postavy v *Kosmickém jaru* čím dál tím více ztrácejí zájem o své okolí i duchovní hodnoty, které přesahují rámec jejich fyzického bytí, a místo toho se upínají pouze k vlastním, parciálním krátkodobým zájmům a cílům. Hra nastoluje téma vztahu moderního člověka k životnímu prostředí a klade otázku, do jaké míry jej vlastně člověk může a zda vůbec chce ovlivnit. V tomto směru dílo vyznívá spíše skepticky. Místo aby se všichni těžbou ohrožení obyvatelé semkli a proti destruktivní invazi státu se pokusili zorganizovat účinnou obranu, jsou (přínejlepším) s to uspořádat jen jakési spiritistické sedánky, jejichž dopad pro danou věc je absolutně nulový. Všeobecné znepokojení ze zlověstné věštby se místo toho zvolna rozplyne v množství chlácholivých frází a spekulativních či „vše-vysvětlujících“ proklamací. Kromě Pána domu, jemuž se však již nedostává sil, a Jany, postrádající zase životní zkušenosti, snad žádná z postav není schopna brát situaci dostatečně vážně – nezávazně se konverzuje, nevázaně se konzumuje, navazují se povrchní známosti, ale nikdo nepodnikne zásadní čin, jenž by se pokusil ekologickou hrozbu odvrátit. Bratr Pána domu Bohumil stále jen čte, Panímáma připravuje jídlo, Dr. Slepice rozdává rady, měšťáci Ing. Bedecker a Umělec koketují se ženami a Aleš jen vzpomíná na někdejší časy, případně kamerou natáčí ostatní. Všichni se tak svým

způsobem vyhýbají odpovědnosti a zavírají oči před skutečností. Nakonec jediným aktivním, i když přímo kontraproduktivním činem (který čechovovsky zůstává za scénou), je pouze Šonkův rozhořčený útok na vilu, jímž se chce pomstít těm, kteří ho předtím několikrát povýšeně odbyli. Fikční svět *Kosmického jara* tak představuje komprimovaný obraz (model) soudobého světa, v němž sice můžeme slyšet množství hlasů, ty však ve své zmeti činí svět ještě méně srozumitelný a přehledný. Na jednotlivých postavách, z nichž každá zosobňuje určitý typ, pak lze sledovat různé varianty reakcí lidí v podmínkách ohrožení: sebeobelhávání (Mareš), pragmatismus a prospěchářství (Dr. Slepice), egoismus (Umělec, Ing. Bedecker), příklon k ezoterice a okultismu (Pepýž), agresivita (Šonka), verbalizace (Pán domu), různé formy úniku (Bohumil, Jana) apod. Ve Smočkově pojetí se přitom nejedná o typizaci schematickou, ale o nápadité, detailní a vesměs problematizující rozpracování individuálně určených „živých“ figurek s konkrétními a nezaměnitelnými projevy. Postavy přitom – příležitostně, naivně a často „bezděky“ – odhalují svůj vnitřní svět, svou filozofii a životní pocit, přičemž se v atmosféře nejistoty dotýkají i obecnějších a hlubších otázek, jako je například nepoměr rychlosti vědecko-technického pokroku vůči morální úrovni společnosti, omezenost lidského chápání či pomíjivost lidské existence. Podstatou hry není přímočaře a logicky vystavěný děj, nýbrž důsledné rozvinutí konkrétních dramatických situací a jednání postav v nich. Každé dějství je přitom charakteristické jinou dramatickou strukturou. Hra se rodí tzv. z chaosu, když se v textu nejprve objevuje množství úsečných, někdy na sebe ne zcela navazujících replik, v nichž není snadné se zorientovat (v první verzi byla dokonce jména postav nahrazena pouze číslicí a znaménkem plus nebo minus, což dojem zmeti a zmatku ještě umocňovalo). Prostřední, meditativní dějství, odkrývá relativně ucelenou,

velmi skeptickou vizi světa, kterou autor vkládá do úst centrální postavy dramatu, Pána domu. Třetí dějství, nejvíce dialogické a nejvíce dějové, pak „v praxi“ rozvíjí předestřená témata. Stále však dodržuje fragmentární princip hry, jenž prostřednictvím dílčích epizod a dialogů, v nichž se objevují úsečné, obsahově mnohdy banální repliky, odhaluje všudy přítomný pocit bezmoci, dezorientace a absurdity. Kromě tzv. okolnostní absurdity (vyjádřené mj. ve slovech úvodní věšty „těžba je vládním šílenstvím“), se tak dílo dotýká i absurdity hlubší, bytostné – plynoucí z tušení, že za nešťastný stav své existence si lidé mohou sami svou nečinností, nedůsledností a neschopností.

V *Kosmickém jaru* vrcholí autorův dlouhodobý zájem o člověka v nevšedních (mezních) situacích – o člověka v momentě ohrožení. Tuto orientaci, která dlouhodobě platí i pro jeho režijní tvorbu, naznačil Smoček již v první hře *Piknik* (1964), zabývající se vztahy uvnitř izolované skupiny amerických vojáků v týlu nepřítelů někde v hloubi asijské džungle. Podobně v dramatu *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1966) tragikomicky zpodobnil sérii obranných reflexů staromládeneckého podivína, jemuž náhle chtějí odebrat byt. Konfrontační vztah člověka k přírodě i ostatním lidem pak Smoček znovu exponoval i v rozhlasové hře *Bitva na kopci* (1967). V *Kosmickém jaru* se objevují pro Smočka charakteristické tvůrčí postupy a prostředky, jako je například práce s konkrétním, téměř realistickým detailem, záliba v nadsázce, bizarnosti a až fantasmagorickém „anti-iluzivním“ bájení, snaha o zachycení svébytných a často také velmi svérázných jedinců v jednoznačně vymezené situaci, ale také autorova tendence vyslovovat se k zpracovávanému tématu spíš abstraktněji a obecně. V jeho textech navíc dochází k míšení groteskně-komického pohledu s tragickým, seriózního s nevážným, vysokého s nízkým apod. V tomto smyslu je pro popisova-

vanou hru obzvláště výstižný titul přebírající název známého obrazu F. Kupky, který ve svém díle také v překvapivé blízkosti, ba synkrezi rovněž „paradoxně“ obsáhl protilehlé styly verismu a abstrakce. Rámec i tematika hry jsou dále ovlivněny v té době velmi silným proudem absurdního divadla s jeho oblíbeným žánrem modelového dramatu (například V. Havel, *Zahradní slavnost*, 1963; A. Vostrá, *Na koho to slovo padne*, 1966 a *Na ostří nože*, 1968; I. Vyskočil *Cesta do Úbic*, 1967). Rozměry tohoto žánru však hra překračuje zapojením dalších inspirací sahajících od parafráze a parodie čechovovského dialogu a jeho nostalgické atmosféry (zde zejména aluze na *Višňový sad*, 1900, jenž rovněž zobrazuje přelom jisté epochy), přes prvky anglické konverzační dramatiky, až po specificky českou („středoevropskou“) černohumornou tradici čerpající především z děl J. Haška a F. Kafky, v nichž je zachycen střet člověka s nadosobním „systémem“. Způsobem prezentace postav coby jistého panoptika *Kosmické jaro* připomíná drama *Ze života hmyzu* (1921) bratří Čapků, zároveň ale v textu lze vysledovat i paralelu s „psychologickými modely“ I. Vyskočila v jeho soudobých hrách (Rut 2002).

Podnětem k napsání textu byl Smočekův skutečný zážitek, když si při cestě vlakem (asi v létě 1968) povšiml nepochopitelné, bryskní dekonstrukce nově vystavěného domu. Text, na kterém spolupracoval s dramaturgem J. Vostrým, byl psán přímo pro členy hereckého souboru Činoherního klubu, a to v duchu zásady, že objevování hereckých možností je také „objevováním „možností“ člověka“ (Vostrý 1965). V roce 1994, v souvislosti s novým nastudováním hry v Činoherním klubu, autor text revidoval a drobně přepracoval – zejména v pásmu scénických poznámek (směrem k jednoznačnějším inscenačním pokynům) a částečně také v několika aktualizovaných replikách. Tato upravená verze pak knižně vyšla v roce 2002 v souborném vydání

Smočkových her *Činohry a záznamy*, které edičně připravil P. Rut. Na profesionálních jevištích byla hra – zejména z cenzurních důvodů, ale zřejmě i kvůli své strukturní složitosti – dosud uvedena pouze dvakrát (1970 a 1995), a to vždy v režii samotného Ladislava Smočka. Vzhledem k posrpnovému vývoji v roce 1968 byla první inscenace hry uvedena v odlišném historickém kontextu, než v jakém drama vznikalo. Nastupující normalizace tak měla za následek nejen poněkud vlažnější přijetí u tehdejšího publika, jež se v neklidné době dožadovalo větší aktuality a angažovanosti divadla, ale záhy také došlo k nucenému stažení titulu z repertoáru, které bylo spojeno s celkovým omezením Smočkovy divadelní činnosti.

Zásadnějšího ohlasu se první inscenace hry (prem. 15. 3. 1970) nedočkala, třebaže v ní vystupovala řada výrazných herců své doby (Aleš – J. Somr, Dr. Slepík – F. Hanuš, Paní Hedvika – N. Divišková, Pepýž – J. Hálek, Chřestec – J. Třebická, Ing. Bedecker – J. Kodet aj.). Smočkova autorská režie v „realistických“ kulisách a dobových kostýmech L. Fáry s reprodukcí obrazu Kupkova Kosmického jara v pozadí usilovala – přes nepřehlédnutelnou jazykovou stylizaci a excentricnost některých postav – o co možná nejvíc autentické, soudobému diváku blízké pojetí. To se však, podle dobových ohlasů, zejména s ohledem na značnou, na scéně nepřekonanou literárnost hry, ne zcela zdařilo. Někteří recenzenti pak především druhé části inscenace vytýkali přílišnou doslovnost a vulgárnost, s níž představuje obraz úpadku civilizace (-erb- 1970). S odstupem čtvrtstoletí v nových společensko-politických poměrech Smoček na první uvedení navázal další inscenací (mírně upraveného textu) opět ve studiovém prostoru divadla Ve Smečkách ve strídmé výpravě hostujícího L. Hruzy. Této verzi se přes dílčí výtky stran herectví některých mladších členů obměněného souboru (Lukeš 1996) do-

stalo celkově vřelejšího přijetí. Do inscenace byli zapojeni také amatérští herci, kteří údajně značně ovlivnili projev celého souboru směrem k civilnímu, „tichému“ herectví (Zemančíková 1996). Kritika pak zvláště vyzdvihla „pozoruhodně přirozený a nebojácný výkon“ J. Hanušové v roli Panímámy (Erml 1996). V celkovém vyznění se touto inscenací prokázala nadčasovost a univerzálnost Smočkova ekologického tématu a někteří recenzenti si navíc povšimli i jiných, nyní nově akcentovaných témat, jako je například téma umírání a odchodu člověka ze světa (Erml 1996). Z. Hořínek pak ocenil Smočkův režijní „mysl pro zkratkovitou charakteristiku, situační komiku, ostrý střih, vtipnou pointu“ (Hořínek 1995).

Hra, respektive její první scénické uvedení v Činoherním klubu v roce 1970, se – zejména v oficiálním tisku – nesetkaly s vřelým přijetím. Při hodnocení se zde pravděpodobně již uplatňovaly požadavky nastupující normalizace aplikující (nejen) na kulturní život předem připravená schémata. Recenzenti obtížně rozkrývali nezvyklou strukturu hry a přiznávali potíže s její interpretací. Hovořilo se o „podivném, místy takřka nesrozumitelném textu“, o pocitu „zmatku ze hry“ a „nedramatickém filosofování, vyplňujícím celou prostřední část hry“ (Grym 1970). Případně o tom, že se autorovi „podařily některé postavy, ale hra jako celek dobrá není“, neboť celkový dojem je „chaotický, lidé se jeví jako roj nesympatických, nenormálních a přízemních tvorů“ (-erb- 1970). Naproti tomu v menšinovém, tzn. také cenzurou méně sledovaném periodiku Amatérská scéna se objevil odvážnější názor, který *Kosmické jaro* označil za myšlenkově „nejhlubší Smočkovu hru,“ třebaže „nejméně divadelní“ (Fuchs 1970). Nového zhodnocení se textu dostalo až v devadesátých letech, zejména v souvislosti s uvedením jeho další inscenace v Činoherním klubu. M. Lukeš psal o „zvláštní“ poetice hry a o jejích „hlub-

ších“ ekologických aspektech (Lukeš 1996), což dále rozvinula A. Zemančíková, podle níž „člověk schází tím, čím zachází, a hyne na rakovinu proto, že se sám na Zemi jako rakovina chová“ (Zemančíková 1996). Z. Hořínek pak upozornil na neobvyklou fragmentárnost hry, která „nedopovězeností svého svědectví o krizi lidského údělu provokuje k podstatnému zamyšlení“ (Hořínek 1995). Škálu možných interpretací ve své pozdější studii rozšířil i J. Vostrý, když napsal, že hra tematizuje nejen bezohlednost mocných, ale například i agresivitu médií „řídících se hlediskem sledovanosti“ (Vostrý 2010).

VDÁNÍ: *agentážní:* Dilia 1970 * *souborná:* *Činohry a záznamy*, Větrné mlýny 2002.

INSCENACE: 15. 3. 1970, Činoherní klub, r. L. Smoček; 27. 11. 1995, Činoherní klub, r. L. Smoček.

LITERATURA: *rozhovory:* J. Vostrý, KulTvor 1965, č. 7; MF 1970, 17. 3. * *recenze:* -erb- (I. Erbenová), VečPra 1970, 2. 4.; A. Fuchs, AmaScéna 1970, č. 5; P. Grym, LD 1970, 18. 3.; A. Stránská, SS 1970, 24. 3.; -jtv- (J. Tvrzník), MF 1970, 20. 3.; R. Erml, KPRR 1996, č. 4; Z. Hořínek, LN 1995, 30. 11.; L. Jungmannová, LtN 1996, č. 28; V. Just, LtN 1996, č. 5; M. Lukeš, DN 1996, č. 1; V. Ptáčková, DN 1996, č. 13; A. Zemančíková, LtN 1996, č. 25 * *studie:* Z. Hořínek, „Otevřený účet Ladislava Smočka“, DR 1994, č. 4 (rpt. in *Cesty moderního dramatu*, NSY 1995; *Činohry a záznamy*, Větrné mlýny 2002); V. Procházka, „Co my víme“, div. prog., Činoherní klub 1995;

J. Vostrý, „Smočkovo Kosmické jaro“, div. prog., Činoherní klub 1995 (rpt. in *Činoherní klub 1965–1972: dramaturgie v praxi*, DÚ 1996; *Činohry a záznamy*, Větrné mlýny 2002); J. Vostrý, „Hostování Divadla na korze a Smočkovo Kosmické jaro“, *Činoherní klub 1965–1972: dramaturgie v praxi*, DÚ 1996; P. Rut, „Krev pokusných lidí“, *Činohry a záznamy*, Větrné mlýny 2002; P. Honsová, „Jiří Hálek v původních hrách Činoherního klubu 60. let“, Disk 2010, č. 33 * *kapitoly:* M. Goetz-Stankiewicz, *The Silenced Theatre: Czech playwrights without a stage*, University of Toronto Press, Toronto 1979, s. 174–189; J. Vostrý, *Scénologie dramatu: úvahy a interpretace*, KANT 2010, s. 233–251 * *monografie:* L. Smoček, *Činohry a záznamy*, Větrné mlýny 2002.

KONTEXT: *slovníky:* B. Svozil, „Ladislav Smoček“, *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, sv. 2, Brána 1998, s. 392–393; B. Svozil, „Ladislav Smoček“, *Slovník české literatury po roce 1945* [<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>]; A. Perníca, „Modelové drama“, *Základní pojmy divadla*, Libri 2004, s. 182 * *dějiny:* P. Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989*, sv. 3, Academia 2008, s. 97; V. Just, *Divadlo v totalitním systému*, Academia 2010, s. 429 * *monografie:* *Činoherní klub 1965–2005*, Brána 2006; V. Procházka (ed.), *Činoherní klub 2005–2015*, Činoherní klub 2014; P. Honsová, *Jiří Hálek a Jiřina Třebická. K herectví Činoherního klubu a 60. let*, KANT 2014 * *studie:* K. Procházková, „Ladislav Smoček neznámý“, DR 2004, č. 3; J. Hytnar, „Herci Činoherního klubu v žilvu hry“, *O českém dramatickém herectví 20. století*, KANT 2008.

Marek Lollok

