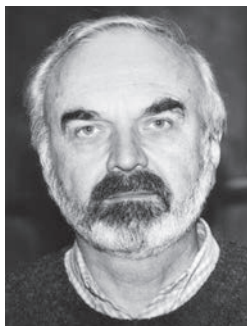
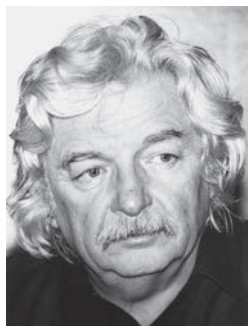


JÁRA CIMRMAN – LADISLAV SMOLJAK – ZDENĚK SVĚRÁK: ZÁSKOK

(1994)



Dvanáctá hra Divadla Járy Cimrmana *Záskok* obrací divákovu pozornost do prostředí divadla samého, přesněji řečeno k herecké společnosti Lipany, se kterou Cimrman na přelomu devatenáctého a dvacátého století cestoval po českém venkově. Pro diváka to ostatně není prostředí zcela neznámé, s touto společností se setkal například již ve hře *Němý*

Bobeš: „V roce 1891 napsal Cimrman pro svou kočovnou společnost Lipany divadelní hru [...]. Společnost měla hru na repertoáru až do 5. prosince téhož roku, kdy se herci rozešli po okolních vesnicích dělat Mikuláše. Cimrman jim zapomněl sdělit místo srazu, a tak se společnost – s příznačným názvem ‚Lipany‘ – po tomto datu již nesešla.“¹⁷⁸ Po žánru opery a operety se tak Zdeněk Svěrák (* 1936) a Ladislav Smoljak (* 1931) dostávají ke specifickému žánru her pro venkovské kočovné společnosti.

Záskok je klasicky tvořen seminářem, tentokrát o Cimrmanově dramatické a divadelní tvorbě, poté následuje přehled a konečně i „rekonstrukce“ Cimrmanova dramatu *Vlasta*. Hra je založena na principu divadla na divadle, což naznačuje již podtitul hry: *Cimrmanova hra o nešťastné premiéře hry Vlasta*. Tento stavební princip se ostatně v cimrmanovských hrách objevil mnohokrát, na vzájemném vnořování her je založena hra *Němý Bobeš* (1971), nejdůsledněji se s „divadlem na divadle“ – v tomto případě s prvky psychodramatu – pracuje v „léčebném divadle“ *Lijavec* (1982).

Výchozí situaci přehledy i hry samé je nenadálý útěk herecké dvojice těsně před premiérou hry, což principál řeší tím, že na „záskok“ najme slavného herce Karla Infelda Prácheňského, který ovšem nezná text hry. Výpadky z role, zapominání replik, hercova neorientovanost v ději i v samotných postavách dramatu, náhlé paměťové fixace na jiné hry atd. se stávají rámcem hry *Vlasta*, současně tvoří jeden z nosných dějotvorných a rytmizujících motivů. Samotná Cimrmanova hra je pak založena na

¹⁷⁸ Smoljak, Ladislav – Svěrák, Zdeněk: *Němý Bobeš aneb Český Tarzan*, Praha 1993, s. 5.

několika málo motivech, které se ve stále se zrychlujícím tempu vrší, opakují a gradují se vzrůstající mírou trapnosti.

Autoři si především pohrávají s pokleslými postupy a klišé dramatické literatury devatenáctého a počátku dvacátého století (zlý nevlastní otec, který se oženil kvůli majetku; nešťastná láska; spor o dědictví; nucený odvod na vojnu; zamilování na „první pohled“ apod.). V *Záskoku* dále nacházíme většinu postupů, jež jsou typické pro cimrmanovskou poetiku. Připomeňme především oblíbenou hru se zklamaným očekáváním diváka, nepřiměřenost (detaily ještě zesílenou), neočekávané přechody mezi nekoherentními vrstvami (např. v dialogu Hamleta bez Hamleta stojí uvozující věty proti replikám samým), spojování neslučitelného (např. k rozpoznání falešného otcovství slouží spolu s klišovitým motivem ráčkování vědecký argument: „*Mach měl, přátelé, tak malou hemživost, že mě to nad mikroskopem až rozesmálo.*“ 71), zaměňování následků a příčin či průvodních znaků jevu a podstaty jevu, podivnou, ale i přesně opačnou významovou hierarchii od podstatného k marginálnímu (např. historický omyl datace vzniku Roudnice jako důkaz nepřijatelnosti hry *Čechové na Řípu*) aj. V *Záskoku* se setkáme i s oblíbenými kontrasty, jež vznikají falešným očekáváním vnímatele vyvolaným předchozím kontextem, jemuž se v odpověď dostane prvek ze zcela jiné stylové vrstvy.

Stylotvorná cimrmanovská ironizace vědeckých postupů, dovedených do dokonalosti po formální stránce, je tématem části přednáškové, v níž jsou jako obvykle s důrazem na faktografickou správnost dokazovány marginálně studiem ad fontes, tj. tentokrát citáty z místní kroniky i korespondence, ale též přidaného rejstříku – formálně dokonalého až k absurditě. Číslo stránek v něm nahrazují citáty ze hry. Čtenáři je tak ušetřeno větší množství práce, než žánr rejstříku předpokládá. To, co by se o údají dozvěděl pracným listováním v samotném textu, najde již v rejstříku. Jediné, co rejstřík postrádá, je výpovědní hodnota a smysluplnost daného citátu. Formální dokonalostí je tak popřen smysl i funkce rejstříku. (Opět kontrastně vedle sebe stojí v rejstříku položky přesně naplňující zmíněný princip a položky obsahující téměř relevantní informace – Vlasta × Vlastička.)

Jazykové hříčky, nečekaná slovní i větná spojení, tak jak je v cimrmanovských hrách obvyklé, jsou východiskem scény časově přetažené až za okamžik vyhrocení výstupu nebo opakované narážky (např. upřímné skleněné oko, hra s úslovím „ráčkují jako vejce vejci“ aj.). Nechybí ani hra s mluvčími jmény (Ota Plk, Vypich, Infeld – Prácheňský asociuje barona Prášila), s pseudonymy Cimrmana-dramatika (Adalbert Kolínský, Eliška Kutnohorská) či s tituly jeho adaptací klasických dramát pro podmínky herecké společnosti (z Nory se stává Nor, z Alibaby „samotář“).

V *Záskoku*, což je charakteristické pro cimrmanovskou poetiku, se hraje se samotným žánrem hry, tedy hry vhodné a obvyklé pro kočovné herecké společnosti. Tím je – jak napovídá podtitul *Vlasty* – vesnický obrázek. Nejen nepatřičné detaily, ale i klišovité dodržování pravidel staví žánr na hlavu: šikovatel Vogelanz se sice

zamiluje na první pohled a na celý život, ale již mu nevádí „malý detail“, totiž že jeho vyvolená je muž... Téměř každá postava má své tajemství, jež je ve hře odhaleno. Celý děj je založen na odhalování jednotlivých záhad, stupňovaných od méně závažných k nejzávažnějším, které postupně mění celou situaci. Nechybí tak např. motiv nemanželského dítěte, jehož skutečného otce poznáváme podle signifikantního znaku ráčkování, což je stupňováno odhalením pravé identity dítěte, při němž se uplatní oblíbený motiv záměny syna za dceru (ve snaze uchránit ho před válkou), což pak vše spojí spor o dědictví.

Dodržovány jsou hlavní charakteristiky postav příslušné komedie omylů: např. Vavroch je vychytralý bývalý podruh, jenž se přiženil do bohatého statku a čeká jen na smrt ženy, kterou se – dle své danosti vyplývající z typu padoucha – snaží uspišit; jeho milá Helga je povětrná žena z hospody; podruh Bárta, šlechtitelský rodinný přítel, nešťastně zamilovaný do statkářské dcery, zachraňuje situaci; dcera Vlasta je ve skutečnosti muž ukrývající se ze strachu před válkou celý život v ženské identitě, ve hře pak nalezneme skutečného otce apod. Kliše je tolik a jsou tak pečlivě dodržována, až se stávají parodií sebe samých.

Každá postava je určena minimem znaků, u postavy Vavrocha ovšem převládá – v rámci principu ‚hry ve hře‘ – nad charakteristikou postavy samé charakteristika jejího představitele: „hvězdného“ herce Prácheňského, neschopného zapamatovat si text role. Jeho tápání, omyly, záměny replik i křečovitá snaha zachránit situaci rytmizují hru *Vlasta* a místy upozadují text hry samé, především pak při výstupech nápovědy, ztělesněné postavou zvědavého invalidy Karáaska, jenž se zjevuje ve stále zrychlujícím se tempu jako ‚deus ex machina‘, aby zachránil představení: „*PRINCIPÁL: [...] A pro vaše uklidnění, mistře: když bude nejhůř, my praktikujeme takový osvědčený trik – roli zvědavého invalidy. V případě, že se drama na scéně nedejbože rozklídí, víte, kdyby nám to úplně vykolejilo, já sem vjedu a nasadím to zpátky na koleje.*“ (36)

Primitivní prostředky divadelní iluzivnosti, které bývají běžně zrakům diváků ukryty, jsou zde nejen zveřejněny, ale navíc metatextově slovně reflektovány (s obdobným principem se můžeme setkat již ve hře *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*). U *Vlasty* nalezneme zmíněný postup vygradovaný na druhou. V předehře se tematizuje knír u mužského představitele Vlasty, jenž není ochoten se oholit. Knír je nejen obvyklým „kostýmem“ mužského představitele ženské postavy, ale ve hře samé nese dějotvornou funkci – je znakem chlapce převlečeného za dívku. Oproti podstatě divadelního provozu tak nahrává otevřenému a přiznanému odkrytí toho, co by mělo zůstat očím publika utajeno a skryto. Otvírá pole kouzlu přiznané naivity a trapnosti, za níž se nikdo – tvůrci ani recipienti – nestydí.

Metatextovost se projevuje ve hře s ikonami dramatu českého i světového: v nepatřičných replikách Prácheňského se objeví hry Ostrovského, *Maryša*, *Lucerna* i *Revizor*. Stejně jako i v ostatních dramatech pracují Smoljak a Svěrák s obecně známými, „školními“ znalostmi kulturně-historických faktů, pro diváka je proto snadné pochopit

a „přečíst“ skrytý kontext, což je nutnou podmínkou pro recepci cimrmanovské poetiky, k níž neodmyslitelně patří divákův pocit, že je součástí zasvěceného dialogu.

Příznačné je křížení času a prostoru dramatu s reálným časoprostorem inscenace (doslova zlidověly především přesně načasované komentáře Prácheňského: „*Že v Českých Budějovicích by chtěl žít každý? [...] Co je to za blbost? Byl jste někdy v Budějovicích?*“, 32n.). Určující je opakující se princip hodnocení textu hercem-postavou, invalida Karásek je po svém několikanásobném nuceném výstupu tak vyveden z míry, že vypadne z pracně zachraňovaného textu: „*Taková krásná hra, a on ji úplně zničí! Ty šmíráku šmírácká, za to chceš ty krvavý peníze?!*“ (72) Markantní jsou dané záměny časoprostoru především ve scéně ze semináře Hamlet bez Hamleta, založené na stále potřebě upravovat klasické texty insitním způsobem, neboť v Cimrmanově družině je trvalý nedostatek herců. Postavu Hamleta lze vynechat jediným gestem: Hamlet se schoval, k tomu, aby divák nepřišel o žádnou Hamletovu repliku, poslouží nejprostší uvozovací věty oproštěné od všech ostatních významů. Neslučitelný kontrast je po chvíli komentován postavami, nejprve v duchu upraveného dramatu, byť jazykem odlišným od původního dialogu dramatu, posléze se přenese přes hranice dramatu k reálnému času inscenace: „*Víš, jak je užvaněnej... Až hrůza. Vím přesně, jak šroubovaně by na mou prostou otázku odpověděl. To je sloh! My ho neměli dávat studovat... Kdo to přeložil, prosím tě? Nějakej Lukeš.*“ (8) Na chvíli je tak přerušena společná hra na dobu Cimrmanova dramatu. Klíčové je však přijetí scénky u dobového publika. Propadla, jak jinak, ale ne pro primitivizaci úpravy textu, ale přesně naopak – divákům nedělalo problémy uvěřit v reálnou existenci schovaného Hamleta při konkrétní inscenaci, ale zcela v daných intencích je rozhořčila neochota herců jít Hamleta hledat. Úprava *Hamleta* se neseťká s neúspěchem pro svou infantilní úroveň, ale proto, že Cimrman přesně odhadl úroveň svého publika, které mu uvěří až příliš. Stejně tak rozhlasovou scénku o záletném Křižíkovi zhatí až přítomnost paní Křižíkové na repríze.

Publikum, se kterým zde Cimrman počítá, je vesnický či maloměstský divadelně nezbedný divák, jehož recepce je insitní – spoluprožívá drama se svými hrdiny. Jde se podívat na komedii či velké drama a pokládá postavy za skutečně existující. Cimrman si neidealizuje ani diváky, ani své zaměstnance. Obě skupiny je třeba vzdělávat, diváky i bavit.

Ani v *Záskoku* se tak postava Cimrmana nezpronevňuje údělu tvořivého velikánovlastence, který nemá na růžích ustláno a většinu tvůrčího života vyplňuje snahou o zmírňování nezdarů. Tak jako přichází vždy až druhý se svými vynálezy a zůstává pouze neznámým spolutvůrcem většiny podstatných objevů své doby, v *Záskoku* coby principál musí čelit skutečnosti početního nedostatku herců i jejich nízké umělecké úrovni. Kromě obvyklých mystifikačních a demystifikačních postupů cimrmanovské poetiky zde přistupuje nový prvek daný prostředím divadelní kočovné společnosti, a to kromě známé komunikace Smoljaka a Svěráka s publikem, komunikace

Cimrmana se svým publikem, kterému se v intencích herecké společnosti snažil se skrovnými prostředky nejen prezentovat vlastní tvorbu, ale i přiblížit klasická světová dramata. V modifikaci funguje didaktický vzdělávací a osvětový princip veškerého Cimrmanova jednání, vrcholící hereckým desaterem, jehož body se jako praktická demonstrace řečeného (spolu s dalšími motivy semináře) uplatňují ve hře samé. V *Záskoku* je nepřímo tematizován vhodný způsob jevištní a inscenační praxe zaujatého a prožitého podehrávání Cimrmanových děl, jež neruší principálůva herecká družina, ale slávou ověřený rutinér Prácheňský, jehož každý výstup bez ohledu na množící se trapasy stereotypně znakově uvádí potlesk. Jako by se ozvěnou vracela Cimrmanova důvěra z *Lijavce*, kdy svou hru odkazoval budoucnosti: „...*takovým mladým, no možná, než se to k nim dostane...*, *takovým nadaným hercům. A jestli ti se mé hry chopí, mohu klidně spát...*“¹⁷⁹

Ukázka

Hamlet bez Hamleta

[...]

KRÁLOVNA: Zlá novina, králi! Hamlet se nám zase schoval.

KRÁL: Škoda, chtěl jsem mu zrovna říct:

Co ty, Hamlete, synovče a synu?

Cože tě pořád obestírá chmura?

Ale jako bych slyšel, co na to řekne:

Naopak, vždyť jsem na výsluní přízně.

KRÁLOVNA: Ano, to je celý on. A víš, co já bych mu na to řekla?

(7–8)

Herecké desatero

[...]

2. Pamatuj, že na jevišti se většinou jmenuješ jinak než v životě. Je dobré znát i jména ostatních figur.

[...]

4. Za předměty házené na jeviště neděkuj.

5. Po nápovědě neopakuj všechno. Některé věty patří kolegům.

6. Na záchod jdi před představením, ať potom při hře necouráš.

(26–27)

BÁRTA: Pane doktore, neříkejte tady před Vlastičkou naplno, co mi je, ale vysvětlete mu, že nejsem schopen vojenský služby.

¹⁷⁹ Cimrman, Jára – Smoljak, Ladislav – Svěrák, Zdeněk: *Lijavec*, Praha 1992, s. 64.

VYPICH: Je to tak. Bárta má vadu.

VOGELTANZ: Jakou vadu?

VYPICH: Když on nechce, abych to tady před Vlastičkou říkal.

VLASTA: Mně žádná vada nevádí. Stejně si Bárta nevezmu. Bárto, jestli Tě to zachrání před vojnou, ven s tím.

BÁRTA: Dobrá, když ven s tím, tak ven s tím. Mám skleněné oko. Podívejte. (*Sáhne si na levé oko, „vyjme“ ho z důlku a podá ho šikovateli. Stojí tu s levým okem zavřeným.*)

VOGELTANZ: (*se zájmem si prohlíží atrapu skleněného oka na své dlani.*) Pěkná věcička. Takový kousek skla, a člověka to zachrání od vojny. (*Podává ho doktorovi.*)

VYPICH: Já to oko znám. Dal jsem ho vybrousit v Jablonci. Na míru.

VLASTA: Můžu se také podívat? (*Šikovatel jí ho podá.*) Hezké. Takové upřímné. (*Vlasta se nakloní nad duchny.*) Maminko, podívejte, Bártovo oko! (*K ostatním*) Líbí se jí. (*Vrátí oko Bártovi, ten na ně dýchne, vyleští ho o kalhoty a zase si ho nasadí.*)

(48–50)

Vydání

Záskok. Cimrmanova hra o nešťastné premiéře hry Vlasta, Paseka, Praha – Litomyšl 1994; ukázka in *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 112–116.

Uvedení

Premiéra 27. 3. 1994 – Žižkovské divadlo T. G. Masaryka v Praze, r. Ladislav Smoljak.

Reflexe

[...] cimrmanovské divadelní pábení opřené o pseudovědecké a pedagogické rétorické projevy a výjimečně dokonalé a propracované fabule Mistrových děl, v nichž se přesně mísí vysoké s nízkým ve všech rovinách, vytváří tak široký prostor pro komické projevy nejružnějšího druhu, že umožňuje iluzi dokonalého srozumění mezi jevištěm a hledištěm. Každý si totiž najde své. [...] bují jazyková hravost, nejružnější verbální hříčky a potěšení ze surrealistických slovních spojení [...] radost z manipulování konkrétními historickými postavami a fakty a jejich zasazování do stále nových kontextů [...] absurdita je účinně překládána z jazyka literatury do jazyka divadla. [...] pod vším hravým i dravým blbnutím je tu od počátku jakási noblesa, díky níž se ani gagrantuovsky obžerné setrvávání ve sférách nízkého nestane surovým či odpuzujícím. Díky této noblese má obecenstvo odvahu přistoupit na nabízenou hru, ať je právě jakákoliv. A vůbec mu nevádí, že už dávno prohlédlo, oč tu vlastně jde.

Eva Stehlíková: „Jedno oko nezůstalo suché“, *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 108 a 109.

Divadelní tvary cimrmanovských her vycházejí z bohatých ochotnických tradic; důsledně naivistická scénografie čerpá z poetiky malých venkovských souborů [...]. Režie využívá této iluzivní „nedostatečnosti“, v jejím rámci však pracuje, komponuje, tvoří inscenace. Herectví je v podstatě ochotnický parodické. [...] Český humor měl v dílech svých nejlepších představitelů

vždy legraci z těch, kteří se brali příliš vážně. Cimrmanovci tak činí důsledně, v ohnisku jejich očišťujícího smíchu je i divadlo jako instituce. [...] Doménou Smoljaka a Svěráka je především slovo. Tvůrčím způsobem vstřebali rutinní klišé různých jazykových sfér [...], osvojili si základní schémata literárních i divadelních žánrů a „zlehčují“ jejich standardní logiku.

Jan Kerbr: „Cimrmani v roce 1993“, *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 80.

Slovo autora

Proč si ve svých hrách a seminářích tropíte právě z vědecké [...] důstojnosti nejmíc legraci?

Ladislav Smoljak: Myslím si, že ani tak nepěstujeme parodii vědeckosti. [...] U nás se tam tahle rovina dostala tak, že v pojednání o neexistujícím Cimrmanovi adorujeme hloupost, a čím je ta hloupost adorována vědeckěji, tím víc vysvitne ta neadekvátnost. Proto se stavíme na vědecké piedestaly. Ale vědeckost není naše téma.

„Nejoblíbenější učitelé v Čechách“ (rozhovor vedl Karel Král), *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 97–105.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: E. Stehlíková, *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 106–111.

RECENZE: J. Kerbr, *Divadelní noviny* 3. 5. 1994, č. 9; M. J. Švejda, *Reflex* 1994, č. 16; (br) [= J. Kerbr], *Lidové noviny* 14. 3. 1994; M. Mlíkovský, *Lidová demokracie* 18. 3. 1994; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 29. 3. 1994; R. Hrdinová, *Večerník Praha* 31. 3. 1994; V. Polednová, *Svobodné slovo* 1. 4. 1994.

Eva Formánková