

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Způsob mystifikace v divadelních hrách
Járy Cimrmana

Mystification in the plays of Jára Cimrman

Hana Švarcová

Praha 2012

PhDr. Michael Špirit, Ph.D.

Za vedení bakalářské práce, cenné rady a konstruktivní podněty děkuji PhDr.
Michaelu Špiritovi, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze

.....
podpis

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá mystifikací Divadla Jára Cimrmana. V jednotlivých kapitolách popisuje charakteristické znaky základních oblastí, které konstituují konečnou podobu mystifikace.

V těchto kapitolách se hovoří o vztahu autorského divadla, text-appealu, časopisu Český svět, jazykové komiky, herectví a mystifikace. Současně je poukázáno na společné znaky mezi Divadlem Jára Cimrmana a rozhlasovým pořadem Vinárna U Pavouka, z něhož převzala základní princip – mystifikaci.

Na základě popisu dílčích vztahů je v závěru pojednáno o tom, že mystifikace Divadla Jára Cimrmana funguje jen tehdy, když jsou přítomny všechny jednotlivé složky. Vzájemnou provázaností všech složek a jejich důslednou kooperací je dosaženo maximálního efektu.

Klíčová slova

Mystifikace, Jára Cimrman, Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak, komika

Abstrakt

This bachelor thesis analyses the mystification of the Theatre of Jára Cimrman. In the individual chapters it describes the basic areas that constitute the form of mystification.

In these chapters is discussed the relationship between mystification and language comic, writing plays, text-appeal, magazine Český svět and acting. At the same time common features between Jára Cimrman Theatre and radio broadcasts Vinárna U Pavouka, which the theatre took over the basic principle – mystification from are pointed out.

In the conclusion which is based on the description of partial relations is discussed that the mystification of the Jára Cimrman Theatre only works if there are present all the individual components. By mutual interdependence of all components and their consistent cooperation is achieved the maximum effect.

Key words

Mystification, Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak, Jára Cimrman, comic

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Obecně o Divadle Járy Cimrmana a mystifikaci	9
2.1. Kořeny Divadla Járy Cimrmana.....	9
2.2. Mystifikace	11
3. Vztah autorského divadla a mystifikace	15
4. Časopis Český svět a jeho vliv na podobu Divadla Járy Cimrmana	23
5. Komika Divadla Járy Cimrmana	27
6. Jazyková komika Divadla Járy Cimrmana	31
7. Herectví a jeho vztah k mystifikaci	40
8. Závěr	44
9. Seznam literatury	46

1. Úvod

Předkládaná bakalářská práce má za cíl charakterizovat způsob mystifikace v podobě, v jaké se vžila v souvislosti s Divadlem Jára Cimrmana. V jednotlivých kapitolách se postupně zabýváme oblastmi, které divadelní mystifikaci konstituují a díky nimž je charakterizována i samotná postava Jára Cimrmana.

V první řadě poukážeme na rozhlasové kořeny Divadla Jára Cimrmana. Dále se pokusíme vymezit pojem mystifikace a vytvořit tak základní prostor, na němž se budeme pohybovat i v následujících kapitolách. Zde také poukážeme na úzký vztah mezi hrou a mystifikací.

V následující části bakalářské práce bude naším úkolem vymezení společných znaků mezi autorským divadlem druhé poloviny 20. století. V návaznosti na autorské divadlo se pokusíme objasnit také souvislost mezi mystifikací Divadla Jára Cimrmana a text-appealem. Domníváme se totiž, že obě tyto formy spolu úzce souvisí, ač se na první letmý pohled může zdát, že se DJC text-appealovosti vzpírá v jednom z jejích charakteristických prvků – improvizaci.

Třetí kapitola se bude zabývat vlivem, který měl časopis Český svět na autorskou dvojici Svěrák – Smoljak v době, kdy se utvářela poetika vznikajícího divadla.

Největší prostor je v této práci věnován komice. V první řadě je pojednáno o komice jako takové. Pokusíme se najít a popsat prvky, z nichž je vystavěna. Současně je speciální prostor vyhrazen komice jazykové, o níž soudíme, že je jedním z nejtypičtějších znaků DJC vůbec.

V poslední kapitole vymezíme základní charakteristické znaky herectví souboru DJC, které je neoddelitelnou součástí mystifikační hry.

Na závěr se pokusíme postihnout určitý vývoj v mystifikaci Divadla Jára Cimrmana, k němuž došlo během 45 let jeho působení. Podnětem k této úvaze nám byly výsledky ankety Největší Čech, kde fiktivní postav všeuměla

Cimrmana konkurovala historickým postavám našich dějin. Výsledky této ankety mají pro nás poměrně významnou vypovídající hodnotu. Pokusíme se tedy zamyslet, jakým směrem se během desetiletí ubíral počáteční nápad s fiktivní postavou.

2. Obecně o Divadle Jára Cimrmana a mystifikaci

2.1. Kořeny Divadla Jára Cimrmana

V první kapitole této práce se pokusíme o vymezení základního prvku (mystifikační hry), který charakterizuje divadlo, o jehož schopnosti přežít několik počátečních sezon pochyboval ne jeden divadelní kritik, teoretik a mnoho dalších. Přemysl Rut své vlastní pochyby formuloval v předmluvě knihy *Hry a semináře* takto: „Kdyby mi někdo koncem šedesátých let u petrolejové lampy v Malostranské besedě řekl, že ještě počátkem příštího tisíciletí budu o Divadle Jára Cimrmana psát v přítomném čase, nevěřil bych mu. Nejpozději od druhé premiéry bylo přece zřejmé, že máme co dělat s divadlem jednoho nápadu, zajisté dobrého, který však nelze ždímat donekonečna“ (Rut 2009: 6).

O Divadle Jára Cimrmana (dále také jako DJC) je známo, že všechny hry jsou na repertoáru divadla po celou dobu jeho existence. Lze tím doložit nejen to, že se kritici ve své předpovědi mýlili, ale současně také to, že látka představovaná DJC skýtá potenciál schopný oslovovat generace diváků dodnes. Na druhou stranu je však nutné poznamenat, že roky, které uplynuly od uvedení první hry *Akt* (4. 11. 1967), neproběhly bez problémů. Za tu dobu byly některé z her dočasně, z moci kulturně-politického aparátu, staženy z repertoáru. Přes všechny překážky, které byly divadlu stavěny do cesty, členové DJC ve své práci vytrvali, psali a hráli dál. Vzhledem k tomu, že kulturně-politický aparát nenašel dostatečné argumenty pro ukončení činnosti divadla, život celému souboru alespoň komplikoval. Přes občasné stěhování divadla z místa na místo však můžeme konstatovat, že divák si své oblíbenosti našel i za ztížených podmínek, které všem zainteresovaným přichystaly řídicí orgány.

Divadlo Jára Cimrmana vyrostlo na základech, které položil rozhlasový pořad *Vinárna U Pavouka* vysílaný v letech 1965–1969. Zde se také poprvé

objevila postava Járy Cimrmana. Nejprve byl posluchačům představen jako epizodická postava a na rozdíl od DJC byl zároveň zobrazen v odlišném kontextu.

„Jára Cimrman se ve Vinárně zprvu mihne jako náš současník – řidič parního válce n. p. Stavby silnic a železnic z Hradce Králové, který vystavuje v nafukovací hale vinárny své naivní sochy; exponáty tvoří předměty, které přešel válcem Tato výstava, která je zveřejněna v dílu z 16. 9. 1966 ztroskotává, protože hala „uchází““ (Vondráček 2001: 206–207).

Po tomto miniaturním výstupu v jednom vysílání Vinárny U Pavouka je však Jára Cimrman představen posluchačstvu ještě jednou, tentokrát již jako onen „geniální“ duch, jehož dílo je třeba objevit, sebrat, sestavit a poté předvést a představit divákovi.

Ještě před tím, než byla zveřejněna zpráva o „objevení“ Cimrmanovy pozůstalosti v Liptákově, sešli se autoři Vinárny U Pavouka, Jiří Šebánek a Zdeněk Svěrák, s Milonem Čepelkou a Ladislavem Smoljakem. Zde Jiří Šebánek poprvé představil koncepci Divadla Járy Cimrmana. Vzhledem k tomu, že se počátek působení divadelního souboru, který svá představení věnoval „odkazu“ Járy Cimrmana, částečně překrývá s existencí Vinárny U Pavouka, je nutné hledat spojitosti mezi oběma koncepcemi. Jejich společným jmenovatelem je princip hry. V souvislosti s Vinárnou popsal tento princip Zdeněk Svěrák: „Nás okouzlovala totiž blbost opravdových rozhovorů, které se někdy v rozhlase dělaly, a vzrušovalo nás vytvořit pseudorozhovor, který by dodržoval zákonitosti těch regulérních, a jenom maličkým posunem z toho udělat nesmysl“ (Svěrák 2001: 175–176).

Touha vytvářet pseudorozhovory a vytvořit si vlastní rozhlasový pořad s vlastními pravidly a zejména na humorném principu vznikla v době, kdy Zdeněk Svěrák i Jiří Šebánek pracovali jako redaktori armádního vysílání Československého rozhlasu. Zdeněk Svěrák o tomto období poznamenává: „Považte, že já sám jsem například s vážnou tváří komentoval přímý přenos

z vystoupení vojenských cvičenců na celostátní spartakiádě. Líčil jsem, že všichni vojáci právě vzpažili a pak rozpažili“ (Svěrák 2001: 7). Zde vznikla také potřeba vytvořit si rozhlasový pořad s vlastními pravidly, jehož základní funkcí bude bavit lidi a současně, jak je v rozhlasu běžné, vyplnit místa mezi jednotlivými rozhovory hudebními vstupy, konkrétně jazzovou hudbou.

Na druhou stranu můžeme aplikaci principu vytvářet drobnými posuny mystifikující pořad vysledovat i v tvorbě DJC, jen s tím rozdílem, že místo pseudorozhovoru vzniká pseudověda (hravá věda), reprezentovaná skupinou „vědců“, jimž jsou akademické tituly přiděleny stejným způsobem, kterým se obsazuje postava, již má každý herec představovat.

Zdeněk Svěrák dále podotýká (Svěrák 2003: 6), že nejen pseudovědeckost, ale také mystifikace tvoří jeden ze základních stavebních kamenů. Mystifikace je dalším z prostředků, které jsou společné Vinárně U Pavouka a Divadlu Járy Cimrmana.

2.2. Mystifikace

Co označuje pojem mystifikace? *Slovník literární teorie* definuje literární mystifikaci jako „záměrné využití uměleckého výmyslu k oklamání čtenáře“ (Vlašín 1984: 239). Současně uvádí i různé důvody, které vedou k jejímu užití. Může jím být snaha obelstít cenzuru, aktualizovat, nebo posílit společenský vliv díla, upoutat pozornost. V tomto ohledu jsou nejznámější českou mystifikací rukopisy Královédvorský a Zelenohorský autorů Václava Hanky a Josefa Lindy, které vyvolaly vlnu sporů o pravost těchto „památek“. Primárním podnětem pro sepsání byla snaha o posílení národního cítění a podání důkazu o starobylosti českého písemnictví. Snaha posílit národní uvědomění je také jednou z nejčastěji užívaných forem, kdy je mystifikace využita.

Literární mystifikace tedy vyrůstá z nejrůznějších impulsů a současně také nabývá nejrůznějších formálních podob. Cenzurní perzekuce vedou k vytváření autorských pseudonymů, výsledkem mystifikace je v tomto případě

smyšlený autor. Úmyslně znejasňovány mohou být také okolnosti a období, kdy text vzniká. V části hesla, kde jsou uvedeny různé příklady literární mystifikace, je pod označením humoristická mystifikace zařazeno i DJC.

Eugen Brikcius ve své knize *Útěcha z mystifikace* uvádí vlastní typologii mystifikace. Upozorňuje na to, že mystifikace má dvě různé formy: užitnou a neužitnou. Užitnou mystifikací míní takovou, z níž má kdokoli z účastníků prospěch, užitek. Neužitná mystifikace „slouží jen tvůrčímu potěšení iniciátora“ (Brikcius 1995: 10). Společným znakem těchto dvou mystifikací je dle Brikcia předstírané naplnění mystifikací vytvořeného vakua. Na základě tohoto vymezení však vyděluje ještě jednu kategorii. Jedná se taktéž o mystifikaci neužitnou, kde však dochází ke skutečnému naplnění mystifikací vybudovaného prostoru, ztělesnění mystifikace. Co si vůbec pod touto mystifikací představít? Eugen Brikcius to dokládá na případu sportovního komentáře, který oslavuje sportovní výkony hokejisty Phila Esposita, nahraného v latině samotným Brikciem. Ztělesnění mystifikace vypadá v tomto případě následovně:

„Závažnější je ovšem pozoruhodné naplnění, které se této sportovní mystifikaci dostalo při televizním přenosu zápasu kanadských profesionálů proti sovětskému výběru. Espositovi se tehdy nedařilo, a tak když se můj oblíbenec na obrazovce opět jednou zarputile nahrbil při vhazování, v zoufalství jsem vypnul standardní komentář doprovázející přímý přenos a zapnul svůj latinský komentář přesně v okamžiku, kdy líčím zahájení hry“ (Brikcius 1995: 16).

Pokud se budeme držet terminologie, kterou vymezil Eugen Brikcius, je mystifikační princip Divadla Járy Cimrmana založen na mystifikaci neužitné. Současně si však troufáme říci, že se jedná i o ztělesnění mystifikace, čemuž výrazně napomáhá úzká kooperace s divákem, která je speciálně pro DJC důležitá, jak ukážeme níže. Po formální stránce se jedná o mystifikaci realizovanou primárně na jevišti. Od poloviny sedmdesátých let 20. století a

zvláště v posledním dvacetiletí se však s cimrmanovskou látkou můžeme setkat také v podobě audio- a videonahrávek či textů. Prostorem, na němž je mystifikační hra rozehrána, je polyhistor a polyglot Jára Cimrman, přičemž divák představuje předmět, na němž je mystifikace uplatňována a s nímž je hrána.

Jiří Vondráček o mystifikaci říká: „Vztah reality a fikce tvoří stěžejní kategorii mystifikace: mystifikací je fikce vydávána za realitu. Presentování neexistující skutečnosti vážným způsobem, tak jako by existovala, je tudíž mystifikací, která však neslouží k napálení nějaké osoby nebo veřejnosti, [...] nesměruje k podvodu, jako tomu bývá v běžném životě, ale ke vzniku a uplatnění zábavních, herních situací. Mystifikaci tohoto druhu lze označit jako hru na skutečnost“ (Vondráček 2001: 203).

V cimrmanovské mystifikační hře hraje důležitou roli nejen aktér na jevišti, ale také komunikační partner posazený v hledišti, čili divák. Aby tedy hra¹ získala smysl, musí být rozšifrována pravidla, na nichž je postavena. Mystifikační hra, která zůstane neodkryta, není mystifikací, nýbrž klamem. Neposkytne prostor pro divákovu aktivitu, a tak přihlížející zůstává v pasivitě.

Autorovým cílem není explicitně divákovi říct, že se jedná o mystifikaci, a současně mu autor nesmí znemožnit ji rozluštit. Proto se autoři mystifikace pohybují na tenké hranici mezi oběma nežádoucími extrémly. Zapojení diváka do procesu odkrývání a odtajňování je umožněno prostřednictvím kulturního, historického a společenského kontextu, který autoři a diváci sdílí.

Ke stejnému závěru došel také Zdeněk Hořínek v článku *Jára da Cimrman a járadacimrmanismus*. Formuluje jej takto: „Divák, který bezvýhradně věří v existenci geniálního Járy (da) Cimrmana a jeho roztodivných výmyslů, se bude spíše divit než bavit. Jestliže podle Konrada

¹ Hru zde chápeme jako nedílnou součást mystifikace. Na úzký vztah mezi hrou a mystifikací poukazuje také Vladimír Macura v knize *Znamení zrodu* v souvislosti s obrozenou literaturou. „Mezi těmito dvěma póly se rozprostírá poměrně značně široké pole mystifikačního chování, někdy omezeného na užší kruh přátel, jindy pronikajícího na veřejnost. Jejich společným rysem je vždy těsná souvislost s ‚hrou‘“ (Macura 1995: 114).

Langa je jádrem umění a pravým zdrojem estetické libosti hra a ta spočívá v kolísání mezi sklonem zachovat si iluzi a mezi opačnou tendencí směřující k deziluzi, pak v cimrmanovské mystifikaci je právě linie mezi oněmi póly dějištěm hry. Představme si toto dějiště jako provazochodecké lano, na němž umně (byť jen metaforicky) balancují cimrmanovští vykonavatelé“ (Hořínek 1978: 14).

Dalším charakteristickým rysem mystifikační hry DJC je její intelektuální poloha. Milan Obst spojuje intelektuální hravost s výrazem svobody. Pokud v tomto případě rozšíříme zorný úhel na politický kontext doby, kdy divadlo vznikalo, uvidíme, že ačkoli bylo pod neustálým dohledem, nikdy nebylo zrušeno. Neexistoval totiž podstatný důvod pro jeho uzavření. Na druhou stranu to byl právě nespoutaný smích, který nelze z vůle žádného politického aparátu ovlivňovat, či regulovat, a tak setkání herců a diváků na půdě malého divadla skýtalo možnost uvolnit se, vytvořit „duchovní spiklenectví zasvěcenců“ (Obst 1969: 23), která současně tvoří i prostor pro intelektuální hru, pro niž je svoboda tolik důležitou součástí.

Cimrmanovská mystifikační/mystifikující hra je hrou otevřenou. Předmět zájmu, tedy postava Jára Cimrmana, je neustále rozvíjena a obohacována o řetězec nových poznatků. Základní nápad se větví a rozrůstá, a teoreticky by neměl mít nikde konečné hranice. Tuto otevřenost lze vidět už v tom, že předmět vědeckého zájmu je definován jen náznakově, nemá žádné pevné obrysy, což lze spatřovat například v tom, že nevíme přesně, kdy se narodil nebo kdy zemřel.

3. Vztah autorského divadla a mystifikace

Abychom mohli jasně postihnout vztah mezi mystifikací a autorským divadlem, bude třeba vymezit si základní pojmy. Mystifikací jsme se zabývali již výše, ponecháme ji tedy stranou a přejdeme rovnou k definici pojmu autorské divadlo.

V první řadě je nutné si uvědomit, že pojem autorské divadlo není jediným termínem, který se v souvislosti s divadelní aktivitou 2. poloviny 20. století užívá. Tatjana Lazorčáková na tento problém poukazuje v knize *Čas malých divadel*:

„Pojmy netradiční, malé, autorské, generační, mladé, nové, nekamenné, komunikativní, experimentální, studiové, neinterpretáčnické, alternativní, otevřené naznačují různorodost v chápání obsahu i cílů jednotlivých postupů a forem, ale odrážejí i rozpačitost ve vymezení celého pohybu, v němž jsou obsaženy kategorie estetické, politologické, sociologické a etické“ (Lazorčáková 1996: 16–17).

Tímto se dostáváme k problému, s nímž se budeme muset potýkat i v následujícím výkladu. Je jím nejednotnost v pojmosloví, s níž se autoři jednotlivých textů o autorském divadle vyrovnávají. Navzdory této mnohosti se však v základních pilířích shodují.

Autorské divadlo, které se ve velké míře rozrostlo v 2. polovině 20. století, navazuje na mnohasetletou tradici, která má své kořeny již v antickém divadle. Zde bylo běžné, aby autor textu vystupoval v představení, ale současně jej také režíroval a podílel se i na dramaturgii. Autoři tak mají komplexní vliv na konečný tvar hry. Vladimír Just v knize *Proměny malých scén* uvádí jména starobylých „komplexních“ divadelníků: Thespis, Aischylos, Sofokles, Shakespeare, Voltaire a mnozí další.

Kromě komplexnosti je znakem autorského divadla také odpovědnost účinkujících za smysl celku, což je důsledek komplexnosti autorství. V autorském divadle není možné přesunout odpovědnost na někoho dalšího, jako je tomu v tradičním² divadle. Vladimír Just uvádí k tomuto následující příklad: „Že naše dnešní hra neměla nic společného s dneškem? Běžte za dramaturgem, ten ji vybral! Že herci evidentně nevěděli, co hrají a proč to hrají? Běžte za režisérem, on už jim to vytmaví! Že vázly nástupy a odchody? Běžte za inspicentem! [...]“ (Just 1984: 15).

Dalším charakteristickým prvkem autorského divadla je nezaměnitelnost a osobitost. Autorská divadla se vyznačují výrazně specifickým způsobem, jímž prezentují své hry na jevišti, proto je těžké si představit, že by například *Hospodu na mýtince* hrálo Národní divadlo se současným souborem. Tedy nezaměnitelnost se projevuje nejen na úrovni režisérské, ale zejména po stránce herecké, kde je způsobena díky častému využívání improvizace, která je dalším důležitým pilířem autorského divadla. Autorství se tedy projevuje ve všech rovinách divadelní činnosti.

Také navazování kontaktu s divákem je důležitým prvkem v poetice autorských divadel. Samotná forma úvodní části večera v DJC, tedy seminář, předurčuje soubor k tomu, aby se na diváka obracel přímo. Začátky seminářů bývají započaty oslovovací formulí, kterou dávají přednášející divákům najevo, že také oni jsou důležitou součástí dialogu, který se odehraje v následujících minutách.

„Vážení přátelé, dobrý večer. Připadl mi milý úkol přivítat vás na dnešním představení věnovaném životu a dílu donedávna ještě neznámého českého génia Jára da Cimrmana“ (Svěrák 2009: 21).

Kromě uvítací formule zůstává v hledišti rozsvíceno, tudíž si mohou přednášející i diváci hledět do očí a ztrácí se tak propast mezi oběma stranami a posiluje se forma úvodního semináře.

² Tradičním divadlem rozumíme iluzivní divadlo 19. a počátku 20. století, které funguje na základě rozdělení rolí mezi jednotlivé složky (dramaturg, režisér, scénograf, inspicient).

Divadlo Járy Cimrmana však realizuje kontakt s divákem také dalším způsobem, jak dokládá následující ukázka ze hry *Dobytí severního pólu*, kde je přímo do dramatu zabudována možnost přivést diváka na jeviště jako aktéra Cimrmanových živých obrazů.³ „Víc už nás není, takže teď bychom potřebovali pomoc z publika. Potřebujeme tři muže. Nebojte se, jenom se posadíte tady na lavičku. Jde vlastně jen o kompoziční vyvážení obrazu“ (Smoljak, Svěrák 2009: 338).

Způsobem, jak vtáhnout diváka do hry, je také diskuze, která je využita ve hře *Lijavec*. Diskuze vložená do semináře nabízí divákovi možnost zasáhnout do představení a podílet se na konečné podobě hry. Diskuze je však zcela v „režii“ herců, kteří položenou otázku přeformulují, její vyznění se změní, a proto ke kontaktu nakonec nemusí dojít, na druhou stranu je však umocněn komický účinek.

„Čili jestli máte někdo nějaký dotaz k té hře, kterou uvidíte, tak se nestyďte a klidně se zeptejte. My jsme tady od toho, abychom odpovídali... Nikdo? Můžete se zeptat na cokoli, co se týká té hry třeba jen vzdáleně... Máme tu odborníky na jednotlivé aspekty celé problematiky. Např. já mohu zodpovědět všechny dotazy týkající se historického kontextu hry *Lijavec*, je to doba před první světovou válkou, to jsou vlastně poslední léta vlády Františka Josefa I“ (Smoljak, Svěrák 2009: 291).

V momentě, kdy se na jevišti jen naznačí, že by mohl být kontaktován divák, je divák aktivován k mnohem větší pozornosti. Podobná poznámka může v divákovi vzbudit rozdílné reakce, může se začít bát toho, že bude vyvolán a bude vyzván k nezvyklé aktivitě, nebo právě naopak takový způsob ozvláštnění představení vyhledává a očekává. Divák může v takový okamžik pociťovat vzrušení z toho, že se děje něco nezvyklého, a čekat na vyvrcholení.

³ Je otázkou do jaké míry mohou tyto přímé divácké účasti působit v cimrmanovské hře rušivě. Mystifikaci jistě narušují ty případy, kdy je do živých vstupů vybrána žena, které se programově v souboru DJC nevyskytují.

Ať už je divák nenaplněním předznamenávané diskuze zklamán, nebo ne, je hereckým souborem manipulován. V každém případě je v divákovi vzbuzována určitá reakce na prvek, který není během představení užíván nijak často. Totéž můžeme říci i o případu s živými obrazy, kde je manipulace s divákem zřetelná více než u očekávané diskuze.

Josef Kovalčuk užívá ve své knize *Téma: autorské divadlo* definici, kde autorské divadlo je divadlem, „které si pro vyjádření o sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost vytváří vlastní pojetí divadelnosti (divadelnosti jako jednoty názoru, tématu a divadelních prostředků k jeho vyjádření)“ (Kovalčuk 2009: 15).

Tuto teorii již dříve publikovala Tatjana Lazorčáková v knize *Čas malých divadel*: „Chápání autorství se zde vztahuje nejen na tvorbu svébytného scénáře (který nahrazuje klasický dramatický text), ale především na uplatnění autorského principu ve všech složkách inscenace“ (Lazorčáková, 1996: 22). K autorskému divadlu se hlásí sami představitelé DJC v zakládací listině divadla, kde se v bodě číslo tři zavazují k tomu, že si své hry budou psát sami.

Kromě pojmu autorské divadlo je třeba si objasnit ještě pojem text-appeal. Otázkou je, kde se vzal tento poněkud zvláštní termín. Odpověď hledejme u spisovatele, dramatika, herce a režiséra Ivana Vyskočila.⁴ Slovo vzniklo na základě potřeby pojmenovat divadelní útvar, s nímž se Vyskočil společně s Jiřím Suchým prezentovali na jevišti v letech 1956–1957.

Vzpomínku Ivana Vyskočila na okamžik, kdy tento pojem vznikl, zachycuje Pavel Janoušek v knize *Ivan Vyskočil a jeho nedivadlo*:

„[...] přemýšleli jsme usilovně, jak to, co tam povídáme, nazvat, jak to pojmenovat. Hele, co třeba textstyl? Říkáš tam texty, tak to by nějak šlo, ne? – Tak nejspíš by to mohl být texttrapas... – Ne vážně, ten název by měl bejt přitažlivej. – Přitažlivej? A co třeba text-appeal. Když je sex-appeal sexuální přitažlivost, tak text-appeal je... – Textuální přitažlivost“ (Janoušek 2009: 44).

⁴ U Ivana Vyskočila vidíme tvůrčí komplexnost tolik důležitou pro autorskou tvorbu druhé poloviny 20. století.

Této příhodě ovšem předcházelo tvůrčí období, kdy se ustalovala náplň tohoto pojmu. Co je tedy text-appeal? Vladimír Just uvádí, že „text-appeal je nejdůslednější možná autorská forma divadelního představení. Autoři předčítají, zpívají, předehrávají, komentují a stále více i vypravují a demonstrují své texty“ (Just 1984: 132).

Ivan Vyskočil o text-appealu říká: „Text-appeal byl nejpůvodněji pořad, ve kterém Jiří Suchý zpíval své písničky a já jsem četl své povídky. Občas jsme se spolu pobavili před mikrofonom. A aby řeč nestála, tak čas od času zahrál orchestr. Nejen aby řeč nestála, ale také proto, aby se lidé mohli napít [...] měl být takovou přehlídkou nějakých dráždivých a lhostejnost rušících textů“ (Vyskočil 1964: 13).

Tento původní pořad se dle Vyskočila vyvinul v „intimnější představení, ve kterém je zastoupená písnička, hudba a mluvené slovo. Především to má být večer (nejlépe kolem určitého tématu) svým způsobem jedinečný, na kterém jsou všichni osobně angažováni. To neznamená, že své věci musí interpretovat jenom autoři. Na text-appealu je interpret, ať už je autorem nebo ne, spíše hráčem než hercem. Je součástí hry (ne ve smyslu divadelní hry), tedy hráčem třeba jako v orchestru, kde souhra všech je podmínkou“ (Vyskočil 1964: 13).

Dalším znakem text-appealu je to, že do jisté míry vznikají před divákem. Ten představuje primární stimul pro vystupující a současně se stává i tématem hry. Hraje se tedy nejen pro diváka, ale i o něm. Divadlo Járy Cimrmana tvoří podle nás specifickou formu text-appealu. Ačkoli je improvizace podstatnou součástí text-appealu, u DJC má divák silný pocit, že se zde hraje podle daného scénáře, kde není na improvizaci místo. Pravdou však je, že nikdo neviděl všechny reprízy všech her, aby toto mohl

tvrdit s jistotou. Proto tuto stránku ponecháme stranou a zaměříme se na prvky, na jejichž základě se vztah mezi text-appealem a DJC vypořádat dá.⁵

Představení, jak se ustálilo v DJC, má dvě části. V první části je přednesen „seminář“ o životě a díle Járy Cimrmana a ve druhé se „rekonstruuje“ drama, jež vystupující připisují objektu studia. Prvky text-appealu pozorujeme zejména v první části večera. Zdeněk Hořínek úvodní seminář popsal následujícími slovy: „[...] vše se vlastně nevypráví, ale odehraje“ (Hořínek 1982: 10).

V první části večera nedojde tedy k pouhému přednesení referátu na určité téma, ale přednášené je dále komentováno, znázorňováno a doplněno o další vstupy. Dramatizace úvodní části se projevuje několika způsoby. V první řadě herci přednášený obsah znázorňují pomocí pokusů, či představují Cimrmanovy vynálezy. Důsledné dokládání přednášeného obsahu má vést ke zvýšení kreditu předmětu studia, zde díla Járy Cimrmana.

„A nyní si ukážeme jeden pokus. Kolegové budou tak laskavi a pomohou mi. (*Čepelka vezme zvonek. Svěrák zapálí svíčku. Weigel tleskne a oba, svítky a zvonice, vyrazí z jednoho konce jeviště na druhý. Svěrák je v cíli dřív.*) Viděli jste Cimrmanův názorný důkaz, že světlo je rychlejší než zvuk“ (Smoljak, Svěrák 2009: 65).

„Jedná se o první český prototyp Cimrmanovy elektrické valchy. Valcha byla vybavena vibrátorem... (*Inženýr vibrátor spustí a tím se stane další výklad pro publikum neslyšitelným. Když potom vibrátor vypne, řekne:*) A to je na tom nejzajímavější“ (Svěrák 2009: 31).

Zdroj této pedagogické ctižádosti lze spatřovat v tom, že oba autoři, jak Zdeněk Svěrák, tak Ladislav Smoljak, jsou vystudovaní učitelé. Snaha o přesné

⁵ Ve vysokoškolském pojetí text-appealového divadla lze hovořit pouze o minimální improvizaci, kterou vyvolávalo setkání s divákem hic et nunc. Nečekané impulzy, které vysílá divák směrem k jevišti, přetavené v improvizaci lze vysledovat také u DJC. Ani v jednom případě však nelze hovořit o improvizaci jako tvůrčím momentu.

doložení všech přednášených tezí může vzbuzovat dojem, že osoba, o níž je referováno, je skutečná. Toto zdání ovšem vzápětí sami přednášející obrátí v komickou situaci. Komické situace vznikají například tehdy, kdy výklad přednášejícího naruší příchod kuliséka (asistenta).

„Jak velký to byl talent, dokazuje skutečnost, že dítě ponecháno samo sobě a ukáže svůj hudební pud na předmětech v domácnosti, jako jsou žehličky, konve, příbory, hrnky... (*Vejde asistent s podnosem, na němž má limonády a jednu kávu. Něco šeptá přednášejícímu.*) ...ano, sodovka nebo káva. (*Asistent postaví jednu skleničku na jeho pultík a něco mu znovu šeptá do ucha.*) Cože? (*Potichu mu naznačuje, aby nezdržoval. Ten šeptá znovu. Vědec rezignuje a vyndává z peněženky nějakou papírovou bankovku.*) Prostě na všem co zní“ (Smoljak, Svěrák 2009: 188).

Dalším prvkem, díky kterému můžeme zařadit semináře DJC mezi text-appealy, jsou cimrmanovské dialogy, ve které se nenásilně přemění monolog přednášejícího. V těchto dialozích je výrazné lpění účinkujících na malichernostech a drobnostech, které často vůbec nesouvisí s tématem referátu, jsou bohatým zdrojem komiky.

„Penc: Prosím?

Svěrák: Jenom tady kolegovi říkám, že když je to čistě rozlišovací označení, jak sám říkáte, tak proč zrovna my jsme béčko?

Penc: Ale je to opravdu jedno... já to tady klidně opravím, jestli chcete...

Svěrák: Opravte to“ (Smoljak, Svěrák 2009: 252).

„Vondruška (zažertuje): Není to, doufám, ten můj vagón s červavým sýrem?

Kotek: Je.

Smoljak: Takže to je vlastně tentýž vtíp?

Kotek: Ano, ale formou hádanky.

Smoljak: Dobře. Ale ty červy už, přátelé, opustíme. Zkusme na to jít z jiného konce“ (Smoljak, Svěrák 2009: 300).

Na text-appealovost seminářů DJC poukazují také různé scénky, které jsou vkládány do jednotlivých referátů jako ilustrace geniálního ducha Járy Cimrmana. V hrách DJC se takových vložených her objeví hned několik: V chaloupky stínu, Hamlet bez Hamleta, Neodbytný detektiv, rozhovor Smila Flašky z Pardubic a Beneše Krabice z Veitmile, scénka s Křížíkem. V seminářích se však kromě těchto scének objevují také místa, kde účinkující zpívají a recitují (báseň Školákovo trápení ve hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, Uhlířské Janovice ve hře *Hospoda na mýtince*, Maralík ve hře *Vražda v salonním coupé*, píseň Elektrický valčík ve hře *Lijavec...*).

Text-appealovost však můžeme spatřovat také ve využití audiovizuálních projekcí (zvuk výbuchu při nálezů v Liptákově, promítání fotografií, závěrečný akord z opery V chaloupky stínu). Tyto projekce opět slouží, jak už bylo řečeno několikrát výše, ke zvýšení názornosti. Současně se však stávají předmětem situační komiky.

Na závěr ještě zbývá objasnit vztah mezi mystifikací a autorským divadlem potažmo text-appealem. Jestliže je mystifikace postupné zaplňování tématem vymezeného prostoru, potom autorské divadlo nabízí prostředky, kterými je docíleno zaplnění tohoto uvolněného vakua. Domníváme se, že jednota všech členů souboru v „dramaturgickém profilu a cílech divadla“⁶ (Tichý, Ježek 2003: 222) je jedním z nejpodstatnějších rysů, které umožnily, aby mohla mystifikace kolem postavy Járy Cimrmana vzniknout a rozrůstat se dále. Dnes je pro mystifikační hru DJC specifické to, že diváci již k tématu přistupují tak, že se jedná o hru a Jára Cimrman je smyšlená postava.

⁶ Dále také v jednotě hereckého projevu, stylizaci představení, informačních materiálů.

4. Časopis Český svět a jeho vliv na podobu Divadla Jára Cimrmana

Časopis Český svět se dle slov autora Ladislava Smoljaka stal důležitým inspiračním zdrojem při vzniku a upevňování podoby vznikajícího divadla. V rozhovoru s Karlem Králem na adresu vlivů, které působily při formování divadla, Smoljak říká:

„Já jsem pak v antikvariátě náhodně objevil České světy. Ty nás úplně oslnily. Situace zachycené na starých fotografiích byly neobyčejně inspirativní. Český svět se snažil o neakademický obrazový doprovod, byly tam aktuality, dokonce blbosti – třeba fotografie nějakého pána za humny a u ní text: ‚Hajný z Oslova staví plot.‘ Myslím, že z těchto reálií Cimrmanovy doby, ve které se nám najednou zalíbilo, se vlastně začal rodit i jevištní styl“ (Smoljak 1994: 97).

Společenský časopis Český svět vzniká na počátku 20. století a v říjnu roku 1904 vychází první číslo. Časopis je vydáván a redigován Karlem Hipmanem a jeho podtitul zní *ilustrovaný čtrnáctideník*. Hlavní příčinou, proč tento časopis vznikl, je Hipmanova snaha vytvořit obrazové periodikum, které by pomocí obrazových příloh informovalo o dění nejen u nás, ale také za hranicemi naší země, které by však na rozdíl od již existujících periodik tohoto typu bylo zaštitěno Čechami. Neméně si zakládá na kvalitním provedení fotografických i obrazových příloh svého čtrnáctideníku. Výraznou měrou přispěl k vývoji reportážní fotografie.

„Že např. ‚Woche‘, jíž prodá se několik set tisíc výtisků, jež má až deset stran inzerátů, předtištěna je na papíře levném, že reprodukce její nevyrovňají se našim, že tyto ilustrace předvádějí většinou scény ze života pruského krále – to vše český člověk omlouvá. Jako by proň císařské svatební veselí v Berlíně

nebo obrázky ze života nějaké německé princezny, spisovatelky či pianistky měly zájem!“ (Hipman, 1904: 2).

Vzhledem k tomu, že se Český svět zabývá nejen společensko-kulturními, politickými a technickými tématy u nás a v zahraničí, je tematický záběr velice široký. V jednotlivých číslech můžeme najít fotografie o aktuálním dění ve sportu (fotbal, plavání, dostihy), divadle (portréty herců, informace o premiérách), výtvarném umění a sochařství, výzkumu, technice či architektuře. Současně fotografie přibližují podobu exotických zemí, jako je Čína, Egypt, nebo další africké země. V rámci českých zemí představují autoři časopisu Český svět nejen život ve městě, ale zároveň věnují pozornost také životu na venkově, kam je nahlíženo skrze slavnosti, tradice a běžné denní činnosti. Čtenáři jsou však zároveň informováni o nejaktuálnějším dění doma i ve světě. Fotografie nabízí pohled do středu dění na evropských královských dvorech, mohou se nepřímou účastnit královských svateb, pohřbů a dalších honosných ceremonií.

Skrze fotografie jsou sledovány nejnovější módní trendy či poslední technické objevy. Fotografický doprovod umožňuje na malém prostoru srovnávat situaci na několika různých místech najednou, např. jak bydlí lidé jinde, chůvy jiných národů.

Kromě zcela seriózních informací o aktuálním dění doma i ve světě obsahují jednotlivá čísla také prvky, které jsou vtipné a dodávají časopisu další funkční úroveň. Jsou to fotografie, které zobrazují, co všechno se může vejít do držátek procházkových holí a deštníků. Vtipnými ilustracemi jsou doprovázeny také informace o počtech rozvodů ve světě a výši služného panovníků a králů. V časopise jsou také připomínána nejroztodivnější výročí, konkrétně 35leté trvání poštovních schránek, přičemž je informace doplněna o fotografie nejstarších z nich.

Fotografie z několika čísel časopisu Český svět byly použity také v úplném vydání her Divadla Járy Cimrmana. Kromě toho se objevují i na programech k jednotlivým hrám. Autoři však s fotografiemi dále pracují a

vzniká tak další úroveň cimrmanovské mystifikace. V souborném vydání z roku 2009 se vyskytují také fotografie pořízené během představení. Ty zde ponecháme stranou, neboť se domníváme, že pro mystifikační hru nemají takový význam a slouží jako ilustrace textu, v němž se vyskytují.

Dobové fotografie se podílejí na konstituování mystifikace kolem osobnosti Járy Cimrmana. Jejich užití má dvě funkce. V první řadě ilustrují dobové reálie jako oblečení, technické vynálezy, účesy či tradiční slavnosti. Současně téma fotografie koresponduje s tématem hry, v níž se vyskytuje.

Ve hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy* se vyskytne fotografie, kde jsou školní škamna pod širým nebem. Tato fotografie je následně doplněna o komentář: „Tradiční fotografování na konci roku přivedlo Cimrmana na myšlenku vyučovat pod širým nebem. Vzdělávat se tak mohli i kolemjdoucí chodci“ (Smoljak 2009: 61).

Druhou a pro téma této práce důležitější funkcí je podíl na konstituování mystifikační hry. Fotografie jako autentický materiál, který by mohl dokazovat existenci osoby, je však v tomto případě tvůrčím způsobem přepracován. Ani na jedné z fotografií se samotný Cimrman nevyskytuje. Je nutné poznamenat, že pro mystifikaci je tento moment důležitý, neboť Cimrman zobrazen být ani nemůže. S konkretizací jeho podoby by celá mystifikace ztratila smysl. Neustálé a neúspěšné „pátrání“ všech cimrmanologů po podobě Járy Cimrmana je však jedním z herních principů uplatňovaných v DJC. Tato cesta neustálého shromažďování informací a dokladů o existenci je z podstaty nekonečná.

Přemysl Rut tuto metodu popisuje: „Když se po namáhavém posilování konečně odhodláme zvednout břemeno, vyjde najevo, že je z papíru a duté. Tak jako v Cimrmanově hudebním díle se tu neustále střídá prvek očekávání s prvkem zklamání: po složité přípravě tématu následuje jen další mezihra, přechod, výplň, odklad. To hlavní chybí“ (Rut 2009: 14).

Pokusy konkretizovat Cimrmanovu podobu vždy ztroskotají na nešikovnosti či nedokonalosti vědců nebo jen nešťastných náhodách a princip zklamávání je zobrazován v komentářích, které jsou připojeny k fotografiím.

„Osudná fotografie, kterou pořídil Jára Cimrman samospouští, když podnikl s nadlesní Schmoranzovou tajný výlet na hrad Křivoklát. Když manžel snímek objevil, Cimrmana od své choti odtrhl“ (Smoljak, Svěrák 2009: 276).

„Opravená vzducholod' Karel, splasknuvši jižně od Varšavy, opět startuje. V gondole zprava: J. Cimrman, hrabě F. Zeppelin a četník Padowski, jenž se vznesl nešťastnou náhodou při kontrole dokladů (Smoljak, Svěrák 2009: 93).

Zde je komentář konfrontován s fotografií, protože záběr je pořízen z takové vzdálenosti, která zabraňuje identifikaci osob. Komické napětí mezi zobrazeným a informací nesenou komentářem bychom mohli zobecnit jako princip, na němž je část komentářů vypracována.

Jediným případem, kdy se objeví postava Járy Cimrmana na jevišti, je hra *Lijavec*. Ale vzhledem k tomu, že se tato hra odvíjí na principu divadla na divadle, je Cimrman představován jedním z členů divadelního souboru, a tudíž zůstává jeho identita i nadále skryta.

Ke konkretizaci Cimrmanovy podoby tedy nakonec nikdy nedojde, ale díky příběhům, které autoři přisuzují nejen jednotlivým fotografiím, získává mystifikační hra další úroveň, kde se může divák smát, neboť humor je zde nejpodstatnější složkou. Současně se dále zaplňuje vakuum, které bylo vymezeno na základě vymyšlené postavy Járy Cimrmana.

Kromě toho hraje fotografický i další obrazový doprovod (skici možných podob Járy Cimrmana) důležitou roli také v prezentaci her a současně napomáhá tomu, aby se mohli diváci naladit ještě před zahájením představení na společnou atmosféru a poetiku specifickou právě pro toto divadlo.

5. Komika Divadla Járy Cimrmana

Henri Bergson charakterizuje komiku slov ve své knize *Smích* takto: „komické slovo získáme tehdy, vložíme-li absurdní myšlenku do formy vžité fráze“ (Bergson 1993: 55), přičemž zdroj komiky lze vidět také v napodobení strojové, zmechanizované činnosti. Pokud Bergsonovu charakteristiku komiky zobecníme a vztáhneme nejen na způsob vzniku komična slovního, získáme charakteristiku komiky, která poslouží jako základ pro popis komična u DJC.

Zdeněk Svěrák o humoru, který pro DJC spolu s Ladislavem Smoljakem vytváří, říká: „Náš systém je v tom, že my dáme vždycky divákovi takový dva nápady, který 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“.⁷

Metoda, kterou autoři využívají, lze pojmenovat slovy „aha“ a „haha“, přičemž první musí přijít na řadu jistá divácká aktivita (odhalení vtipného momentu, kulturně-společenských souvislostí), po níž následuje zasloužená odměna v podobě smíchu. Pro diváka je však odměnou i pocit, že se stává součástí celé mystifikační a komické hry, kterou představitelé DJC nabízí ke sdílení.

Divadlo Járy Cimrmana si pro svá představení zvolilo několik oblastí lidské činnosti, které se později staly podkladem pro vytváření svérázného typu humoru. Kořeny těchto zdrojových oblastí lze vyzorovat v osobních zkušenostech obou autorů. Oba jsou občanským povoláním pedagogové, tudíž mají bohaté zkušenosti s rétorikou, která je s touto profesí spojena. Během studií se seznámili s formou vysokoškolských přednášek, které se staly důležitým inspiračním zdrojem pro první část každého představení. Zejména tyto dvě tematické oblasti se stávají stěžejními pro tvorbu DJC.

⁷ Vanýsek, J. *Cimrmani*. ČT 1998. 0:33:15.

Učitelství je nejen tématem hry *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, která se odehrává ve škole, ale také principem, metodou, s jejíž pomocí je formováno herectví (účinkující vystupují v první části večera jako vědečtí pracovníci referující o určitých tématech, ve druhé části večera potom tito vědečtí pracovníci rekonstruují jakoby zachovanší se díla) a samotná mystifikační hra. Autoři zvolili pro své hry model učitele na přelomu 19. a 20. století, který je zobrazen jako uznávaná autorita předávající informace a vědomosti, ale také vychovávající budoucí generace. Současně je tento model charakteristický přehnanou pedanterií, přičemž spojení uznávané autority s její neschopností nahlížet sebe sama s odstupem vytváří komický účinek.

„Představitel Flašky přijde na scénu s pokrývkou hlavy připomínající korkovou zátku, představitel Krabice má zase pokrývku podobající se víku krabice“ (Smoljak, Svěrák 2009: 530). Ukázka, v níž vystupují postavy Smil Flaška z Pardubic a Beneš Krabice z Veitmile, pocházející z nejnovější hry *České nebe* přibližuje způsob, jakým je dosahováno komického účinku, a to využitím kostýmu, který je ztělesněním jmen obou vystupujících postav.

„Při výkladu o měkkém a tvrdém ‚i‘ přistupoval jeden žák po druhém k vědru, v němž byl dobře uhnětený sklenářský tmel. Důležité je, aby tmel byl opravdu měkký, jinak to nemá smysl... (*dívá se do kbelíku*) ...tenhle je, zdá se, dost měkký, až se skoro bojím... Jeden žák za druhým si tedy sáhl do kbelíku, sáhl na kámen a ve spojení s hmatovým vjemem opakoval: *das Bier (Svěrák hmatá v kbelíku)* a *das Büro (stiskne dlažební kostku)*. Slyšíte rozdíl?“ (Smoljak, Svěrák 2009: 63).

„A nyní si ukážeme jeden pokus. Kolegové budou tak laskavi a pomohou mi. (*Čepelka vezme zvonek, Svěrák zapálí svíčku. Weigel tleskne a oba, svítky a zvonice, vyrazí z jednoho konce jeviště na druhý. Svěrák je v cíli dřív*)“ (Smoljak, Svěrák 2009: 65).

Dvě výše uvedené ukázky potvrzují, že v případě, kdy se vykládá jakoby komplikovanější látka, je výklad demonstrován a doplněn o názornou

ukázkou, která je však naopak naivní, primitivní, a obě protichůdné polohy tak vytvářejí komickou situaci. Zde je navíc důležité poznamenat, že větší množství podobných míst ve hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy* podporuje samotné téma hry, neboť se vztahuje k pedagogické činnosti Járy Cimrmana.

V DJC však dochází k výraznému znázornění i jakoby náhodou. Výsledkem je komická situace, která vzniká konfrontací prosloveného a zahraného. „Milí přátelé, myslím, že by bylo vhodné zahájit tento večer vzpomínkou vídeňského herce Klause Vogela z jeho knihy ‚Stránky vyrvané osudu‘. (*Sotva rozevře zchátralou knihu, rozsype se mu; po sebrání listů začne.*) Klaus Vogel: Stránky vyrvané osudu“ (Klusák, Smoljak, Svěrák 2009: 187).

Výrazným znakem, který charakterizuje styl komiky DJC, jsou gesta doprovázející jednotlivé semináře, kde slouží k demonstraci a zdůraznění vyřčeného. Jak je vidět v hrách *Vyšetřování ztráty třídní knihy* a *Cimrman v říši hudby*, doprovodné prvky lze vyzorovat ve vydávaných dramatických textech i v konkrétních inscenacích, kde jsou součástí herecké výbavy představitelů. Henri Bergson se ve své knize *Smích* vyjadřuje i k tomuto tématu, když tvrdí, že gesto doprovázející myšlenku je vždy o krok za ní, tudíž ji nespoluutváří, ani neovlivňuje, nýbrž demonstruje, dokládá a dodává jí větší důvěryhodnost. V divadelních hrách DJC navíc působí kvůli své explicitnosti a naivitě komicky.

„Při restauraci nástěnných nápisů jsme se teoreticky opírali o studii akademika Šmejdila ‚Tajemství jeskyně Altamira‘. Použité vybavení: hloubkový izotopový detektor – s tím jsem pracoval já – (*postupně ukáže na každého z kolegů*) škrabka, smeták, lopatka. Dotazem u vedoucího provozovny, mimochodem vnuka původního majitele, jsme zjistili, že lokál bývalo zvykem malovat obvykle jednou za dva roky“ (Smoljak, Svěrák 2009: 254).

Vědecký styl je další z oblastí, která je využívána k utváření komiky jako základního prvku poetiky DJC. Komický účinek parodie vědeckého a

populárně-vědeckého jazyka je i zde založen na opakování klišé a následném zlehčování a aktualizování respektované a uznávané logiky, která je s vědeckým stylem spojena. Toto aktualizování jazyka se netýká jen oblastí vědecké a pedagogické, nýbrž také filosofické, politické či zpravodajské.

Snaha dosáhnout akademické úrovně však ztroskotává na neznalosti, omezenosti, či upřednostnění osobních zájmů vystupujících a podstata sdělovaného zůstává stranou. Přemysl Rut spojuje tento princip s filosofií celého projektu, s cimrmanovskou teorií poznání, která je obsažena ve hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy*.

„[...] s existencí věcí se to má přesně naopak, než jak to odpovídá běžnému názoru: věc je tam, kde se domníváme, že není, a není tam, kde se domníváme, že je. [...] V procesu poznání se totiž, jak jsme si ukázali na této křídě, blížíme k místu, kde věc není. Dojdeme-li tedy až k objektu samému, nedostaneme se, jak tvrdí Bohlen, k jádru věci, nýbrž šlápneme do prázdna. Takže na konci poznávacího procesu nevíme sice nic, ale zato to víme správně“ (Smoljak 2009: 65–66).

6. Jazyková komika Divadla Jára Cimrmana

Vzhledem k tomu, že již výše jsme si mystifikaci spojenou s DJC označili jako mystifikaci literární, je stěžejní oblastí komiky divadlem užívaných komika jazyková. V případě DJC lze také hovořit o hravosti a hraní si s jazykem na všech rovinách materiálem nabízených.

Podle Bohuslava Brouka lze jazykovou komiku definovat „jakožto komiku jazykových projevů, která vyvěrá ze zvláštní povahy výrazových prostředků“ (Brouk 1941: 9). Ačkoli existují dvě podoby jazykových projevů (proslovené a psané), budeme při rozboru jazykové komiky DJC vycházet pouze z vydaných textů, kde se závislost komiky jazykového projevu na kvalitě jazykového materiálu projevuje nejnvýrazněji.

U divadelních her je však nutné počítat i s jejich jevištní realizací, kdy herectví jednotlivých účinkujících výrazně ovlivňuje intenzitu komického účinku na diváka. Výběr výrazových prostředků však musí tento úzký vztah mezi jednotlivými divadelními složkami reflektovat, a proto se i v následujícím výkladu můžeme původnímu vymezení vzdálit.

Zdroje, které autorům Svěrákovi a Smoljakovi jazyk nabízí, jsou bohaté. Bohuslav Brouk ve své knize *Jazyková komika* uvádí, že „zdroje jazykové komiky nejsou tedy po uvedené stránce nikterak omezené a jazyková komika, právě tak jako ovšem na druhé straně i poezie, je schopna k svým záměrům se zdarem využít kdejakých slov, tvarů a skladeb“ (Brouk 1941: 77).

Autoři DJC uplatňují jazykovou komiku na různých úrovních jazyka, jako je například morfologie či syntax. Největším zdrojem je však pro autory Svěráka a Smoljaka slovník, s nímž pracují v celé jeho šíři: od nářečí, cizí slova, přes vulgarismy, po frazeologii, vlastní jména a slovní hříčky. Na následujících řádcích si ukážeme, jakým způsobem autoři s jazykovým materiálem pracují, jak docilují komického účinku.

Ke komickým prostředkům Divadla Járy Cimrmana patří ozvláštnění známých a slavných jmen, která na diváka kladou určité nároky, neboť znalost reálií je předpokladem pro to, aby komika vyzněla v celém významu.

„V době horečného zavádění telefonu se pražská centrála potýkala s nedostatkem porcelánových izolátorů. Cimrman přišel s jednoduchým nápadem použít kalíšků vyráběných pro karlovarskou firmu Jan Becher“ (Smoljak, Svěrák 2009: 274).

„Japonská gejša Ičiko Keita, jíž dal Cimrman přezdívku ‚Hodná‘. ‚Hodná se pak provdala za majitele automobilových závodů, který pojmenoval své vozy po manželce. Omyl v písmomalířské dílně dal vzniknout značce ‚Honda‘“ (Smoljak, Svěrák 2009: 221).

„Cimrmanova drezína Pullmánek byla určena k rychlému výjezdu policejních oddílů k vlakovým loupežím“ (Smoljak, Svěrák 2009: 123).

Také vlastní jména postav jednotlivých her jsou oblastí, kde autoři uplatňují jazykovou komiku. Způsob, jakým jménům dávají komický nádech, je rozmanitý. Jedním takovým způsobem je charakteristika postavy pomocí jeho jména, tzv. nomen omen. Příkladem jsou jména princů ve hře *Dlouhý, široký a krátkozraký*. Jméno Jasoň předesílá, že postava bude veskrze kladná, zatímco jeho bratr Drsoň bude představovat postavu zápornou.

Svatopluk Pastyřík ke komice vlastních jmen říká, „aby vlastní jména mohla přispívat ke komičnosti literárního textu, potřebují sémantické doplnění (nikoli ovšem původní, primární, ale doplnění situační či kontextové jako náležitý výrazový prostředek komunikačního procesu)“ (Pastyřík 2004: 46–47). Podle této definice jsou o komický prvek obohacena jména jako Pulec, Žába či Nastoupil.

„MOTYČKA: Poslyšte, pane Pulec, já jsem znal nějakýho doktora Žábu. Nejste vy jeho syn?

PULEC: Ne. Můj otec byl taky Pulec.

MOTYČKA: Hm... Otec Pulec, dítě Pulec, to jsou dneska věci...“ (Smoljak, Svěrák 2009: 461–464).

Využití finitního tvaru slovesa jako vlastního jména způsobuje komickou situaci, když jej autoři užijí v jedné větě se slovesem, které má protikladný význam, a dochází tak k nedorozumění, jako je tomu ve hře *Švestka*. Zde je třeba podotknout, že grafická podoba vlastních jmen ubírá na komičnosti, neboť je na první pohled zřejmé, že jedno z problematických slov je jméno vlastní.

„HÁJEK: Inspektor Nastoupil. Jen si to zkuste představit, Kamile. Vždycky když přišel čas švestek, zastavila tady na koleji drezína, vystoupil Nastoupil...

PATKA: Tak nastoupil, nebo vystoupil?

HÁJEK: Nastoupil vystoupil, co je na tom složitého? A s ním čtyři jeho haranti“ (Smoljak, Svěrák 2009: 457).

Komickou je také konfrontace vlastního jména s národností postavy ve hře *Dobytí severního pólu*, kdy se dobyvatel severního pólu jmenuje Němec, což je na překážku tomu, že česká stopa nebude tolik výraznou, až k překročení pomyslného bodu dojde.

„Přátelé, kamarádi, bratři! Po měsících útrap a strádání nadešla konečně vytoužená chvíle, kdy na tomto nejsevernějším bodě naší země stanul Čech. Je to sice poněkud zkaleno tím, že jsem Němec. Ale jen jménem. Srdcem, hlavou i těmato nohama jsem Čech“ (Smoljak, Svěrák 2009: 356).

Autoři využívají ke komickému účinku také jména, kterými lze pojmenovat současně postavu ženskou i mužskou, jak je tomu například ve hře *Vlasta*, kde dojde ke změně pohlaví u jedné z hlavních postav. Proto se

v závěru hry podruh Bárta diví: „Vlasto, co to říkáš: Ty nejsi Machová? Ty jsi Mach? Ty nejsi Vlasta? Ty jsi Vlasta?!“ (Smoljak, Svěrák 2009: 433).

Některá jména vzbuzují pousmání, jen když jsou užitá v určitém pádě, kdy připomínají slova jiná, která působí na jevišti nevhodně. Divákovi se totiž může zdát, že jejich užití se pro divadelní prostor nehodí. Takto může být vnímáno jméno Varel (hra *Dobytí severního pólu*), když se užije v pátém pádě. Tuto problematiku zpracoval Přemysl Rut v předmluvě k úplnému vydání her DJC. O používání expresiv na jevišti říká, že „sprosté slovo pronesené z jeviště uchovalo si dodnes spolehlivý účinek na lidové vrstvy, v nichž ještě přetrvává představa divadla jako svatostánku s pozlaceným štukováním a veršovanou mluvou; tak vysoká koncentrace krásna se nejlépe vyváží přesně odpáleným vulgarismem“ (Rut 2009: 11).

Zdeněk Svěrák se k užívání vulgarismů vyjadřuje v dokumentu *Cimrmani*, když říká, že „vulgarismus je koření, které se nesmí zneužívat, ale byla by škoda ho tam nedat“.⁸

Vulgarismy se vyskytují ve všech hrách DJC. Jak již v dokumentu zmínil Zdeněk Svěrák, užití vulgarismů nepůsobí vulgárně, jsou-li užitá tak, aby působily nenápadně a kontrastovaly s přednesem hodným akademické půdy. Tento překvapivý kontrast působí komicky už proto, že divák se cítí zaskočen a přemýšlí, zdali skutečně slyšel správně.

Maximální účinek užití vulgarismů je v první řadě podmíněn přesným načasováním. Ve velkém množství případů stojí vulgarismy v místě vrcholu situace, která se v danou chvíli odehrává na jevišti.

„Ano, já jsem to celé pozorně vyslechl a vyvodil jsem z toho ten závěr, že bude-li ještě někdy příležitost a budu-li požádán o nějakou další rekonstrukci, že se vám na to vyseru“ (Smoljak, Svěrák 2009: 336).

„Nastoupil? Dovolil. Očesal, naložil, odvezl, vykázal, debil“ (Smoljak, Svěrák 2009: 459).

⁸ Vanýsek, J. *Cimrmani* ČT 1998. 0:40:13.

Autoři však s vulgarismy pracují i tehdy, když zůstanou nevyřčeny. V situacích, kdy je evidentní, že chybí vyslovit jen to jediné slovo, kolem kterého se ale opatrně našlapuje, však autoři udržují v divákovi napětí, zdali bude tento „šrapnel“⁹ vypuštěn, či nikoliv. V následujícím případě však na místě očekávaného prostého slova stojí slovo bezpříznakové. Autoři tak vypointovali hru se slovy na další úroveň.

„OTEC: Víš, co my se ti na tu tvou baterku?

MATKA: Tatínku, jen žádné archaismy!

OTEC: My se ti na tu tvou baterku... Maminko, podej mi slovník. (*Matka podá otci slovník. Otec začne horečně listovat.*) My se ti na tu tvou baterku... tady jsem to nedávno někde... Vysočina! Českomoravská... Ne, to by bylo někde jinde... Výstava! Vystavovati... Ne, to už jsem zase přejel.

MATKA: Najdi p, tatínku, tam to je!

OTEC (listuje): Pacholku!

MATKA: Dál! Tam jsou lepší.

OTEC: Ponožka, popelnice, poplach!

MATKA (vytrhne mu slovník z ruky): Ukaž, já mu to povím sama. Víš, co jsi? Jsi... ježíš, já jsem tak rozčilená, já se snad do toho netrefím... Prazáklad! Prezence! To jsme se dočkali. Na vlastním dítěti. Prchlivec! Tak, a teď jsem to našla. Teď ti to povím. Teď ti povím to slovo, které se říkalo za starých časů, když na sebe byli lidé ještě zlí. Tak zlí, jako jsi ty na nás. Teď poslouchej. Víš, co jsi? Ty jsi průduch“ (Smoljak, Svěrák 2009: 268).

Další skupinu, kdy autoři uplatňují jazykovou komiku, tvoří cizí slova. Podle klasifikace vícejazyčnosti, kterou ve své knize „*Also, nazdar!*“ uvádí Petr Mareš, bychom mohli vícejazyčnost užívanou autory DJC označit jako

⁹ Pojem byl užít ve hře *Vražda v salonním coupé* jako pojmenování vyšetřovací metody, kdy je nečekaně a náhle použito vulgarismu (Smoljak, Svěrák 2009: 139).

simulaci, která „spočívá v tom, že se napodobují zvukové či jiné kvality nějakého jazyka s cílem vyvolat představu tohoto jazyka“ (Mareš 2003: 40).

Tímto způsobem pracují autoři ve hře *Vražda v salonním coupé* s maďarštinou. Výsledkem je pseudojazyk, který skutečnou maďarštinu pouze připomíná svou zvukovou podobou. Předkládané věty, či samostatná slova však postrádají jakýkoli význam. Tentýž charakter má i čínština ve hře *Hospoda na mýtince*. „Erěč piklůš neměči, huňár scépeň kámoš“ (Smoljak, Svěrák 2009: 135).

V divadelních hrách DJC se objevuje také němčina, jejíž výskyt je důsledkem toho, že hry jsou dějově zasazeny do období na přelomu 19. a 20. století, kdy kontakt češtiny a němčiny byl velice úzký. „Ich bin ein echter Zuckerfachmann, mein Chef ist Fabrikant Bachmann. Das ist eine seriöse Firma“ (Klusák, Smoljak, Svěrák 2009: 206).

Maďarština má v textu dvě funkce: charakterizační a komikotvornou. Oproti tomu funkce němčiny se částečně liší. Komikotvorná funkce je zde nahrazena funkcí axiologickou. S němčinou totiž do hry vstupují i určitá hodnotová měřítká. Postava hovořící německy může být jako „odvěký nepřítel“ vnímána negativněji a tento motiv je umocněn i tím, jakým způsobem se například ve hře *Cimrman v říši hudby* opěvuje česká šikovnost a vynalézavost.

Dalšími jazyky vyskytujícími se v divadelních hrách DJC jsou angličtina, čínština a jazyk domorodého afrického kmene. Autoři mohou cizincům v jednotlivých hrách vkládat do úst agramatické české věty, jejichž vyznění je do určité míry komické. Dochází tak ke komolení českých slov a celých vět. „Já jdu zamrkat na váš zub, pane továrníku. Otevřete si na mě hubu, prosím“ (Smoljak, Svěrák 2009: 135).

Narušenou syntaktickou strukturu vět však můžeme vypořizovat také u postav české národnosti. Příkladem je hra *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, kdy postavy načatou větu dokončí jinak, než původně zamýšlely.

Mimo jiné je příznaková také výslovnost cizinců, kteří se v hrách vyskytují. Příkladem je baron Ludwig ve hře *Afrika*, když říká, že „český národ

je prosíravý“ (Smoljak, Svěrák 2009: 498). Autoři využívají znělosti a neznělosti určitých hlásek k tomu, aby zvýšili intenzitu komičnosti situace.

Kromě cizích jazyků se v hrách DJC objevuje také obecná čeština a nářečí. Intrajazyková heterogenost je dalším z prostředků zvyšování intenzity komičnosti a její příklady můžeme najít hned v několika hrách, například *Dlouhý, široký a krátkozraký*, nebo *Blaník*.

Dalším zdrojem, který autoři při vytváření jazykové komiky využívají, je frazeologie. Komičnost frazeologie spočívá v tom, že ji autoři staví do nových souvislostí. Vznikají tak aktualizace stálých a známých frází, které tak získávají nový a svěží smysl. Ve hře *Blaník* je užito věty „Já se z toho zvencnu“ (Smoljak, Svěrák 2009: 383) jako urážky na osobnost sv. Václava.

Ve hře *Záskok* použili autoři frazém „jedno oko nezůstalo suché“ (Smoljak, Svěrák 2009: 434) doslovně – plačící podruh Bárta má totiž vlastní jen jedno oko. Podobný charakter má také frazém užitý ve hře *Blaník*, kde se snaží postavy předejít naplnění obsahu „vyhodíme-li někoho dveřmi, vrátí se oknem“ tím, že dotyčného vyhodí oknem rovnou, aby se neměl kudy vrátit.

Frazeologie zvyšuje intenzitu komičnosti i tím, že ji autoři staví do neobvyklých kombinací. Věta „Vždyť my oba ráčkujeme jako vejce vejci“ (Smoljak, Svěrák 2009: 439) ze hry *Záskok* je komická tím, že podobnost, která je tímto příslovím představována, je přenesena na konkrétní případ.

Komická může být také přítomnost žánru poezie v místě, kde to není obvyklé, například v próze. V hrách DJC musíme počítat s tím, že poezie zde užitá je prostředkem, jak divákům dokázat uměleckou vyspělost postavy Járy Cimrmana.

Obecně lze říci, že charakteristickým znakem cimrmanovských veršů je naivita, která se projevuje nejen po stránce formální, ale také po stránce obsahové. Svou stránkou formální se autoři přiklánějí ke klasickým českým formám, kdy ve velké míře využívají trochejského metra, čímž v divácích vzbuzují dojem něčeho známého, obvyklého či příjemného.

Dle autorů DJC Cimrman zasáhl výrazně do teorie o rýmu, když za vrchol rýmování považoval absolutní rým, jehož jde dosáhnout pouze

opakováním slova. Rozbor rýmů libreta k opeře Uhlířské Janovice však ukazuje, že autoři v tomto případě využili bohatost českého jazyka, neboť opakování slova zde není pouhým opakováním, ale autoři využívají také homonymie a polysémie slov. V jedné básni lze v pozici rýmu najít slova homonymní, polysémní a slova totožná.

„Miloval jsem děvče krásné

měla oči tuze krásné

stejně slovo

vlasy měla jako len

na políčku plela len

polysémie

Naše staré hodiny

bijí čtyři hodiny

homonymie

Sotva jsem s ní pohovořil

řekla, abych pohovořil

stejně slovo

zda mi staří dají dcerku

již jsem viděl venku, dcerku“ (Smoljak, Svěrák 2009: 88).

Podle Ladislava Dvorského lze za absolutní rým považovat pouze případy, kdy je užito homonymie. V knize *Repetitorium jazykové komiky* k dalším dvěma případům říká následující:

„Absolutní rým založený na polysémii je postupem poněkud absurdním (bývá označován jako rým tautologický), poněvadž je vlastně likvidací rýmu (nejde o zvukovou shodu, ale opakování téhož slova. V případě, kdy už nejde ani o homonymii ani o polysémii, nýbrž kdy se užije dvakrát téhož slova v témže významu, už ani nelze hovořit o rýmu“ (Dvorský 1984: 157–158).

Na první pohled se tedy může zdát, že rýmy ve výše uvedené básni jsou velice prosté a naivní, na druhou stranu je však z rozboru zřejmé, že autoři přistoupili k tématu invenčně a zdánlivě jednoduché zadání dokázali zpracovat a ozvláštnit důmyslně.

Jedním z nejvýraznějších prvků jazykové komiky autorské dvojice Svěrák, Smoljak je jazyková hra. Je to prostupující znak všech výše uvedených případů. Má však také svou specifickou podobu. Jedná se o místa, kdy autoři úmyslně umístí za sebou slova, která pokud se za sebe poskládají ve správném pořadí, vytváří existující slovo další. Stejně komický účinek mají i slova významově blízká, která se v textu objeví vedle sebe, jako například slyším a vidím v ukázce výše uvedené. „Co bych vám tak o hře Ohře Louny řekla... Teď, jak to slyším, vidím, že to není dobrý název“ (Smoljak, Svěrák 2009: 471).

Autoři DJC pro komiku využívají celou škálu oblastí, které jazyk nabízí. Komika, která vzniká, může fungovat jen za předpokladu, že s autory spolupracují i diváci, na něž je kladen ten požadavek, že sdílejí s autory alespoň základní faktografický přehled. Autoři totiž humorem uplatňovaným na jevišti kladou nároky na znalosti i pozornost diváků. Charakteristickým prvkem, který spojuje zde vyjmenované komické prostředky, je nesmysl, naivita a nadhled. To vše autoři umně spojují s jemnou manipulací divákem, když ho překvapují, napínají, vzbuzují naděje, které v zápětí nejsou naplněny.

7. Herectví a jeho vztah k mystifikaci

V této kapitole nám půjde o postihnutí charakteristických vlastností hereckého souboru Divadla Jára Cimrmana a způsobu, jaký představitelé na jevišti prezentují nejen postavy, které jim jsou přiděleny, ale zejména poznatky zjištěné během objevování díla Jára Cimrmana.

Herectví souboru DJC je specifické tím, že účinkující zůstávají, navzdory různé míře zkušeností s herectvím filmovým či divadelním, ochotníky, kteří ve druhé části večera „rekonstruují“ hry, které se jakoby dochovaly. Dalším specifikem souboru je i to, že do svých řad po celou dobu své působnosti nezahrnul ženy. Ženské postavy ztvárňují členové hereckého souboru pomocí nedokonalých převleků skládajících se v podstatě z vycpaných prsou, šatů, popřípadě zástěry a šátku na hlavě. Nedokonalost převleku je potvrzena také tím, že si představitelé ženských postavy ponechávají knír, čímž je neustále zcizována divadelní iluze.

Herecký soubor se během večera představuje ve dvojí podobě. V první řadě je to tým „vědeckých“ pracovníků, který prostřednictvím seminářů seznamuje auditorium s výsledky vlastní „objevné“ práce. Sami herci se v úvodu semináře ve hře *Akt* představují takto:

„Druhým kladem dnešního večera je složení vědeckého týmu. Lze bez nadsázky říci, že až na několik výjimek jde vesměs o špičkové kapacity oboru. Jsou to: doktor zoologie Zdeněk Svěrák, znalec Mistrova dramatického a výtvarného díla docent Jaroslav Weigel, náš expert přes technickou část Cimrmanova odkazu inženýr Jan Hraběta a konečně profesor filosofie Ladislav Smoljak“ (Svěrák 2009: 21).

Kromě toho, že jednotliví herci vystupují v úvodní části představení pod vlastními jmény, každý si pro zvýšení „důvěryhodnosti“ vědeckého postavení přidělil fiktivní akademický titul. V rámci divadelní postavy se tak

slučuje prvek občanský se smyšleným. Smyšlené přiřazení titulu hercům a také ponechání občanského jména se stávají součástí mystifikační hry, díky níž soubor představuje Cimrmanův odkaz z pozic uznávaných, seriózních vědců.

V druhé části představení se z vědecké skupiny stává amatérský herecký soubor. Vzhledem k tomu, že se soubor primárně stylizuje do role vědců, jeho herectví vypadá amatérsky, což má dvojí výhodu: jednak jsou všichni skutečnými hereckými amatéry, jednak během „rekonstrukce“ hry neztrácejí svou „vědeckou“ identitu z první části, a okázale maskovaní (kostýmy, paruky, kníry, muži hrající ženské postavy) neustále zcizují divadelní iluzi.

Vladimír Just mluví v souvislosti s herectvím souboru DJC o tzv. „podehrávání“. Podehrávající herec je charakteristický tím, že „mluví nevzrušivým hlasem, oznamovacím způsobem, spoří každým pohybem, intonuje i gestikuluje věcně, střízlivě až prkenně, bez vnitřního prožitku či jiných emocí, než je nekritická láska k předmětu bádání“ (Just 1997: 61). Toto podehrávání, tedy jakási záměrná nedotaženost hereckého výrazu, představuje způsob, jakým se herecký soubor odevzdává své mystifikační hře.

Ovšem je otázkou, do jaké míry se daří hereckému souboru udržet neherecký standard navozený v úvodním semináři i v následující jednoaktovce, kde jsou již herci, ačkoli amatéři, součástí příběhu jako postavy jednající dle určitého scénáře. I tito amatéři se totiž po sté repríze stávají „profesionály“ na role, v nichž vystupují, a je pro ně obtížnější hrát například překvapené, udivené, stydlivé a bázlivé postavy. Toto je umocněno v případě, že se hraje divadlo o divadle, jak se tomu děje ve hře *Záskok*.

Dle našeho názoru se právě v této hře představuje Zdeněk Svěrák jako Karel Infeld Prácheňský v nejvýraznějším hereckém výstupu DJC vůbec. Herci v této hře musí zdůraznit rozdíl mezi tím, že v rámci hry ve hře tvoří ochotnický soubor, do nějž zavítá uznávaný herec velkých kvalit. Otázkou zůstává, jakým způsobem ztvárnit hereckou kvalitu podehrávací technikou tak, aby nedošlo k tomu, že se ztvárňovaná postava dostane do popředí svým hereckým výrazem.

Je nutno podotknout, že právě místa, kde herci, zejména v popřestávkové jednoaktovce, podávají lepší herecké výkony, vzbuzují v divákovi dojem, že se dívá na „normální“ divadlo. Mystifikační hra se tímto zatemňuje a ztrácí se ze zřetele všech zúčastněných, neboť z vědců-ochotníků se stávají herci, kteří jakoby zapomněli na kořeny, z nichž divadlo vzešlo. Milan Obst se k tomuto tématu vyjadřuje ve studii *Útěcha z cimrmanologie*.

„Základnímu určení skupiny se mi zdá nejbližší Smoljakovo *Vyšetřování ztráty třídní knihy*. Tam totiž – v promluvách třídního učitele, ředitele školy a inspektora k žactvu (publiku) se objevuje v jiné podobě typ přednáškového divadla, kde účinkující, vesměs neherci, mohou uplatnit svou intelektuální obratnost a pohotovost (Obst 1969: 23).

Dále Obst podotýká, že následující hry¹⁰ svých charakterem po účinkujících vyžadují řešit situace herecké, kterým však jako neprofesionální herci nemohou dostát. Fakt, že autorská trojice¹¹ nepřenesla principy vysvětlování, komentování a demonstrování i do jednoaktovek, stojí v cestě tomu, aby DJC mohlo být nazýváno předváděné, tedy neherecké divadlo.¹²

Obst tedy naznačuje, že také téma hry a zejména prostředí, v němž se odehrává, má vliv na to, jak intenzivní bude herectví účinkujících herců. Je však nutno podotknout, že ne všichni herci DJC tíhnou k výraznější teatralitě stejně. Chceme však naznačit to, že ačkoli se divadelní soubor hlásí¹³ k určitému typu herectví, nedochází k naplnění tohoto směřování u všech her ve stejné míře.

¹⁰ Vzhledem k tomu, že Obstova studie vznikla roku 1969, hovoří se v ní o hrách *Akt*, *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, *Domácí zabijačka*, *Hospoda na mýtince*.

¹¹ O trojici hovoříme z toho důvodu, že hru *Domácí zabijačka* napsal pro soubor Jiří Šebánek, který posléze z divadla odešel.

¹² Obst 1969: 24.

¹³ „Naši herci mají za hlavní úkol říkat text tak, aby nekazili tu pointu, která tam je, takže mají být vidět a slyšet“, říká Ladislav Smoljak v dokumentu *Cimrmani* (Vanýsek, J. *Cimrmani*. ČT 1998. 0:30:10).

V herectví uplatňovaném souborem DJC se projevuje jakási kolektivní smlouva, že všichni zúčastnění budou bezmezně, bez nároku na vlastní uznání, sloužit předmětu studia tak, aby mohla vyniknout zejména jeho velikost, velikost Járy Cimrmana.

Pro vytvoření a udržování mystifikace je herectví DJC stěžejní oblastí, neboť představuje způsob, kterým je rozehrána a dále rozvíjena mystifikační hra mezi diváky a představiteli divadla. Herectví je organickou součástí celé mystifikace, protože s herectvím se celá mystifikace teprve otevírá. Herectví představuje nástroj mystifikace, díky němuž je vůbec možné divadelní mystifikace uskutečnit.

8. Závěr

Tato práce se pokusila postihnout několik charakteristických prvků,¹⁴ které konstituují mystifikaci Divadla Járy Cimrmana. Mystifikaci, jak ji vybudovali Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak, lze metaforicky přirovnat k složitému systému ozubených koleček, z nichž každé se významnou rolí podílí na výsledném a především fungujícím tvaru. Vzájemná provázanost jednotlivých součástí je důležitá pro to, aby celek dosáhl maximálního účinku – spokojeného publika a spokojeného hereckého souboru.

Jaké jsou nejdůležitější součásti cimrmanovské mystifikace, zjistíme hned z úvodní charakteristiky pojmu mystifikace. Abychom si tento poměrně široký pojem blíže specifikovali, omezili jsme jej v úvodní charakterizaci na mystifikaci literární. Z toho vyplývá, že materiálem, který autoři využívají, je jazyk. Za nástroj k jeho zpracování považujeme komiku, která se stala natolik populární, že mnohé z replik přešly v dnešní době do běžného užívání. Jak jsme si ukázali v kapitole o jazykové komice, pracuje autorská dvojice s jazykem na všech jeho úrovních od morfologie, přes syntax až k lexiku. Z toho následně vyplývá variabilita při psaní her i úvodních seminářů, která umožňuje neustále překvapovat něčím novým.

Kromě toho lze cimrmanovskou mystifikaci charakterizovat také jako divadelní, neboť probíhá zejména skrze divadelní komunikaci. Mystifikace v cimrmanovském pojetí je komunikačním procesem. Dialogický charakter podtrhují samotní autoři, když v rozhovorech hovoří o tom, že divácká reakce je pro ně součástí mystifikační hry. Postavení diváka jsme si již rozebrali výše, teď bychom se měli zaměřit, zdali se jeho postavení během let nezměnilo.

Na tomto místě je důležité položit si otázku, zdali je i dnes označení mystifikace na místě, nebo se tento pojem udržuje z úcty k počátkům DJC.

¹⁴ Jsme si vědomi toho, že bakalářská práce nenabízí tolik prostoru, aby mohly být charakterizovány i další prvky. Pozornost jsme nevěnovali jednotlivým tématům, která se také podílejí na konstituování mystifikace.

Domníváme se, že v tomto ohledu se pravidla mystifikační hry poněkud změnila. Z „pouhé“ divadelní postavy Járy Cimrmana se během působení DJC stal Cimrman symbolem čehosi, co je bytostně blízké velké části obyvatel České republiky. Tento posun by nám mohly demonstrovat nejen několikrát zmiňované výsledky ankety Největší Čech. Zde jsme si však současně vědomi toho, že volbu Járy Cimrmana mohla ovlivnit i recese, akceptovaná mystifikace, která, zdá se, může navazovat na nápad autorské dvojice Svěráka a Smoljaka vymyslet a prezentovat fiktivní postavu jako skutečnou.

Zřejmé je, že s postupem času a rostoucí popularitou mezi lidmi se Jára Cimrman rozdvojil. Jeden žije stále v divadelních textech, na divadelních prknech, či v audio- a videozáznamech, v druhém případě se stal součástí nové hry, která je přístupná široké veřejnosti a vychází z podstaty Járy Cimrmana, čili nekonečného množství možností. Manifestací tohoto fenoménu se mohou stát nejen výsledky ankety Největší Čech, ale také společenské události, kdy byla různá místa, za přítomnosti autorů, po Járovi Cimrmanovi pojmenována.

Abychom se však ještě vrátili k posunu v mystifikaci. Je důležité si uvědomit, že s přibývajícimi roky slábl moment překvapení u diváků, kteří se setkali se jménem Járy Cimrmana poprvé. Obecné povědomí o fiktivnosti této postavy vedlo k tomu, že se mystifikační rovina upozadila a v popředí zůstala druhá složka, tedy hra. Tento posun je viditelný v obou výše vytyčených vývojových liniích.

9. Seznam literatury

Primární literatura

Smoljak, L. Svěrák, Z. Hry a semináře: úplné vydání. Praha: Paseka, 2009.

Sekundární literatura

Bergson, H. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993.

Brikcius, E. *Útěcha z mystifikace*. Praha: Český spisovatel, 1995.

Brouk, B. *Jazyková komika*. Praha: Václav Petr, 1941.

Dvorský, L. *Repetitorium jazykové komiky*. Praha: Novinář, 1984.

Hipman, K. *Český svět*. 1, 1904, č. 1, s. 2.

Hořínek, Z. Jára da Cimrman a járadacimrmanismus I. *Amatérská scéna* 15, 1978, č. 11, s. 14–15.

Hořínek, Z. Jára da Cimrman a járadacimrmanismus II. *Amatérská scéna* 15, 1978, č. 12, s. 16–17.

Hořínek, Z. Jára da Cimrman dramatik. *Scéna* 7, 1982, č. 25–26, s. 10.

Janoušek, P. *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*. Brno: Host, 2009.

Ježek, V. Tichý, Z. *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003.

Just, V. Divadlo Járy Cimrmana. *Divadelní revue* 8, 1997, č. 3, s. 61–62.

Just, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.

Kerbr, J. Cimrmani v roce 93. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 2, s. 80–96.

Kovalčuk, J. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.

Král, K. Nejoblíbenější učitelé v Čechách. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 2, s. 97–105.

Lazorčáková, T. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996.

Macura, V. *Znamení zrodu*. 2. rozš. vyd. Jinočany: H&H, 1995.

Mareš, P. „Also: nazdar!“ *aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Karolinum: 2003.

Obst, M. Útěcha z cimrmanologie. *Divadlo* 20, 1969, č. 10, s. 21–24.

Pastyřík, S. Humor a vlastní jména v literatuře a komunikaci. In *Karel Poláček a podoby humoru v české literatuře 19. a 20. století*. sest. Gilk, E. Boskovice: Albert, 2004. s. 46–50.

Rut, P. Cimrman/Smoljak/Svěrák. In *Hry a semináře: úplné vydání*. Smoljak, L. Svěrák, Z. Praha: Paseka, 2009. s. 6–17.

Svěrák, Z. a kol. *Dodatky*. 4. vyd. Praha: Paseka, 2003.

Svěrák, Z. Šebánek, J. Úvodní slova autorů. In *Vinárna U Pavouka: výběr scénářů a textů rozhlasového pořadu*. Svěrák, Z. 2. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 2001. s. 6–10.

Vlašín, Š. *Slovník literární teorie*. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984.

Vondráček, J. Hra na skutečnost. Od rozhlasového pořadu Vinárna U Pavouka k Divadlu Járy Cimrmana. In *Vinárna U Pavouka: výběr scénářů a textů rozhlasového pořadu*. Svěrák, Z. 2. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 2001. s. 175–214.

Vyskočil, I. Ivan vyskočil o textappealu. *Amatérská scéna* 1, 1964, č. 3, s. 13.

Televizní pořady, dokumenty

Cimrmani. sc. a rež. J. Vanýsek. ČT 1998.