

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

Diplomová práce

Hana Bulejová

**Stereotypy v díle Járy Cimrmana**

**Stereotypes in the work of Jára Cimrman**

Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Praha, 2012

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za vedení této práce a především za podnětné a povzbuzující připomínky. Mé díky taktéž patří mým nejbližším za podporu a důvěru.

## Prohlášení

*Prohlašuji, že jsem diplomovou 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 dne 25. 5. 2012

.....

Hana Bulejová

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá dramatickým dílem Járy Cimrmana, jehož vznik zajistila dvojice autorů Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak. Po úvodních kapitolách pojednávajících o genezi mystifikační legendy jménem Jára Cimrman, o cestě této osobnosti z rozhlasu na divadelní prkna a o samotném cimrmanovském kultu, se zaměříme na poetiku Divadla Járy Cimrmana. Styčné rysy divadelního souboru, mezi které patří specifické herectví, fenomén semináře a imaginativní humor, vedou potom přímo k vytyčení opakujících se stereotypů v dramatické produkci divadla.

V dalším zkoumání se budeme zabývat žánrovým vymezením her i jejich obsahovým, tematickým a motivickým rámcem. Cílem práce je vysledovat tyto motivy, pokusit se je interpretovat a nastínit jejich postupný progres jak v rámci samotných her, tak v rámci dobové společenské atmosféry.

## **Klíčová slova**

Jára Cimrman, divadlo, mystifikace, češství, parodie, pseudověda, tělesnost, demytizace, humor

## **Abstract**

This thesis deals with the dramatic work of Jara Cimrman, which is based on the cooperation of two authors named Zdenek Sverak and Ladislav Smoljak. In the introductory chapters we analyze the genesis of mystifying legend named Jara Cimrman, then his way from the radio show to the theatre and also his own cult, which all leads to the general poetics of the Theatre of Jara Cimrman. We can find some related attributes in this theatre, like specific acting, phenomenon of their workshops and imaginative humour. All of these attributes leads to the definition of repetitive stereotypes in the plays of this theatre.

In this thesis we also try to define the genre of the plays, also their subject matter, topics and their motives. The aim of this thesis is to describe these motives and also its gradual progress as in the particular dramas, so in the social atmosphere of those days.

## **Key words**

Jara Cimrman, theatre, mystification, Czechness, parody, pseudo-science, corporeality, de-mythologize, humour

## Obsah

Úvod .....	8
1. Jára Cimrman .....	9
1.1 Jára Cimrman a jeho předchůdci a spoluběžci .....	9
1.2 Jára Cimrman v rozhlasu .....	10
1.3 Jára Cimrman na cestě k divadlu .....	11
1.4 Další spřízněné scény .....	14
1.5 Jak se Jára Cimrman proměňoval v rámci politického režimu .....	14
1.6 Kult Járy Cimrmana .....	18
2 Poetika Divadla Járy Cimrmana .....	20
2.1 Zrození Cimrmana z ducha semináře .....	20
2.2 Herectví členů Divadla Járy Cimrmana .....	21
2.3 Humor Divadla Járy Cimrmana .....	22
2.4 Další rysy Divadla Járy Cimrmana .....	24
2.5 Shrnutí .....	24
3 Dramatická produkce Divadla Járy Cimrmana .....	26
3.1 Hry Divadla Járy Cimrmana s přihlédnutím k jejich ději, tématům a žánru .....	27
3.2 Shrnutí .....	37
4 Stereotypy v díle Járy Cimrmana .....	38
5 Stereotyp češství v díle Járy Cimrmana .....	39
5.1 Čeští cimrmanologové versus profesor Erich Fiedler .....	39
5.2 Kritika germanismů .....	40
5.3 Obhajování vlastenectví .....	41
5.4 Patetizování vlastenectví .....	43
5.5 Pocit zneuznanosti .....	44
5.5.1 Slavné české prohry .....	44
5.6 Demytizace slavných .....	45
5.6.1 Slavní spisovatelé .....	46
5.6.2 Slavné ženy .....	48
5.6.3 Slavní svatí .....	49
5.7 Shrnutí .....	51
6 Stereotyp vědy a jejího stylu .....	52
6.1 Zesměšňování vědeckého uvažování v rámci seminářů .....	52
6.2 Povyšování z hlediska funkce .....	53
6.3 Stereotyp učitele .....	54

6.3.1	Touha vzdělávat.....	55
6.3.2	Stereotyp vstupujícího experta nebo eléva.....	56
6.3.3	Zesměšňování (nejen) učitelské profese.....	57
6.3.4	Týrání žáků.....	59
6.3.5	Hra s učitelskou tematikou.....	60
6.3.6	Učitel zbabělý.....	61
6.3.7	Nejpoučnější představení.....	62
6.4	Shrnutí.....	64
7	Stereotyp tzv. lidového komického hrdiny.....	66
7.1	Metabolická stránka tělesnosti v Cimrmanových hrách.....	66
7.1.1	Stereotyp lidského vyměšování.....	66
7.2	Efekt nečekaně proneseného vulgarismu.....	68
7.2.1	Efekt vulgarismu, který vůbec nezazní.....	71
7.2.2	Vulgarismus v ženských ústech.....	72
7.3	Stereotyp ženy v Divadle Jára Cimrmana.....	74
7.3.1	Žena jako matka.....	75
7.3.2	Žena jako sexuální idol.....	79
7.3.3	Žena nevěrnice.....	82
7.3.4	Žena zakletá do podoby muže.....	85
7.3.5	Žena kritizovaná.....	86
7.3.6	Žena jako literární postava.....	90
7.4	Stereotyp zobrazování smrti.....	91
7.5	Stereotyp seniorství.....	95
	Závěr.....	99
	Použitá literatura.....	101

## Úvod

Osobnost Járy Cimrmana a divadelní stánek zasvěcený zkoumání jeho díla, jakožto i jeho stvořitele, lze bez nadsázky považovat za určitý fenomén v české kultuře. Dramatické produkci Divadla Járy Cimrmana nebyla v literární historii nicméně dosud věnována zasluhovaná pozornost; lze dohledat v podstatě několik studií z pera Přemysla Ruta, Vladimíra Justa, Zdeňka Hořínka nebo Milana Obsta. Hlubší analytický a interpretační vhled do této tvorby tedy postrádáme, proto pro nás i zmíněné studie představovaly spíše jakýsi (zajisté cenný) odrazový můstek.

Naši práci považujeme za jistý hlubší průnik do komedií vzniknuvších v Divadle Járy Cimrmana. Práce se pokouší vysledovat hlavní stereotypy v těchto hrách a interpretovat různost jejich zobrazování vzhledem k progresu v rámci divadla. Nepůjde nám nicméně o výčet všech motivů v hrách, zaměříme se spíše na ty, které podle nás přímo určují osobitou poetiku tohoto souboru a které jsou nejčastější.

Diplomovou práci lze rozdělit zhruba do tří částí. Nejprve se zabýváme zrodem osobnosti Járy Cimrmana, která podnítila samotný vznik divadla, jež nese v názvu jméno všeuředcov. Následující kapitoly věnujeme poetice divadla, obsahu a žánrovému vymezení her. Poslední a nejrozsáhlejší část práce se potom zaobírá vytyčenými stereotypy v dramatech a jejich interpretací.



## 1. Jára Cimrman

Vzhledem k faktu, že nejdříve musel vzniknout Jára Cimrman a až po něm jeho divadlo, zaměříme se nejdříve na osobnost Cimrmanovu. Na úvod této práce nutno přiznat, že Jára Cimrman (který žil v letech 18?? až 19??) nebyl a není nikdo. Je to smyšlená postava, fikce: „*Jára Cimrman se zrodil v den, kdy byl objeven. Dokud o něm nikdo nevěděl, neexistoval.*“<sup>1</sup> Cimrman sice se vši pravděpodobností neexistoval, jemu společné rysy však můžeme nacházet u mnoha jeho předchůdců nejen z české literární historie; a to např. u dvojice Flaubertových písařů Bouvarda a Pécucheta, u ruského fiktivního polyhistora Kozmy Petroviče Prutkova, též u Jarryho doktora Faustrola nebo v mystifikačních hrách Wernischových. Vědcům, kteří se zabývají zkoumáním této osobnosti (tzv. Cimrmanologům), se dosud podle jejich vlastních slov podařilo rekonstruovat 136 Cimrmanových možných podob a určit rozpětí doby jeho narození hranicemi let 1857 až 1888. Na tomto místě není bez nadsázky se domnívat, za každou podobou a za každým možným datem Mistrova narození se skrývá jiný Cimrman, neboť jen tak si lze vysvětlit značnou šíři polí jeho působnosti.

### 1.1 Jára Cimrman a jeho předchůdci a spoluběžci

Jedním z nejvýznamnějších předchůdců cimrmanovské poetiky je jednoznačně Jaroslav Hašek se svou *Stranou mírného pokroku v mezích zákona*. Z poetiky tohoto anarchistického autora čerpali cimrmanologové inspiraci pojetím humoru jako určité životní filozofie; konkrétněji takového humoru, který zesměšňuje dobu jejími vlastními prostředky. Od Jaroslava Haška a jeho pseudovědeckých, osvětových i politických přednášek a komentářů vede potom přímá spojnice k novodobému text-appealu a k hravě absurdní či parodicko-satirické poetice, pod kterou Divadlo Járy Cimrmana rozhodně spadá (a jemu blízké scény 60. let).

Dalším důležitým Cimrmanovým předvojem je dále hnutí recesistů, jež se etablovalo koncem 30. let, přičemž společným rysem je tu existence oné fiktivní postavy. V případě recesistického hnutí šlo o Pankráce Perlu, který se dočkal pamětní desky se zhruba podobně nesmyslným nápisem, jaký známe z programů Divadla Járy Cimrmana: „*V tomto domě nikdy nežil.*“<sup>2</sup> Figura Pankráce Perly sice nikdy nenabyla cimrmanovských rozměrů, nicméně jakousi paralelu s dílem Šebánka, Svěráka a Smoljaka tu nacházet můžeme, a to ve společném smyslu obou hnutí, kterým je pokus o únik do světa legrační fikce coby psychická reakce na dobu, v níž platí, že je nebezpečné se vyjadřovat přímo, případně že to k ničemu nevede.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Smoljak, Ladislav; Svěrák, Zdeněk: *Divadlo Járy Cimrmana*. Praha: Melantrich 1987, s. 9.

<sup>2</sup> Konrádová, Petra: Jára Cimrman stojící, bdící. In: *Týden*, 2007, roč. 14, č. 40, s. 15.

<sup>3</sup> Tamtéž.

Jinou smyšlenou postavou, ve které můžeme vysledovat společné rysy s Járou Cimrmanem, je válečný superhrdina Pérák. Legenda o podivném skákajícím člověku vznikla za heydrichiády, nové vtipy a historky si lidé vymýšleli také v šedesátém osmém roce.<sup>4</sup>

Jako Cimrmanova mystifikačního současníka je potom třeba připomenout zejména Ervína Hrycha, který v době, kdy vstupuje Cimrman na scénu (roku 1967) vydává svou slavnou *Krhútskou kroniku*, věhlasné humoristické dílo o fiktivním národě Krhútů. Historik Dušan Třeštík se domnívá, že stopy Cimrmanovy poetiky lze nacházet dokonce již v tvorbě Karla Havlíčka Borovského; Zdeněk Mahler zase vidí jednu z inspirací zrodu génia v publikaci knihy *Vynalezeno v Rusku v 50. letech*: „(...) vážně se v ní tvrdilo, že v Rusku bylo vynalezeno skoro všechno, málem i kyslík a chůze. Když se to posune do ironie a sebeironie, tak se zrodí takový genius jako Cimrman.“<sup>5</sup>

V kapitole pojednávající o Cimrmanových předchůdcích by však rozhodně neměl chybět ten jediný, k němuž se tvůrci později přiznali: jedná se o svérázného profesora gymnázia v Hradci Králové, Jakuba Hrona Metákovského, který žil v letech 1840-1921. Tento Cimrmanův předobraz postupně studoval matematiku, fyziku, filozofii, astronomii, práva a medicínu. Bavil se vymýšlením slovních novotvarů a vytvářením podivných vynálezů, jakým byl např. dvanáctistěnný nepřevrhnutelný kalamář, nebo klobouk chránící mozek před atmosférickými tlaky.<sup>6</sup>

Na závěr věnujme několik slov neobvyklému příjmení, jehož je náš Mistr nositelem. V etymologických výkladech Cimrmanova jména (Zimmerman znamená v překladu z němčiny tesař) se objevuje přirovnání k onomu nejznámějšímu a prvnímu tesaři, takto Ježíši Kristu, který byl tímto řemeslem ale skutečně vyučen, zatímco Járu Cimrmana spojuje s tesařinou jenom jméno. Ačkoli pochybovat o jeho eventuelní zručnosti v tomto řemeslu by beztak šlo jen stěží, protože podle svých stvořitelů neexistoval obor, do kterého by plodně nezasáhl a ve kterém by nevynikal.

## 1.2 Jára Cimrman v rozhlasu

Skutečně přímým Cimrmanovým předkem byl sice neúspěšný, ale vytrvalý (a také fiktivní) kouzelník-iluzionista, mistr šokismu, magie a manipulátorství Jožka Merano Blažejovský, vzniknuvší v rozhlasovém pořadu *Vinárna U Pavouka*, který se vysílal v letech 1965-1969 a jež vytvářel tým složený ze Zdeňka Svěráka a Jiřího Šebánka coby scenáristů, režisérky Heleny Phillipové a Ivana Štědrého jako hudebního dramaturga. Tímto pořadem

<sup>4</sup> Konrádová, Petra: Jára Cimrman stojící, bdící. In: *Týden*, 2007, roč. 14, č. 40, s. 15.

<sup>5</sup> Plachetka, Jan: Foukání proti větru: Třetí, závěrečná část rozprávění se Zdeňkem Mahlerem. In: *Literární noviny*, 2010, roč. 21, č. 35, s. 21.

<sup>6</sup> Kocábek, Antonín: Nesmrtelní vnukové velkého Járy. In: *Týden*, 2010, roč. 17, č. 44, s. 70.

chtěli a s úspěchem tak činili rozhlasoví a nakladatelští pracovníci parodovat způsob reportáží a moderního žurnalistiky té doby vůbec; Zdeněk Svěrák k tomu dokládá: „*Nás okouzlovala totiž blbost opravdových rozhovorů, které se někdy v rozhlase dělaly, a vzrušovalo nás vytvořit takový pseudorozhovor, který by dodržoval zákonitosti těch regulérních, a jenom maličkým posunem z toho udělat nesmysl.*“<sup>7</sup> Tento program měl, podle svého duchovního otce Zdeňka Svěráka, základní kameny ze stejného materiálu jako později vzniknuvší Divadlo Járy Cimrmana, kterými byly a jsou mystifikace a pseudovědeckost, obojí ovšem ve službě humoru. Toto mystifikátorství obvykle bojovalo proti dobovým oficialitám a osvobodivě tak vracelo své příjemce (a potažmo i tvůrce) zpátky na zem. Zdeněk Svěrák připomíná, že cílem pořadu nebylo posluchače obelhat, naopak: autoři nabízeli neustále možnost mystifikaci prohlédnout. Brzy začala být posluchačům podezřelá řada pronášených nesmyslů, což v kontrastu k vážnosti projevu způsobilo kýžený smích.<sup>8</sup>

### 1.3 Jára Cimrman na cestě k divadlu

Právě v rozhlasovém pořadu z fiktivní Vinárny U Pavouka vůbec poprvé zaznělo jméno Jára Cimrman, a to přesně 16. září 1966. Tehdy to byl současník svých stvořitelů: „*řidič parního válce a národního podniku Stavby silnic a železnic v Hradci Králové a lidový umělec, naivní sochař-samouk*“.<sup>9</sup> Jára Cimrman je ve Vinárně tedy nejprve přítomen jako fiktivní příležitostná postava a dále se v této podobě už nevyskytuje. Když se zanedlouho do Vinárny vrací, není už současníkem, ale je to onen neznámý génius, o jehož díle je nutno nejen bádát, ale také je sebrat a sestavit vůbec dohromady.<sup>10</sup> Rozhlasoví tvůrci dále vybavili Cimrmana tím nejdůležitějším, a to rozvíjením jeho životního příběhu na půdorysu společně sdílené mystifikace, která byla přítom opřena o pevné body skutečných historických postav a událostí.

Jiří Šebánek, povzbuzen neočekávaně velkou posluchačskou obcí pořadu, přišel zanedlouho mezi kolegy s nápadem založit divadlo, které naváže na humor Vinárny U Pavouka, bude se jmenovat Divadlo Járy Cimrmana a tomuto Cimrmanovi se také připíše autorství všech her. Přizvanými byli kromě Zdeňka Svěráka také Miloň Čepelka, Ladislav Smoljak, Karel Velebný, Jan Trtílek, Oldřich Unger a zmíněná režisérka Helena Philippová.

V zakládající listině Divadla Járy Cimrmana, sepsané 29. října 1966, se vytyčují další podstatné rysy budoucí poetiky souboru, např. důraz na autorské divadlo (hry by měli psát sami členové divadla a interpretovat neškolení herci), na původní záměr pobavit především

<sup>7</sup> Šebánek, Jiří; Svěrák, Zdeněk: *Vinárna U Pavouka*. Praha: Paseka 2001, s. 175.

<sup>8</sup> Bechtoldová, Alena: Rozhovor s Ladislavem Smoljakem a Zdeňkem Svěrákem o filmu a o divadle. In: *Film a doba*, 1980, roč. 26, č. 1, s. 13-20.

<sup>9</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 6.

<sup>10</sup> Šebánek, Jiří; Svěrák, Zdeněk: *Vinárna U Pavouka*. Praha: Paseka 2001, s. 207.

sebe; na různost forem a žánrů či na demytizaci nedotknutelných hodnot, zvrácenou logiku a nonsens. Kategoricky se v listině naopak odmítá satira, parodie či dada.<sup>11</sup> I přes svou prvotní nechuť se Smoljak zavázal napsat divadelní hru rozsahem o jednom aktu; stejný úkol dostali Svěrák a Šebánek. Každá z her byla sice úplně jiná, ale všechny se (původně) odehrávaly v současnosti a vystupovali v nich současní lidé. Ona souvislost s Járrou Cimrmanem byla v těchto hrách původně velmi malá a s dobou Cimrmanova života pak téměř nulová. Dva měsíce po zakládající schůzce budoucího Divadla Jára Cimrmana, o vánocích téhož roku (1966), mohl už nicméně dr. Hedvábný vypustit z rozhlasové Vinárny U Pavouka do éteru senzační zprávu: při budování krbu narazil ve své liptákovské chalupě na truhlu s rukopisnou pozůstalostí zcela zapomenutého českého génia.<sup>12</sup> Postupné propagování a zajišťování publicity tomuto velikánovi se neminulo účinkem; Divadlo Jára Cimrmana mělo již od samého počátku hojnou návštěvnost a jeho původní publikum se rekrutovalo převážně právě z posluchačů Vinárny U Pavouka.<sup>13</sup>

Za skutečností, že Divadlo Jára Cimrmana opravdu nakonec vzniklo, nutno nicméně hledat ženu, respektive její nevyžádanou neustálou přítomnost, neboť další pohnutkou ke vzniku divadla byla touha tvůrců uchylovat se alespoň jednou týdně do ryze pánského kolektivu, podobně jako se jejich dědové ukrývali před manželkami v kuželkových hernách. Dalším ženským elementem, sehraším ve vzniku Divadla Jára Cimrmana značnou roli, byla již zmíněná režisérka Vinárny U Pavouka Helena Philippová. Ze svědectví současníků vyplývá, že šlo o přímo vášnivou zakladatelku divadel. Stála u kolébky Divadla Na Zábradlí i Semaforu a nakonec i Divadla Jára Cimrmana. S vervou se pustila do vyřizování nejrůznějších povolení od úřadů a neváhala projektu obětovat nemalou finanční částku. Svěrák se Smoljakem přiznávají, že nebýt této Heleny Philippové, divadlo by s největší pravděpodobností vůbec nevzniklo. Helena Philippová kromě jiného rozhodla, že bude nejlépe, stane-li se Divadlo Jára Cimrmana součástí Státního divadelního studia a na 19. červen 1967 stanovila představení pro tento administrativní útvar (původně se tehdy měly sehrát komedie *Akt* od Zdeňka Svěráka a *Domácí zabijačka* od Jiřího Šebánka).

Kmotrem divadla a prezidentem Společnosti pro rehabilitaci osobnosti a díla Jára Cimrmana byl zvolen Josef Škvorecký, jenž zahajoval premiéry, přičemž symbolicky pokládal základní kameny Divadla Jára Cimrmana: „*Josef Škvorecký publiku prozradil, že každý ten kámen skupina nejmenovaných přátel vykotlala ze základů Národního divadla. A*

<sup>11</sup> Ježek, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis 2003, s. 223.

<sup>12</sup> Svěrák, Zdeněk: *Dodatky*. Praha: Paseka 1993, s. 7.

<sup>13</sup> Šebánek, Jirí a Svěrák, Zdeněk: *Vinárna U Pavouka*. Praha: Paseka 2001, s. 209.

*předpověděl, že tím, jak bude přibývat základních kamenů Divadla Járy Cimrmana, bude klesat význam Národního divadla, až toto zcela zanikne.*“<sup>14</sup>

Pro nadcházející kapitoly je na tomto místě nutné zmínit dodatečné ukotvení osobnosti Járy Cimrmana do doby Rakouska-Uherska. Původní Cimrman vzniknuvší ve Vinárně U Pavouka byl, jak jsme již připomněli, řidič parního válce, lidový umělec a sochař voskových figurín (tuto informaci rozvádějí autoři v referátu k prvotině divadla). Posléze, po liptákovském objevu, zasadili tvůrci život a dílo géniovo kamsi do minulosti a obětavě se vrhli do badatelské práce. V prvních dvou hrách divadla si ovšem nebyli ještě úplně jisti, do jaké doby přesně ukotví Cimrmana - jak první hra *Akt* byla původně dobovou recesí, tak i v následujícím absurdním dramatu *Vyšetřování ztráty třídní knihy* vystupovaly postavy z tehdejší současnosti, jako byl např. ministr školství. Po konečném zasazení Cimrmanova díla na přelom 19. a 20. století oblékla bývalá postava ministra školství ze hry *Vyšetřování ztráty třídní knihy* uniformu zemského školního rady (a nad tabuli se pověsil portrét Františka Josefa) a z příslušníka VB v dramatu *Akt* se stala méně pobuřující postava sexuologa (tyto úpravy byly provedeny po přestěhování souboru do Reduty v roce 1972-73). Zařazením génia do dávného Rakouska-Uherska si mohli cimrmanologové dopřát nejrůznější satirické narážky, které jim takto mohly být stěží zakázány, jednalo-li se o dávnou a přežitou minulost. Dalším důvodem, jenž autory vedl k ukotvení Mistrova díla na přelom 19. a 20. století, byla jejich obliba v listování starými časopisy, konkrétně periodikem *České světy* z let 1905-1912, z něhož tvůrci nejenom použili vymezení doby, ve které Cimrman žil, ale upotřebili také některé časopisecké fotografie do svých divadelních programů a seminářů. Posledním důvodem, proč je Cimrman vůbec takto časově ohraničen, je dohoda spoluvůrců na ukončení Cimrmanových stop před první světovou válkou, po které podle nich začíná jiný svět (tuto myšlenku autoři tematizovali ve hře *Vizionář* a porušili v nejnovější hře *České nebe*).

Aby se v podstatě současná hra *Akt* přiblížila autorově době, přidal posléze Svěrák do referátu přednášku o tom, proč musela být původní Mistrova hra převedena do současných poměrů, jak probíhala rekonstrukce a co zůstalo zachováno z původního textu.<sup>15</sup> Teprve až v prvním společném dramatu, jež vzniklo ve spolupráci Cimrman-Smoljak-Svěrák, *Hospoda Na Mýtince*, se autoři rozhodli zasadit Cimrmana přesně do doby první republiky. Zde je pro přesnost vhodné uvést, že *Hospoda Na Mýtince* nebyla historicky první spoluprací autorů; předcházela jí hra pro děti nesoucí název *Lochneska*, kterou ovšem hráli jenom ochotníci.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Ježek, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis 2003, s. 224.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 231.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 236.

#### 1.4 Další spřízněné scény

Divadlo Jára Cimrmana nebylo v šedesátých letech jedinou novou divadelní scénou; malá divadla vznikala tehdy hojně, a to hlavně z pocitu intelektuální převahy nad stupidní, byť na vše dozírající mocí; z touhy rozložit absurditu doby zdravým rozumem, jehož věrným výrazem je smích. Divadlo Jára Cimrmana navíc zahájilo svou činnost jako jedna z posledních malých scén šedesátých let, proto možná šlo v pocitu intelektuální převahy nejdál (ve srovnání s tvorbou divadla Semafor nebo Divadla Na Zábradlí či Redutou). Nicméně nápad s exkluzivní mystifikací, kterou prohlédnou jen někteří, byl naprosto ojedinelý a zajistil pouhé původní recesi stálou divadelní scénou, která podivuhodně přečkala komunistický útisk, aniž by se její aktéři snížili ke kolaboraci s režimem, a která se stejným úspěchem funguje dodnes.<sup>17</sup>

#### 1.5 Jak se Jára Cimrman proměňoval v rámci politického režimu

Na tomto místě si dovolíme menší pojednání o strastech, jež muselo Divadlo Jára Cimrmana v jistých dobách překonávat. Jára Cimrman vstupuje na scénu, jak již bylo řečeno, v poměrně svobodném období let 1967-1968; kteroužto skutečnost si sami autoři pochvalují: „*Situace ve společnosti už spěla k pražskému jaru a cenzura prakticky neexistovala. Nezakázali Vinárnu U Pavouka, schválili nám divadlo, bez potíží povolili Akt, Zabijačku i Vyšetřování ztráty třídní knihy. To už chválabohu nebyl rigidní socialismus padesátých let, tam bychom si s Cimrmanem asi moc neškrtili.*“<sup>18</sup> Přestože měli tedy tvůrci v podstatně volné ruce, neuchýlili se k čisté politické satíře. Politická sféra nebyla v dramatech skoro nikdy prezentována prvoplánově; na její přítomnost upozorňovali autoři spíše prostřednictvím parodování obecně ustrnulých autorit, jakými byli pedagogové nebo policisté, nebo na ni neupozorňovali vůbec, ba nebyli si jí ani vědomi: „*Jinotaje, to je ten nejjednodušší způsob, jak rozesmát. O tohle nám nikdy nešlo, ovšem za komunistů na to diváci číhali. Občas jsme mohli jen pozorovat, jak se s nimi rozcházíme.*“<sup>19</sup>

V počátcích divadla šlo skutečně spíše o nezávaznou cimrmanovskou hru s nesmyslem, která nicméně s postupem času nabývala nečekaných konotací, včetně těch společenskokritických. Svěrákův a Smoljakův prezentovaný mýtus českého vynálezce a všeuměla se během normalizace stal pevnou součástí českého národního povědomí. Zdánlivý únik do historie „zpuchřelé“ rakousko-uherské monarchie konce 19. a počátku 20. století byl nejenom formou zábavné a inteligentní mystifikační hry, ale s postupným utužováním režimu

<sup>17</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 8.

<sup>18</sup> Ježek, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003, s. 232.

<sup>19</sup> Verecký, Ladislav: Zedník Zdeněk Svěrák & Architekt Ladislav Smoljak. In: *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, č. 226, příl. Magazin DNES, č. 39, s. 12.

získával i satiricko-kritické vyznění.<sup>20</sup> Tragikomický život Járy Cimrmana začal nebezpečně připomínat osudy českých dobrých úmyslů v zákrutech světových dějin, zatímco jeho dílo jevílo čím dál tím více styčných rysů s podobně všeobsažným učením „klasiků“: Cimrman a opereta, Cimrman a detektivka nebo Cimrman a výtvarné umění, znělo v uších tehdejších recipientům skoro jako Stalin a jazykověda; Cimrmanovy rady Čechovovi se poslouchaly stejně jako Leninovy rady Tolstému. Okupační noc z 20. na 21. srpna totiž změnila dosavadní humor osvobozeného intelektu spojený s recesí na mnohvrstevnatou alegorii, aniž by bylo třeba měnit slovník.<sup>21</sup>

S tím souvisí původní idea divadla, totiž parodovat učenou hloupost, dogmatiku sofizmat i jednotlivé dramatické žánry. Současně však výsledky práce cimrmanologů přinášely mnohvrstevnatý humor, pohybující se od nezávazného nonsensu přes provokativní hru s tradičními národními stereotypy až po prvky alegorické satiry na mechanismy byrokratického a policejního státu.<sup>22</sup> Tento ironický odstup divadla od současnosti a oficiálních frází (patrný např. v polemikách s rakouským cimrmanologem Fiedlerem nebo v debatách nad tématy *Cimrman a nadhodnota*), se začal výrazněji projevovat až od druhé poloviny 70. let. Náznaky této tendence můžeme ovšem číst již v prvních hrách, např. v Cimrmanově vynálezu *loutkové vlády* nebo v konkrétní replice z referátu k *Vyšetřování ztráty třídní knihy*: „Ale jak tomu v prohnilé rakouské monarchii ani jinak nemohlo být, je okamžitě v podezření s podzemní činností.“<sup>23</sup> Nejčastěji připomínaná je v tomto ohledu nicméně hra *Posel z Liptákova*, jejíž dvě aktovky problematizují téma vědeckého a společenského rozvoje. U tohoto dramatu je až neuvěřitelné, jaké velmi odvážné dvojsmysly odkazující k tématu znárodnování soukromého majetku v době normalizace zaznívaly z pódia. Humornost zde totiž dosahuje jakéhosi groteskního paradoxu: to, co pro tehdejší diváky bylo jejich žitou a samozřejmou socialistickou přítomností, a co bylo postavám hry zjeveno prostřednictvím věštby z trouby, se uhlobaronovi jeví jako budoucnost zcela nereálná a nesmyslná, ovšem potencionálního dědice (statku, který bude znárodněn) tato věštba zároveň přivádí ke snaze vyhnout se osudu kulaka. Komickým převrácením vztahu mezi minulostí, přítomností a budoucností jsou tak do absurdně groteskního světla postaveny takové jevy, jako je socialistické vyvlastňování, ideologie třídního boje a její možné dopady na konkrétního jednotlivce.<sup>24</sup> Tyto skutečnosti poukazují na jistý paradox, neboť hra vznikla vlastně na objednávku: „*Pražské kulturní středisko, náš zřizovatel, projevílo přání, abychom*

<sup>20</sup> Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945-1989, IV. 1969-1989*. Praha: Academia 2008, s. 102.

<sup>21</sup> Rut, Přemysl: *Ptáček (n)eseje zpívá veselé*. Brno: Petrov 1995, s. 97.

<sup>22</sup> Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945-1989, IV. 1969-1989*. Praha: Academia 2008, s. 594.

<sup>23</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 57.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 595.

*napsali a nastudovali novou hru, ale takovou, která by byla opravdu aktuální a týkala se současnosti. Tak zněla objednávka, na jejímž základě vznikl Posel z Liptákova.*<sup>25</sup>

Zmíněným posunutím Cimrmana o sto let zpátky se divadlo samozřejmě úplně nevyhnulo přísnějšímu nazírání ze stran režimu, neboť podezřelé se straně zdálo tenkrát všechno, čemu se diváci smáli.<sup>26</sup> Aby bolševici obhájili různé škrty v Cimrmanových hrách a jejich eventuelní zákaz, vymýšleli si neuvěřitelné absurdity, např. že děd Vševěd z pohádky *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* je parodií Gustava Husáka, což dokazovali na příkladech pomalého a rozvleklého projevu zmíněného děda. Dalším vodítkem pro ně mohla být také replika průvodce Bystrozrakého: *„Když vedu nějakou výpravu, první naše cesta míří k dědu Vševědovi. Kdyby se dozvěděl, že jsme šli na obra bez jeho rady, nikdy by nám to neodpustil. A kdo si zneprátelel děda Vševěda, s tím je konec. Neznám hroznějšího nepřítel.*“<sup>27</sup> Podle Zdeňka Svěráka se rozhodně nemělo jednat přímo o Husáka, ale spíše o travestii funkcionářů jako takových, se kterými byli tvůrci nuceni se v té době všude potkávat: *„Ve hře je děd Vševěd za všechny ty naboby z Barrandova, před kterýma jsme se museli třást, jestli nám schválí scénář...Režijně to Láďa vyjádřil tím, jak si Vševěd dává načas a my ho musíme poslouchat, ať to říká jakkoliv pomalu.*“<sup>28</sup> V následujícím léčebném dramatu *Lijavec* se jako problém, který komunistická komise neschválila a hru na nějaký čas zakázala, ukázal kromě jiného poručík Pihrt, jenž se lstí snaží nachytat ostatní postavy při protihabsburských postojích. Jméno poručíka navíc připomínalo tehdejšího agenta Stb Pichrta.<sup>29</sup> Podle vzpomínek Zdeňka Svěráka ovšem nešlo zdaleka jenom o postavu Pihrta; tvůrci museli vyškrtat či pozměnit celou řadu replik, od původního názvu hry *Herberk* (vyvolával prý nežádoucí zobecňující dojem celospolečenského nepořádku), přes slova jako *onuce* či *tovaryš* (připomíná ruské soudruh), až po Cimrmanovy tematizované názory na sex.<sup>30</sup>

Divadlo Járy Cimrmana nicméně tyto ústrky překonalo, nikdy nebylo oficiálně zakázáno a mohlo se tak pochlubit dalším unikátem: po sametovém převratu nezaznamenalo odliv diváků, což ukazuje na výjimečnost souboru, jenž se neorientuje zdaleka jen na politickou satiru (které se tvůrci chtěli vyvarovat již při zakládání divadla). Podle vzpomínek Zdeňka Svěráka sice nastal po změně režimu na chvíli nepatrný odliv diváků (sál nebyl zcela vyprodán), ten byl ale zakrátko vystřídán renesancí zájmu: *„Možná to bude tím, že jsme divákům poskytovali v minulém režimu svým humorem jistou útěchu v každodenních*

<sup>25</sup> Svěrák, Zdeněk: *Dodatky*. Praha: Paseka 1993, s. 28.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 232.

<sup>28</sup> Just, Vladimír: Jára da Smoljak? In: *Mladá fronta Dnes*, 2010, roč. 21, č. 136, příl. Víkend, s. 15.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>30</sup> Svěrák, Zdeněk: *Dodatky*. Praha: Paseka 1993, s. 35.



*starostech a úzkostech. Ted' prožívají lidé úzkost opět...Diváci zase potřebují útěchu a u nás ji nalézají.*“<sup>31</sup>

Při pátrání po celkovém významu cimrmanismu a neutuchající oblíbenosti divadelního stánku se můžeme přidržet názoru Zdeňka Hoříňka, podle kterého nespočívá smysl cimrmanismu ani zdaleka na základě satirickém, ale parodistickém. Předkládaná hra sama o sobě je potom dvojnásobnou parodií: jednak zesměšňuje příznačné české osvěťářství a ochránářství, komplexy malého národa, jenž chce být velkým, a jednak s groteskní absurditou paroduje výhonky vědecko-technické civilizace, která dokáže z čehokoli udělat vědu, přičemž jí chybí obyčejný zdravý rozum.<sup>32</sup> Na tomto místě je vhodné připomenout první porevoluční hru Divadla Jára Cimrmana, komedii *Blaník* s podtitulem *Jevištní podoba historického mýtu*, v níž se dohledáme už poněkud stylově odlišných politických narážek. Hra o dřímajícím vojsku je napsána na sklonku komunistického režimu a snaží se vyrovnat s aktuálními společenskými náladami a s problematikou národní poroby i českých politických tradic. Toto drama je tak považováno za nejpolitičtější hru divadla.<sup>33</sup> V referátu autoři nastiňují Cimrmanovo vysvětlování si existence mytické hory: „*Není divu, že takto tísněný malý národ hledá sobě ochrany nadpřirozené, ano i zázračné, neboť jedině zázrakem lze tu přežít.*“<sup>34</sup> Dále osvětlují Cimrmanův nesouhlas s podmínkami, za kterých má podle Jiráskovy pověsti vojsko z mytické hory vyjet, přičemž ta první vyžaduje, aby národu bylo nejhůře: „*Lojzo! Protože Blaničtí za celých tři sta let habsburského útlaku nikdy nevyjeli, deprimuješ tak národ vyhlídkou, že to, co prožívá, není ještě nic proti tomu, co přijde.*“<sup>35</sup> Sami pak přidávají narážkou na sovětskou okupaci v roce 1968 kritiku druhé podmínky výjezdu, kterou je fakt napadení národa ze čtyř světových stran: „*Teprve naše doba podala úplný důkaz neplatnosti blanického mýtu: byli jsme napadeni ne ze čtyř, ale dokonce z pěti stran, a v Blaníku se nepohnula ani myš.*“<sup>36</sup> Svaté národní vojsko je tu tedy prezentováno jako nesmýslná, typicky česká organizace, která nebyla schopná akce ani za pražského ozbrojeného povstání v červnu roku 1848. Podmínky mobilizace vojska potom kladou otázky, kdy a jak jednat, a především, zda jsme vůbec schopni jednat. Tragikomickou útěchou pro diváka budiž závěrečné potvrzení rytířů učiteli, kterému se na otázku, zda má v lidském světě potvrdit výjezd jenom za nejhorších okolností, dostane odpovědi: „*A ještě jim řekni, že nikdy nebylo tak zle, aby nemohlo být ještě hůř.*“<sup>37</sup> Vůbec samotná konfrontace historicky opožděné bojovnosti

<sup>31</sup> Augusta, Pavel: *Knihy o Praze 3*. Praha: MILPO 1994, s. 84.

<sup>32</sup> Hořínek, Zdeněk: JáradaCIMRMANISMUS. In: *Host do domu*, 1969, roč. 16, č. 6, s. 15-16.

<sup>33</sup> Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945-1989. IV. 1969-1989*. Praha: Academia 2008, s. 595.

<sup>34</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 377.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Tamtéž.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 399.

(vtělená do postavy rytíře Veverky z Bitýšky) s přizemním čecháčkovstvím (v postavě zbabělého učitele dějepisu Chvojky) činí tak ze hry asi nejvýraznější moralitu z celé produkce divadla.<sup>38</sup>

V další porevoluční hře *Záskok* se objevuje již víceméně triviální narážka z úst hlavní postavy dramatu, herce Prácheňského: „*Všimli jste si, jak si který lidi kam sedaj? (...) Ale tady vlevo (ukáže příslušný prostor v hledišti), to je zajímavý, tady seděj vždycky blbci. Uvidíte večer. Já nevím, proč se stahujou zrovna do těchhle míst.*“<sup>39</sup> Závěr dramatu je zveršován a opět se vrací k připomenutí levice: „*Je marné žehrat, modliti se zdravas / Vše záleží jen na vás, na nás / (pohlédne do řad vlevo) / a hlavně teda na vás.*“<sup>40</sup> Tyto již v podstatě značně otevřené narážky mířící do politických míst autoři symbolicky uzavírají v *Českém nebi*, ve kterém je kriticky připomínána současná (potažmo i bývalá) hlava státu; v uvažování nad budoucím panovníkem českého království padne návrh zvolit jako českého krále Járu Cimrmana: „*To je dobrý nápad, ale myslím, že bychom si ho měli šetřit pro vědecké a umělecké úkoly. Tím národu prospěje víc, než kdyby seděl na Hradě.*“<sup>41</sup> Ostatně Václav Klaus je připomínán již v referátu k této hře, respektive na samém konci poslední přednášky, kdy prostřednictvím parodie prezidentova způsobu řečnění a kritiky Rukopisů cimrmanologové humorně a s omluvou vysvětlují svoji cimrmanovskou mystifikaci: „*Ale vymýšlet si události, které se nikdy nestaly, a postavy, které nikdy nežily, a po léta mystifikovat celý národ, to se nám opravdu, ale opravdu přičí.*“<sup>42</sup>

Z výše uvedeného tak pro nás vyplývá ta skutečnost, že s uvolněním režimu se tvůrci Divadla Járy Cimrmana neubránili triviálním a poněkud průhlednějším politickým narážkám, které již skutečně pochopí úplně každý, a které nadto odporují jedné z původních idejí souboru, totiž pomocí nejrůznějších alegorií vyvolávat u diváků eventuelní asociace s tehdejší politikou, ale rozhodně ne primárně a prvoplánově.

## 1.6 Kult Járy Cimrmana

Závěr této kapitoly věnujme opět Mistrovi a skutečnosti, že se z jeho osobnosti stala jakási hra vysoké úrovně. Dodnes neutuchající obliba Divadla Járy Cimrmana má několik teorií; může být důsledkem jistého podivínství hráčů, které je divákům z nějakého důvodu sympatické. Při sledování produkce získává recipient neodbytný pocit, jako by se skrze nesmyslné výmysly manifestoval zdravý rozum a humor národa, či jeho inteligence. Podle Zdeňka Svěráka tkví stále trvající obliba Divadla Járy Cimrmana v českém hluboce

<sup>38</sup> Kerbr, Jan: Cimrmani v roce 93. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*, 1994, roč. 5, č. 2, s. 94.

<sup>39</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 416.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 439.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 561.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 536.

zakořeněném pocitu nějaké křivdy: „*My Češi máme takový pocit, že kdyby nám historie dopřála, rozvázala ruce, tak bychom světu něco dokázali.*“<sup>43</sup> A právě takový byl Címrman: génius, jehož doba neuznávala přes veškeré poklady, které stvořil.

Na tomto místě není snad bez důležitosti zmínit Címrmanovo neoficiální (respektive neuznané) vítězství v anketě Největší Čech z roku 2005, ve kterém se ukázal címrmanovský mýtus jako stále velmi progresivní: „*Uvědomme si, že reálně neexistuje jiné umělecké dílo, které by během posledních třiceti let více zasáhlo českou společnost, které by se stalo tak pevnou součástí našeho myšlení a komunikace.*“ Zde se nám tento argument spojuje s předchozím, totiž s příčinou neutuchající obliby souboru u mladé generace: „*Životaschopnost címrmanovského mýtu je pak v tom, že jednotlivce zasahuje právě v okamžiku, kdy začíná na střední škole rozum brát a cítí potřebu distancovat se od oficiálních mýtů a zároveň je velmi vstřícný k mýtům novým, které se pak už navždy stávají součástí jeho hodnotové orientace. Takového adresáta Címrman oslovuje nejen humorem a nadsázkou, ale i tím, jak velmi citlivě balancuje na hranici mezi mýtem bořícím a budovatelským.*“<sup>44</sup>

Címrman pravda nežil jako skutečná fyzická postava, ale nebyl ani vytvořen jako organická literární postava či jako ideologický konstrukt. Jára Címrman je šifra, krycí jméno, který poskytl svým dvěma stvořitelům falešnou totožnost a umožnil jim ukrýt se za jeho bustu. Samotného Járu Címrmana zhmotnili jeho obdivovatelé do fyzické podoby jenom jednou, a to v léčebném dramatu *Lijavec*. Jára Címrman zde hraje sám sebe: neuznaného geniálního všeměla, který dožívá v starobinci. Címrman je ve hře o léčebném divadle také oslovován jednou z postav jako *pan Címrman* a v samém závěru tomuto kolegovi rukopis své hry *Lijavec* předá, což můžeme pokládat za komickou a odpustitelnou reklamu: „*Dejte ten rukopis na dráhu a řekněte strojvedoucímu Trčkoví, ať ho zaveze do Prahy. Je tam takové divadlo. Ne to Národní. Tohle je na Žižkově. A tam jsou takoví mladí, no, možná, než se to k nim dostane...takoví nadaní herci. A jestli ti se mé hry chopí, mohu klidně spát. Dobrou noc.*“<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Kubík, Jiří: Šachy hrát neumím. Do politiky nemůžu / Zdeněk Svěrák. In: *Mladá fronta Dnes*, 2011, roč. 22, č. 72, s. A6-A7.

<sup>44</sup> Janoušek, Pavel: Já bych si s dovolením také vzal: jeden velmi progresivní mýtus. In: *Host*, 2005, roč. 21, č. 3, s. 2.

<sup>45</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplně vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 321.

## 2 Poetika Divadla Jára Cimrmana

Z předchozí kapitoly pro nás vyplývají styčné body celkové poetiky Cimrmanova divadla; je to jednak profesionální zkušenost s rozhlasem, naivní touha zahrát si divadlo (na charakteru starého naivního kočovného divadla se tvůrci shodli již při psaní první společné hry), a jednak také pedagogické začátky hlavních protagonistů (oba dva zakládající členy divadla, Svěráka a Smoljaka, spojuje absolvování vysoké školy pedagogické).<sup>46</sup> Sloučení těchto tří opěrných pilířů dává divadlu jeho nenapodobitelnou svébytnost: z rozhlasové reportáže čerpají autoři inspiraci k odbornému pojednávání o lidech či událostech, jež nikdy nikdo neviděl, z posledního výhonku obrozeneckého divadla přebrali chuť ochotničit a ze svých pedagogických zkušeností přirozenou cestou přešli k populárně-vědeckému přednášení. Není bez zajímavosti dodat další charakteristický rys, kterým je snaha, aby hry působily tak, že jsou napsány nešikovně. Podle autorů se jim tato zdánlivá nešikovnost nejlépe podařila vyjádřit v detektivní hře *Vražda v salónním coupé*.

### 2.1 Zrození Cimrmana z ducha semináře

Vůbec první hrou, kterou cimrmanologové předvedli veřejnosti, byla již několikrát zmíněná jednoaktovka *Akt*, jejíž autorství připadá Zdeňku Svěrákovi. Tato prvotina byla sehraána v Malostranské besedě 4. října 1967 (premiéře předcházela uzavřená výše zmíněná předpremiéra pro SDS a zvané diváky již 19. června 1967). Pro nás je důležité, že již tato komedie byla rozvržena stejným způsobem, jako (téměř) všechny následující hry divadla: po semináři o Mistrově díle nadchází samotné nastudování dramatu, kterého se ujali titíž erudovaní cimrmanologové.

Podle Ivana Vyskočila<sup>47</sup> jsou cimrmanovské pravidelné semináře součástí postupující linie text-appealu, který vznikl v letech 1957-1958 v pražské Redutě a jehož impuls vytvořil kromě cimrmanovských seminářů také nezapomenutelné pořady dvojice Šimka a Grossmanna na přelomu 60. a 70. let nebo písničkové pořady Činoherního klubu. Typická cimrmanovská osvětová činnost a pseudovědeckost na v podstatě jakékoli téma spojuje Divadlo Jára Cimrmana dále s poetikou tvorby Jiřího Dědečka, který kromě zmíněných rysů sdílí s cimrmanology onu pověstnou „prkennou“ nehereckou intonaci s krajně střízlivou mimikou a gestikou.<sup>48</sup> Úvodní semináře by se nadto nestaly nedílnou součástí všech představení souboru, nebýt nezodpovědnosti jednoho ze zakládajících členů, Jiřího Šebánka, který roku 1967 nestihl splnit úkol a napsat do daného termínu jednoaktovou hru. Autoři měli k dispozici tedy

<sup>46</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 7.

<sup>47</sup> Just, Vladimír: *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta 1984, s. 130.

<sup>48</sup> Just, Vladimír: *Z dílny malých scén*. Praha: Mladá fronta 1989, s. 292.

„pouze“ Svěrákův *Akt*, který trvá necelou hodinu, což souboru pro předvedení tvorby před publikem nestačilo. Zdeněk Svěrák k tomu podotýká: „Z nouze jsme přišli na to, že bychom o Címrmanovi mohli v první půli pohovořit jako o autorovi té aktovky, kterou jsem já – jako jenom pod jiným názvem upravil do současné podoby. A dali jsme si za úkol, že každý z nás napíše krátkou přednášku o tom neznámém, námi objeveném Mistrovi. Tím teprve Jára Címrman ožil.“<sup>49</sup>

Na tomto místě je třeba připomenout zvláštní, neobvyklý a evidentně ryze český jev, jež by se dal slovy Vladimíra Justa definovat jako „zrození divadla z ducha semináře“.<sup>50</sup> Just zde poukazuje na jakousi nesamostatnost a nepřenositelnost předkládaných aktovek a na jejich pevnou svázanost s celkovým címrmanovským programem. V první půli večera divák zpravidla vyslechne odborné přednášky z úst vážených címrmanologů, načež je mu v druhé půli předložena ke zhlédnutí hra jakožto názorná a nanejvýš praktická demonstrace předtím řečeného. Toto zavedené schéma seminář – hra tvůrci nicméně částečně porušili v šesté hře Divadla Járy Címrmana, *Němý Bobeš*, ve které oba způsoby v rámci celého představení kombinovali. K dokonalosti tu tak byla dovedena myšlenka hrajícího herce, který vstupuje do představení (a do své postavy) rovnou od řečnického pultu a naopak.

## 2.2 Herectví členů Divadla Járy Címrmana

Se skutečností, že se do obětavého předvádění Mistrovy dramatické pozůstalosti pouštějí titíž, kteří v předchozí části programu odborně hovořili zpoza řečnických pultů, souvisí další typický rys souboru, a to jeho důsledné *neherectví*. Címrmanovští herci v podstatě nehrají dramatické postavy, spíše s naivní zapáleností vědců-ochotníků neuměle demonstrují mnohdy značně pokleslé dramatické kusy, jejichž totální absurdita a stupidnost jim zdánlivě uniká. A do toho všeho se vrhají se vší vážností vědecké a obětavé práce, pokud možno co nejvíce toporně, doslovně a s jistou dávkou triviálnosti.<sup>51</sup> Celkový projev představitelů na scéně je označován jako tzv. *podehrávání*: herci mluví nevzrušivým, oznamovacím způsobem, spoří každým pohybem, intonují i gestikulují věcně, střízlivě až prkenně, bez jakéhokoli vnitřního prožitku či snad jakýchkoli jiných emocí, než je nekritická láska k předmětu bádání. Ladislav Smoljak přirovnává toto „herectví“ k dobrému vyprávění anekdoty: „Dobrý vypravěč zůstane sám sebou, jen jemně naznačí údiv, zámlku, pobavení, vyhýbá se krajním polohám jako je hysterie, bezuzdný vztek či srdceryvný pláč – to nepředvádí vůbec. (...) A naše divadlo, to je také z devadesáti procent slovesnost. Proto je tu styl „vypravěče anekdot“ myslím zcela

<sup>49</sup> Ježek, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003, s. 230.

<sup>50</sup> Just, Vladimír: *Smysluplná hra s nesmyslem*. In: *Divadlo Járy Címrmana*. Praha: Melantrich 1987, s. 306.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 307.

*adekvátní*.<sup>52</sup> Výsledkem je potom permanentní parodie: parodována je pseudověda, osvětářství, ale i jakýkoli optimismus či pozitivismus.<sup>53</sup> To, co působí jako náhoda nebo pouhé přeřikávání naučených replik, má ve skutečnosti svůj přísný řád. Na tomto místě je ovšem nutné přiznat, že s postupující produkcí divadla se v úvodních seminářích Címrman stává spíše záminkou k pseudovědecky laděnému humoru než skutečnou centrální postavou, jejíž dílo je předmětem absurdně detailního zkoumání.

### 2.3 Humor Divadla Jára Cimrmana

Se specifickým jevem *zrození hry z ducha semináře* těsně souvisí samotný cimrmanovský humor, který staví převážně na nekonečné naivnosti, jež je traktována se stoprocentní vážností, navíc pokud možno neobratně až diletantsky. Vrchol tohoto rádobý neobratného vystoupení vždy skvěle v referátech znázorňují již přednášející, čímž je zajištěna atmosféra vylhané idylky, z níž se rodí nadcházející divadelní hra.<sup>54</sup>

Cimrmanologové vědí, že dobrý humor se zpravidla rodí z vážnosti, a tudíž mluví o předmětu a výsledcích svého bádání s nelíčenou opravdovostí a nikdy se nesnižují k lacinému vtípkování. Má-li vyznít každá třetí, čtvrtá, pátá věta jako komická pointa, musí být předchozí vyřknuty se smrtelnou vážností. Komický efekt je potom založen na obratu a momentu překvapení, kterýžto důležitý motiv se potom posouvá do poetiky dramatu (viz níže).<sup>55</sup>

V charakteristikách cimrmanovského humoru se často objevuje přívlastek *studentský*, jehož základem je zejména parodie, napodobení a zesměšnění protivníka, přičemž u mladistvého temperamentu (který pánům zůstal) je příznačné, že množství nápadů obvykle přesahuje prostý satirický záměr. Tak vzniká onen zvláštní humor hravé fantazie, náznaků a narážek, jež jsou často srozumitelné jen zasvěceným.<sup>56</sup> Tím se dostáváme k celkově absurdní komice souboru, jež nese styčné rysy např. se světem dr. Burkeho, jehož vytvořil spisovatel, dramatik a režisér Ladislav Smoček. Stejně jako peripetie jeho hrdiny se poetika Divadla Jára Cimrmana opírá o nesmyslné situace skládané až s naivní bezstarostností a o typy parodisticky nadsazených charakteristik, posbíraných z českých domácností, škol apod. Nesmysl tu nese kouzlo lehké improvizace, nezatěžuje diváka filozofickou nebo názorovou vrstvou, spíše převažuje hra na nesmysl a s nesmysly.<sup>57</sup> Za clonou satiry a parodie se skrývá „osvobozený“ humor, který se nezatěžuje myšlenkovou odpovědností k nějakému společenskému programu nebo určité filozofii. Cimrmanologové se nevysmívají vážné věci,

<sup>52</sup> Bechtoldová, Andrea: Rozhovor s Ladislavem Smoljakem a Zdeňkem Svěrákem o filmu a divadle. In: *Film a doba*, 1980, roč. 1, s. 18.

<sup>53</sup> Just, Vladimír: Divadlo Jára Cimrmana. In: *Divadelní revue*, 1997, roč. 8, č. 3, s. 61.

<sup>54</sup> Benhart, František: *Jedna a jedna. Kritické texty o české a slovenské literatuře (1963-1998)*. Jihlava: H&H 1999, s. 123.

<sup>55</sup> Hořínek, Zdeněk: JáradaCIMRMANismus. In: *Host do domu*, 1969, roč. 16, č. 6, s. 15-16.

<sup>56</sup> Pytlík, Radko: *Pomocná škola humoru*. Dvůr Králové: Emporius 2005, s. 195.

<sup>57</sup> Obst, Milan: Útěcha z Cimrmanologie. In: *Divadlo*, 1969, roč. 20, s. 22.

ale právě naopak: vážně jednájí o směšné malosti. V této hravosti můžeme spatřovat hlavní podstatu i provokativní sílu cimrmanovského humoru. V blízkosti cimrmanovského humoru tomu studentskému tkví podle Zdeňka Svěráka také další příčina neutuchajícího zájmu mladých diváků.<sup>58</sup>

Dalším podstatným rysem tohoto humoru je jeho *literárnost*, již můžeme nejlépe pozorovat v parodii vědeckého a tzv. populárně-vědeckého jazyka nebo ve zvýrazňování otřelých slovních obrátů např. pedagogické hantýrky.<sup>59</sup> V literárnosti cimrmanovského humoru lze také spatřovat touhu tvůrců vymezit se proti komikům klaunského, Burianova typu a spíše se přiblížit absurdnímu, suchému humoru např. Osvobozeného divadla.

Doménou Smoljaka a Svěráka je tedy slovo. Autoři tvůrčím způsobem vstřebali otřelá klišé různých jazykových sfér (od pedagogických, vědeckých, politických až po filozofické či psychologické) a zároveň si osvojili základní témata literárních a divadelních žánrů (od detektivky po operetu). Zlehčováním logičnosti a smysluplnosti obojího potom vzniká zcela specifické komično, jež se nevyhýbá ani pubertálním či infantilním tématům.<sup>60</sup> V souhrnu tak můžeme shodně s Vladimírem Justem považovat humor cimrmanologů za spíše básnický asociativní (což dokládají četné slovní hříčky, nečekaná slovní spojení či hra se synonymy), než úzce negující a „literárně“ parodický.<sup>61</sup>

Celou poetikou humoru cimrmanovského souboru se rovněž táhne ten typ komična, který je založen na absenci pokory k autoritě. Češi obecně jsou charakterizováni jako neagresivní národ, který se sice do střetů nevrhá přímočarým způsobem, zato bravurně dokáže podkopávat autoritu mocných svým důvtipem. S neschopností Čechů brát cokoli důležitého či seriózního vážně také souvisí již zmíněné Cimrmanovo vítězství v anketě o Největšího Čecha, pořádané roku 2005. O Čěších je obecně známé znevažování čehokoli vážného nebo i smutného; objeví-li se na veřejnosti něco tragického, zpravidla záhy poté následuje pokus to s humorem shodit, znevážit. Tento ryze český rys zůstává např. v blízkém Polsku nebo Maďarsku naprosto nepochopen: humor jako v podstatě první reakce Čecha na všechno oficiální a seriózní. Výsledek vítězství fiktivního hrdiny svědčí s veškerou pravděpodobností také o jakési národní nejistotě; vzhledem k časům minulým, kdy se měnili hrdinové a přepisovaly dějiny, má současný občan tendenci si pro legraci v podstatě ze sebe samého vybrat raději toho Cimrmana, jakožto jistotu, která lidem pomáhala přežít různé politické a velmocenské tlaky. Cimrmanův úspěch nejen v této anketě však jednoznačně svědčí o

<sup>58</sup> Augusta, Pavel: *Knihy o Praze 3*. Praha: MILPO 1994, s. 84.

<sup>59</sup> Kerbr, Jan: Cimrmani v roce 93. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*, 1994, roč. 5, č. 2, s. 81.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>61</sup> Just, Vladimír: Smysluplná hra s nesmyslem. *Divadlo Jára Cimrmana*. Praha: Melantrich 1987, s. 307.

„nezničitelném“ smyslu pro humor celého českého národa a také o nedůvěře Čechů k patetickému pojmání sebe sama, k velkým gestům a okázalosti.

#### **2.4 Další rysy Divadla Jára Cimrmana**

Významným, spíše estetizujícím rysem divadla, je dále jeho důvěrně rozmarný vztah k secesi. Nejde tu ovšem o secesi jako o umělecký názor, ale spíše o životní styl, v němž jsme náchylní vidět poslední epochu moderního lidstva, kdy si člověk mohl hrát se světem věcí i sám se sebou bez nebezpečí a hrozeb válečných a civilizačních katastrof. Divadlo Jára Cimrmana tak prostřednictvím své modly evokuje tento svět, jemuž se sice smějeme, ale v němž je nám dobře.<sup>62</sup>

V rámci pojednání o dalších určujících rysech souboru není bez zajímavosti připomenout také důležitost technické stránky divadla, výrazný hudební vklad Jana Klusáka, Petra Skoumala, Jaroslava Uhlíře nebo Pavla Vondrušky a scénografii v režii Jiřího Bendy a Jaroslava Weigla.

#### **2.5 Shrnutí**

V úhrnu můžeme v celkové produkci Divadla Jára Cimrmana vysledovat několik opakujících se motivů, stereotypů, které budou cílem našeho dalšího zkoumání. V úvodních kapitolách jsme se snažili vysledovat styčné rysy teoreticky a uvést je v souvislost s obecnou filozofií Cimrmanova divadla, jeho humorem, kultem osobnosti, které se cimrmanologové věnují, přesahů, které to vyvolává a v neposlední řadě také naznačit paralelu s blízkými divadelními scénami šedesátých let.

V nadcházejících kapitolách budeme uvedené stereotypy demonstrovat na konkrétní produkci Divadla Jára Cimrmana, tedy na jeho dramatech, s ideou vysledovat jejich postupný progres jak v rámci poetiky souboru, tak jednotlivých her či seminářů. Bez důležitosti nebude v tomto ohledu stát absurdně komický postoj, s jakým se Cimrmanovo divadlo vyrovnávalo s politickou cenzurou své doby.

Pro další zkoumání tedy připomeňme již zhruba načrtnuté opěrné rysy Cimrmanovy poetiky. Na prvním místě uveďme demytizaci a zároveň novou mystifikaci národních dějin, literatury, žánrů, významných historických postav i samotné české národní povahy. Tento rys budeme konkrétně zkoumat např. v kapitolách pojednávajících o stereotypně se objevujících slavných nedotknutelných osobnostech, o absurdně-komickém náhledu cimrmanologů na slavnou českou minulost, jenž není bez souvislosti s parodovaným komplexem malého českého národa, který nedostal příležitost a trpí tak, podobně jako Cimrman, pocitem

---

<sup>62</sup> Obst, Milan: Útěcha z Cimrmanologie. In: *Divadlo*, 1969, roč. 20, s. 23.



neuznanosti. S tímto rysem úzce souvisí další styčný bod, a to celou produkcí divadla se táhnoucí důsledná ironie vědy a jejího stylu, již nacházíme nejenom v přednáškových částech představení, které tvoří neodmyslitelnou součást celého programu, ale také např. v zesměšňování nejruznějších vážených profesí (jako je pedagog nebo lékař) a stereotypů, jaké se s nimi pojí.

V jedné z úvodních kapitol byl humor Divadla Jára Cimrmana označen jako místy hravě studentský (až poněkud pubertální), což se nám promítne do dalšího zkoumání, kde se zaměříme na překračování míry ve všech směrech, na prohřešování se proti obecně vnímanému estetickému. Jak se ukáže, jedná se o poměrně široké téma, které se promítá jak do stereotypu v zobrazování ženy, tak i do jistých metabolických sfér, zahrnujících problémy plynoucí z lidského fyzična.

Dramata vzniknuvší v produkci Cimrmanova divadla jsou zpravidla orámována jistými zastřešujícími žánry, které i vzhledem k pouhým patnácti hrám zaujmají poměrně široké rozpětí; Divadlo Jára Cimrmana vychází jak z klasických, tak z pokleslých žánrů, přičemž se můžeme setkat dokonce s vytvářením nových forem. Z tematického hlediska jsou hry značně diferencované z toho důvodu, aby se dostatečně prokázala neslýchaná všestrannost geniálního Mistra. S tímto širokým žánrovým záběrem souvisí poslední významný rys, a to přehodnocování jak žánrových, tak stylových prostředků v produkci divadla. Tento aspekt lze dohledat prakticky ve všech hrách, neboť všechny se nějakým způsobem parodisticky vymezují k žánru, v jakém jsou sepsány. Zmíněným přehodnocováním žánrů či parodií témat také zahájíme své konkrétnější zkoumání v následující kapitole, v jejímž rámci zároveň šířeji pojednáme o přehledu dramát vzniknuvších v produkci Cimrmanova divadla.

### 3 Dramatická produkce Divadla Jára Cimrmana

V této kapitole bychom se chtěli zaměřit na přehled dramatické produkce Divadla Jára Cimrmana a konkrétněji pojednat o obsahu, tématech a žánrech jednotlivých her, což se nám jeví jako nezbytná nutnost pro pochopení dalších částí práce.

Během více než čtyřicetileté existence Divadla Jára Cimrmana vzniklo v tomto souboru patnáct jednoaktových her, a to převážně komediálního rázu. Tato dramata jsou zpravidla vtisknuta do předem vymezeného žánru, jako je *rodinné drama*, *opereta*, *detektivní hra*, *pohádka*, *hra z budoucnosti* případně *podoba historického mýtu*. Podle Zdeňka Hořínka používá Cimrman téměř všechny existující žánry, přičemž vymýšlí i žánry neexistující, jako je např. generační drama za současnosti (v aktovce *Posel světla*) nebo jevištní sklerotikon (ve hře *Švestka*). Cimrmanovský soubor tedy využívá tradičních schémat za tím účelem, aby do starých forem vlil nový obsah. Tvůrci přitom vycházejí jak z žánrů klasických, tak z těch pokleslých, jejichž žánrové i stylové prostředky však značně přehodnocují a travestují; různost forem a žánrů si ostatně jako cíl cimrmanologové vytyčili již v zakládající listině u příležitosti vzniku Divadla Jára Cimrmana, stejně jako parodování ustálených dramatických žánrů – ostatně samu ideu humoristického ladění všech her vidíme právě v principu parodistickém. Zde je nicméně humor založen na předpokladu, že divák je s klasickými žánrovými formami, jejich normami, jakožto i pravidly kompozičních a výrazových prostředků, obeznámen. Pro tuto kapitolu je ještě důležité připomenout další cíl, kterému chtějí tvůrci ve svých hrách dosáhnout, a to parodii naivního kočovného divadla a touhu vyvolávat v divácích pocit, že předkládané drama je Cimrmanem vlastně napsáno nešikovně.

Od první hry *Akt* se ustálil neměnný tvar všech dalších inscenací: v první půli večera odborný seminář o Mistrově díle a po přestávce hraná aktovka, jako demonstrace právě odpřednášených tezí. Tento fakt zásadně určuje poetiku celého cimrmanovského souboru – herci nehrají v dramatech vážně míněné dramatické postavy, ale s horlivostí a zaujatostí vědců neuměle demonstrují Cimrmanův odkaz. Přestože má jít o specialisty a erudované odborníky ve zvoleném oboru, unikají jim během oné demonstrace neuvěřitelné absurdity, a to jak slovní, tak situační. Tím je dále vysvětlena banalita i trivialita námětů i jednotlivých postav, ve kterých není nouze o skutečné osoby z historie, o podivné profesory, naivní uhlobarony, geniální inženýry či policejní inspektory a vousaté ženštiny.

Prvních sedm her Divadla Jára Cimrmana napsali tvůrci během sedmi let, zbylých osm již dávkovali divákovi v delších intervalech po dobu 33 let. Tuto skutečnost si můžeme vysvětlit počáteční novostí tématu, jeho nepřehledností a faktem, že ze začátku nehrozilo opakování. Na druhé straně v úplně nejnovějších hrách, jako je např. *Afrika*, využívají tvůrci

v podstatě podobné zápletky, která je i v dramatu *Dobytí severního pólu*, s tím rozdílem, že v Africe je teplo. Možnost vystačení si se stále stejnou tvorbou autoři komicky tematizují v dramatu *Záskok*, a to v promluvě hlavního hrdiny, plzeňského hereckého velikána Prácheňského: „*Proč psát nový hry, když lidi chtějí starý a osvědčený?*“<sup>63</sup>

### 3.1 Hry Divadla Járy Cimrmana s přihlédnutím k jejich ději, tématům a žánru

První drama, které kdy Divadlo Járy Cimrmana předvedlo veřejnosti, byla Svěrákova jednoaktová hra *Akt* (1967) s podtitulem *Rodinné drama se zpěvy a tanci*. Tato burleskní fraška pojednává o stárnoucích rodičích Žilových, kteří se jednoho dne rozhodnou svolat své již dávno dospělé potomky a vyjevit jim dávné tajemství, díky kterému se synové nikdy předtím nepotkali a ani potkat nemohli. Z pěti dětí dorazí jen tři – „podnikatel“ Běda, učitel Láďa a sexuolog Pepa. Během jednoho večera u Žilových je jim prozrazena ona záhada: otec býval nadějným malířem, jehož touhou bylo proslavit se v umění malování aktů, přičemž za modelku si zvolil zmíněnou Žilovou. Obraz své budoucí nastávající družky však nikdy nemohl dokončit, neboť se jej při pohledu na nahou modelku *zmocnil zhoubný démon a poručil mu běsnit*. V touze dílo dokončit se rozhodl omráčit *mamku*, aby tato ztratila paměť, čehož zneužil k vyslání pěti dětí nazdařbůh do světa. Ke stáru se *mamce* paměť vrátí a donutí *taťku* ztracené děti najít a přebrat jejich zanedbalou výchovu.

V referátu k této hře cimrmanologové připomínají slavný liptákovský nálezný truhly s Cimrmanovou pozůstalostí, jehož se stal Zdeněk Svěrák náhodným svědkem. Komickým prvkem se nám vzhledem k faktu, že jde o první hru v historii divadla, jeví úvodní věta přednášecího: „*Vám, kteří jste zavítali do našeho divadla snad poprvé, chci zároveň blahopřát.*“<sup>64</sup> V přednáškách se dále objevuje celou cimrmanovskou produkcí táhnoucí se stereotyp parodie vědy a jejího stylu (např. v podrobném komentování několika fotografických snímků, na kterých Cimrman prokazatelně není a které nemají nadto žádnou souvislost s vytyčeným tématem). Součástí referátů jsou také dvě nastudované miniscénky z Cimrmanovy pozůstalosti, kterýžto fenomén zůstane v souboru taktéž věrně přítomen. Máme tu na mysli ony oživující recitační, pěvecké, pantomimické nebo i loutkové epizody, jež pravděpodobně s účelem udělat přednáškovou část co nejbarevnější, jsou přítomny prakticky ve všech cimrmanovských seminářích.

Zmíněnou fraškovitost *Aktu* můžeme pozorovat např. ve výraznosti zvolených postav: sebevědomý sexuolog Pepa, jeho poněkud ušlápnutý bratr učitel Láďa, vůči kterým tvoří sympaticky zemitým dojmem bodrý obchodník Běďa. Výstředními postavami jsou i jejich

<sup>63</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 416.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 21.

rodiče; otec – bohémsky nonšalantní umělec, jenž v touze spět za múzou uchýlil se k několikanásobnému trestnému činu, a bývalá modelka, na aktu zvěčněná matka, jejíž největší touhou je mít smířenou rodinu pohromadě. Na zvolený žánr dále poukazuje poněkud obscénní, až pubertální humor, který neváhá zacházet až do metabolických záležitostí. Podtitulem tohoto divadelního kusu je *Hra se zpěvy a tanci*, což cimrmanologové dodržují s poznámkou, že veškeré texty písní i pohybová choreografie je původní, tedy Cimrmanova.

Další představené drama napsal celé Svěrákův kolega a spoluzakladatel Divadla Jára Cimrmana Ladislav Smoljak pod názvem *Vyšetřování ztráty třídní knihy* (1967). Žánrem i tématem této hry je absurdita: v oktávě jakéhosi gymnázia se začne pátrat po třídní knize, kterou někdo již před sedmi lety žertem schoval. Což už, podle třídního, *přestává být pomalu vtipné*. Postupně jsou tak žáci ve třídě (kterou tvoří publikum v divadelním sále) terčem zloby nejenom třídního, ale posléze příšedšího ředitele školy, inspektora a dokonce samotného pana zemského školního rady. Referát k této hře je tentokrát čistě monotematický a cele se týká Cimrmanova pedagogického působení. Pro nás je zajímavé, že obsahuje jednu skutečnou historickou poznámku z dějin vzniku Cimrmanova divadla, a to zmínku o úloze Josefa Škvoreckého coby předsedy Společnosti pro rehabilitaci osobnosti a díla neuznaného velikána.

U tohoto dramatu nastává oproti předchozí vyložené groteskní komedii jistý posun; ve srovnání s *Aktem* je např. seminář ke hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy* značně prosycen politickými narážkami, přičemž vlastně i samotné absurdní drama můžeme vnímat jako jistou alegorii politicko-spoločenského systému. V dramatu znázorněnou odstupňovanost pedagogických pracovníků podle schématu: „čím vyšší funkce, tím hloupější člověk“, lze chápat jako paralelu na obecně vnímanou politicko-spoločenskou situaci. Pokles dolů jde názorně vidět jednak na chování dotyčných pedagogů (třídní učitel se chová poměrně konvenčně, ředitel již povýšeně, inspektor téměř nemluví, a pokud ano, tak nesmysly, a samotný zemský školní rada neříká vůbec nic, zato je od ostatních zahrnován pochlebujícími poznámkami), tak na jejich zprávách – tzv. oběžnících, které posílají. Oběžník pana ředitele se ještě týká kázně ve škole, oběžník inspektorův je už poněkud scestný a výtvar pana zemského školního rady je již zcela mimo smysluplný rámec. Každé čtení oběžníku je potom samozřejmě vzhledem ke zvyšující se funkci autora bráno jako další hrozba pro žáky. Nakonec je nejnevinější osoba ve hře – třídní učitel – kritizována za své schopnosti, což tento omlouvá: „*Já jsem nikdy učit nechtěl! Ale říkali „pojd“, tak jsem šel.*“<sup>65</sup> V této větě můžeme číst narážku na vstup do komunistické strany, který byl v jisté době nevyhnutelnou

<sup>65</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 80.

povinností nejen kulturních činitelů. Všechny výrazné znaky absurdního dramatu, mezi které patří zobrazování nesmyslné skutečnosti, odstranění souvislého děje, nepropracovaná charakteristika postav či deformace jazyka a vyprázdněnost frází jsou ve *Vyšetřování ztráty třídní knihy* dodrženy a parodovány komickým cimrmanovským obsahem.

Žánrem prvního společného díla Svěráka a Smoljaka *Hospoda Na Mýtince* (1969) je opereta, tedy hudebně-dramatický útvar zábavního rázu, v němž se střídá mluvené slovo se zpěvem; opereta má ve své podstatě být lehčí a zábavnější operou, předchůdcem dnešního muzikálu. Žánr komedie tu tvůrci vyplňují s parodickou dokonalostí: tematicky se drama obírá životem restaurátora v polozapomenutém hostinci, který jednoho dne navštíví falešný hrabě Zepellin a posléze uprchlý vězeň Kulhánek. Vytyčený žánr tvůrci zároveň parodují, neboť ztroskotání hraběte a jeho pobyt v idylické samotě vyústí v absurdně detektivní zápletku (hrabě je ve skutečnosti hledaný pašerák). Aby si hostinský zajistil další přítomnost zmíněných, vymyslí si existenci krásné vnučky, která se co nevidět vrátí z města; oba dva hosté tak setrvávají v erotické touze na příchod vnučky. S následující hrou *Vražda v salónním coupé* spojuje *Hospodu Na Mýtince* postava vyšetřujícího Trachty, který je v této operetě ovšem zastoupen figurínou trpělivě čekajícího Ludvíka, jenž se až na samém konci ukáže být Trachtou a odhalí pravou totožnost falešného hraběte. V referátu k této hře se poprvé objevuje další v budoucnu hojně používaný stereotyp, a to ten s ohlášeným vstupem přizvaného experta zvenčí; v tomto případě jde o studenta večerní školy cimrmanologie, který (ne)nastudoval zvláštní způsob Cimrmanova zápisu do notové osnovy.

Produkce divadla pokračuje již zmíněnou hrou *Vražda v salónním coupé* (1970) s podtitulem *Detektivní hra*. Drama se odehrává ve vlaku jedoucím z Turecka do Prahy, v jehož prostorech cestuje inspektor Trachta, studující Hlaváček, továrník Bierhanzl a továrník Mayer. Zápletkou detektivní hry bývá zpravidla zločin – nejčastěji vražda a její následné vyšetřování, což tvůrci částečně dodrželi – hlavní osnovou hry je vyšetřování vraždy továrníka Bierhanzla, vyrábějícího zázračnou mast na podporu růstu vlasů. Porušením proti zvolenému žánru je ovšem skutečnost, že k úmrtí vlastně vůbec nedošlo, a to vinou nedůsledného vraha – vlakového stewarda, respektive jeho šetřením s arzenikem, který v malé dávce účinkoval na továrníka pouze jako anestetikum, nikoliv jako smrtící jed. Na tomto místě se nabízí srovnání se hrou *Švestka*, ve které je v referátu probírána Cimrmanova dentistická kariéra. Vzhledem k faktu, že *Švestka* je hrou novější (1997), je třeba repliku z referátu k této hře pojednávající o Cimrmanově dentistickém putování za pacienty:

„*Pekárku, vylez, mám nový vynález – bezbolestné kleště.*“<sup>66</sup> pokládat buď za drobnou chybu tvůrců, nebo spíše za obyčejný vtíp, jenž vzniká z oxymoronu „*bezbolestné kleště*“.

Žánrovou parodii tu můžeme nacházet už v referátu, kdy je divákovi navzdory klasickému stereotypu detektivních příběhů prozrazena pointa hry: „*Dále se nám stává, že diváci nepoznají, kdy tato hra končí. Zůstávají na svých sedadlech a mnohdy ani nezatleskají. Aby k tomu nedošlo, prozradím vám konec celé detektivky.*“<sup>67</sup> V samotné detektivní hře můžeme prvky parodie tohoto žánru shledávat dále v policejním inspektorovi a jeho nestandardně komické vyšetřovací taktice, jakožto i v jeho povyšování se nad mladého praktikanta, které poněkud připomíná podobné postoje v kantorském prostředí, jaké tvůrci vyjádřili v předcházející hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy*.

V následující hře *Němý Bobeš aneb český Tarzan* (1971) se autoři chopili námětu nalezenectví, který patří k těm nejklassičtějším – v dějinách divadla jej můžeme sledovat už od staré řecké tragédie. Dějovou osu hry tvoří snaha lékařova a farářova najít němému Bobši pravého otce. Chlapec je sice němý, protože jej vychovaly srny, ale lékař doufá, že setkání s pravým otcem by mu mohlo navrátit řeč (což se také potvrdí). Novým prvkem je v tomto dramatu použití nejmodernější techniky (na pozadí tak otřelého tématu) k určení skutečného otcovství, a to krevní zkoušky. Autoři tuto metodu ve hře samozřejmě parodují, neboť ono ověření DNA probírá pomocí pohledu do zkumavky s krví proti světlu. Výrazným novem této hry je dále jednak prolínání přednáškové části se ztvárněním hry, které se hlavně opírá o zesměšňování rekonstrukčních postupů vídeňského cimrmanologa Fiedlera, a jednak práce s několikastupňovou retrospektivou. Tato dramatická retrospekce je založena zhruba na tomto schématu: dramatická postava „vypráví“ jiné postavě minulý příběh (příběh A), v rámci kterého jiná postava „vypráví“ jiné postavě jiný příběh (příběh B), ve kterém opět jiná postava vypráví opět jiný příběh (příběh C). Přičemž ono vyprávění se nevypráví, ale odehrává. Ony přechody ke stále dávnější historce jsou řešeny jednak pomocí uvozovací věty: „*Víte, to bylo tak...*“<sup>68</sup> jednak pomocí zavírání a otevírání opony a drobného měnění kostýmů či scény. Na návraty z předpředminulosti do předminulosti, z předminulosti do minulosti a z minulosti do současnosti je divák upozorněn obdobně: „*Tak takové to tedy bylo*“.<sup>69</sup> Celá hra *Němý Bobeš* je vlastně parodií hry, neboť o žádnou hru v dramatu nejde – herci v podstatě demonstrují své rekonstrukční práce a herecké umění v komparaci s tím rakouským.

<sup>66</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 445.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 133.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 166.

Na operetní žánr *Hospody Na Mýtince* navazuje další hra divadla *Cimrman v říši hudby* (1973). Již referát vrcholí travestií operetního žánru v recitaci libreta *V chaloupky stínu*, která je provedena tak, jak se zpravidla v opeře nakládá s textem, ovšem parodicky: nelogické a nekončící repetice tu kontrastují s podivným rýmováním, sborovostí projevu i nezvyklostí námětu. V následující hře je využito žánru operety k vylíčení procesu industrializace v asijských zemích a k oslavě zlatých českých ručiček: v Indii se setkává německý konstruktér Wagner, který zklamal domorodého Višnu svým nefunkčním difuzérem, český inženýr Vaněk od firmy Kolben a Daněk a britský guvernér Colonel. Hodný a schopný český Vaněk jednak zachrání nebohého Wagnera před smrtí hrozící mu sloní tlapou, jednak vyřeší dodávání cukru z Čech do Indie a zároveň naučí plantážníka Krišnu vařit plzeňské pivo. To vše je doplněno hudbou z pera Jana Klusáka (respektive jeho použitím smetanovských, mozartovských či verdiovských motivů), jež temnou strunou dokresluje omezený projev Wagnerův a veselými tóny provází trylkování českého Vaňka. Cimrmanologové v této travestii opery překračují a parodují všechny určující rysy, jaké máme s žánrem opery spojené; jako je např. původnost hudební nebo samotná fixovanost hudební a textové složky.

Další hrou Cimrmanova souboru je drama *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* (1974) s podtitulem *Pohádka, která u dětí propadla*. Tato komediální hra nám poslouží jako kabinetní příklad travestie zvoleného žánru, v tomto případě lidové pohádky. Příběh o prokletí princezny Zlatovlásky ukáže, že i děd Vševěd může být senilní, že zlý obr Koloděj má ve skutečnosti měkké srdce a že studium cizích jazyků má za výsledek zkažení zraku. Už v semináři k této hře se cimrmanologové ostře vymezují proti klasickým klišé pohádek: „*Jak vlastně připravujeme naše děti na život? Čteme jim před spaním příběhy, v nichž nejmladší a odstrkovaný princ dostane nejkrásnější princeznu, hloupý Honza přelstí všechny chytráky a Smolíčka Pacholíčka zachrání na poslední chvíli jelen.*“<sup>70</sup> Již v této ukázce vidíme parodii jednoho z charakteristických znaků klasické báchorky, kterým je použití pohádkové triády – zde tak vzniká parodický efekt vzhledem k faktu, že zmíněný rys je použit na pozadí pseudovědeckého projevu. V podstatě celý seminář tak kombinováním pseudovědeckého argumentování s pohádkovými rituálními prvky vytváří absurdně komickou základnu k následujícímu dramatu. Původní žánr pohádky je nicméně v této hře stále latentně přítomen, a to zejména proto, aby markantněji vystoupilo jeho parodování; např. oproti původním zvyklostem pohádky jsou v Cimrmanově hře vedlejší a nedůležité dějové prvky rozvedeny do poměrně dlouhých scén, jakou je např. scéna s předáváním královského daru. Základní téma lidových pohádek, tedy spor dobra se zlem, je zde znázorněno jednak bojem „kladných

---

<sup>70</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 217.

hrdinů“ vedených Bystrozrakým se zlým obrem Kolodějem, a jednak soupeřením o Zlatovlásčinu ruku (a bohatství) mezi královskými dvojčaty Jasoněm a Drsoněm. Primární určení pohádky spíše dětskému publiku je zde tematizováno oslovením průvodce pohádkou, Bystrozrakého, publika jako *milých dětí*. Tato skutečnost je hned v zápětí přiváděna v komicky absurdní svým dalším výpovědním obsahem: „*Pravda, chybí vám asi moji dva společníci. Dlouhý a Široký. Říkáte si jistě: Kdepak asi jsou? Kampak se nám ti čerchmanti schovali? Neschovali se, děti. Umřeli.*“<sup>71</sup> Pohádkový motiv daleké cesty, v rámci které je nutno překonávat protivenství a jejímž záměrem je zpravidla zisk, je v pohádce vyjádřen putováním za obrem Kolodějem. Tato cesta je jednak přerušena návštěvou děda Vševěda, a jednak trojitým zastavením s postavou pocestného. Jako travestii zvoleného žánru můžeme vnímat také skutečnost dvojitého prokletí (prokleta je Zlatovláska obrem Kolodějem a pocestný neznámo kým) a jejich různého způsobu vysvobození; princezna je osvobozena třikrát opakovaným dotykem kouzelného prstenu, zatímco pocestný je vysvobozen díky královskému kopanci (jemuž ovšem předcházelo trojité zastavení). Morálního poučení se zde pochopitelně divákovi nedostane, neboť to není záměrem cimrmanovské pohádky. Samotný závěr příběhu, který je vlastně neukončen, upomíná k absurdně kruhovitému pojetí děje v předchozím dramatu *Vyšetřování ztráty třídní knihy*: „*Snad se zas najde někdo, kdo bude potřebovat mou službu (...) Koho to vidí mé bystré oči? Není to králevic na bujném oři? Bud' zdráv, králevici...*“<sup>72</sup> Tato poslední věta představení, pronesena ústy Bystrozrakého, je naprosto totožná s replikou, kterou pronesl na začátku pohádky, což vyvolává pocit dalšího možného opakování příběhu.

Podtitul *Expedice do kraje Cimrmanova stáří* spojuje aktovky *Posel světla* a *Vizionář*, uváděné v rámci jednoho cimrmanovského večera pod názvem *Posel z Liptákova*. Podle Přemysla Ruta využili zde cimrmanologové záštitu zkoumaného Mistra jako ochranného zbarvení pro komunistickou cenzuru, neboť obě aktovky by se s úspěchem daly hrát i bez Cimrmana jako divadelní či televizní mikrokomedie.<sup>73</sup> Aktovku *Posel světla* můžeme vymezit žánrem futuristická sci-fi; tématem hry je skepse vůči pokroku a vědeckotechnické revoluci, vyjádřená v konfrontaci s prostým chápáním poctivých rodičů, k nimž dorazí syn potrubní poštou s úmyslem vystěhovat je do starobního útulku a ponechat si jejich chalupu k podnikatelským účelům, za což je pak výchovně a po zásluze potrestán. Onu nedůvěru vůči vědeckotechnickému pokroku cimrmanologové tematizují již v referátu k prvotině *Akt*, před

<sup>71</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 231.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 247.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 9.



uvedením hororové scénky *Elektrická sesle*: „*V době, kdy byla vědeckotechnická revoluce ještě v plenkách, už Cimrman tušil možnost zneužití technického pokroku proti člověku.*“<sup>74</sup>

V aktovce *Vizionář* věští pantáta z trouby. Pro radu ohledně vdavek své dcery si přijde také zámožný uhlobaron Ptáček, mezitím je však vizionáři připomenuta nutnost se toho dne odebrat do hrobu, kterou ještě potvrdí příšedší postava pana Smrtky. Pan Smrtka zdvořile čeká, až vizionář dokončí poslední objednávku, a tudíž se omylem zdrží déle, než zamýšlel, a musí ponechat pantátu ještě několik let na světě. Nejvýraznějším rysem je zde poněkud mrazivé vyznění her, jaké na diváka dopadá v konfrontaci s velmi vtipným referátem.

Následující drama *Lijavec* s podtitulem *Hra s opravdovým deštěm* (1982), přichází s novým a neobvyklým žánrovým vymezením, kterým je divadlo na divadle. V přednáškové části představení, které je tentokrát pojato jako beseda s diváky, jsou tito informováni o Cimrmanově vynálezu psychodramatu - tedy léčebného divadla (který Mistr světa předvedl 20 let před Jacobem Levi Morenem, jemuž je prvenství tudíž mylně připisováno), kterýžto žánr v závěru referátů akademici také předvedou v krátkém výstupu *Nestyda Hausner - Zdravotní scénka pro žárlivou vdovu, hypochondra a ostýchavce*.<sup>75</sup> Dalším takovým výstupem je celá druhá část večera, tedy hra *Lijavec*. V dramatu tohoto názvu hrají všichni chovanci starobince (kromě poněkud svérázné paní správcové) ono Cimrmanem objevené léčebné divadlo. Vzhledem k tomu, že začátek hry je také začátkem léčebného divadla, může se představení jevit divákům zpočátku jako poněkud matoucí. Tématem hry, kterou předvádějí chovanci v starobinci, je slídění postavy tajného policisty Pihrta (v civilním životě Pejřila) po protihabsburských anekdotách. Každé postavě léčebného dramatu je totiž svěřena taková role, která nejlépe odpovídá duševním problémům chovance: „*Ty, Pejřile, jsi starý vysloužilce. Pořád bys někoho komandoval, ale nikdo tě neposlouchá.*“<sup>76</sup> Léčebné divadlo skončí nedobrovolnou večerkou, svléknutím chovanců a zhasnutím, čímž končí také celé představení, v jehož závěru by si měl divák s konečnou platností potvrdit domněnku, že šlo o hru - o hru hranou ve starobinci.

Struktura divadla na divadle poskytla tak autorům možnost prvně zobrazit samotného Cimrmana na scéně. Cimrman si coby režisér i autor hry přídělil postavu vrchního inspektora všech starobinců, protože sám (jakožto jeho obyvatel) je sužován nehostinnými podmínkami zmíněného sociálního zařízení. V samém začátku představení se Cimrman (tedy vrchní inspektor) svěřuje publiku se svým úmyslem přijet do herberku a vybojovat konečně pro Cimrmana (tedy pro sebe) spravedlnost: „*Ubohý Cimrman! Toho se dočkal na stará*

<sup>74</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 29.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 303.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 316.

*kolena!*<sup>77</sup> Princip divadla na divadle se dále projevuje Cimrmanovým režijním kočírováním, kdy vlastně vystupuje z role inspektora a stává se režisérem-Cimrmanem. Je tomu tak např. v okamžiku, kdy inspektor a Formánek spolu rozmlouvají u stolu a Formánek si přitom nevědomky sedne zády k obecenstvu – režisér nesmlouvavě vezme jeho židli a přesune ji na kýžené místo tak, aby byl jeho projev divákovi lépe slyšitelný. K těmto inspektorovým zásahům dochází ovšem jen v divadelním představení, v knižní verzi obsaženy nejsou; jedná se tedy o dodatečné zdivadelnění divadla na divadle.<sup>78</sup>

Výše zmíněný princip divadla na divadle spojuje hru *Lijavec* s o dvanáct let novější komedií *Záskok* (viz níže). Spojujícím prvkem s další hrou souboru, jevištním sklerotikem *Švestka*, je pro *Lijavec* nově použitý motiv limitního času: chovanci ústavu jsou neustále upozorňováni na možnost *hrát si* jenom do večerky, která je v deset hodin večer. Vzhledem k faktu, že obyvatelé starobince mohou (a pravděpodobně tak i činí) hrát léčebné divadlo každý večer, je jejich obava z blížící se desáté hodiny vtipnou parodií kategorie limitního času. S touto kategorií souvisí další skutečnost, a to časové zakončení aktovky *Lijavec* vznikem samostatného Československa (a tedy ukončením první světové války), což se opakuje v nejnovějším divadelním opusu *České nebe*.

Dramatizací deníku neohrožených českých polárníků, odvážlivších se až na severní točnu, je komedie *Dobytí severního pólu Čechem Karlem Němcem 5. dubna 1909* s podtitulem *Severské drama* (1985). Skupina složená z náčelníka výpravy, pomocného učitele, lékárníka a primitiva sice čelí během cesty celé řadě komplikací, včetně simulací člena týmu, bloudění v mlze, trdomyslnosti či naprostého nedostatku jídla, nicméně i přes tato protivenství dobude severní pól, přičemž ještě mimochodem rozmrazí naleznutého badatele, zabývajícího se zimním spánkem, amerického Čecha Berana. Ke svému triumfu se ale statečná česká výprava nepřizná, neboť by prvenství připadlo nenáviděné rakouské monarchii. V referátu k této hře se divák dozví o Cimrmanově objevu sněžného člověka a vynálezu živých obrazů (předvoje televize). Součástí přednášek jsou tentokrát vlastně tři výstupy: recitace Cimrmanovy básně, zkouška nové technické síly a komponování Cimrmanova živého obrazu, v rámci kterého se podaří přednášejícím dostat z publika několik dobrovolníků na jeviště, což už můžeme pokládat za prvek srážející původní mystifikační úmysly divadla.

*Jevištní podoba historického mýtu* tvoří podtitul k první porevoluční hře Cimrmanova divadla s názvem *Blaník* (1990), která nejvýrazněji reflektuje Cimrmanův vztah k historii.

<sup>77</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 305.

<sup>78</sup> Všeticka, František: *Lijavec Jára Cimrmana*. In: *Karel Poláček a podoby českého humoru v české literatuře 19. a 20. století*. Rychnov nad Kněžnou: Albert 2004, s. 279.

V úvodním semináři je divák seznamován s Cimrmanovým nesouhlasem se skutečností, že absolutní většina důležitých historických událostí má naprosto nezapamatovatelná data, protože nikdo v době páchání přelomových činů netušil, že se tak stane součástí dějepisného učiva. Samotná hra *Blaník* pojednává o vstupu učitele dějepisu Chvojky mezi blanické rytíře a jeho sledování a zapojování se do debat nad slavnými českými prohranými bitvami. Odhodlaný rytíř Veverka z Bitýšky by byl ochoten bojovat ihned a vyjet národu na pomoc v revolučním roce 1848, nicméně se musí řídit rozkazy přednosta svatováclavské kanceláře, která podle pravidel výjezdu rytířů z hory čeká, až bude národu nejhůř. Protože nikdy nebylo tak zle, aby nemohlo být ještě hůř, krátí si nikdy nebojující vojsko dlouhou chvíli hraním v kuželky, čímž je v závěru komedie vysvětleno hřmění v mytické hoře.

Již jsme zmínili, že formu divadla na divadle použili cimrmanologové kromě hry *Lijavec* a *Němý Bobeš* ještě jednou, a to v komedii *Záskok* (1993) uváděné s podtitulem *Cimrmanova hra o nešťastné premiéře hry Vlasta*. V této komedii ovšem nejde o žádné chovance starobince, ale o skutečné herce uvádějící u příležitosti starostova výročí nově nastudovanou hru. Metoda divadla na divadle se díky jedinečnému námětu *Záskoku* a komediálnějšímu charakteru hry ještě více prohloubila, z čehož lze usuzovat na skutečný vývoj autorské dvojice. Tématem hry je příjezd velikána plzeňského divadla Karla Infelda Prácheňského do české vesnice, kde má zachránit představení *Vlasta*. Divadelní soubor totiž nenadále opustil jeden z členů Bittner a herci na poslední chvíli sehnali Prácheňského „na záskok“. Ochotníci jsou nejprve nadšeni z přednesu plzeňského kolegy, než ale vyjde najevo, že domýšlivý herec má prachšpatnou paměť a také chová jisté pohrdání k přidělenému dramatu, proto hraje nakonec nejdůležitější roli nápověda. Tato komedie tak obrací divákovu pozornost k divadlu samému, konkrétně ke kočovné společnosti Lipany, se kterou (podle cimrmanologů) Mistr na přelomu 19. a 20. století cestoval po českém venkově. Se zmíněnou ochotnickou společností se setkáváme i ve starší hře *Němý Bobeš*, se kterou *Záskok* sdílí další styčný rys, a to (různě variováný) princip divadla na divadle (viz výše).

*Záskok* je tvořen klasicky seminářem, ve kterém jsme seznamováni s Cimrmanovými neotřelými divadelními inovacemi, po kterém následuje předehra a konečně i kýžená rekonstrukce Cimrmanova dramatu *Vlasta*. Autoři v této komedii vystavili zesměšnění klasické postupy či zápletky dramatické literatury 19. a počátku 20. století, jako je zlý nevlastní otec, oženivší se kvůli majetku, nešťastná láska, spory o dědictví, nucený odchod na vojnu, láska na první pohled apod. *Záskok* dodržuje cimrmanovskou poetiku a hraje si též se samotným žánrem hry, kterým je *vesnický obrázek o jednom dějství*. Nejen nepatřičné detaily, ale i pedantské dodržování pravidel tu dovádí samotný žánr ad absurdum: postava šikovatele

Vogeltanze se sice zamiluje na první pohled, ale již mu nevádí „drobný detail“, že totiž jeho vyvolená je muž. Téměř každá postava tu má své tajemství, jež je postupně odhaleno (na odtajňování jednotlivých záhad je ostatně založena celá hra); nechybí motiv nemanželského dítěte, spor o otcovství či téma záměny syna za dceru ve snaze uchránit tohoto před vojnou. Dodržovány jsou rovněž charaktery jednotlivých postav; Vavroch je vychytralý bývalý podruh, jenž čeká jen na smrt své bohaté ženy; jeho milenka Helga je žena pochybných mravů z hospody; podruh Bárta se nezamiluje do nikoho jiného než do Vlastičky, již miluje už od dětství. Otřelých témat a motivů je zde tolik, že se ve výsledku stávají parodií sebe samých.<sup>79</sup>

Motiv limitního času pojí výše zmíněné drama *Lijavec* s jeho novější kolegyní, o neduzích stáří pojednávající komedií *Švestkou* (1997). V tomto *jevištním sklerotikonu* (jak zní podtitul hry) je limitním časem šestá hodina odpolední, do které má být zmíněný ovocný strom očesan, než propadne úroda dráze. Také v této hře je hraniční hodina neustále připomínána (jako v dramatu *Lijavec*), tentokrát ústy horolezce Pivaka, jenž svá sledování času adresuje Přemyslu Hájkovi, který sice celou česací akci zorganizoval, ale nakonec na ni průběžně zapomíná. Dějem hry je praktická demonstrace dvou neduhů staří, o nichž se hovoří v referátu a kterými jsou neschopnost udržet myšlenku a neschopnost ji opustit. Sklerotický bývalý vechtr Hájek zavítá do železniční stanice Středoplky, aby očesal švestku dříve, než její sklizeň propadne dráze, což se mu ani za pomoci kamaráda Pivaka nepodaří. Dramatem se potom jako opakovaný motiv táhne Hájkova neschopnost nejenom opustit myšlenku, ale také tisknutou pravici.

Předposlední hrou souboru, na níž lze postřehnout podivný sentiment, je výlet do nitra černého kontinentu *Afrika* s podtitulem *Češi mezi lidožravci* (2002). V *Africe* se česká výprava složená z doktora Žáby, barona Úvalského, Cyrila Metoděje a řidiče vzducholodi (pomocí které se do Afriky skupina dopraví) setkává s učenlivým kmenem lidožravých černochů albínů, kteří ani poté, co se naučili češtině a desateru, neztratili chuť ke kanibalismu. Díky dojemným veršům Josefa Václava Sládka se vše v dobré obrátí a náčelník se svými pobočníky se i se skupinou vydá do Prahy, aby se posléze nechal vystavit v Národním muzeu. Podobně jako je v předchozí komedii *Švestka* leitmotivem podávání ruky, zde se jim stává refrénovitě použitá scénka *Jmeli*, jejíž přednesení slouží ke vzbuzení nápoředy.

Patnáctou a poslední hrou Divadla Jára Cimrmana je *České nebe* s podtitulem *Cimrmanův dramatický kšaft* (2008). V referátu k této hře je divák seznamován se známými osobnostmi z české historie, které v následujícím představení hrají nebeskou komisi (tvoří ji

---

<sup>79</sup> Formánková, Eva: Jára Cimrman – Ladislav Smoljak – Zdeněk Svěrák: Záskok. In: *V souřadnicích volnosti*. Praha: Academia 2008, s. 611.

ideální výkvět národa), jež rozhoduje o vstupu dalších historicky známých postav z očiště do nebe. I tento referát obsahuje oživující prvek v podobě drobného dramatického výstupu, tentokrát jde o Cimrmanovu „naivní“ dramatickou prvotinu. Předsedou nebeské komise je svatý Václav (bezkonfliktní, ačkoli poněkud slabomyslný dobrák), ostatními členy jsou Jan Amos Komenský (v jeho postavě tvůrci s ironií zohlednili svou pedagogickou minulost), praotec Čech (sympatický povaleč a ignorant užívající modly), příšedší a epigramy chrlící Karel Havlíček Borovský, dále Jan Hus (nesmiřitelný bojovník za pravdu, který se ale rád nechá umluvit) a laskavá Babička Boženy Němcové. Kromě těchto postav se v Českém nebi setkáváme s fenoménem Sokolu a jeho zakladatelem Tyršem či s rozporuplnou postavou maršála Radeckého, který představuje zdroj konfliktu ve hře. Všechny velikány má dále spojovat jejich sympaticky kacířské zobrazení a chápavě laskavé charakterizování, v neposlední řadě také používání slavných citátů ve zcela jiných souvislostech. Druhou část dramatu tvoří úvahy nad vznikem samostatného českého království po první světové válce a jeho eventuelním panovníkem. Po úvahách nad Cimrmanem, Palackým či Jiráskem vyhraje nakonec Tomáš Garrigue Masaryk, jehož jméno autoři počestují na Masařík.

Hra *České nebe* tak symbolicky uzavírá svým hlavním záměrem rozptylovat a ironizovat české národní legendy celou produkci divadla. Předkládání historie jako souboru určitých klišé lze v dramatu nejlépe pozorovat nad Komenského přednáškou o „učiteli národů“, „otci národa“, „vůdci národa“ či „zrádci národa“. *České nebe* se dívá na národní idoly realisticky, s nadhledem a dnešními očima; nesoudí se tu čeští velikáni, ani česká minulost, ale spíše obecně panované a pronášené soudy o nich.

### **3.2 Shrnutí**

Obecně lze za shrnující téma všech cimrmanovských her považovat již zmíněné češství. Sám Jára Cimrman představuje ideu provinčního génia se strašlivou smůlou, jenž procestoval svět a v jehož osobnosti se odráží celá škála komplexů malého národa, který musel dlouhá staletí trpět pod útlakem mocnějších sousedů. Divadlo Járy Cimrmana se s úspěchem snaží tento utkvělý český pocit ve své produkci parodovat, stejně jako všechny národní mýty a paradoxy, přičemž záměrem není ani mentorovat, ani se litovat, ale především se pobavit. Základní myšlenkou humoru Cimrmanova divadla je obecně sdílená mystifikace, která se ve skutečnosti opírá o známé a historicky doložitelné osobnosti a události. Právě stereotypu češství na pozadí hlavní idey všemi chápané mystifikace se budeme věnovat v následující kapitole.

#### **4 Stereotypy v díle Jára Cimrmana**

Než však přistoupíme k praktickému uvádění konkrétních příkladů v produkci Divadla Jára Cimrmana, dovolíme si připomenutí všech stereotypně se opakujících motivů, kterým bude v následujícím zkoumání věnována bližší pozornost. Ve shodě s předcházejícími kapitolami se nejprve zaměříme na stereotyp v tvorbě Cimrmanova divadla nejvýraznější, a to na češství. Se zobrazováním tohoto motivu v produkci Divadla Jára Cimrmana úzce souvisí, jak uvidíme, demytizace nejenom češství jako takového, ale také slavné české minulosti, přelomových historických okamžiků a nedotknutelných osobností s tím spojených. S demytizací slavné české historie souvisí rovněž způsob, jakým jsou tyto poznatky pronášeny případně v dramatech ztvárňovány, čemuž se budeme věnovat v následujícím zkoumání, tematizujícím ironii vědy, vědeckých pracovníků, vážených povolání a s tím spojených přesahů. Celkové zkoumání uzavřeme rozsáhlejší kapitolou zabývající se stereotypem lidového komického hrdiny a odkazů, které tento vyvolává. Součástí těchto úvah bude jednak překračování míry a obecného vnímání estetična ve všech směrech, jednak zobrazování erotična a potažmo tak žen v produkci Cimrmanova divadla, a jednak stereotyp smrti a stáří.

## 5 Stereotyp češství v díle Jára Cimrmana

Své zkoumání opakujících se motivů v produkci Divadla Jára Cimrmana začneme tématem, které se podle Vladimíra Justa stalo všudypřítomným ve všech cimrmanovských kracích, a to poukázáním na motiv češství: „Česká je ona dojemná ochotnická horlivost, s níž jsou stupidní náměty figurovány; jakož i mindrák opožděné světovosti; česká je glorifikace vlastních slabostí a kult provinčních géniů, jakož i upřímná snaha vyrobit si je za každou cenu.“<sup>80</sup> Téma češství divadlu zůstávalo z důvodu zajištění kontinuity, a zároveň vystupovalo do popředí podle konkrétních potřeb toho či onoho představení. Sami autoři všudypřítomnost tohoto motivu vysvětlují: „Pro nás je čeština, české myšlení, česká historie a české reálie přímo tématem (...) Pokud vyrazíme za hranice, tak někam, kde je početná česká menšina.“<sup>81</sup> V jiném rozhovoru přiznává Ladislav Smoljak: „Skoro ve všech našich hrách se otázky češství dotýkáme a víceméně si z vlastenectví děláme legraci.“<sup>82</sup> Dokonce i samotný Cimrman je jakousi travestií češství: provinční génius se zlatýma českýma ručičkama, leč smolným osudem; světoběžník, v němž se odráží celá škála mindráků malého českého národa, který je vždy donucen poslouchat někoho mocnějšího. Jedinou výjimku lze v tomto přirovnání však postřehnout: Cimrmanovi (a potažmo tak jeho divadlu) chybí agresivní nacionalismus; místo něj je obohacen spíše komickým, až laskavým vlastenčením.

V následujících kapitolách bude hledisko našeho zkoumání zaměřeno také na ironické zesměšňování západních sousedů ze stran Cimrmanova divadla, které by bývalo nebylo pravděpodobně v produkci divadla přítomno, nebýt Cimrmanova bilingvismu, jež autoři v referátu k prvotině *Akt* „omluvně“ vysvětlují: „Otec ho dal zapsat na českou menšinovou školu ve Vídni, kdežto matka – současně – na školu rakouskou...Tato polovičatost se později projevila v jeho rukopisech, které jsou psány směsí češtiny a němčiny, hemží se to v nich germanismy – i čechismy.“ Autoři však ihned utěšují eventuelní roztrpčené publikum komickým citátem z Cimrmanova deníku, kde tento prokazuje touhu: „uvidět svou vlast – Böhmen.“<sup>83</sup>

### 5.1 Čeští cimrmanologové versus profesor Erich Fiedler

S motivem češství se tedy pojí jeden výrazný stereotyp Divadla Jára Cimrmana, a to důsledné ironizování německého jazyka, se kterým úzce souvisí celkové zesměšňování takto mluvícího národa, což se významně projevuje v travestii (neexistujícího) rakouského cimrmanologa, profesora Ericha Fiedlera, jenž se také považuje za znalce Cimrmanova díla.

<sup>80</sup> Just, Vladimír: Smysluplná hra s nesmyslem. In: *Divadlo Jára Cimrmana*. Praha: Melantrich 1987, s. 307.

<sup>81</sup> Ježek, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis 2003, s. 237.

<sup>82</sup> Král, Karel: Nejoblíbenější učitelé v Čechách. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*, 1994, roč. 5, č. 2, s. 97.

<sup>83</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 24.

Do důsledného zesměšňování jeho zásluh nejen na poli cimrmanologie se, jak se domníváme, kromě vlasteneckých pohnutek promítá také jistý utkvělý pocit vzdělanostní (i jiné) převahy: „*Rakouský profesor Erich Fiedler (je to středoškolský profesor, nikoliv vysokoškolský), tedy učitel Fiedler ve své nedávno vyšlé knize (je to spíše brožura, nežli kniha, prostě sešit...no v tomto svém letáku na straně 428...*“<sup>84</sup> Zde hovoříme o pocitu vzdělanosti převahy také kvůli poněkud dětinské hrdosti, s jakou cimrmanologové během referátů zpravidla pronášejí své (fiktivní) vědecké tituly. Podobné poznámky lze také interpretovat jako ublížený pocit malého národa, který nedostal šanci se řádně projevit, přičemž mocný západní soused se mu v intelektu a schopnostech nemůže rovnat, ačkoli jej významnou část dějin nespravedlivě ovládal. Tuto tezi můžeme dále podepřít závěrečnou replikou z *Dobyetí severního pólu*; celá zápletka této hry nakonec nepřinese českým polárníkům (kromě vlastních hřejivých pocitů) žádnou slávu, neboť: „*Stateční Čechové se k prvenství nepřihlásili, aby vítězství nebylo připsáno nenáviděnému Rakousku.*“<sup>85</sup> Přestože se tedy polárníci nakonec k prvenství nepřiznali, dopřáli si v úplném závěru hry jisté zadostiučinění: poslední scénu tvoří živý obraz skupiny polárníků na severním pólu, do jehož vrcholu je zapíchnutá současná česká vlajka.

Nejmarkantněji vystupuje kritika rakouského učitele Fiedlera (a tím vyzdvihování práce českého týmu) ve hře *Němý Bobeš*, jež je v podstatě celá založena na komparaci ztvárnění hry od zmíněného na jedné straně a z pohledu profesionálů – cimrmanologů na straně druhé. Samo představení se potom skládá ze střídání pasáží hraných podle rekonstrukce Divadla Jára Cimrmana s těmi, které zpracoval zmíněný Fiedler; přičemž k nejkomičtější částem dramatu potom samozřejmě patří Fiedlerovo prznění hry, které herci ochotně nastudovali. Humorný prvek zde většinou vzniká Fiedlerovým nepochopením Cimrmanovy myšlenky, případně doslovným převedením některé repliky nebo jména; např. ve hře *Němý Bobeš* je jeho (Fiedlerova) postava *Wassermann* skutečný zelený vodník s pestrobarevnými pentlemi na klobouku (ne nepřipomínající Vodníka z Jiráskovy *Lucerny*).

## 5.2 Kritika germanismů

K poněkud komičtějšími prvky v rámci adorace češství potom patří kritika pronikání germanismů do českého jazyka, což můžeme doložit podobnými spojeními slov, jako jsou: „*starý vlastenec Kurt Heidenreich*“<sup>86</sup> nebo „*německý bohemista Helmuth Beránek*“<sup>87</sup>. Kritika německých jmen je potom přímo tematizována ve hře *Švestka*: při rozboru dramatického díla, jež napsala jedna z postav, se naslouchající penzista nevěřicně otáže: „*Promiň, slečno, ale to*

<sup>84</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 119.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 365.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 246.



*je Němec, ten Helmuth? – Ne, Helmuth je Čech, ale má německé jméno.*“, což senior vlastenecky odsoudí: „*Tak to u mě není žádný Čech. Jako tady Waserfall. Čech má mít český jméno. Proč nejsi Vodopád? Wasserfall! Že se nestydíš.*“<sup>88</sup>

Na tento humor, respektive na oslavování krás mateřského jazyka českého v kontrastu k tomu německému, autoři navazují v další hře *Afrika*: jeden z členů výpravy se zeptá domorodých lidožravců, jak jsou na tom se znalostmi češtiny, které je pouhý jeden den vyučoval františkán Cyril Metoděj; tito reagují otázkou demonstrující jejich obeznámenost s vyjmenovanými slovy: „*Vy dobře umyli mýdlem hmyz? Myš, hlemýžď, myslivec, Litomyšl? – No, teda. Vy mluvíte česky jako... - Jako když bičem mrská.* – *No, to se Cyril vycajchoval.*“<sup>89</sup> Zde vzniká komično samozřejmě použitým germanismem s jeho českým sufixem na jedné straně, a na druhé neschopností rodilých Čechů zmocí se na rozvitější odpověď s českým ekvivalentem, což ještě zvýrazňuje talent Afričanů. Stejný moment se opakuje při obcházení výrazu *pečenej vařenej*, kdy doktora Žábu nenapadne nic jiného než: „*Ten je u nich v Úvalech furt. (k baronovi) Takových hezkých českých slov máme.*“<sup>90</sup>

Ve svých divadelních kusech neironizují ovšem tvůrci jenom němčinu, ale místy také angličtinu, respektive její přehnaně afektovanou výslovnost, což tedy nevnímejme jako zesměšňování angličtiny, ale spíše jako parodii jisté skupiny Čechů, kteří jsou přesvědčeni o skvělé artikulaci zmíněný jazyk Shakespearův pouze przní. V dramatu *Vražda v salónním coupé* je zesměšňována maďarština i pojmenování Maďarů jako takových: „*Húš, hentešárom, petöfi piákula šárom...Hoj, dénta aparátoš!*“, „*Tamhle stojí. Ten s těmi Uhry. Ne ten uhrovatý. Ten mezi těmi Maďary.*“<sup>91</sup> Maďarština je zde parodována stejným způsobem jako v pozdější hře *Švestka* japonština; z jazyku tvůrci vyberou nejznámější slova, která poskládána za sebou v jedné větě (která pochopitelně nenese žádný význam) vzbuzují komický účinek: „*Okinawa, Trutnov, Kurily, Tora, Tora, Tora.*“<sup>92</sup>, přičemž se pravděpodobně počítá s tím, že diváci zmíněné jazyky neovládají.

### 5.3 Obhajování vlastenectví

Stereotyp češství jsme tedy mohli pozorovat nejprve na kritice germanismů a potažmo germánského národa v protikladu k vyzdvihování krás češtiny a schopností českého lidu. Tento způsob oslavování češství můžeme považovat jaksi za promyšlenější a komičtější zároveň. Jinou možností vyzdvihování češství a vlastenectví je nabízející se způsob pouhé

<sup>88</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 471.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 511.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 134.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 446.

adorace či dokonce potom tematizování pocitů zneuznanosti – opět ve srovnání s mocnějším západním sousedem.

Absurdně komickým pokusem o vysvětlení či snahou o jakousi omluvu divákům, kteří by snad mohli z podobných narážek získat pocit neobjektivních postojů, je potom vysvětlení „skutečného“ vztahu, jaký divadelní soubor k Rakušanům chová: *„Vážení přátelé, byli bychom opravdu neradi, kdyby ve vás vznikl dojem, že snad v našich polemikách s profesorem Fiedlerem jde o nějakou osobní zaujatost (...) Ale to zároveň ukazuje, kam by měl profesor Fiedler příště napřít své síly: k drobné, mravenčí, faktografické práci.“*<sup>93</sup> Podobný motiv nalézáme v dirigentově proslovu před vlastním uvedením zpěvohry *Úspěch českého inženýra v Indii* ze hry *Cimrman v říši hudby*; dirigent opery nabádá dobře míněnými slovy diváka: *„Také bych nerad, aby došlo k jinému extrému, totiž k projevům nenávisti vůči německému inženýru Wagnerovi. Pravda, inženýr Wagner je postava negativní, ale za to jeho představitel kolega Brukner nemůže.“*<sup>94</sup> Komično celé omluvy zde vzniká tak, že je obhajován herec Brukner, který je nucen hrát negativní postavu, za což nemůže. Z jakého důvodu je ale tato negativní postava zrovna německé národnosti již vysvětleno (ani výmluvou omluveno) pochopitelně není.

Vlasteneckou otázku a jisté negativní postoje k německému národu ostatně zachovává celá zpěvohra. V prvním obraze hry vidíme spoutaného německého inženýra Wagnera, který má zhynout mohutnou sloní tlapou, než jej ovšem zachrání přicházející britský guvernér plukovník Colonel. Německý konstruktér se během celé hry zmůže jen na velmi málo replik, jednu dokonce používá v jakékoli situaci: *„Das ist doch die erste Phase!“*<sup>95</sup> Jako veselý protiklad proti temným tónům, které doprovázejí projev německého konstruktéra (ponurost jeho hudebního doprovodu ne náhodou připomíná temnou strunu Wagnerových oper), zaznívá melodie lidové písně *Andulko šafářová*, na jejíž nápěv přichází český inženýr a zpívá: *„Přeji vám dobrý den vespolek. Jezte chléb značky Odkolek. Jsem český inženýr Vaněk od firmy Kolben a Daněk.“*<sup>96</sup> Český inženýr Vaněk je na rozdíl od poněkud omezeného Wagnera schopen pronést též několik základních zdvořilostních frází v němčině (což můžeme opět pokládat za jakousi demonstraci českého vzdělání a obeznámenosti s jinými jazyky, zatímco Němci – podle národnostních stereotypů – vidí než sebe) : *„Es freut mich sehr. Wie geht es, lieber Herr?“*<sup>97</sup>, na což Wagner odpovídá pouhým: *„Das ist nur die erste Phase!“*<sup>98</sup> Autoři to

<sup>93</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 174.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 202.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 203.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 206.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 206.

graduují, když na tuto Wagnerovu větu dodává a rýmuje britský guvernér: „*Posad'te se, jak je v Praze?*“<sup>99</sup>

#### 5.4 Patetizování vlastenectví

Češství se ovšem nepromítá jenom do travestie západních sousedů, ale objevuje se také ve své nejčistší formě, kdy je česká národnost považována za jedinou správnou a samotné češství je oslavováno, což můžeme ovšem vnímat jako jakýsi výsměch přehnanému vlastenčení, jakého byl je a bude náš národ dozajista schopen zejména v té situaci, zažívá-li zrovna úspěchy. Takovou vrcholnou oslavu češství (ve které je národní pýcha nadmuta až do úplné hypertrofie) nacházíme např. v patetické písni britského guvernéra Colonela, jež uzavírá zmíněné drama *Cimrman v říši hudby*: guvernér zde projevuje přání narodit se příštím životě jako Čech: „*Až padnu, zastřelen domorodou kuší, a rov můj až zaroste mechem, chtěl bych se narodit Čechem, narodit Čechem!*“<sup>100</sup> Na podporu našich výše uvedených domněnek dodejme, že toto vroucí přání je pronášeno poté, co český inženýr Vaněk nabídne ostatním k ochutnání plzeňské pivo, vyřeší problém s difuzérem, zesměšní Wagnerovu práci a smluví s Křišnou kontrakt na dodávání zmíněného chmelového moku. V úplném závěru opery pokleknou postavy guvernéra a Křišny před inženýra Vaňka, který jim jako Otec svatý žehná, což můžeme pochopit jako (již poněkud přehnaný) výsměch českému vlastenčení a zároveň jako (poněkud nemístnou) ironii náboženství.

Hrdý vlastenecký pocit zastával ostatně také samotný Jára Cimrman, jemuž je vlastenectví přisuzováno jako jeho nejryzejší osobnostní rys. Kvůli němu trpěl v habsburských žalářích, pro ně se naučil téměř plyně česky. Dokonce se kvůli němu dokázal rozejít i s nejlepším přítelem, Aloisem Jiráskem, protože mu nedokázal odpustit zařazení pověsti o blanických rytířích do Starých pověstí českých: „*Protože za celých tři sta let habsburského útlatku nikdy nevyjeli,*“ vyčítá mu v dopise Cimrman, „*deprimuješ tak národ vyhlídkou, že to, co prožívá, není ještě nic proti tomu, co teprve přijde.*“<sup>101</sup>

S postupující produkcí Divadla Járy Cimrmana se stupňuje míra patetičnosti, s jakou autoři zobrazují vlastenecké pohnutky, čehož si povšimneme v předposlední hře uváděné pod titulem *Afrika: Češi mezi lidožravci*. V jedné ze závěrečných scén jsou poslední myšlenky české výpravy před očekávanou smrtí rukou afrických kanibalů věnovány vzpomínce na domov, který je v tomto případě tematizován prostřednictvím Sládkových veršů. Po odrecitování jeho básně *Domov* si všichni na jevišti dojetím utírají oči, což již může vyvolávat

<sup>99</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 206.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 213.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 377.

dojem nemístné teatrálnosti. Příletem do vlasti a recitací Sládkovy básně *Lesní studánka* končí také celé drama (což působí ještě patetičtěji).

Ovšem nejvlastenečtější a takto nejpatetičtější zůstává podle našeho názoru poslední kus divadla uvedený pod názvem *České nebe*. Již v referátu, který hře předchází, hovoří autoři o *protihabsburském významu tohoto textu*, který radil Cimbman raději hrát pod názvem *Sláva císaři*.<sup>102</sup> Hlavním záměrem hry má být podle Cimrmana: „*pokus postavit se k tomu, že Češi umírali na protilehlých frontách*.“<sup>103</sup>, proto si může divák v referátu prostřednictvím jakéhosi středoškolského opakování připomenout existenci legionářů, zákopů či Šrámkových a Neumannových raportů. V samotné hře se potom využívá Babiččiny neznalosti některých historických postav, které tak mohou tvůrci vlastenecky připomenout: „*A Praotec národa je tady praotec Čech, pak máme také Miláčka národa, to je Josef Kajetán Tyl, Vůdce národa, to je Rieger, a Zrádce národa, to je Sabina... - A co on provedl? – Byl to český spisovatel, který udával naše vlastence rakouské policii*.“<sup>104</sup> Humornou a aktuální parodii přehnaného vlastenectví shledáváme ovšem v tomto dramatu také, a to např. v replikách typu: „*Kdo nepláče, není Čech*“, čehož je ve hře použito jako charakteristiky Tylovy hry.

## 5.5 Pocit zneuznanosti

Jedním z rysů češství, který je divadlem rád parodován, je utkvělý pocit nějaké křivdy, neuznanosti, pocit malosti vůči ostatním, vyspělejšími národům, čímž je vysvětlován ve hře *České nebe* např. vznik Rukopisů. Sám Cimbman je tohoto zářným příkladem – génius, který se neproslavil, jehož nikdo nepochopil a který může jen doufat, že jej plně ocení budoucí generace (podobně jako např. Jana Nerudu, jehož verše i kritiky jsou v produkci divadla také zmiňovány). Tento stereotyp čteme již v prvotině: „*...hra Akt byla za Cimrmanova života provedena pouze jednou...Spíše než o premiéru šlo o katastrofu. Cimrman tušil, že se sám ovací svých Pražanů nedožije*.“<sup>105</sup>

### 5.5.1 Slavné české prohry

S utkvělým pocitem neuznanosti kvalit naší historie úzce souvisí, jak se domníváme, připomínání slavných českých bitev, jež je v produkci Divadla Járy Cimrmana také několikrát zvýrazněno. Motiv slavných českých prohraných bitev začínají tvůrci do svých referátů či her vsunovat až s rozvíjející se produkcí divadla, poprvé v referátu k sedmé hře souboru *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*: „*Například nedaleko Chlumce si na něho (Cimrmana) počíhali sedláci, vypřáhli mu koně, rozebrali si knihy a prázdný vůz svrhli do Cidliny. Toto jejich vítězství se*

<sup>102</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 528.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 529.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 546.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 34.

*tak stalo malou náplastí na jejich předchozí neúspěchy.*“<sup>106</sup> Dále se o tomto traumatu českých dějin zmiňují akademici v referátu ke hře *Dobytí severního pólu*, v rámci pojednání o Cimrmanových živých obrazech: „Z Cimrmanových živých pláten nutno jmenovat jeho historický triptych „Bitva u Lipan“, „Bitva na Bílé hoře“ a „Sedláci u Chlumce“, uváděný pod souhrnným názvem „Naše slavné prohry“.<sup>107</sup>

Z deprimujícího pocitu prohraných bitev a celkové neslavné české minulosti případně, vzhledem k aktuálnosti hry, neschopnosti odboje, vychází stavba (i celková myšlenka) hory Blaník, ve které podle Cimrmana dřímají bojovníci padlí v nejvýznamnějších prohraných bitvách českých dějin: vojsko Moravského pole, vojsko od Lipan a vojsko pobělohorské: „Cimrman tu vyjádřil krásnou myšlenku, že padlí v neúspěšných bitvách dostanou příležitost odčinit porážku budoucím vítězstvím.“<sup>108</sup> Vzhledem k faktu, že tyto ukázky se týkají hlavně utkvělého pocitu neuznanosti, ponecháváme je v tomto oddílu.

## 5.6 Demytizace slavných

S parodií češství, kterou jsme popsali v předchozím zkoumání, úzce souvisí demytizace slavných historických osobností, událostí, literatury i samotné národní povahy, které se budeme věnovat v následujících úvahách. Jak bylo zjištěno, v produkci Divadla Járy Cimrmana se stereotypně objevují slavné historické osobnosti, které zpravidla žily zhruba ve stejné době jako Jára Cimrman, a většinou s ním přímo spolupracovaly či kamarádily (jako např. hrabě Ferdinand Zeppelin vystupující ve hře *Hospoda Na Mýtince*). Slavných osobností se v produkci divadla objevuje celá řada a podle Zdeňka Svěráka tu nemá jít o jejich znevažování: „My jsme si s Láďou už na začátku ujasnili, že postava, kterou máte rádi, může být použita v komickém kontextu a neznamena to, že ji znevažujete.“<sup>109</sup> Ve zmíněné operetě jsou připomenuti také mistři v oboru hudebním (Lehár, Strauss, Nedbal a Piskáček), kteří vykradli Cimrmanovu operu, aby se později stali (pochopitelně nezaslouženě) ještě slavnějšími. V referátu k této hře také autoři částečně vysvětlují, proč zobrazují slavné osobnosti tak, jak to činí, tedy jakýmsi kritickým okem (bez ohledu na jejich „nedotknutelnost“): „Nevím, jak vy, ale já jsem se například ve škole nikdy nedověděl – mimo jiné -, že Palacký, jinak jistě statečný muž, se bál zubaře...“<sup>110</sup>

<sup>106</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 217.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 336.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 377.

<sup>109</sup> Král, Karel: Nejoblíbenější učitelé v Čechách, In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*, 1994, roč. 5, č. 2, s. 103.

<sup>110</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 90.

### 5.6.1 Slavní spisovatelé

Nejčastějšími historicky slavnými osobnostmi, které jsou v produkci Cimbmanova divadla připomínány a tím částečně demytizovány, jsou čeští spisovatelé, což nepochybně souvisí jednak s původně pedagogickou profesí obou tvůrců (Zdeněk Svěrák nadto vystudoval Český jazyk a literaturu), jednak také s jejich vztahem k literatuře, ke které byli vedeni od dětství: „*Víte, my jsme ještě generace, která vyrostla na literatuře. Zdeněk ji dokonce učil. A jako základ české literatury jsme dostali Nerudu, Ve stínu lípy od Svatopluka Čecha apod.*“<sup>111</sup>

Jednou z hojně citovaných osobností je Jan Neruda, jenž je prvně zmíněn v referátu ke hře *Němý Bobeš*, a to rovnou poněkud podivně: „*K nejdůležitějším patří divadelní kritika uveřejněná v Národních listech v květnu roku 1891 a podepsaná trojúhelníkem... My se domníváme, že autorem této kritiky – a to vás možná překvapí – je sám Jan Neruda.*“<sup>112</sup> Zde nám není jasné, proč by to mělo diváky překvapit (obzvlášť uvážíme-li, že smích nastává hned za první větou, tedy předpokládáme, že obecenstvo ví, kdo psal do Národních listů a podepisoval se trojúhelníkem). Sami autoři divadelních her se přitom nechali slyšet, že při svém (převážně literárním) humoru počítají spíše se vzdělanějším divákem, a my můžeme tudíž směle pokládat znalost trojúhelníkové Nerudovy šifry za středoškolskou, stejně jako znalost periodika, do kterého zmíněný psal. V dalších částech referátu je humor založen na citování nejznámějších úryvků z Nerudových veršů, což je zpravidla odměňováno smíchem, přičemž tento smích by měl být opět smíchem toho diváka, který ví. Odpovědí na pomyslnou otázku, proč tvůrci vkládají do her vysvětlující komentáře, je pravděpodobně postupující skomírající obeznámenost publika, kterou ostatně přímo konstatoval Ladislav Smoljak v roce 2008: „*Dnes jsou lidi mimo, když na jevišti pátráme po jménu autora, který se podepisuje trojúhelníkem. Dřív se smáli. Každý totiž věděl, že tak podepisoval své fejetony Jan Neruda. To už dneska nezabírá.*“<sup>113</sup>

Zmínkou o trojúhelníkové Nerudově šifře či ukázkami z jeho básní nicméně jeho „role“ v referátu k *Němému Bobši* nekončí. Již skutečnost, že Neruda (podle cimrmanologů) prodchnul svou kritiku právě zhlédnuté Cimbmanovy hry okřídlenými citáty ze svých veršů, poukazuje na drobné zesměšňování básníka, které autoři dovršují smutným konstatováním o nedostatečné velkorysosti zmíněného: „*Vidíte sami, přátelé, že ani tak velký duch, jaký byl Jan Neruda, Cimrmana nepochopil.*“<sup>114</sup> Další z velkých myslitelů, který geniálního ducha

<sup>111</sup> Verecký, Ladislav: Zedník Zdeněk Svěrák & Architekt Ladislav Smoljak. In: *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, č. 226, příl. Magazín DNES, č. 39, s. 12.

<sup>112</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 162.

<sup>113</sup> Verecký, Ladislav: Zedník Zdeněk Svěrák & Architekt Ladislav Smoljak. In: *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, č. 226, příl. Magazín DNES, č. 39, s. 10.

<sup>114</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 163.

dřímajícího v Cimrmanově mysli nepochopil, byl Ladislav Stroupežnický, se kterým si (podle referátu ke hře *Záskok*) Cimrman dopisoval, respektive nabízel mu marně své hry k nastudování a eventuálnímu uvedení v Národním divadle. Cimrman podle svých objevitelů celý život marně toužil po uvedení své hry na prknech Národního divadla a vzhledem k smutnému osudu nepochopeného génia, který se toho nedočkal, dopřáli mu to jeho stvořitelé právě v této hře *Záskok*, jež měla na zmíněné scéně premiéru. Metatextovost komedie *Záskok* se dále projevuje citacemi s ikonami českého i světového dramatu z úst postavy herce Prácheňského, jako jsou hry *Maryša*, *Lucerna* nebo *Revizor*. Stejně jako v ostatních dramatech i tady pracují tvůrci s obecně známými, až školními znalostmi kulturně-historických faktů, u nichž se předpokládá pochopení u diváka. Přečtení skrytého kontextu těchto narážek je totiž nezbytnou podmínkou cimrmanovského humoru, jenž počítá s divákovou touhou účastnit se zasvěceného dialogu.<sup>115</sup>

V dramatu *Němý Bobeš* je citován další slavný český spisovatel, a to Alois Jirásek, respektive je názorně předváděn jeho vodník ze hry *Lucerna*. Jedná se o jednu ze závěrečných scén *Němého Bobše*, kterou autoři předvádějí v režii profesora Fiedlera, který interpretoval postavu Wassermanna doslova, tedy jako pohádkového vodníka. Na fakt, že jde o vodníka z *Lucerny* je čtenář upozorněn scénickou poznámkou: „*Do hostince vejde vodník, takový, jak ho známe z Jiráskovy Lucerny.*“ a (pro ty, kteří *Lucernu* znají) svou závěrečnou replikou: „*Škoda že Haničku neznáte, pánové. Ona je takové naše sluníčko, Haničko, brekeke.*“<sup>116</sup>

Skutečnost, že divadlo přece jenom ještě počítá s jistým všeobecným přehledem diváka, podporuje další ukázka, tentokrát ze hry *Posel z Liptákova*, která opět připomíná dílo Jana Nerudy: „*Pro staré lidi jsou teď krásné útluky. Vybral jsem vám jeden vysoko v Jizerských horách. Jmenuje se Dědova mísa.*“<sup>117</sup> Diváka, který nezná obsah této Nerudovy balady, těžko replika pobaví, proto možná autoři v další části použili osvědčenou asociaci s poněkud jinou sférou: „*My půjdeme do hor. Na Mísu.*“<sup>118</sup>

V předposledním divadelním kusu *Afrika* je tematizována postava jiného slavného básníka, Nerudova současníka, Josefa Václava Sládka, kterého si údajně Cimrman vážil ze všech českých básníků nejvíce, a to i přes Sládkovo vytrvalé odmítání všech Cimrmanových básnických pokusů. Komické na tomto referátu je akademikovo ujištění o Cimrmanově nepochybném autorství závěrečného dvojverší Sládkovy nejnámější básně *Lesní studánka*. Opakuje se zde podobný nápad jako v referátu ke hře *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, kdy byl

<sup>115</sup> Formánková, Eva: Jára Cimrman – Ladislav Smoljak – Zdeněk Svěrák: *Záskok*. In: *V souřadnicích volnosti*. Praha: Academia 2008, s. 612.

<sup>116</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 174.

<sup>117</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 265.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 265.

Cimrman natolik pohnut Němcové *Babičkou*, že se ve svém *Dědečkovi* nedokázal zcela od svého vzoru odchýlit (viz níže). V tomto referátu se z Cimrmana pro změnu stává dokonale epigon Josefa Václava Sládka (parafrázuje Sládkův *Domov* svou básní *Cizina*), což mu potom umožní nahradit původní Sládkovy verše, které se díky Cimrmanovi na veřejnost nikdy nedostaly: „*Když usnou lesy hluboké / a kolem ticho jest / tu starý vodník s rusalkou / chce do studánky vlézt.*“, nám dobře známým: „*Když usnou lesy hluboké / a kolem ticho jest / i nebesa i studánka / jsou plny zlatých hvězd.*“<sup>119</sup> Postava Josefa Václava Sládka se zásadní mírou promítá také do samotné hry *Afrika*; misijní františkán učí lidožravce českému jazyku a v rámci toho i veršům zmíněného literáta, což ve výsledku zachrání celou českou výpravu. Domorodí lidožravci jsou totiž jednak dojati Sládkovými verši z básně *Lesní studánka*, a jednak jim smrtí vystrašení Češi přislíbí osobní seznámení s básníkem. Sládkových veršů z básně *Domov* je v dramatu také využito k připomenutí vlasteneckých postojů, jak jsme si všimli v předchozí kapitole.

Ze zmíněné parodie spisovatelů se poněkud vymyká osobnost Miroslava Tyrše, respektive v tomto případě celé organizace tělocvičné jednoty Sokol. Prvně je samotný Sokol (ne)zmíněn v referátu ke hře *Posel z Liptákova*, kdy je použito obecného názvu dravého ptáka k demonstraci Cimrmanových zásluh, z čehož vlastně potažmo vyplývá, že myšlenku Sokola převzal Tyrš od Cimrmanova SUPa: „*Svým vyprávěním připomněla paní Žaludová Cimrmanovu liptákovskou tělovýchovnou organizaci SUP. Byla to zkratka a znamenala SPORT – UMĚNÍ – PEŘÍ.*“<sup>120</sup> Samotný Tyrš je travestován v referátu ke hře *Dobytí severního pólu* při názorném předvádění Cimrmanových živých obrazů: „*(Tma, pak světlo. Je tu jiný herec. Má normální civilní kalhoty, je však jen v nátělníku. Stojí rozkročen s rukama sepnutýma na temeni). Miroslav Tyrš vynalézá stoj rozkročný s rukama v týl.*“<sup>121</sup> Na tomto místě je třeba připomenout, že celá přednáška, zabývajícími se rekonstrukcí Cimrmanových živých obrazů z této hry, je v podstatě založena na travestii předváděných osob, mezi kterými nechybí Jan Žižka, Přemysl Oráč nebo Karel Havlíček Borovský.

### 5.6.2 Slavné ženy

Je obecně známo, že Divadlo Járy Cimrmana nemá ve svém souboru herečky, a jak uvidíme v jiné části této práce, pokud zobrazuje ženy ve svých hrách, tak zpravidla nepřilíší lichotivě. Tohoto stereotypu se drží tvůrci dokonce i v zobrazování nedotknutelné literární postavy *Babičky* Boženy Němcové v posledním dramatu *České nebe*. Pro přesnost nejprve

<sup>119</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 494.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 271.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 338.



uvedme, že poprvé se cimrmanologové o Němcové, respektive o její *Babičce*, zmiňují již v referátu k pohádce *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*. V jedné přednášce se vystupující postava celníka vyznává z obdivu k tomuto dílu, jež považuje za vůbec nejlepší dílo české literatury, a přítomnému Cimrmanovi podrobně vypravuje jeho obsah. Cimrman, podle autorů, byl *Babičkou* tak nadšen, že neodolal, a napsal *Dědečka* (ve kterém se bohužel nedokázal od svého vzoru příliš odchýlit), jehož děj cimrmanologové divákovi nastiňují a tím se vlastně dopouštějí travestie oné nedotknutelné *Babičky*: „*Cimrman zalidnil sice Dědečkovu údolí řadou půvabných postav, které nesou zřetelný punc jeho rukopisu, jako jsou např. dědeček sám, vnoučata Bohoušek, Toník, Jiřinka a Vilma, nebo zámecký pan kníže se svým schovancem Narcisem, velice hezká postava je také bláznivý Viktor. To jsou však výjimky.*“<sup>122</sup>

Jinou slavnou osobnost ženského pohlaví cimrmanologové ve své produkci nezmiňují, nepočítáme-li jeden z Cimrmanových pseudonymů, který zněl Eliška Kutnohorská.

### 5.6.3 Slavní svatí

V dramatu *Blaník* se cimrmanologové dopouštějí zesměšnění samotného patrona českých zemí, svatého Václava, který ve hře představuje ředitele zmíněné hory. Vzhledem k tomu, že se hra odehrává v době revoluce 1848, očekávají rytíři povolení k vyjetí z hory za účelem pomoci trpícímu českému národu; místo toho musejí však číst ředitelovy rozkazy podobného znění: „*Doneslo se mi, že na Pelhřimovsku se jistým houbám říká Václavky. S tím nemohu souhlasit (...) Ale co já mám společného s houbou, která se živí shnilým dřevem? Jestli si Pelhřimovští myslí, že mě tím pojmenováním nějak poctili, pak jsou na omylu. Naopak. Pěkně mě našťvali. Váš Václav.*“<sup>123</sup> Patron českých zemí je tedy v tomto opusu zobrazen velmi nelichotivě a jeho funkce ředitele mytické hory ne nepřipomíná zbytečnou existenci funkcí mnoha veřejně aktivních postav, kterou tvůrci při psaní hry chtěli pravděpodobně vyjádřit. Jedna z postav v dramatu dokonce několikrát (a stále marně) vyjadřuje touhu po odvolání zmíněného z ředitelského postu: „*Vojsko za to nemůže. Tam! (Ukáže nahoru.) Tam je chyba. Dokud nevyměníme velitele, budete tu jenom hnít. Žižku na vás! To by byl velitel Blaníku.*“<sup>124</sup> Politickou narážku na tomto místě podporuje skutečnost, že zmíněný rytíř je po neodvolání těchto slov donucen k nespravedlivě vedenému zápasu s meči a poté uvězněn. V tomto dramatu je tedy svatý Václav symbolem vyprázdňování politicko-sociálních funkcí a jejich omezení na pouhé bezduché fráze (hra byla napsána těsně před sametovým převratem), zatímco v nejnovější hře *České nebe* je tato postava zobrazena

<sup>122</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 218.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 389.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 389.

diametrálně odlišně. Zde je třeba ještě dodat, že v *Blaníku* se svatý Václav vlastně vůbec nevyskytuje jako fyzická postava, divák i osoby v dramatu s ním přijde do styku pouze skrze zmíněné rozkazy, kdežto v *Českém nebi* je svatý Václav zobrazen (stejně jako ostatní postavy ve hře) tak, jak bývá umělci zpodobňován na malbách či sochách. Zajímavým styčným rysem je zde skutečnost, že jak v *Blaníku*, tak v nejnovějším *Českém nebi* má svatý Václav mezi ostatními postavami nejvyšší funkci: v *Blaníku* je ředitelem mytické hory, v *Českém nebi* vedoucím nebeské komise, která rozhoduje o vstupu dalších postav z očiště do nebe; touto parodií nejvyšší funkce můžeme připomenout další rys divadla, a to travestii byrokratického systému.

Zde nutno upozornit na další pozoruhodný jev, totiž že vizionářská féerie, *České nebe* je co do hereckého obsazení složena výhradně ze slavných historických osobností, což pěkně uzavírá celý cyklus divadla (a potažmo i naše pojednání o zobrazování slavných historických osobností v produkci divadla). Na jevišti se potkávají praotec Čech, Jan Amos Komenský a Svatý Václav jako členové nebeské komise. Svatý Václav posléze oznámí, že na zemi vypukla první světová válka, a proto se rozhodl, že komise bude šestičlenná. Zmínění tři se dohodnou na pozvání (rolí jakéhosi poslíčka svatých zde vykonává Miroslav Tyrš v sokolském trikotu) Jana Husa, Babičky Boženy Němcové (samotnou Němcovou neschválil již přišedší Hus pro její prostopášný život) a Karla Havlíčka Borovského. Zde připomeňme, že všechny tyto historické postavy již byly v produkci divadla v minulosti zmíněny (tvůrci her si tedy vybírají vskutku ty nejznámější). Přítomnost Tyrše v dramatu potom chápeme jako přitažlivý fenomén díla, který svou rozcvíčkou přiměje ostatní postavy ke spartakiádě působivé pohybové revoluci. Z Tyršovy pohnutky pochází také úplný závěr dramatu, ve kterém herci s gymnastickou stuhou v národních barvách zpívají *Ach, synku, synku*.

Zásadní na ztvárnění těchto postav je tu možnost sympaticky kacířského zobrazení, což opět navazuje na předchozí pokusy Cimrmanova divadla demytizovat slavné osobnosti a vlastně je i stupňuje, neboť komickému drobnohledu bez růžových brýlí jsou tu vystaveny všechny postavy najednou. Demytizaci historických osobností cimrmanologové ostatně tematizují již v referátu ke hře *Hospoda Na Mýtince*: „*Nedostatky velkých osobností před námi historikové většinou zatahují...My cimrmanologové nic zatahovat nechceme*“<sup>125</sup>, a sami tak věrni svému závazku podrobí kritice vlastně všechny vystupující slavné osobnosti. Např. Jan Hus, kromě toho, že neustále moralizuje, trpí ješitností: když se dozví, že prostopášný Tyl (tvůrci vysvětlí eventuelnímu neobeznanému divákovi jeho život s dvěma ženami) o něm napsal *velmi krásnou a dojemnou hru*, souhlasí Hus nakonec s jeho přítomností v nebi. Učitel

<sup>125</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 90.

národů Jan Amos Komenský je zase vybaven zbabělostí; po návštěvě maršála Radeckého se ostatním svěří: „*Já si tedy nelibuji v ostrých slovech, ale už jsem měl na jazyku, že mu řeknu „ty tajtrdlíku...Ano. Přímo do očí.“*“<sup>126</sup> když se potom Radecký na scénu nečekaně vrátí a od Komenského se očekává alespoň tato avizovaná slovní vzpoura, zmůže se učitel akorát na: „...*ty tajemný svátku.*“<sup>127</sup>

Úlohou těchto gigantů české historie je tedy rozhodnout, kdo může a kdo nesmí postoupit dále do nebe. V další části hry se nicméně spíše zaměřují na výběr osobnosti, která by měla stát v čele obnoveného českého království. Nakonec *o jeden hlas nad Cimrmanem* vyhraje syn moravského Slováka Josefa Masáryka; jehož jméno v nebi pro jistotu ještě vlastenecky počestují na Masařík. Zde si dovolíme drobnou odbočku: osobnost Tomáše Garrigue Masaryka je přímo spjata také s historií souboru: když v roce 1992 získalo Divadlo Járy Cimrmana konečně stálou divadelní scénu na Žižkově, doufali tvůrci, že budou moci pojmenovat toto divadlo po svém Mistrovi. Přidělený divadelní stánek měl nicméně jednu nevýhodu: v jeho štítě stál nápis Žižkovské divadlo TGM. Zdeněk Svěrák k tomu podotýká: „*A tak se konejšíme naději, že až národ dozraje, přijme snad jednou kompromisní firemní štít: Divadlo TGM a jeho kamaráda Járy Cimrmana...*“<sup>128</sup>

## 5.7 Shrnutí

V předchozích odstavcích jsme chtěli poukázat na několik opakujících se stereotypů v Divadle Járy Cimrmana, které můžeme všechny zahrnout pod zastřešující termín „češství a jeho demytizace“. V kapitole Stereotyp češství jsme si všimli zobrazování vlasteneckých pohnutek v produkci Cimrmanova divadla, a to jak v jeho komické, tak také v poněkud patetické rovině. S leckdy planým českým vlastenčením souvisí tematizování pocitů neuznanosti a ublíženosti českého národa, zejména v komparaci se západním sousedem. Nakonec jsme si povšimli rysu blízkému zesměšňování češství, a to demytizace slavných českých historických osobností a událostí.

S tímto ironizováním nedotknutelných či vážných skutečností úzce souvisí, jak se domníváme, další styčný rys, na nějž zde navážeme, a to v celé produkci Cimrmanova divadla přítomný motiv důsledné ironie vědy a jejího stylu. Tento významný stereotyp je přítomen nejenom v přednáškových částech představení, ale nacházíme jej také v parodování „vážených“ profesí, mezi kterými zabírá čelní místo povolání učitele.

<sup>126</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 557

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 557, 560.

<sup>128</sup> Svěrák, Zdeněk: *Dotatky*. Praha: Paseka 1993, s. 49.

## 6 Stereotyp vědy a jejího stylu

Další ze styčných pilířů humoru a celkové poetiky Divadla Jára Cimrmana nacházíme tedy v zesměšňování vědy a jejího stylu, což se nejvýrazněji projevuje v přednáškových částech představení, které tvoří (jak jsme připomněli v předchozích kapitolách) neodmyslitelnou součást celého programu: skupina dospělých mužů si přivlastní akademické tituly a erudovaně hovoří zpoza přednáškového pultu. Tento stereotyp můžeme dále postřehnout v zesměšňování vědeckých či jiných profesí.

### 6.1 Zesměšňování vědeckého uvažování v rámci seminářů

Téměř všechna představení v produkci divadla se organizují ve dvou složkách, tou první je seminář s přednáškami na předem určené téma; druhou je hra, kterou autoři rekonstruovali podle Cimrmanova vzoru. Semináře tak představují jistou mystifikační hravou pseudovědu – cimrmanologové shromažďují kvazivědecké poznatky o fiktivním předmětu. Podle Smoljaka se staly jejich semináře, vzniknuvší vlastně původně z nouze, jakýmsi novým druhem divadla.<sup>129</sup> Autorům se podařilo zachovat ve svých seminářích parodistickou analogii moderního světa – vytvářejí absurdní teorie a vysvětlují senzační poznatky na důkaz toho, že moderní vědecko-technická civilizace dokáže udělat vědu z čehokoli. Důkazem budiž úvodní referát k polistopadové hře *Blaník*, ve kterém se jeden z cimrmanologů snaží divákům vysvětlit Cimrmanovu tezi o důležitosti snadného zapamatování si dějepisného data byť na úkor skutečné historické události: „*Spočítali jste padlé*“, *volá Cimrman na adresu historiků, „ale spočítal někdo i ty statisíce dětských traumat, rodinných tragédií, zákazů vycházení, tělesných trestů, disciplinárních řízení s učiteli, sebevražd školních inspektorů? Ne, pánové. Historická bitva napáchá často větší škody v učebnici než na válečném poli.*“<sup>130</sup> Cimrman zde ústy svých stvořitelů dále nabádá eventuelní hybatele dějin, aby si včas rozmysleli datum svého vkročení do historie, neboť se jednou stanou vlastní vinou dějepisným učivem. Právě takovéto odborné, až vědecké přednášení, s předkládanými důkazy podporující vážnost tvrzení, které ale pojednává o nesmyslech, je zdrojem oné parodie vědeckého stylu.

Již v první hře *Akt* se setkáváme se stereotypem zesměšňování vědeckého zkoumání; např. při vysvětlování Cimrmanova vztahu ke zvířatům přibližuje Svěrák divákům, proč si tehdy Cimrman nedovedl vysvětlit, z jakého důvodu nechtěla jeho slepice ozobávat zrnka pšenice z tkaniček u jeho bot slovy: „*My dnes – na současném stupni poznání – už vysvětlení známe: Cimrman byl velký myslitel, technik a umělec, ale pramalý drezér. Nedokázal svou*

<sup>129</sup> Král, Karel: Nejoblíbenější učitelé v Čechách. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*, 1994, roč. 5, č. 2, s. 99.

<sup>130</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 369.

družku potrápiti hlady, a není tedy divu, že se syté Zoře do tkanic pranic nechtělo.<sup>131</sup> Podobný vtíp se objevuje v referátu ke hře *Posel z Liptákova*, kdy je ho zároveň využito k zesměšnění rakouského cimrmanologa Fiedlera: „*Profesor vídeňské konzervatoře Erich Fiedler a s ním řada jiných badatelů konzervativních směrů se s touto otázkou vypořádali jednoduše: Cimrman nebyl ženat, tudíž nezanechal potomka. My moderní badatelé dnes již víme, že i člověk, který není ženat, může krásně zanechat potomka.*“<sup>132</sup>

Na zlehčování vědecké práce je založen také referát předcházející hře *Dobyti severního pólu*, ve kterém cimrmanologové popisují sněžného muže: „*Výrazný je také rozdíl ve velikosti: himálajští badatelé přisuzují svému sněžnému muži výšku desetiletého chlapce; Cimrman tvrdí, že sněžný člověk má výšku chlapce jedenáctiletého.*“<sup>133</sup> Autoři nezapomenou ani na velebení Cimrmanovy práce ve srovnání se západním světem: „*A právě dualita této řeči, toto splnutí 1. osoby „já“ s 2. osobou „ty“, vedlo Cimrmana k pojmenování sněžného člověka výstižným slovem „játy“, které později Angličané zkomolili na „yeti“.*“<sup>134</sup>

## 6.2 Povyšování z hlediska funkce

V rámci této kapitoly můžeme také pojednat o povyšování nejrůznějších postav v dramatech z pozice jejich funkcí, což je také několikrát se objevující stereotyp, poprvé markantněji vystoupivší ve hře *Vražda v salónním coupé*. Postava inspektora Trachty přivádí na scénu svého studenta Hlaváčka v podstatě jen proto, aby mu tento pochleboval, prováděl za něj drobné podřadnější úkoly a byl svědkem práce jeho geniálního mozku. (Komično celé situace ještě podtrhuje fakt, že oba dva představitelé rolí jsou zhruba stejně staří, což ovšem tvůrci ve filmu inspirovaném hrou nezachovali<sup>135</sup>). Studující Hlaváček toto povyšování však posléze svému nadřízenému, povzburzen chválou, částečně vrátí: „*Výborně, Hlaváčku. Příjemně jste mě překvapil. Poprvé. – Děkuji, kolego.*“<sup>136</sup>

Do poněkud jiné sféry ironizování vědy a vědeckých pracovníků patří jakési rádoby vážné narážky toho či onoho přednášejícího na vzdělání svého kolegy v rámci úvodních seminářů, např. k řečnickému pultu nastupuje po doktoru zoologie inženýr: „*My inženýři nemáme rádi dlouhé projevy, zvlášť nejsou-li opřeny o řádně ověřená fakta.*“ Na této bázi je založena značná část referátu předcházejícího hře *Posel z Liptákova*: jeden z akademiků hovoří o cestě cimrmanologů do Liptákova, přičemž je ostatními přisedícími neustále přerušován a opravován. Komickým prkem je oprava jeho úvodní věty: „*První skupinu – pro*

<sup>131</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 31.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 272.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 334.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 335.

<sup>135</sup> Na mysl zde máme film *Rozpuštěný a vypuštěný* režiséra L. Smoljaka z roku 1984.

<sup>136</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 148.

*jednoduchost ji budeme nazývat skupinou A – jsem vedl já.*“, na což přísedící posléze reaguje: „*Jenom tady kolegovi říkám, že když je to čistě rozlišovací označení, jak sám říkáte, tak proč zrovna my jsme béčko?*“.<sup>137</sup> Celou situaci graduje, když tento vystřídá původního mluvčího a uvede svůj projev: „*Kolega Penc vás zatím dosti zevrubně informoval o tom, že jsme se do Liptákova dopravili auty a že jsme po cestě brali benzín. Já vás teď konečně seznámím s tím, co jsme na místě našli.*“<sup>138</sup> Tato skutečnost souvisí s dalším jevem, kterým je občasná samochvála a povyšování se nad kolegy: „*Tak úvodem bych chtěl říci, že nejdůležitější objevy jsem učinil já.*“<sup>139</sup> Toto pochlebování směrem k vlastní osobě autoři opět, jako již mnoho dalších rysů, převzali od Cimrmana, který nechává v jednom místě hry pochvalně hovořit dramatické postavy o jeho památce, což vysvětluje takto: „*Někteří mi to vytýkají jako samochválu. Ale nepochválím-li se sám, nikdo to za mne neudělá.*“<sup>140</sup>

Zmíněný stereotyp zesměšňování vědeckých pracovníků se opakuje v referátu ke hře *Dobytí severního pólu*. Jeden z cimrmanologů byl pověřen rekonstrukcí divadelní hry, což se mu nepodařilo a jiný kolega to komentuje: „*Já jsem hledal příčiny nezdaru a dospěl jsem k závěru, že vinu na tomto neúspěchu nenese Cimrman, ale – kolega Brukner odpustí – kolega Brukner.*“<sup>141</sup> Následuje výčet chyb, kterých se Brukner při rekonstrukci hry dopustil a závěrečná sarkastická otázka: „*Má k tomu doktor Brukner nějakou připomínku? Vyvodil jste z toho pro svou další spolupráci nějaký závěr?*“, na což tázaný reaguje: „*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.*“<sup>142</sup> Zde nám cimrmanologové v praxi předvádějí účinnost nečekaně proneseného vulgarismu na otevřené scéně, která je v této chvíli o to komičtější, že chybující Brukner pronese celý projev jaksi pokorně, tiše a se sklopenou hlavou.

### 6.3 Stereotyp učitele

Snizování a zesměšňování konkrétně učitelské profese je v produkci Divadla Járy Cimrmana tak častým motivem, že mu věnujeme samostatnou kapitolu. Domníváme se, že se v programu divadla objevuje tak hojně z důvodu obecného a podstatného rysu cimrmanovských dramát, kterým je touha vzdělávat, což autorům dává zároveň možnost toto vzdělávání travestovat.

<sup>137</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 252.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>139</sup> Tamtéž.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 260.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 335.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 336.

V celé produkci divadla se objevuje neobvyklé množství učitelů: učitelem se stal jeden ze synů v *Aktu*, následující *Vyšetřování ztráty třídní knihy* je pedagogicky obsazeno kompletně, učitele najdeme mezi členy výpravy k severnímu pólu, samotný učitel se odváží i k blanickým rytířům, postavu učitele můžeme spatřovat také ve františkánovi ve hře *Afrika* a nakonec celou produkci divadla symbolicky uzavírá v *Českém nebi* samotný učitel národů Komenský.

Také Jára Cimrman, podle svých stvořitelů, jimiž je označován jako *pravý dědic Komenského*, působil jako kantor, a to dokonce několikrát; jeho pedagogické působení lze vysledovat na cestě od základní školy přes vězení až po starobinec. V tomto jej autoři her napodobili; jak Zdeněk Svěrák tak Ladislav Smoljak jsou absolventi vysoké školy pedagogické a samotné učitelské profesi se oba zpočátku několik let věnovali. Jejich kantorská minulost se potom odráží v seminářích k jednotlivým dramátům, ve kterých celý vědecký tým důsledně zachovává nezaujatý, přesný, názorný a o „fakta“ opřený výkladový styl, přičemž publikum v divadelním sále tak představuje třídu plnou žáků, což autoři přímo tematizují ve hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy* nebo v jiné podobě v pohádce *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*. V některých seminářích dokonce cimrmanologové vyžadují spolupráci ze stran publika, např. v referátu ke hře *Lijavec*, kdy obecenstvo vyzývají ke kladení otázek (podobně jako je tomu na vysokoškolských přednáškách), nebo (opět v poněkud jiné podobě) v konstruování živého obrazu na konci referátů k dramatu *Dobytí severního pólu*.

### 6.3.1 Touha vzdělávat

Nejpodstatnější nicméně zůstává samotná didaktická podoba všech cimrmanovských večerů, jejich důsledné dělení na seminář a praktické ukázky a jejich celkově osvětový cíl. Druh poznatků i úroveň vyučování přitom odpovídá škole základní, nanejvýš střední. Pomůcky ne nepřipomínají předměty, které pravděpodobně kolovaly lavicemi dětství poučujících cimrmanologů, výklad o hudbě zase nebezpečně upomíná na povinné výchovné koncerty a představy o poezii vedou maximálně k osobnosti Jana Nerudy nebo Josefa Václava Sládka<sup>143</sup>. S osvětovým cílem cimrmanovských seminářů také úzce souvisí častý příchod přizvaného experta, který má zpravidla diváky oslnit fascinujícími fakty. Tyto rozhovory, vzhledem k humoru divadla, samozřejmě vždy uvíznou v mělčinách neznalosti nebo omylu, z každé demonstrace vědecké objektivitě vždy vynikne osobní zájem a každá odborná terminologie vždy znovu končí lidovou bodrostí. Jinými slovy: čím víc se pedagogové stylizují do šířitelů vzdělanosti, tím přesvědčivěji působí jako vtělení omezenosti.<sup>144</sup>

<sup>143</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 13.

<sup>144</sup> Tamtéž.

### 6.3.2 Stereotyp vstupujícího experta nebo eléva

V této kapitole si dovolíme blíže se zastavit u popsaného motivu zvenčí přizvaného experta. Tento stereotyp je v přednáškových referátech Divadla Jára Cimrmana skutečně poměrně častý: jeden z cimrmanologů slavnostně ohlásí vstup osoby, která má diváky ohromit senzační zprávou týkající se zkoumaného génia. Zde nutno podotknout, že tyto rozhovory mají velmi blízko k výstupům, ve kterých je příšedší osoba podrobena nějaké zkoušce, aby se po jejím eventuelním úspěšném zdolání mohla začlenit do ansámblu divadla. Všechny tyto vstupující osoby v prvních letech fungování Divadla Jára Cimrmana spojovalo skutečné začátečnictví a nutnost zvyknout si na divadelní prostor; autoři k tomuto zkoušení budoucích herců sami dodávají: „*Záměrně jsme začali psát malé roličky kulisákům, a když se otrkali a ukázalo se, že je to slibné, dostávali větší role, a rozšiřovali tak herecký ansámbl divadla.*“<sup>145</sup>

První takovýto oživující výstup se odehrává v referátu ke hře *Hospoda Na Mýtince*, kdy je na jeviště pozván posluchač večerní školy cimrmanologie, aby pojednal o zvláštním způsobu Cimrmanova zápisu do notové osnovy. Student s rozpaky hledí do připravených podkladů, je dozorem některého z erudovaných cimrmanologů pobízen a poněkud zesměšňován, načež ve výsledku samozřejmě nepojedná prakticky o ničem, což komentuje přihlížející vědec typickým: „*Tak děkujeme, to nám stačí, na poprvé to nebylo špatné.*“<sup>146</sup>

Do stejné skupiny dále řadíme rozhovory s osobami, které jsou již součástí Divadla Jára Cimrmana, jakým je např. interview na závěr dramatu *Němý Bobeš*, který s přizvaným nesmělým představitelem titulní role vede režisér. Bobeš v dramatu pochopitelně nehovoří (neboť je němý a vychovaly jej srny), a při tomto výstupu se od něj očekává jakási přednáška o studování role. Herec (stejně jako herec v *Hospodě Na Mýtince*) hovoří jenom ke svému doзору, a to ještě velmi tiše. Celou směšnou situaci pak graduje slovy: „*Největší potíže mi činila plachost. Já jsem totiž svým založením spíš hlučný...takže jsem se musel na jevišti neustále hlídat, abych nevyňikal.*“<sup>147</sup>

Dále do této sekce můžeme zařadit výše uvedené rozhovory s „odborníky“, kteří mají pojednat o svém oboru před zvědavými diváky. Takovýto výstup se poprvé odehrává v referátu ke hře *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, kdy přednášející pozve na pódium údajného jevištního mistra, aby tento vysvětlil princip zázračné proměny princezny Zlatovlásky. Příšedší muž celou dobu mlčí, nereaguje na motivující otázky a nakonec přizná, že vlastně tuto proměnu vůbec nikdy nezajišťuje on, ale jeho kolega (který již samozřejmě pozván není). Tomuto výstupu se velmi podobá rozhovor s mistrem sportu v referátu ke hře *Lijavec*. Ten má

<sup>145</sup> Ježek, Vlastmil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis 2003, s. 240.

<sup>146</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplně vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 99.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 179.



zase detailně pojednat o současném stavu budovy, ve které Cimrman napsal zmíněnou hru. Přednáška mistra sportu se skládá zhruba ze dvou zcela nepodstatných vět, načež přihlízející kolega smutně konstatuje nepochybné zklamání diváků, kteří měli jistě na mistra sportu připravenou celou řadu otázek. V referátu ke hře *Posel z Liptákova* je pro změnu s velkou slávou na jeviště pozván pravděpodobný jediný potomek geniálního Mistra, konkrétně vnuk Járy Cimrmana. Komické situace je opět docíleno kladením otázek, na které nepřichází očekávaná odpověď. To je způsobeno záměnou povolání onoho vnuka; cimrmanolog se domníval, že tento zdědil po svém geniálním předkovi příslovečnou cimrmanovskou odvalu, a je tudíž pyrotechnikem. Ve skutečnosti je však dotyčný „pouhým“ úředníkem, a proto působí otázky typu: „*Takové povolání vyžaduje jistě železné nervy a notný kus odvahy...Nebránili vám rodiče, když jste jim poprvé řekl, čím chcete být?*“<sup>148</sup> velmi komicky.

Charakter těchto slovních výměn můžeme shodně s Vladimírem Justem<sup>149</sup> přirovnat k celkové filozofii přednášek, kterou je utkvělá potřeba dokumentovat sdílená fakta a přítomností *očitého svědka* uvádět diváky v úžas. Kapitola s ukázkami zmíněných výstupů tedy jen podporuje naši teorii o cimrmanovském důsledném ironizování vědy, a to i s ohledem na postupující vědeckou práci samotného souboru. Mezi cimrmanology v rámci referátů ostatně není nouze také o jisté špičkování z hlediska vyššího vysokoškolského titulu té či oné osoby, a tím potažmo jejich vyšších kvalit nejen na poli cimrmanologie (jak jsme demonstrovali v předchozí kapitole).

### 6.3.3 Zesměšňování (nejen) učitelské profese

Vraťme se ovšem ještě zpátky k zmíněnému kantorskému stereotypu; vzhledem k výše uvedenému není snad překvapivou skutečností, že právě učitelská profese bývá v cimrmanovských hrách zpravidla tím nejčastějším terčem komického zesměšnění, jako je tomu ostatně hned v první hře *Akt*. Učitel Ladislav Pýcha hovoří bezchybnou češtinou, korektně oslovuje ostatní pátým pádem, neustále nadšeně hovoří o svém bohubilém povolání a nechápe absolutní většinu (převážně dvojsmyslných) narážek: chlubí se např. fotkou svých tří dcer, na což přihlízející děd reaguje: „*Samý holky? Jaks to dělal, chlape mizerná?*“ (s výmluvným úsměvem do publika) – *Dělal jsem to na kodak.*“<sup>150</sup> Pedantnost tohoto učitele jde tak daleko, že opravuje gramatiku ostatním postavám (věren své aprobaci čeština-dějepis): „*A dvojčata? Dvojčata se navzájem jen škrtily. – Škrtila.*“<sup>151</sup> Svou zjevnou „ušlápnutostí“ tak představuje komplementární protějšek k sebevědomému bratru, který je graduovaným a

<sup>148</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 277.

<sup>149</sup> Just, Vladimír: *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta 1984, s. 153.

<sup>150</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 43.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 46.

praktikujícím sexuologem. Zatímco bratr-sexuolog by evidentně potřeboval pomoc člověka ze svého oboru, učitele Pýchu znepokojuje na dospívajících žákyních pouze jejich zhoršující se prospěch. Učitel Láďa Pýcha je podle autora hry, Zdeňka Svěráka, inspirován samotným Ladislavem Smoljakem, který měl tendenci zejména v mládí se pro něco natolik nadchnout, že nehovořil o ničem jiném.<sup>152</sup> Tento poněkud protivný charakterový rys můžeme v postavě učitele Pýchy pozorovat v jeho organizování honu za pokladem pro žáky i kantory a následném podrobném a otravném reflektování této události.

Postava učitele, přesněji pomocného učitele, dále vystupuje ve dramatu *Dobytí severního pólu*. Tento je ve hře povinován vést deník polární výpravy a kromě toho je taktéž opatřen charakterovým rysem podlézání, tentokrát náčelníku skupiny. V jeho chování lze postřehnout podobný povahový nešvar, jaký má učitel ze hry *Akt*, a to neustálou touhu zachraňovat situaci a utužovat kolektiv. Tak pomocný učitel zpívá píseň do nepohody, a když ani tato nepomůže a ostatní se chtějí vzdát dobytí severního pólu, ochotně se oděje v komický převlek, aby tak ostatní pobavil a zbavil trdomyslnosti. Vzhledem k faktu, že kolegy zmýlí jeho kostým tučňáka v polárním prostředí, neodpustí si učitel poznámku: „*Tučňák žije přeci jenom na jižním pólu. Vždyť jsme to probírali.*“<sup>153</sup> Didakticky fantaskní je potom jeho projev pronesený u příležitosti konečného stanutí na severním pólu: „*A to nejlepší jsem si nechal nakonec. Teď něco uvidíte. Vojtěchu, udělej mi na pólu značku a ustup stranou. (Stane se. Učitel vykročí směrem ke značce). Podívejte se – jdu na sever (Překročí značku a pokračuje v chůzi), a teď jdu na jih!*“<sup>154</sup> V dramatu *Afrika* se sice neobjevuje přímo pedagog, ale podobnou funkci zastává ve hře misijní františkán Cyril Metoděj, který nese styčné rysy s učitelem v jiných komediích divadla: poučuje, má otravné připomínky a je ze strany svých kolegů lehce týrán: „*Cyrile, jak se řekne: „Když mé nezabijete, dám vám dary“? – Jo, pane doktore, podmiňovací věty! Ty oni vůbec nemají.*“ – *Proboha, Cyrile, bratře, otče, blbče!*“<sup>155</sup>

Dalším „váženým“ povoláním, které je v produkci Címrmanova divadla nejčastěji parodováno, je to doktorské. V již zmíněném dramatu *Akt* vystupuje kromě pedagoga také postava sexuologa, který sám o sobě tvrdí, že je *graduovaný, tedy má akademický titul*. A tohoto doktora nechají autoři dramatu vyslovit hloupost i pro negraduovaného člověka, natož pro sexuologa: „*Měl jsem dost komplikovaný, takzvaný kruhový porod.*“<sup>156</sup> Podobně absurdně komický argument se objevuje ve hře *Němý Bobeš*, kdy je na základě červené tekutiny ve zkumavce přiblížené proti světlu určeno právě otcovství dítěte: „*Není nesnadné uhodnout, kdo*

<sup>152</sup> Kašpar, Lukáš: Hry, které nikdy neomrzí / Zdeněk Svěrák. In: *Mladá fronta Dnes*, 2010, roč. 21, č. 136, příl. Víkend, s. 7.

<sup>153</sup> Címrman/Smoljak/Svěrák: *Dobytí severního pólu*. Praha: Originální Videojournal, 2006.

<sup>154</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplně vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 359.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 507.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 46.

je jeho otcem. Ale krevní zkouška nám to poví s naprostou jistotou. (Podívá se do zkumavky proti světlu). Ano, je to váš syn!“<sup>157</sup> S tímto vtípem má podobné styčné body situace ve hře *Záskok*: opět jde shodou okolností o potvrzení skutečného otcovství, tentokrát na základě řečové vady: „*Teprve teď mě to trklo! Vždyť my oba ráčkujeme jako vejce vejci!*“<sup>158</sup>

### 6.3.4 Týrání žáků

K touze asi každého pedagoga, byť si to pravděpodobně snaží většinou nepřipouštět, patří alespoň jednou za učitelskou kariéru patřičně zacloumat neposlušnými žáky, což si autoři (alespoň slovy) v dramatech dopřáli: „*Mám děti rád. To je pochopitelné. Jinak bych si asi těžko zvolil učitelské povolání. Ačkoli...Ale někdy je toho trochu moc. Víte, po celodenním vyučování koupat tři děti po sobě...Někdy, věřte mi, povolí člověku nervy, a jak tak v té vaničce piští a vřeští, tak já: šup hlavičku pod vodičku! A je klid. Tedy ne, že by se utopily, ale napijou se.*“<sup>159</sup> Postava otce ze hry *Akt* jde ještě dál – omráčí matku svých pěti dětí a tyto potom pošle nazdařbůh do světa. Nepříliš vřelé rodičovské vztahy jsou tematizovány také v dramatu *Němý Bobeš*, a to v situaci, kdy je Bobšův pěstoun otázan na svůj vztah k svěřenci: „*Já? Já ho mám plný zuby. Vid', Bobši?!*“<sup>160</sup> Na konci příběhu nicméně tento pěstoun vyhledá Bobše, neb mu za ty roky *přirostl k srdci a je mu bez něj těžko*. Tvůrci tedy vnášejí do úst nebo činů svých dramatických postav touhu děti občas přizabít nebo vyhnat, ve výsledku se ale jedná jen o poněkud odvážné řečnění (do kterého pravda nezapadá otec ze hry *Akt*, což omlouvá jeho zhýralá bohémská duše), stejně plané jako poznámky o vraždění nevěrné ženy kyjem.

Touhu moci děti beztrestně občas tlouci tematizují autoři také v referátu ke hře *Cimrman v říši hudby*: „*Dále si Cimrman ve své škole jasně odpověděl na otázku, zda používat tělesných trestů. Pokušení vztáhnout na žáka ruku je, jak známo, největší při hodinách houslové hry, kdy učitelé ztěžuje sebeovládání smyčec...A tak Cimrman k učitelům hudby volá: „Kolegové, smyčec není bicí nástroj!*“<sup>161</sup> Přání moci s dětmi vskutku tlouci si autoři splnili až v dramatu *Blaník*, kde je otloukáno dítě jeskyňky se slovy: „*Jeskyňky jsou strašně odolný. S tou můžeš třeba třískat o stůl, a nic se jí nestane. Podívej. (Začne mlátit dítětem o stůl). A nic. Ještě se tomu směje.*“<sup>162</sup> I v dramatu o vyšetřování ztráty třídní knihy si tvůrci dopřáli zadostiučinění vůči žákům (respektive publiku), a to alespoň slovní: „*Rozumní chlapci? Toto jsou rozumní chlapci!/? Vždyť je to tu jeden vedle druhého samý debil nebo*

<sup>157</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 182.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 439.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 170.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 197.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 396.

*blbeček! Vždyť se podívejte! Debil – blbeček, debil – blbeček, debil – blbeček, debil – blbeček!* Akorát támhle vzadu – to je snad jediná výjimka – sedí dva blbečci vedle sebe!!!“<sup>163</sup> (Tato scéna je vždy spolehlivě odměněna bouřlivým potleskem). Na tomto místě se nabízí srovnání se samotným Cimrmanem, jehož zcela opačnou výchovnou metodu cimrmanologové popisují v referátu k této hře a zastřešují pod zásadu *Trestání učitele učitelem*: „Cimrman vycházel z předpokladu, který uznává – teoreticky – i dnešní škola, že žáci mají mít svého učitele rádi, a tudíž by je mělo mrzet, když učitel trpí.“<sup>164</sup> Od autorů se dále dozvíme, že byl-li pedagog Cimrman pobouřen chováním nezvedených žáků, potrestal tím sám sebe např. zákazem vycházek či odpíráním doutníku v domnění, že žáci začnou zpytovat svá svědomí. Z výše uvedeného tedy vyplývá, že zrovna v tomto osvíceném kroku tvůrci svůj věrný vzor nenásledují, naopak vybavují pedagogické působení svých dramatických postav dnešními učitelskými stereotypy.

### 6.3.5 Hra s učitelskou tematikou

Vysloveně pedagogické je v historii divadla dokonce celé jedno představení, a to již zmíněné absurdní drama *Vyšetřování ztráty třídní knihy*. I referát předcházející hře se cele monotematicky obírá Cimrmanovou pedagogickou činností. V obsahu přednášek můžeme vypořádat snahu autorů vypořádat se s jevy, jež je nepochybně během jejich učitelské praxe potkaly, a to hlavně s neschopností žáků zapamatovat si předkládané poučky – Cimrman proto přímo určil, kterou látku si mají žáci zapamatovat (jednu desetinu) a kterou zapomenout (zbylých devět). V referátu ke hře představuje publikum v divadle pomyslnou třídu plnou nechápavých žáků (kterým je nutno pokus či poučku několikrát zopakovat) a v nadcházejícím absurdním dramatu vykonává obecnstvo pro změnu funkci zákeřných gymnazistů, neochotných po sedmi letech vrátit třídní knihu. Hra samotná je potom plná stereotypů učitelské hantýrky i celkového chování: „*Co nám povíme? Nic nám nepovíme? Chyba, chyba. Že, Klásek? Co o tom víte? Vy toho přece vždycky tolik víte. Že byste najednou nevěděl? To bych se divil, Klásek... Okrádáte sami sebe.*“<sup>165</sup>

Ve hře jsou potom odstupňovány hodnosti těch či oněch školních pracovníků podle schématu čím vyšší funkce, tím hloupější osoba, které níže postavený podlézá: třídní učitel vyšetřuje ztrátu třídní knihy familiérně i s výhružkami, po něm přicházejí na řadu sice výše postavení, ale podstatně méně inteligentní. Ředitel reaguje podivínsky infantilně, inspektor je v podstatě mimo problém a předvádí publiku-třídě svůj pedagogický přístroj, zemský školní

<sup>163</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 74.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 68.

rada není ani schopen slova a pojidáním svačiny celé vyšetřování symbolicky rozmělní (a ukončí celou hru).<sup>166</sup> Stejný postup se opakuje také v obsahu oběžníků, které jsou žákům pro výstrahu čteny; oběžník pana ředitele (čten třídním učitelem) obsahuje jakési výchovné poznámky o nekázní všech studentů v rámci školy; oběžník pana inspektora (čten ředitelem školy) připomíná svým rustikálním obsahem kapitolu ze zastaralého slabikáře; oběžník pana zemského školního rady (čten inspektorem) nemá s výchovným působením společného ani slovo, a na závěr příšedší zemský školní rada neříká ani nepředčítá již vůbec nic. Děj *Vyšetřování ztráty třídní knihy* se, vzhledem k žánru absurdního dramatu, točí v kruhu, situace i repliky se nejenom opakují, ale střídají se, jak jsme popsali, v různých ústech, demonstrujícíce „dramatické osoby“ jen jako média „společenských rolí“, čím hloupější, čím výše postavená.

Stejně jako ve hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, tak v pozdější pohádce *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, je publikum divadla pojímáno jako jakýsi prostor plný dětí. K dětem se v pohádce obrací dobrácký princ Jason a o radu je žádá poloslepý Bystrozraký, jehož projev je taktéž obohacen učitelskými stereotypy: „Řekněte mi přesně, kolik vás je, protože v tomhle já musím mít pořádek. Pak se mi v lese někdo ztratí a já se nedopočítám.“<sup>167</sup>

### 6.3.6 Učitel zbabělý

Postava učitele se objevuje také v následující hře *Blaník*. Tento kantor vstoupí do mytické hory v době revoluce 1848 a snaživě se optá: „*Pane přednosto, v případě, že byste v souboji padl, vydal by mi někdo potvrzení, že jsem vás žádal o pomoc? To by mi ve vlasteneckých kruzích moc pomohlo a byla by to pro mne také omluvenka, že jsem zameškal tolik hodin.*“<sup>168</sup> Když posléze vyjde najevo, jaký měla revoluce průběh, učitel zbaběle znovu požádá: „*Pánové, já bych tu omluvenku trochu přeformuloval...Ted' bych to viděl takhle: vyzýval blanické vojsko, aby nikam nejezdilo, že si s tím císař pán poradí sám.*“<sup>169</sup> Tento charakterový nešvar samozřejmě neupomíná primárně k povahám učitelů, spíše podle našeho názoru upozorňuje na známý fakt obecně české národní zbabělosti.

Stejnou nepěknou vadou charakteru nalezneme v souboru učitelů v rámci Cimbmanova divadla ještě jednou, a to v samotném učiteli národů Komenském v dramatu *České nebe*. Ten je ve hře rozčilen drzostí maršála Radeckého, pročež se ostatním s odhodláním svěří: „*Já si tedy nelibuji v ostrých slovech, ale už jsem měl na jazyku, že mu řeknu „ty tajtrdlíku...Ano. Přímo do očí.*“, když se potom Radecký na scénu nečekaně vrátí a od Komenského se

<sup>166</sup> Kerbr, Jan: Cimrmani v roce 93. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*, 1994, roč. 5, č. 2, s. 83.

<sup>167</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 232.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 392.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 398.

očekává alespoň tato avizovaná slovní vzpoura, zmůže se učitel akorát na: „...*ty tajemný svátku.*“<sup>170</sup>

### 6.3.7 Nejpoučnější představení

Učitelský stereotyp symbolicky uzavírá okruh produkce divadla hrou *České nebe*, která svou celkovou didaktičností poněkud připomíná výše zmíněné *Vyšetřování ztráty třídní knihy*. Samotný referát k této hře není podle našeho názoru již oním satirickým pseudovědeckým, spíše připomíná dějepisné opakování, které autoři také zdůvodňují: „*Objevuje se v ní (ve hře) řada velkých postav naší historie. Možná že ne všechna jména a všechny události, ve kterých hrají roli, vám budou známé. Buď proto, že jste v hodinách dějepisu nedávali pozor, nebo jste chyběli, nebo vám to vůbec neřekli.*“<sup>171</sup> Tvůrci se tedy jmenují připomenout osobnost Josefa Václava Radeckého, u něhož vyvstávají problémy, zda ho považovat za českého nebo rakouského hrdinu, v rámci čehož se uvažuje nad tím, koho umístit místo něj do středu Malostranského náměstí. Na tomto místě připomínají možnost vztyčit ve středu náměstí Címrmanovu sochu (tzv. „varianta brod“), kterýžto vtíp použili již v referátu ke hře *Vražda v salónním coupé*. Zajímavé na tomto místě je, že zmíněná přednáška „*Dočká se Praha Címrmanovy sochy?*“ není přítomná v závěrečném vydání všech her, které vyšlo roku 2010 v nakladatelství Paseka, což můžeme považovat za snahu autorů utajit skutečnost opakovaného vtípu. Samotný Radecký není v referátu připomínán samoúčelně; maršál vystoupí i ve vlastenecké hře.

Poměrně sáhodlouze je také vysvětlován rukopisný podvrh, jehož je potom ve hře využito ke komickému žertu se jmény Hanka a Linda. Autoři podvrhů jsou totiž nejdříve pokládány za dívky (zde není moc jasné, proč jsou všichni v nebeské komisi obeznámeni se soukromým životem Tylovým či osobností Sabinovou, přičemž slavní falzifikátoři jsou jim neznámí), což může později Komenský využít v aktuální vzdělávací poučení: „*Nebeská komise rozhodla, aby Hanka s Lindou zůsta-li, a píši měkké i, čili je jasné, že ta děvčata jsou muži. Vidíte, jak je to tvrdé a měkké i důležité?*“<sup>172</sup>

V samotné hře tedy vystupuje učitel ze všech nejpovolanejší, a to samotný Jan Amos Komenský. Tvůrci dramatu, Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak chtěli podle osobních vzpomínek nejprve hrát postavu sv. Václava, který řídí jednání komise, ale potom se rozhodli pro roli Komenského, v níž mohou lépe a se značnou sebeironií navázat na svou někdejší pedagogickou zkušenost. Komenský má ve hře roli jakéhosi organizátora a dozoru nad

<sup>170</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 557, 560.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 529.

<sup>172</sup> Tamtéž, s. 552.

nebeskou komisí; praotce Čecha vzdělává v literatuře, neustále opravuje a zkouší, což má pravděpodobně působit komicky: „*Kdo složil Prodanou nevěstu? – Bedřich...- Správně...- Podmáslí!*“; tento vtip autoři dále graduji: „*Jako prvního bych vzal na přetřes Bedřicha Smetanu. – To je ten, co jsem si ho splet s tím podmáslím. Ale když se smetana veme na přetřes, tak je z toho máslo a podmáslí. Tak proto jsem si to splet.*“<sup>173</sup> a na závěr debaty o Smetanovi nezapomenou divákovi připomenout a zazpívat árii *Proč bychom se netěšili*. Když později vyjde najevo, že Hus nečetl Babičku, neodpustí si Komenský poznámku: „*Tys ji nečetl, bratře Jene? Je to povinná četba.*“<sup>174</sup>

Vysvětlování osudů slavných historických postav se dále ozývá i v dramatu: „*Rozhodně lepší než ten druhý Jan, ten... - Nepomucký? – Ano. S tím je těžká domluva.*“; kdyby zde náhodou někomu nedošlo, proč je s Nepomuckým obtížnější řeč, přidává učitel národů Komenský vysvětlení: „*Nediv se. Bez jazyka, chudák.*“<sup>175</sup> Stejně nadbytečně názorně působí tento dialog mezi Havlíčkem a Husem: „*Tak takové jsou teď mravy? Z toho mi naskakuje husí kůže. – Jaká jiná by tobě měla naskakovat, mistře Jene?*“<sup>176</sup>, a až po několika vteřinách vtip Husovi dojde, což odmění radostným smíchem. Za poněkud triviální vtip považujeme také časté narážky na Husovu smrt: „*A co Zikmund? Ten tu je! A když se potkáme, myslíte, že se omluví? Ne! Jen se na mě šklebí a posměšně chrastí sirkama! (Vezme krabičku sirek, která leží na stole, a ukáže to.)*“<sup>177</sup>

Zde se tedy počítá s tím, že diváci vědí, jaký díl viny nesl na Husově nedobrovolné smrti zmíněný Zikmund a jakým způsobem byla provedena poprava. Později využijí chrastění sirkami autoři ještě jednou, když odchází Havlíček z nebeské kavárny na cigaretu: „*Zapomněl jsem si tu sirky. (Vezme je ze stolku, kde ležely pod svícnem. Ale než odejde, škádlivě jimi zachrastí Husovi před obličejem. Ten nevrle zareaguje.)*“<sup>178</sup>

Aby mohli tvůrci obeznámit publikum s dalšími významnými postavami z historie, využívají k tomu Babiččiny neznalosti (což je poněkud nešikovné, protože Babička si postavy plete několikrát a divákovi je to jejím prostřednictvím znovu a znovu objasňováno): „*Praotec národa je tady praotec Čech, pak máme také Miláčka národa, to je Josef Kajetán Tyl, Vůdce národa, to je Rieger, a Zrádce národa, to je Sabina...- A co on provedl? – Byl to český spisovatel, který udával naše vlastence rakouské policii.*“<sup>179</sup>

<sup>173</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 537, 548

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 544.

<sup>175</sup> Tamtéž, s. 541.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 544.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 541.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 551.

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 546.

V dalším dialogu opět připomínají Sabinovo dílo, což ještě více podporuje naši teorii o představení, které se spíše než alegorii podobá opakování z dějepisu a literatury: „*Když poslouchám tu Smetanovu Prodanou nevěstu, tak si říkám, jak je možné, že tak krásné libreto plné českého humoru napsal člověk, který udával své přátele.*“<sup>180</sup> Aby se divák dozvěděl něco více o Radeckém a svatém Václavovi, nechávají je autoři vzájemně se představit: „*Já. Svatý Václav, kníže, vévoda české země, zavražděn svým vlastním bratrem roku 929 nebo 935, to už si přesně nepamatuju.*“<sup>181</sup> Autoři se pravděpodobně domnívají, že jejich divák není s těmito základními historickými událostmi obeznámen, a proto mu je podává takto polopaticky. Zde je namístě srovnat tuto naši domněnku se Smoljakovým vyjádřením z roku 1994: „*Víte, my děláme humor. A humor můžete stavět jenom na tom, co lidi všeobecně znají. Humor je založen na tom, že člověku napovíte, ťuknete dva body a on si je spojí. Když k tomu musíte podat informaci, je po humoru*“<sup>182</sup>. Vzhledem k faktu, že v Českém nebi vysvětlují autoři téměř všechno, vede je k tomu pravděpodobně snižující se úroveň vzdělanosti českého diváka. Tuto domněnku částečně podporuje Smoljakova úvaha: „*Píšeme pro naše ročníky. Každé divadlo předpokládá jistou úroveň vzdělanosti a za nás se v dějepise a češtině hodně fedrovalo 19. století. To je v dnešních osnovách potlačené, ale trosky nějakých základních mýtů zřejmě zůstaly.*“<sup>183</sup>

Neznalostí není nicméně využito primárně jenom k poučení, ale také k vytvoření komické situace: praotec Čech špatně při opakování vysvětluje tragédii Maryša a svou interpretaci tohoto dramatu zakončí tím, že: „*...vypadá to, že jeden Mrštík zabije toho druhého Mrštíka*“, na což může svatý Václav pronést vtip: „*To se bohužel mezi bratry stává.*“<sup>184</sup>

#### 6.4 Shrnutí

V předcházející kapitole jsme se dotkli jednoho z nejryzejších pilířů poetiky humoru Cimrmanova divadla, kterým je skutečně důsledné pseudovědeckví, paradování vědeckého stylu, nezaujatých debatních výměn, a to včetně důkazů přinášných na podporu vyřčených tvrzení. S tímto rysem se úzce pojí další stereotyp v produkci Divadla Járy Cimrmana, a to rozhovory s přizvanými experty. Na tomto místě jsme se pokusili navázat pojednáním o parodování samotného poučování, jež je nejvíce přítomné v postavách kantorů, kteří se v dramatech vyskytují (vzhledem k pedagogické minulosti tvůrců) poměrně hojně.

<sup>180</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 548.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 554.

<sup>182</sup> Augusta, Pavel: *Knihy o Praze 3*. Praha: MILPO 1994, s. 84.

<sup>183</sup> Platzová, Magdalena: Spiknutí Cimrman: Divadlo, které proplulo invazí, normalizací, revolucí i svobodou, je stále populární. A stále stejné. In: *Respekt*, 2009, roč. 20, č. 23, s. 48.

<sup>184</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 544.



Následující kapitolu věnujeme tématu, jež v podstatě zasahuje do všech naznačených stereotypů a symbolicky tak uzavře naše zkoumání, a to motivu překračování míry ve všech směrech, jež úzce souvisí s poetikou humoru Divadla Járy Cimrmana. Ono překračování obecně vnímaných hranic estetická budeme demonstrovat na postavě lidového komického hrdiny a jeho projevu.

## 7 Stereotyp tzv. lidového komického hrdiny

K jednomu z nejučinnějších způsobů, jak si zachovat smích a přízeň publika, patří podle Přemyslu Ruta<sup>185</sup> snaha udržet si jistou paralelu mezi jevištěm a hledištěm. Aby divák co možná nejvíce sympatizoval s postavami na jevišti (a co je nejjistější cestou k úspěchu než pocit divákovy sympatie s odvážlivcem na opačné straně hlediště a jeho počínáním), je nutno pojmout zobrazovaného hrdinu (podle Ruta lidového komického hrdinu) v takovém světě, který je zároveň běžným světem každého člověka. Světem, který se nevyhýbá fyzicku, v němž jsme uvězněni, se všemi jeho nástrahami, od těch erotických až přes ty, mírně řečeno, metabolické, až po samotné limitní hranice, jež jsou nám vyměřeny. Tady se nám potom jedná především o zobrazování zrádného těla s jeho potížemi, směšnosti a trapnostmi, jimiž nám tělesná schránka ztrpčuje pobyt na zemi. Na tomto místě není bez zajímavosti uvést, že oslavování a zdůrazňování naopak kladů lidské fyzické stránky se Divadlo Jára Cimrmana ve svém důsledku věnuje nesrovnatelně méně než poukazování na jeho (převážně s věkem stoupající) neduhy.

V této kapitole se tedy zaměříme na jisté překračování míry či obecně vnímané dávky estetična v několika ohledech, mezi které patří hojně používaný stereotyp vulgarismů v produkci divadla, zobrazování žen v hrách nepříliš lichotivým způsobem, s čímž úzce souvisí motivy erotična. Speciálním oddílem je potom pojednání o zmíněných limitech člověka, s čímž jistou mírou souvisí cimrmanovské parodování stáří.

### 7.1 Metabolická stránka tělesnosti v Cimrmanových hrách

Z našeho zkoumání opakovaných stereotypů v produkci Cimrmanova divadla vyplynul jako jeden z nejvýraznějších motiv lidského vyměšování, který je v dramatech tolikrát opakovaný a tak častý, že dokonce přehlušuje narážky na sexuální sféru (což se může zdát vzhledem k čistě pánskému složení souboru překvapivé). Tento stereotyp táhnoucí se celou produkcí divadla vysvětlují herci stejně jako mnohé jiné styčné rysy opět již ve své prvotině *Akt*, respektive svalují v ní takto vinu na Cimrmana: „*Jeho hrdinové si na otevřené scéně stříhají nehty, používají pravých klystýrů a odcházejí na klozety, aniž by se tím tajili. Zůstává ovšem smutnou skutečností, že ve své době se Cimrmanovy hry setkávaly většinou s nepochopením a někdy i s očividným odporem.*“<sup>186</sup>

#### 7.1.1 Stereotyp lidského vyměšování

V tomto ohledu cimrmanologové svůj vzor věrně následují (a pravděpodobně zároveň doufají, že takové zobrazování dnešní publikum konečně docení) v několika situacích, kdy je

<sup>185</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 10.

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 24.

přímo na jevišti „odhalen exkrement“. Toto odhalování lze vysledovat od hry *Lijavec*, kde je použito poněkud nemístné alegorie gravidity a zácpy; po odstranění této bolesti je potom „výsledek“ nesen v ranci oknu. Ve hře *Dobytí severního pólu* již dochází k proměně: postava primitiva Frištenského si stoupne bokem k publiku, částečně tak schována za jednu ze sněhových kulis, čímž vzniká dojem buď melancholického hledění do dálky, nebo močení. Ukáže se, že druhá možnost je ta správná, neboť po vystoupení na otevřenou scénu zůstává po Frištenského produkci trčet do prostoru žlutý oblouček, což přihlížející postava učitele komentuje: „*Frištenský, buď rád, že ses odtrh.*“<sup>187</sup> V této situaci sice z jeviště nezazní jediné vulgární slovo, choulostivá scéna je nicméně předvedena kompletně. V následujícím dramatu *Blaník* je situace gradována: z tehdejšího 19. století do mytické hory přišedší učitel je zvědav, zda tu platí legenda o přeměně koňského trusu ve zlato. Když je ujistěn, že to funguje nejenom s trusem koňským, rozhodne se: „*Tak to bych si potom, jestli dovolíte, něco malého na památku vzal.*“<sup>188</sup> Poté již hledá onu místnost a nachází jenom tři otvory v jakémsi kopci (jedná se o maketu hory, přičemž za každým z otvorů sídlí jedno vojsko): „*Člověče, co tě to napadlo? Víš, co je tam dole? Vždyť je to plné našich... - Pardon, ono je to plné. A sem mohu? – Sedni si, kam chceš. Naším vojákům už může každé klidně...*“<sup>189</sup> Ani v této scéně nezazní jediné sprosté slovo, respektive rytíř jej ve své replice nestihne použít, neboť se jednak počítá s divákovou schopností asociace, a jednak jí ještě pomáhá učitelova tematizovaná potřeba i naznačené sedání si. Po chvíli tento pedagog příběhne ze zákulisí a na papíru si nese zlaté lejno; následně při odchodu z hory (a tím i ze scény) děkuje za zlato, na což se mu dostane dvojsmyslné odpovědi: „*Vždyť sis ho vydělal sám!*“<sup>190</sup>

Zmíněným scénám se v popsaném stereotypu vyměšování na jevišti velmi podobá situace opět v ještě novější hře *Švestka*, která je už podle nás vystupňována do nejvyšší míry: na scénu vchází Emilka (mužský herec s maskou rozesmáté ženské tváře), mlčky a s úsměvem přejde celé jeviště zcela ignorujíc postávající pány, za prvním keříkem si na chvíli předřepne, načež se opět zvesela napřímí. Po neúspěšných námluvách Emilka opouští jeviště a ono inkriminované místo za keříkem demonstrativně přeskočí. Spojení slov *nejvyšší míra* jsme zde použili z toho důvodu, že postavou konající zmíněnou tělesnou potřebu je jednak žena (která by v podobné situaci pravděpodobně cudně zamířila o několik desítek metrů dál), a jednak je ona činnost v podstatě přímo prováděná prakticky téměř před zraky diváků (a na

<sup>187</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 353

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 389.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 389.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 399.

rozdíl od předchozího Frištenského nenabízí jiný výklad), což již může působit poněkud nevhodně.

Není-li proces lidského vyměšování přímo předveden, čehož jsme si povšimli v předchozích ukázkách, je alespoň slovně tematizován či v jednom případě také mimoverbálně předváděn. Máme zde na mysli scénu ze hry *Vyšetřování ztráty třídní knihy*: ve třídě (kterou představuje publikum) je přítomen jistý žák Veškrna, jehož jedinou rolí v dramatu je se imaginárně hlásit s potřebou, což třídní učitel několikrát připomíná, buď slovně: „*Ted' jde jenom o to, kdo z vás první vstane a uleví svému svědomí. Tak kdo to bude, chlapci? Kdo si uleví? Nech toho, Veškrno!*“<sup>191</sup>, nebo mimoverbálně, např. křížením nohou při pantomimickém tázání se žáka na druh jeho potřeby.

## 7.2 Efekt nečekaně proneseného vulgarismu

Velmi nápadným stereotypem většiny her je poněkud mírnější překračování míry, než jaké jsme popsali v předchozí kapitole, a to použití vulgárního slova v místech dramatu, kde by je divák vůbec neočekával, např. ve spojení: „*A kdo byl za to bacanej? – Tos mě tenkrát nasral, kamaráde.*“<sup>192</sup> Podle Přemysla Ruta si sprosté slovo pronesené z jeviště uchovalo dodnes spolehlivý účinek na lidové vrstvy, v nichž ještě přetrvává představa divadla jako svatostánku s pozlaceným štukováním a veršovanou mluvou. Právě tak vysoká koncentrace krásna se nejlépe vyváží přesně odpáleným vulgarismem nebo jeho v podstatě doslovným předvedením.<sup>193</sup> S tímto pudem lidového diváka počítá většina cimrmanovské produkce: v *Aktu* neudrží učitel stolicu ve chvílích, kdy je dojat, což se také stane v závěru představení, kdy se navíc ostatním svěří: „*Mně se to stává jen řídce. Mně se to stává, když jsem dojat. Co bych vám to neřekl, vždyť to zůstane v rodině. Já jsem se jednou, při školní oslavě, tak (výmluvná pauza) dojal, že museli vyklidit tělocvičnu.*“<sup>194</sup> Zde je tedy zmíněného motivu použito pro úplný závěr dramatu, na jehož konci všechno dobře dopadne, jak to v komediích bývá zvykem. Vzhledem k tomu, že Divadlo Járy Cimrmana zásadně nedodrhuje klasičnost žánrů a spíše je paroduje, nejsou poslední minuty dramatu věnovány divákovu dojatému klonění hlavy, ale spíše vyvolávají výbuch smíchu s překvapivým pozvednutím obočí nad tristní představou dospělého kantora v takto trapné situaci.

V následující hře se situace jistým způsobem obměňuje a dvojsmyslného termínu odkazujícímu do jisté sféry je použito pro vstup osoby do dramatu: nebyt skutečnosti, že

<sup>191</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 73.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 51.

falešnému hraběti Ferdinandu von Zeppelinovi v operetě *Hospoda Na Mýtince* „ušel plyn“ (ze vzducholodi), nebyl by se na scéně vůbec objevil.

Podle pojmenování výsledků lidského vyměšování dostala dokonce jedna z dramatických postav jméno: „*Naučil se zřejmě od srn všemu. Proto ty bobky na tvém záchodě (...) Však jsem mu také proto, že tak tvaruje, dal jméno Bobeš.*“<sup>195</sup> Autoři nezapomínají využít Bobšova jména i v slavnostním závěru dramatu, kdy tento, seznáv, že už není němý, chce říci ještě něco a je k tomu povzbuzován lékařem: „*Tiše! Chce něco říci! No, Bobši, neboj se, zatlač!*“<sup>196</sup> V *Němém Bobši* ostatně končí oním *přesně odpáleným vulgarismem* celá první polovina dramatu: v kýžené scéně se postavy dohodnou na ušlechtilém záměru najít skutečného otce osiřelého Bobše a vyptávají se Bobšova pěstouna na schválení: „*Co tedy říkáš ty, Mikovče? – Pro mě za mě... - Tak tedy vzhůru...- jděte si třeba do prdele. - ... do Grünbachu!*“<sup>197</sup> Komično ještě umocňuje fakt, že jsou diváci na poslední větu upozorněni předem (ve zfilmované verzi) jedním z přednášejících: „*Po větě „Tak tedy vzhůru do Grünbachu“ následuje přestávka*“.<sup>198</sup>

Ve hře *Hospoda Na Mýtince* nejde ani tak o vulgarismus na otevřené scéně, ale opět o moment překvapení, ve kterém slovo odkazující do jisté sféry (ne)zazní: postava vězně Kulhánka se zasněným výrazem pronáší: „*Vidím ji stále před sebou, jak odstrčila stráž, nabrala vody do dlaní a řekla mně, neznámému člověku: „Pij!*“<sup>199</sup> Divákův dojem (přece jen se jedná již o jistý archaismus – napíšeme-li slovo s ypsilonem) tu utvrzuje nadšené hrabětovo svolání: „*To že řekla? ... To musí být ženská!*“<sup>200</sup> Stejným dojmem působí věžňovo popisování imaginární vnučky: „*Ona je horský potůček. Ona je kapička rosičky na travičce. Ona je...*“ a hrabětovo nelítostné doplnění, jež přeruší melancholickou charakteristiku a šokuje tak diváka: „*...prd.*“<sup>201</sup>

Onoho nečekaného použití sprostého slova je v následující hře *Vražda v salónním coupé* použito jako vyšetřujícího triumfu inspektora Trachty. Jedná se o metodu tzv. *šrapnelu*, která spočívá v překvapivém pronesení vulgarismu při vyslýchání podezřelého s úmyslem jej takto šokovat a dovést k přiznání (čili jde v podstatě o absolutně názornou demonstraci výše uvedené zásady): „*Ty že máš les, Meyere? – Mám. – Hovno, Meyere! Hovno máš!*“<sup>202</sup> Posléze se již postavy v dramatu vyvarovaly samotného vulgarismu a nechaly jej zastoupený

<sup>195</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 168.

<sup>196</sup> Tamtéž, s. 183.

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 170.

<sup>198</sup> Cimrman/Smoljak/Svěrák: *Němý Bobeš*. Praha: Originální Videojournal, 1997.

<sup>199</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 106.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 106.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 112.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 140.

zvoleným eufemismem: „*Víte co mi může inspektor Klečka? – Šrapnel!*“.<sup>203</sup> V dalších částech tento motiv ještě gradují: postava studenta Hlaváčka se dovolí svého profesora použít onen *šrapnel* a ostýchavě šeptá vyšetřovanému stewardovi cosi do ucha; na což on reaguje: „*Co to? Aha. Půjdete rovně a doleva.*“<sup>204</sup> Co skutečně Hlaváček šeptal, potvrdí divákovi o několik momentů později samotný vyšetřovaný: „*Dá mi pan inspektor dovolenou, abych zamkl záchod? Nebo mi tan cestovatelé ve stanici nalezou, a když vlak odjede, zůstanou mezi kolejemi šrapnely.*“<sup>205</sup> V dramatu z představení *Vyšetřování ztráty třídní knihy* zazní vulgární nadávka také šeptem, ale v tomto případě dostatečně hlasitě, aby ji publikum postřehlo. Jde opět o moment překvapení, neboť v situaci je přítomen nadřizený (a rozhněvaný) pan ředitel a ostatní žáci, před kterými se obvykle hovořívá slušně: *Učitel zatím na druhé straně jeviště šeptá do třídy: „Hrdlička...No?“ (Nedočká se odezvy). „Počkej, ty hajzle!“*<sup>206</sup>

Autoři situaci s překvapivě proneseným vulgarismem sami vysvětlují a uvádějí v této souvislosti již v jiné kapitole zmíněný příklad z referátu ke hře *Dobytí severního pólu*, kdy je jednomu z cimrmanologů spíláno za nedobře provedenou rekonstrukční práci, kteréžto vyčítání skončí škodolibou otázkou, zda z toho proviněný vyvodil nějaké důsledky pro svou další práci: „*Ano, já jsem to celé pozorně vyslechl a vyvodil jsem z toho pro svou další práci ten závěr, že bude-li někdy příležitost a budu požádán o nějakou další rekonstrukci, že se vám na to vyseru.*“ Podle autorů spočívá kouzlo tohoto vtipu ve skutečnosti, že obviněný cimrmanolog řekne celý projev jaksi pokorně a provinile, čili divák v první chvíli ani nevěří tomu, co na konci projevu slyšel. V samotné hře se na tento vtíp částečně navazuje situací, kdy nikdo z diváků vzhledem ke spisovnému (a v tomto případě lítostivému) projevu prosení vulgarismu opět neočekává: postava lékárníka si stěžuje na podmínky polárního života: „*Kamarádi, já nevím, co to se mnou je, ale já bych to nejradši otočil a driftoval zpátky. K nám. Domů. Do Prahy. Do Podolí. Do lékárny... Do prdele, to je mi smutno!*“<sup>207</sup>

Jistou variací zmíněné teorie můžeme postřehnout v jevištním sklerotikonu *Švestka* (opět se pracuje s použitím vulgárního slova v situaci, kdy by jej divák neměl očekávat): bývalý vechtr Hájek čte telegrafní zprávu od kolegy ze sousední stanice, přičemž téměř slabikuje a postupuje spolu s telegrafním lístkem do nádražní budky: „*Milý Kamile, předem mého telegramu přijmi srdečný pozdrav ze sousední stanice. Jinýmu bych žebřík půjčil, ale Hájkovi naser.*“<sup>208</sup> Poslední slovo herec ve zdramatizované verzi ještě zvýrazní svým

<sup>203</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 144.

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>206</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 344.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 461.

pohoršeným a zvýšeným tónem hlasu. Komično zde vzniká tedy jednak tím, že jde o v podstatě oficiální dopis, kde bychom podobné výrazy nečekali, a jednak oním velmi pomalým slabikováním jinak zdvořilého telegramu.

V následujícím příkladu je sprosté slovo velmi překvapujícím prvkem, neboť je proneseno venkovánem s rustikální čepicí, který jde s písničkou na rtech hledat do města nevěstu, jež by mu chaloupku vysmýčila (a děti porodila); jeho projev je nadto svázán do veršů a zmíněný vulgarismus je použit pro dosažení rýmu: „*V nůši mám, sousedé, deku na přikrytí / abych ji nevedl s nahou řítí.*“<sup>209</sup> Zde tvůrci jasně dokazují neplatnost obecné teorie, jež o divadle panuje, tedy o nemožnosti zaznění vulgarismu na otevřené scéně, neboť divadelní projev je nesen vznešenou mluvou a zpravidla ve verších. Autoři zachovali divadlo, vznešenou mluvu i verše, ale obohatili projev o slůvko *řítí*.

### 7.2.1 Efekt vulgarismu, který vůbec nezazní

Často se v produkci divadla pracuje v podstatě s úplně odlišným motivem, kterým je nedořečenost za účelem divákovy spolupráce na vtipu: Svěrák se v referátu ke hře *Vyšetřování ztráty třídní knihy* dívá do kbelíku, ve kterém se má nacházet *dobře uhnětený sklenářský tmel*: „*Tenhle je, zdá se, dost měkký, až se skoro bojím...pane asistente, je to vůbec tmel? ... To by si nedovolil.*“<sup>210</sup> Komičnost je dále podporována neochotou přihlízejících cimrmanologů (doprovázena výrazy znechucení) do zmíněného kbelíku nahlédnout. Prakticky totožná situace se opakuje ve hře *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*: *Shora dopadne na scénu několik šplíchanců vody*: „*Pláče! Koloděj pláče! – Přátelé, je to vůbec pláč?*“<sup>211</sup>

Jinou možnost, jak použít vulgárnější slovo a přitom jej neřici doslova, použili tvůrci v komedii *Záskok*, ve které kýženého výsledku docílili prostřednictvím řečové vady: „*Až do čtvrtý třídy jsem obstojně ráčkoval. Ale to bylo pořád: tdám, tdenky, tdumpeta...a dědictví je (výmluvná pauza) v pdachu.*“<sup>212</sup> Vulgarismus tedy opět vůbec nezazní, divák očekává pravděpodobně jiné slovo obsahující obtížně vyslovitelnou sonoru, a je zklamán.

Na humoru plynoucím z vlastních divákových asociací, které zpravidla nemohou jinak, než vést jistým směrem, je dále založena značná část scény z pohádky *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, konkrétně potom rozhovor s dědem Vševedem, se kterým je možno hovořit pouze ve verších (třebaže on sám tak nemluví): „*Před tvou moudrostí se vše v prach řítí / princí chce vědět, zda se neocitne (pauza) v síti...*“<sup>213</sup> Zde se snad nejvýrazněji počítá se spoluprací diváků, díky níž je dosaženo komického efektu a kýženého smíchu, stejně jako

<sup>209</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 200.

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>211</sup> Tamtéž, s. 244.

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 439.

<sup>213</sup> Tamtéž, s. 234.

v dalších pokusech o rýmování: „*Podívejte se, já mám zakletou dceru.*“ Po této větě se Bystrozraký, coby průvodce, podiví, že chce tato slova král rýmovat a sám se snaží: „*Dceru, dceru, to je taky slovo. Co s tím?*“, divák již dávno tuší, nicméně přítomný princ Jasoň přichází s aktivním: „*Já bych věděl!*“. Bystrozraký jej odbude s tím, že on samozřejmě také, ale „to“ prý nemohou použít, ačkoliv se zrovna na tento výraz upnuli a jiný je nenapadá. Král konečně nalezne rým na *dceru*: „*Už vím! Byla krásná v každém směru!*“, načež situaci vrátí znovu do mrtvého bodu: „*A ted? Ted' je bleďá jako smrt.*“ Bystrozraký již nevydrží neustálou nekázeň svých svěřenců: „*Říkám vám, nepouštějte se samostatně do žádných projevů. Člověk se chce vyhnout určitým slovům, to je na hovno, takováhle práce.*“<sup>214</sup> Divákovi, jenž byl dosud odkázán při zoufalém obcházení vulgarismů na vlastní asociace, se konečně dostane toho, nač čekal – zde tedy vulgarismu na nejenom otevřené scéně, při veršovaném projevu, ale dokonce v pohádce (a před princeznou k tomu).

Podobná situace, s očekáváním vtipu a divákovou spoluprací, se (tentokrát rafinovaněji) objevuje ve hře *Posel z Liptákova*. Hra se odehrává v budoucnosti, *kdy na sebe lidé již nejsou zlí a sprostá slova znají jenom ze starých knih*: „*Víš, co my se ti na tu tvou baterku? – Tatínku, jen žádné archaismy!*“<sup>215</sup> Posléze se otec neovládne a začne listovat ve starém slovníku ve snaze nalézt ten správný „archaismus“, který by vystihl chování nezvedeného syna: „*Najdi p, tatínku, tam toho je! – Pacholku! – Dál! Jsou tam lepší!*“, zbrklému manželovi nakonec pomáhá jeho žena: „*Ukaž, já mu to povím sama... Víš, co jsi? Ty jsi průduch!*“<sup>216</sup>

### 7.2.2 Vulgarismus v ženských ústech

Toto drobnější pojednání budiž jistým navázáním na předchozí ukázkou o vulgarismu v ústech něžného pohlaví. Poprvé se tento nešvar vlastně objeví již v operetě *Hospoda Na Mýtince* (viz výše), kde je ale vymyšlena a nepřítomna jak vnučka, tak její eventuelní projev obsahující ono slůvko „*pij*“. Tuto skutečnost kupodivu zachovává i o poznání novější komedie *Záskok*, kde se opět jedná o vymyšlenou a nepřítomnou osobu ženského pohlaví, jejíž projev obsahující sprosté slovo je ale tentokrát zprostředkován jaksi názorněji: „*Už ji slyším (Vavrochovu milenku Olgu) jak říká: no tedy Vavrochu, tohle jsme si nedomluvili. Tvrdil jsi, že máš statek, rybník, les, cihelnu, a zatím jsi holá řiť. Takhle ona mluví. V tý hospodě mezi chlapama se to snese.*“<sup>217</sup> Sprosté slovo z úst ženy zazní v tomto dramatu ještě jednou, ale ani v tomto případě vlastně nejde o demonstrování rys neslušnosti dam, neboť

<sup>214</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 235.

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 268.

<sup>216</sup> Tamtéž, s. 268.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 432.



oním mluvčím je ve skutečnosti postava muže převlečeného do ženských šatů již od dětství, aby se tak zmíněný vyhnul branné povinnosti: „*Ba právě. Proto jsem tvou věrnou lásku nemohla opřítovati, podruhu Bárto. Proto jsem se na to krmení neustále vyptávala, ačkoli mi to bylo u prdele. Co bych to neřekla, když jsem chlap.*“<sup>218</sup> Zde by se mohla vnucovat teorie o vzrůstající potřebě Divadla Járy Cimrmana obohacovat projevy svých postav o vulgárnější prvky častěji, než by bylo zapotřebí, a neupírat toto privilegium ani svým ženským postavám. Vzhledem k předchozím dvěma ukázkám ale musíme přiznat tvůrcům jistou staromilskou, až dojemně úzkostlivou snahu ponechat toto právo přeci jen pouze mužům (sic jsou oděny v ženský šat).

Sprostší slovo z ženských úst však přeci jenom v jedné situaci zazní, a to v dramatu *Švestka*: na scénu přichází sufražetka Jenny, která si postupně podá ruku s každým přítomným, načež pronese k dvojici mužů držících se za ruku: „*A co vy, kluci, že se tady držíte jak dva buzeranti?*“<sup>219</sup> Tento moment nicméně opět musíme tvůrcům odpustit a zároveň kvitovat skutečnost, že jediný vulgarismus v ženských ústech vložili autoři zrovna do úst poněkud výstřední sufražetky. A tuto dramatickou spisovatelku zase omlouvá její snaha vyrovnat se mužům (a zároveň právoplatný údiv nad přítomnou dvojicí mužů tisknoucích si dlaně), které sice v mnoha ohledech ženy převyšují, a jak názorně ukazuje, vyrovnají se jim nejenom v nošení rukou v kapsách, ale i v tomto směru: „*Co tě sem, Jenny, přivedlo? – Červená značka. Jdu po ní a najednou šlus. Značka v hajzlu.*“<sup>220</sup>

V předchozím zkoumání jsme se poměrně důkladně věnovali jedné často zobrazované sféře lidského fyzična, které se Divadlo Járy Cimrmana rádo věnuje, a kterou je sféra lidského metabolismu. V rámci této kapitoly jsme zároveň pojednali o fenoménu vulgarismů zaznívajících z úst dramatických postav, který, jak se domníváme, s předchozí sférou úzce souvisí.

V následujícím zkoumání se přesune náš úhel pohledu do další oblasti lidského těla, která jest sice také poněkud choulostivým, nicméně vzhledem k ryze pánskému složení divadla nezbytným a zcela pochopitelným zdrojem humoru, a tím bude motiv promítajícího se erotična, se kterým velmi úzce souvisí stereotyp zobrazování žen v Divadle Járy Cimrmana.

Jak již jsme zmínili v předchozích kapitolách, stereotyp erotiky je sice v produkci Cimrmanova divadla přítomen, ale ne v úplně čistém stavu. Cimrmanologové se věnují tomuto tématu (ve svých hrách) spíše v jeho deformované podobě, s jakou se o erotice mluví

<sup>218</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 433.

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 469.

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 469.

např. po hospodách. Vysvětlení podává již několikrát připomínané ryze pánské složení souboru, které v podstatě ani jinou alternativu neumožňuje. Z našeho zkoumání tak paradoxně vyplyne mnohem častější a neúměrně propracovanější stereotyp v zobrazování ženy a takto jejího parodování, než samotná sféra erotična.

### 7.3 Stereotyp ženy v Divadle Járy Cimrmana

Na úvod této kapitoly si dovolíme jistý nepopiratelný fakt: ženu je třeba hledat nejenom za vším, ale také v počátcích samotného Divadla Járy Cimrmana a ostatně i v kořenech Cimrmanovy pověstné geniality. Cimrman by s největší pravděpodobností nebyl tím, čím byl, kdyby nebyl do svých patnácti let vychováván jako dívka, a to z toho prozaického důvodu, aby mohl donosit oblečení po své starší sestře Luise. Jelikož se o své skutečné příslušnosti k hrubšímu pohlaví dozvěděl až v oněch patnácti letech, měl období dospívání za sebou, poněvadž dívky dospívají dříve, a jeho génius nebyl tak narušen nežádoucími pubertálními vlivy. A nebýt jiné ženy, takto Heleny Phillipové, tak by pravděpodobně nevzniklo ani Divadlo Járy Cimrmana, stánek zasvěcený zkoumání Mistrovy pozůstalosti, jak připomínáme v úvodních kapitolách práce.

Ostatně ani život námi zkoumaného Járy Cimrmana nebyl dále prost žen, naopak se v něm několik důležitých dam mihlo; zajímavé je, že jednou z nich byla dokonce sufražetka a zároveň stenografka - Erika T. Cimrmanologové to komentují: „*Vůbec po celý Mistrův život je příznačné, že nikdy nebyl ani v nejmenším ženatý, ale vždycky měl u sebe nějakou sténografku.*“ (Předtím tvůrci vysvětlují, že slovo „stenografka“ vzniklo proto, že Erika nad diktováním slabě sténala.)

Soubor Divadla Járy Cimrmana, konkrétně jeho hereckých účinkujících, se jak víme, skládá výhradně z mužů. Podle jednoho ze zakladatelů divadla, Zdeňka Svěráka, má tento návrat k antické divadelní tradici dokonce několik výhod; pánové si vystačí pouze s jednou šatnou, nejsou při své vědecko-umělecké práci rozptylováni a nakonec v celé historii divadla je (pokud vědí) nepostihla jediná mateřská dovolená. Vzhledově si sice musejí drobně vypomáhat, ale která žena to konečně nedělá. Co se uměleckého ztvárnění týče, zahrát ženu není zvláštní problém, obtížnějším se prý pro ně ukázalo předvést muže. Autoři v čistě pánském složení kolektivu vidí další výhodu: „*Když totiž chlap hraje ženskou a zrovna přitom nemňouká, ale jen se snaží do toho dostat nějaké ty ženské pohybové prvky, jako třeba Čepelka, tak všechno, co by v ženském provedení vypadalo lascivně až sprostě, působí najednou komicky.*“<sup>221</sup> V úvodním referátu k dramatu *Lijavec* přiznává Svěrák, že v minulosti

---

<sup>221</sup> Ježek, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis 2003, s. 239.

proběhly pokusy začlenit do souboru ženu: „*kolega Vondruška přivedl do divadla dívku, tedy vdanou dívku, která se všem velice líbila...vznikaly nové formy zkoušení s individuálnějším přístupem.*“<sup>222</sup> Již v této groteskní informaci můžeme pozorovat stereotypní zobrazování ženy v celé produkci divadla – jde povětšinou o čistě erotický idol a velmi často je dotyčná žena zobrazována jako nepřilíš počestná či věrná osoba. Ve svých hrách se autoři nicméně snaží o variování ženy, aby nešlo vždy o stejný typ v zobrazování postavy: „*Aby to nebyl jen stereotyp, že ženskou postavu hraje chlap, museli jsme už při psaní vymýšlet nové a nové variace. V každé hře je ženská postava pojednána jinak.*“<sup>223</sup>

Na prknech cimrmanovského divadla se nicméně na několik minut ocitla skutečná česká herečka, a to Ivana Andrlová při pražské premiéře hry *Dobytí severního pólu*, konkrétně v rámci referátů o Cimrmanových živých obrazech. Během rekonstrukce živého obrazu Banka-Slavie a akademikovy výzvy, aby v obrazu účinkovala dobrovolnice z řad divaček, jež bude ochotná stát na jevišti úplně nahá (s šerpou v národních barvách mezi prsy), nepočítali herci podle svých vzpomínek s odvahou této mladé herečky: „*Ivana Andrlová se přihlásila a na jeviště přišla. Načež si začala k upřímnému zděšení souboru rozepínat sukni.*“<sup>224</sup>

Se samotným zobrazováním fyzické stránky ženy si cimrmanologové ve svých divadelních kusech nedělají žádnou zvláštní práci. Žena nejčastěji vzniká tím, že se muži uváže šátek, vycpe hrudník či břicho a oblékne patričný oděv, nejčastěji dlouhá sukně se zástěrou. Žena je tedy mužem se směšnými doplňky. Erotické vztahy se v dramatech ani tak neodehrávají, jako spíše odreagovávají – podle našeho názoru se o nich spíše jenom mluví, případně sní.

Vzhledem k dalšímu zkoumání si rozdělíme zobrazované ženy do několika kategorií, čímž zároveň dostojíme výše zmíněné Svěrákově teorii o různosti ženských postav v divadelní produkci, jaké se snažili (s úspěchem) tvůrci docílit.

### 7.3.1 Žena jako matka

Již v prvním dramatu Divadla Járy Cimrmana *Akt* se objevuje ženská postava, konkrétně matky Žilové, a to hned ve dvou podobách – jednou jako mladá kráska na obraze (na aktu) a zároveň jako manželka poněkud výstředního malíře (autora aktu). V *Aktu* je nepřilíšný fyzický půvab paní Žilové zajištěn šátkem, vycpaným hrudníkem a sukni, a slouží tak jako protiklad k mladé krasavici na obraze. O ženě jako takové padne drobná zmínka také v referátu k aktovce, konkrétně ve Svěrákově pojednání o Cimrmanově poměru ke zvířatům

<sup>222</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 301.

<sup>223</sup> Ježek, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis 2003, s. 239.

<sup>224</sup> Kubičková, Klára: Fenomén Cimrman. In: *Mladá fronta Dnes*, 2010, roč. 21, č. 136, příl. Víkend, s. 6.

se hovoří o Mistrově láskyplném vztahu ke slepici Zoře, kterou považoval za svou družku; v přednášce padnou dokonce věty jako „*Cimrman byl pramalý drezér. Nedokázal svou družku potrápít hlady*“, „...*(slepice) byla šroubem zasažena přímo do obličeje*“<sup>225</sup>, načež autoři gradují situaci; po smrti slepice poručil její majitel: „...*oškubat, uvařit, lepší kousky bych snědl, horší pochovejte!*“<sup>226</sup>. Přísnější divačka zde ovšem musí potlačit eventuelní pocit možného urážení žen a jejich přirovnávání k drůbeži proslulé nevalnou inteligencí, neboť vtíp vzniká jednak částečně v důsledku rýmu: „*hřadová vlaška / žila jako družka*“<sup>227</sup> a jednak tyto poněkud pubertální excesy tvoří stálý a charakteristický proud humoru divadla.

Prvotina *Akt* bývá charakterizována jako burleskní fraška s erotickým námětem a lechtivými dialogy, čemuž můžeme dát za pravdu. Stopy erotiky nalezneme nejenom v promluvách o *démonovi, který taťkovi poručil běsnit* (věnovat se aktu pohlavnímu), případně v ukazování na erotičtější místa aktu, ale také v replikách postavy sexuologa: „*Naštěstí tu mám při cestě jednu erotomanku, takže to vezmu jedním vrzem.*“ Vzhledem k faktu, že předtím hovořil sexuolog o bujení nevěry v pracovní době, nezdá se volba verba *vrzat* příliš náhodná. Starostmi s touto oblastí byl pravděpodobně stížen již sám Cimrman, neboť dochovaný text *Aktu* je podle restaurátorů psán ve verších, a tedy prokazatelně autorský: „*Erotika, erotika / Proč se nás tak mocně týká / Oč by bylo méně bolu / kolem kamen, kolem stolu / Oč by bylo více síly / pro sekery, dláta, pily / pro lopaty, pro motyky/ nebyti té erotiky.*“<sup>228</sup> Se zmíněným sexuologem nese poměrně výrazné styčné rysy postava praktického lékaře ze hry *Němý Bobeš*, jehož choutky se projevují hned v úvodních scénách, kdy tento vysvětluje faráři, proč neočkuje pacienty (zejména mladá děvčata) proti neštovicím do pravé paže: „*Ne, pane faráři, jak jste to řekl v neděli z kazatelny: Děvčata, kam nemůže slunce, tam musí lékař.*“<sup>229</sup> Zde je využito nevinného přísloví o přírodní medicíně k nemravným úmyslům mlsného doktora. Později vyjde najevo, že jediná neočkovaná žena byla v mládí velice krásná, na což doktor reaguje: „*Ano? To by se ovšem měla očkovat.*“<sup>230</sup> Pobožnému faráři nedojde pravděpodobný záměr lékaře a nevinně přitakává: „*Bylo by škoda, kdyby ji to pořobalo.*“<sup>231</sup>

V této hře nechybí ani tematizovaný erotický motiv, respektive symbol: sexuolog, zřejmě postižen svým budoucím zájmem již v dětských letech, je otcem obviněn: „*Tys byl*

<sup>225</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 31.

<sup>226</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>227</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 155.

*taky pěkněj převít! Neustále si čmáral po zdech kosočverce!*<sup>232</sup> Doktor Pepa se sice snaží omluvit své kresby tehdejším pubertálním věkem, je bohužel ale přistihnout, jak si stejné obrazce kreslí do sešitu i nyní. Na tomto místě je zajímavé připomenout poslední hru souboru, *České nebe*, ve které se motiv s těmito obrazci opakuje. Jan Amos Komenský (jako jedna z postav hry) obhazuje přítomnost ženy v nebeské komisi příkladem z vlastní praxe, kdy hoši v čistě chlapecké třídě přestali rýt do škamen *geometrické obrazce* poté, co Komenský provedl pedagogický pokus se smíšenou třídou: „*A když jsem se jich ptal proč (přestali), víte, co mi řekli? Protože zjistili, že to tak nevypadá.*“<sup>233</sup>

Žilová tedy hraje v *Aktu* manželku umělcovu a jedná takto zcela pod jeho vlivem, což můžeme dokumentovat hned první scénou: na jeviště vchází Žilová s podnosem, na kterém chrastí nádobí. Na manželovu výzvu: „*Mamko, uklidni se*“<sup>234</sup> přestává okamžitě cinkat, stejně jako do nejmenších detailů splní všechny jeho další pokyny: „*usmívat se, víc, a zpívat*“<sup>235</sup>, později dokonce „*rozčil se taky trochu, nenechávej to všechno na mně*“<sup>236</sup> atd. S *taťkou* souhlasí, i když jde o kritiku dětí: „*Jakej on vlastně byl, mamko? – Takovej připitomělej!*“<sup>237</sup> Aby nebyl manžel zbytečně rozčilován příchozími hosty, uchýlí se občas *mamka* k jejich okřikování, zejména je to nutné u poněkud vlezlého učitele Pýchy. Během manželova výkladu stojí jeho žena poblíž s připravenými deskami a nabízí hostům k nahlédnutí malířovy výkresy, poté naslouchajícím čte připravenou kritiku z novin, přináší důkazy o skutečném původu synů, čte telegram a nakonec chce také odhalit zakrytý obraz, což jako jediný manžel nedovolí, ačkoli do té doby asistencí rozhodně nepohrdl, kterážto skutečnost nepochybně souvisí s tím, že podřadné úkony jsou ženám zpravidla blahosklonně dovolovány, zatímco ty zajímavější a lákavější si muži laskavě nechávají pro sebe.

Žena je tedy v roli matky plně podřízena svému choti, což se v tomto dramatu nejmarkantněji projeví v samotné zápletce, kdy zároveň vyjde na povrch Žilova zbabělost; celý (zlo)čin s omráčením matky a vypuštěním pěti dětí do světa spáchal sice on, ale potomkům jej jako první sdělí ona: „*A v tom bleděmodrém kočárku s bílým štipováním jsem vás, chlapani, odchovala všechny.*“<sup>238</sup> načež viníka potom omlouvá: „*bylo to v afektu, děti.*“<sup>239</sup> Celá situace graduje, když se otec znovu ujme slova, aby manželku ušetřil dalšího vysvětlování, tak, že ukáže na její čelo a na paličku na maso a tím vysvětlí, jak přišla o

<sup>232</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 48.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 542.

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>235</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>238</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>239</sup> Tamtéž, s. 49.

paměť. Poté Žíla přizná, že *mamka je naprosto nevinná* a přinutila jej k pátrání po dětech, načež tato začne znovu plakat a manžela se zastane: „*Tatka za to taky nemůže, to už je osud.*“<sup>240</sup>

Pokud se týká zmíněného *démona, který poroučí bésnit*, a kvůli kterémuž nikdy *taťka* nedokončil akt výtvarný, musíme zde opět poukázat na jistý staromódní rys Cimrmanova divadelního souboru: *taťka* by si samozřejmě mohl pořídit jinou modelku, což mu ovšem *mamka* zakázala, neboť z vlastní zkušenosti a z faktu pěti porodů věděla, jak takovéto malování končí. My zde ale musíme připustit, že kdyby malíř, nešťasten z nedokončeného obrazu a nerozvíjení svého talentu, opravdu jinou modelku chtěl, se vši pravděpodobností by si ji opatřil, uvážíme-li navíc, že jde o přelétavou duši umělce, s níž jsou spojeny jisté stereotypy (a že jde o muže, který má většinou zázračný dar minimálních výčitek svědomí). Fakt, že jinou nahou mladou dívku nepovolal, nesvědčí o ničem jiném, než o něžných citech, které choval a chová ke své *Žilové*. Vše toto podporuje také skutečnost, že jeho úplně první akt ještě za studií v něm pravděpodobně *démona* nevzbudil, neboť akce graviditou neskončila: „*Přišel čas absolventské výstavy mého ročníku. Mně tam tehdy visel jeden akt. Ten akt se nezachoval...Žilova síla je bezesporu v aktu. Razance a vášeň tahů jeho štětce v jediném tak robustním aktu, který vystavil, jsou prostě famózní.*“<sup>241</sup> Úhrnem řečeno: erotických narážek, veršů i historek je v dramatu mnoho, ale všechny spíše vyvolávají dojem, že se o nich jenom mluví, případně dokonce sní.

Jako matka je ovšem paní *Žilová* ztvárněna dokonale; starostlivá žena, která nad nepříchodem dvojčat a tragičností situace štká *bože, bože*, zbylých dětí se se zájmem vyptává, jaké bylo dětství, pamatuje si všechno z doby, kdy ještě všichni žili pohromadě a zároveň se jako pyšný rodič s mírným podivem raduje z úspěchů potomků: „*Pepa je doktor, taťko?*“<sup>242</sup> *Žilová* se též drží stereotypu většiny manželek a matek, které v první řadě touží po tom, aby rodina držela pohromadě a nikdo se nehádal, všichni se spokojeně najedli a zase se brzy sešli. Proto neustále omlouvá *taťkův* čin, a začnou-li se ostatní posmívat někomu z přítomných, neváhá spor urovnat. Toto vše také dokumentuje píseň, již drama začíná; v ní zpívá matka *Žilová* o svém sklíčeném srdci; zatímco na konci aktovky zpívají s ní všichni a její srdce je již blažené.

Podobného stereotypu ženy se drží postava matky ve hře *Posel světla*. Vzhled je prakticky totožný s *Žilovou* v *Aktu* (je také často hrána stejným hercem - Čepelkou) a také

<sup>240</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplně vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 49.

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>242</sup> Tamtéž, s. 43.

charakter postavy je velmi podobný: tato žena žije sama se svým stárnoucím druhem, o kterého se láskyplně stará.

Do stejné skupiny můžeme přiřadit následující ukázkou, jejíž obsah poukazuje v podstatě na podobný typ žen, a to těch, které ovládají umění vařit, rodit děti a uklízet, což je v příložené ukázce použito jako důvod ke svatbě: v závěrečném libretu k Cimrmanově hře *V chaloupky stínu*, se postava Jíry rozhodla oženit. Nezáleží mu ovšem na povaze, vzhledu či inteligenci dotyčné, důležité je, aby: „*měla holou zadnici a nezhrdla chudou světnicí*“<sup>243</sup>. Jedinou motivací ke sňatku je potom skutečnost, že by mu novomanželka vysmýčila chaloupku a porodila děti. V zdramatizovaném představení navíc začne Jíra vypočítávat, proč onu ženu potřebuje – zaprvé *domek by mi vysmýčila*, zadruhé *domek by mi vysmýčila* a u třetího zvednutého prstu slyšíme *ženuška ta moje milá*. Sousedi Jíru upozorní na fakt, že děti se sice bez ženského elementu nezískají, nicméně by vysmýčenou chaloupku opět zaneřádily. Načež Jíra, po zralé úvaze (a po nabádání *rozmysli si, rozmysli*), dojde k závěru: „*Já v domečku mám svatý klid, budu chodit do hospody, karty mastit, pivo pít*.“<sup>244</sup> Na takovýto ideál ženské osoby v domácnosti se částečně navazuje v jevištním sklerotikonu *Švestka*, konkrétně ve vechtrově popisu ideální manželky: „*Pracovitá, chytrá, vařit by uměla, závory by uměla, morseovku by uměla*...“<sup>245</sup> Zde může feminističtější část publika pochválit tvůrce za fakt, že tentokrát nejde pouze o erotický chtíč a dotyčná vysněná by měla kromě fyzických půvabů oplývat i jinými klady, např. inteligencí. Požadavky mladého vechtra Patky jsou však skutečně náročné: „*Chtěl bych, aby to bylo děvče krev a mlíko. Blondýnka, s černou sametovou stuhou ve vlasech*.“<sup>246</sup>

### 7.3.2 Žena jako sexuální idol

Další velmi výraznou funkcí ženy v produkci Divadla Járy Cimrmana je posloužit coby erotický chtíč a předmět touhy, jak je tomu např. v první hře, jež vznikla ve spolupráci Cimrman - Svěrák – Smoljak, *Hospoda Na Mýtince*. V této hře je žena použita jako lákadlo na falešného hraběte, který nechce déle posedět v hospůdce (a stát se tak alespoň nějakým skutečným zákazníkem pro majitele podniku), protože: „*v místě, kde nebylo žen, pobyl jsem nejvýše den*.“<sup>247</sup> Hostinský se jej snaží nalákat na čerstvý vzduch a dobré pivo, nicméně hrabě argumentuje diagnózou svého kolegy Poloveckého, který jej označil za „*sexuálního štvance, spermona a erekтика*“<sup>248</sup>. Vrchnímu tak dojdou argumenty a nezbyvá, než předstírat existenci

<sup>243</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 200.

<sup>244</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>245</sup> Tamtéž, s. 457.

<sup>246</sup> Tamtéž, s. 457.

<sup>247</sup> Tamtéž, s. 101.

<sup>248</sup> Tamtéž, s. 101.

krásné vnučky, jež s ním hostinec obývá a nese jméno Růženka. Hrabě, věren své diagnóze, se tomu diví slovy: „...*snad nechceš říci, že v této pustině žije něžné pohlaví?*“<sup>249</sup>, hostinský potvrzuje: „*Nejen pohlaví. Kromě Ludvíka tu se mnou žije celá má vnučka.*“<sup>250</sup> Zde je tedy využito ustáleného spojení slov „*něžné pohlaví*“ k metonymickému žertu, jež by opět mohl svým redukováním ženy v ono pouhé *pohlaví* pobouřit leckterou feministku. Hrabětovo chlubení se svým zvýšením zájmem o ženy můžeme opět, stejně jako v předchozí kapitole, považovat za pouhé plané řečnění, neboť byl-li by skutečně takto touhou stíženým jedincem, těžko by setrval několik měsíců v opuštěném hostinci pouze s nejasnou vidinou krásné vnučky (jejíž příchod je neustále posouván) a s velmi matoucími důkazy, jež potvrzují její existenci (např. falešný dopis). Dalším prvkem z erotického prostředí je připomínání původního pracovního záměru hraběte: „*Způsob mého života mne totiž donutil zabývat se především otázkou ochranného prostředku proti alimentacním poplatkům. Pracuji na bázi tvrzené gumopryže.*“ Tím také autoři vysvětlí, jak vůbec vzducholoď vznikla: „*Ovšem výrobky vycházející z mých dílen jsou zatím – bohužel – příliš velké a nehodí se než ku létání.*“<sup>251</sup>

Původní záměr hraběte a zároveň další potvrzení redukování ženy na sexuální akt je zhmotněn v slova poté, co je hrabě ujistěn o návratu vnučky do hostince; tento jí vzkazuje: „*Jdu se upravit a vyříd' jí, že bych s ní velice rád...počkej...musíme to říci nějak...*“<sup>252</sup> Divák má na tomto místě čas, podle míry svého vkusu, dosadit si patřičný přísudek, nicméně hrabě vtíp zesiluje: „*vyříd' jí, že jí přeji, ano, že jí přeji hodně štěstí, hodně zdraví, všechno nejlepší, aby byla ještě dlouho mezi námi a stále tak svěží, a že se tato bolestná ztráta z celého srdce...a že jsem tu hned!*“<sup>253</sup>

Celá ženská otázka uzavírá i drama; hrabě je zatčen, hostinskému zbývá nový příšedší host (uprchlý vězeň), jemuž namluví, že (i na něj nastražená) vnučka před chvilkou opět odešla do města. Vězeň, vázán čistou láskou k dívce, rozhodne se obětavě čekat. Celou hru opět uzavírá píseň, tentokrát oslavující krásu českých děvčat.

Krásnou, imaginární a nepřítomnou vnučku Růženku spojuje s Vilmou z následující hry *Vražda v salónním kupé* mnoho styčných rysů včetně toho hlavního, tedy rolí pouhého chlípného pomyslení. Ve hře zmíněná opět vůbec nepřijde na scénu, jen se o ní hovoří, a hned v první zmínce o ní se divák dozví, že dotyčnou je prostitutka. Vilma ve hře nezastává ovšem jenom tuto funkci; její svědectví zásadně přispěje k rozřešení případu (jedná se hru

<sup>249</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 102.

<sup>250</sup> Tamtéž.

<sup>251</sup> Tamtéž.

<sup>252</sup> Tamtéž, s. 105.

<sup>253</sup> Tamtéž, s. 105.



s detektivní zápletkou). Když už je nešikovný vrah odhalen geniálním úsudkem vyšetřujícího, navrhne mladý policejní praktikant, zda by se nemohla Vilma také přijít podívat na *kabinetní ukázkou nezdařeného pokusu o vraždu*. Napjatý divák očekává, kdo tedy vejde na scénu, elév policie Hlaváček zatím pouze natahuje ruku do zákulisí a vysvětluje: „*Nezlobte se, přátelé, ona totiž skoncovala se svým minulým životem a už se zase stydí páni.*“<sup>254</sup> (Na tomto místě tedy není příliš domyšlené, proč se v předchozí scéně sháněla po pastevcí). Ve chvíli, kdy se na jevišti rozhostí úplná tma (vlak vjede do tunelu), žena údajně vejde, což mladík komentuje dvojsmyslným: „*Už je tady mezi námi, pane inspektore. Potmě si dala říct.*“<sup>255</sup>

Za ženskou postavu pokládanou za sexuální idol můžeme paradoxně považovat také *Vlastu* ze hry *Záskok*, která je ve hře vlastně mužem převlečeným do ženských šatů z důvodu vyhnutí se nástupu na vojnu. Vlasta se objevuje již v prvním okamžiku dramatu a hned je vysvětleno, že má jít o poměrně atraktivní ženu, neboť její otčím (který se považuje za kance) se k ní každou noc pokouší vecpat. Jednoho dne se mu to podaří a právě tak zjistí, že Vlasta je vlastně Vlastimilem, kteroužto informaci hodlá později využít ve svůj prospěch. O Vlastu usiluje nejenom nevlastní otec, ale na první pohled se do ní zamiluje příšedší šikovatel, odvádějící muže na vojnu. Se šikovatelem soupeří o Vlastinu lásku další muž - podruh, který ji miluje již od dětství. Ve hře tak vlastně poprvé vystupuje ženská postava, jež neslouží jen erotickým snům a jejíž skutečné pohlaví je navíc prozrazeno. Zamilovanost šikovatelova je natolik upřímná, že jej nechá pronést takováto slova: „*Něco jiného by bylo, kdyby byla nevěsta v jiném stavu, to bychom museli svatbu uspíšit...Nejste, Vlastičko, v jiném stavu?*“<sup>256</sup> Aby zlomyslný otčím zabránil zamilovaným ve svatbě, upozorňuje šikovatele na Vlastiny fyzické nedostatky: „*A takové to tmavší pod nosem, co má, to vám nevadí?... Jenomže ono to nemusí končit pod nosem, víte? Ono to pak postupuje třeba i níž. Brada, prsa...a co já vím, kde se to zastaví.*“<sup>257</sup> Absurdním vtípem je skutečnost, že odhalená Vlasta-muž se jme vysvětlovat, proč nemohla obětovat věrnou lásku podruhovu, ačkoli ho *tolik, tolik chtěla...vlastně chtěl*. Ono absurdno autoři graduji ve chvíli, kdy se očekává, že zamilovaný šikovatel od svatby a lásky na první pohled odstoupí. Ten však všechny překvapí: „*Proč? Mně to nevadí. Jak se jednou zamilujete na první pohled, tak tu vyvolenou musíte brát, jak stojí a leží.*“<sup>258</sup> Taktéž kritizuje svého soka podruha Bártu: „*Vidíte? To je pořád, jak ji milujete, už od dětství, pak se Vlastičce přihodí taková maličkost, a je po lásce.*“ Posléze tedy přizná, že Vlastu odvede na vojnu, ale do Budějovic, aby mohli být spolu. Když jí potom

<sup>254</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 149.

<sup>255</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>256</sup> Tamtéž, s. 432.

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 425.

<sup>258</sup> Tamtéž, s. 434.

krejčovským metrem bere míru na vojenský oděv, neubrání se přirovnání: „*Voják jako panna!*“<sup>259</sup> Groteskní a absurdní scénu přivádějí autoři k dokonalosti závěrečným dotazem šikovatele při měření své vyvolené: „*Přiléhavé kalhota... V které nohavici jste zvyklá? ... Tak ho šoupnem do levé.*“<sup>260</sup>

### 7.3.3 Žena nevěrnice

Dalším rysem, kterým cimrmanologové ozvláštnili dámské postavy svých dramát, je ženská nevěra. Tohoto motivu si můžeme povšimnout v dramatu *Němý Bobeš*, kdy se na scéně žena objevuje (respektive neobjevuje, jenom se o ní hovoří) jen proto, aby nasadila manželovi parohy pod průhlednou záminkou, že je na malinách (komičnost této výmluvy ještě zdůrazňuje fakt, že dotyčná je *na malinách* v kteroukoli roční dobu). V průběhu dramatu již žena skutečně na scénu vstupuje, její fyzická podoba je zajištěna tentokrát parukou, vycpaným hrudníkem i břichem, neboť je těhotná (toto břicho umístili maskéři poněkud níže, než je zpravidla obvyklé, proto vzniká dojem, že dotyčná není gravidní, ale obézní). Manžel vracející se z války jí vypráví o nevěře, kterou byl stížen jeho kamarád, což sám komentuje: „*Řeknu ti, kdyby se mně něco takového mělo stát, tak bych si asi něco udělal. Udělal bych si ze dřeva kyj a zabil bych tě.*“<sup>261</sup> Z retrospektivního vyprávění se divák dozví, že nevěrná žena je vskutku těhotná s nepřitelem cizí armády, kterého ovšem v minulosti také podváděla: „*Byla jsem tenkrát na malinách*“<sup>262</sup>, jak s úsměvem vzpomíná. Zde je třeba podotknout, že ani jeden z podváděných dotyčnou nevěrnici nezabije (a to ani kyjem, ani jinak), což můžeme chápat jako narážku na eventuelní trpký úděl mužů, kteří musejí podobné excesy svých dam snášet, aniž by sami byli schopni jim ublížit.

Následující referát se kromě jiného s humorem zabývá ženskou nevěrou a jejím potrestáním hlouběji, což Svěrák komentuje takto: „*Naše názory se podle osobních zkušeností různily. Jedni – jako třeba profesor Smoljak – ji chtěli zabít. Doktor Penc soudil, že zabít je málo. Jiným – například mně nebo docentu Weigelovi – by bylo stačilo nevěrnou ženu vyhnat. A kolega Brukner jí chtěl dokonce odpustit, což je úplně scestné.*“<sup>263</sup>

Zajímavostí je, že podle původních dokladů nebyla postava ženy hajného Marta ve hře jen proto, aby svého muže podváděla. Výmluvu se sbíráním malin si vymyslela, aby mohla v lese provádět špionážní činnost. Nicméně během delší manželovy nepřítomnosti přece jen navázala intimní styk s důstojníkem pěchoty, se kterým také otěhotněla. Hajný se snažil, aby

<sup>259</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 435.

<sup>260</sup> Tamtéž.

<sup>261</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>262</sup> Tamtéž, s. 166.

<sup>263</sup> Tamtéž, s. 166.

se po porodu zotavila a: „*jakmile se mohla postavit na nohy, okamžitě ji vyhnal.*“<sup>264</sup> Žena je tu tedy podrobena kritice jednak stran své nevěry, a jednak pro neschopnost získat lépe placené místo bez intimního sblížení (zde se nabízí též kritika mužů, kteří mají na tomto společenském nešvaru jistý podíl viny). Kritizování nicméně graduje; nevěrná žena, využívající intimnosti pro povýšení, poté, co ji manžel vyhnal, sezná, že dítě je nežádoucí překážkou a odloží jej do krmítka pro lesní zvěř: „*Nestarala se o ně! Dala dítě do jeslí!*“<sup>265</sup> I když je potom chlapci šestnáct let, stále si hraje s parohy, údajně proto, že jej vychovaly srny. Zde se však nám však vnucuje představa poněkud jiných parohů, o kterých si jistě Bobeš od podváděného otčima vyslechl své.

Kritika Fiedlerova pojetí hry posloužila autorům k dalšímu zobrazení ženy, které je opět pouze eroticky, bez jakéhokoli psychologizování, motivováno. Jedná se o scény, které Fiedler do svého dramatu zařadil, ale autoři z Divadla Jára Cimrmana se jim kvůli evidentní nezajímavosti vyhnuli: „...*v místnosti spatřil sedm mladých novicек. První, třetí, pátá a sedmá ležely na postelích, zatímco druhá, čtvrtá a šestá...prostě bezbarvé, nic neříkající tlachání upovídáného strýce.*“<sup>266</sup> Zde se opět počítá s divákovou představivostí a nic není řečeno úplně, ačkoli přednášející vždy po poslední větě, po které následuje smích, ještě několik vteřin hledí do svých podkladů a jakoby dočítá text, aby potom mohl zvednout oči k publiku a komentovat: „*No prostě - nuda, nuda, šed', šed'.*“<sup>267</sup>

Naopak v další scéně se nedořečenosti a náznaků divákovi nedostane, neboť vše je řečeno bez obalu: „*On náš pan baron býval zamlada podařené kvítko. Která před ním neutekla na strom, s tou on šup do postele. Tak ona si ho teď paní baronka hlídá a ženská noha jí do zámku nesmí.*“<sup>268</sup> (Na tomto místě je pro baronku poněkud smutným údělem skutečnost, že sice nemá na zámku ženskou nohu, ale pan baron je senilní stařec, který už nestojí o jiné ženy natož o svou vlastní.) Tato replika má dále dohru v baronově sdělení: „*Musíme dbát o hygienu. Řádí tu horečka omladnic.*“<sup>269</sup> Vzhledem k faktu, že sluha na baronově zámku je převlečená (a v minulosti několikanásobně nevěrná) Marta, není bez zajímavosti její ujištění: „*Jsou (vykoupaní). Sama jsem je mydlil.*“<sup>270</sup>

Na tomto místě je důležité zmínit jistou shodu se hrou *Záskok*, kde se také objevuje výměna kostýmů a tím pádem i pohlaví konkrétní postavy. V *Záskoku* je Vlasta celou dobu přestrojeným mužem, kdežto v *Němém Bobši* je žena Marta donucena převléknout se za

<sup>264</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 168.

<sup>265</sup> Tamtéž, s. 168.

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>267</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>268</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>269</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 182.

muže, aby mohla trávit čas s milovaným baronem. Netřeba dodávat, že všechny postavy jsou hrány mužským hercem. Zajímavé také je, že takto převlečená Marta slouží baronovi jako pokojská, čímž se opět vracíme ke klasickému stereotypu ženy, která je okolnostmi zpravidla dovedena do situace, kdy je jí třeba o drahého pečovat, chápavě omlouvat jeho senilitu, či dokonce tolerovat jeho nevěry. Podle stereotypu. Tedy údajně.

V referátu ke hře *Záskok* je uvedena Cimrmanova rozhlasová hra *Tma jako pytlí*, jejíž jedinou zápletkou je nevěra manželky krejčího, jejímž milencem je František Křížík. Vzhledem k faktu, že se milenecká schůzka odehrává v krejčovské dílně, mohli si autoři dopřát podobné dvojsmysly: „*Och, jaké máš pevné boky. – Ale to je krejčovská panna, Františku. – Promiň. A teď? Jsi to ty? Nejsi panna?*“<sup>271</sup> Komickým zůstává fakt, že nevěra zůstává zcela nepotrestána; Křížík jednoduše slíbí, že se zálety skoncoval: „*Musím si zkrátka vybrat: buď moje nová oblouková lampa, nebo vaše stará.*“<sup>272</sup> Tuto scénku si však Cimrmanovo kočovné divadlo nemohlo ponechat na svém repertoáru kvůli žárlivé paní Křížíkové. V samotné hře *Záskok* vystupuje vlastně jediná žena, která je ale zastoupena pouze několika metrovou bezvládnou rukou, jež je v případě potřeby používána k psaní závěti, neboť má *smrt na jazyku*. I o této téměř nebožce vyjde najevo, že v mládí nebyla svému muži zcela věrná, což se ukáže pro jednu z postav výhodou, neboť tím pádem zdědí rovnou polovinu majetku.

Nevěrnou ženu měl za matku dokonce sám děd Vševěd (v jehož postavě je třeba nacházet kritiku politických funkcionářů), jak si dvojsmyslně stěžuje v pohádce *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*: „*Já jsem také míval zlaté vlasy. Takže vím, co to je, když o ně člověk přijde. Mně je vyrvala matka. Kdo přišel, tomu dala.*“<sup>273</sup> Podobně pubertálně lechtivý vtíp můžeme číst na samém konci dramatu, kdy princ Drsoň sezná, že přišel příliš pozdě a nemůže se již do věci jaksepatří vložit, což celou dobu plánoval: „*Myslel jsem, že budu všechno jen zpovzdálí sledovat a v pravou chvíli se do věci vložím. Teď mi nezbývá (skloní se ke klíčové dírci), než abych všechno jen zpovzdálí pozoroval. A víte, že to taky není špatný?*“, což přihlížející Krátkozraký komentuje: „*Pana krále a děda Vševěda hřeje ohnivý víno, prince s princeznou jejich žhavá žehlička. I princ Drsoň se přihřívá.*“<sup>274</sup>

Ženská nevěra se zajímavě promítá i do dalšího dramatu divadla, konkrétně do aktovek *Posel světla* a *Vizionář*. V úvodním referátu je totiž řečeno, že rukopis her byl nalezen přepsán úhledným ženským rukopisem v lesovně pod Mariánskou horou, kde

<sup>271</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 406.

<sup>272</sup> Tamtéž, s. 411.

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 235.

<sup>274</sup> Tamtéž, s. 247.

Cimrman nacvičoval své hry často za nepřítomnosti pana nadlesního. Této informace je potom využito k pátrání po pravděpodobně jediném potomkovi geniálního mistra, jehož by cimrmanologové nemohli s velkou slávou uvést na jeviště, nebýt pravděpodobné ženské nevěry blízko Mariánské boudy.

#### 7.3.4 Žena zakletá do podoby muže

Na výše zmíněné zakletí ženy do podoby muže lze navázat následující ukázkou, kdy tentokrát není postava ženy, hrána samozřejmě kníratým akademikem, parodována od prvního momentu vycpaným poprsím či šátkem, jelikož se jedná o zakletou princeznu do mužské podoby. Autoři to ostatně uvádějí i v scénické poznámce: „*Její představitel je muž a v této chvíli by nikoho nemělo napadnout, že jde o princeznu: má vousy, mužské šaty i chování.*“<sup>275</sup> Zajímavé je, že v původní (Cimrmanově) verzi se zakletá princezna měla proměnit v ohydnou babici, což cimrmanologové, v rámci projasnění celkově chmurné atmosféry pohádky, vynechali. Drobnou shodou se hrou *Hospoda Na Mýtince* je původní podoba princezny Zlatovlásky, kdy tato údajně majíc *zlaté vlasy, útlý pas, malou nožku a ňadra dmoucí* spolehlivě zachovává stereotyp nedostižné krasavice z vyšších sfér.

V zakletí do mužské podoby můžeme nalézt paralelu např. se hrou *Němý Bobeš*, ve které je rovněž ženská postava donucena okolnostmi nosit mužský oděv. Aby divák vůbec poznal, že se v případě Zlatovlásky jedná o ženu, je tato jednak oslovována a sama o sobě hovoří v ženském rodě, a jednak její osobnost obsahuje jisté ženské rysy (viz níže). Naproti tomu o přestrojené Martě v *Němém Bobši* to divák netuší, dokud ji senilní baron neosloví křestním jménem. Princezna tu podle klasických pohádkových zvyklostí vystupuje jako nedosažitelný idol krásy a ctnosti – tak o ní alespoň smýšlí hodný princ Jasoň, který vyrůstal blíže matčině srdci, zatímco jeho zlý bratr Drsoň je hnán pouze touhou po princeznině bohatství. Po peripetiích s námluvami se Zlatovlásky, ač je jí nabízen ženich hned a bez vysvobození, drží stereotypu většiny žen, princezen zejména: „*Jenomže, tatínku, já bych zase chtěla mít zlaté vlasy, útlý pas, malou nožku a ňadra dmoucí...*“<sup>276</sup>

Ženská postava a ženský rod je potom zdrojem největší komiky ve veršování ve sluji děda Vševěda; nacházení rýmu na *dceru* či na *smrt* patří k divácky nejúspěšnějším scénám, samozřejmě kvůli asociacím rýmů, která tato slova v divácích vyvolávají.

Dalším stereotypem, jenž o ženách mylně panuje, lze postřehnout v králově varování, aby s proměnou zakleté Zlatovlásky v krásnou princeznu počkali až na zámek: „*Ženská by*

<sup>275</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 226.

<sup>276</sup> Tamtéž, s. 230.

*nás cestou jenom zdržovala.*<sup>277</sup> V závěru pohádky je princezně vracena krása třemi kroky, přičemž není příliš jasné, jaký je rozdíl mezi termíny *přestane být mužem* (Zlatovlásce odletí vousy) a *promění se v ženu* (Zlatovlásce přistane na hlavě plavá paruka). Posledním krokem *vrátí se jí bývalá krása* je nafouknutí ňader, které koriguje princ Jasoň až do doby, kdy je patřičně spokojen s velikostí poprsí. Zajímavá je rovněž skutečnost, že Jasoň s vysvobozenou Zlatovláskou odcházejí do ložnice, aniž by byli bývali oddáni (jak se na pohádku sluší), stačí jim pouze královo požehnání.

### 7.3.5 Žena kritizovaná

Samostatnou kapitolu tu věnujeme zobrazování žen, které se produkce divadla věnuje s tím účelem, aby vynikly nepěkné povahové rysy těchto dam: např. ve hře *Lijavec* se poprvé objevuje poněkud zlá, protivná a nervózní žena. Ani s její fyziognomií si autoři v tomto případě nedali zvláštní práci, herec má pouze šátek a zástěru a vzhledem k hrubému chování a pronášeným vulgarismům působí skutečně jako muž. Tato žena je vtělena do postavy správcové a obsahuje další rys, který pravděpodobně mužská část planety ne zcela vyhledává, a to ony ironické, jakoby pro sebe (ale dostatečně nahlas, aby to muž slyšel) vedené poznámky, zpravidla velmi nelichotivé: „...*Pak mě znovu vyštve do deště, abych mu přinesla něco k pití. Jelito jedno...Jelita si tu daly sraz.*“<sup>278</sup> Celá hra je komponována jako léčebné divadlo, kdy má každá postava ztvárnit nějakým způsobem své trápení, a tak se jej zbavit. Hra se odehrává v herberku a zmíněná žena jej spravuje. V léčebném divadle, které chovanci každý večer hrají, s nimi částečně spolupracuje, nosí jim jídlo i pití, přijímá falešné peníze apod. Ale právě ve chvílích, kdy ji to (jako vrtošivou ženu) přestane bavit, pronáší podobné repliky. Navíc si je jistá mocí, kterou nad ubohými starci má, a s oblibou ji zneužívá.

Další nepopulární rys (nejenom, ale častěji) ženský, který autoři vtiskli i postavě správcové, je sklon k hysterii. Správcová hraje s herci jejich léčebné divadlo, chodí do deště pro jídlo atd., ale když si (pozdě) uvědomí, že tam jde vlastní vinou zbytečně, propukne v hysterický řev: „*Nenávidím! Všechny vás nenávidím!*“<sup>279</sup>, načež se rozhodne, že využije své nadřizené moci: „*A už to tak dál nebudu trpět. Všichni svlíknout, kalhoty přes židle a spát.*“<sup>280</sup>

Vzhledem k tomu, že účastníci léčebného dramatu potřebují přeci jen její spolupráci a ohleduplnost, nemohou jí oplácet stejnou mincí a jsou nuceni ji milým hlasem uklidňovat: „*Ale paní správcová, uklidněte se. Na spaní je přece brzo.*“<sup>281</sup> (Zde je celkem kupodivu, že se správcová po těchto nabádavých a výchovných řečech nerozlítla ještě víc, jako to u

<sup>277</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 244.

<sup>278</sup> Tamtéž, s. 306.

<sup>279</sup> Tamtéž, s. 307.

<sup>280</sup> Tamtéž, s. 307.

<sup>281</sup> Tamtéž, s. 307.

pozemských žen bývá zpravidla zvykem). Nevrlá správcová se sice s novinami odklidí do kouta, ale kazí vystoupení hercům neustálými urážlivými průpovídkami: „*Jen si koledujte*“<sup>282</sup> apod. Herci ji přesto potom přemlouvají k dalšímu hraní, neboť s ní (zde se nabízí paralela s muži ve skutečném světě) musejí přece jenom nějak každodenně vydržet.

Další ženská postava není sice ve hře přímo patrna, ale hovoří se o ní. Na scénu vejde muž skučící bolestí, držící se za břicho, který svá muka vysvětluje tím, že mu žena odjela a vrátí se až za tři dny. Z toho ostatní pochopí jedině: „*Příteli, to jste chlap? Co to je, tři dny bez ženy?! Znal jsem člověka, který vydržel bez ženy čtrnáct dní.*“<sup>283</sup> V tomto příkladě můžeme opět nalézt paralelu s již zmíněnou nadměrnou erotickou touhou (respektive s hovořením o tomto soužení), která, jak se ukáže, je opět mylná. Posléze totiž vyjde najevo, že dotyčný netrpí fyzickou bolestí kvůli touze po ženě, ale kvůli zácpě (kterýžto přírůstek není pro ženského diváka zrovna lichotivý). Jelikož je přítomen porodní dědek, nabídne obětavě pomoc. Bolest ucpaných střev je tak nejenom připodobňována k (zřejmě) šíravé touze po ženě, ale její odeznění přirovnávají tvůrci k narození dítěte, a to včetně klasických příznaků, které provázejí porodní bolesti: „*Lidi, už to na mě jde! Už se to hnulo. To je bolest!*“<sup>284</sup> Než se porodní dědek odhodlá trpícímu pomoci, konstatuje: „*Já nevím, něco takovýho jsem ještě nedělal, ale snad v tom nemůže bejt tak velkej rozdíl.*“<sup>285</sup> Během uzdravování pacient naříká: „*Bětuško, ty bestie, cos mi to udělala!*“ na což léčitel odpovídá: „*Vidíte, pane inspektore, ženská také – každá v tý těžký chvíli toho svýho proklíná.*“<sup>286</sup>

Zobrazování nedobrych vlastností ženské tělesné i duševní stránky ostatně mohou cimrmanologové opět „svést“ na svého Mistra, neboť on sám tento přístup zastával, jak tvůrci vysvětlují v referátu ke hře *Cimrman v říši hudby*: „*Pochválit někoho není kumšt,*“ píše Cimrman. „*Horší je, máme-li k partnerovi kritické výhrady. To už málokdo dokáže povědět tak, aby se milovaná bytost nezhroutila. A zde je právě příležitost pro umělce.*“<sup>287</sup> A tak vznikají Cimrmanovy milostné písně, poukazující na milenčiny dvě brady, kostnaté tělo či ochlupenou bradavičku, jež vydal pod souhrnným titulem *Pro vdovičku*.

Poukazování na domnělé nepěkné ženské vlastnosti nejmarkantněji vystoupí v referátu ke hře *Dobytí severního pólu*. Referuje se tam o *eskymáckém kmenu, kde měla hlavní slovo v rodině žena, což byl velice primitivní kmen*. Nezůstává ovšem jen u kritiky primitivního společenství, kterému vládnou ženy, objevuje se opět zmínka o erotickém chtíči: „*Večer pak*

<sup>282</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 311.

<sup>283</sup> Tamtéž, s. 314.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 318.

<sup>285</sup> Tamtéž, s. 318.

<sup>286</sup> Tamtéž, s. 320.

<sup>287</sup> Tamtéž, s. 196.

mu paní domu, mimochodem velice krásná eskymačka, osobně ustlala lože a na důkaz nejvyšší úcty mu na noc přivedla svého manžela.<sup>288</sup> V další části se hovoří o sněžném člověku, který je současně mužem i ženou zároveň, čili se takto nejenom rozmnožuje, ale i chová. Poněkud pubertálním vtípem zůstává: „Dobře je to vidět na rozmnožování. Cimrman měl to štěstí, že ho mohl skrytě sledovat právě v době říje, a shrnul svá pozorování do výstižného termínu „polární samohana.“ Zde jsou ženy opět kritizovány a parodovány stran své (údajně) neschopnosti klidně konverzovat: „Vysokou, pištivou fistulí vyčítá a obviňuje, hlubšími hlasovými tóny pak zaujímá pozici obrannou a omluvnou.“<sup>289</sup>

V závěru referátu uvádějící tuto hru dochází vůbec poprvé ke vstupu skutečné ženy na jeviště, a to při sestavování živého obrazu *Škodu nezjistí, kdo se pojistí*. Tuto ženu z publika však herci včas odvedou do zákulisí, aby se vyvarovali možnému překvapení, jakého se jim dostalo při vstupu odvážné Ivany Andrlové při pražské premiéře této hry (viz výše). Dotyčná žena z publika má původně jako jediná být na obraze být nahá, pouze s šerpou v národních barvách mezi prsy. Toto ovšem musíme pánům akademikům odpustit stejně, jako jsme jim odpustili *chození lékaře na místa, kam slunce nemůže*.

Upozornování na nepěkné charakterové rysy žen a jejich komickou kritiku autoři vsunuli také do referátu ke hře *Švestka*: v rámci přednášení o Cimrmanově využití ženské masky zmíní autoři mimochodem, že si z dámských masek Cimrman vytvořil celou kolekci, kterou pokryl základní ženské charakterové rysy. Tyto rysy jsou vyjádřeny pouze přívlastky, které ve svém souhrnu mohou působit poněkud urážlivě (vzhledem k faktu, že mají vystihnout ony základní ženské charakterové rysy): „nevinná, blbá, stará, mladá, surová, zhrzená, chudokrevná, vzpurná, šilhavá, mužatka.“<sup>290</sup> V nadcházejícím dramatu se objevují tři ženské postavy, které rovněž můžeme chápat jako stereotypní vzory jistých typů žen. Poprvé se na scéně objeví Emilka – tedy muž s maskou trvale rozesmáté ženské tváře (Emilka svůj neměnný výraz poté vysvětlí svým původem – pochází z Veselí nad Lužnicí). Emilčino ženství je ještě podpořeno viditelným těhotenstvím. Její vystoupení z vlaku právě v této stanici bylo motivováno potřebou jít na toaletu, kterou také, před zraky udivených mužů (a diváků) za prvním keříkem symbolicky uspokojí. Poté vysvětlí zvědavým pánům, proč vůbec cestuje: „Milostpán pořád Emilko sem, Emilko tam...A najednou jsem chodila s outěžkem.“<sup>291</sup> Tato ženská postava má pravděpodobně symbolizovat ženskou naivitu a schopnost obětovat ledacos dobře placenému místu. Emilka se tedy vydá do světa hledat ženicha, přičemž mezi

<sup>288</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 334.

<sup>289</sup> Tamtéž, s. 335.

<sup>290</sup> Tamtéž, s. 451.

<sup>291</sup> Tamtéž, s. 464.



oslovenými je i mladý vechtr Kamil Patka. Tento o sňatku uvažuje, dokonce již počítá s tím, že až dítě vyrostě, mohlo by telegraf obsluhovat a šraňky stahovat. Starší přítomní muži mu to však vymluví, proto Kamil Emilku nakonec odmítne se slovy: „*Nezlobte se, Emilko, líbíte se mi, hezká jste, stále veselá, ale budu si muset počkat na jinou...Jděte touhle cestou do Kostelce a zeptejte se v lihovaru. Tam jsou chlapi pořád v náladě.*“<sup>292</sup>

Druhou ženou ve hře je dramatická spisovatelka a sufražetka Jenny, kterou hraje tentýž muž, tentokrát s vycpaným poprsím a brýlatou maskou s inteligentním výrazem. Jelikož jde o sufražetku, obohatili autoři její projev stereotypními feministickými frázemi: „*Vy chlapi v tý ženský nevidíte rovnocenného partnera, ale jen sexuální objekt. A přitom vás v mnoha ohledech převyšujeme.*“<sup>293</sup>, případně: „*My sufražetky neuznáváme žádné –ová. Já například jsem Jenny Suk.*“ Když ji mladý vechtr vyzve k sňatku a pro jistotu se otáže, zda dotyčná ovládá kuchařské umění, jme se tato bojovat za ženská práva (ačkoli do té doby s osídlením ve vechtrovně souhlasila): „*A je to tady. Ano. Ted' ses vodkopal! Tam nás chcete mít. U plotny, u škopku s nádobím. Prát vám ty vaše vytahaný, zažloutlý spodky! Denně žehlit, denně zašívát, denně rodit! To by se vám líbilo...Pryč od vás, trubci! Vy požívační samci!*“<sup>294</sup> Poslední osočení si potom důchodce Motyčka se zalíbením připomíná: „*Poživační samci, to už mi dlouho nikdo neřek.*“<sup>295</sup>

Poslední žena na scéně je konečně ta pravá, jak napovídá už její fyziognomie: slámově žluté vlasy s černou sametovou stužkou, modré oči, růžolící tvář a ústa otevřená ke zpěvu. Jako prosté venkovské nevinné děvče zezelená nevolností, je-li řeč o zvracení, a zčervená, když se hovoří o chlapcích. Kamil se příliš nezdržuje námluvami, nečeká vlastně ani na odpověď a dívce je již nasazen svatební závoj, což je doprovázeno zpěvem ostatních *Už mou milou.*

Asi nejodvážněji je podle našeho názoru žena parodována ve hře *Blaník*. Učitel se nejprve rytířů optá, zda jsou v Blaníku ženy, na což se mu dostane odpovědi: „*No, ženy přímo ne, ale něco podobného tady máme.*“ Na tuto indicii zkouší učitel hádat: „*Sůvy? Ochechule? Myši?*“<sup>296</sup> Rytíři nakonec přiznají, že v Blaníku mají jeskyňky: „*Bohužel. Jsou sice tak ošklivé, že málokterý voják by si s nimi něco začal, ale najdou se takoví. To víte, je tu tma...A přitom je to tak nebezpečné...mohly by se přemnožit. A co my tady potom?*“<sup>297</sup> Samotná jeskyňka se dokonce na scéně objeví (snad proto, že se nejedná o krasavici, o které se jenom

<sup>292</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 465.

<sup>293</sup> Tamtéž, s. 469.

<sup>294</sup> Tamtéž, s. 472.

<sup>295</sup> Tamtéž, s. 472.

<sup>296</sup> Tamtéž, s. 387.

<sup>297</sup> Tamtéž, s. 387.

sní, jako ve hře *Hospoda Na Mýtince*) a se ženskou vizáží nemá tentokrát společného vůbec nic. Na scénu prostě vejde muž zahalen do nechutných cárů neurčité barvy a v ruce třímá cosi, co má symbolizovat dítě, ale je to spíše předmět velikosti mimina též zabalen do stejně nevábných hadrů. Jeskyňka přišla rytíři ukázat jejich společného potomka a po chvíli zvedne ruku se dvěma prsty, což rytíř vysvětlí jako její touhu po druhém dítěti. Celou, pro citlivější část žen již poněkud nestravitelnou scénu, graduji autoři závěrečnou charakteristikou jeskyněk: „*Jeskyňky jsou strašně odolný. S tou můžeš třeba třískat o stůl, a nic se jí nestane.*“<sup>298</sup> Na tato slova začne rytíř mlátit s loutkou jeskyňky-dítěte o stůl, čemuž opodál stojící jeskyňka-matka příkyvuje a povzbuzena smíchem svého druhu pozvedne ruku znovu, tentokrát se třemi vztyčenými prsty. Na závěr informuje rytíř učitele o další zázračné schopnosti jeskyněk, kterou vskutku skutečné ženy nemají, a tou je umění zmizet. Své družce poručí: „*Zmiz*“<sup>299</sup> načež ona jednoduše a nepřilíš kvapně odkráčí z jeviště, což můžeme považovat za jakousi její nepatrnou revoltu.

### 7.3.6 Žena jako literární postava

V nejnovější hře divadla *České nebe* vystupuje pouze jediná žena, a to literární postava *Babičky* Boženy Němcové. Stejně jako všech ostatních postav v tomto dramatu, je i vzhled této inspirován ilustracemi či malbami v konkrétních zobrazeních. *Babička* má tedy, coby vdaná a počestná žena, šátek zakrývající vlasy, dlouhou sukni se zástěrou a permanentní dobrácký výraz. Samotný nápad povolát do nebe ženu je pronesen Komenským, který argumentuje důležitostí ženského prvku např. v chlapeckých třídách, kde se chlapi tudíž vyvarují hrubších výrazů. Komenský nejprve navrhuje samotnou Boženu Němcovou. Ta však neprojde kritickým soudem Husovým, jenž vůbec odmítá přítomnost jakékoli ženy v nebi se slovy: „*Ale dle mého soudu v takovém shromáždění nemá žena co pohledávat. Ať je doma. Ať se stará o děcka. Ať pere, ať vaří. V jejím případě, prosím, ať si třeba i píše. Ale do politiky bych ji netahal.*“<sup>300</sup> Husovy nemoderní (a genderově nevyvážené) názory zde omlouvá jeho středověký původ. Když je utěšen tím, že: „*Babička se každý večer modlí, erotických zájmů již nemá...*“<sup>301</sup> souhlasí, a *babička* je vpuštěna do nebe. Postupně ovšem vyjde najevo, že to tak docela není pravda, neboť *babička* má tendence *dát to dohromady* s praotcem Čechem: „*On Jiří, můj manžel, padl jako pruský voják. Takže on je možná v pruském nebi. Tady jsem ho nepotkala. Co kdybysme to dali dohromady? Co říkáte?*“<sup>302</sup> Když tento na nabídku nereaguje, *babička* neváhá oslovit Komenského: „*A vy jste vdovec? ... A paní Komenského*

<sup>298</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 396.

<sup>299</sup> Tamtéž, s. 396.

<sup>300</sup> Tamtéž, s. 541.

<sup>301</sup> Tamtéž, s. 546.

<sup>302</sup> Tamtéž, s. 554.

*zemřely mladé? ... A máte rád vajíčka?*<sup>303</sup> Tento rys je ve hře však také proto, aby upomínal na skutečnost, že i vážené osoby (jako je Komenský, Hus, Havlíček či Babička) měly samozřejmě své slabiny.

Z našeho zkoumání vyplývá, že postava ženy je nějakým způsobem přítomna téměř v každé hře Divadla Jára Cimrmana. V dramatech má povětšinou těsnou vazbu s dalším stereotypem, který se prolíná celou produkcí divadla a kterým je erotika – ovšem v té poněkud deformované, místy až pubertální podobě. Žena tu tedy většinou vystupuje jako muž opatřený směšnými doplňky a erotické vztahy se tu spíše odreagovávají, než vyjadřují. Muž tu jednoznačně (podle pravěkých pravidel) vítězí v boji. V divačkách má toto ponížení žen údajně vzbuzovat jakýsi něžný soucit s ubohými muži, kteří mají něco takového zapotřebí<sup>304</sup>.

#### 7.4 Stereotyp zobrazování smrti

V našem zkoumání jsme se již zaměřili na dvě nejčastější sféry lidského fyzického, jež jsou v divadelní produkci Cimrmanova souboru zobrazovány a nějakým způsobem travestovány. Pozornost jsme věnovali nejprve zrádnosti těla v oblasti metabolické, kterou, jak se ukázalo, Divadlo Jára Cimrmana zobrazuje až s překvapivou četností, a to převážně s úmyslem tuto choulostivou součást lidské schránky parodovat. Ve druhé části tématu lidského těla jsme se zaměřili na stereotyp erotiky, a potažmo zobrazování ženy v produkci divadelního souboru, které bývá k ženám značně nelichotivé, což můžeme opět pokládat za jakýsi absurdně pubertální náhled na jinak seriózní sféru lidského působení na světě.

Následující kapitolu věnujeme poslední nejčastěji zobrazované oblasti v rámci lidského života, kterou jsou jeho hranice; budeme se tedy věnovat stereotypu smrti, ke kterému si dovolíme připojit zobrazování a parodii stáří.

Divadlo Jára Cimrmana, jakožto vysloveně komediální soubor, valně nevnháší do svých dramát bolestnější témata, mezi která nepochybně patří také smrt. První hrou, ve které se objevuje téma smrti (a dokonce i mrtvola) je *Vražda v salónním coupé*. O smrti hovoří již v prvních minutách hry poněkud cynicky postava inspektora Trachty: „*Není nic trapnějšího, než když mě přivolají k mrtvole, která nezanechá závět'. To bych ji nejradši zabil. Mrtvému, tomu už je hej.*“<sup>305</sup> Další z postav dramatu je továrník Bierhanzel, který se právě zaobírá sepsáním závěti a domnívá se, že každou chvíli skoná, v čemž ho Trachta škodolibě utvrzuje (což může být ale zároveň závan pověstné inspektorovy geniality, neboť Bierhanzel

<sup>303</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 554.

<sup>304</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>305</sup> Tamtéž, s. 134.

posléze vskutku zemře, respektive vypadá to tak): „*Já nevím, pánové, jestli má smysl, abych se tu ještě nějak exponoval. – Ale naopak! Možná že je to vaše poslední příležitost.*“<sup>306</sup> Poté Bierhanzel již nejeví známek života, divák je přesvědčen o jeho skonu, a po celé představení je svědkem komického vyšetřování, aby se nakonec ukázalo, že arzén, který mu byl neúspěšným vrahem instalován do zubu, jej pouze uspal a nadto zbavil bolesti. Cimrman tu tedy mimoděk objevil v budoucnu hojně užívané anestetikum.

Kupodivu asi jediní umrlčí, kteří se ve hrách objevují, jsou z dramatu *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, který jest nadto pohádkou. V úvodním referátu se praví, že se tvůrcům v rámci projasnění celkově chmurné pohádky podařilo: „*Snížit redukci mrtvých, a to z původních 27 na pouhé 3.*“<sup>307</sup> Těmito třemi mrtvými jsou v pohádce jednak Dlouhý a Široký, přičemž onu neradostnou novinu oznamuje dětem (tedy publiku) Bystrozraký se stejným dobráckým nadšením, s jakým jsou pohádky zpravidla dětem vyprávěny: „*Pravda, chybí vám moji dva společníci. Dlouhý a Široký. Říkáte si jistě: Kdepak asi jsou? Kampak se nám ti čerchmanti schovali? Neschovali se, děti. Umřeli.*“<sup>308</sup> Zbylým třetím umrlcem je největší a nejhrozivější postava dramatu, sám obr Koloděj, jehož skon je ostatními radostně oslavován. Utopené trpaslíky vinou zlomyslného děda Vševěda (kterých bývá pět i šest) tedy nepočítáme, neboť vzhledem k tomu, že je zmíněný senior podle vlastních slov chytá a topí relativně často, můžeme tuto jeho činnost považovat spolu s cimrmanology za běžný charakterový rys podivínského děda v pohádce, který nebylo třeba odstranit z důvodu celkového projasnění pohádky.

Smrt jako taková je v jedné hře dokonce zobrazena jako skutečná osoba – coby postava představující se funkcí svého povolání jako Smrtka. Zde je třeba povšimnout si zajímavého jevu: Smrtku hraje samozřejmě muž, ale oblečen v důstojný černý pánský oblek s kloboukem, nesoucí kufřík a kosu. Přestože je tedy Smrtka ženského rodu, nenamáhali se zde pánové s fyziognomií ženy, zřejmě proto, že ženu ve svých hrách povětšinou zesměšňují: hraje ji obvykle kníratý cimrmanolog opatřený šátkem a vycpaným hrudníkem, jak jsme viděli v předchozích kapitolách. Dalším důvodem bude pravděpodobně vážnost tématu, která je ještě zdůrazněna důstojností vzezření. Serióznost vzhledu pana Smrtky můžeme dále pokládat za narážku či za kritiku byrokracie, neboť Smrtka působí takovým dojmem, jako by měl v kufříku připravený pořádník; ví o smrti pana Hlavsy, upozorňuje na již zesnulého cikána v hostinci, jakožto i na svůj poslední případ *ferdinanda v Sarajevu*, a nadto pronáší

<sup>306</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 136.

<sup>307</sup> Tamtéž, s. 218.

<sup>308</sup> Tamtéž, s. 231.

absurdní výroky připomínající vyhlášku: „*Je zakázáno cokoli brát s sebou do hrobu*“<sup>309</sup>. V jednom svém projevu dá navíc pan Smrtka najevo svoji obeznámenost s tím, jak si obvykle lidé představují postavu smrti: „*Lidi si strašně vymýšlejí. Onehdy na jaře jsem viděl, jak mě vynášeli. Nesli mě na holi k potoku. Já vypadal*“<sup>310</sup>, což jen podporuje naše předchozí domněnky o zřejmé kritice byrokracie a představě smrti jako netrpělivého úředníka.

O své smrti postava statkáře Hlavsy ve hře ví již dopředu, neboť je vizionářem: „*Tatínku nezapomněl jsi, že máš dneska umřít? - A já nejsem vůbec nachystanej. Já na to zapomněl jako na smrt.*“<sup>311</sup> Smrtka je v dramatu v podstatě dobrotivý starší pán; synovi popřeje upřímnou soustrast a statkáře klidně varuje: „*Nehodláte se, doufám, vzdalovat. Víte, abych vás honil s kosou po kopcích, to už není pro mě.*“, načež již poněkud roztrpčeně upozorňuje: „*Pánové, vy to ale opravdu protahujete. Já nejsem žádný pedant, ale mně stojí práce. V Tanvaldě U Labutě je teď rvačka a ten cikán jim tam už půl hodiny běhá po lokále s nožem v zádech.*“<sup>312</sup> Jistou laskavost této postavy si můžeme dále demonstrovat jednou z jejích posledních replik: „*Poslední, co dělám, je nějaký Ferdinand, Sarajevo. A pak jdu na odpočinek a přijde nový. Mladej. Ale to bude sekáč, pánové! Ne jako já. Ten se nezakecá...*“<sup>313</sup>, která zároveň situuje Smrtku do doby těsně před vypuknutím první světové války s jejím masovým vražděním; do doby, kdy měla smrt ještě nějaké lidské rysy.

Tragikomičnost situace dokresluje Smrtčino (Smrtkovo) broušení kopy, vševědoucí se usmívání nad naivitou uhlobarona či naklepávání smrtícího nástroje. Jak již bylo vysvětleno dříve, Divadlo Jára Cimrmana se snaží vyhýbat smutným scénám v dramatech, neboť mu jde o to diváka pobavit. Proto v případě této zápletky neodchází Smrtka se statkářem do záhrobí, ale nechává mu ještě další roky života: „*To jsem se zas zakecal... Ted' už mi vás nevemou! Tak akorát toho cikána s tím nožem v zádech, to je násilná smrt, to mi vezou, ale vás, Hlavso... vás už ne. Vás až tak... za dva roky.*“<sup>314</sup> V předchozím dramatu *Vražda v salónním coupé* se tedy ukázalo, že smrt je pouhý omyl, v této hře se dokonce podařilo smrt *ukecat*.

Dalšímu, komu hrozí smrt, je Varel Frištenský ve hře *Dobytí severního pólu*. Ten je vzat do výpravy na severní točnu pro svou značnou sílu (ale nízkou inteligenci), jež je přirovnávána k síle psů táhnoucích sáně. Proto když náčelník výpravy rozhodne (z důvodu naprostého nedostatku jídla): „*Navrhuju sníst psy*“<sup>315</sup>, pochopí postupně všichni ostatní přítomní, jakého savce konkrétně má náčelník na mysli, samozřejmě kromě vybrané oběti.

<sup>309</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 287.

<sup>310</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>311</sup> Tamtéž, s. 280.

<sup>312</sup> Tamtéž, s. 286.

<sup>313</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>314</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>315</sup> Tamtéž, s. 347.

Celá scéna je nesena v poněkud morbidním duchu: „*Je to smutné, když člověk musí vztáhnout ruku na svého věrného přítele, ale asi skutečně nebude jiné východisko. – A bylo by možná lepší nesníst je všechny najednou. Jíst je po částech. Víte, aby byl zbytek spřežení schopen tahu. – S tím nesouhlasím. Když utratit, tak najednou. A hned. Dřív než zhubnou.*“ Dojde dokonce na kondolenční projevy: „*Já bych řek snad už jen tolik: byl jsi nám nejen dobrým kamarádem, ale i dobrým manželem, otcem, strýcem i tchánem. Nikdy na tebe nezapomeneme, zůstaneš dlouho v nás...tedy alespoň po nějaký čas.*“<sup>316</sup> V debatě nad budoucí krmí se zachovávají dvojsmysly typu: „*frajer libovej*“, „*dobrák od kosti*“, „*doma se nežereme, tady bysme se samou láskou snědli.*“<sup>317</sup> Posléze vyjde najevo, že má Frištenský zevnitř kabátu zavěšenou husu, a tak je smrti ušetřen. Později má dojít k dalšímu kanibalismu, tentokrát je vybranou obětí poručík Beran (hladovým pomáhá jeho jméno), nicméně toho zase zachrání nešikovnost pachatelů: nejdříve ho rozechřívají nad ohněm, což jej probudí z umělého zimního spánku, kdy je už poněkud nevhodné jej vraždit.

V komedii *Záskok* je v podstatě smrt také přítomná na jevišti, a to v podobě figuríny přestárlé matky (respektive její ruky), jež je oslokována jako *nebožka*. Tvůrci v dramatu vysvětlují tuto skutečnost tak, že neměli dost představitelů ženských rolí, a proto je postava cele ukryta pod peřinami v posteli, ze které v případě potřeby „*natahuje*“ svou gumovou ruku: *Technicky jde o kaširovanou ruku s našitým rukávem, kterým je protažena široká guma přichycená k pelesti postele.*<sup>318</sup> Vznikají tak komické repliky jako: „*Měl by se stydět. Tady nebožka je ještě naživu, a on se chová, jako by už byl vdovcem.*“, nebo: „*Nebožka napsala novou závěť. – Cože? Vždyť ta už neudrží pero v ruce. Ta už je jednou rukou v hrobě.*“<sup>319</sup>

Ve hře *Afrika* hrozí smrt ze strany lidožravců hned celé české výpravě, přestože byli eventuelní kanibalové převedeni na katolickou víru a seznámeni s desaterem. Před považením v kotli zachrání Čechy vlastenectví, a to tematizované v Sládkově básni *Domov*. Po dojemné recitaci veršů vyjde najevo, že Sládek ještě žije, Češi se s ním znají a jsou ochotní lidožravce s *Pepíkem* seznámit – výměnou za své ušetřené životy.

V posledním dramatu *České nebe* jsou (což je poměrně komické) mrtví vlastně všichni, neboť děj se odehrává v pomyslné nebeské kavárně, kde tito rozhodují o vstupu dalších mrtvých z očištěnce do nebe. Smrt je zde také částečně parodována, jednak při narážkách na Husovo upálení (chrastění krabičkou se sirkami) a jednak např. při kritizování

<sup>316</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 350.

<sup>317</sup> Tamtéž.

<sup>318</sup> Tamtéž, s. 422.

<sup>319</sup> Tamtéž, s. 428.

Havlíčková odchodu na doutník: „*Borovský! Ty s tou tuberkulózou! – Říkal doktor, že po smrti už to nevadí.*“<sup>320</sup>

Ve výše zmíněných příkladech se ukázalo, že v rámci Cimrmanova divadla lze smrt odložit, obejít, minout či dokonce umluvit. Tento rys je pochopitelně vysvětlen veseloherním repertoárem, který se tragickým koncům vyhýbá. Ale nahradíme-li hledisko dramaturgické hlediskem psychologickým, vynikne určující rys lidového pojetí života, a takto lidového komického hrdiny. Když už se to milované tělo provléklo úskalími zácpy a průjmu, když si užilo své s něžným pohlavím a přitom šťastně uniklo následkům i závazkům, proč by zrovna teď, po tom všem, mělo propadnout smrti? Tělesnost z přesvědčení, příznačná pro lidové komické hrdiny, se kupodivu zastavuje ve chvíli, kdy se má její úděl dovršit.<sup>321</sup>

### 7.5 Stereotyp seniorství

Během několika desetiletí trvání souboru Divadla Járy Cimrmana se v jeho produkci začalo nápadně prosazovat téma stárnutí. Hledat příčiny za tímto novějším zobrazovaným stereotypem můžeme samozřejmě v dlouhověkosti divadla nebo i ve faktu prvních úmrtí v jeho stabilním souboru, anebo jednoduše v potřebě zobrazit další vrstvu lidského života, která vytváří paralelu mezi lidovým komickým hrdinou a jeho recipienty.

Téma stáří se tedy začíná prosazovat stále neodbytněji, a to poprvé v jednoaktovkách z dramatu *Posel z Liptákova*, jehož podtitul tvoří záměr celého představení: *Expedice do kraje Cimrmanova stáří*. V aktovce *Posel světla* se setkáváme s postavou stárnoucího otce, jež nese svým neustálým zapomináním usmysleného činu či naopak horlivou aktivitou styčné rysy s novější postavou bývalého vechtra Hájka ve hře *Švestka*. Tomuto otci trvá v dramatu poměrně dlouhou dobu, než mu dojde synův záměr, ač je mu tento několikrát připomínán, a neustále se proto dožaduje opakování: „*Prosím vás, trochu pomaleji. Já vás nestačím sledovat (...) Já tomu pořád nerozumím (...) Já nevím, jestli si to budu všechno pamatovat.*“<sup>322</sup> Poukazování na podobné neduhy stáří autoři stupňují: manželka omylem přetáhne choti přes oči vlněnou zimní čepici, což on interpretuje jako *opětovné vypnutí proudu*. V dramatu je přítomná také postava nevděčného syna, který tyto neduhy přímo pojmenovává: „*Ano. Ochota a hloupost. Jak je mi tu mezi vámi těsno!*“<sup>323</sup>

V předchozím dramatu *Němý Bobeš* se rovněž vyskytuje postava zapominajícího seniora, jehož výpadky paměti mají v tomto případě ale poněkud jinou příčinu: „*Víte, pan*

<sup>320</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 551.

<sup>321</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>322</sup> Tamtéž, s. 265.

<sup>323</sup> Tamtéž, s. 263.

*baron sice ještě není tak stár, ale mnoho prožil. A tak s ním bývá nikdy hovor poněkud obtížný.*<sup>324</sup> V následujících scénách se ukáže, že pan baron si nedokáže zapamatovat informaci starou několik krátkých minut, přestože si pamatuje události z mládí, a zkumavku s červenou tekutinou považuje za svého syna, který už *plavat umí*. Přítomný lékař vysvětluje jeho slábnoucí paměť takto: „*Myslím, že se jedná o únik paměťových buněk do pohlavních žláz.*“<sup>325</sup>, což můžeme chápat jako další (v předchozích kapitolách tematizovanou) kritiku vědeckého projevu, v tomto případě také snižování lékařského povolání.

Samotný pojem stáří je tematizován v referátu ke hře *Lijavec*, ve kterém se diváci dozvědí o Cimrmanově pobytu ve starobinci (ačkoli měl původně pedagogicky působit v sirotčinci): „*Cimrman záhy zjistil, že problematika starobince a sirotčince se v mnohém shodují... Ukázalo se například, že všichni chovanci ústavu pro přestárlé jsou bez výjimky sirotky...*“<sup>326</sup> V samotné hře je jeden z příznaků stáří – senilita – demonstrován na neschopnosti herců zapamatovat si role a nutnost jejich režiséra je neustále opravovat. Těmito momenty ovšem baví autoři diváka pouze v divadle (či zfilmované verzi), do knihy je nezanesli.

Stejně jako je na opakujícím se stereotypu učitelství založena celá jedna hra, tak na motivech senility se zakládá drama *Švestka*, jež své téma nese i v podtitulu názvu: *jevištní sklerotikon*. Fenoménu stáří věnují Cimrmanologové jednu z přednášek v referátu, nazvanou *Dva stařecké neduhy* a uvedenou slovy: „*Milí mladí přátelé.*“<sup>327</sup> Dále se omlouvají za uměleckou úroveň hry, která je poznamenána stářím jejího autora. Akademik se poté pouští do rozebírání *neduhů stáří, postihující hlavně intelektuály*, mezi které patří *neschopnost udržet myšlenku a naopak neschopnost myšlenku opustit.*<sup>328</sup> Komično je způsobeno tím, že během svého referátu oba dva neduhy názorně předvede, neb je jednak intelektuálem, a jednak sám také dříve narozeným. Zmíněné neduhy stáří jsou také zobrazeny v následující hře, a to hned na začátku. Příchozí bývalý vechtr Hájek zapomene sloužícímu mladému kolegovi po představení pustit pravici, a také neustále zapomíná na samotný účel své cesty a přítomnost ve vechtrovně: „*Ted', kdybyste mě zabil, nevím, na co jsem se to přijel hlavně podívat (...). Já jak toho mám víc, tak zapomenu jedno pro druhý (...). Co já jsem to za člověka! Koupil, vymyslel, zorganizoval, sezval, neudržel a ještě vynadal.*“<sup>329</sup> Přestože se senilní bývalý vechtr Hájek vskutku dojemně stydí za svůj neduh, jeho kamaráda Pulce to

<sup>324</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 181.

<sup>325</sup> Tamtéž.

<sup>326</sup> Tamtéž, s. 293.

<sup>327</sup> Tamtéž, s. 451.

<sup>328</sup> Tamtéž, s. 451.

<sup>329</sup> Tamtéž, s. 465.



příliš nedojímá a neustále prohlašuje: „*To nemá cenu. Já jedu domů (...) To je těžká skleróza, tohleto.*“<sup>330</sup> Skutečnost, že Hájek zapomene pustit potřásající ruku, je ve hře několikrát zopakována, ačkoli poněkud zmateně pojata. Pokud totiž předpokládáme, že dlouhodobé sevření nevinné oběti je způsobeno jeho senilitou, je potom nejasná replika příjíždějícího kamaráda Pulce, jenž napřaženou ruku přijímá a následně lituje: „*Já vůl. Třicet let ho znám... Vím to, a zas do toho spadnu.*“<sup>331</sup> Hájek přece netrpěl takto výraznou vadou paměti i před třiceti lety. Jeho druhý (a také senilní) kamarád Motyčka je pro změnu stížen touhou neustále hovořit (a poučovat), aniž by jej kdokoli poslouchal (což do jisté míry přibližuje jeho postavu stereotypu kantora, který jsme popsali v jiné části této práce). Jedinými, kdo mají odvahu požádat o ukončení potřásání pravicí, je příšedší doktor z Klubu českých turistů: „*Pane Hájku, jak bych vám to...přivítali jsme se, poblahopřáli si, vy souhlasíte s umístěním značky, takže teď už bychom se mohli pustit...ne? – Myslíte pustit se do práce. – Myslím, to uvítání že bychom ukončili. – Počkejte, nevnášejte sem zase nové problémy.*“<sup>332</sup>, a poté sufražetka Jenny, ačkoli tu k tomu vedou poněkud jiné pohnutky: „*Takže už mě doopravdy pust', protože to už hraničí s vilností.*“<sup>333</sup> Zajímavé je, že jedinými osobami, které si s ostatními nepodají ruku, je jednak Emilka (která ignoruje napřahující pravice a míří rovnou za keřík), a jednak na závěr se objevivší slušné venkovské děvče Andulka Šafařová (vysněná dívka mladého vechtra), která se jen uklání. Skutečnou hercovu pravici v případě Andulky tvoří totiž krk husy, která takto může v případě potřeby štípat vlezlého seniora do nenechavé ruky. Jeho neduh nicméně nakonec zachrání celou tragikomičnost situace; vše již nasvědčuje tomu, že švestka zůstane neočesána a výlet se stane kabinetní ukázkou promarněného dne – na scénu již přichází (respektive v drezíně příjíždí) vedoucí oddělení Stromy u trati Kryštof Nastoupil, jemuž úroda po vypršené časové lhůtě připadá. Hájkova neschopnost opustit myšlenku – pustit se potřásající pravice nakonec ale způsobí, že ostatní přítomní za Nastoupilovými zády hbitě očesávají švestku, zatímco tento je sevřen neúprosným stiskem senilního Hájka: „*(Hájek mluví a mluví, třese Nastoupilovi pravicí, Patka třese větvemi a zralé švestky padají dolů.)*“<sup>334</sup>

Na stařecké zapomínání navázali autoři také v následující hře *Afrika*. V referátu hovoří o nálezu Cimrmanova univerzálního dialogu *Jmelí*, který je možno použít v jakékoli hře a na jakémkoli místě za účelem probuzení usínajícího nápovědy v budce pod jevištěm. V samotné hře potom herci *Jmelí* sami použijí; poprvé je nápověda přiveden zpátky mezi čilé a drama

<sup>330</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 465.

<sup>331</sup> Tamtéž, s. 459.

<sup>332</sup> Tamtéž, s. 468.

<sup>333</sup> Tamtéž, s. 469.

<sup>334</sup> Tamtéž, s. 481.

může pokračovat, podruhé herci situaci gradují a zapomenou na chvíli i text samotného pomocného *Jmeli*. Toto v podstatě refrénovité použití motivu stáří autoři již použili v předchozí komedii *Záskok*, ve které je zapomínáním dramatického textu stížena postava herce Prácheňského. V podstatě celá jeho role v dramatu je vybudována na výpadech paměti (na neschopnosti naučit se přidělený text) stejně tak jako na důsledném uplatňování toho mála, co paměť ještě nepoztrácela (repliky slavných rolí, které Prácheňský v minulosti ztvárnil).

V závěru této kapitoly se přidržíme názoru Přemysla Ruta, podle kterého působí tato stále častější tematizace stáří ve své tragičnosti tím osvobodivěji, čím více je během 45 let omlazováno obecenstvo Divadla Járy Cimrmana. Vzhledem k tomu, že se nepochybně nejedná o věrné obecenstvo pamatující začátky Cimrmanova divadla, musí současnému publiku připadat sebeironická otevřenost bělovlasých cimrmanologů až dojemně imponující.<sup>335</sup>

---

<sup>335</sup> Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010, s. 13.

## Závěr

Vytyčeným tématem práce byla snaha poukázat na opakující se stereotypy v dramatech Divadla Járy Cimrmana, vzniknuvších ve spolupráci autorů Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka. Při zkoumání těchto divadelních her jsme postupovali od příchodu tvůrců s mystifikací jménem Cimrman, po rozhlasové začátky až k prvním komediím. Tyto kapitoly potom vedly k nastínění celkové poetiky souboru a všimnutí si nejvýraznějších rysů, podstatných pro další zkoumání.

Za určující rys poetiky cimrmanovského humoru jsme stanovili parodii, jejíž výskyt jsme demonstrovali na zesměšňování a travestii obecně uznávaných norem či hodnot (z parodie se ostatně Jára Cimrman zrodil). Do kapitoly o tomto snižování patřilo také hlubší pojednání o velmi výrazném stereotypu češství a z něho plynoucího vlastenčení, s čímž souvisela celá řada vedlejších motivů, demonstrovaných na konkrétních ukázkách. Obecně sdílený český rys neschopnosti brát cokoli seriózního vážně se v tomto cimrmanovském souboru projevuje nejenom parodií vlastenectví, ale promítá se také do travestie uznávaných osobností nebo historických skutečností. Zmíněná parodie se v divadle provádí jednak v rámci dramatických vystoupení, a jednak během odborných referátů, jež jsou přednášeny před uvedením inscenace a jež s nadcházející hrou tvoří nedílnou součást. V těchto seminářích jsme si povšimli dalšího důležitého stereotypu, jímž je parodie vědy, odborného přednášení a diskutování, i samotných vědeckých poznatků, což, jak se domníváme, úzce souvisí s travestií pedagogů. Práce se hlouběji věnovala také zkoumání obsahu jednotlivých komedií, v němž jsme se dotkli hlavního motivu všech her beze zbytku, kterým je snaha vytvořit paralelu mezi hledištěm a jevištěm prostřednictvím poukázání na tělesnost lidového komického hrdiny.

Z našeho zkoumání vyplývá, že humor a poetika Divadla Járy Cimrmana je založena na parodickém zesměšňování ustálených hodnot, jež chápeme jako nastavení pomyslného kritického zrcadla recipientům. U vytyčených a popsáných stereotypů jsme se snažili vystihnout jejich postup jednak v rámci jich samých, a jednak v souvislosti s dospíváním divadla samotného. Na tomto místě jsme došli k závěru, že s postupující produkcí Cimrmanova divadla se zkoumaný Mistr stává spíše záminkou k parodickému humoru, než skutečně centrální postavou, což lze interpretovat možnou unaveností a vyčerpaností této mystifikace.

Hry Divadla Járy Cimrmana jsou specifické svoji aktuálností v jakékoli době a přitažlivostí pro jakoukoli generaci, s čímž souvisí neutuchající obliba tohoto divadelního

stánku, která nám dává právo považovat Címrmanovo divadlo i jeho osobnost za specifický nesmrtelný český fenomén.

## **Použitá literatura**

### **Primární literatura**

Smoljak, Ladislav a Svěrák, Zdeněk: *Hry a semináře, úplné vydání*. Praha a Litomyšl: Paseka 2010.

### **Sekundární literatura**

AUGUSTA, Pavel: *Knihy o Praze 3*. Praha: MILPO 1994.

BARTŮŇKOVÁ, Jana a ZEMAN, Jiří: *Cimrmani v kontextu postmoderny*. In: Nebeská, Iva a Macurová, Alena (eds.): *Jazyk a jeho užívání*. Praha, FF UK, 1996, s. 222-229.

BECHTOLDOVÁ, Alena: Rozhovor s Ladislavem Smoljakem a Zdeňkem Svěrákem o filmu a o divadle. *Film a doba*, 1980, roč. 26, č. 1, s. 13-20.

BENHART, František: *Jedna a jedna. Kritické texty o české a slovinské literatuře (1963-1998)*. Jihlava: H&H 1999.

SVĚRÁK, Zdeněk: *Dodatky*. Praha: Paseka 1993.

GILK, Erik: *Karel Poláček a podoby humoru v české literatuře 19. a 20. století*. Rychnov nad Kněžnou: Albert 2004.

HALADA, Andrej: Velikánův sborník – Život a Dílo. In: *Tvar*, 1992, roč. 3, č. 9, s. 14–15.

HOMOLOVÁ, Marie: Svěrákovi je 70. A co Cimrman? In: *Mladá fronta Dnes*, 2006, roč. 17, č. 78, s. C5.

HOŘÍNEK, Zdeněk: Járadacimrmanismus. In: *Host do domu*, 1969, roč. 16, č. 6, s. 15-16.

HOŘÍNEK, Zdeněk: *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna 2003.

HRUŠKA, Petr; MACHALA, Lubomír; VODIČKA, Libor; ZIZLER, Jiří: *V souřadnicích volnosti: Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia 2008.

JANOUŠEK, Pavel: *Dějiny české literatury 1945-1989. IV. 1969-1989*. Praha: Academia 2008.

JANOUŠEK, Pavel: Já bych si s dovolením také vzal: jeden velmi progresivní mýtus. In: *Host*, 2005, roč. 21, č. 3, s. 2.

JEŽEK, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis 2003.

JUST, Vladimír: Divadlo Járy Cimrmana. In: *Divadelní revue*, 1996, roč. 8, č. 3, s. 61-62.

JUST, Vladimír: *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta 1984.

JUST, Vladimír: *Z dílny malých scén*. Praha: Mladá fronta 1989.

KAZDA, Jan: Zábavný pokus o demytizaci české historie. In: *Svět a divadlo*, 2001, roč. 20, č. 1, s. 14-17.

- KERBR, Jan: Cimrmani v roce 93. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*, 1994, roč. 5, č. 2, s. 80-96.
- KOCÁBEK, Antonín: Nesmrtelní vnukové velkého Járy. In: *Týden*, 2010, roč. 17, č. 44, s. 68-71.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina: Na Babičce si smlsávám / Čepelka. In: *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, č. 246, s. D3.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina: V tomhle divadle neznají derniéru. In: *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, č. 246, s. D3.
- KONRÁDOVÁ, Petra: Jára Cimrman stojící, bdící. In: *Týden*, 2007, roč. 14, č. 40, s. 14-20.
- KUBÍK, Jiří: Šachy hrát neumím. Do politiky nemůžu / Zdeněk Svěrák. In: *Mladá fronta Dnes*, 2011, roč. 22, č. 72, s. A6-A7.
- MALYSZ, Bohdan: Co by na to řekl profesor Fiedler? Sedm hříchů českých cimrmanologů. In: *Dějiny a současnost*, 2009, roč. 31, č. 8, s. 26-27.
- NAVARA, Luděk: Česká pýcha: Jára Cimrman. In: *Mladá fronta Dnes*, 2005, roč. 16, č. 45, s. C6.
- NEJEZCHLEBOVÁ, Lenka: Dva dny s Cimrmany. In: *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, příl. Magazín Dnes, č. 41, s. 14-20.
- OBST, Milan: Útěcha z Cimrmanologie. In: *Divadlo*, 1969, roč. 20, s. 21-24.
- PILÁTOVÁ, Agáta: Odešel otec Járy Cimrmana. In: *Týdeník Rozhlas*, 2007, roč. 17, č. 17, s. 15.
- PLACHETKA, Jan: Foukání proti větru: Třetí, závěrečná část rozprávění se Zdeňkem Mahlerem. In: *Literární noviny*, 2010, roč. 21, č. 35, s. 21-22.
- PLATZOVÁ, Magdalena: Spiknutí Cimrman: Divadlo, které proplulo invazí, normalizací, revolucí i svobodou, je stále populární. A stále stejné. In: *Respekt*, 2009, roč. 20, č. 23, s. 48-50.
- PYTLÍK, Radko: *Pomocná škola humoru*. Dvůr Králové: Emporius 2005.
- RADUŠEVIC, Mirko: Čemu se Češi smějí? Rozhovor s kreslířem Pavlem Kantorkem. In: *Literární noviny*, 2011, roč. 22, č. 25, s. 1 a 13.
- RUT, Přemysl: *Ptáček (n)eseje zpívá vesele*. Brno: Petrov 1995.
- SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk: *Divadlo Járy Cimrmana*. Praha: Melantrich 1987.
- SUS, Oleg: Parano-Jára. In: *Orientace*, 1970, roč. 5, č. 6, s. 91-92.
- ŠPRYCL, Jan: S Járrou Cimrmanem se musí šetřit / Ladislav Smoljak. In: *Instinkt*, 2007, roč. 6, č. 40, s. 64.

VERECKÝ, Ladislav: Zedník Zdeněk Svěrák & Architekt Ladislav Smoljak. In: *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, č. 226, příl. Magazín DNES, č. 39, s. 6-13.

ZVONÍČEK, Petr: Causa Karel Velebný. In: *Reflex*, 2009, roč. 20, č. 11, s. 60-63.

### **Videonahrávky představení**

CIMRMAN/SVĚRÁK: Akt. Praha: Originální Videojournal, 1997.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Afrika. Praha: Originální Videojournal, 2004.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Blaník. Praha: Originální Videojournal, 1997.

CIMRMAN/KLUSÁK/SMOLJAK/SVĚRÁK: Cimrman v říši hudby. Praha: Originální Videojournal, 2006.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: České nebe. Praha: Originální Videojournal, 2010.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Dlouhý, Široký a Krátkozraký. Praha: Originální Videojournal, 2006.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Dobyť severního pólu. Praha: Originální Videojournal, 2006.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Hospoda na mýtince. Praha: Originální Videojournal, 1997.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Lijavec. Praha: Originální Videojournal, 1997.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Němý Bobeš. Praha: Originální Videojournal, 1997.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Posel z Liptákova. Praha: Originální Videojournal, 1997.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Švestka. Praha: Originální Videojournal, 2001.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Vražda v salonním coupé. Praha: Originální Videojournal, 1997.

CIMRMAN/SMOLJAK: Vyšetřování ztráty třídní knihy. Praha: Originální Videojournal, 1997.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: Záskok. Praha: Originální Videojournal, 1997.