

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Denisa Burešová

**Havlova a Bryndova hra Život před sebou
a její adaptace divadlem Sklep**

**Havel and Brynda's play Life Ahead
and her adaptation at the Sklep (Cellar) Theatre**

Praha, 2013

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

Děkuji PhDr. Barbaře Topolové, Ph.D., za vedení při psaní této bakalářské práce. Za laskavé zapůjčení divadelních záznamů děkuji Davidu Nollovi a Líbě Drdákové za možnost vidět představení *Mlýny* tolikrát, kolikrát to jen šlo.

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

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Cílem práce je zjistit co nejvíce informací o okolnostech vzniku Havlovy a Bryndovy hry *Život před sebou* z roku 1958 i o její inscenaci v rámci armádní tvořivosti, dále provedení komparace původního rukopisu s textovou adaptací Jířího Fero Burdy, Jana Slováka a Davida Vávry nazvanou *Mlýny*, zaměřené zejména na metodu přepólování významů v tematickém plánu díla. Hlavní část je pak věnovaná analýze vůbec nejúspěšnější inscenace divadla Sklep *Mlýny*, uvedené poprvé 9. března 1991 a uváděné ve stejném obsazení až dodnes. V práci jsou za použití sekundární literatury zařezeny také informace o vzniku Divadla Sklep a dalších souborů Pražské pětky a její hlavní umělecké postupy v kontextu českého divadla během normalizačních let s přihlédnutím k zásadní proměně, ke které došlo po roce 1989. Hlavním materiálem při analýze inscenace byly vedle novinových recenzí a záznamů představení především vlastní divácká zkušenost a rozhovor se samotnými tvůrci.

Klíčová slova

Karel Brynda, Václav Havel, David Vávra, Divadlo Sklep, armádní drama, adaptace, hyperbola, parodie

Abstract

The aim of this thesis is to find all available information about the circumstances of the creation of Havel's and Brynda's play *Život před sebou* (*Life Ahead*) from 1958 as well as about its staging in context of military creativity. A further aim is to compare the original manuscript with the textual adaptation by Jiří Fero burda, Jan Slovák and David Vávra called *Mlýny* (*The Mills*), which focuses mainly on the method of reversing the polarity of the meanings of the plays' thematic plan. The main part of the thesis is dedicated to the analysis of the most famous production of theatre Sklep, *Mlýny*, first staged on March 9, 1991 and played by the same actors until today. Drawing from the secondary literature, this thesis also presents information about the birth of Divadlo Sklep and other ensembles of the Prague Five and their main artistic techniques in the context of Czech theatre during the normalisation period, exploring also the fundamental change which came after 1989. The main material for the analysis of the staging was, besides the newspaper reviews and recordings of the performances, mainly my own viewer's experience and an interview with the authors themselves.

Keywords

Karel Brynda, Václav Havel, David Vávra, Sklep (Cellar) Theatre, army drama, adaptation, hyperbola, parody

Obsah

Úvod.....	1
Vznik generačního sdružení pražských amatérských divadel Pražské pětky a její hlavní umělecké postupy.....	3
Václav Havel, Karel Brynda: Život před sebou.....	12
Srovnání hry Život před sebou a scénáře divadla Sklep k inscenaci Mlýny.....	15
Analýza inscenace Mlýny divadla Sklep.....	23
Dramaturgická koncepce.....	23
Režijní koncepce.....	26
Výtvarná a hudební složka inscenace.....	29
Herectví.....	31
20 let Mlýnů.....	38
Závěr.....	40
Použitá literatura.....	42
Seznam pramenů.....	42
Seznam literatury.....	43
Obrazová příloha.....	45

Úvod

Počátkem 90. let nastudoval soubor divadla Sklep hru Karla Bryndy a Václava Havla, v té době prezidenta republiky. Vrchní velitel ozbrojených sil tehdy ještě Československé republiky Václav Havel ji spolu s Karlem Bryndou napsal již v roce 1958 během jejich povinné vojenské služby v armádě komunistického Československa. Pokusím se najít alespoň nějaké dokumenty zaznamenávající uvedení této hry během prezenční služby autorů v r. 1959. Vůbec první hra Václava Havla *Život před sebou* (divadlo Sklep uvádí hru pod názvem *Mlýny*) zachycuje morální dilema vojáka Maršíka, kterému je neprávem prisuzována zásluha na zneškodnění zloděje, který se vloupal do vojenského prostoru. Tvůrci divadla Sklep zachovávají kostru příběhu, v duchu vlastní poetiky však výrazně akcentují absurdní motivy ukryté již v původním textu a posunují vyznění celé hry směrem ke grotesce a parodii. Jedná se nejen o nejdéle reprízovanou inscenaci divadla Sklep, ale v dnešní době nejdéle uváděnou činoherní inscenaci vůbec (v důsledku ztráty valné části archivu během povodní v roce 2002 neznáme přesný počet repríz, odhadem však dosahuje počtu přibližně osmi set uvedení).

V úvodní části se pokusím postihnout okolnosti vzniku divadla Sklep a jeho pozici v rámci Pražské pětky. Dále se zaměřím na charakteristiku jeho hlavních uměleckých principů a na rozbor činnosti divadla Sklep v kontextu aktuální politické situace. Neboť divadlo Sklep zahájilo svoji činnost v sedmdesátých letech a jeho tvůrčí aktivita v období normalizace (stejně jako činnost celého hnutí Pražské pětky) je dodnes vnímána jako kulturní (ale i společenský) fenomén. Zlom nastává po roce 1989, kdy se mění politická situace a většina souborů Pražské pětky ukončují svou činnost. Divadlo Sklep však ve své tvorbě pokračuje a nevyhnutelně hledá nové přístupy k tvorbě (mj. výrazně mění herecký „styl“, kterému bude věnován hlavní prostor v části analyzující inscenaci *Mlýny*). Porovnáám postavení divadla Sklep během těchto dvou zcela odlišných období – před a porevolučním.

Na základě pečlivé studie obou textů provedu komparaci původní hry Václava Havla a Karla Bryndy *Život před sebou* a textové adaptace Jiřího Burdy, Jana Slováka a Davida Vávry *Mlýny*, ve které se zaměřím na způsob, jakým se zachází s jednotlivými tematickými motivy, jakým způsobem je posunut jejich význam. Zajímavé bude zjistit, proč si tvůrci zvolili právě tento text, co je spojuje s Václavem Havlem, resp. jeho poetikou a jaký zvolili inscenační postup v době, kdy byly jeho hry uváděny v mimořádně hojné míře.

Především bych se však chtěla zaměřit na samotnou inscenaci divadla Sklep *Mlýny* a to hned z několika důvodů. Jedná se o jednu z nejuspěšnějších, nejdéle uváděných inscenací divadla Sklep, která je navíc jako jedna z mála postavená na pevném textu (dramatické

předloze). *Mlýny* měly premiéru 14. dubna 1991 a dodnes zaznamenávají spolu s dalšími projekty divadla Sklep velký ohlas. Na základě novinových recenzí, divadelních záznamů a vlastní divácké zkušenosti věnuji hlavní prostor analýze, která se zaměřuje na dominantní složku inscenace – herectví. Společně s tím bych se pokusila postihnout aspekty, které dnešního diváka k tvorbě divadla Sklep přitahují a co ho v současnosti na tvorbě divadla Sklep zajímá.

Vznik generačního sdružení pražských amatérských divadel Pražské pětky a její hlavní umělecké postupy

Na začátku 70. let minulého století položili dva spolužáci ze základní školy Milan Šteindler a David Vávra základy jednomu z doposud nejvýraznějších generačních hnutí českého divadla. Přitom vzniklo doslova z pubertálního blbnutí několika kamarádů, kteří setrvali ve stejné sestavě v podstatě do dnešních dní, což nemá v českém divadle obdoby. Divadlo nevyhlásilo žádný umělecký program ani tvůrčí záměr. Jeho vznik byl, i vzhledem k věku protagonistů, čistě živelný a od začátku se jednalo především o zábavu nejen pro diváky, ale především pro samotné tvůrce. Vždyť jedno z prvních „představení“ mělo být pouhým zpestřením oslavy narozenin. I později se program blíží divokým večírkům a je tomu tak dodnes. Komunikace s přítomnými diváky a pocit srozumění byl tím nejdůležitějším. „*Exhibovali jsme, ale současně nás těšilo, že to někoho zajímá, že někomu můžeme předat nějakou radost.*“¹

První improvizované večery z počátku 70. let ve sklepě Vávrovy babičky jsou dodnes spjaté s legendárními historkami (např. jak se David Vávra protlačil davem diváků na motocyklu). Podobná mytologizace a mystifikace samotnými představiteli je jedním z atributů tvorby divadla Sklep a setkáváme se s nimi v průběhu celé historie jeho působení až dodnes.

První večer předvedli vlastní interpretaci *Hospody na mýtince* Divadla Járy Cimrmana a představení *Udělej si sám* Ctibora Turby. Jako improvizované jeviště jim sloužila stará skříň. Dále uvedli např. *Večer s utopencema / Utopence* (s vanou plnou vody), *Bednu* (o dřevěné bedně plné poezie), *Bedřicha Bobše* (inspirovaného Cimrmanem), *Tarzana: drama v kůžích*, *Sypejte kanárům* a *Chlípníka z pralesa* (podle A. Camiho), *Josef Boleslav Pecka aneb u kaštanu* či *Kleštětec z pralesa*. Nový prostor si museli začít hledat ve chvíli, kdy si Vávrova babička uvědomila, že se z divadelních představení stávají divoké večírky, při kterých zúčastnění devastují vše, co jim přijde pod ruku (poslední kapkou mohlo být znehodnocení zavařovacích lahví). I to je jedna z úsměvných okolností, která vedla k tomu, že divadlo Sklep začalo vystupovat veřejně. Dvojice se zároveň rozšířila o Vávrovi a Šteindlerovi přátelé Evu Kúnovou, Františka Vášu, Dagmar Vášovou, Tomáše Hanáka, Jiřího Burdu, Tomáše Vorla.

První veřejné vystoupení se uskutečnilo 6. 1. 1978 na Tři krále v Závodním klubu

¹ MAZÁČOVÁ, Barbara. Rozhovory s inženýry. *Revolver Revue* 1991, č. 17, s. 133.

ROH Tesla Karlín. Vystoupili zde stálí členové divadla společně s Pavlou Krejčovou a Jiřím Růžičkou. V roce 1981 následoval např. *Chemikál*, o rok později *Šediváci*. Velké části dalších představení zůstal improvizací charakter (např. *Paralýza*, 1981, *Paralela*, 1982). Herci se sešli se záměrem bavit sebe i diváky po dobu dvou hodin bez předem připraveného tématu. Příprava nepodléhala žádnému režijnímu či dramaturgickému konceptu, byla dílem okamžité inspirace.

Jiná byla např. polostrukturovaná *Besídka*, uváděná každoročně v rámci vánočních setkání, na kterou si každý člen nebo malá skupinka připravili krátké scénky k pobavení svých přátel. Tuto tradici dodržují stále, během roku na repertoáru najdeme *Výběr z Besídek* seskládaný z těch nejlepších čísel. Tomáš Vorel ironicky popisuje, jakým způsobem se připravuje: "*Den před každoroční premiérou Besídky vždycky sedím dlouho do noci, lačně potahuji z cigarety, zamýšlím se nad životem, hledám inspiraci - a jak noc houstne, vkrádají se do mysli tzv. vážné tóny - znáte to? Asi ne, no nic - a vyklube se z toho třeba smutná písnička nebo nějaká nesmírně závažná báseň. Nazítří večer vystoupím před rozdováděné a vyceněné publikum - a mé naléhavé sdělení zůstane často nepřijato, ba nepochopeno, diváci ochladnou a ti chudáci, co jdou na scénu po mně, to zase musí pracně temperovat zpátky. A snad vůbec nejtrapnější bylo, když jsem jednou umělecky přetavil své osobní problémy s láskou a veškerou svou zhrzenost jsem vrhal do natěšených diváků. To nebyl potlesk, ale drůza rozpačitosti, znělo to spíš jak kapři v rybníce, plác - nic - plác!*"² Krátce po tom, co se vzedmul všeobecný zájem o příběh Carmen (1984) (např. u Brooka, Godarda), uvádí i Divadlo Sklep svou vlastní interpretaci (z podobného popudu později vznikají i *Mlýny*). Mezi další zdroje inspirace patřil například seriál Rychlé šípy, který uvedli ve vlastním pojetí v rámci besedy s Jaroslavem Foglarem.

Nové divadelní postupy (především ve smyslu přípravy inscenace, vyčlenění režiséra z ostatního kolektivu, pravidelné zkoušení) později nabídlo představení *Mazaný Filip* (1986), které tentokrát nestálo na improvizaci a momentální exhibici, ale na pevném scénáři, sepsaném Václavem Marhoulem volně na motivy románu Marlowe Raymonda Chandlera (ze kterého však Marhoul použil pouze jednotlivé věty a dialogy, aby vytvořil vlastní příběh). V roce 1988 následuje *Jedlovým písmem* (Boháč, Burda, Hanák). A ještě v roce 1990 založila část herců pod vedením Davida Vávry skupinu BSP (Bavíme se po práci) a společně nastudovali např. vzpomínkové představení *Míč, aneb Vlasta vypravuje*.

² DVOŘÁK, Jan. Žiju skutečný život – nevěříte? Rozhovor s Tomášem Hanákem [online]. [cit. 1. 6. 2013]. URL: <<http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2002/cislo12/rozhovor.html>>.

Již od druhé poloviny 70. let postupně vznikaly další soubory, později společně nazývané Pražské pětka – R.S. (Recitační skupina) Vpřed (1975, Lumír Tuček), Baletní jednotka Křeč (1980, Michal a Šimon Cabanovi), Pantomimická skupina Mimoza (původně Mimósa založená Vladimírem Gutem, v roce 1980 s příchodem Davida Vávry a Tomáše Vorla mění název i tvář), Výtvarné divadlo Kolotoč (založené v roce 1981 sochařem Čestmírem Suškou, filmařem Michalem Baumbruckem a hudebníkem Pavlem Richterem). První společné vystoupení studentských souborů Divadla Sklep, R.S. Vpřed a B.J. Křeč se uskutečnilo v Gongu roku 1983. Následoval *Divadelní karneval Maskáč* v hotelu Tichý. Mezi další společné projekty patří například divadelní bál *Kdo je kdo* v Lidovém domě na Vysočanech z roku 1985 či *Bludiště* v klubu Na Chmelnici. Kompletní Pražská pětka (tentokrát již společně s pantomimickou skupinou Mimoza a výtvarným divadlem Kolotoč) se představila 20. dubna 1986 v Lucerně s projektem *Divadelní Lucerna*.

Představitelé Pražské pětky, generace narozené na konci 50. a na začátku 60. let, stáli u zrodu nové divadelní poetiky. Důležité je, že vycházeli z amatérského prostředí, což souvisí s potřebou vnitřní svobody, nezávaznosti a nezávislosti na systému (primárně šlo o jejich rozhodnutí, na druhou stranu ale neměli na výběr, v profesionálním divadle by jim v té době nikdo vystupovat neumožnil). Pražská pětka vnesla do uměleckého prostředí 80. let novou energii a inspiraci. Nové podněty čerpali z různých uměleckých oblastí od literatury, moderního výtvarného umění a filmu až po taneční umění (sami jsou to často architekti, návrháři, malíři). Velmi podstatné je propojení se vznikající výtvarnou postmodernou, především se skupinou Tvrdohlaví (Jaroslav Róna úzce spolupracoval s Mimosou). V případě hudby bylo nejvýraznější personální i duchovní propojení s kapelami nové vlny, ovlivňuje je punk, heavy metal. S nimi je spojoval společný pohled na svět, výrazně příbuzná poetika - ne jen hravost, ale především pocit frustrace a z ní plynoucí všežravá ironie (zmocňují se všeho, na co přišli), sarkasmus, nonsens, groteska. Zásadní roli hrálo to, že se jednalo o společenství, pojmenování tohoto pocitu mělo za následek i onu velkou diváckou odezvu: poloha, v níž tvořili, vystihla pocit jejich generace v pokročilé normalizaci. Lumír Tuček toto srozumění charakterizuje slovy: „... *Myslím, že naše divadla fungovala jako funguje koncert, kde jsou si především lidi hodně blízko. Podstatný tam podle mne bylo, že diváci, kteří přišli, cejtí, že jsou tam stejný lidi jako oni. A herci to cejtí taky. Což v té době zase nebylo tak úplně obvyklý, ... Takový určitý ztotožnění přes tu komunikaci, jakou umožňuje bigbít, kde rytmus a atmosféra naplní prostor totálně a všechny lidi pojme do jednoho, že jsou schopný skrze muziku být spolu. U nás to nebylo přes muziku – a to je myslím na tom to nejzajímavější – ale*

*přes střípky a scéněčky a hlavně přes ten pocit z nich.*³

Nespoutanou fantazií a hravostí spojenou s otevřeností vůči všem oblastem umění otevřela cestu novým koncepcím, podnítila používání nových divadelních postupů a obohatila výrazové prostředky současného divadla. A to především v tom smyslu, jakým způsobem jich užívali a do jakých kontextů je dávali. Odvážné tak bylo především to, kam až byli herci schopni zajít, co všechno si dovolili (ať už ve vizuální stránce - od vytahaných punčocháčů s kšandama, v nichž vystupovali, až po amatérský herecký projev, který nijak nezastírali, ale naopak na něm stavěli).

Jednalo se o spřízněnou skupinu lidí, pro které bylo divadlo součástí jejich životního stylu. Divadelní představení byla jen jednou z možností vyjádření životního názoru, názoru na divadlo, postoje ke světu. Estetická stránka programu byla v případě Pražské pětky upozaděna či snad možná dokonce popírána (v jistém smyslu čím ošklivější a grotesknější, tím lepší) a do popředí se dostávalo především názorové souznění. To ovšem neznamená, že by se snažili na diváky politicky apelovat. Šlo především o autentické vyjádření pocitů, postojů a názorů a jejich sdílení s generačně spřízněnými diváky. Skupiny pořádaly plesy, soukromá představení, sportovní akce, prázdninová setkání, předvánoční besídky či koncerty; můžeme proto mluvit o formě happeningu, ve kterém jeviště a život splývaly. (A ačkoli dnes už je situace jiná, v případě divadla Sklep zůstal tento trend v omezených podmínkách zachován. Skupinu drží pohromadě především přátelství a společné výlety, „voda“ a fotbalová utkání se uskutečňují pravidelně i dnes.)

Současné dění refleктоvali jednoduchými prostředky a činili tak v přirozeném prostředí, resp. ne nutně v prostředí přímo určeném divadelnímu představení, pronikali mezi diváky i v rámci nedivadelních příležitostí. Jejich činnost se neomezovala pouze na jeviště. S tím souvisí i absence jakékoli organizační struktury tohoto hnutí v protikladu k státem řízené organizovanosti občanů v různých svazech a skupinách (Lidových milicích, Socialistickém svazu mládeže ad.). I to byla forma určitého vzdoru a nesouhlasu. Jednotlivé soubory neměly ani žádný striktní umělecký harmonogram. Funkce jednotlivých umělců nebyly důsledně vymezeny; nikdo nebyl určen jako režisér, hlavní organizátor apod. Hrají i hudebníci, techničtí pracovníci a další, herci naopak skládají písničky. Jednotlivá představení vznikala v rámci kolektivu, často byla improvizována. Rozsah umělecké činnosti nastiňují již samotné názvy jednotlivých skupin, které čítaly několik desítek umělců. Vedle divadla působily soubory Pražské pětky v literatuře, výtvarném umění, architektuře, designu nebo hudbě, později pak v televizi a rozhlase.

³ MAZÁČOVÁ, Barbara. Rozhovory s inženýry. *Revolver Revue* 1991, č. 17, s. 132

Společným znakem „neoficiálních“ divadel vznikajících v 70. a 80. letech byl jiný přístup ke slovu a tedy i dramatickému textu jako výchozímu podnětu tvorby. Jazyk a slovo pomalu ztrácí svůj smysl, a proto umělci pracují s jiným způsobem dorozumívání mezi jevištěm a hledištěm. „*Váha sdělení se v 70. letech přesouvá od slova k mimoslovním, mimojazykovým výrazovým prostředkům a postupům; oslabuje se význam a důležitost textu (jak vlastního „autorského“, tak také dramatického textu vůbec) jak při vzniku inscenace, tak také na výsledném obsahu a účinu představení.*“⁴ Tato proměna procesu tvorby, který byl založený na ztvárnění literární předlohy divadelními prostředky, souvisí s hledáním nových estetických možností divadla, nových prostředků k vyjádření. V případě Pražské pětky ovšem nejde o hledání hranic divadla a fyzického výrazu jako tomu bylo např. v HaDivadle nebo Divadle Husa na provázku. Jejich výjimečnost tkvěla v tom, jakým způsobem s již existujícími prostředky pracovali a v jakých kontextech je použili.

Přesto, že se přístup jednotlivých divadel výrazně odlišoval, najdeme u nich některé společné znaky. Inscenace nestojí na dramatickém autorovi, ale na tvůrcích samotných. Do popředí se tak dostává především herec, který má mnohem větší prostor při tvorbě inscenace. Na začátku může být jen námět nebo téma. Umělci tvoří buď nezávisle na literárním textu, nebo jim je text nově pouhým podkladem, kterého se zmocní a přizpůsobí ho divadelní a scénické tvorbě, která přesahuje rámec interpretace textu a stává se spíše prostředkem k sebevyjádření. Pozornost je soustředěna především na akci a fyzické jednání, které nemusí být opřené o dialog. Důležitý je pohyb, využití možností rytmu, melodie, zvuku, výtvarné kompozice, použití jevištní metafory, obrazivosti aj. Jednotlivé inscenace mohou vycházet z jednoduchého bodového scénáře, který rámcově zaznamenává posloupnost akcí, dějů a příběhů. Ty jsou naplňovány během zkoušení pomocí improvizace, hry a různých cvičení a stejně tak později s každým novým uvedením na jevišti.

Dokonce ani v případě Pražské pětky nelze mluvit o sjednoceném přístupu k divadelní předloze. Některá čísla vznikají bez jakékoli fixní předlohy, jiná jsou založená na pevném scénáři, ale pokaždé můžeme mluvit o invenční práci s textem. „*Dramaturgie recitační skupiny Vpřed je sice založena na textech poeticko-parodistických skečů Lumíra Tučka, ale určujícím momentem je i zde osobitý způsob divadelního podání: hudebně rytmizovaná recitace provázená tanečně stylizovaným pohybem.*“⁵ (Tématu, jak herci divadla Sklep pracují s textem v případě *Mlýnů*, se budu blíže věnovat v dalších kapitolách.)

Absence struktury často vedla k fragmentárnímu charakteru inscenace.

⁴ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. s. 10.

⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Proměny divadelní struktury*. Praha: Ústř. kult. dům železničářů, 1988. s. 11.

„Fragmentarizace celku souvisí s moderním analytickým a skeptickým myšlením, které dává přednost hutnému náznaku, stručné glose a vtipnému aforismu před únavnou úplností podání a vyčerpávající rétorikou. Tento způsob zhodnocuje a zvýznamňuje jedinečnost částí, vymaňuje je z podrobenosti celku a propůjčuje jim relativní samostatnost.“⁶ Postupně se ovšem u autorských divadel projevu tendence k pevnější kompozici čísel v rámci příběhu. Podle Zdeňka Hořínka tento vývoj souvisí s tím, že radikální rozklad klasické struktury inscenace na jednotlivá více či méně nesourodá čísla vycházel z negativního podnětu odmítnutí starých situačních a fabulačních schémat konvenčního dramatu a s tím souvisejících myšlenek a hodnot jejich představitelů.⁷

V případě Pražské pětky však měly právě tyto inscenace vždy největší úspěch. Naopak pokusy o semknutější tvar končily neúspěchem. Výjimku představuje inscenace *Mlýny*, která si ovšem záměrně zachovává jistou roztržičnost na jednotlivé samostatně fungující scénky a přibližuje se tak neméně úspěšným *Besídkám* (podrobněji v analýze inscenace).

Popularita Pražské pětky (a na druhé straně i její odmítnutí) spočívala především v novém způsobu, jakým se vyrovnávala s realitou, s aktuální společensko-politickou situací. Poetika jednotlivých představení odpovídala celkové poetice Pražské pětky. Ukazovala současnost v její zdrcující stupiditě. Některými zástupci nezávislé kultury, na jejímž okraji jakoby se pohybovali, jim byla vyčítána úplná apolitičnost. Nicméně i tento svobodný projev, který bořil všechny konvence, s ničím si nedělal hlavu a doslova ze všeho si dělal srandu, lze vnímat jako výsostné politikum (v tomto ohledu je příznačné, že ještě v polovině 80. let režim ostře vystoupil proti kapelám nové vlny). A to i přes to, že ke skutečnosti zaujímal primárně nekritický vztah, vyhýbali se politickým tématům, moralizujícímu přístupu. Představovali všední život takový, jaký je, v jeho nejbanálnější podobě. K zintenzivnění své výpovědi a zesměšnění všeho, čím opovrhovali, využívali prostředků mystifikace, recese, ironie, nadsázky, parodie, sarkasmu a především vše prostupující grotesky, která byla asi základním principem jejich poetiky. S tím souvisí i výrazné popření východisek předchozí vlny studiových divadel spjatých se sedmdesátými léty. „V tvorbě jejich předchůdců byla za úsilím porozumět světu víra, že věci lze změnit, že to má smysl.“⁸ V případě Pražské pětky podobné směřování nenajdeme. Nesnažila se svým uměleckým programem něco změnit. Pouze pojmenovávala svůj osobní životní pocit, který tak výrazně rezonoval s obecnou náladou mladých lidí. Tímto způsobem reagovali na stupiditu režimu a u diváků nacházeli adekvátní ozvěnu. Jejich tvorba se stala určitým výrazem doby.

⁶ Op. cit. s. 44.

⁷ Op. cit. s. 45.

⁸ DAVIDOVÁ, Jaroslava. Situace malých divadel – možnosti a meze. *O divadle III*, Praha 1987, s. 93.

U starší generace divadelních kritiků naopak využívání primitivních a agresivních prostředků vzbuzovalo pocit, jakoby umělci Pražské pětky svými diváky pohrdali. A ačkoli tento přístup vnímali spíše jako neuvědomělý, považovali ho za největší překážku při cestě ke skutečnému umění, které by mělo hlubší význam. I přesto je však nevnímali ryze negativně. *„Sebevědomí je však především výrazem uvědomělého „zdravého“ egoismu jejich generace, která vnitřně odmítá jakékoli nároky na ni kladené, zatímco „naoko“ je přijímá – jenže právě s plným vědomím, že jde o hru. Snad i proto jejich projev vůbec nenaznačuje, že by pochybovali sami o sobě, že by se obávali vlastní směšnosti či trapnosti; snad proto jejich nestoudnost až děsí...Jako by ze sebe zpět vyzařovali stejnou faleš, kterou jsou denně nuceni absorbovat.“*⁹

Již v prvních teoretických statích a článcích, které byly publikovány v odborném tisku od druhé poloviny 80. let (soustavně jejich činnost sledoval především Jan Dvořák) je Pražská pětka spojována s postmodernismem (jako vůbec první projev postmoderny v českém divadle). Jan Dvořák nachází společné znaky mimo jiné v eklekticistním přístupu k tvorbě: *„Cílem není dosažení nové formy, ale prostřednictvím existujících a dokonce těch nejznámějších formálních postupů – (často až banálních) sdělovat obsahy, ideje, významy a city. Proto je představení skladbou citací, parafrází, reminiscencí nejadektivnějších jevů včetně městského folkloru (reklamy, znaky života současného města: auta, metro, móda apod.) – je to přímý útok proti únavě a nudě z honby za novotami a proti dožívajícímu jazyku tzv. avantgardního divadla.“*¹⁰

Podobné znaky nachází v tvorbě Pražské pětky i Jan Vedral: *„První otevřenou prezentací videoklipů v Česku představovaly produkce baletní jednotky Křeč. Vzpomínám si živě na své rozpaky po zhlédnutí její Laguny Varadero v Branickém divadle pantomimy. Parodie čehosi, co u nás nebylo živé. Zábava bez čitelného společenského přesahu, prostě jen zábava... Byla to předzvěst konce dramaturgie témat, konce hnutí, svítání české postmoderny se vším jejím obecně genetickým i specificky národním eklekticismem.“*¹¹

Nejúspěšnější období Pražské pětky je bezesporu spjaté s normalizačními léty. Nakolik byla skupina spjata se společenskou situací, dokládá i vlastně přirozené ukončení její činnosti

⁹ SEDLÁKOVÁ, Květa (= Jitka Sloupová). Mýtus „silné pětky“. In: *O divadle III*, Praha 1987, s. 128.

¹⁰ DVOŘÁK, Jan. Hnutí Sklep aneb Silná pětka anebo Pražská pětka. In: *Hledání výrazu. České autorské divadlo v 80. letech*. Praha 1991. s. 48.

¹¹ VEDRAL, J. Osmdesátá léta v amatérském divadle – česká divadelní per-post-moderna [online]. [cit. 1. 6. 2013]. URL: <<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=10098>>.

právě na sklonku totalitní éry. Za poslední společný projekt, na kterém se podílelo všech pět souborů, můžeme označit natočení filmu Tomáše Vorla *Pražská pětka*, který měl premiéru 27. dubna 1989. Film se skládal z pěti zfilmovaných povídek jednotlivých skupin (*Směr Karlštějn* Mimozy, *Bersidejsi* Výtvarného divadla Kolotoč, *Oldův večírek* R.S. Vpřed, *Barvy* B.J. Křeč, *Na brigádě* Divadla Sklep).

Podobný osud potkal i jiná divadla té doby, a pokud fungovala dál, pak v nových podmínkách brzy změnila program. Důvodem může být mimo jiné to, že jejich hlavní přednost – svobodné vyjadřování ke všemu, co autory obklopuje, je najednou povolené všem. Tato divadla stála před složitou situací, jak navázat na předchozí období, kdy se vymezovala vůči politickým poměrům a po umělecké stránce i oficiální produkci a divadlům. „Zvykli jsme si na sílu občanské divadelní výpovědi autorského divadla, na odvahu rozrušující některá společenská tabu. I dnes očekáváme stejně silný etický apel, chceme, aby „hnutí“ mělo nadále atributy „nejodvážnější“ a „nejméně konvenční“. Jenže „cosi“ se ve společnosti hnulo, padají tabu, stoupá odvaha k nekonvenčním projevům, a „hnutí“ jakoby znehybnělo na obsahu a způsobu vyjádření, který nás dříve fascinoval.“¹²

Jiným aspektem, který lze z ukončení jejich činnosti zpětně odečítat, je skutečnost, že v případě Pražské pětky šlo primárně o jakýsi ventil. Většina členů nechtěla dělat divadlo profesionálně, měla svá jiná povolání, kterým se po revoluci začali věnovat na plno a jejich umělecká činnost ustoupila do pozadí.

Fenomén Pražské pětky je bezesporu minulostí. Přesto alespoň její určitá část našla způsob, jakým svou poetiku zachovat, dále s ní pracovat a rozvíjet ji. Fakt, že se změnou společenských poměrů divadlo Sklep nezaniklo a ve své podstatě ani nezměnilo umělecký ráz svých inscenací, ho odlišuje od ostatních divadelních souborů a skupin. Už v době normalizace představovali ojedinělý přístup k divadlu a umění vůbec – šlo především o společenství a vzdor, o vytváření svobodného projevu – tento ojedinělý přístup vyrůstá ze společenských poměrů 80. let a s koncem komunismu vlastně do značné míry ztratili hlavní motivaci své existence. Přesto divadlo Sklep přetrvalo i nadále. To je možná jedna z věcí, kterou jim někteří kritici vyčítali. Situace se vlastně tolik nezměnila. Pro některé šlo dříve stejně jako dnes o zábavu pro zábavu a nic víc. Na druhé straně však stojí druhá skupina myšlenkově zpřízněných diváků. Sergej Machonin na konci 80. let napsal: „*Je možné, a dokonce pravděpodobné, že divadélko, které má ve štítě manifesty o tom, jak je mu všechno*

¹² VEDRAL, Jan. Amatérské autorské divadlo v 70. a 80. letech. In: *Hledání výrazu : české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha : Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1991. s. 3.

*volné, hlavně když se samo dobře baví, bude ještě chvíli vesele řídit, tančit a brutalizovat publikum, a potom přejde a zajde jako zašlo v třicátých letech jojo a céčka v sedmdesátých. Ale není, na druhé straně, vyloučeno, že z jiných divadélek se stane něco podstatnějšího, co po sobě zanechá stopu.*¹³

¹³ MACHONIN, Sergej. Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě. In: *O divadle III*. Praha 1987, r. 11. s. 48.

Václav Havel, Karel Brynda: Život před sebou

Mlýny jsou upraveným dramatem Václava Havla a Karla Bryndy *Život před sebou*, které autoři napsali na vojně (v letech 1957-1959 sloužili v Českých Budějovicích). Právě tam podle vlastních slov přišel Václav Havel do činného styku s divadlem a to především z toho důvodu, že propagační kulturní činnost byla armádou – samozřejmě podle striktních armádních směrnic – velmi podporována. Jednotlivé útvary a divize pak měly lepší hodnocení a zároveň z účasti na kulturních akcích plynuly úlevy z výcviku. Proto Václav Havel s Karlem Bryndou na jaře 1958 založili vojenský divadelní soubor. Chtěli si tak díky zkouškám a představením alespoň částečně zpříjemnit trvání povinné služby, jejíž průběh se tak mohl stát o něco snesitelnější. První rok nastudovali *Zářijové noci* Pavla Kohouta, ve které Havel i vystupoval (jako nadporučík Škrovánek) a zvítězili s nimi v divizní soutěži divadelních souborů „*Vyhráli jsme podle pravidla, že jednooký je mezi slepci králem*“¹⁴ napsal k tomu Havel příteli Jiřímu Kuběnovi. Následný postup na celoarmádní přehlídku znamenal možnost na tři dny opustit vojnu, kontakt s domovem, přáteli.

Hra Pavla Kohouta spadá do období poloviny padesátých let, tedy doby, kdy se literatura a umění vůbec musely přizpůsobovat koncepci budovatelské kultury. V nucené optimistické náladě společnosti směřující k lepším a šťastnějším zítřkům se upřednostňoval především komediální žánr. Literatura měla za úkol aktivně se podílet na budování nové společnosti. I když se Pavel Kohout v *Zářijových nocích* přizpůsobuje pravidlům socialistického realismu (ve skladbě dramatu, postavách a především ve šťastném vyznění závěru hry), pokusil se o kritičtější pohled na společenský život a mezilidské vztahy. Zvolil k tomu prostředí armády během vojenského cvičení. Hlavní konflikt se soustředí kolem postavy majora Cibulky, který vojáky posuzuje striktně podle životopisů a tabulek a postrádá jakýkoli lidský přístup. Jeho lhostejnost odnáší vcelku čestní vojáci, zbabělcům a zrádcům naopak poskytuje úlevy a přátelské zacházení. Vyhrocenou situaci zachraňuje až plukovník Sova, který všechny konflikty urovná a zabrání ještě horším důsledkům Cibulkova jednání.

Hra byla nejprve uveřejněna na pokračování v časopise Ústřední umělecký žurnál československé armády. Premiéra proběhla 16. 12. 1955 v Ústředním divadle československé armády (dnešním Vinohradském divadle v Praze) v režii Miloslava Stehlíka. V hlavních rolích se představili např. Ota Sklenčka, Vladimír Hlavatý, Stanislav Remunda nebo Zdeněk Řehoř. I přes velký ohlas a divácký zájem na repertoáru nevydržela dlouho. Po návštěvě ministra obrany Alexeje Čepičky byla inscenace narychlo zakázána. Zanedlouho se ale

¹⁴ KOSATÍK, Pavel. *„Ústně více“: šestatřicátníci: román faktu*. Brno: Host, 2006. s. 198.

na repertoár vrací a krátce po své premiéře v roce 1956 je hra dokonce zfilmována. Režisér Vojtěch Jasný do filmu obsadil většinu herců z Vinohradského divadla.

V kontextu velkého úspěchu hry a následného brzkého zakázání (podobný osud později potká Havlovu a Bryndovu vlastní hru) je ovšem důležité, že text nabízí vděčné komické dialogy a situace, které vychází z Kohoutovy vlastní zkušenosti z prezenční služby a stačí málo, aby byl převrácen v parodii a zesměšnění dvou nejdůležitějších institucí tehdejší doby, komunistické strany a lidové armády, která byla jedním ze středobodů komunistického státu. Jakkoli ji kritizovat proto bylo neobvyklé a v jistém smyslu průlomové a to i přes to, že se autoři drželi povinných zásad socialismu.

Druhý rok dvojice napsala vlastní recesistický text *Život před sebou*. Hra zaznamenala velký úspěch v různých soutěžích. Zvítězila nejdříve v okresním soutěžním kole v Táboře, pak v Krajském kole v Českých Budějovicích a nakonec postoupila do celostátního kola, které se mělo konat v Mariánských lázních. Pochvalný článek vyšel i v *Obraně lidu*: „*V předvečer 1. konference lidové umělecké tvořivosti sehráli vojáci divadelního kroužku „Jan Šverma“ zajímavou hru vojína K. Bryndy a vojína V. Havla z vojenského prostředí „Život před sebou“, která na armádní přehlídce divadelních souborů získala zasloužené 1. místo.*“¹⁵

Náhle však hlavní politická správa na ministerstvu obrany hru odsoudila a další uvedení zakázala. „*Když jsme však měli jet na celoarmádní přehlídku do Mariánských lázní a hrozilo nebezpečí, že ji vyhraje, prostudovali si na Hlavní politické správě československé armády náš kádrový materiál a dospěli k oprávněnému názoru, že si z nich děláme srandu.*“¹⁶ Na přehlídce v Mariánských lázních sice vystoupili, ale jen mimo soutěž. „*Druhý den byl uspořádán jakýsi velký tribunál, kde byla naše hra odsouzena jako protiarmádní. Účelový rozbor (...) byl založen na takových argumentech, jako třeba že naše hra nedostatečně vyzdvihuje úlohu útvarové organizace strany nebo že je nemyslitelné, aby československý voják usnul ve stráži.*“¹⁷ To jsou ovšem zřejmě jen zástupné argumenty. „*Legrace ovšem je, jak spousty vysokých funkcionářů, kteří nás nejprve do nebe chválili, teď tiše klopi zrak a vyhýbají se nám. Máme z toho legraci.*“¹⁸ Svou roli v náhlém znelíbení se hry hráli nejspíš autoři samotní. Příběh zachycuje morální dilema vojáka Maršíka, který zaspal hlídku, během které se do vojenského prostoru vloupal zločinec. To ve své době vzbuzovalo zásadní

¹⁵ Autor neznámý. *Obrana lidu*. 6. června 1959.

¹⁶ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. Melantrich, Praha 1989. s. 36.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ KOSATÍK, P. *Op. cit.* s. 203

konotace a autoři tím jistě vědomě narušili a popřeli jednu výraznou dobovou ikonu. (Bdělý a připravený voják na stráži byl všudypřítomným symbolem. Běžně byly k vidění plakáty vykreslující ozbrojeného vojáka, zahánějícího vypaseného kapitalistu od hranic lidové republiky.). Voják Houska, který se ke zločinu náhodou připlétl, pak záškodníka na místě zneškodní. Aby nevyšlo najevo, že služba neproběhla podle pokynů, vezme Maršík po domluvě s ostatními celou věc na sebe a brzy je oslavován jako hrdina. Nemůže se však zbavit výčitek svědomí, chce být čestný a přiznat se. K tomu dochází ve chvíli, kdy má být odměněn kandidaturou do KSČ. Nabídku odmítne, jelikož nechce stranu pošpinit lží. Havel k tomu napsal: „*Nejkomičtější ovšem je, že jsme se opravdu upřímně snažili napsat věc zcela beze zbytku pro ně, která by opravdu nikde nenarazila – a ještě to bylo moc ostré.*“¹⁹

¹⁹ KOSATÍK, P. Op. cit. s. 203.

Srovnání hry *Život před sebou* a scénáře divadla Sklep k inscenaci *Mlýny*

Přestože trojice autorů Jiří Burda, Jan Slovák a David Vávra zpracovávali Havlovu a Bryndovu hru *Život před sebou* vlastní, vyhraněnou poetikou, pozoruhodně s ní souzněli, neboť našli správné, resp. jediné možné uchopení, vyžadující mimo jiné velkou míru nadsázky. *Mlýny* tak navazují na „satirickou“ tradici české literatury s vojenskou tematikou, kterou započal již Hašek románem *Osudy dobrého vojáka Švejka* a ve stejné době, kdy vzniká *Život před sebou* na něj navazuje např. Josef Škvorecký. Jiří Voskovec řadí v předmluvě Škvoreckého *Tankový prapor* ke „švejkovské tradici“ ve smyslu použití humoru „v obraně proti suverénnímu Absurdnu ... vydávajícím se za Moudrost a Důstojnost“²⁰. Vzniká tak napětí mezi humorným příběhem a krutostí doby, ve které se odehrává. Tato optika je divadlu Sklep mnohem bližší, odpovídá jejich poetice. S tématem se vyrovnávají skrze humor. Vávrou glosovaný záměr uvést nejhorší Havlovu hru, tak nejspíš nebyl jejich jedinou motivací. Naopak se zdá, že se jedná o pečlivě zvolený a promyšlený krok. Jak bylo naznačeno v předcházející kapitole, už původní hra se pohybovala na hraně parodie, která ovšem musela být velice jemně zakomponována a skryta. Možná právě to Sklepu vnitřně velmi konvenovalo, parodovat se smrtelně vážnou tváří je mu vlastní, a souvisí konečně i s úspěchem samotné inscenace. Na druhé straně i Václav Havel zřejmě předpokládal, že by poloha hry mohla být Sklepu blízká a skutečnost, že jim text poskytl svědčí nejen o jeho nadhledu, ale i důvěře, že je možné z něj vytěžit něco smysluplného. „*Nikomu jinému bych to nedal... Dělejte si s tím, co chcete, pronesl prezident k poselstvu divadla Sklep... V družině to jen mohutně zašumělo. Poprvé na vlastní oči vidíme zažloutlé stránky dosud neznámého textu, pokrytého prachem několika desetiletí. Oči přítomných lačně polykají každé slovo, každou slabiku, avšak v ošlehaných tvářích roste obava, neboť bude mnoha hrubých žďuchanců, bolestných šlehů a – nedej bože – i celkového přetavení díla. Dělejte si s tím, co chcete...*“²¹

Že nebylo snadné po roce 1989 najít divadlo, které by na repertoáru nemělo některou z her Václava Havla jsem naznačila v úvodní kapitole. *Život před sebou* se rozhodlo nastudovat pouze Divadlo Sklep. A nepřekvapí, že byli jediní. Přestože ve výběru hry nevalné kvality jistě hrála svou roli provokace, nelze opomenout, že téma vojny bylo všem tvůrcům blízké a nabízelo širokou škálu zpracování. Každému z herců umožnilo přinést vlastní

²⁰ VOSKOVEC, Jiří. Předmluva k Tankovému Praporu. In: *Tankový prapor: fragment z doby kultů*. Praha: Plus, 2011. 260 s.

²¹ Autor neznámý. Divadlo Sklep přijelo se svými Mlýny. *Deník Lučan* 30.5.1998.

(bohaté) zážitky a zkušenosti. „*Zatímco ne jeden tvůrce v posledních měsících svedl s duchem Havlových her beznadějný souboj, Sklep očividně našel ve své verzi Života před sebou přímo modelové vnitřní spříznění a připravil divákům hotové orgie na téma pravdivého obrazu ze života našich vojáků.*“²²

V souvislosti s předlohou zarazí ve většině dobových recenzí jedna věc. Jejich autoři, aniž by oba texty kdy drželi v ruce, předpokládají výraznou úpravu. Jiří Brixí v recenzi s výmluvným titulkem *Hraje Sklep Havla?* například píše: „*Sklep ... předkládá ... pravděpodobně velmi volnou parafrázi*“²³ Neznalost předlohy jim nebrání v tom, aby adaptaci divadla *Sklep* a priori považovali za výrazně předělanou. Vzhledem k charakteru hry *Život před sebou*, která jednoznačně odpovídá uměleckému kánonu doby svého vzniku 50. let a na druhé straně divadla *Sklep*, které si vždy vše dělalo po svém (a proti všem), by málokdo předpokládal něco jiného. Možná proto překvapí, nakolik se sklepáci původní předlohy drží. Oba texty jsou si na první pohled velmi podobné. Při hlubším srovnání už ovšem není pochyb o tom, že David Vávra, Jiří Fero Burda a Jan Slovák zachovali pouze kostru příběhu, který zcela přizpůsobili vlastní poetice, potřebám a zkušenostem s akcentem k parodickým a groteskním prvkům a absurditě v textu obsažených. Toho bylo docíleno především tím, že dovedli ad absurdum základní dějová a figurální kliše budovatelského žánru – drama „svědomí“ – tíživé rozhodování hlavní postavy, obrana socialismu, vztah k novému zřízení, lidsky nalomený, ale v zásadě dobrý velitel atd.

Hned na úvod je třeba upozornit na to, že první změna se uskutečnila již ve smyslu žánru. *Zatímco* Havlova a Bryndova hra spadá do kategorie dramatu, adaptace divadla *Sklep* směřuje k jedinému cíli – pobavit. Neznamená to, že bychom v původním textu nenalezli komické motivy. Nicméně jsou z pochopitelných důvodů výrazně potlačeny. Tvůrci divadla *Sklep* podtrhují zřejmý ironický odstup a dotahují ho ad absurdum. „*Je zřejmé, že upravovatelé posílili, zdůraznili a odšifrovali právě ony chytře blbé momenty Havlova a Bryndova kousku, které inscenaci ještě podtrhli.*“²⁴ Navazují na humor, který je v textu zakořeněný, ale nemohl být plně rozvinut. Vzhledem k tomu, že už předloha skýtala mnohé komické podtexty (které byly ostatním vojákům jasně čitelné – soudě podle diváckého úspěchu na různých přehlídkách) stačilo občas změnit či přidat jen pár slov tak, aby byl

²² POKORNÁ, Terezie. Zapomenuté dílo vrchního velitele ozbrojených sil. *Literární noviny*. 11.4.1991, s. 2.

²³ BRIXI, Jiří. *Hraje Sklep Havla? Amatérská scéna* 29, 1992, str. 9.

²⁴ MAZÁČOVÁ, Barbara. *Divadlo s kočičím životem. Svět a divadlo* 2, 1991, č. 9. s. 31.

z neutrálního dialogu nadřazeného s podřazeným vytažen oblíbený princip blbosti.

HORÁČEK:

Á, tebe zrovna hledám Maršíku. Máš fajn košili, na vycházku?

MARŠÍK:

Na vycházku.

HORÁČEK:

Tak, tak, hele, bude třeba dát něco na pévéesku, třeba nějaké graf..., že by ses do toho ráno pustil, co říkáš?

MARŠÍK:

A to má bejt jako co, veliteli?

HORÁČEK:

To je jedno, co chceš. Třeba nějaké graf, ale víš je to tam takový smutný...a pak, má taky přijít nějaká kontrola...chlapi, to platí pro všechny.

MARŠÍK:

A, co abych tam dal tu soutěž s první rotou?

HORÁČEK:

To je nápad! A vůbec: jak to vypadá? Jsme lepší?

MARŠÍK:

Zatím ne...

HORÁČEK:

Aha, no tak víš co, dej tam zatím radši něco jinýho.

Vedle změn týkajících se struktury textu, který musel být přizpůsoben vlastním podmínkám souboru, např. snížení počtu postav, nahrazení mužské postavy označené jako „staršina roty“ ženskou – Boženkou apod. se zásadnější udály na poli tematickém. Původní text je zdánlivě mnohem filozofičtější a hlubší – ve skutečnosti ale mnohem spíše velmi jemně paroduje psudofilosofičnost a pseudohloubku, mudrování o životě a o jeho smyslu, jak tomu bylo v pozdějších budovatelských hrách. Zároveň obsahuje obsáhlejší dialogy. Mlýny jsou oproti tomu mnohem stručnější a svižnější (což souvisí s jevištním ztvárněním). Delší promluvy jsou nahrazeny akcí; pantomimou, písničkami, gagy. Jsou také potlačeny některé politické narážky, které mohly rezonovat na přelomu 50. a 60. let, nicméně s odstupem času ztratily svůj význam. Vypuštěny byly především příliš přímočaré pasáže (např. v dialogu o základních principech tzv. marxistické kritiky, jejíž principy jsou Tomanovými replikami skrytě a velmi mírně zpochybňovány).

MARŠÍK:

Zdá se mi to příliš objektivisticky pojaté. Je sice zajímavé znát záměr jednotlivých abstraktních malířů, ale není, myslím, správné uvádět je bez jediného slova hodnocení. Může to plést lidi.

TOMAN:

Právě proto mě to zajímalo. Marxistické hodnocení si vždycky domyslím. Ale fakta o původních záměrech si domyslet nemohu.

MARŠÍK:

Že si to ty domyslíš. Ale nezapomeň, že to budou číst i jiní a nám nejde jen o to lidi

informovat. Je nutno na ně i nějak působit.

TOMAN:

Nač dělat z každé knihy čítanku! Nejsme přece v mateřské školce.

MARŠÍK:

To nejsme. Právě proto se lidem nemají ukazovat jen barevné obrázky. Je nutno vysvětlit i smysl a úlohu věci.

TOMAN:

Nezlob se na mě, ale mně se věc líbí, i když třeba nevyvolává zrovna Říjnovou revoluci.

MARŠÍK:

Já radši jdu. Ty zase ironisuješ.

TOMAN:

Nic ve zlém, pěknou zábavu.

Jiné pasáže s politickým podtextem zůstaly zachovány a to především proto, že po roce 1989 už nabízely jiné konotace. Následující repliky postavy Maršíka, který svádí morální boj sám se sebou, byly jednoduše převratitelné do jiného, samozřejmě komického významu. Nebylo třeba je jakkoli upravovat. Rozdíl, jakým vyzněly v původním textu a později ironizované v divadle Sklep spočívá pouze v tom, v jaké byly použity době.

MARŠÍK:

Rozhodně budu raději čestným člověkem, než bezcharakterním komunistou.

Raději budu v kriminále a klidně spát, než bych byl na vysoké jako podvodník!

Strana nikdy neschválí lež.

Mlčel jsem dost dlouho! Povýšili mě, oslavovali mě a já mlčel. Ale navrhli jste mě do strany – a to už mlčet nemůžu.

Původní text se stejně jako adaptace odehrává během několika dní na vojně v blíže neurčené době (z kontextu je ovšem zřejmé, že jsme někde v době komunistického režimu). Je rozdělen do pěti dějství. První se odehrává ve vojenské světnici, další na strážnici, poté v armě, kanceláři Horáčka a konečně vojenské klubovně. Scénické poznámky popisující na začátku každého obrazu prostředí odpovídají tomu, že je text psaný jako scénář pro inscenaci. Jsou proto uzpůsobeny divadelnímu jevišti a nedisponují původní funkcí přiblížit čtenáři prostor, ve kterém se drama odehrává. Ze stejného důvodu nenajdeme žádný vedlejší text, který by předepisoval, jakým způsobem postavy mluví, reagují jedna na druhou. Způsob komunikace se rozehrává až v rámci představení samotného. V *Mlýnech* se drží chronologie příběhu, prostředí i charakteru postav, které zůstávají zachovány, ale zároveň jsou dotaženy ad absurdum. Ve chvíli, kdy v některé ze scén cítí komický potenciál, hrají si s různými významy, přidávají další vtipy atd.

A konečně autoři *Mlýnů* minimální úpravou výrazně posunuli klíčové vyznění hry, když hlavní zápletku posunuli velice zásadním způsobem ke grotesce a parodii. Zatímco v původní hře je civilista, který měl krást naftu, pouze zraněn, během vyšetřování se zotaví

a dokonce vyjde najevo, že se jednalo o uprchlého zločince, v *Mlýnech* na následky střelby na místě umírá. Maršík po dlouhém váhání nakonec kandidaturu do strany nepřijme, protože ji nechce pošpinit lží. V *Mlýnech* je tomu úplně naopak. Maršíka zde přeruší až příchod ducha postřeleného civilisty, který se náhle snese na jeviště a všem přítomným vyjeví, jak se vše u cisterny s ropou seběhlo. On měl přistihnout Housku, jak krade naftu do svého kanystru – to on hlídal a jemu patří pochvalný dopis od generála Vítka. Odtud i název – *Mlýny pravdy*, které „*pomalu melou, ale vsutku, zrno každé, daremné i nahnilé, v padrť semelou.*“

Jednotlivé postavy sice vychází z původní předlohy, zachována jsou i jména, ale konkrétní detaily už do nich vložili samotní upravovatelé podle toho, co si z vojny sami pamatovali. S tím souvisí i postava slovenského vojína Šimáka. Jelikož byl podle slov Davida Vávry v každém útvaru alespoň jeden Slovák, nesměl chybět ani tady. Charaktery postav sice zůstávají částečně zachovány, zároveň jsou ale dotaženy ad absurdum a stávají se z nich spíš karikatury sami sebe. Najdeme u nich snad všechny charakterové vlastnosti, které nás napadnou. Žádná z postav není jako druhá. Komika je tentokrát čerpaná právě z jejich zjednodušeného odlišení. I přes to, že některé postavy (Horáček, Maršík) projdou během hry částečným vývojem, okolnosti příběhu je nutí více se zamýšlet nad svým chováním a jeho důsledky a odkrývají nám proto své pocity víc, než ostatní, můžeme mluvit spíše o postavách jako o typech. Na nic jiného v textu ani není prostor, autoři kromě vlastní zkušenosti pracují i s vžitými stereotypy a poskládali dohromady skupinu vojáků těch nejobvyklejších vlastností. Vystupuje zde jediný Slovák Šimák, který by byl rád, kdyby ostatní skákali, jak on píská. Troufne si ale jen na své mladší „kolegy“ a ti starší v čele s rozumným Čapkem, který si dokáže poradit v každé situaci, ho nakonec vždycky dokáží usměrnit. Šimák mluví v podstatě jen o sobě, o penězích a o ženách a už se vidí zpátky doma, kde ho bude celý Zvolen vítat s otevřenou náručí. Představuje jednoduššího chlapa, kterému je třeba vysvětlit, čím se zabývá kunsthistorik. Jeho protikladem je student Toman, který každou volnou chvíli tráví s knihou v ruce (když to není *Na západní frontě klid*, tak alespoň *Válka s mloky*). Čas strávený na vojně chce využít především k tomu, aby se připravil na přijímací zkoušky na vysokou školu. Je nesmělý a do hovorů o ženách se raději nezapojuje, v bezprostřední blízkosti Boženky většinou znervózní a nezmůže se na nic lepšího, než ji pozvat na jedinou výstavu ve městě s názvem „Kulky našich nepřátel“. Naproti tomu Maršík nemá s navazováním vztahů se ženami žádný problém. Je si plně vědom svých předností, před zrcadlem tráví nejvíce času a z vycházek se vždy vrací až k ránu. U jednotlivých postav jsou tedy zdůrazněny ty vlastnosti, které je činí směšnými. Jinak je tomu u jejich nadřízených, Horáčka, Malíka

a Sládka, jejichž chování v předloze odpovídá jejich postavení. Svoji roli plní zodpovědně a ostatní s nimi jednají s úctou. V *Mlýnech* jsou právě tito vysoce postavení členové armády nejvíce zesměšňováni a shazováni. Především prostřednictvím těchto postav, které představují ty nejhlupejší a nejneschopnější představitele vojny se ve Sklepech vrací k oblíbenému tématu stupidity. Vyvrcholením je pak stranická schůze v závěru hry, na které jsou všichni pohromadě. Pokud v *Životě před sebou* Sládek přijel vyšetřit případ s postřeleným zlodějem nafty se všemi náležitostmi, které nelze brát na lehkou váhu, v *Mlýnech* se s nevinnou otázkou vyšetřovatele: „*Jak víte, kolik bylo hodin?*“ – „*Když jsem byl u cesty, tloukly právě tři.*“ rozvíjí nekonečné opakování jednoduchých otázek, které vyústí závěrečným nesmyslným shrnutím. Scéna nabízí prostor pro parodii drsného stylu amerických detektivek a celé jejich poetiky. Na tomto místě je navíc ještě vystupňována tím, že jsou její prvky náhle zařazeny do quasi budovatelského dramatu a do prostředí socialistické armády, díky čemuž působí naprosto absurdně.

SLÁDEK:

Tak Maršík tvrdí, že tloukly právě tři... to sedí...zem pod mrtvolou je ještě vlahá...to sedí...měsíc je v úplňku...tak to bude asi půl pátý...to taky sedí...takže Maršík tvrdí, že nelhal...no, to sedí.

V *Životě před sebou* byly postavy více rozděleny na ty, které souhlasí s režimem, vojnu berou jako svou povinnost a dávají si velký pozor na to, aby nikde nic nepokazili, nikoho proti sobě nepoštvají a životem prošli bez újmy a vedle nich ty druhé, kteří si na poměry na vojně neustále stěžují a nemluví o ničem jiném, než o civilu. Dochází mezi nimi k častějším konfliktům, které vrcholí ve chvíli, kdy chce Maršík uvést na pravou míru situaci na strážnici, což by samozřejmě znamenalo potencionální trest nejen pro něj, ale i pro všechny ostatní. Ti proto z důvodu vlastního ohrožení Maršíkovi vyhrožují a naznačují, že vše popřou a budou pro něj požadovat nejpřísnější trest. V původním textu se zároveň objevuje jednoznačně negativní postava, která je v *Mlýnech* vypuštěna úplně. Je jí do sebe zahleděný Kraus, který si dává záležet především na tom, aby měl co nejlepší vztahy s nadporučíkem Horáčkem i za cenu toho, že způsobí problémy všem ostatním, včetně svých přátel. Není mu proti srsti šířit pomluvy, které nejsou ani z části založené na pravdě a snaží se proti sobě všechny poštvat. Většinu z jeho činů se dozvídáme prostřednictvím ostatních postav, které na jeho podrazy upozorňují. Výrazný posun směrem k mnohem nekonfliktnějšímu kolektivu v případě *Mlýnů* je dán již zmíněným žánrovým vymezením, které není založené

na dramatickém konfliktu a směřuje především ke grotesce.

V adaptaci je zároveň jasně vidět, jakým způsobem se adaptátoři vůči původnímu textu vyhraňují a nejen že do něj zvláště v některých pasážích výrazně zasahují, ale zároveň ho částečně zesměšňují.

Příkladem může být dialog, který je v původní předloze na tři stránky a zamýšlí se mimo jiné nad tím, jak někdo může věčně rozhazovat peníze za divoké večírky, místo toho, aby četl, žil kulturně, chodil do divadla, na výstavy. Ptá se potom, jestli raději dělat něco, co člověka baví za málo peněz, nebo něco co ho nebaví s vidinou většího výdělku. Autoři divadla Sklep použili jen výchozí myšlenku a způsob, jakým Šimák rozhazuje v hospodě peníze raději herecky ztvárnili a rozepři uzavřeli tím, ať Šimák radši něco zahraje (protože to se na rozdíl od jeho „keců“ dá poslouchat) a Šimák zazpívá slovenskou verzi písně Karla Kryla *Anděl* a doprovodí se při tom na kytaru. Ještě předtím recituje báseň Pavola Országa Hviezdoslava, kterou si pamatuje ze základní školy. Stejně jako v případě vyšetřovací scény je i zde uplatněn princip hry s jazykovými a slohovými polohami i celými poetikami.

Stranou nenechají ani idylickou poznámku Čapka, který se rozplývá o obyčejných radostech života.

ČAPEK:

Viš jaká je to věc, chodit s holkou třeba po nábřeží, jen se s ní držet za ruku a tak jít a přemejšlet?

A vzniká tak téměř nekončící dialog sličného mládence s nevinnou slovenskou dívkou, který by snad už nemohl být banálnější.

TOMAN:

Hele, tys musel včera přijít nějak pozdě. Kde si vůbec byl?

ŠIMÁK:

Ty moj kvietik medový...

MARŠÍK:

Ach, kdybyste to tak věděli, to vám byla taková krása. Chtěl jsem jít do kina, ale pak jsem si to rozmyslel a šel jsem do parku, tak k tomu jezírku, s můstkem. Byl takový opar, snad zakuňkala žába... a najednou se podívám takhle doleva a stála tam. Přistoupím k ní a jen tak, ničeho nic se ptám.

ŠIMÁK: (upřímně pohlčen, netrpělivě *pozn. Autorky*)

Čo, boha, čo?

MARŠÍK:

A odkud si?

BOŽENKA:
Z Bystrice...
MARŠÍK:
Z Bánské nebo Povážské?
BOŽENKA:
Z Povážskej...

Na to Boženka mizí, aby se za nedlouho opět z ničeho nic objevila. Dialog pokračuje bez zjevné souvislosti.

MARŠÍK:
Hele, rackové – předzvěst jara...
BOŽENKA:
A čo je to také przedzvest?
MARŠÍK:
No to je, víš, jakože předvídají jaro, jakože jaro brzy přijde, že tu bude..., no, oni tu jsou vlastně stejně celou zimu.

Jediné, co promluvy spojuje, je opět v nadsázce postavení češtiny a slovenštiny jako dvou navzájem nesrozumitelných jazyků, skýtajících pár slov, kterým druhý národ může jen těžko rozumět. Opakuje se tu v jiné situaci motiv naznačený už v konverzaci Šimáka s Houskou, který občas jen pomalu chápe, co se mu snaží říct.

BOŽENKA:
Vuól je ocko ot teliatká?
MARŠÍK:
Není...
BOŽENKA:
A kto je ocko?
MARŠÍK:
Býk.
BOŽENKA:
Ale krava je mama, hej?
MARŠÍK:
To je...
BOŽENKA:
Vuól je tedy stará mama, mamička...

Vzhledem k charakteru inscenací divadla Sklep nesmí ani v *Mlýnech* chybět písničky, které přímo pro tuto adaptaci napsali členové souboru. Autorem textu první z nich s názvem *Láska má barvu khaki* je Jiří Fero Burda, slova k druhé nazvané *Život je složitej* napsal Jan Slovák. Hudbu v obou případech složil Martin Kučaj. Text obou písní je v duchu dosavadní produkce jednoduchý až triviální. Stejně jako tomu bylo ve starších pořadech i nadále trvajících Besídkách.

Analýza inscenace Mlýny divadla Sklep

Dramaturgická koncepce

Po roce 1989 dochází v divadle Sklep k důležitému posunu. Na rozdíl od let minulých je většina nově vzniklých inscenací založena na pevném textu cizího autora, který není členem divadelního souboru. Na repertoáru sice nadále zůstávají oblíbené Besídky, na které si jednotliví členové připravují vlastní čísla. Vedle toho ale divadlo Sklep uvádí vlastní adaptaci Havlovy a Bryndovy hry *Život před sebou Mlýny*, jen o necelé dva měsíce později má premiéru *Tajů plný ostrov*, adaptace románu Julese Verna v režii Otakaro Shmida a v roce 1994 pak Václav Marhoul připravuje novou verzi *Mazaného Filipa*. V případě posledních dvou jmenovaných nelze mluvit o zvlášť podařeném kroku, to ovšem neplatí pro vůbec nejúspěšnější inscenaci divadla Sklep – *Mlýny*. „*Sklep si uvedením Mlýnů možná nahmatal i jednu z nových možných inscenačních poloh do budoucna: zatímco skečová skladba jeho dosavadních „besídkových“ představení se už začínala povážlivě pohybovat v bludném kruhu, pevný, byť sebenaivnější tvar a soudržný příběh s celistvými, byť sebepapírovějšími charaktery postav vrací na scénu energii prapůvodních „sklepních“ inspirací, na něž se dnes nostalgicky vzpomíná.*“²⁵ Současné herci divadla Sklep pronikají stále více do filmu a televize a stávají se čím dál populárnější. Po dvou letech od uvedení filmu *Pražská pětka*, přichází v roce 1991 Tomáš Vorel s "Muzikálem totalitního věku" nazvaném *Kouř*. Vzniká i první televizní záznam Besídek, z nichž jsou pak i nahrávány oblíbené písničky (Besídka divadla Sklep, Písničky divadla Sklep), natáčí se videoklipy atd.

V roce 1992 musel soubor kvůli rekonstrukci opustit scénu na Dobešce. Až do jejího znovuotevření, které proběhlo o osm let později, v roce 2000, kdy se stává jejich domácí scénou, hostoval na mnoha místech v Praze; v Branickém divadle pantomimy, v Paláci Akropolis, ve vysočanském Gongu.

Mlýny zaujímají na repertoáru Divadla Sklep výjimečné postavení. Předpremiéra se uskutečnila v Kostelci nad Orlicí 9. 3. 1991, premiéra na Dobešce proběhla 14. 4. 1991 (za přítomnosti Olgy Havlové). Divadlo Sklep uvedlo inscenaci *Mlýny* v době, kdy v českých divadlech propukla doslova „havlománie“. „*Zatímco jiná divadla, i podle mého obsáhlého průzkumu, odvedla převážně zbrklou a polovičatou práci. Ne vždy se jim podařilo si plně přizpůsobit málo poddajný Havlův sloh osvědčenému žánru televizních mikrokomedii,*

²⁵ POKORNÁ, Terezie. Op. cit. s. 2.

*můžeme již dnes považovat stylové úsilí divadla Sklep za přinejmenším důsledné.*²⁶ Uvádění především Havlových her, ale i her jiných autorů před revolucí zakázaných se ukázalo jako jedna z možných cest, kterou se vydala většina českých divadel na počátku devadesátých let, tj. v době pro české divadlo velmi specifické a složité. V předešlém období totality divadlo suplovalo společensko-politické funkce (což vyvrcholilo ve stávkovém období, kdy se divadla zřekla umělecké aktivity a propůjčila své prostory různým diskuzím a debatám). Se změnou společenského ovzduší se nutně muselo proměnit i divadelní umění, které se konečně mohlo svobodně vyjadřovat a nebylo již omezováno politickým diktátem. Záhy se začnou odkrývat problémy ve všech sférách divadelního života – vyřešit se musí organizační stránka (tj. transformace divadel, dotace, personální změny ve vedení), odliv diváckého zájmu a především umělecká otázka, totiž co a jak v nové společenské situaci hrát. Nicméně právě hry Václava Havla se v prvních letech zdály jako vhodné východisko, uvedeny byly všechny jeho zásadní texty.²⁷

V divadle Sklep však byly motivace i způsob, jakým pracovali s Havlovým textem zcela rozdílný. To dokládá už samotná volba hry, která rozhodně nepatří mezi Havlova stěžejní díla (s vysokými uměleckými ambicemi ani nebyla psána). Jiné zacházení s předlohou a vůbec odlišný přístup k uvedení Havlovy hry byl možná dán i vzájemným přátelským vztahem mezi herci divadla Sklep a Václavem Havlem, který i přes příklon k jiné divadelní poetice divadlo Sklep navštěvoval a podporoval. Za jeho přítomnosti se uskutečnilo i představení *Pozdrav panu prezidentovi* na konci roku 1989 a ve stejném roce ještě *Prezidentský silvestr* v DKP Smíchov. Večer uváděl Milan Šteindler a jednalo se v podstatě o zkrácenou Besídku. Další akce věnovaná Václavu Havlovi se objevila i později. 5. října 1996 při příležitosti 60. narozenin Václava Havla byl v divadle Archa uveden program *To všechno vodnes čas* – konfrontace historických mezníků v životě Václava Havla a souborů Pražské pětky.

Díky tomu se autorům podařilo z předlohy dostat to nejlepší a zasloužili se o její znovuoživení. Dramaturgická koncepce samozřejmě souvisela s autorskou úpravou

²⁶ ERML, Richard. Havlova světová premiéra na Dobešce. *Scéna*. 1.3. 1991. č.5. s.1.

²⁷ Zahradní slavnost v Divadle Husa Na Provázku v režii Petera Scherhaufera, na Nové scéně Národního divadla, v Městském divadle Zlín, Státním divadle Ostrava a brněnském Divadle VáHa. Largo desolato režíroval Jan Grossman v Divadle Na Zábradlí. Asanace byla uvedena v Realistickém divadle, Státním divadle Brno, Státním divadle F.X. Šaldy Liberec a Státním divadle Ostrava. Divadlo Na Vinohradech uvedlo Žebráckou operu i Audienci. Pokoušení se objevilo v Divadle Na Zábradlí, v Městském divadle Zlín a Divadle J.K. Tyla v Plzni. Vyrozumění uvedlo Divadlo Petra Bezruče.

původního textu. Vidíme zde zjevný posun k parodii a posílení především absurdních motivů. „Na začátečnícký text dvou autorů byla vypuštěna přesila tří přepisovačů (Jiří Burda, David Vávra a Jan Slovák), kteří Havlovo a Bryndovo drama svědomí jednoho vojína Čsl. armády odlehčili, jazykově upravili a celkově odintelektuálněli, aby se jim příjemně hrálo a stalo se přístupné nejširším diváckým vrstvám.“²⁸ I přes to, že Richard Erml vedle jiných výběr titulu i jeho úpravu oceňuje, neubrání se obavy, jestli se částečně nejedná o kalkul. „Na odvrácené straně této upřímné snahy připojit svůj hlas do rozladěného chóru havlovských inscenací však lze zahlédnout nepěkný otazník, zda už také divadlo Sklep nemusí existenčně zápolit o divadelní přízeň, která se neomylně chytá na jediné jméno. Závislost členů souboru ve svobodných povoláních na úspěchu nové celovečerní hry je varovným mementem nad budoucností posledního nezávislého divadelního sdružení.“²⁹ David Vávra k tomu měl na premiéře mnohem prostší vysvětlení, které podle mého názoru plně odpovídá jejich dosavadnímu přístupu k tvorbě. „Když jsme viděli, jak si komoušský herci celý určitý rozebírají role v nejlepších Havlových hrách, napadlo nás, že bychom mohli oprášit tu nejhorší ze všech. Požádali jsme pana prezidenta o původní text a za týden jsme jej měli na stole. Nějakou dobu jsme hru nechali ležet a pořádně jsme se do ní pustili až poté, co se nás pan Havel osobně zeptal, kde to vážně, a připomněl, že on nám poslal předlohu za týden, zatímco my nejsme schopni za rok s ní něco udělat.“³⁰

²⁸ ERML, Richard. Op. cit.

²⁹ ERML, Richard. Op. cit.

³⁰ ŠÁLEK, Marek. Prezidentův propadák premiérou roku!? *Mladý svět* č.15, č. 33, 1991, s. 8.

Režijní koncepce

Premiéra byla pojata opravdu velkoryse. Na střeše kulturního domu Dobeška zářila pěticipá rudá hvězda, vedle ní stál na stráži neohrožený příslušník armády, před budovou na trávě mezi křovisky stál důmyslně nasvícený tank a obecnstvo šikanovali mladí muži v uniformách vyzbrojeni samopaly. Sál i předsálí zdobily protiimperialistické plakáty a nástěnky s aktuálními informacemi z všedních i nevšedních dní útvaru. A režisér Jiří Fero Burda přiznává, že původně byla Dobeška vyzdobena ještě důsledněji. „*Těsně před začátkem jsme ze zdí strhli srpy, hvězdy a kladiva, které jsme tam před tím sami dali. Zdálo se nám to najednou příliš samoučelné, zjednodušující a zavádějící. Hra by neměla být jen satisfakcí za minulost. Aby bylo čitelnější, že v Mlýnech jde i o něco jiného, bude nutné řídit se pravidlem méně znamená více a zmírnit osobní vklad každého z nás. S tím měl Sklep vždycky potíže.*“³¹

Tematický (i jazykový) posun od původní předlohy, naznačený v kapitole srovnávající oba texty, je v samotné inscenaci ještě umocněný. Jak již bylo řečeno, scénář divadla Sklep neobsahuje téměř žádné scénické poznámky, zaznamenává především hlavní dějovou linii a dílčí dialogy, zásadní rozdíly proto vidíme až v samotném představení, během kterého herci rozehrávají jednotlivé scény s primárním záměrem pobavit diváka. V úvodní kapitole jsem se pokusila nastínit, jakým způsobem divadlo Sklep pracovalo s (ne)literární předlohou ve svých počátcích. Tento přístup zůstal zachován i v případě Mlýnů. I tady text slouží především jako osnova. Inscenace vzniká během zkoušek s pomocí improvizace, postupně se přidávají nové nápady. Jednotlivá představení pak podléhají aktuálnímu rozpoložení herců i diváků. Dalo by se říci, že již tady začíná „kouzlo“ divadla Sklep, které si i v „nepříznivém“, nedivadelním prostoru Dobešky na pražské periferii udržuje neustále vyprodaný sál. Herci ví, jak s diváky komunikovat a čím je i ve dvaadvacet let staré inscenaci překvapit (Hanák prochází mezi diváky: „*Byl jsi na vojně? Tak se mi postav, když se mnou mluvíš*“; na stranické schůzi: „*Soudruzi, já počkám, až se uklidníte.*“)

Mlýny představují nejucelenější a fabulačně nejprokomponovanější inscenaci divadla Sklep. Přes svou relativně pevnou skladbu ovšem i sem proniká divadlu Sklep mnohem bližší způsob výstavby inscenace, která je ve své konečné fázi složena z jednotlivin, které ale

³¹ ŠÁLEK, Marek. Op. cit. s. 8.

tematicky drží pohromadě. To potom dovoluje inscenaci různě obměňovat, přidávat či naopak ubírat jednotlivé scénky, fóry atd. Během dvaadvacetileté historie k podobným změnám však docházelo jen v dílčích, zanedbatelných momentech. K výraznému posunu či snad dokonce aktualizaci nedošlo a vzhledem k povaze inscenace ani dojít nemohlo. Inscenace se odvíjí ve vytrvalém tempu, které je ohraničováno jednotlivými scénkami. Dalo by se říct, že inscenace plyne od jedné scénky ke druhé.

Částečně roztříštěná struktura *Mlýny* spojuje s dřívější produkcí a dnes především s neméně populárními Besídkami. Vychází pravděpodobně ze skutečnosti, že každý z herců je výrazná osobnost a svá čísla si částečně vytváří po svém (tento způsob je jistě více akcentován právě v Besídkách, *Mlýny* přece jen usměrňuje Jiří Fero Burda jakožto režisér, nicméně veškerá tvorba je výrazně otevřená vlastní invenční práci a nápadům).

Příběh se občas nesouvisle prolíná se scénkami vytrženými z kontextu. V podobném duchu jako je tomu u česko slovenských dialogů Maršíka s Boženkou, přichází v druhé polovině Horáček s historkou o parašutismu, když se Maršíka snaží přesvědčit o tom, aby si nezkazil život hloupým gestem stejně jako on a nepřiznával se. Parodizovaná historka, zdůrazňující blbost a absurditu celého příběhu má v inscenaci významné místo. Je dobře míněnou otcovskou radou pro Maršíka, která ho má ovšem svést na scestí. Poučení, které z ní plyne, je nepřiznat se a zatajit straně pravdu. Její význam je ještě podtržený hudebním a světelným akcentem, které inscenace na historku položila. Osvětlení se změní na mnohem intimnější, modré, scéna je podkreslená pomalou hudbou. Hanák na úvod diváky upozorní to, že příběh bude možná trochu delší a představení se proto o něco protáhne. Svěřuje se se zásadním životním okamžikem, kdy se připravoval na výškový rekord s opožděným otevřením (padáku). Celá scéna se odehrává v rovině parodie. Vynacházel se zrovna ve složitém životním období, zemřela mu dcerka, která byla veliká asi pět centimetrů, jak ukazuje Hanák rukou při replice „*byla takhle malinká*“, psychicky se složil a měl zakázáno dál skákat. Ale on nepřestal, až jednou špatně dopadl. Chtěl jednat čestně a přiznal se, že skákal, i když nesměl a neodnesl to jen on, ale i jeho nadřízený. Když dovypráví, dirigentským gestem utne hudbu a naznačí, že skončil.

Vedle toho v inscenaci najdeme spoustu postupně přidávaných odkazů nejen na vojenské motivy (film *Tmavomodrý svět*, jako jeden z až dodatečně přidaných fórů – snímek vznikl o deset let později; *Třicet případů Majora Zemana*, oslovení Čapka jako Čapajeva, což byl ruský vojevůdce z doby Ruské občanské války ad.), socialistické zvyklosti

(„*Musím na lampionový průvod. – Ten byl v říjnu. – Nevadí, chvost ještě stihnu.*“), ale např. i komunistickým režimem dezinterpretovanou báseň Viktora Dyka *Země mluví* („*Jestli si myslíš, že mezi nás nepatříš, tak to řekni. Já nezahlýnu.*“), notoricky zneužívanou jako apel proti emigraci. Poukazují mimo jiné na neosobní, zautomatizovanou komunikaci, která postupně ztrácí obsah. „*Jenže právě pro tenhle postoj, nemilosrdně zesměšňující jakoukoli zbytečnou přetvářku a omlétou frázi, SKLEPU fandím. A ze stejného důvodu se domnívám, že ještě dlouho bude mít o čem a pro koho hrát.*“³² Vyprázdňenost, bezobsažnost a prázdnota skrývající se ve frázích všeho druhu je spojuje s Václavem Havlem. Fráze a její vyprázdňný princip se stávají i principem inscenace – dramaturgická úprava frází a nejrůznější zavedená klišé posiluje a akcentuje, komický a absurdní princip vzniká použitím klišé z různých, nejednou protichůdných žánrů a škol. „*V závěrečné, surrealisticky laděné scéně se groteska o jedné absurdní příhodě z vojny mění v podobenství o příslovečných mlýnech historie. Otázkou zůstává, zda ony mlýny nakonec melou spravedlivě. Za recesistickými hrátkami lze tedy u SKLEPA vycítit potměšilou ostražitost vůči dějinám, oficialitám a zejména vůči kolektivismu stáda. S havlovským duchem mají tedy tyhle neučesané taškařice možná víc společného, než jejich autoři tuší...*“³³

³² FOLL, J. Op. cit. s. 7.

³³ FOLL, Jan. Mlýny ve Sklepě. *Tvar* 2, 1991, č. 30. s. 7.

Výtvarná a hudební složka inscenace

Již s prvním pohledem na jeviště může mít divák pocit, že se vrátil o několik let zpátky. Zdánlivě realistické pojetí výtvarné a hudební stránky inscenace je ovšem v duchu celkové koncepce podřízena jemné parodii. Pohybuje se mezi věrnou nápadobou dobového nábytku, kostýmů a drobných předmětů, zároveň je však zesměšňuje. Ještě v zhasnutém sále inscenaci otevírá jednoduchá hudební znělka, která z rytmického zvuku bicích nástrojů, připomínajícího pochod, přechází v idylické pohádkové zaznění harfy a postupně se zase vrací zpět k dynamičtějšímu charakteru evokujícímu vzrůstající napětí. Ve tmě nás v tu chvíli oslní odlesk svářečky blikající do rytmu hudby, se kterou se jeden z vojáků pokouší tvořit umění – repliku milovaného hradu Zvolen („*Co to je tady nahoře? – Hrad. A tady dole? – Podhradí.*“). Jsme ve vojenské ložnici, vybavené tím nejnutnějším nábytkem; v pozadí vidíme postel, rádio, na zdi zrcátko, nalevo dřevěný stůl a dvě židle, na stole fotbálek, u kterého si krátí čas další vojíni. Jednoznačně nejdůležitějšími kusy nábytku jsou právě stůl a židle, které mimo jiné dovolují snadnou přestavbu. Abychom se přesunuli do jiného prostředí, postačí většinou jen jiné uspořádání nábytku. Na strážnici se stůl a židle jednoduše přemístí na druhou stranu jeviště, přibude lampička, která později při recitaci *Krvavých sonetů* poslouží ke stínohře a postel se přetočí kolmo k divákům. Když vojáci slaví Maršíkovo údajné hrdinství v armě, pokrývá stejný stůl červenobílý kostkovaný ubrus. Nejvíce si autoři dali záležet na vykreslení pracovny velitele Horáčka. Jeho stůl je tentokrát osázený spoustou maličkostí. Najdeme zde kalendář, telefon, vlajky, sputnik, umělou květinu, stranou je rádio. Inscenace je po výtvarné stránce v duchu předlohy zasazena do socialistického Československa, zároveň brzy zjistíme, že nábytek i kostýmy tu mají čistě dekorativní charakter. Poměrně důsledně dokreslují dobu, ve které se příběh odehrává. Zároveň je tento realistický nádech rozbíjen drobnými detaily (fotka Hanáka parašutisty). Výtvarná stránka zdaleka není nejdůležitější. Inscenace stojí především na hereckých výkonech a teprve s nimi rekvizity naplňují svůj hlavní význam. Vše, co na scéně najdeme, herci zároveň účelně využívají ke hře (věšák, kýbl), navíc v situacích, ke kterým se běžně nepoužívají. Např. věšák je použit nejen jako nezbytná součást kanceláře velitele Horáčka. Kabáty na něm ovšem nevisí. Mohlo by se zdát, že je na scéně úplně zbytečně. Zato se na něj v rafinovaně fázovaném a rozehraném gagu věší David Vávra v domnění, že se tak schová před svým nadřízeným. V kýblu s vodou, se kterou Houska v jednu chvíli vytírá podlahu, bude chtít brzy Horáček zchladit svou bolavou hlavu. A konečně Vávra ho využije jako terč, na jehož

zasažení stojí Maršíkův život („*Mám tři pokusy. Když se netrefím, budeš za úsvitu popraveny!*“).

Kostýmy se nesou ve stejném duchu. V první scéně na sobě má většina vojáků „domácí“ modré tepláky a zelené khaki košile, které ve službě střídají hnědé vojenské uniformy. I tady se pracuje s výraznými kýčovitými detaily, narušujícími jinak realistický dojem (např. výrazné červené ponožky).

Hudební stránka inscenace už má úplně jiný význam. I v tomto případě se prolínají realistické popisné melodie, zvuk trubky atd. s vlastními živými písničkami. Právě na ně je ale kladen největší důraz. Melodie ze záznamu otevírají obě dvě poloviny představení, po přestávce je vzhledem k ději výrazně napínavější. Občas zazní trubka, která nejspíš svolává vojáky na povinné cvičení, nebo píšťalka/foukačka ohlašující příchod pošťáka. Mnohem důležitější jsou vlastní písně divadla Sklep, které dostávají podstatněji prostor a které dovolují předvést hercům to, co umí nejlépe. Jako první zazní *Khaki khaki* v podání Moniky Načevy. Petr Koutecký a Zdeněk Marek ji doprovází na flétnu a stihnou i krátký taneček s košťaty s vojenskými povely – zastavit stát, čelem vzad, pochodem vchod. Živě zazní i tradiční táboráková píseň Karla Kryla *Anděl*. Druhou píseň *Život je složitější* napsanou přímo pro představení *Mlýny* zpívá opět Monika Načeva. Stůl tentokrát posloužil jako piano, ale i bicí, na které ji doprovází Tomáš Hanák. Obě písničky mají podobný charakter: „*Ve svých zpěvech a tancích členové Sklepu nadšeně zdůrazňují nedostatek jevištní zběhlosti a talentu.*“³⁴ Monika Načeva nejen zpívá, ale i tančí. Lépe řečeno se nemotorně pohybuje mimo rytmus a slova písně doplňuje ilustrační choreografií (např. když jí kaštan tluče na hlavu). Nedá se jí upřít velké soustředění. Zvláště v urputné snaze trefit se do rytmu připomíná malé dítě na závěrečné besídce v mateřské školce. „*Monika Načevová ve svých pěveckých výstupech paroduje nejen pokleslou pop-music, ale i šansonierské mudrlantství ve stylu Hany Hegerové. Což ovšem nevyznívá jako zlomyslné zneuctění oněch oblíbených zpěváků, ale jen jako upozornění, že přehnaně uctívané idoly se mohou změnit v nekritizovatelné modly.*“³⁵

³⁴ CHTIQUEL, Olga F. Pražská pětka. *Divadelní revue* 1991, č. 1. s. 110.

³⁵ FOLL, J. Op. cit. s. 7.

Herectví

Z výše naznačeného vyplývá, že inscenace staví bezesporu především na hercích, kterým je přizpůsobeno vše. Úmyslně se vyhýbám označení „hereckých výkonech“, jelikož způsob, jakým představitelé divadla Sklep přistupují k hraní, je naprosto ojedinělý a rozhodně se nedá mluvit o pokusu dosáhnout co nejlepšího výkonu (v běžně chápaném slova smyslu). Na herce je tedy soustředěna největší pozornost. Po celou dobu představení se pohybují na malém prostoru před černým sametem vykrývající horizont. Většinu času je navíc scéna téměř prázdná, ve chvíli, kdy se přesunou do „exteriéru“ u strážnice, je prostor prázdný úplně, jen na zemi leží figurína zastřeleného narušitele. Rozestavení postav v prostoru je v tuto chvíli úplně jednoduché, stojí v řadě vedle sebe (viz. obr. č. 3). A podobně je tomu v průběhu celého představení. V protikladu k víceméně statickým scénám jsou především v druhé polovině opilecké scény velitelů Horáčka a Malíka, při kterých oba naopak rozehrávají celý prostor. Herectví částečně vychází ze staršího období divadla Sklep, kdy byly na programu krátké monology, písně, hudební a taneční čísla a jak vyplývá z recenze Květy Sedlákové z roku 1987, některé principy zůstaly zachovány dodnes: „*Při všem egocentrismu „silné pětky“ nevystupují její aktéři na jevišti vlastně nikdy „za sebe“. Stylizace nejvýraznějších herců z jejich řad připomíná energii nabitě postavy němých grotesek či německého expresionistického filmu: jsou ustálenými typy se strojovou mimikou, využívají křečovitých grimas a vlastních fyzických nedostatků k drastickým efektům.*“³⁶ Zároveň ale muselo být herectví částečně přizpůsobeno novým podmínkám práce s pevným textem. S novou inscenací, které mimo jiné předcházeli pravidelné zkoušky, nutně prošlo proměnou i herectví, které se nově „*byť v rovině parodie učí vést sevřenou dramatickou postavu*“³⁷. A „*zatímco dříve Sklep často využíval k podtržení poetiky stupidity právě zvýrazněné amatérské polohy herectví, v Mlýnech naopak témuž efektu kalkuluje s herectvím profesionálním, přesněji řečeno pseudoprofesionálním, totiž s jeho falešnou, šmiráckou a chcete-li televizní odrůdou.*“³⁸

Vedle připravených a nazkoušených čísel a výstupů má místo a prostor i momentální improvizace. Lenka Andělová v jednom rozhovoru popisuje, jak divadlo často vzniká přímo před divákem: „*Scénka je daná, ale když někdo něco zapomene nebo udělá jinak, tak na to musíte zareagovat a když to funguje, tak se to tam nechá. Stejně tak vás něco může napadnout*

³⁶ SEDLÁKOVÁ, K. Op. cit. s. 129.

³⁷ MAZÁČOVÁ, B. Op. cit. s. 32.

³⁸ Tamtéž.

*i během roku, třeba když si to doma před představením poctivě opakujete. Pak to můžete do vaší scénky přidat. A záleží na vás, jestli na to dopředu ostatní upozorníte, nebo se necháte překvapit jejich reakcí. Za ta léta už víme, co kdo snese.*³⁹ Jednotlivá představení jsou otevřena aktuální náladě a nápadům, často se jeden jediný výstup výrazně protáhne a rozvíjí, dokud nachází odezvu na jevišti i v hledišti. Herci si rádi hrají i jeden s druhým, občas se navzájem zkouší, dostávají se do složitých situací. Hned se chytají drobných přefeků a snaží se je využít k vytvoření něčeho nového, aktuálního, neopakovatelného. Např. když Maršík ve scéně, kdy ho Horáček odrazuje od toho, aby si zkazil život hloupým gestem, namísto repliky: „*A že byl můj táta v koncentráku, to bylo taky jenom gesto?*“ pronese: „*Můj táta v koncentráku udělal taky jen hloupé gesto?*“, nenechá to Tomáš Hanák v roli velitele Horáčka jen tak a pořádně ho potrápí: „*Jaké gesto, v jakém koncentráku?*“ a pokračuje dál. (Čímž naráží na způsob, jakým byly koncentrační tábory v komunismu interpretovány – jako tábory pro odpůrce nacismu, zejména pak pro komunistické odbojáře a sovětské zajatce, židé nebyli nijak akcentováni). Podobné situace, okamžiky, kdy jeden herec rozesměje druhého, jsou na divadle vždy vděčné a diváci, kteří znají *Mlýny* téměř nazpaměť (a zdá se, že jich není málo), je ocení dvojnásob. „*Inscenace je přirozeně „pouhou hříčkou“ a parodií, ovšem domyšlenou, dobře provedenou, a tudíž i nadmíru zábavnou. Kdyby gag nestřídal gag a kdyby aktéři nevystupovali s tak opravdovým nadšením, musela by ta pětiaktová začátečnická kratochvíle budoucího dramatika po chvíli nudit. To se však nestalo a návštěvníci se s radostí dali uchvátit „klukovskou“ zábavou. Je zřejmé, že uprostřed sílící módy cynismů mají takové dvě hodiny inteligentní a osvobodivé legrace nenahraditelný význam.*“⁴⁰

Nadsázka prostupující celou inscenaci ovlivňuje samozřejmě i herectví, které stojí na nadsazeném předvádění těch nejhorších konvencí. Inscenaci otevírá série gagů odehrávajících se ve vojenské ložnici. Čapek a Houska hrají stolní fotbal. Po navržení odvety jeden otočí hrou a zároveň si vymění místa. Fotbálku později neodolá ani velitel Horáček. Tentokrát má ovšem hra k férovosti daleko. Vítězí jednoduše ten, který má vyšší hodnost: „*Podívej se mi sem?*“ ukazuje Horáček na rameno. „*Tak kdo vykopává?*“. Pošťuchují se. V jednotlivých scénkách má výraznou roli jasná a často překvapivá pointa. Když po chvíli vchází Ondřej Trojan (Milan Šteindler) jako pošťák, uvede se na scéně pseudopoetickým popisem cesty mladého muže, ze kterého se na vojně stává zob/zobák, mazák a konečně chlap a doplní ho recitací: „*Vždyť vojna není špatná, vždyť má i svoji krásu (Čert vem toho, kdo*

³⁹ Autor neznámý. Pořád vymýšlíme nový ptákoviny. Rozhovor s Lenkou Andělovou [online]. [cit. 1. 6. 2013]. URL: <<http://www.protisedi.cz/article/lenka-andelova-divadlo-sklep-porad-vymyslme-novy-ptakoviny>>.

⁴⁰ POKORNÁ, T. Op. cit. s. 2.

vymyslel basu) – *Ó, jak je těžké na stráži stát, když vítr stromy láme (Ještě těžší, když tě holka zklame).*“ Poté rozdá poštu a když se jediný, komu nic nepřišlo, ptá: „*A já Houska nic?*“, poradí mu, ať porodí zoba, co mu odletí do teplých krajů, odkud mu jistě bude posílat psaní. První scéně kraluje rozbalování balíků – jakožto kontakt s civilním světem a jedna z mála radostí v životě vojáků. Šimák ani tentokrát nezapře svou povahu a nekompromisně zabaví svému spolubydlícímu téměř veškerý obsah – klobásy, guláš a jiné dobroty, kterým už po čuchu nemůže odolat. Sám pak napjatě rozbaluje balík od svého bratra. S nadšeným výkřikem „*Civil!*“ vytahuje čepici a boty. Vesele si prozpěvuje „*Tyto topánky sú ako zo zlata*“ a nechá Housku, aby si je vyzkoušel. Kombinuje se zde slovní a pohybová komika, když Houska během celé scény křečovitě přechází po jevišti (viz obr. č. 1.). Nato Šimák nejprve klidně konstatuje: „*V takých topánkách mám íst domov.*“ Brzy se ale rozčílí: „*V takých hnusných topánkách já nemôžem íst domov! Čo by povedal Zvolen! To nieje brat, to je kurva!... Piča brat!*“ Začne Houskovi boty nepřičetně zouvat, div mu nevykloubí koleno, jak s ním zápasí, načež celou scénku zakončí štědrým: „*Něchaj si ich. Budeš ich nosiť*“. Skupinu doplňuje vojín Maršík, který se uvede vstupem v košili, která nemá záda (již v původním textu). Vzhledem k tomu, že se večer chystá na vycházku, musí si nejen půjčit jinou, ale vůbec se pěkně nastrojít. A že se přípravě věnuje opravdu důkladně. Téměř se nehne od zrcadla, vše musí být perfektní, košile zastrčená, ponožky dokonale srolované, vlasy učesané, uhlašené. Nakonec není pochyb, že je s výsledkem spokojen. A jelikož nechce nikoho v místnosti o výsledný dojem připravit, projde se ještě pomalým krokem po pokojímole a se slovy: „*Tak a je to. Tak ahoj, kuci*“ spokojeně odchází. A konečně se nám představí i kamarádský velitel Horáček, vynucující si při každé příležitosti oficiální pozdrav, následně odmítající nenuceným „*Pohov, pohov*“. Lehce se svou četou zavtipkuje, zkontroluje situaci, nejen služební, ale i osobní (to když zvědavě nahlas pročítá Houskův dopis: „*Milá Hanko, jak se máš, já dobře*“ a se slovy: „*V pořádku pokračuj*“ mu ho vrací. Jako první pronese opakující se refrén „*Chlapi, chlapi, máte tady smrad jak v pekle*“, hlášku, kterou si herci pamatují z vojny z vlastní zkušenosti a která se nese celou inscenací.

Mlýny mají svůj jasný rytmus, humor postupně graduje. Úvodní scénu plnou komických scének střídá spíš vyprávěcí část, odehrávající se během hlídky. A když noční hlídka, tak ve tmě, kdy jediným zdrojem světla je stolní lampička. Původně nijak poutavá scéna je v divadle Sklep ozvláštněna výstupy tajemné Boženky (viz. obr. č. 2). I po výtvarné stránce je vše nastaveno tak, aby právě ty nejvíce vynikly. Příběh se odehrává dál, ale narušují ho „retrospektivní dialogy“ z Maršíkovy schůzky. Vše přerušuje střelba a na scéně se poprvé

objevuje postava ducha hrajícího na elektrickou kytaru. Stříhem se ocitáme nad figurínou postřeleného civilisty, stále v šeru, tentokrát s baterkami. Vidíme vystrašené vojáky se samopaly. Jedním ze samopalů byl údajný zloděj postřelen, ovšem ne pravým vlastníkem. Nesmyslný dialog o tom, jak Houska přišel na to, že si zbraně vyměnili, zakončuje suchým konstatováním: „*Ty máš teda pech, zrovna dneska.*“

Na scéně se objevuje uřvaný Trojan / Šteindler, tentokrát v roli vyšetřovatele, který vypráví, jak přišel o oko v době korejské války severu proti jihu. Představuje zástupce oficiální armádní instituce a zdůrazňuje mimo jiné nesmyslnost vojenských předpisů, které ve výsledku jen zdržují od toho podstatného a točí se v nekonečném kruhu („*Soudruhu kapitáne, dovolte mi podat hlášení; dovolte mi přijít; dovolte mi odejít*“).

Druhá polovina představení se nese ve znamení alkoholu. Nejprve jsme svědky oslavy domnělého hrdiny Maršíka. Vzhledem k neustálým neúspěchům přítomné rotě a skutečnosti, že může být velitel na své vojáky konečně hrdý, chce Horáček událost náležitě oslavit. I přes o, že „armonorma“ jsou tři piva, je brzy opilý a předvádí scénku, která opět zesměšňuje dobovou ikonu strážícího vojáka, když přítomným předvádí, jak správně hlídat: „*Na stráži stát, nesmíš se bát. Strážím a nemám problém a najednou tady v roští něco chraští, stůj, kdo tam a najednou prásk prásk – dovedeš si to vůbec představit, co je to za nádheru?*“. Ráno po večírku těžce nese otravné troubení („*Do prdele tři tóny a jak to umí nasrat*“), pouští si rádio a tanečně ztvární kocovinu; bolest hlavy, zápach z úst. Číslo zakončí s hlavou v kýblu. Ještě ne zcela střízlivého Horáčka doplní služebně vyšší Malík. Během toho, co Horáčka poučuje, konzumuje slivovici, pak si nechá zavolat Maršíka a vstup do strany mu nabízí už úplně opilý. Nejvyšší představitelé v armádě – Hanák jako velitel Horáček a Vávra jako nadporučík Malík předvedou oba opilecký výstup, při kterém zůstávají na scéně sami. Vrcholem je společné číslo, kdy Horáček Malíkovi ze země nandává čepici (viz. obr. č. 4). Závěr patří stranické schůzi, výtvarně podtržené čím jiným než rudou hvězdou a rudými deskami (viz. obr. č. 5). Všichni členové jsou vykresleni jako naprostí idioti (např. když jim Houska připomíná své křestní jméno, začnou se jeden druhému ihned představovat).

V případě Mlýnů nemůžeme mluvit o hlavních a vedlejších rolích v běžném slova smyslu. Každá z postav dostává dostatečný prostor a je jen na ní, jakým způsobem ho využije. „*Představení MLÝNY se odvíjí jako rozpustilá zábava na soukromém večírku, kde si každý šaškuje po svém, a přesto se zároveň všichni baví dohromady.*“⁴¹ Důležitá je i fyzická stránka

⁴¹ FOLL, J. Op. cit. s. 7.

herců a jejich zvláštnosti (ať už fyzické či např. drobné vady řeči) – vše je zapojeno a využito ve hře, jakkoli by to v jiném divadle mohlo působit rušivým dojmem, tady je tomu spíš naopak. Každá z postav má navíc svůj vlastní zdroj humoru, vlastní rytmus hlasu, intonaci. Tomáš Hanák je podle Jana Dvořáka obecně „*velmi osobitý herecký, nebo léče řečeno hráčský, typ s výraznou dispozicí vlastního autorského vkladu, projevuje schopnost velmi bystré improvizace a zároveň inteligentního odstupu od role – hereckého nebo „interpretačního“ úkolu. Hanák neváhá s pohotovými pěveckými vstupy, tanečně-pohybovými úlety...*“⁴² Životem poznamenaného velitele Horáčka, tak trochu podivína zosobňujícího „*bodrou chlapáckost jako jednu z variant důstojnické omezenosti*“ zahraje „*jako „dobrého chlapa“, který ke svým svěřencům přistupuje „tak nějak lidsky“*“. Když se mu zničený Maršík přizná ke svému provinění, Hanák se lekne a zarazí, následuje zadumání, polknutí, pak dlouhá pauza, po níž velitel – náhle rozhodnut a vskutku rozhodně – k Maršíkovi přistoupí, nadechne se a pomalu se začne zpovídat z toho, jak i on kdysi udělal „*gesto*“ a „*zpackal*“ si tím celý život. Proslov prokládá Hanák „*významnými*“ pomlkami a provází „*moudrým*“ pokyvováním hlavou, na konci rozhodí ruce na znamení bezmoci...“⁴³

David Vávra jako jeho nadřízený exceluje především v dnes již legendárním opileckém „*baletu*“. „*Vávra, zachováváje kamenný výraz, zde předvedl několikaminutovou sérii pádů hodnou němé grotesky: jako v poněkud zpomaleném filmu vlaje jeho dlouhé, pružné tělo jaksi „odosobněně“ a bez patrného zájmu svého nositele prostorem, podivuhodně se skládá a roluje, aby na závěr učinilo marný pokus zachytit se na věšáku. Když při této kreaci spadne Vávrovi čepice do publika, dovede, v momentě, kdy konečně spočine na zemi, vtipně zaimprovizovat, aby ji získal zpátky.*“⁴⁴

Další nepřehlédnutelnou postavou je vojín Maršík Jana Slováka, který spíš zpívá, než by mluvil. Protahuje samohlásky, výrazně intonuje, dělá dlouhé pauzy. Nejen svou vysokou, hubenou postavou působí jako „*směšné a zároveň dojemné „slonbidlo*“, zosobňující *pubertáckou nemohoucnost i panickou nezkaženost.*“⁴⁵ Se svým proviněním „*bojuje „opravdově*“, pronásledován výčitkami se zakoktává, uvědomuje si hloubku své zrady, naprázdno polyká a jeho vystoupilý ohryzek poskakuje sem a tam, sedí sklesle na židli, bere hlavu do dlaní, nečekaně vybuchuje...“⁴⁶

Zdroj humoru v postavě vojína Šimáka pramení především z jeho namyšlenosti

⁴² DVOŘÁK, Jan. Žiju skutečný život – nevěříte? Rozhovor s Tomášem Hanákem [online]. [cit. 1. 6. 2013]. URL: <<http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2002/cislo12/rozhovor.html>>.

⁴³ MAZÁČOVÁ, B. Op. cit. s. 32.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ FOLL, J. Op. cit. s. 7.

⁴⁶ MAZÁČOVÁ, B. Op. cit. s. 32.

a nepřiměřené sebedůvěry („*Já keď napíšem jeden dopis do mesíca celému svetu aj staré mamě do kopy to musí stačit*“). Mezi ostatními platí za rádoby drsnáka, kterému jeho šikanu raději tolerují a smířili se s tím, že občas „nosí čerstvej vzduch“ nebo honí „vlny na rádio“. „*Jiří F. Burda v roli „světaznalého“ slovenského mazáka svým ustavičným povykovaním prozrazuje chodící mindrák, zvrstávající se do mstivé agresivity vůči bezbrannějším a slušnějším.*“⁴⁷ Jeho protikladem je nesmělý intelektuál Toman (František Váša) s nevinným dětským výrazem, ještě umocněným roztomilým předkusem. Vystupuje jako „správnák“, cituje Jana Amose Komenského (nebo jak by řekl Šimák – Kamenského). V postavě pošťáka-vyšetřovatele se alternují Ondřej Trojan a Milan Šteindler. Zdrojem komiky je v jejich případě páska přes oko (ke které se váže jedna z nesmyslných historek), přes kterou věčně nevidí a stíní jim (vtip je dotážen do detailu, když zaslepený dalekohled, přizpůsobený jejich zdravému oku používají špatně a proto nevidí vůbec nic). „*Milan Šteindler se z uslintaného listonoše z rodu připitomělých pohádkových dědoušků převtělí v urvaného kapitána Sládka, v němž s gustem předvádí další prototyp namyšlené oficírské tuposti.*“⁴⁸

Monika Načeva ztvárňující dvojroli dozorčí a Boženky exceluje především v hudebních číslech.

Karikování výrazných lidských typů je ještě umocněno odlišením jazyka postav a způsobem, jakým se dorozumívají. Proto u generála Malíka občas zvítězí ruský přízvuk. Napříč všemi postavami se pracuje i s vojenskou hantýrkou, která je ve většině případů buď úplně vytržená z kontextu, nebo použita naprosto neadekvátně situaci. Třeba když hned v úvodu přebíhá Monika Načeva, v tomto případě v postavě dozorčí, z jedné strany jeviště na druhou a cituje obecné vojenské zkratky jako „*PVS politicko výchovná světnice*“. Jindy Horáček nařizuje vojákům: „*Chlapi, nevopouštět dobytý kvóty*“ v situaci, kdy se slaví na armě a velitel vyráží pro další alkohol. Za zpěvu písně „*Obrněný transportér, jede do šrotu*“ v oslavě pokračují: „*Píva na můj povel, píva, pozor, píva ke stolu druhý roty pochodem vchod; druhá rota na můj povel, druhá rota číši chop*“. Jednoduchost a plochost podobných vyjádření je tím ještě umocněna. Dalším zdrojem humoru je zde prolínání češtiny se slovenštinou, nebo záměrné komolení, mumlání a nesrozumitelné povely.

Přesto, že každý z herců pracuje s jinou škálou schopností, jedno mají ve Sklepeě společné. Je tím výrazné přehrávání, zvláště pak ve vypjatých situacích, a opakování stále

⁴⁷ FOLL, J. Op. cit. s. 7.

⁴⁸ FOLL, J. Op. cit. s. 7.

stejných pohybů, pohledů, které jsou jakýmsi poznávacím znamením jednotlivých postav (např. Maršík a jeho neposedná hlava, která se donekonečna otáčí na jedno místo, jakoby si nemohla pomoci).

Během představení se objeví několik okamžiků, kdy se příběh nikam neposouvá, herci rozehrávají různé scénky, gagy, fóry, např. když se „velitel chlubí svými „peckami“ – a už tato situace může být dosti komická. Sklep však vezme slangový výraz pro distinkce označující hodnosti doslovně a vytvoří nezapomenutelný gag: Tomáš Hanák, místo aby vystavil nárameníky, zaloví v kapse uniformy a vytáhne opravdové pecky a za vysvětlování, kterou si přinesl z kterého cvičení, je nechá kolovat.“⁴⁹ Podobné chvíle jsou občas ještě umocněny dlouhými (bez)významnými pauzami. Často se vyjadřují úplně beze slov. Důležitou roli hraje mimika.

V divadle Sklep se neubrání ani pokleslému humoru. Překvapivě oblíbená je scéna, kdy se vyšetřovatel lekne mrtvoly natolik, že mu povolí svěrač a hledá, kam by si utřel pokálenou ruku. Sprostá slova a dvojsmyslné sexuální narážky ale nejsou použity přes míru. „Herectví přitom skutečně visí na vlásku mezi parodií a parodovaným, mezi výsměchem šmíře a šmírou. Karikatura je tak jemná, tak citlivě odstiňovaná, že kdyby v polovině představení přišel do hlediště divák Sklepa neznalý, asi by si chvilku nebyl jist, zda to, na co hledí, není míněno „doopravdy“.“⁵⁰

⁴⁹ MAZÁČOVÁ, B. Op. cit. s. 31.

⁵⁰ MAZÁČOVÁ, B. Op. cit. s. 32.

20 let Mlýnů

24. března 2011 bylo na Dobešce uvedeno speciální představení k dvacetiletému výročí inscenace. Úvodní slovo pronesl Václav Marhoul, jak bylo zvykem v některých starších programech. Součástí byla i tematická módní přehlídka v duchu dob minulých. Herečky divadla Sklep předváděly módu ženského protějšku k mužským vojenským uniformám. Zazněla veselá živá hudba a dokonce byl v rámci večera za zvuku fanfáry všem hercům inscenace *Mlýny*, včetně alternací, udělen Řád za chrabrost za jejich 20letou činnost „v první linii na poli kultury“ z rukou vrchního velitele ozbrojených sil Československé republiky, spoluautora hry a prezidenta Václava Havla (kterého ztvárnil Jaroslav Róna). Po vyzvání Davidem Vávrou: „*Pane prezidente, během naší divadelní služby se za dvacet let téměř nic nestalo. Pane prezidente, soubor všech herců, včetně alternací připraven k dekoraci.*“

Jelikož v divadle Sklep není nic, jak bychom byli zvyklí, herci za těch dvacet let nejen že nezestárli, ale dokonce omládli a hlavy všech do jednoho zdobila bohatá černá hříva.

V raných 90. letech výsměch tupým velitelům komunistické armády ve společnosti s více či méně vzdálenou vlastní zkušeností musel nutně rezonovat jinak než dnes. Navíc od roku 2004 u nás už neexistuje ani povinná vojenská služba. Přesto *Mlýny* diváky baví stále a oslovují i mladou generaci. Herci divadla Sklep totiž v *Mlýnech* pracují s všeobecně známými obrazy, prostředím – vojna, komunismus, hloupí nadřizení – vše je navíc možné vztáhnout na téměř jakýkoli kolektiv. „*Takže onen fantasmagorický rej lidí a podlidí, kreatur zneužívajících zároveň své intelektuální impotence a své strukturální moci, má hlubší filozofický podtext a vyšší aspirace než jen pobavit diváka... Divák se potom opravdu baví minimálně onou karikaturou lidských typů, které mezi námi a s námi žily, žijí dodnes, budou žít nadále, tak dlouho, až nás přežijí... Mlýny nejsou jen vtipnou reminiscencí na časy minulé. Mlýny jsou bohužel nadále aktuální, nadále varující a nadále platné.*“⁵¹

Popularita divadelní inscenace přiměla tvůrce k vytvoření filmového záznamu, který *Mlýny* dostal do širšího povědomí a vzhledem k charakteru televizního média výrazně rozšířil základnu diváků. Na televizní verzi v režii Ondřeje Trojana, která vznikla tři roky po premiéře v roce 1994, se podílelo ostravské studio ČT – ostravská tvůrčí skupina Kateřiny Ondřejkové (se kterou už dříve spolupracovali při natáčení *Besídky*). Natáčelo se v autentickém prostředí

⁵¹ BRIXI, Jiří. Op. cit. s. 9.

v kasárnách na okraji Ostravy, které byly ještě krátce před tím přísně střeženy coby muniční sklady. Poprvé se *Mlýny* vysílali na Silvestra. O popularitě svědčí i množství uvádění jinými, převážně amatérskými, soubory; Červení králíci, Brněnské divadlo Járy Pokojského, Lipka, Malé kolínské divadlo, Smotaná hadice / Hasiči ad.⁵²

⁵² Zajímavé je některé legendární scény vidět v provedení jiného souboru. I tady se ukazuje, že inscenace stojí a padá ani ne s herci, ale s jednotlivými osobnostmi. A i když se může zdát, že některé scény jsou zábavné samy o sobě, při srovnání s jiným, i když doslovným provedením s v podstatě totožnými gesty vidíme, že tomu tak není a v čem tkví jejich kouzlo.

Závěr

Inscenaci *Mlýny* divadla Sklep nemůžeme hodnotit pouze pomocí běžně používaných divadelně-vědních měřítek. Vždyť sami tvůrci k divadlu přistupují velice nestandardně. Při pokusu postihnout sklepáckou poetiku nelze nezohlednit způsob, jakým jednotliví představitelé vystupují mimo jeviště, neboť divadlo se u nich více než je běžné prostupuje s životem. Nejen že jejich představení jsou většinou parodií samy o sobě, celkový dojem je pak dotažený i v soukromém projevu. Na druhou stranu tak, jak na jevišti nejde úplně o divadlo-umění, prostupuje i mimodivadelním projevem hra a nadsázka, jakoby snad členové divadla Sklep ani neuměli mluvit vážně. Většinu vyjádření k divadelní tvorbě je proto třeba brát s rezervou. Nicméně jedině tak může být náš zážitek komplexní. I tímto způsobem vlastně komunikují se svými diváky, odhalují jim další vrstvy svého humoru, který přirozeně rezonuje jen u určité skupiny lidí, druzí ho můžou stejně jako dříve odsuzovat. Tím se tato skupina příznivců stává uzavřenější a stmelnější a panuje mezi nimi určité spiklenectví. „*Spolu se svými fanoušky vytváří jakýsi satirický rituál pro zasvěcené, ke kterému patří i způsob vyjadřování mimo jeviště, projevující se třeba v rozhovorech s nechápavými novináři.*“⁵³

Tomáš Vorel v jednom fiktivním parodickém televizním pořadu uvedeném v rámci Večera na téma Sklep vznáší otázku, kterou si zajisté položila spousta pozorovatelů divadla Sklep v průběhu celé jejich kariéry již několikrát: „*Divadlo Sklep má za sebou již mnoho a mnoho čísel. Čísel, které buď hraničila s trapností a nebo byla vyloženě trapná. Kde jsou příčiny úspěchu všech těch neúspěchů?*“ Je pravdou, že diváci i dnes, stejně jako dříve, přijímají představení zcela nekriticky. V divadle Sklep si skutečně dělají legraci z kdečeho, aniž by hledali nějaké přesahy, tázali se po hlubším smyslu (jak zmiňuje Ivan Vyskočil). Pracují s náměty věčně přítomné nudy, banality, stupidity a demence. Skutečnost, že jim není téměř nic svaté, je na jedné straně důvodem výjimečného úspěchu, zároveň je to však něco, co jim bylo a je neustále vyčítáno. Ladislav Smoljak zase upozorňoval na to, že ve způsobu, jakým chrlí nápady, nedochází k žádné sebereflexi a vedle skvělých věcí proto najdeme i průměrné až slabé. Zároveň pracují s jedním principem již několik desetiletí. Je pravda, že od poslední premiéry uběhlo téměř dvacet let, během kterých již další inscenaci nenazkoušeli a podle vlastních slov už nejspíš ani nebudou mít dostatek energie a času se do něčeho nového pustit. Ale i v tom je jejich specifikum. *Mlýny* sice hrají dvaadvacet let, ale stále v nich

⁵³ FOLL, J. Op. Cit. s. 7.

můžeme najít něco aktuálního. Nejsou jen o životě v komunistické armádě. Především zesměšňují lidskou blbost a hlupáky všeho druhu, což je proud, který v divadle existuje odedávna a vždy si najde své příznivce, kteří ho budou vyhledávat. Živelnost Sklepa tkví zřejmě v přirozené oblibě tradičního komedialního divala. „*Sklep nám stále staví před oči různé podoby naší i své směšnosti. Nečiní tak však módně rozšířenou drastickou groteskou a nevyvolává pocit trdomyslné frustrace, ale spíše veselosti a snad dokonce radosti. Ukazuje totiž, že tahle směšnost a banalita patří neoddělitelně do našeho života a že se může stát nejen zdrojem zábavy, ale také jakousi platformou, na níž jsme si všichni rovni a na níž se tedy můžeme dohovorit.*“⁵⁴ V tom je jejich obrodná síla a tedy i politický a v širším slova smyslu společenský potenciál odvěkého „živelného“ komediantství. Podobné důvody přitažlivosti nacházel v jejich tvorbě Sergej Machonin už v 80. letech. Tehdy k představení *Malý nezbeda* divadla Mimoza napsal: „*Ale proč potom ten neustále amatérsky hraný rozkyv od čehosi tragicky zvěstovatelského ke komicky prostoduchému nakonec na člověka působí? „... „Jarmareční zjednodušení stupidního ničivého principu se dotýká základní lidské situace v každé době. Pronásledovaná bezbrannost, pronásledující blbost. Divák zabírá na ten primární způsob, který má v sobě něco z primitivních epinalských obrázků nebo z vyprávěcích středověkých dřevorezů...“*⁵⁵ Příspěvek odhaluje, že se po roce 1989 mohlo změnit mnohé, ale tento princip přetrvává a nachází u diváků odezvu v dnešní době stejně jako před třiceti lety, bez ohledu na politickou situaci.

Ve vztahu k budoucnosti inscenace a jejímu dalšímu uvádění se dnes David Vávra vyjadřuje podobně jako Tomáš Hanák v rozhovoru s Janem Dvořákem. Oba přiznávají občasně úmysly s inscenací skončit. Ty jsou spojené s nevyhnutelnými pochybnostmi. Činí tak opět s nadhledem sobě vlastním: „*Ano, byly a jsou a budou. Občas, někdy častěji. Ale ne kvůli atmosféře ve Sklepe – tam je pro samý tvůrčí kvas a ideální vnitrosouborné vztahy někdy skoro k nevydržení! Ale léta letí, děti jako smetí a mně se stýská po změně – ale ne po změně divadla, proboha! Po změně země, města, moře, kuřete, stavení, vegetace, lidí. A ten stesk je tím silnější, oč slabší a slabší je má víra, že divadlu a pár vystřiženým, zažloutlým recenzím, zastrčeným za zrcadlo v šatně, stojí za to obětovat celý život. Kromě Sklepa, samozřejmě. Ale člověk už zlenivěl, ferman je nadiktovaný na rok dopředu, výdělky slušné, kumpanie jako familie – takže vidina radikální změny se rozplývá víc a víc, až z ní nakonec nezbyde nic, a to bude asi ta Zubatá Smrt.*“⁵⁶

⁵⁴ MAZÁČOVÁ, B. Op. cit. s. 35.

⁵⁵ MACHONIN, S. Op. cit. s. 40.

⁵⁶ DVOŘÁK, Jan. Žiju skutečný život – nevěříte? Op. cit.

Použitá literatura

Seznam pramenů

- Autor neznámý. Divadlo Sklep přijelo se svými Mlýny. *Deník Loučan* 30. 5. 1998.
- Autor neznámý. *Obrana lidu* 6. června 1959.
- Autor neznámý. Pořád vymýšlíme nový ptákoviny. Rozhovor s Lenkou Andělovou [online]. [cit. 1. 6. 2013]. URL: <<http://www.protisedi.cz/article/lenka-andelova-divadlo-sklep-porad-vymyslime-novy-ptakoviny>>.
- BRIXI, Jiří. Hraje Sklep Havla? *Amatérská scéna* 29, 1992, str. 9.
- BRYNDA, Karel – HAVEL, Václav. *Život před sebou*. Cyklostylovaná rozmnoženina, uloženo v Knihovně Václava Havla, sign. sg0025. České Budějovice, 1959.
- BURDA, J. - SLOVÁK, J. - VÁVRA, D. *Mlýny*. Scénář ke stejnojmenné inscenaci uložený v archivu Divadla Sklep.
- DAVIDOVÁ, Jaroslava. Situace malých divadel – možnosti a meze. *O divadle III*. Praha 1987. s. 73-93.
- DVOŘÁK, Jan. Hnutí Sklep aneb Silná pětka anebo Pražská pětka. In: *Hledání výrazu. České autorské divadlo v 80. letech*. Praha 1991. s. 48-51.
- DVOŘÁK, Jan. Sklep. Vpřed. Křeč atd. *Scéna* 1984, č. 21-22. s.4.
- DVOŘÁK, Jan. Žiju skutečný život – nevěříte? Rozhovor s Tomášem Hanákem [online]. [cit. 1. 6. 2013]. URL: <<http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2002/cislo12/rozhovor.html>>.
- ERML, Richard. Havlova světová premiéra na Dobešce. *Scéna*. 1.3. 1991. č.5. s.1.
- FOLL, Jan. Mlýny ve Sklepě. *Tvar* 2, 1991, č. 30. s. 7.
- FOLL, Jan. Mlýny v televizním světě. *Lidové noviny*. 14. 1. 1991. s.7.
- HÁJEK, Petr. Mlýny. *Reflex*. 1991. č. 21. s. 14-16.
- CHTIQUEL, Olga F. Pražská pětka. *Divadelní revue* 1991, č. 1. s. 108-117.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zrození Zahradní slavnosti z Havlových literárních počátků. *Divadelní revue* č. 3, r. 22. 2011. s. 7-29.
- KOLÁŘ, Jan. Život proměněný v Mlýny. *Scéna* 16. 1991. č. 20. s. 4.
- MACHONIN, Sergej. Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě. In: *O divadle III*. Praha 1987, r. 11. s. 19-51.
- MACHALICKÁ, Jana. Na okraj Mlýnů. *Zprávy divadelního ústavu* 1991. s. 22-24.
- MAZÁČOVÁ, Barbara. Divadlo s kočičím životem. *Svět a divadlo* 2, 1991, č. 9. s. 28-35.

- MAZÁČOVÁ, Barbara. Rozhovory s inženýry. *Revolver Revue* 1991. č. 17 s. 125-146.
- *Mlýny*. Studio Dobeška, prem. 14. 4. 1991, režie Jiří Fero Burda.
- POKORNÁ, Terezie. Zapomenuté dílo vrchního velitele ozbrojených sil. *Literární noviny*. 11. 4. 1991, s. 2.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Pražská pětka Praha. In: *Divadla svítící do tmy II: Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Praha: NIPOS, 2007. s. 224-226.
- SEDLÁKOVÁ, Květa (= Jitka Sloupová). Mýtus „silné pětky“. In: *O divadle III*, Praha 1987, s. 125 – 138.
- SPÁČILOVÁ, Mirka. Mlýny baví už šestnáct let. *Mladá fronta Dnes*, 20. 11. 2007.
- SPÁČILOVÁ, Mirka. Palcáty (mírně) dle Havla. *Mladá fronta Dnes*, 14. 1. 1991. s. 11.
- ŠÁLEK, Marek. Prezidentův propadák premiérou roku!? *Mladý svět* 15, 1991. s.8.
- VEDRAL, Jan. Amatérské autorské divadlo v 70. a 80. letech. In: *Hledání výrazu: české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 199. s.3-8.
- VEDRAL, Jan. Osmdesátá léta v amatérském divadle – česká divadelní per-post-moderna [online]. [cit. 1. 6. 2013]. URL: <<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=tst&id=10098>>.
- Předrevoluční. S 004. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- Společné akce Pražské Pětky. S 020. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- Společné akce Pražské Pětky. S 021. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- Společné akce Pražské Pětky. S 022. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- Mlýny 31V05 Dobeška. S 008. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- Mazaný Filip - derniéra Dobeška. S 019 1. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- Mlýny – Dobeška. S 035. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- Mlýny – 20 let – Dobeška. S 071. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- Mlýny – Dobeška. S 082. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.
- ČT – Různé pořady V. T 006. Záznam uložený v archivu Divadla Sklep.

Seznam literatury

- CABAN, Michal. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna. 2003. 605 s.
- DVOŘÁK, Jan. *Alt. Divadlo. Slovník českého alternativního divadla*. Praha, Pražská scéna 2000. 253 s.
- DVOŘÁK, Jan. *Divadlo v akci*. Praha 1988. 174 s.
- DVOŘÁK, Jan. *Mimoza: jak David Vávra a Tomáš Vorel objevovali pantomimu*. Praha: Pražská scéna. 2007. 210 s.
- DVOŘÁK, Jan. *Sklep: 1971-1999*. Praha. 1999. 267 s.
- DVOŘÁK, Jan a kol. *Výtvarné divadlo Kolotoč: k tématu vizuálního divadla v českých zemích*. Praha. 2010. 267 s.
- HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. Melantrich, Praha 1989. 179 s.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Proměny divadelní struktury*. Praha: Ústř. kult. dům železničářů, 1988. 61 s.
- JANOUSEK, Pavel, ed. – ČORNEJ, Petr, ed. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2007-2008. 4 sv. 977 s.
- KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 171 s.
- KOSATÍK, Pavel. *"Ústně více": šestatřicátníci: román faktu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. 317 s.
- PRAŽSKÁ 5. *Mimosa, Kolotoč, Vpřed, Sklep, Křeč*. Praha, Primus 1999. 235 s.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Tankový prapor: fragment z doby kultů*. Praha: Plus, 2011. 260 s.
- ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava a VEDRAL, Jan. *Hledání výrazu: české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1991. 73 s.
- ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni, aneb, Válčili jsme za Čepičky*. Praha: Epoque, 2010. 475 s.

Obrazová příloha

obr. č. 1. *Mlýny* (foto Petr Franč, zleva Petr Kouček, Zdeněk Marek)⁵⁷



⁵⁷ <http://www.designfrance.net/data/sklep/galerie/mlyny2007/>

obr. č. 2. *Mlýny* (foto Petr Franč, zleva Monika Načeva, Jan Slovák)



obr. č. 3. *Mlýny* (foto Petr Franč, zleva Jan Slovák, Petr Koutecký, Jiří Macháček)



obr. č. 4. *Mlýny* (foto Petr Franč, zleva Robert Nebřenský, Tomáš Hanák)



obr. č. 5. *Mlýny* (foto Petr Franč, zleva Ondřej Trojan, Robert Nebřenský, Petr Koutecký, Tomáš Hanák)

