

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Zdeněk Kovář

Pražská pětka „před“ a „po“

**Proměny mediální prezentace a recepce generačních souborů
ve změněném historickém kontextu po Listopadu '89**

**The Five from Prague art companies
„before“ and „after“**

**Generation companies and their change of media presentation and
reception in the changed historical context after November '89**

Praha 2012

vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu práce prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc. za odborné vedení při vypracovávání této diplomové práce.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně pod vedením vedoucího diplomové práce a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 5.1. 2012

Zdeněk Kovář

Pražská pětka „před“ a „po“

**Proměny mediální prezentace a recepce generačních souborů
ve změněném historickém kontextu po Listopadu '89**

The Five from Prague art companies „before“ and „after“

**Generation companies and their change of media presentation and
reception in the changed historical context after November '89**

Anotace

Tato diplomová práce pojednává o divadlech Pražské pětky v 90. letech. Zabývá se proměnou mediální recepce i prezentace těchto generačních souborů ve změněném historickém kontextu po roce 1989.

Na začátku je nastíněn vznik divadel a jejich tvorba v 80. letech i celková situace Pražské pětky před Listopadem '89. Poté je práce rozčleněna na tři části – období před otevřením společného divadla v Paláci Akropolis, akce samotného otevření a následně druhá polovina 90. let.

Tvorba divadel je mapována z pohledu divadelních recenzí a novinových článků a důraz je kladen na vztah Pražské pětky a médií.

Summary

This dissertation study describes theatres of so called The Five from Prague art companies in the 90th. It follows the change of media presentation and reception in the changed historical context after November 89.

At the beginning there is briefly mentioned the rise of theatres and their focus in the 80th and also the overall situation of The Five from Prague art companies before the Velvet Revolution in 1989. Following part of this study is divided into three sections – period before opening of the common stage in the Akropolis Palace, the act of the opening and the activities in second half of the 90th.

This dissertation study watches the theatres trough newspaper's articles and important is a relationship The Five from Prague art companies and media.

Klíčová slova

Pražská pětka, Sklep, Vpřed, Křeč, Palác Akropolis, Vizita

Keywords

The Five from Prague art companies, Sklep, Vpřed, Křeč, Palace Akropolis, Vizita

OBSAH

1	ÚVOD	8
2	PRAŽSKÁ PĚTKA	9
3	KDO JE P5	11
3.1	DIVADLO SKLEP	11
3.2	RECITAČNÍ SKUPINA VPŘED.....	12
3.3	MIMOZA.....	13
3.4	BALETNÍ JEDNOTKA KŘEČ	14
3.5	VÝTVARNÉ DIVADLO KOLOTOČ	15
4	PŘED 1989	17
5	PO 1989	19
6	POLISTOPADOVÝ SKLEP	21
6.1	(NE)PATŘIČNÁ BESÍDKA	22
6.2	MLÝNY.....	24
6.3	TAJŮ PLNÝ OSTROV	26
6.4	MEDIÁLNÍ SKLEP	28
6.4.1	<i>Televizní soda</i>	31
6.4.2	<i>Vizita</i>	35
7	POLISTOPADOVÁ (MIMODIVADELNÍ) KŘEČ	39
7.1	DON GIO.....	39
7.2	KOSMETIKA, KOSTÝMY A KARLOVY VARY.....	41
8	POLISTOPADOVÝ VPŘED	44
8.1	DIVADLO M.....	44
8.2	DIVADLO VPŘED	46
8.3	LIMONÁDOVÝ JOE	47
9	PRAŽSKÁ PĚTKA POSPOLU	49
9.1	PALÁC AKROPOLIS	51

9.2	BLUDIŠTĚ '96	55
10	MAGICKÝ VPŘED	57
10.1	BOJ O VŠE	58
10.2	U VŠECH SVATÝCH	60
10.3	OPĚT R.S. VPŘED	62
11	KŘEČ ZAČÍNÁ KONČIT	64
11.1	KUSPOKUSU	66
11.2	CORPUS SEX MÁCHIŇA	67
12	KLID VE SKLEPĚ	71
12.1	VYKOPÁVKY, SILVESTR A NIC VÍC	72
13	PĚTKA SPOLU NE(S)KONČÍ	75
14	ZÁVĚR	77
15	SEZNAM LITERATURY	80

1 Úvod

Pražská pětka. Hnutí Pražská 5. Silná pětka. Pod všemi těmito pojmy se skrývá pět pražských divadel, která svou historií sahají do sedmdesátých let. Baletní jednotka Křeč, pantomimická skupina MIMOZA, Recitační skupina Vpřed, divadlo Sklep a Výtvarné divadlo Kolotoč. V letech sedmdesátých vznikla, v osmdesátých díky společnému humoru a názoru na život vytvořila neprogramově jednotné hnutí pod jedním názvem. Jejich členové hráli divadlo, zpívali, tančili, režirovali, filmovali, navrhovali kostýmy... Pražská pětka skýtala velký potenciál, který zaujal diváky i odbornou veřejnost. V devadesátých letech potom začaly jednotlivé soubory pronikat do světa masmédií a z některých členů se pomalu stávaly filmové a televizní hvězdy. Zároveň ale mnozí produkovali nové inscenace, scházeli se na společných akcích a hledali prostor, který by byl jen jejich.

Činností Pražské pětky do roku 1989 jsem se zabýval v bakalářské práci. Ve své diplomové práci, jež na tu minulou navazuje, mě však přednostně zajímá její další vývoj. Jak se změnila tvorba a vyjadřovací prostředky těchto pěti souborů se změnou po Listopadu 1989? Zda-li zůstaly stát stále v jakési „šedé zóně“, mimo oficiální proud zábavy, nebo se zařadily do nejběžnějších pořadů pro nejširší masy? A jak jejich tvorbu a změnu reflektovala odborná veřejnost, která jim v osmdesátých letech věštila velkou budoucnost a stála převážně po jejich boku?

Ukážeme si 90. léta Pražské pětky, co všechno vytvářela a kam se dostala a jakou změnou prošla po roce 1989, prostřednictvím článků, reflexí a recenzí odborné kritické veřejnosti.

2 Pražská pětka

Pražská pětka je pojem, který se objevuje na české divadelní scéně od roku 1985, kdy byl ustaven tento název pro pět amatérských pražských divadelních souborů. Nejednalo se ale o prohlášení, manifest ani program. Vzniklo volné sdružení, které spojovalo pět divadel, stylově i žánrově odlišných, ale propojených jedním názorem na svět a společnost, společnými divadelními i mimodivadelními aktivitami i členy, kteří volně fluktovali mezi soubory.

Rok 1985 ale není datem vzniku divadel. Ta svou historií sahají až do poloviny let sedmdesátých. Tehdy se ale ještě jednalo o žákovské a studentské scénky (ani ne představení), které se postupem času začaly proměňovat v celistvé kusy, které oslovovaly stále více diváků už nejen z řad jejich kamarádů. Osmdesátá léta pak znamenala pro Pětku obrovský boom, kdy se doslova ze sklepa, z maturitních večírků a kroužku pantomimy vypracovala na sdružení, o které se zajímala odborná veřejnost a diváci plnili každé představení.

Témata soubory braly ze života kolem sebe a z televize. Smály se a vysmívaly všemu, co je štválo, bavily sebe i ostatní. Přinesly na jeviště (a dokázaly to i nově a originálně pojmenovat) „stupu“ a „prudu“, tedy to co považovaly za stupidní a hloupé i to, co je doslova opruzovalo. Všechno ve vší nevážnosti, smíchu, někdy až šíleném řádění a běsnění. Tím se dostaly i do pozornosti odborné veřejnosti a médií, začalo se o nich nejen vědět, ale i psát, postupem času byly podrobeny detailnějším rozborům, které se snažily zodpovědět otázky typu, jaké je jejich směřování, myslí-li to vážně, ukazují-li nesmysly a nebo si pouze nesmyslně hrají.

Z těchto pěti divadel se najednou stal fenomén, nová vlna, která ale postupem času zůstávala spíše na místě, než že se valila dál a nabízela nové možnosti. Kritické obci pak často vadilo, že Pětka nezodpovídá žádné otázky, že není jasné, jaké jsou její postoje a co si vlastně o tom všem, co hraje, myslí.

Ve větší známost pak divadla vstoupila účinkováním ve filmu Tomáše Vorla Pražská 5, který byl pro většinu členů vstupem do mediálního světa. Ten začal být s pádem komunismu na konci roku 1989 otevřenější, dostupnější a toužící po nových a neokoukaných tvářích. Devadesátá léta se tak pro všech pět divadel Pětky – Baletní

jednotka Křeč, pantomimická skupina MIMOZA, Recitační skupina Vpřed, divadlo Sklep a Výtvarné divadlo Kolotoč – otevřela jakožto období nových možností, příležitostí, lákadel a svodů. Ale také bylo možné novou dekádu označit jako období velkého očekávání ze strany odborné veřejnosti (jak soubory využijí možnost volného tvoření), období hledání sebe sama i vhodného prostoru pro vystupování. Otevřela se i otázka využívání a „nadužívání“ televizních nabídek. Devadesátá léta a celá změna systému v zemi měla obrovský nejen společenský dopad, ale znamenala i velkou a často obtížnou změnu pro mnohá divadla a soubory, Pražskou pětku nevyjímaje.

Ve své bakalářské práci s názvem *Soubory Pražské pětky a jejich mediální recepce v letech 1980-1989* jsem se věnoval těmto pěti pražským divadlům z pohledu novinových článků, recenzí, kritik a ohlasů, které o nich byly během osmdesátých let uveřejněny, a reflektoval jsem tak vztah odborné veřejnosti na tvorbu tohoto hnutí. V této práci chci na toto období navázat a podívat se podobným úhlem pohledu na léta devadesátá, na to, co o Pětce bylo uveřejněno, jak byla vnímána a nazírána, a chci se soustředit díky této optice na změnu, která se s divadly Křeč, Kolotoč, MIMOZA, Sklep a Vpřed udála právě po roce 1989. Nepůjde tedy o detailní rozbor jednotlivých inscenací a akcí, ale jestli a jak moc se změnilo soubory a nazírání kritické obce na ně samotné.

Budu postupovat chronologicky, s odkazy na léta osmdesátá, která jsem zmapoval již dříve, podívám se i na společné i rozdílné rysy Pětky s divadlem Vizita a pokusím se s kritickým odstupem postihnout situaci souborů Pražské pětky před a po roce 1989.

3 Kdo je P5

Podrobným vznikem a vývojem všech pěti souborů v 70. a 80. letech jsem se věnoval ve své předchozí práci, přesto je na místě zmínit základní informace o historii divadel v osmdesátých letech. Nejen kvůli souvislostem, ale také kvůli představení širokého uměleckého spektra, kterým se divadla Pražské pětky zabývala a které v letech devadesátých mnohé osobnosti dále rozvíjely. Každý ze souborů byl osobitý. Některý se specializoval více na divadlo, jiný na tanec, hudbu, přednes, pantomimu, výtvarné umění a postupem času také na film. Podívejme se na ně chronologicky.

3.1 Divadlo Sklep

Nejstarším, nejdéle fungujícím (bez přestávky) a mezi širokou veřejností asi nejznámějším souborem je divadlo Sklep. Založené roku 1971 dvojicí David Vávra a Milan Šteindler v opravdovém sklepě domku Vávrovy babičky v Praze 4. Z prvních improvizovaných scének a písniček začala vnikat celistvá představení, nabalovali se na ně další kamarádi a jejich ohlas začal přesahovat úroveň sklepa. Stejně tak jako jejich halas, proto byli nuceni po jednom bujarém večírku opustit rodinnou vilku a hledat útočiště jinde, a to v prostředích více divadelních (branické loutkové divadlo Zvoneček, hospoda U Jaurisů v Praze Michli, klub ZV ROH Tesla Karlín, branické divadlo Pantomimy, Dobeška ad.)

Spolu se dvěma zakladateli hráli, zpívali a improvizovali Jiří Burda, Tomáš Vorel, František Váša, Dagmar Vášová, Marcela Navrátilová (všichni od 1974), Tomáš Hanák (od 1978), Eva Holubová (od 1978), produkční Václav Marhoul (od 1980) a mnozí další. Sklep měl z celé Pětky největší členskou a časem i diváckou základnu. Typickými rysy Sklepu byla recese, provokování (jak na jevišti tak v životě), improvizace. Ze všech divadel Pražské pětky měl také nejbliže k činohernímu divadlu. Témata bral Sklep za svého okolí a z toho, co jeho členové viděli v divadlech i v televizi. To všechno pak podrobovali výsměchu, překrucovali nebo stavěli do absurdních situací.

Mezi první krátké inscenace patřily např. *Bedna*, *Utopenci*, *Chlívník z pralesa*, *Stück nach Stück* (1974), *Pecka aneb U Kaštanu* (1976) či loutkové představení s tekutými marionetami *Sněhurka a sedm trpaslíků* (1977). Následovaly propracovanější představení jako *Muzikál*, *Chemikál* (obě 1980), *Šediváci* (1982), *Carmen* (1984), *Mazaný Filip* (1986), který se pak v devadesátých letech dočká obnovené premiéry, a poslední předlistopadová inscenace *Jedlovým písmem* (1988). K tomu každý rok o Vánocích vytvořili členové divadla *Sklep* takzvanou *Besídku* (poprvé 1980), což bylo pásmo scének, skečů a písniček, a s ním pak vystupovali během celého roku, dokud opět nevytvořili nové. Tato tradice přetrvala více než třicet let a *Sklep* ji praktikuje dodnes.

3.2 Recitační skupina Vpřed

Druhou nejstarší skupinou budoucího společenství *Pražské pětky* je *Recitační skupina Vpřed*, původně založená v roce 1975 Ondřejem Tučkem, kterého záhy po jeho odchodu na vojnu a následné emigraci nahradil jeho bratr Lumír Tuček. Tím skupina získala silnou vůdčí osobnost, autora textů, recitátora a herce. Spolu s ním stáli na počátku *Vpředu* sestry Jana a Věra Klímovy (později Jana Tučková a Věra Víchová), Lenka Vychodilová, Martin Pospíšil, Petr Novák a hudebník Michal Vích.

Projev *Vpředu* byl ovlivněn folkovou a rockovou hudbou i aktuálním rapem, které umožnily objevit originální rytmicko-pohybový jazyk, skandovaný a stylizovaný projev podobný voicebandové recitaci E.F. Buriana. Začínali kratšími pásmy s názvy *Maso a střepy*, *to bolí krále* (1975) a *Recitační noviny* (1980). Poté se na tři roky spojili s divadlem *Sklep* a vytvořili *Recitační skupinu Vpřed* divadla *Sklep*. Výsledkem byly improvizace *Paralýza*, *Paralela*, skeč *Lážo plážo*, *Besídka* a inscenace *A budeš hodný* (1981), pod kterou jsou podepsaní Lumír Tuček a David Vávra se společným pseudonymem *Luda Váček*.

Znovu po osamocení vytváří *Vpřed* *Hledačova dobrodružství* (1983), úspěšnou hru *Den s Tomášem Mácou* (1984), kterou pak skupina nakrátko obnovila i v 90. letech, *14. km* (1985), *Brody* (1986), reflektující svět televizní pop-kultury, a poslední hru osmé dekády *Milovník příběhů* (1987).

3.3 MIMOZA

Pantomimickou skupinu MIMOZA založili roku 1975 Vladimír Gut a Vladimír Uhlík, absolventi studia pantomimy u prof. Jiřího Kaftana na Lidové konzervatoři v Praze. Ale až o pět let později jsou do skupiny jejím novým šéfem Zdeňkem Běhalem přijati Tomáš Vorel a David Vávra. Ještě bez autorské invence se podílejí na kolektivní improvizaci Koštování. Poté odchází Zdeněk Běhal a MIMOZA zcela změnila tvář – přitvrdila, více pracovala s rytmem a rockovou hudbou, opustila pojetí klasické pantomimy a využívala podobný humor jako divadlo Sklep. Rozdílem však byl způsob práce. Zatímco Sklep byl divoký, nenaprogramovatelný, neřízený a nezřízený a doslova živelný, Tomáš Vorel vyžadoval od členů MIMOZY více disciplíny, pravidelnější zkoušení a méně alkoholu. V osmdesátých letech se MIMOZA dočkala více kladných ohlasů než Sklep. První nové hry pod Vorlovou a Vávrovou taktovkou byly Klokotání (1982; ještě s Běhalovou účastí) a Podívejte, jak se kroutí (1983), kde se poprvé objevila legendární postava skřítky v podání Tomáše Vorla. S touto hrou objíždí MIMOZA tuzemské i zahraniční festivaly a sklízí uznání a ocenění (první ceny na festivalech Theaterwoche v německém Korbachu a v polské Wroclavi, stříbrná medaile na světovém festivalu amatérského divadla v japonské Toyamě ad.).

V roce 1984 Vorel skupinu profesionalizuje a vzniká představení s japonskými motivy Ikebana nebo harakiri. Poslední inscenací, která zcela opustila žánr pantomimy byla rocková burleska s názvem Malý nezbeda (1986). K tomu vystupuje MIMOZA s ostatními členy Pražské pětky v improvizovaných večerech na společných akcích.

Skupina se během let 1983-1986 velice slibně rozjela a byla jednou z umělecky nejsilnějších z celé Pětky. A to i díky výrazným osobnostem, které účinkovaly v jejích představeních: Eva Holubová, Jiří Fero Burda, Martin Dejdar, Jaroslav Róna, Zuzana Svátková, Václav Upír Krejčí, Václav Svátek a mnozí další. Ovšem vytížeností členů a postupnou ztrátou sil spěla MIMOZA ke konci stejně jako starý režim. „*Síla MIMOZY den ze dne vadla a po revoluci se samovolně rozpadla*,“¹ řekl její šéf Tomáš

¹ Vorel, Tomáš a kolektiv. *Pražská pětka*. Praha. 1999. ISBN 80-85625-87-3. s.43.

Vorel. Definitivní konec MIMOZY tedy přišel v roce 1990 a nikdy v budoucnu už skupina nevytvořila nic nového.

3.4 Baletní jednotka Křeč

Balet a křeč nejdou příliš dohromady. I snad proto si takhle začala říkat skupina kolem bratrů Michala a Šimona Cabanů, kterou společně založili roku 1980. Prvotním cílem bylo pobavit spolužáky a kamarády na plesech krátkými tanečními čísly - Slipper Dance (1981) a Tanec Paroháč (1982). Tanec, balet a pohyb obecně byly hlavními vyjadřovacími prostředky, které Cabani aplikovali na rockovou hudbu a disco. Využívali rychlých střihů, časté změny kostýmů a za svou přednost vydávali nepřesnost, taneční nestylovost a především vtip.

Stejně jako u dalších souborů Pětky se i na Křeč začali nabalovat další tanečníci/herci. Z dlouhého soupisu jmenujme jen některé: J. Slovák, A. Najbrt, S. Rybáková, H. Hlavatá, M. Nuslová, J. Krňanská, M. Riedlbauchová, B. Trojanová a mnoho dalších.

Křeč vždycky ráda šokovala, měla ráda velkou okázalou šou, byla ráda středem pozornosti, potrpěla si na výpravné a hodně kostýmované inscenace. Tím pádem na sebe strhávala v 80. letech největší míru mediální pozornosti a nejvíce se sblížila s masmédií. Video, film a televize jim byly tvůrčím domovem. Nejen že si ve svých hrách dělali legraci z komunistické televize a všech klišé, která přinášela, ale rádi provokovali tím, že ta klišé sami prezentovali na jevišti. Dokonce tak věrně, že recenzenti často nevěděli, jestli je to satira nebo jestli jsou jejich hry stejné jako televizní zábava.

První celovečerní hra přišla až roku 1984 a nesla název TV 20.10 Právě tady. Druhou inscenací a vlastně už jedinou do listopadu 1989 byla Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – No to snad není možný! (1986).

Časem Křeč čím dál více pronikala do televize. Začala tím, že účinkovala ve Formanově filmu Amadeus ve scéně opery Don Giovanni (1983; což je do budoucna ovlivnilo natolik, že natočili po revoluci celovečerní film Don Gio). Natáčela videoklipy pro hudební skupiny Žentour, Tango, Stromboli nebo Laura a její tygři, se kterou pak v závěru osmdesátých let vystupovala v Show Tomáše Tracyho, což byl

koncert Laury s tanečním doprovodem Křeče.

Baletní jednotka Křeč byla na konci roku 1989 silná a připravená vtrhnout s energií a novými tanečními, filmovými i produkčními nápady do let devadesátých.

3.5 Výtvarné divadlo Kolotoč

Pátým členem Pražské pětky je divadlo, které se od všech čtyř ostatních nejméně liší. Založili ho sochař Čestmír Suška, filmový dokumentarista Michal Baumbruck a skladatel minimalistické hudby Pavel Richter v roce 1981 v rychlíku z Prahy do Klatov.² Snažili se animovat figurínu, masku, siluetu, kinetizovat obraz a prověřovat objekt v prostoru a čase. Na přelomu 70. a 80. let přerostly Suškovy výtvarné labyrinty, instalace, akční a procesuální koncepty v teatralizované výtvarné prezentace a jevištní inscenace, nabízející osobitý přístup k akční scénografii. I díky filmu, diaprojekci a hudbě se z ryze výtvarných počinů zrodil Labyrint (1980), prezentace, kterou lze považovat za první divadelní představení Kolotoče.

Ten nesázel na parodii, skečovitost, rychlost a televizní svět, jako ostatní soubory. Většina představení měla jakousi meditativní povahu s důrazem na scénografii, loutku a pohyb. Od toho se odvíjel i zájem diváků, který byl, díky menší „středoproudovitosti“ Kolotoče, menší. Největší zájem většinou budily akce a instalace, které byly součástí společných akcí Pražské pětky - Mimotočskřed chmelový aneb Bludiště (1986) a Ojrol (1987). Bludiště bylo inspirované akcí Malechov '80 a podle samotných členů Pražské pětky to byla nejpovedenější společná akce. K podobnému tvaru – tedy inscenovanému labyrintu – se Pětka vrátí znovu i v 90. letech v Paláci Akropolis. Kromě toho uvedl Kolotoč ve spolupráci se Sklepem kus Paňáci a vycpaňáci, který byl součástí Paralyzy (1981), kdy namísto manipulace s výtvarnými objekty „vycpanci“ (figurínami) byli animováni živí herci divadla Sklep. Sólově pak vytvořili Pocur (1983), Pater Noster (1983), Bersidejsi (1984) a Kompot (1985).

Ačkoliv se Kolotoč značně odlišoval od zbylých divadel Pětky, svými scénografickým přístupem, svou jinakostí a v české divadelní kotlině svou netradičností byl pro Pětku velkým přínosem a vytvořil z ní hnutí s širokým záběrem

² Vorel, Tomáš a kolektiv. *Pražská pětka*. Praha. 1999. ISBN 80-85625-87-3. s.72.

a předznamenal tak divadelní vývoj v následujících letech. Toho se ovšem samotné Výtvarné divadlo Kolotoč už neúčastnilo. V roce 1989 zaniklo v tramvaji číslo 11 v Praze³ a její členové se vrhli na sólovou uměleckou dráhu nebo vypomáhali ostatním souborům s jejich aktivitami.

I když jak sami členové Michal Baumbruck, Pavel Richter a Pavel Pacina přiznávají v publikaci Výtvarné divadlo Kolotoč, konec Kolotoče byl pozvolný, nejednoznačný a uskutečňoval se postupně. Pro Richtera, který byl ze všech asi největším vyznavačem alternativy, bylo už samotné propojování s ostatními soubory Pětky nepříjemným kompromisem s pop-kulturou a zřizovateli divadel a tedy i prvním znamením konce Kolotoče. Osobnosti, které stály u vzniku divadla, začaly odcházet, a tak sestava, která vytvořila např. Pocur nebo Pater Noster, byla odlišná od té, která dělala Ojrol⁴. Jednotícím prvkem byl od začátku do konce Čestmír Suška. Michal Baumbruck o vztahu Kolotoče a Pražské pětky řekl: „*To, co mi utkvělo ze společných akcí s Pražskou pětkou, byla právě ta pozice vyšinutého příbuzného v bláznivé rodině. Na nás chodilo opravdu jen pár otrlých. My jsme byli i pro obecenstvo Pražské pětky a především Sklepa asi trochu silná káva. Nevymezovali jsme se proti žádnému střednímu proudu, ale byli jsme asi i v rámci tohoto uskupení trochu underground.*“⁵

A možná i právě proto, že se Kolotoč čím dál více propojoval s Pětkou a Pětka zase čím dál víc vycházela z periferie do středu zájmu, ukončuje Kolotoč na konci 80. let činnost a stejně jako MIMOZA se neúčastní polistopadového dění.

³ Vorel, Tomáš a kolektiv. *Pražská pětka*. Praha. 1999. ISBN 80-85625-87-3. s.73.

⁴ Dvořák, Jan a kol. *Výtvarné divadlo Kolotoč*. Praha. 2010. ISBN: 978-80-86102-62-7. s.42, 52.

⁵ Dvořák, Jan a kol. *Výtvarné divadlo Kolotoč*. Praha. 2010. ISBN: 978-80-86102-62-7. s.41.

4 Před 1989

Než se zaměříme na Pražskou pětku v 90. letech, shrňme si, jak vypadalo působení tohoto sdružení těsně před Listopadem, jak o něm hovořila odborná veřejnost a s jakými očekáváními a možnostmi vstupovalo do nového desetiletí.

Na jaře 1989 (24.4.) měl premiéru první celovečerní film Tomáše Vorla s názvem Pražská 5. Představoval všech pět divadel, ukazoval jejich poetiku, styly i žánrovou pestrost. Veřejnost i kritika film přijala kladně: „...jde o výpověď proti všem druhům malosti, namyšlenosti a manipulace,“⁶ a po dlouhých sporech, které kritici vedli o tom, jestli má Pětka nějaký názor, zazněl v recenzi jasný hlas, že má: „Setkal jsem se s názorem, že autory „pětky“ spojuje programová beznázorovost. Podle mého názoru je spojuje zaujatý odpor k apatii... společenské, emocionální, duchovní. Každá z povídek je výsměchem. Někdy laskavým, jindy bezohledným. V zadním plánu je však vždy chápající úsměv: „milý diváku, pokud se dobře baviš nebo naopak odcházíš z kina, je to tvůj problém, ale to, co ti předvádíme, je i tvůj svět! ... Odcházíš z kina a přemýšlíš? Jsme rádi. Nepochopil jsi a nadáváš? Nezlob se, zítra si můžeš spravit náladu nějakým „diskopříběhem““⁷

Ale stále se od Pražské pětky čekalo něco víc. Přece jen té bezuzdné a stále se opakující legrace bylo hodně a odborná veřejnost toužila konečně po něčem smysluplnějším, co bude reflektovat více společensko-politickou situaci. Pětka ale nikdy nevydala žádný manifest ani prohlášení, nikdy se vůči ničemu nevymezila, nic viditelně nekritizovala (což byl jeden z důvodů, proč mohla i v době komunismu fungovat bez perzekucí a zákazů) a vždy a za všech okolností byla apolitická. Tohle se však mělo změnit právě okolo roku 1989, kdy Tomáš Vorel chystal se svými „pražskými kumpány“ nový film Kouř s podtitulem rytmikál totalitního věku. První dílo, které se vztahovalo k politické situaci v zemi a reflektovalo zakouřený a zaprášený svět nesvobody: „Z všudypřítomného smogu se ve všeobecném nepořádku vynořují předměty z různých dob, zrcadlíci devastaci společnosti, v níž víc než čtyřicet

⁶ Holub, Radovan. *Veteše, podobenství a mystifikace*. Tvorba. 1989. č.38. s.14.

⁷ Bartušek, Michal. *Pražská 5*. Kino. 1989. č.15. s.15.

let vládla totalita.“⁸ Film byl ale pozdržen cenzurou a do distribuce kin se dostal s velkým zpožděním (premiéra 9.1. 1991), tedy v době, kdy nebyl zájem o filmy české provenience (hromadně všichni utíkali k dříve nedostupným či zakázaným americkým snímkům) a lidé celkově do kin chodili málo. Kdyby byl Kouř natočen a uveden ještě před Listopadovými událostmi, stal by se jistě senzací kritizující totalitní režim. Těžko zpětně spekulovat, jak moc by rozčeřil společensko-politické vody a zda-li by dokonce nezpůsobil pozastavení činnosti Pražské pětky. Natolik provokující by na svou dobu byl. Ale doba předběhla film, který se do kinosálů dostal v čase, kdy už každý mohl bez obav kritizovat minulý režim a bez strachu říkat, co chtěl. Stal se tedy jen jedním z mnoha děl, které se na počátku 90. let kriticky vyjadřovaly k životu v komunistické společnosti. Přitom je Kouř jeden z nejzásadnějších počinů celé Pětky vůbec, který má nadčasovou platnost.

Kouř se tak dočkal zcela absurdního rozporu, oproti všem předchozím dílům Pražské pětky (divadelním i jiným): kritici ho doslova vynášeli do nebes, zatímco diváci si ho pomalu ani nevšimli. Do té doby docházelo ke společné kladné shodě mezi diváky a recenzenty nebo to byli pouze diváci, kteří oproti odborníkům Pětku doslova milovali (tento jejich vztah bude Pětku provázet i v budoucnu). Ale i přesto, že film nebyl diváckým hitem, znamenal slibný vstup mladé filmařské generace Pětky v čele s Vorlem do nové doby.

S novým filmem, se starými hrami, Sklep se stále obměňovanou Besídkou a MIMOZA a Kolotoč směřující ke konci své působnosti, a s nejistotou, kde budou soubory hrát – s tím vším vstupovala Pražská pětka do devadesátých let a všichni čekali, jak tato divadla, která vytvořila svůj osobitý styl a myšlenkové hnutí před Listopadem, naloží s nastalou situací po roce 1989.

⁸ Foll, Jan. *Totalita jako kouř*. Tvar. 1991. 6.6.

5 Po 1989

S revolučním Listopadem '89 přišel pád komunismu v tehdejší Československé republice a tím i velké politické a celospolečenské změny. Zcela nové skutečnosti nastaly i pro divadla. Už jim nikdo nepředepisoval dramaturgii, nic jim nebylo zakazováno, mohla svobodně tvořit a vybírat si z široké palety autorů a děl. Zároveň ale začala pociťovat první známky kapitalismu a hlavně velký odliv diváků, kteří se rozprchli jinam – do kin na americké filmy, na koncerty zahraničních hvězd nebo prostě jen přestali chodit. Diváci utíkali k zábavě, uvolnění, pohodě a často poměrně náročná dramaturgie divadel jim byla najednou proti srsti. Už nebylo třeba chodit do divadla a ztotožňovat se s revoltou tiše vyřčenou mezi řádky z jeviště, už nebylo proti čemu bojovat. Navíc se dramaturgie v mnoha divadlech začala až masochisticky opakovat, takže třeba hry dramatika a tehdejšího prezidenta Václava Havla byly hrány doslova všude.

Dalším problémem začaly být samotné divadelní prostory. Mnohá divadla byla nucena se přestěhovat, protože noví vlastníci, kteří objekty získali zpět po restituci, toužili vydělat peníze a ty v divadle neviděli. Což byl problém i Pražské pětky. Všech pět divadel hrálo v osmdesátých letech v různých prostorech a divadlech, kočovalo a nemělo oficiální stálou scénu. I když byla místa, kde bylo možné Pětku vidět pravidelně – Branické divadlo pantomimy a především Dobeška na Praze 4. S postupnou profesionalizací souborů i s přibývajícím věkem a zkušenostmi jejich členů bylo nasnadě, že si bude chtít Pětka zřídit své vlastní, stálé působiště, aby diváci a fanoušci věděli, kam za svými oblíbenci. Přirozeně se uchýlili k myšlence zůstat tam, kde vlastně vznikl Sklep – na Dobešce. Ale ani dobré reference, divácká přízeň, připravený projekt ani symbolický fakt, že sál na Dobešce projektoval otec Davida Vávry, nepomohly a roku 1991 byl tento divadelní sál pronajat protinávru, za kterým stáli fotograf Petr Hanek a tanečník Vladimír Šebek.⁹ Proto se Pětka poohlížela po novém prostoru, který našla v Praze na Žižkově v Kubelíkově ulici, kde byl bývalý sál divadla Akropolis z roku 1927, ovšem v dezolátním stavu. Na konci roku 1991 vyhrála Pětka výběrové řízení a pustila se do rekonstrukce, která trvala pět let. Situaci

⁹ Motl, Tomáš. *Sklep sklap. Boj o vlastní scénu avantgardní divadlo (zatím) prohrálo*. Reflex. 4.5.1992.č.19. s.14.

nám detailněji přibližuje článek Martina Nezvala: „*Divadla Pražské 5 mají na svých produkcích vyprodáno v průměru už zhruba deset let. ... Přesto nemají od magistrátu, který pražská divadla zřizuje, žádné několikamilionové dotace, ač by to bylo jistě smysluplnější než živit některá prázdná hlediště... Přes tyto složité podmínky získala nyní Pražská 5, respektive spřízněná Žižkovská divadelní a hudební agentura, na základě konkursu vypsaném obvodním úřadem Prahy 3, budovu velmi zanedbaného bývalého žižkovského divadla Akropolis.*“¹⁰ Bylo tedy nutné sehnat finanční prostředky (počáteční odhad činil 18-20 milionů) a zapojit své manažerské schopnosti. Ty ale členům Pětky nikdy nebyly cizí, především pak Tomáši Vorlovi, Václavu Marhoulovi, oběma bratrům Cabanům nebo Lumíru Tučkovi.

Díky tomu si můžeme devadesátá léta z pohledu Pražské pětky rozdělit na tři období: před fungováním Paláce Akropolis, samotné otevření divadla, o kterém bylo v médiích uveřejněno mnoho článků, a období po otevření, tedy druhá polovina 90.let.

¹⁰ Nezval, Martin. *Zkouška sponzorování*. MF Dnes. 3.12.1991. č.282. s.14.

6 Polistopadový Sklep

Pražská pětka měla za sebou poměrně úspěšné desetiletí, proto začaly na přelomu 80. a 90. let vycházet studie a rozsáhlejší články, které mapovaly dosavadní činnost souborů. Stále častěji bylo na Pětku pohlíženo jako na myšlenkové hnutí, objevovaly se otázky, kam se bude další tvorba ubírat i kde má Pětka své kořeny. Velkým fanouškem, propagátorem, recenzentem i spoluproducentem (akce Lucerna) byl Jan Dvořák, který viděl předchůdce Pětky takto: „*Základnou je studentská recese, smysl pro ironii, nejsoučasnější tematika, výrazová lineárnost, dráždivost, až milá agresivnost, intenzita výpovědi až interpretační vehemence. Podobné sudičky jistě postávaly v sedmadvacátém u Vest Pocket Revue nebo o více než 30 let později při Suchém a Šlitrovi, o další desítku let v Brně při vzniku Divadla na provázku.*“¹¹ Návaznosti na předešlé generace se Pětka vždycky vyhýbala. I když je fakt, že o podobnosti s improvizací a forbínami Voskovce a Wericha se zmiňuje nejen Dvořák. V rozsáhlé stati *Divadlo s kočičím životem* pak Barbara Mazáčová odporuje a říká: „*Jestliže Pětka vůbec na něco navazovala, jestliže vůbec s něčím v naší kultuře souvisela, byl jejím předchůdcem nejspíše Jan Vodňanský, muž „s úsměvem idiota“.* I on přitahoval svou rozradostněnou, vše zasahující idiocií a jeho texty se dokonce mihnou stejné či obdobné motivy, s nimiž pak pracuje Pětka (jmenovitě např. *kosmonaut, bakelit nebo jednocení řepy*).“¹² Tato podobnost opravdu není nepatřičná. Nejen podobná témata, ale často i velice podobně stavěné rýmy – jednoduché, naivní, hravé, často lechtivé a velice snadno zapamatovatelné – činí z Vodňanského, když ne předchůdce, tak minimálně autora na stejné vlně (i když v jiném čase) jako Sklep. Ne náhodou tedy právě Jan Vodňanský křtil Sklepu desku *Besídka* (1991), kde jsou kromě několika skečů zachyceny především písničky,¹³ a dodnes spolupracuje a vystupuje se zpěvačkou, herečkou a hudební skladatelkou ze Sklepa Hanou Navarovou.

¹¹ Dvořák, Jan. *Sklep, Vpřed, Křeč atd.* Scéna. 1984, č. 21-22. s.4.

¹² Mazáčová, Barbara. *Divadlo s kočičím životem.* Svět a divadlo. 1991. č.9. s.29.

¹³ Klusák, Pavel. *Verneovka a křtiny.* Lidové noviny. 11.6.1991. s.9.

6.1 (Ne)patříčná Besídka

Sklep i po revoluci reprizoval své živelné Besídky, proto čím dál častěji zaznívala otázka, zda je ještě únosná ona studentská recese u někoho, komu je kolem třiceti. Jestli není načase změnit repertoár a celkové postoje a jestli náhodou Sklep nevyčichl, nezevšedněl a sám sebe opět nevrátí raději zpět pod zem. Z článku Mazačové jsou tyto obavy znát, ale po shlédnutí nových inscenací je vyvrací. „David Vávra často říkává, že Sklep není divadlo, ale životní názor. Je-li tomu tak, pak tento názor začíná nabývat zvláštní druh jakési „profánní moudrosti“. ... Jako pamětník (her z 80. let; pozn. aut.) musím říci, že mé obavy z „vyčpělosti“ Sklepa se nepotvrdily. Základní poetika stupidity trvá, od výsměchu však nakračuje k novým, nečekaným polohám, zobsažňuje se a spěje k členitějšímu a jemnějšímu výrazu.“¹⁴ Názor napsala po shlédnutí nových her (Mlýny, Tajů plný ostrov, o kterých bude ještě řeč) i další variace Besídky. A právě Besídky, na rozdíl od nových celovečerních her, sklízely dost často negativní ohlasy za stupiditu, amatérskost a vyčichlost. Po jedné takové vánoční na začátku 90. let napsal Vladimír Hulec: „A co jsem zažil? Kabaret. Dost špatný kabaret. Síla a smysl ne-umění tkví podle mne v jasném a nějakým způsobem nekonvenčním, provokativním postoji. Dokud Sklep tvořil generační divadlo, dokud byl generací teenagerů nebo bezmocných, „bezděgových“ dvacátníků, byla jeho tvorba ozdravujícím vánkem v hnilobě nemohoucnosti sedmdesátých a osmdesátých let. Bylo to snad skutečně to nejlepší (alespoň v oblasti parodie a satiry), co se na poli amatérského - a možná nejen amatérského divadla dělo. Herci však z plenek přímočaré naivity vyrostli a dnes s pouhou infantilitou na jevišti nevystačí. Náhle to totiž není nebojácný postoj, drzý názor, ale pouhá parodie sebe sama. Sklepací již neprovokují, ale jen zesměšňují – někdy lépe, někdy hůř. Ale v podstatě již není o co stát. Je to nuda.“¹⁵ Že to ovšem nebyl názor masový a ani v odborných kruzích jednotný, ukazují jiní autoři, kteří to s Besídkou a Sklepem vůbec neviděli v roce 1991 tak černě, jako například Jan Kolář v článku Hraje divadlo Sklep: „Parodii ve smyslu zesměšňování využívá kdejaký druhořadý komik. Tady jde, myslím, o něco jiného. Podobně jako se pop art nevysmívá Campbellově polévce, ani divadlo Sklep neútočí na životní banalitu či její reflexi v pokleslých uměleckých

¹⁴ Mazačová, Barbara. *Divadlo s kočičím životem*. Svět a divadlo. 1991. č.9. s.35.

¹⁵ Hulec, Vladimír. *Kabaret Sklep*. Amatérská scéna. 1993. č.3. s.19.

*žánrech. Jenom s ní pracuje tak důsledně a láskyplně, že diváci nemohou v tomto pop artu života na jevišti nepoznat sami sebe. ...Takovému podobenství nelze nerozumět. I když nám dávno není dvacet.*¹⁶

Na Besídky je možné dívat se opravdu různými úhly pohledu. Jako na stupiditu, studentskou recesi bez větších přesahů, naivní verše, které se mají tvářit duchaplně, jako na vyčichlé a dost často vulgární skeče. Nebo také jako na hravé variace na obyčejné věci ze života, na přenesení hlouposti a malosti na jeviště, jako na naivistické hříčky, ve kterých se mají diváci poznat, a díky jednoduchosti veršů si je mají dlouho pamatovat. U Besídek záleží nejen na té které konkrétní Besídce (z části se jedná o hotový tvar, který se reprizuje po celý rok, a z části o momentální improvizaci, která někdy vyjde lépe a někdy hůř), ale i na divákovi samotném, jak se staví k tomuto stylu humoru, který je často nízký, vulgární a lidsky obyčejný. Sklep si podle mého mínění nikdy nehrál na udavače společenského rytmu, na nositele myšlenky s touhou přivést na svět nový trend, ukázat obraz společnosti s varovným zvoláním a vztyčeným prstem. Naopak si autoři a herci Sklepu jen bezuzdně dělali a dělají po celá ta léta legraci. Z okolí, ze sebe i z diváků, kteří na ně chodí. Jakoby říkali: „Tak jste sem přišli, tak my si vás vychutnáme pěkně až dokonce. A komu se to nelíbí, ať odejde a víckrát už nechodí!“ A ať už stojíte na kterékoliv straně kritické barikády, je nutné Sklepu přičíst k dobru minimálně to, že si za svým „blbstvím“ paličatě a neúprosně stojí a módně neuhnou ani o krok. To, co začali vytvářet v patnácti, dělají i v padesáti a dělat to nepřestanou. Pak je otázka na diváka, zda-li chce přijít či nikoliv. Osobně jsem zažil Besídku naživo (ač později, na začátku nového milénia) a z vlastní zkušenosti musím říct, že jsem se místy smál až mi tekly slzy a byla i místa během večera, kdy řemen lehce padal a zábava se dostávala do roviny fekálního humoru a lehkého trapna. Pro mě osobně ale i ty druhé věci patří ke Sklepu, nezazlívám mu je a jdu na ně s tím, že oni takoví prostě jsou. Nezměním je, protože oni sami o to nestojí.

Na závěr besídkovského odstavce přidám ještě jeden kladný postřeh: „*Sklepu se lépe než kdykoliv jindy daří přesně reflektovat realitu, respektive pocit z reality roku 1990-1991; neupadá do povinného sentimentu, jako se to občas stává kdysi*

¹⁶ Kolář, Jan. *Hraje divadlo Sklep*. Scéna. 1991. č.11. s.13.

generačnímu divadlu *Semafor*. Tato skutečnost se pochopitelně odráží v tom, že nemusí plakat nad zlými diváky, jež nepřišli, ale naopak, pořadatelé si mohou mnout ruce nad přeplněným sálem. ... *Besídka* napovídá, že *Sklep* v současné době dospěl, dá se říci, k jakési formální dokonalosti, to se projevuje jak v herecké, tak autorské, pěvecké i hudební vybavenosti.¹⁷ *Sklep* byl v osmdesátých i devadesátých letech diváckým „tahákem“ a na nepřízeň fanoušků si více méně nemohl stěžovat. Na druhou stranu je potřeba si uvědomit, že žádné z divadel Pražské pětky nikdy nebylo klasickým repertoárovým divadlem, které by hrálo denně. Dodnes hraje *Sklep* okolo šesti maximálně deseti představení do měsíce (včetně zájezdů mimo Prahu). Tím pádem je logičtější, že nebylo tak náročné naplnit sál. Ale tím nechci snižovat fakt, že *Sklep* táhl a mohl si „mnout ruce“, jak ve výše uvedeném článku napsal Martin Nezval.

6.2 *Mlýny*

V prvních porevolučních letech zaznamenala nevídaný odliv diváků většina českých divadel. Mnohá se proti tomu snažila bojovat uváděním her dříve zakázaných autorů, především pak Václava Havla, jehož dramata se objevovala doslova na každém jevišti. Havlománie, jak se dá situace trefně nazvat, postihla divadla profesionální i amatérská. Přesto bylo velkým překvapením, když i divadlo *Sklep* nasadilo na repertoár hru čerstvého prezidenta. Ovšem nešlo o žádnou ze známých a uváděných, ale o Havlovu prvotinu, kterou napsal společně s Karlem Bryndou během vojenské služby. Původní název *Život před sebou* „sklepáci“ změnili a zřetelně také zasáhli do textu. Tak vznikla inscenace *Mlýny*, která měla premiéru v Praze na Dobešce 14.4. 1991. Zprvu se mohlo zdát, že uvedení Havla je z čistě pragmatického důvodu. Ve vzduchu totiž byly cítit dotazy zda už také divadlo *Sklep* nemusí zápasit o diváckou přízeň.¹⁸ Důvody byly ale jiné. Hru Havel poskytl *Sklepu* už na začátku roku 1990 se svolením k úpravám a uvedení a divadlo tak reagovalo po svém na situaci, která se strhla právě kolem novoapečeného prezidenta. „...*Sklep* nikdy neztrácel kontakt s divadelním děním i v dnes tak ohroženém pásmu tzv. kamenných

¹⁷ Nezval, Martin. *Seismograf Sklep*. MF Dnes. 7.2.1991. s.4.

¹⁸ Kolář, Jan. *Hraje divadlo Sklep*. Scéna. 1991. č.11. s.13.

divadel a vždy se snažil udržet krok s dobou. Je tedy jen logické, že ani nadšená eskalace Havlových her nezastihla Sklep nepřipravený: držel již v ruce neznámé Havlovo drama, které autor s příslovečnou předvídatostí souboru Sklep poskytl již téměř před rokem.“¹⁹

Po třech letech od poslední celovečerní premiéry (Jedlovým písmem; 23.5.1988) se na jevišti Sklepu objevuje hra, která rozčeří pomalu umrtvené sklepácké vody, nahrne nové diváky do sálů a opět přiměje odbornou veřejnost k mnoha reakcím. Z nich Sklep vychází vesměs velice pozitivně. Většina se samozřejmě nejprve pídí po dramaturgickém důvodu uvádění zrovna Havla a posté se opakuje, zda-li to není jen z nutnosti neztratit přízeň diváků, kteří hltali každou Havlovu premiéru. Z úpravy je jasné, že nejde o Havla, jak ho známe. Sklep, respektive Jiří Fero Burda, Jan Slovák a David Vávra hru o svědomí jednoho vojáka Čsl. armády odlehčili, jazykově upravili a celkově odintelektuálníli a tím ji otevřeli širokým diváckým vrstvám. Inscenace v režii Jiřího Fera Burdy se stala diváckým hitem a je uváděna Sklepem dodnes právě díky úpravě, díky nesčetným gagům, nápadům, groteskním nonsensům a pohybovým kreacím (především Davida Vávry). „*Kdyby gag nestřídal gag a kdyby aktéři nevystupovali s tak opravdovým nadšením, musela by ta pětiaktová začátečnická kratochvíle budoucího dramatika po chvíli nudit.*“²⁰

Sklep se opět představil v tom nejlepším světle. Jakoby se vrátil zpět do osmdesátých let, kdy zářil. Vystoupil z bludného kruhu Besídek, které byly vtipné, ale pro mnohé beze smyslu, a vytvořil své vlastní drama. Drama, u kterého se divák směje až se za břicho popadá, ale také tu je, na rozdíl od mnoha předešlých sklepáckých věcí, cosi k zamyšlení – dokážeme odolat svému svědomí, neposlouchat a porazit ho? „*Celá inscenace má svůj styl v nestylovosti a v duchu tohoto nestylového stylu se nese i recesní vysvětlení dramaturgické volby v programu: ‚Jistě se nabízí otázka: proč zrovna drama a proč Mlýny? Odpovědi jsou skryty v samotném dramatu Mlýny, jež pojednává o boji a samo svou podstatou je bojem. Je to náš boj, který musí být vybojován, boj s tím nejzákladnějším nepřítelem, boj každého se sebou samým.‘ Konečně proč ne? Už dadaisté přece věděli, že smysl lze někdy najít i v nesmyslu.*“²¹

¹⁹ Erml, Richard. *Havlova světová premiéra na Dobešce*. Scéna. 1.3. 1991. č.5. s.1.

²⁰ Pokorná, Terezie. *Zapomenuté dílo vrchního velitele ozbrojených sil*. Lidové noviny. 11.4. 1991. č.15. s.6.

²¹ Kolář, Jan. *Život proměněný v mlýny*. Scéna. 26.9. 1991. č.20.s.4.

Sklep se z pohledu předešlých recenzí jeví překvapivě vyzrálý, s touhou nejen bavit ale i předávat mravní či morální zásady. Podíváme-li se na to ale optikou jich samotných, dojde nám, že si z nás opět lehce střílí. Nešlo o jednoznačně promyšlený dramaturgický tah, spíše o recesi (všichni hrají Havla, my ho uděláme taky, ale naprosto jinak) a ono poučení, onen obrácený mravní imperativ, si vlastně nikdy přesně nedefinovali a ani Havel v původním textu, podle jejich slov, ho nejspíše vůbec nezamýšlel.²² „*Nebyl by to ovšem Sklep, aby se jakémukoliv poselství, zavánějícímu falešným patosem, zároveň jízlivě nevysmál.*“²³

O tom, že z Mlýnů se stal divácký hit, svědčí i televizní adaptace, kterou ve spolupráci s ostravskou tvůrčí skupinou České televize natočil Ondřej Trojan v roce 1993. Přenést divadlo do televize je jedna z nejtěžších věcí. Jakoby se tím ztratil jeden rozměr, něco tomu obvykle chybí. V tomto případě jde o sestříhaný záznam z několika představení, ke kterému jsou dodělané dotáčky v exteriérech. Tím působí záznam živěji, přirozeněji a inscenace neztrácí nic ze svých kvalit. A ač je na první pohled sklepácký humor nepřenositelný z jeviště na obrazovku, tvůrcům se to poměrně zdařilo.

6.3 Tajů plný ostrov

Rok 1991 byl pro Sklep velice plodný. Velmi krátce po premiéře Mlýnů přichází s novou inscenací Tajů plný ostrov (premiéra 4.5.1991 na Dobešce), po dlouhé době text, pod kterým je podepsán jediný autor, nikoliv kolektiv, a to konkrétně Otakáro Schmidt. Hra na motivy příběhů Julese Verna o třinácti magických dobrodružstvích je jakousi surrealisticko-dadaistickou skladbou volně napojených obrazů a polosnů. Tedy naprostý opak Mlýnů i předešlých věcí. Žádná bezuzdná legrace, žádné fóry a gagy. „*O čem že to je? Máte-li chuť položit takovou otázku, tak raději na Tajůplný ostrov divadla Sklep nechoďte. V tom případě totiž není o ničem. To, že lidé jsou různí, svět kulatý a veverky rezavé, se dovíte v jiných divadlech. Ale jestliže máte chuť o tom všem na chvíli zapochybovat, tak tu hrají právě pro vás.*“²⁴ Sklep tedy dokázal, že je stále schopen vytvářet inscenace, které má smysl navštívit, a

²² Hájek, Petr. *Mlýny*. Reflex. 1991. č.21. s.14.

²³ Foll, Jan. *Mlýny v televizním Sklepě*. Lidové noviny. 14.1.1994. s.9.

²⁴ Kuchařová, Michaela. *Nemo jako kdysi*. Reflex. 21.4. 1992. č.17. s.56.

že jeho síla, kterou vynikal v 80. letech, se nevytratila. Po revoluci se dokonce členové Sklepa nechali slyšet, že jejich hlavní náplní je a bude divadlo (i když jak potom ukázal čas, nebylo tomu u všech tak). Každopádně Sklep zaznamenal po revoluci posun nejen ve formální profesionalizaci, ale také ve stylu své práce, což bylo zřejmé právě po shlédnutí nových her: „*Obě inscenace (Mlýny, Tajů plný ostrov; pozn.aut.) jsem však označila jako do jisté míry nečekané, nové a zvláštní. Především je na obou vidět, že prošly opravdu cílenými zkouškami, což u početného a živelně fungujícího Sklepa zdaleka není pravidlem.*“²⁵ Slova Barbary Mazáčové potvrzuje i Tomáš Vorel, který právě z důvodů přílišné živelnosti, nekoordinovatelnosti a minimálního zkoušení ze Sklepa odešel do vedlejší MIMOZY. „*Pro mě byl moc chaotický a destruktivní: napsal jsi nějakou hru, byly zkoušky, kde se to všichni snažili naučit. Ale pak přišlo představení, kam už všichni přišli lehce podnapilí a během první půlky se tak zlili, že texty zapomněli a každý si říkal, co chtěl. Já jsem se snažil dopíjet během představení, do pauzy to šlo, ale po ní už to bylo takový šílenství, že jsem ztratil energii a říkal si: To už nemá cenu, cpát se na přední forbinu, to už uhraje Šteindler, když všechno zapomene, tak udělá Spejbla s Hurvínkem nebo Lud'ka Sobotu.*“²⁶ Vorlova slova pochází z rozhovoru, který vedl s Tomášem Hanákem. Překvapivě vážný rozhovor, věcný a nabytý vlastními poznatky a vzpomínkami. „*HANÁK: Všechno vzniklo z toho, že schody, co vedly nahoru na jeviště, byly točité a úzké. Kdo nebyl agresivní a dravý, se na pódium prostě nedostal. Všichni se tam tlačili, takže člověk musel srazit ty před sebou, vyběhnout tam sám a užít si tu chvíličku slávy a štěstí z exhibicionismu, dokud nebyl i on sražen. Buď divákem, nebo dalším hercem. VOREL: ... ale bylo to úžasný, to nadšení, to šílenství, diváci to brali, protože takovou erupci energie v kamenném divadle neviděli. ...nebylo ti líto, že jsi půl roku psal hru a pak ti ji tam takhle zprznili? HANÁK: Vždyť i ta hra byla většinou psaná někde v hospodě, byly to většinou bláboly, víceméně veselé. Někakou dobu jsem se snažil, aby to říkali, jak jsem to napsal, ale pak jsem to stejně musel vzdát, protože to byl nesmysl a koneckonců už jsem většinou psal hru novou. Ale Sklep je už teď úplně něco jiného. VOREL: Jak se to změnilo, co tam nejsem?*

²⁵ Mazáčová, Barbara. *Divadlo s kočíčím životem*. Svět a divadlo. 1991. č.9. s.32.

²⁶ Baldýnský, Tomáš. *Setkání na mostě*. Reflex. 12.12. 1996. s.8.

*HANÁK: Dneska zahrajeme a pak jde každé domů. Když jsme někde na zájezdu, jde se na společnou večeři, sedíme u jednoho stolu a je tam snesitelný dusníčko. Když jdou ostatní spát, občas tam vznikne nějaká skupinka - dvou- až tříčlenná-, která hrdinně chlastá dole v baru, ale ty kolektivní smrště a likvidační výpravy do temnot měst, to už...*²⁷ Díky tomu můžeme přesně vidět duch Sklepa, jeho živelnost, nezvladatelnost, ale také kouzlo, které činilo Sklep Sklepem. Je samozřejmé, že právě s přibývajícím věkem aktérů se i divadlo a metody pomalu uklidňovaly, více se pracovalo a méně pilo, což dávalo novým hrám více profesionální punc, ale přesto se nevytratil sklepácký humor a poetika založená na energii a nadšení.

6.4 Mediální Sklep

Začátkem 90. let se změnilo klima nejen ve společnosti, ale i v televizi a médiích vůbec. Televizní zábava byla otevřenější, svobodnější a přístupná novým vlivům. Navíc byl hlad po nových, neopotřebovaných tvářích. Sklep byl synonymem zábavy. V osmdesátých letech měl vždy plné sály, takže bylo jen otázkou času, kdy jim někdo z televize nabídne spolupráci. Navíc mnozí členové tohoto divadla byli již poměrně známí, nejen díky filmům *Pražská 5* a *Kouř*, ale i díky snímku Věry Chytilové *Kopytem sem, kopytem tam* (1988), kde si zahráli Tomáš Hanák, Milan Šteindler a David Vávra. Chytilová i po revoluci dávala příležitost hercům Sklepa (kromě těchto tří zmiňovaných i dalším) ve filmech *Mí Pražané mi rozumějí* (1991), *Pasti, pasti, pastičky* (1998) nebo *Vyhnání z ráje* (2001). Byla to právě ona, kdo pronesl výrok, že Sklep není divadlo ale hnutí.²⁸ Výrazným způsobem se tak zasadila o medializaci divadla Sklep a především pak Hanáka, Vávry a Šteindlera. Na jednu stranu to bylo pro divadlo přínosné, otevřelo mu to cesty do dalších sfér a k dalším divákům, na druhou stranu to „svedlo“ některé členy a vytvořilo z nich postupem času televizní hvězdy. Tento samotný fakt je vlastně paradoxem. Sklep během osmdesátých let nebojoval proti komunismu, stál jaksí mimo, v šedé zóně. Nepranýřoval politiku, nestavěl se na odpor a osamoceným politickým počinem byl film *Kouř*. Jediné, co se zdálo, že Sklep kritizuje, byla televize a stupidní zábavu v ní,

²⁷ Baldýnský, Tomáš. *Setkání na mostě*. Reflex. 12.12. 1996. s.8.

²⁸ Hájek, Petr. *Mlýny*. Reflex. 1991. č.21. s15.

kteřá „prudila“. Vysmívali se jí, bavili se jí a ve své zkarikované podobě ji přenášeli na jeviště, aby ukazovali, jaký brak je možné sledovat. A postupem času se stávali známější, slavnější, využívanější a pomalu přecházeli, někdo více, někdo méně, z jakési off-zábavy do středního proudu. Možná to bylo způsobeno i tím, že humor Sklepa se rychle šířil a stal se čím dál tím populárnější. Starší generace si s tím neuměla poradit, pro mladší to byla televizní revolta. Konečně něco, co se nesmělo, co je lehce přisprostlé, provokující a netradiční a osvěžuje to vody televizní zábavy. Tímto stylem se Sklep pomalu dostával do centra pozornosti médií a diváků: „*Jen málokterý absolvent herecké školy se může v poslední době chlubit takovými rolemi a následnou popularitou, jakou má například Tomáš Hanák, Milan Šteindler, David Vávra ad.*“²⁹

Prvním televizním počinem „Sklepáků“ bylo natočení Besídky v Porubě roku 1991. Poté přišla na řadu hra Míč, nechyběly ani Písničky divadla Sklep v podobě klipů (oboje 1991) a další. Sklep začal pro Českou televizi natáčet své skeče z Besídek i další samostatné útvary a kratší hry. Nejednalo se samozřejmě o program vysílaný a vysílatelný v hlavním čase na prvním programu. Sklep stále byl velice specifickým souborem, který měl okruh fanoušků, ale rozhodně nebyl mainstreamovou zábavou pro masy, což podtrhuje i vysílací čas. „*Televizní Besídka divadla Sklep je typická už tím, že ji po letech televize reprizuje na veřejnoprávním kanálu ve tři hodiny ráno, protože si s tímhle druhem alternativní zábavy zkrátka neví rady a považuje ji za naprosto okrajovou,*“³⁰ napsal 3.1.2011 Milan Černý, jeden z komentátorů internetového portálu Česko-Slovenská filmová databáze. Dalšími důkazy nestředoproudovosti jsou i reakce, které někteří diváci poslali do České televize po odvysílání televizního záznamu Mlýnů: „*Takovou hovadinu jsem neviděl již hodně dlouho. Říká se, že „jaký pán, takový krám“. A Havlovy blbiny, koniny jsou všechny na jedno kopyto. ... Televizní vedení v Ostravě, jak jste mohli takovou sprostou šumařinu zařadit do tel. programu? ... Kolik Vám zaplatil? (Havel televizi; pozn. aut.) Kolik dal dacanům v div. Sklep? Divadlo Sklep pokládám za bandu dobrodruhů a blbců, kteří se chtějí jakýmkoliv způsobem uživit, kteří chtějí hrát*

²⁹ Nezval, Martin. *Seismograf Sklep*. MF Dnes. 7.2.1991. s.4.

³⁰ <http://www.csfd.cz/film/265095-besidka-divadla-sklep/>

*divadlo, jenže jejich neschopnost a blbost jim v tom brání.*³¹ Autorem je rozladěný televizní divák Jiří Hroněk z Rosic a dopis je datován 14.1. 1994. Na základě tohoto a podobných diváckých názorů, které je možné vysledovat v knize Sklep ale třeba i na internetu, si trůfám tvrdit, že Sklep nebyl zábavou hlavního proudu. Nikdy nevystoupil z pozice divadelní alternativy a nezačal se svým humorem podbízet všem. Udržoval si odstup, někoho děsil, jiným se zdál příliš vulgární až sprostý, o ničem nevypovídající, amatérský. Sklep nebyl konformní a nikdy se takovým souborem nestal. Ale pomalu se těmi středoproudaři začali stávat někteří jeho členové.

Mezi ty rychle se proslavující patřili od počátku Vávra se Šteindlerem. Postavou i povoláním každý jiný. Vávra, vytáhlý čahoun, povoláním architekt, herec, mim, kolážista a básník, se svým typickým humorem a sklonem k poetizaci všedních skutečností, se nikdy nikam příliš netlačil, ač postavou všude vyčnívá. Bylo ho možné spatřit v televizi se Sklepáky, na filmovém plátně, ale málokdy se objevil v zábavném středo až nízkoproudém pořadu pochybného charakteru. Jeho „vlastním“ pořadem byl dokumentární cyklus o české architektuře Šumná města, který režíroval a spolu s Vávrou psal Radovan Lipus. Od roku 1995 vznikaly samostatné dokumenty a v letech 1999-2008 (s přestávkou v roce 2004) měl cyklus podobu televizního seriálu. Vávra byl nejen spoluautorem (spolu s Lipusem), ale především hlavním protagonistou i hodnotícím architektem, který objíždí česká, moravská a slezská města a zaměřuje se na moderní architekturu. Se svým typickým humorem a poezií (z velké části byly komentáře ve verších) představoval kultivovaně a přitom zábavně v lehce sklepečkém duchu města a jejich budovy. Pořad měl styl a mohl se honosit nálepkou veřejnoprávní v tom nejlepším slova smyslu. Zatímco Šteindler, malý podsaditý chlapík se zemitým humorem a s velkým sklonem k šaržím, vystudovaný filmový režisér na FAMU a samozvaný bavič, nikdy neměl problém s televizní zábavou, reklamami i estrádní produkcí. Natočil několik snímků jako Vrať se do hrobu (1989), Perníková věž (2002) nebo O život (2007). Často je možné ho spatřit v menších rolích v mnoha českých filmech (Díky za každé nové ráno, Bumerang, Stůj, nebo se netrefím, Snowboardáci, Líbáš jako Bůh ad.) i televizních seriálech (Život na zámku, To nevymyslíš! Redakce, Ulice, Dobrá čtvrť). A jako jeden z mála

³¹ Dvořák, Jan. *Sklep*. Praha, 1999. s.231. ISBN 80-86102-00-9

členů Pražské pětky se dostal i do různých zábavných pořadů a soutěží jako Kufr, Clever, Maxi Clever (poslední dvě zmiňované moderoval) atd. Hodně se věnuje režii reklamních spotů, ve kterých sám někdy i účinkuje.

6.4.1 Televizní soda

Oba dva společně ještě s Petrem Čtvrtníčkem (člen spřízněného divadla Vrata) začali od 4.10. 1993 v České televizi uvádět pořad s názvem Česká soda. Provokující, plný černého humoru, parodující televizní i společenská klišé. *„Na rozdíl od sterilního humoru, jenž víceméně oprášil estrádní slátaniny dob minulých, "soda" někdy chytřeji a někdy jednodušeji útočila na pokrytecké moralizování. Záměrné vulgarismy a robustní údery na morálku spořádaného občana ("sklepácká" výzbroj byla spolehlivou pohonnou jednotkou) však při přijetí narážely na rozhořčený odpor části diváků, zatímco u některých vyvolávaly nadšení, které se rozrostlo do kultovních rozměrů.“*³² Jeden z nejkontroverznějších projektů České televize měl šestnáct dílů a bral si na mušku politiky, celebrity, parodoval reklamy i zahraniční sousedy (především pak Slovensko a Německo). V době svého vzniku se postaral o obrovský mediální „humbuk“. Z novin i z reakcí diváků se ozývaly hlasy o trapnosti, černém humoru za hranicemi jakéhokoliv vkusu, o šílenosti a debilitě. *„Po shlédnutí České sody jsem natolik konsternován, že nevím, jak vás mám oslovit. Zda Vážení soudruzi či Servus, debilové,“* napsal rozhořčený divák Č. Rak z Hořic do deníku Blesk (27.8. 1993). Jeho hlas nebyl osamocený. I odborná veřejnost nebyla s Českou sodou ve shodě. Například Jan Foll napsal v Lidových novinách: *„Netrpělivě čekám, kdy se v rámci tažení oněch řezných satiriků proti konformním měšťákům i pochybovačným intelektuálům začne v České sodě i krkat a prdět.“*³³

Pořad vznikl z nápadu režiséra a producenta Fera Feniče. Dále se na něm podílel dramaturg Milan Tesař a Čestmír Kopecký z České televize. Prvním režisérem byl Václav Křístek a spoluautory kolektiv recesistického časopisu Sorry. Posléze se na režijní židli vystřídal Igor Chaun, Jan Hřebejk, Ján Sebechlebský, Tereza Kopáčová, Milan Šteindler a Petr Čtvrtníček, který postupem času přebíral nejen

³² Holanec, Václav. *Mocná chapadla Pražské pětky*. Týden. 6.11. 2000. s.76.

³³ Foll, Jan. *Lidové noviny*. 7.7.1993.

režijní ale i tvůrčí vedení. Česká soda byla nejprve uváděna v hlavním vysílacím čase na ČT1, poté byla přesunuta na ČT2 do nočních hodin (stejně jako většina televizních počínů Pražské pětky) a nesla podtitul „celonárodní zkouška z demokracie“. Soda tak zkoušela, jak moc platí svoboda projevu, a co už bude už za hranicí vysílatelnosti. O tomto projektu sice nemůže hovořit jako o díle Pražské pětky (i když jasným a nezaměnitelným rukopisem se na tvorbě České sody podíleli dva její výrazní členové a Petr Čtvrtníček, spřízněný „pětkovský“ kumpán), ale podobně jako Pětka i Česká soda rozdělila českou diváckou společnost na dva tábory. Je totiž nutné říci, že nebyli jen odpůrci, ale po odvysílání několika dílů se začaly okamžitě tvořit i fankluby. Černý humor si našel své příznivce, kterým, stejně jako tvůrcům, nebylo nic svaté. Jiný názor však zastávala Rada pro rozhlasové a televizní vysílání, která vydala v červenci 1993 své prohlášení: „*Samotná realizace pořadu ve snaze o provokativní humor se dostala na samé pomezí porušení některých ustanovení zákona o vysílání. Satira byla v mnohých případech namísto dovnitř nasměrovaná v rozporu s názvem pořadu navenek a překročila přijatelné meze slušnosti a taktu vůči sousedům České republiky, zejména Slovenské republiky a Spolkové republiky Německo.*“ První část pořadu byla vždy složená z moderovaných zpráv, do toho byly vsunuty předělané reklamy a na závěr proběhla lekce němčiny s názvem Alles Gute, ve které účinkoval Vávra se Šteindlerem. Podobnou scénku uvedli již dříve ve své Besídce, tentokrát se však díky televizi stala doslova kultovní záležitostí, kterou začali citovat všichni fanoušci České sody. Na druhou stranu vzbudila mnohé negativní reakce kvůli svému lehkému šovinismu a děláním si legrace zejména z německých sousedů. Kromě německé preciznosti, důslednosti, módního nevkusu a dalších vlastností se v pořadu nejčastěji objevovaly odkazy na druhou světovou válku. I proto ona reakce televizní rady. David Vávra k tomu dodal: „*Mnohokrát jsme byli napadeni za nenávisť vůči Němcům. Ale nic na tom není. Když jsme v jednom z dílů s Milanem Šteindlerem zpívali německy českou hymnu, vůbec jsme to nechápali jako provokaci. Naopak, přišlo mi to nesmírně pozitivní až agitační a předvolebně sjednocující.*“³⁴ Splnilo se přesně to, proč začali dělat divadlo i Českou sodu. Bavit, provokovat a oplatit prudu prudou.

³⁴ Pšenicová, Zuzana. Pekárková, Milena. *Lidé kolem České sody*. Blesk magazín. 6.3.1998. s.26.

V roce 1998 vznikl film Česká soda, což byl vlastně souhrn dosavadních nejlepších scének poskládaných za sebe. Snímek se dočkal obrovské divácké odezvy a patřil mezi dva nejnavštěvovanější filmy roku 1998. Protože ale došlo k neshodám mezi Febiem, respektive Fero Feničem, a Čtvrtníčkem kvůli vzniku filmu, rozešli se oba ve zlém a Česká soda se již na obrazovkách neobjevila. Nahradilo ji ale volné pokračování s názvem Čtvrtníček, Šteindler, Vávra uvádějí, které bylo doslovnou obdobou Sody jen s jiným názvem. Podle Jana Rejžka už ale nedosáhlo kvalit předešlých dílů: „*Zůstaly vesměs krotce zparodované zprávy a reklamy a vždycky vděčný sestřih a la Vpravé poledne... Ani Alles Gute nesršelo přehnanou originalitou.*“³⁵ Česká soda i její pozdější mutace ovšem patří mezi nejcitovanější a nejznámější, co kdy členové Pětky vytvořili, a nasmazatelně se vryla do historie české televizní zábavy. Pořad byl oblíben natolik, že měl i svou silvestrovskou verzi, což v našich luzích a hájích znamená vrchol televizní zábavy (nutně to neznamená také vrchol vkusu). Většina televizí na závěr roku vytáhne bujaře okázalou šou ve stylu Ein Kessel buntes, takže jakmile se objeví něco jiného, získává to plusové body, byť to není dokonalé. Nejinak tomu bylo poslední den roku 1994: „*Snad nejpříjemněji se o střelbu do vlastních řad – tedy o výsměch uniformní jásavosti moderátorů (Tomáš Hanák) a nazkoušené spontánnosti publika i interpretů – pokusily Banánová estráda Milana Šteindlera... Východí metoda však zůstává k uzoufání tatáž: parodie bez překvapení. Vítězí pak nutně Česká soda, která si – byť s výkyvy – aspoň vypěstovala řád proporcí, stavby gagu a drsných point.*“³⁶

Čtyři roky po revoluci tedy v tisku vychází zmínka o tom, že se členové Sklepa objevují v nejsledovanějším zábavním čase, tedy na Silvestra, v televizi. Nestojí mimo a nasmějí se tomu, ale z části jsou do toho molochu zataženi. Někdo méně - Vávra se Šteindlerem se stále vysmívají – někdo více – Tomáš Hanák v roli moderátora estrádního programu. Což už je opravdu velký posun k nejmasovější komerci. Hanák obecně byl jedním z nejzářivějších členů divadla Sklep. Hrál, zpíval, psal texty a hry, točil, moderoval, účinkoval v reklamách. Byl zvolen nejvíc sexy mužem republiky pro rok 1999. Byl neustále na očích. A najednou se Sklep, jehož

³⁵ Rejžek, Jan. *Úvahy posttelevizní - Jen kus pokusu o humor*. Literární noviny. 28.4. 1999. č.17. s.5.

³⁶ Spáčilová, Mirka. *Televize si střilela sama ze sebe*. MF Dnes. 2.1.1995. s.11.

největší devízou byla kolektivní tvorba, síla celku a hromadně prýšící energie z jeviště, začal jemně štěpit na dvě poloviny. Na ty, kteří byli známí z televize, a na ty neznámé, které bylo možné potkat pouze v divadle. Logicky přichází na řadu otázka po žárlivosti, závisti a horších vztazích. Navenek se všichni členové tvářili, že nic takového neexistuje. Že duch Sklepa je nesmrtelný jako jejich přátelství a nic takového jako závist do Sklepa nepronikne. Po letech pak sami aktéři přiznali, že to bylo trochu jinak a že se někteří opravdu ocitli na druhém břehu. Místo kritiky televize začali být sami její nedílnou součástí. Tomáš Vorel v rozhovoru s Tomášem Hanákem říká: *„V tom kamenění Sklepa asi zahrála roli masmedializace. Vždycky jsme byli proti televizi a filmu, parodovali jsme a zesměšňovali schémata televizních seriálů. Pak najednou přišly role, přišly reklamy a někteří herci začali jet. Ty jsi jeden z nich, začal jsi být hrozně populární, ale ostatní Sklepáci nebyli populární. Musely jistě vzniknout tlaky mezi "slavnými" a "neznámými". Můžeš o tom mluvit, aniž bys někoho urazil? HANÁK: Závist tam určitě nějaká vznikla, protože šlo nejen o popularitu, ale i o peníze. Ale časem se to nějak urovnalo. My jsme si tou masmedializací spískali i věci nepříjemné. Pro spoustu lidí jsme ztratili kredit. Ti, co nedostali příležitost v masmédiích, byli pořád čistými avantgardisty a mohli na nás koukat s despektem. My měli slávu, oni měli zase jistotu své pozice. Je to složitý: potřebuješ počítač na psaní a přijde ti nabídka z televize na pohádku, hrát třetího prince. Je za to dost peněz. Rád bych měl kouzelnou kouli a viděl, jak se s tím kdo vyrovná. Jestli zůstane čistej a nevezme to, nebo jestli v uvozovkách podlehne. Nevím, jak David, protože tohle se týká nejvíc Milana Šteindlera, Davida Vávry a mě - teď ještě Otíka Štětináče, já už se snažím vybírat. VOREL: Myslím, že je dobře, že většina lidí ze Sklepa prošla masmédiem. Pomohlo to tomu zklidnění a zase se to stmelilo.“³⁷*

Svět médií a televizního showbyznysu je neúprosný. Nabízí velké peníze a láká. A zároveň s sebou přináší cejch v podobě morálního selhání. Málokdo je natolik silný a umí to ustát. Nebo umí jen nakouknout, stanovit si pevné mantinely a přes ty nejit dál, když lákadlem je tučný obnos. A také je rozdíl mezi těmi, kteří tu nabídku mají a musí se rozhodnout, a těmi, kteří ji nedostali a mohou v klidu tvrdit, že se neušpinili. Hranice je velice tenká a záleží nejen na úsudku toho, který se rozhoduje,

³⁷ Baldýnský, Tomáš. *Setkání na mostě*. Reflex. 12.12. 1996. s.8.

ale také toho, který soudí. Každý má morální hranice v tomto případě jinde. Pro někoho je neúnosná jakákoliv reklama, byť by sebevíc živořil, jiný to bere jako nutné zlo, aby poplatil složenky. Ale do zábavného pořadu na komerční televizi by nešel. A někdo vezme i tuto a popřípadě jakoukoliv jinou nabídku s vidinou slávy, peněz nebo z jakéhokoliv jiného důvodu. Posouzení je tedy vždy na jedinci a verdikt nad Sklepáky necht' si vynese každý sám podle svého vlastního svědomí a uvažování. To, že existují lidé mnohem více zatažení do televizního bláta, je jisté, ale také jsou ti, kteří by své zásady nikdy neporušili. Tato kapitola je zásadní pro Pražskou pětku – a divadlo Sklep především – z toho důvodu, že to bylo právě toto sdružení, toto hnutí, které se televizní zábavě vysmívalo, ukazovalo její absurdnost a kýčovitost. A pak samo koexistuje spolu s televizí, v televizi a pro televizi. Tím jakoby zrušilo své směřování a své dosavadní výpovědi. Pomyslnou výhodou je, že Pětka nikdy žádné prohlášení ani výpovědi nevydala, nikdy se od ničeho nedistancovala a veřejně neřekla, proti čemu je. Jakoby tušila, že televize je další meta a byla by škoda zavírat si před ní vrátka. Pro mě osobně zůstala Pětka v intencích, které si dříve (ne)stanovila. I v televizi si svými skeči, scénkami, písničkami či záznamy dělali legraci z televize, dokázali doslova procpat na obrazovku něco, co provokovalo, šokovalo, a také bavilo. Nebyla to divadla jako celky, ale jedinci, kteří pak přestali být off-zábavou, a zařadili se do nejrychlejšího proudu, který plynul z televize do obývacích pokojů. A jak řekl sám Tomáš Hanák, způsobilo to, že pro mnohé se odkopali a znemožnili; jedním z nich byl i Vladimír Hulec: „*Kam dospěla tato generace? K jakým falešným tónům se dopracovalo nejživější, nejsrandovnější divadlo široko daleko? K prachům! K videoklipům natáčeným kdesi v Africe! K miliónům pro vlastní potřebu! K trapnosti.*“³⁸

6.4.2 Vizita

Pouze pro srovnání, nikoliv kvůli hodnocení, je dobré poukázat na divadlo Vizita a jeho zakladatele Jaroslava Duška. Divadlo, které je svým vývojem i vývojem jeho hlavní osobnosti lehce podobné Pražské pětce. Původně amatérský soubor založený v roce 1981 Jaroslavem Duškem a Janem Bornou hrál v osmdesátých letech,

³⁸ Hulec, Vladimír. *Kabaret Sklep*. Amatérská scéna. 1993. č.3. s.19.

stejně jako Pětka, na různých amatérských festivalech (Šrámkův Písek, FEMAD ad.) i v Praze. Svým přístupem k tématům, projevem a improvizací se Dušek zhlédl v Ivanu Vyskočilovi, jehož styl ne-divadla mu byl velice blízký. Postupně se Vizita dočkala mnoha festivalových ocenění a byla osvěžením v divadelních předlistopadových vodách. Vznikaly inscenace, které měly danou osu či základní text, ale zbytek podléhal čisté improvizaci, jako Srslení aneb Jeden den Vilemína Čmelíka (1981), Kostky (1982), Pastýřka putující k dubnu (1983), kdy divadlo lehce vybočilo k poezii, hry Výhra čili Výhra (1984), Statek, Konkurs, a Vystoupení (všechno 1986). Během následujících tří let pak hrál Jaroslav Dušek s Martinem Zbrožkem a jejich vystoupení byla založená na čisté improvizaci. Roku 1987 se Vizita profesionalizuje. V září 1989 pak Zbrožek emigruje a Dušek nachází nového partnera v Alanu Vitoušovi a následně v Pjéru Lašézovi. V devadesátých letech se Zbrožek vrátil do republiky a také k Vizitě a vystupují spolu dodnes.

Z divadel Pražské pětky má Vizita nejblíže ke Sklepu. Obě divadla začínala jako studentské soubory s proměnlivým počtem členů, obě hrála pro své spolužáky a kamarády a ani jedno z nich nerefleктовало společenskou situaci a nevymezovalo se proti komunismu. Témata brali z toho, co viděli kolem sebe, ze společnosti. Účastnili se divadelních přehlídek, kde Vizita ohromovala diváky i odbornou porotu: „*Těžko, velmi těžko bychom dnes našli v celé ČSSR dva tak profesionálně (to jest i intelektuálně!) vybavené jevištní klauny a zároveň občansky odvážné aktéry, které by ve dvouhodinové vichřici slov nastavili dnešku zrcadlo tak, jak to na letošním ŠP učinili dva studenti FF UK J.Borna a J.Dušek z pražské Vizity ve svém Srslení. ... Srslení se tak stalo opravdovým vyvrcholením (ne-li neoficiálním vítězem) letošní přehlídky.*“³⁹ Postupem času se Duškovo divadlo dostalo do zájmu širších vrstev a s následnou profesionalizací začalo hrát za peníze. I přesto před revolucí 1989 pracoval Dušek jako topič v nemocnicích.

Pětka a Vizita o sobě moc dobře věděli, potkávali se na festivalech i jinde, dokonce spolu občas hráli a v devadesátých letech spolupráci rozvinuli v Paláci Akropolis. Navíc se Jaroslav Dušek objevil ve filmech Pětky – Pražská 5 a Kouř nebo ve snímku Milana Šteindlera Vrať se do hrobu. A také po revoluci hrál ve filmech,

³⁹ Just, Vladimír. *Šrámkův Písek čtvrtstoletý*. Amatérská scéna. 1982. č.9. s.4.

kteře režířoval některý z „Pětkařů“ (Kamenný host, Don Gio, Želary, Mazaný Filip). Velkým zvratem v Duškově kariěře pak bylo bezpochyby navázání spolupřáce s režířerem Janem Hřebejkem. Po filmu Pelišky se doslova přes noc z Duška stala hvězda první velikosti. Potě následovaly filmy jako Musíme si pomáhat, Pupendo a řada dalších snímků i s jinými režířery. S Duškem se začaly objevovat rozhovory v časopisech, byl v dopravních prostředcích na upoutávce k filmům a začal moderovat i prestižní předávání Českého lva. Dalo by se říct, že bylo „předuškováno“. Je ale s podivem, že právě Jaroslav Dušek patří ke skupince lidí, kteří si umí uvědomit, že jich je příliš a nevyžadují slávu za každou cenu, respektive on konkrétně nestojí o žádnou: „...já jsem v té době byl všude na plakátech k filmu Pupendo. Aspoň jsem přemluvil Vachlera, abych nebyl na billboardech Českého lva, což on původně chtěl, ale domluvili jsme se, že už je toho právě moc. Věděl jsem, že budu na tom pupendáckým plakátě, tak jsem říkal: Vždyť to je oboje v březnu! To budu opravdu už úplně všude, to je hrůza!“⁴⁰ V knize Nucený výsek popisuje, jak se nerad fotí na titulní stranu, nerad dává nesmyslné rozhovory a je pro něj strašné obtěžovat lidi sebou samým na plakátech. Je víc než zásadový a hovoří o tom, že do reklamy by nikdy nešel: „Žádnou reklamu dělat nechci, takže si už asi zvykli, že ji nedělám a nikdo mě neoslovuje.“⁴¹ Ale sám se nestaví negativně k lidem, kteří reklamy točí. Konec konců, z celé knížky si člověk udělá o Duškovi názor, že je člověkem, který se na nikoho nedívá pokřiveně a přeje všem. „Ne, já se skřz prsty snažím nedívat na nikoho, protože ty pohnutky mohou být různé. Dovedu si představit, že někdo je třeba ve finanční nouzi. A dovedu si i představit, že někdo je opojen tou možností získat peníze. Já jsem se třeba doslechl, že bych za jistou reklamní kampaň mohl obdržet milion. Milion korun! No, to je pro mě závratná částka. A tak jsem přemýšlel, jestli bych za tuhle sumu byl ochoten nějakou tu reklamu udělat. A pak jsem si v klidu doma řekl, že ne, že mi to za ten milion nestojí.“⁴²

To je asi ten nejzásadnější rozdíl mezi uvažováním některých členů Pětky a Duška. Ale i z jeho slov vyplývá, že nezatrácuje ty, kteří se rozhodnou z jakéhokoliv důvodu podlehnout svodu reklamy a středoproudé zábavy. Ale on do toho nepůjde.

⁴⁰ Čechová, Ivana. Plzák, Michal. *Jaroslav Dušek – Nucený výsek*. Praha. 2004. s.7-8. ISBN 80-7017-973-2

⁴¹ Čechová, Ivana. Plzák, Michal. *Jaroslav Dušek – Nucený výsek*. Praha. 2004. s.15. ISBN 80-7017-973-2

⁴² Čechová, Ivana. Plzák, Michal. *Jaroslav Dušek – Nucený výsek*. Praha. 2004. s.15. ISBN 80-7017-973-2

Zajímavé je, že podobný postoj má i ke komerční televizní stanici Nova, kam se zařekl, že nevstoupí a pro kterou nebude nikdy nic točit.⁴³

⁴³ Čechová, Ivana. Plzák, Michal. *Jaroslav Dušek – Nucený výsek*. Praha. 2004.s.103-104. ISBN 80-7017-973-2

7 Polistopadová (mimodivadelní) Křeč

Baletní jednotka Křeč měla vždy ze všech pěti divadel nejbližší k videu, televizi, show a hudebním produkcím. Její aktivity se na začátku devadesátých let vydávaly mnohem více tímto směrem než do divadelních sálů. Šimon a Michal Cabanové spolu s dalšími spolupracovali jako taneční doprovod i jako autoři choreografií s mnohými hudebními kapelami. Od roku 1989 se podíleli na výpravné koncertní show kapely Laura a její tygři, která nesla název Show Tomáše Tracyho. Spolupracovali na filmu Pražákům, těm je tu hej (1990; režie Karel Smyczek, Michael Kocáb), tančili ve videoklipech skupin Tango, Pražský výběr či Precedens v čele s Bárou Basikovou ad.

Zatímco Sklep fungoval jako opravdové divadlo se stálým repertoárem a poměrně pravidelnými reprízami, Křeč byla k vidění většinou v televizi, na plátnech kin nebo ve střížně. Od uvolnění poměrů a s příchodem kapitalismu se počínání bratrů Cabanů, kteří byli známí svou invenčností a smyslem pro využívání stále nových možností a příležitostí, přesunulo od tance k režii, choreografii a práci ve filmových studiích a také k více komerčním aktivitám. V říjnu 1990 například připravovali večeři pro Čedok, IHA (International Hotel Association) a American Express na Barrandově pod názvem Franz Kafka Dinner. Účastnili se natáčení francouzského televizního filmu Kaminský (1991) a připravili a vyrobili třídílný dokumentární pořad o tanci Možné cesty pohybu (1991) pro Českou televizi. Na jaře 1992 pak Michal Caban vytvořil choreografii pro rakouskou Společnost pro hudbu a divadlo Arbos k operní inscenaci Herberta Gantschachera Später Nachmittag im Paradies.

7.1 *Don Gio*

Opera je pro Křeč žánrem, který se čas od času objevuje v jejich pracovním harmonogramu. Už v osmdesátých letech byli členové Křeče angažováni do filmu Amadeus, aby ztvárnili tanečníky při scénách z opery Don Giovanni. Na začátku 90. let se Šimon Caban podílel režijně i choreograficky na inscenaci The Best Of Mozart pražského sdružení Opera Mozart, která sklídila poměrně kontroverzní ohlasy: „*Zní*

*Mozartova hudba. S dozněním árie s Kouzelné flétny si Královna noci šlehne heroin... Papageno přitáhne stánek s pornočasopisy. Zatímco zpívá, tři muži prožívají náhražkové vzrušení.*⁴⁴ Sám Caban pak projekt Opera Mozart komentuje slovy: „*Opera Mozart patří mezi ta nová divadla, kde se prolíná umění i komerce v tom nejlepším slova smyslu. Je to příklad umění, které dokáže vydělat peníze a může se tedy rychle rozvíjet. Opera přichází stále s něčím novým a vždy to má vysokou úroveň.*“⁴⁵ V létě 1991 pak přišli Cabani s nápadem vytvořit představení inspirované Mozartem v aule Právnické fakulty v Praze, kde by na třiceti pěti malých jevištích odprezentovali ukázky z Mozartova díla. Vedení fakulty se ale rozhodlo návrh nepodpořit a tak zůstalo jen u nápadu. Mozart a především pak jeho opera Don Giovanni se ale pro bratry Cabany stala dílem, které dále rozvíjeli. Takřka po deseti letech se k ní vrátili znovu. Tentokrát jako tvůrci nikoliv divadelní, ale filmoví. „*Je to malý návrat k natáčení Amadea v roce 1983. Kdybychom tehdy točili Toscu, určitě by dnes vznikala Tosca. Atmosféra Formanova štábu zasila semínko, které nyní vyklíčilo.*“⁴⁶ 31.10. 1992 měl ve Stavovském divadle premiéru jejich autorský celovečerní film Don Gio, expresivní hudební morálně kulturní horor na motivy opery W. A. Mozarta. V hlavních rolích se představili Karel Roden (Gio), Jaroslav Dušek (Leporelo) a Chantal Poullain (Elvíra). Je to film o divadle snů, jehož protagonisty jsou postavy z Mozartovy opery Don Giovanni, kteří se i po dvou stech letech od úmrtí rakouského hudebního skladatele dopouštějí stejných chyb a namlouvají si stále svou genialitu. Cabani vždycky překračovali meze, zajímali se o nové věci a snažili se vyzkoušet nevyzkoušené. Proto během natáčení ve studiu na Kavčích horách vyrostlo rokokové divadlo v rekonstrukci s hokejovou plochou, s plexiskly, míchačkou, klavírem, papírovými i živými diváky atd... Josef Chuchma ale ve své recenzi vidí meze tvůrců velice jasně: „*Kdybychom použili slovo postmoderní k charakterizaci Dona Gia jako celku, uškodili bychom přívlastku, který je výrazem pro řád, byť je to řád jiného druhu než ty předešlé. V rukou toho, kdo umí a ví, není řád kazajkou, nýbrž pomocníkem. Řád je to, co umožňuje jít pod povrch, současně je i tím, co je pod povrchem. Právě to Donu Giovi chybí. Cabani sice nešetří „intuitivními“*

⁴⁴ Sýkora, Pavel. *Giovanniho Křeč*. Reflex. 1992. č.35. s.57.

⁴⁵ Sýkora, Pavel. *Giovanniho Křeč*. Reflex. 1992. č.35. s.57.

⁴⁶ Sýkora, Pavel. *Giovanniho Křeč*. Reflex. 1992. č.35. s.58.

*prohlášeními, ale ve skutečnosti natočili film mechanistický, rozumářský, protože programově nerozumný.*⁴⁷ Don Gio naprosto propadl, v kinech se příliš nezdržel (a ani po letech se situace nezměnila, takže ho není možné spatřit ani v art-kinech či na festivalech) a dočkal se mnohých negativních reakcí. Ještě dnes je možné na různých internetových serverech jako je Česko-Slovenská filmová databáze (csfd.cz) nebo Filmová databáze (fdb.cz) číst rozladěné reflexe diváků, které film označují za úlet, slátaninu a mrhání veřejnými prostředky. Don Gio byl totiž jedním z prvních snímků, které byly natočeny v koprodukcii s Českou televizí. Mezi jinak negativními recenzemi vyčnívá ta od Věry Ptáčkové, která kladně píše o nápadité a pozoruhodné výpravě filmu: *„Všechno, co vyžadují od divadla a nad čím se trápím na těchto stránkách, je tu: vyhraněná poetika přítomná v každém zvuku i gestu. Hudba a výprava jednou jsou až tak, že bychom při ztrátě zraku či sluchu mohli málem hudbu si vymyslet z výpravy nebo výpravu vyposlouchat z hudby. Jde-li o pocit z dnešního světa, jsou datovatelní jako každé dobré umělecké dílo. Mně osobně přinášejí – při sebedrastičtějších tématech – úlevu a pohodu: nemusím si za ně vymýšlet režii ani výpravu. Jsou přesní jako švýcarské hodinky. Ovládají umění překvapovat. Jsem z toho celá paf.*⁴⁸

7.2 Kosmetika, kostýmy a Karlovy Vary

Na konci roku 1992 se Baletní jednotka Křeč pokoušela znovu vrátit k divadlu a během několika prosincových dní se někteří členové sešli, aby nazkoušeli nové představení. Nic víc než pokus to ale nebyl a proto Křeč opět upřela svou pozornost jinam.

Tím se 13.12. 1992 stala prezentace firmy Max Factor v ČKD Libeň, kterou režíroval Milan Šteindler a Michal Caban. Jednoznačně komerční akce, vytvořená ale v divadelním duchu, navíc v netradičním prostoru výrobní kompresorů. Spojení industriální továrny, různých kouřových a pyrotechnických efektů a kosmetické firmy bylo překvapujícím tahem. Posuvné plošiny nepřivázely pracovní materiál, ale aktéry svérázného umění. Dělnice v montérkách a šátcích na hlavě se postupně proměňovaly

⁴⁷ Chuchma, Josef. *Meze televizních dětí*. Respekt. 1992. č.45. s.14.

⁴⁸ Ptáčková, Věra. *Dialog, konflikt, nedorozumění?* Divadelní noviny. 19.10. 1993. č.17. s.4.

v manekýny.⁴⁹ Nejednalo se tedy o obyčejnou módní přehlídku, ale o stylizovaný večer, kterého se účastnila nejen Křeč, ale i Sklep a hudební skupina Šum svistu. Tovární prostory budou lákat bratry Cabany i v budoucnu, kdy se opět do haly ČKD vrátí, tentokrát s představením Corpus sEX Máchiňa (1999).

Než k němu ale na pomyslné časové ose dorazíme, je potřeba ještě zmínit unikátní módní přehlídku Simony Rybákové, která coby tanečnice a především kostymérka spolupracovala doslova na všech inscenacích a akcích Křeče, a fotografky Idy Saudkové. V prosinci 1995 se v klubu Belmondo v Praze uskutečnila akce nazvaná Fešňou ze sekndhendu. Benefiční večer, jehož výtěžek putoval na nadaci Archa Chantal (Poullain), která pomáhá zlepšit podmínky v dětských nemocnicích, nebyl klasickou módní přehlídkou, ale vtipným, hravým večerem, kterého se účastnila většina členů Pražské pětky. Bratři Cabani měli pod kontrolou choreografii, David Vávra průvodní slovo a na molu se v socialistických oblečcích, které Rybáková a Saudková vybírali rok v second-handech po celé republice, vystřídala většina postav spjatých s Pětkou. *„Autoři si v duchu nejlepších tradic „pražské pětky“ utahovali z připitomělé totalitní ikonografie, ale i z kýčovitého folklóru, jalové popkultury, vlezlých reklam a nóbl života ‚v žité‘.“*⁵⁰ Byla to módní přehlídka s propracovanou choreografií, zábavná a hravá šou, která si po dlouhé době opět dělala legraci tak, jak to Pětka vždycky uměla. Zároveň se nejednalo o čistou komerci, ke které Křeč a Sklep v polovině 90. let dost často inklinovaly. Členové Pětky tak využili svou „mediální profláklost“, aby pomohli dobré věci. *„I ‚slavní manekýni‘ (Basiková, Pavlátová, Vašut, Hanák, Vorel) hráli zadarmo, pouze za naturálie, obleček ze sbírky. ... Ukázalo se, že Pražskou pětku i po letech stále baví si hrát. Jejich smysl pro ironii a dobové realie se nevytratil. Tímto divadelním představením si chtěli trochu uklidit v pocitech, jak řekl Šimon Caban. Všem bylo již třicet, potřebovali si s trochou sentimentu zavzpomínat na naivitu sedmdesátých let, jejich módu i písničky.“*⁵¹

Je zajímavé, že právě „úklid“ je slovo, které Cabani používali v souvislosti se změnou, která nastala po listopadu 1989. Změna ve společnosti, změna nálad, módy,

⁴⁹ Fiedor, Jiří. *Kolbenka byla voňavá. Začalo to montérkami, přilbou a svačinou v papírovém sáčku*. Lidové noviny. 22.12. 1993.

⁵⁰ Foll, Jan. *Maškary ze second handu*. Lidové noviny. 4.12. 1995. s.16.

⁵¹ Žantovská, Kristina. *Saka z druhé ruky*. Respekt. 11.12. 1995. č.50. s.18.

ale i změna, která přišla s věkem. A to vše bylo potřeba si utřídit a uklidit. Z hravých kluků se stali skoro přes noc hraví dospělí. Z neznámých známí. Ovšem nezměnilo se to, že ve svých klipech, choreografiích nebo filmu Don Gio stáli mimo střední proud a většinovému divákovi se nestrefovali do vkusu (pokud se nejednalo o čistě komerční aktivity). Stejně tak tomu bylo i před revolucí. Dokonce i jejich budoucí inscenace měla původně nést název Čas úklidu, jakožto symbol vypořádání se s minulostí a s nově nastalými skutečnostmi. „*Po revoluci se vše začalo měnit kolem nás i v nás. Uklízeli jsme byty a uklízeli jsme si i v duši, tam ale asi nikdy úplně uklizeno mít nebudeme,*“⁵² řekli Cabani, kteří ve stejném roce jako Fešňou začali spolupracovat s týmem Jiřího Bartošky na znělce k 30. ročníku Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Byl to poměrně zlomový okamžik pro oba bratry, především pak pro Šimona Cabana, který vytvářel design celého festivalu, protože jejich spolupráce s tímto festivalem trvá dodnes.

Baletní jednotka Křeč tedy v první polovině let devadesátých nevytvořila žádné představení, párkrát zopakovala svá kratší raná vystoupení, ale především se její členové věnovali natáčení klipů, spotů a dalším „mimokřečovým“ aktivitám. Mnoho z nich mělo své sólové projekty a jiné aktivity. Na rozdíl od divadla Sklep nebylo možné Křeč vidět v žádném divadelním sále. Pouze v televizi či na plátně kin. Oživení jejich repertoáru mělo přijít až po otevření Paláce Akropolis (1996). Z tohoto pohledu vypadá Křeč mrtvolně, ale je nutné si uvědomit, že nikdy nepatřila k pravidelným „chrličům“ nových inscenací, které by vznikaly jako na běžícím páse. V osmdesátých letech vytvořili pouze dvě - TV 20.10 Právě tady (1984) a Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – No to snad není možný! (1986). Přesto byla Křeč, i když málo, stále aktivní, na rozdíl od MIMOZY a Kolotoče.

⁵² Klapalová, Martina. *Bratři Cabanové oživilí další ze souborů Pražské 5*. MF Dnes. 23.11. 1996.

8 Polistopadový Vpřed

Recitační skupina Vpřed pod vedením Lumíra Tučka byla vždy velmi originálním tělesem, které pracovalo s recitací, poezií, rytmizací textů a jejich skandováním. Její poetika i tvorba byla nezaměnitelná, osobitá a poměrně alternativní. Tuček nikdy netoužil vstoupit do hlavního proudu, vždy si vše dělal po svém a snažil se nepodbízet. Vladimír Hulec dokonce napsal: „*Ze všeho, co Pražská pětka kdy vytvořila, byla pro mě rytmizovaná poezie Lumíra Tučka vždy nejzajímavější, nejoriginálnější, nejdotaženější, promyšlená a vtipná.*“⁵³ Proto se jeví jako značná ztráta, že R.S. Vpřed na několik let oficiálně přerušila svou činnost (1990-1996) a vystupovala jen výjimečně pod názvem Divadlo Vpřed. Poté, s otevřením Paláce Akropolis – tedy společného prostoru Pražské pětky, se opět dává dohromady a dokonce dojde i na nové inscenace. Nebudeme však předbíhat a pokusme se zmapovat cestu Vpředu k roku 1996 a především pak aktivity Lumíra Tučka, který samozřejmě nezahálel.

8.1 Divadlo M

Mezi lety 1989 a 1990 se Tuček velkou měrou podílel na vzniku Vorlova filmu Kouř jako autor námětu, spoluscénarista i autor písňových textů. Poté se zaměřoval především na své verše a na přípravu inscenací, které pohostinsky nazkoušel v divadle M v Českých Budějovicích. To v letech 1990-1993 vedl herec, režisér a pedagog Václav Martinec, preferující specifické herecké metody s důrazem na dokonalou fyzickou připravenost, navazování na východní filozofie a pohybové divadlo. Proto umožňoval v divadle M inscenovat netradiční projekty, což byla i příležitost pro Lumíra Tučka, který zde v letech 1992 vytvořil inscenaci Hrát se musí aneb Džungle před tabulí a potom Utrpení velkého románu aneb Božská komedie s lidskou tragédií (1993; společně s Janem Hladkým). Druhá zmiňovaná byla volnou adaptací základních dějových motivů dvou největších románů Ladislava Klímy – Utrpení knížete Sternenhocha a tzv. Velkého románu (Klíma ho také nazýval Lidská tragédie

⁵³ Hulec, Vladimír. *Skoč do propasti! Pražská scéna*. Praha. 2000. s.161.

a Boží komedie). „*At' jsou tyto poslední inscenace přijímány jakkoliv rozporuplně, nelze jim upřít originalitu, divadelní svébytnost a na naše poměry nezvyklou urputnost překračovat úzké meze tzv. profesionálního (což v Čechách stále ještě znamená poslušného) divadla.*“⁵⁴ napsal Vladimír Hulec v recenzi Klímovské variace v divadle M. Tuček se snažil v inscenaci skloubit drsnost textu, výrazovou expresy až šílenost a grotesknost. To se mu povedlo jako herci, který čněl nad ostatními, ale už méně jako režisérovi. V této úloze podle recenzí nedokázal přimět ostatní herce ke stejnému nasazení jako do hry vkládal sám. „*Na premiéře byl jasnou hvězdou on (Tuček, pozn.aut.) v dvojroli bandity Fabiána a vévody Fabia. Jeho démonický zjev, příšerná gesta a divoký škleb naháněly děs i vyvolávaly smích a právě spojení těchto dvou stavů je ono „políbení lásky s hrůzností“, které Klíma nazývá Krásou a které směle můžeme nazvat Divadlem.*“⁵⁵ Hulec se v recenzi dokonce zamýšlí nad tím, že Tučkova alternace, kterou byl Václav Tupý, bude mít velmi těžkou pozici. Natolik byl Tuček přesvědčivě démonický. Je pravdou, že od počátku Vpředu byl jeho lídr velmi výraznou osobností s typickým projevem, který byl často natolik „přes čáru“, že byl výjimečný. Nejen jako autor ale i jako interpret a herec uměl zaujmout a doslova vybočoval s klasických představ herectví. Hulec dokonce hovoří o absolutním osobnostním herectví.

Naopak slabina inscenace tehdy spočívala v Tučkově nedotažené režii a scénografii, která hercům leckdy nepomáhala a spíše je svazovala, a nedostatečné práci s herci (což je vlastně v Martincově divadle, kde byl zásadní důraz na expresivní, silné a výrazově přesné herectví, jenně paradoxní). „*Tučkovi se nepodařilo dovést herce k démonickým, naturalistickým, groteskním výrazům, které on sám – zřejmě od přírody – výborně ovládá. ... Celkově však chyběla dravost, stylizovanost, ona přesná dávka šílenství a nadhledu. Inscenace trpěla nevyrovnaností a její textová roztržitost se ve výsledku nespojila v divadelně působivý celek. Ukázala ale směr, jak inscenovat Klímu...*“⁵⁶ Směr, na který Lumír Tuček s Janem Hladkým znova navážou po otevření paláce Akropolis. Ladislav Klíma se tak pro

⁵⁴ Hulec, Vladimír. *Klímovské variace v divadle M.* Divadelní noviny. 1993. č.20. s.3.

⁵⁵ Hulec, Vladimír. *Klímovské variace v divadle M.* Divadelní noviny. 1993. č.20. s.3.

⁵⁶ Hulec, Vladimír. *Klímovské variace v divadle M.* Divadelní noviny. 1993. č.20. s.3.

Tučka stal jakýmsi leitmotivem devadesátých let, na kterém pracoval a který piloval k stále větší dokonalosti.

8.2 Divadlo Vpřed

Změna názvu z Recitační skupiny na Divadlo Vpřed nebyla jen čistě formálním krokem, ale měla i své obsahové pozadí. Vpřed se totiž vydal směrem k činohernějšímu projevu a prozaičtějším tvarům. A ač na svou první samostatnou velkou inscenaci musel počkat do roku 1996, již o dva roky dříve navázal Tuček spolupráci se Sklepem a vrátili se tak do „dřevních dob“, kdy s Davidem Vávrou psali a režírovali pod pseudonymem Luda Váček (*A budeš hodný*; 1981). Tentokrát vytvořili hru, která vznikla z debat Davida Vávry, Lumíra Tučka a Roberta Nebřenského, které byly motivovány celospolečenskou otázkou po opravdovém češství a národní identitě, jež byla na počátku 90.let velmi frekventovaná. Jednalo se o čtyři aktovky a závěrečnou recitaci s názvem *Čtyři esa české identity* a žolík navrch (premiéra 26.2. 1993 v Praze v Gongu). První Eso (aktovka) byla dramatizace příběhu Pana Broučka dle Svatopluka Čecha, kterou vytvořil David Vávra. Poté následovalo *Sólo pro Elišku Junkovou* (dle Lumíra Tučka), což byla óda života slavné závodnice. Třetím esem byl *Komisař Šidlo*, socrealistický comics podle díla Jana Nováka. Poslední aktovkou byla čistě autorská technopohádka o českém Honzovi, která vznikla ze společných debat Tučka, Vávry a Nebřenského s názvem *Ing. Jan Moll*, což měl být prototyp světového Čecha. Žolíkem byla rytmizace *Džufo*, jejímž autorem byl Tuček. Tolik humorné vyjádření Vpředu a Sklepu ke společensky tíživé situaci první poloviny deváté dekády.

Pro Centrum pro východní Evropu v New Yorku vytvořil Lumír Tuček roku 1993 jednoaktovku *Kdo se bojí neobstojí*. Hrál v ní spolu s Janou Tučkovou a Věrou Víchovou a společně ji uvedli ještě v roce 1995 na festivalu *Mezi ploty* a roku 1996 na festivalu *...příští vlna/next wave...* Na stejném festivalu ale o rok dříve uvedl Tuček hru *Postup!*, která vznikla pro výjezd Pražské pětky do Vídně v roce 1994 (více viz *Pražská pětka* pospolu).

8.3 *Limonádový Joe*

Členové Vpředu se pak scházejí v pořadech Českého rozhlasu Radio Mama, což je předzvěst mnohem slavnějšího, dnes by se mohl módně užít přívlastek legendárního, účinkování v rádiu Limonádový Joe. Nahradilo od 28.4. 1996 na frekvenci 90,3 FM Rádio Golem (frekvenci získal Václav Marhoul) a navazovalo svou excentrickou poetikou právě na pořady Radio Mama. Ředitelem rádia Limonádový Joe byl Dušan Všelicha a bylo v něm možné slyšet mnohé členy celé Pražské pětky (Lumír Tuček, Jana Tučková, Lenka Vychodilova, Tomáš Hanák, Jiří Burda, Jiří Macháček, Radomil Uhlíř ad.). Ovšem nikdy nebyla slyšet jejich pravá jména, každý z nich měl svůj pseudonym (Lucian Krutomluff, Kolopějka Vděčná, Ovar Šerif, Morice Sněžná, Lemura Lepá, Tašmír z Drápory, Včelka Mája, Sidolie Kliková, Doktor Vinetou, Ing. Bedla, Duchcát, Prt Platný, Vilém Ujetý ad.), což jen podporovalo celkovou mystifikační koncepci rádia, které si dělalo legraci z posluchačů, politiků, nevinných kolemjdoucích i samo ze sebe. Bylo to takové „jiné“ rádio, založené na mluveném slově, scénkách, ironii a někdy až brutálním humoru, které mělo velkou řadu příznivců, ale stejně jako Pražská pětka, i řadu odpůrců. Většina moderatizátorů (jak si nechali moderátoři říkat) odešla po vnitřních sporech v roce 2000, rádio Limonádový Joe (ve své původní podobě) pak zaniklo s koncem roku 2001 (kvůli neshodám, finančním problémům a neobdržení licence od Rady pro rozhlasové a televizní vysílání).

První polovina devadesátých let tedy znamenala pro Vpřed částečné omezení činnosti, formální přejmenování i Tučkovo první nastudování inscenace na motivy Ladislava Klímy. Vpřed však nepronikla do médií masovým způsobem, jako např. divadlo Sklep. Nebyly natáčeny jejich hry, skeče ani scénky. Nikdo z Vpředu nebyl zásadním způsobem angažován ve filmu jako Hanák, Vorel nebo Šteindler. A ani nevytvářeli hudební videoklipy a nespolupracovali na různých velkolepých či zahraničních projektech jako Křeč. Vpřed se zpomalil, přesto jeho členové svůj volný čas netrávili v médiích (když pomineme veřejnoprávní rádio). Otázkou může být, zda-li proto, že byli tak zásadoví a nechtěli se nechat „semlít“, nebo proto, že nedostali nabídku? Přece jen tvorba Vpředu byla vždy méně středoproudá než Sklepa nebo

Křeče. V roce 1996 se ale dává Vpřed opět dohromady a podílí se na oslavách k otevření společného prostoru Pražské pětky.

9 Pražská pětka pospolu

Doposud jsme mluvili o jednotlivých divadlech, která byla v devadesátých letech aktivní. Nesmíme ale zapomínat na Pražskou pětku jako celek. Pět divadel pod tímto názvem nespojuje pouze místo vzniku, tedy Praha, společný smysl pro humor a názor na svět, ale také společné akce, díky kterým se soubory zapsaly do historie a paměti diváků jako jedno sdružení, jedno hnutí. Během osmdesátých let podnikla Pětka akcí hned několik; vynechejme společné mimodivadelní aktivity jako různé cyklistické, fotbalové, hokejové a jiné závody, společné večírky ad. a zaměřme se na ty podstatné: Divadelní karneval Maskáč v hotelu Tichý (1983), Divadelní bál Kdo je kdo v Lidovém domě na Vysočanech (1985), kde všechny soubory Pětky prezentovaly a demonstrovaly svou tvorbu, Mimotočskřed chmelový aneb Bludiště v klubu Na Chmelnici (1986), Divadelní Lucerna (1986), divadelně-hudební akce velkého rozměru (na nezávislé divadelní hnutí doslova megalomanská událost), kdy Pražská pětka dokázala vyprodat pražský sál Lucerna a zároveň se tím posunula z klubového prostředí a pražských periférií do oficiální oblastia centra českého showbusinessu. Dále pak Kabaret Staré party v klubu Na Chmelnici (1988) a jiné menší akce.

Na tuto tradici navázala divadla Pětky i v letech devadesátých. Jen s tím rozdílem, že většina společných akcí nebyla motivovaná pouhou touhou se prezentovat, společně si zaskotačit a užít si následně bujarý večírek, ale hnacím motorem byla různá pozvání do zahraničí, výročí divadel nebo snaha o vybudování své vlastní domovské scény.

Prvním částečně společným vystoupením po listopadové revoluci byla akce ve Švýcarském Winterthuru (28.8. 1990), kam byly pozvány soubory Křeč a Sklep a hudební skupina Šum svistu. Jednalo se o výjezd za hranice a prezentaci kratších scének, skečů, písniček a tanečních kreačí na komerční akci.

Navzdory tomu, že jsme uvedli, že s koncem osmdesátých let skončila činnost Výtvarného divadla Kolotoč a MIMOZY, se ještě jednou sešla kompletní Pražská pětka. Důvodem bylo desáté výročí založení Branického divadla pantomimy. Během tří denního narozeninového festivalu se na jevišti objevilo např. Studio pohybového

divadla Niny Vangeli, Michal Nesvadba, Originální pražský synkopický orchestr a mnoho dalších. Závěrečný den pak patřil právě Pražské pětce, pro kterou bylo Branické divadlo domovskou scénou po několik let. Diváci měli možnost nejprve sledovat zpěvy a tance před divadlem, poté promítání klipů, famáckých filmů či televizních reklam, ve kterých hráli členové Pětky, což „bylo výmluvným důkazem toho, jak malý krůček dělí recesi od komerce.“⁵⁷ Dokonce i Michal Caban k tomu v knize o Baletní jednotce Křeč s trochou hořkosti dodává: „Uvnitř byla videoprojekce všech možných únav, kterým vévodily neuvěřitelné reklamy. To, co nám dříve vyčítali a od čeho jsme rychle ustoupili, to teď sami ostatní soubory vesele a mohutně rozjíždí: reklama, televize, časopisy – vše většinou na bídné úrovni.“⁵⁸ Poměrně výrazná kritika „vlastních řad“, které možnost vtrhnout do světa komerce náležitě využily. Caban mluví především o divadle Sklep (viz kapitola Mediální Sklep). Je rozhodně zajímavé, že si tuto změnu uvědomovali i sami členové Pětky a dokázali vnímat posun ke komerci, který ležel v žaludku nejednomu recenzentovi. Nezávislost Pětky/Sklepa tím utrpěla a i v očích svých vlastních kamarádů se tedy směřování některých členů na počátku 90. let jeví jako negativní.

Každopádně se během dne představilo všech pět souborů, které zopakovaly své starší kusy z předlistopadového období: MIMOZA uvedla části ze hry Podívejte, jak se kroutí. Poté nastoupil Čestmír Suška za Kolotoč a vedl na jevišti dlouhý rozhovor. Po něm přišla na řadu R.S. Vpřed s inscenací Den s Tomášem Mácou, následovala krátká taneční čísla Křeče a večer uzavřel Sklep se svou Besídkou. Jakoby se tímto společným vstoupením definitivně uzavřela kapitola s názvem Pražská pětka. Od té chvíle se jednalo spíše o pražskou trojku, chvílemi dokonce dvojku, to když Lumír Tuček občasně vystoupil se Sklepem, ale Vpřed se jako celek společných akcí neúčastnil.

Takovým případem bylo i vystoupení divadla Sklep, Baletní jednotky Křeč a kapely Šum svistu 29.11. 1991 u příležitosti získání paláce Akropolis, bývalého divadla v Kubelíkově ulici v Praze na Žižkově. Sál i přilehlé prostory byly ovšem v dezolátním stavu a jednalo se o spíše symbolický akt, kdy v ruinách proběhl

⁵⁷ Tichý, Zdeněk A. *Naposledy blbcem. Deset let Brnického divadla pantomimy*. Lidové noviny. 19.3. 1991. s.8.

⁵⁸ Caban, Michal. Caban, Šimon. Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Pražská scéna. 2003. s.242.

zábavný večer, kterým provázeli Eva Holubová a Václav Koubek, a od tohoto data se počala rekonstrukce Akropole, z které mělo během pěti let vzniknout divadlo pro Pětku i spřízněné soubory a prostor pro koncerty i setkávání lidí. Pětka založila kvůli tomuto cíli Nadaci Pražská 5 (od 1994 je jejím čestným předsedou Václav Havel), vyhrála objekt ve výběrovém řízení a získala grant a potřebné sponzory. Bez nich by projekt nemohl ani začít. Ne nadarmo vyšel v té době o této akci článek Martina Nezvala v Mladé frontě DNES s názvem Zkouška sponzorování, kdy autor popisuje, že během večera bylo v rozpadlém sále možné vidět bannery a loga mnoha sponzorů.⁵⁹

Stejná sestava včetně kapely Šum svistu doplněná o kapelu Vltava Roberta Nebřenského pak v září 1994 odcestovala do Vídně, kde v nově otevřeném Českém centru představila svou tvorbu a otevřela výstavu o historii celého hnutí. Členové Sklepa, Křeče a další, nabalení na Pětku, vystoupili ve vídeňském centru alternativní kultury WUK, vybudovaném z bývalé lokomotivky. Vícedenní akce, kde Sklep uvedl své Mlýny a potom společně s Křečí ukázaly několik tanečně hudebních čísel, nesla název Generace Pražské 5. Jedním z důvodů pro výběr právě Pětky a spřízněných kapel do Vídně byl podle Milana Sedláčka, ředitele Českého centra ve Vídni, fakt, že v hlavním městě Rakouska podobně početné a kvalitní generační skupiny umělců neexistovaly.⁶⁰ Následně vzniká o vídeňské cestě a o Pětce dokument České televize v režii Petra Nikolaeva s názvem Pražská pětka z Vídně do Akropole (1994). Což byla předzvěst největší společné akce Pražské pětky v devadesátých letech.

9.1 Palác Akropolis

Když se Václav Marhoul snažil v roce 1987 přesvědčit cca 150 členů Pražské pětky, že je potřeba vybudovat pro soubory vlastní stálé divadlo, většina si prý tūkala na čelo a nevěřila, že by se kdy něčeho takového dožila. O devět let později ale skutečně došlo k otevření společného prostoru, který měl být domovem pro Pětku, a nejen pro ni, v Paláci Akropolis na pražském Žižkově, který roku 1928 navrhl architekt Rudolf V. Svoboda. I tehdy byl zamýšlen jako středisko kultury,

⁵⁹ Nezval, Martin. *Zkouška sponzorování*. MF Dnes. 3.12.1991. č.282. s.14.

⁶⁰ Tichý, Zdeněk A. *Pražská pětka se představí ve Vídni*. MF Dnes. 8.9. 1994. č.211. s.11.

s divadelním sálem, biografem, restaurací a vyhlídkovou terasou. O prostor se dokonce zajímal jeden čas i Vlasta Burian. Prvním nájemcem tu byl soubor divadla Komédie. Po něm od 1939 zde sídlilo Moderní divadlo J. Koldovského, kde působili František Filipovský či Bohuš Záhorský. Spolu s nimi zde vystupoval operetní soubor. Poválečná etapa byla příliš krátká a od roku 1948 objekt chátral. Na počátku 90. let převzala objekt po výběrovém řízení Žižkovská divadelní a hudební agentura. Podle návrhu členů Pětky výtvarníka Františka Skály a architektů Davida Vávry a Šimona Cabana pak proběhla rekonstrukce v součtu 36 milionů korun. Zkušební provoz začal na podzim 1995, ale skutečné slavnostní otevření bylo nachystáno na únor roku 1996.

Pražská pětka, v první polovině devadesátých let jemně skomírající, najednou nabrala druhý dech a rozjela nejen svou společnou činnost, ale pomalu se nastartovaly i poměrně spící soubory Křeč a Vpřed. Plánů do budoucna a myšlenek na využití Akropole měli všichni mnoho. Především pak ředitel nově vzniklého Divadla Pražská 5 Tomáš Vorel a jmenovaný umělecký šéf Lumír Tuček mluvili v superlativech o chystaných akcích a budoucnosti Pětky. Dokonce padaly návrhy na stálý soubor a pevnější repertoár. Dramaturgická linka měla podle Tučka oscilovat mezi lehkými i nelehkými žánry: „*Jako reprezentanta toho lehkého lze uvést pravidelný páteční kabaret, který budeme uvádět od září (myšleno 1996; pozn. aut.) a jehož úkolem bude pouze a pouze pobavit. Druhý břeh představuje cyklus Praha magická a jiné poudačky,*“⁶¹ což byl nový projekt Vpředu, o kterém budeme ještě podrobněji hovořit později. Kromě toho měla být Akropole otevřena spřízněným souborům jako např. Duškova Vizita, dále pak amatérským, mimopražským i zahraničním divadlům, sídlilo zde art-kino, výstavní síň (o první výstavu se postarali umělci z okruhu Tvrdohlavých), restaurace a především zde byl prostor pro hudební produkce, protože do Akropole přesídlil z Chmelnice Junior klub. Jednalo se o skutečně multifunkční a žánrově zcela otevřený prostor, kde měla mít svůj vyhrazený čas i literární čtení, dětská představení a další. Tuček pak upřesňuje cílovou skupinu diváků nového Divadla Pražské 5: „*Očekáváme spíš mladší ročníky, ale nejde nám o spřízněnost*

⁶¹ Imrych, Robert. *Divadlo Pražská 5 ve svém*. Lidové noviny. 22.2. 1996. s.16.

generační, nýbrž pozitivní, a ta má rozsah od patnácti do sedmdesáti let.“⁶² S novým prostorem rostla i Tučkova chuť tvořit. Už v roce 1994 ohlašoval premiéru hry Šváby aneb Čekání na Madonnu se souborem Vpřed, ale sám k tomu pak v době otevření Akropole dodal: „*Mezitím jsem ale čekáním otupěl, a tak vím, že to nestihneme. Mám rozpracovanou inscenaci čtyř aktovek a připravíme vzpomínku na jedno ‚vpředovské‘ představení. A pak už chci dělat tak čtyři, pět, šest, sedm premiér ročně.*“⁶³ Takový počet se samozřejmě nikdy nenaplnil z časových i finančních důvodů, ale každopádně ke znovurozjetí vlaku směrem Vpřed došlo. Což je zajímavým kontrastem k vyjádření Tučka v roce 1991 o Pražské pětce, která byla napojená na poetiku a atmosféru doby osmdesátých let: „*U nás, ve Vpředu, je to už naprosto vyžité. A vůbec si myslím, že fenomén Pražský pětky je dneska už pro každého z nás jenom přítěží.*“⁶⁴

Pětka se počátkem roku 1996 teda nově nastartovala, i když ve skutečnosti šlo pouze o tři soubory. Tomáš Vorel v článku Zdeňka A. Tichého uvedl, že přemýšleli o změně názvu na Pražská tetka, jednička, Akropolis, Nekropolis. Potom se ale rozhodli zůstat u původního, který byl lepší a zavedený. Vorel dodává: „*Pětka se točí dál a stále bude něčím nová. I když hercům rostou šediny, přibývají podbradky a pneumatiky kolem pasu.*“⁶⁵ A stejně jako těsně po revoluci i nyní, kdy bylo znovu o Pětce notně slyšet v médiích a bylo možné ji najednou opět spatřit v plné síle, se začalo mluvit o smyslu Pětky, kam směřuje, jestli má divákovi roku 1996 co říci a zda-li je pochopitelná pro mladou generaci. Například známá a pro mnohé kultovní báseň R.S. Vpřed Inža kouří klejky musela být nepochopitelná už jen tím, že klejky se nevyráběly a slovo inža se pomalu vytrácelo ze slovní zásoby. Navíc se změnil styl, šatník, smysl pro humor i nazírané skutečnosti. A i když stupy a prudy bylo všude kolem pořád dost, bylo i dost obyčejných satiriků, kteří si ji brali na paškál. Výjimečnost Pětky se zdála v ohrožení, stejně jako smysl oživení zašlé slávy jednoho generačního hnutí. V té době nebyl vůbec osamocený otazník, který v Divadelních novinách vnesla Barbara Mazáčová: „*Přiznávám, že nemám představu: bude na Žižkově nějak ‚nově‘ působit ‚stará‘ Pětka nebo soubory na ni navazující, ať už*

⁶² Spáčilová, Mirka. *Obnova paláce Akropolis přišla na šestatřicet milionů*. MF Dnes. 23.2. 1996. s.18.

⁶³ Tichý, Zdeněk A. *Divadlo Pražská 5 se zatím pouze pootevřelo*. MF Dnes. 29.6. 1995. s.19.

⁶⁴ Mazáčová, Barbara. *Pražská pětka*. Revolver revue. 1992. č.17. s.127.

⁶⁵ Tichý, Zdeněk A. *Divadlo Pražská 5 se zatím pouze pootevřelo*. MF Dnes. 29.6. 1995. s.19.

jakkoliv, či je název Divadlo Pražské pětky pouze nostalgickou (byť zaslouženou) připomínkou posledního „totalitního“ generačního divadla?“⁶⁶. Nebylo na otevření vlastního divadla už trochu pozdě? Nemělo se tak stát, když byly soubory na vrcholu? I Jiřímu Peňásovi se zdálo, že nejen herci, ale i celá Pětka věkem šedne. „Zdá se, že stálé divadlo v Kubelíkově ulici přišlo „post festum“ jako sarkastický dar pro spíše úspěšné než frustrované muže a ženy, kteří mají dost práce s obvyklými problémy středního věku. Byly doby, kdy Pražská pětka působila jako jedno ze spolehlivých center invence a inspirace. Třeba tam ještě něco zbylo.“⁶⁷ Jak víme, tak Pětka se o svou společnou scénu již pokoušela na začátku 90. let, kdy chtěla získat sál na Dobešce, leč marně. Navíc za těch šest let většina členů dozrála, naučila se pohybovat v obchodních a manažerských vodách a tím pádem byla větší možnost, aby vzniklo Divadlo Pražská 5. Samozřejmě že šestiletý skluz zapříčinil, že osobnosti Pětky měly mnohé jiné závazky, pohybovaly se už v jiné oblasti než v divadle (architektura, hudba, výtvarné umění, film, televize ad.) a tím pádem návrat k němu, navíc na plný úvazek, byl v mnohých případech těžký, někdy až nemožný. Ale i když MIMOZA a Kolotoč už neexistovaly, i když Křeč a Vpřed nebyly příliš aktivní a Sklep tíhnul spíše ke komerčnímu stylu („už jen pamětníci věří, že jsou hvězdy ze Sklepa a comp. jiní než ostatní televizní „protagonisté““⁶⁸), Pražská pětka stále fungovala. Vladimír Hulec, poměrně častý kritik tohoto sdružení, napsal: „Pražská 5 nemůže zaniknout, protože nikdy jako jediné divadlo, jediný soubor neexistovala. ... Jejich představení se mi skoro nikdy nelíbila, a přesto mě vábila a přitahovala. Zrovna tak jako její členové. Nejsou a nikdy nebudou šediváci, tupci davového vkusu, i když se tak rádi stylizovali. Jsou to kleštěnci doby a životního stylu. Dotahují ji i jej do důsledků, a tím je stavějí na hlavu. Dřív dadaisté, dnes postmodernisté. Básníci. Anebo televizní hvězdy – kam je osud zavěje. ... Pruda a stupa povýšená na bohapustou srandu, na krásu. Asi jako když Voskovec a Werich milovali hovadismy. ... Ať se věci posunou kamkoliv, Palác Akropolis tady je. Otevřel své prostory jistému fenoménu a doufejme, že ten jen tak záhy nevyvane.“⁶⁹

⁶⁶ Mazáčová, Barbara. *Pražská 5 byla, je a bude. ...bez konce a začátku*. Divadelní noviny. 1996. r.5. č.7. s.7.

⁶⁷ Peňás, Jiří. *Divadlo za zásluhy*. Respekt. 11.3. 1996. č.11. s.19.

⁶⁸ Peňás, Jiří. *Divadlo za zásluhy*. Respekt. 11.3. 1996. č.11. s.19.

⁶⁹ Hulec, Vladimír. *Pražská 5 byla, je a bude. ...and show must go on...* Divadelní noviny. 1996. r.5. č.7. s.7.

Nejvýstižnějším slovem je asi v tomto případě očekávání. Ale zcela odlišné od toho, které provázelo Pětku v druhé polovině let osmdesátých, kdy recenzenti čekali, jestli bude mít tvorba Pětky nějaký vývoj, kdy se je snažili analyzovat, podrobovat hodnocení, hledat jejich kořeny. Na začátku roku 1996 byla Pětka svébytným uskupením, o kterém se vědělo, že se nezmění, nevyvine, nebude se podbízet za každou cenu a bude provozovat svůj styl humoru, na jaký byli diváci od počátků zvyklí. Ale čekalo se, jestli tři fungující divadla zaujmou novou generaci, jestli mají stále co říci, nebo jsou jen archaickými soubory vystupujícími jen z tradice. Ovšem obecně je kromě jisté obavy ze všech článků, které o otevření Akropole vyšly, cítit jistá dávka podpory a jakéhosi spikleneckého přání, aby se to těm věčným recesistům povedlo.

9.2 Bludiště '96

„Dříve jsme dělali divadlo i proto, abychom se sami pobavili a potěšili. Dnes jsou zkoušky dobrým důvodem hlavně k tomu, abychom se viděli s přáteli, zašli do kavárny, pohovořili o tom, co je a co není nového a tak osvěžili náš život. Představení a ojedinělé zájezdy přinášejí neskonalé zážitky a tak jsou tahle setkání pro nás tou největší scénou a dějem. Z výše uvedených důvodů se občas zabýváme divadlem, které se koná při různých příležitostech. Například, když se otevírá staronová divadelní budova. Takže bude-li otevřeno, bude i místo, kde se můžeme pobavit.“⁷⁰ Text z programu k otevření Paláce Akropolis vystihuje samu podstatu Pražské pětky i důvod, proč zrekonstruovali a vytvořili svou vlastní stálou scénu. Slavnostním dnem byl 23. únor 1996 a akce nesla název Bludiště '96 & Megashow aneb Magický večer Nejen názvem ale i svým obsahem se akce značně inspirovala u deset let starého večera Mimotočskřed chmelový aneb Bludiště v klubu Na Chmelnici (1986). Nejednalo se o představení v pravém slova smyslu, ale spíše o jakýsi happening, o hru, kdy hráli nejen členové Pětky, ale i samotní diváci, kteří byli dobrovolně/nuceně vtaženi do děje a akce. Po zaplacení vstupného v hospodě Paláce Akropolis byl divák doslova lapen a musel projít celým objektem, kde na něj bylo připraveno a nastraženo bludiště plné Pražské pětky a jim spřízněných hostů. Na úvod ho uvítal rétor David

⁷⁰ Caban, Michal. Caban, Šimon. Dvořák, Jan. *Baletní jednotka Křeč*. Pražská scéna. 2003. s.301.

Vávra a rovnou ho vyzkoušel z historie pražské fotbalové Slavie. Poté mu byly zavázány oči a vstoupil do Sálu neznámého herce, kde se dotýkal věcí volně rozložených po místnosti. Na jevišti s ním komunikovali herci Teatru NovoG.O. Fronta, poté nahlédl do kouzelného světa Petra Nikla, kde pod vodotryskem tancovala nahá panenka. Následně divák pokračoval dále přes dělnickou šatnu, infekční bar, masérnu, panelákový obývací. Byl dotázán filmovým testem a mohl si prohlédnout pornografické časopisy. Zúčastnil se sezení v psychologické poradně dr. Václava Marhoula a Jaroslava Róny, Alternativní scéna Propast mu zatančila své Tance nad propastí a bratři Cabanové ho na kladce spustili provazištěm do mediálního světa Křeče. Poté si vyslechl trampské písně a historky u elektrického táboráku. Dokonce nahlédl do kabiny vesmírné lodi, přešel přes střechy okolních domů do hlediště a stal se součástí jarmarečního ruchu; pilo se pivo, prodávaly se zde drobnosti a cetky, Tomáš Vorel uplácával z hlíny své skřítky. Byla tam i Vyžvejklá bambule předvádějící svůj prenatální masturbátor, válející se bezdomovci i slepý střelec. Prostě všechno, na co bylo možné jen pomyslet. A divák o ničem nerozhodoval, jen se účastnil a byl obětí toho cirkusu, veselí a toho zvláštního druhu divadla, které si dělá legraci ze všeho – ze společnosti, z minulosti, ze sebe a hlavně z diváků.

Pražská pětka se představila jako za starých časů – silná, semknutá a hravá. Demonstrovala svou sílu (ne nadarmo se jí v první polovině osmdesátých let říkalo původně Silná pětka) a chuť znovu tvořit. Je pravdou, že podobné akce byly i v minulosti velice úspěšné a Pětka vždy ukázala, že jí hromadné vystupování svědčí. Každopádně se jednalo o formální i tvůrčí obnovení sdružení Pražská 5 a veřejnost byla zvědavá, s čím přijdou její aktivní členové v druhé polovině let devadesátých.

10 Magický Vpřed

Druhou polovinu 90. let načneme Divadlem Vpřed, které se po otevření Akropole stalo nejčinnějším souborem Pětky. Jak jsme zmínili již výše, měl Lumír Tuček mnoho nápadů a plánů a postupně je začal realizovat, i když finanční náročnost na provozování představení mu neumožnila inscenovat vše, co chtěl. Idea byla vytvořit čtyřdílný divadelní cyklus s názvem Praha magická aneb jiné poudačky. A postupně inscenovat v Paláci Akropolis všechny čtyři části. Koncem roku 1996 (5.11.) měl premiéru první kus cyklu Hrabě Monte Christo ve světle tajných nauk na motivy Alexandra Dumase st. Vpřed, který se během devadesátých let přejmenoval z recitační skupiny na divadlo, touto inscenací definitivně dokončil přerod od recitace a skandovaného projevu, které do té doby vypiloval téměř k dokonalosti, k divadlu činohernímu a expresionistickému. Tuček a spol. se vrátili v čase a obnovili sošné, patetické herectví z přelomu 19. a 20. století s důrazem na naprosto přesnou artikulaci doplněnou o velká gesta, která jsou naivní až prvoplánová. Tuček tedy nesklouzl ke klasické činohře, opět se vydal mimo proud. Pod jeho režijním vedením se v inscenaci objevily staré tváře Vpředu, nové posily i David Vávra a Jiří Fero Burda z divadla Sklep. Propojením z neexistujícím Výtvarným divadlem Kolotoč pak byla působivá scéna Čestmíra Sušky, který na jevišti vytvořil průsvitnou krychli. Pražská pětka tedy v novém prostoru pomyslně tvořila opět spolu, i když podle slov Vladimíra Hulce nepůsobila semknutě a sebraně. Ani dramaturzi Hulec příliš nechválí: *„Jan Hladký a Ludmila Randáková sice umně propojili téměř všechny základní dějové motivy předlohy, postavy ještě více zatemnili a dodali jim jistý magický rozměr, avšak nezbavili text literárnosti a popisnosti, s níž si Tuček-režisér ani herci nedokázali poradit. Postavy přicházejí na jeviště, postaví se, roztáhnou paže nebo se zaklátí a hovoří. Chybí kdysi tak svěží rytmus, nadhled, sebeironie, vzájemná komunikace na jevišti i mezi hledištěm a jevištěm.“*⁷¹ Co však v recenzi vyzdvihuje, je Tuček-herce. Opět se tedy opakuje situace z Divadla M v Českých Budějovicích, kde jeho herectví převálcovalo jeho režii. Hulce kromě Tučka zaujali ještě zmiňovaní Vávra, Burda a

⁷¹ Hulec, Vladimír. *Nadržení Cabani a zařatý pes Tuček*. Divadelní noviny. 23.12. 1996. roč.5. č.48. s.5.

Bára Trojanová a také hudební koláže Michala Vícha. Jinak je ale autor recenze k novince Divadle Vpřed skeptický: „*Není jasné, kam Lumír Tuček míří svými inscenacemi, jeho cesta napříč stoletími se, nahlédnuta světlem divadelních nauk, začíná ztrácet v prachu, rozpačitosti a zaměnitelnosti.*“⁷² Z tohoto pohledu se zdá, že se soubor vydal špatnou cestou. Že profesně nestačí na nároky profesionálního činoherního divadla a pouze se zajímavými nápady si nevystačí. Nebyl by to ale Lumír Tuček, kdyby se nechal odradit a přestal se svými experimenty a plněním svých vizí.

10.1 Boj o vše

Přesně tři měsíce po premiéře Hraběte Monte Christo se uskutečnilo první uvedení inscenace na motivy Ladislava Klímy *Boj o vše* (5.2. 1997; Palác Akropolis). Lumír Tuček si spolu s Janem Hladkým vzpomněli na svou inscenaci z českobudějovického Divadla M *Utrpení velkého románu aneb Božská komedie s lidskou tragédií* (1993) a opět se pustili do náročné dramaturgie a kompilace tří Klímových textů: románu *Utrpení knížete Sternenhocha* (v Tučkově inscenaci se jmenuje *Hohenstern*), fragment z divadelní hry *Lidská tragikomedie* a několik kapitol z nedokončeného *Velkého románu*. Jan Hladký studoval Klímu tři roky a údajně dalšího tři čtvrtě roku psal s Tučkem finální text. V Budějovicích sklidila inscenace poměrně kladné ohlasy (viz kapitola *Divadlo M*), ale narážela na nepevnou Tučkovu režijní ruku i na nedostatečné herectví tamějších herců. V tomto případě si pro hlavní roli *Hohensterna* přizval Hynka Chmelaře, který hrál v té době v HaDivadle (shodou okolností také v Klímovi – v *Lidské tragikomedii*), a soudě podle recenzí to byl tah víc než zdařilý. „*Hynek Chmelař ho (Hohensterna; pozn.aut.) nejpřesvědčivěji vystihuje v komických rozporech mezi tím, jak se vnímá, a tím, jak je vnímán.*“⁷³ Jinde najdeme, že svým výkonem strhl i ostatní, zejména Petru Lustigovou (*Helga*), Lumíra Tučka (*Vévoda Fabio Rapini*), Hanu Pafkovou (*Bohorodička*) a další a všichni vědí, co hrají.⁷⁴ I díky hereckému kolektivu tedy *Boj o vše* získával příznivější ohlasy, než českobudějovické provedení. Navíc recenzenti často vyzdvihovali kostýmy Evy

⁷² Hulec, Vladimír. *Divadlo Vpřed se vypravilo do světa tajných nauk*. MF Dnes. 19.11. 1996.

⁷³ Mlejnek, Josef. *Ze života nadlidí a hmyzu*. *Lidové noviny*. 8.2. 1997. s.10.

⁷⁴ Kříž, Zdeněk. *Od experimentu k Wertherovi*. *Hospodářské noviny*. 14.3. 1997. s.12.

Kučerové a scénu Čestmíra Sušky, které přidávali celku na atmosféře. Samo o sobě by to ale nestačilo k tomu, aby Vpřed vytvořil dobré představení; navíc po jaksi vlažném rozjezdu s Monte Christem. Ale v Boji o vše se spojilo několik šťastných hvězd – dobrý Klímův námět, dlouhá soustavná práce Hladkého a Tučka, jasný a pevný režijní Tučkův přínos i herecký soubor, který byl složen s profesionálů i ostřílených amatérů, kteří si z obojí berou to nejlepší – z profesionality přesný výraz, jasná gesta a výtečnou artikulaci a z amatérismu sošný až lehce strnulý pohyb. Přesně to popisuje Jiří Peňás v článku *Nejnadějnější je nihilismus: „Chce-li tedy divadelník-inscenátor uspět, musí odhadnout správný poměr mezi filozofickou přičetností a šílenstvím – cítit, že svět nesmí být brán vážně, ale zároveň že se této groteskní, komické ‚nevážnosti‘ neúčinněji dosáhne právě nesmírnou vážností a patosem. Je tu nutné vrátit se ke strnulosti a sošnosti, s jakou snad kdysi hrávali divadlo ochotníci. ... Tučkovi herci jsou na jedné straně mechanické loutky na deklamování a na straně druhé expresionistické obludy z pimprlového divadla krutosti.“*⁷⁵ To, co tedy bylo Tučkovu kolektivu vytýkáno u předešlé inscenace, tedy strnulost, sošnost a hrané amatérství, Boji o vše sluší a posunuje o stupeň výše.

A tak se stalo, že Vpřed vypustil do světa inscenaci oceňovanou, chválenou a dokázal, že není na odpis. Navíc se jednalo o zcela jinou podobu Pražské pětky, než jakou představovali např. Sklep nebo Křeč. *„Boj o vše je znamenitým příspěvkem k diskusi o jiných, zasutějších polohách české povahy a duše, přičemž režisér Lumír Tuček přinesl do dekadentních nálad prvky jedinečně zažitého, byť téma poněkud zcizujícího, humoru. Podtrženo nezaměnitelnou hudbou Michala Vícha může se Vpřed pochlubit výborným obezřením Klímových povídek a deníků. ... kdo hledá v divadle filozofické rozměry výpovědi, Vpřed pokročilo v tomto směru v ústřety i vpřed.“*⁷⁶

Neodpustím si ještě jednu ukázkou z recenze, která zde ještě nezazněla. Trojici předešlých nekontruje, naopak je doplňuje a také inscenaci Vpředu vychvaluje. Uvádím ji ale proto, aby bylo naprosto zřejmé, že Tuček svůj soubor znovu postavil na nohy, oživil a bylo nutné s ním počítat. A odborná veřejnost to jen kvitovala. O to smutnější je zpětně sledovat, jaký další osud měl cyklus Praha magická aneb jiné

⁷⁵ Peňás, Jiří. *Nejnadějnější je nihilismus*. Respekt. 10.3. 1997. s.18.

⁷⁶ Kříž, Zdeněk. *Od experimentu k Wertherovi*. Hospodářské noviny. 14.3. 1997. s.12.

poudačky. Jak Tuček v knize o R.S. Vpřed sám ironicky uvádí, k úlevě daňových poplatníků i některých recenzentů bylo rozpoznáno, že granty na kulturu se mají dávat těm, kteří jen netajtrlíkují na jevišti. Proto byl Boj o vše druhým a také posledním kusem plánovaného čtyřdílného cyklu. Na třetí a čtvrtou část, tedy Řetěz – kompilaci z děl Valpuržina noc a Bílý dominikán Gustava Meyrinka – a Egyptskou knihu mrtvých podle Františka Spundy, už nedošlo. I proto si dovolím citovat ještě jednou, tentokrát z recenze Zdeňka A. Tichého: „*Bojem o vše hodil Tuček rukavici všem, kdo se lopotně snaží zachytit mumraj končícího milénia se všemi jeho lžispasiteli, vůdcovskými nýmandy, morálkou obrácenou naruby a zpochybňováním hodnot vůbec. Esencí tohoto pocitu je balvan, jenž v úvodu představení zůstává viset navzdory zemské tíži nad jevištěm, a také Vinnetou – jedna s Cesareho božských podob. Stále žije, ač milionkrát zabít. Inscenace má vlastně jedinou hrubou chybu – v pražské Akropoli se hraje zřídka.*“⁷⁷

10.2 U všech svatých

Budoucnost Prahy magické jsme již nastínili, to ovšem neznamená, že Vpřed ukončil činnost. V září 1997 otevřel divadelní sezónu v Akropoli novinkou U všech svatých, která byla složená ze čtyř Tučkových aktovek, z nichž byly již některé ale samostatně uvedeny v letech minulých (v Českém rozhlase v rámci pořadu Radio Mama nebo aktovku Postup natočil Ondřej Trojan pro Českou televizi v rámci sklepáckých Historek od krbu). Po drammatizaci Ladislava Klímy se tedy Vpřed vrátil zpátky k vlastní tvorbě a také k tématu, který Pětku provázal vždy – k televizi. „*Jsou to čtyři drobné komedie, v nichž se všechno točí kolem televize. To proto, aby divák neměl pocit, že zatímco byl v divadle, doma mu něco uteklo.*“⁷⁸ Vpřed se jí vždy vysmíval pomocí grotesknosti, nadhledu i bizarních textů. Přesto to nebyla jen legrace pro legraci. Kdesi vzadu vždy probleskoval lehký smutek a znechucení z pokleslosti doby i z pokřivení Tučkovy generace (a tedy generace celé Pražské pětky). Ani v devadesátých letech netvoří Vpřed pouze na základě legrace, ale vybírá si témata, která jsou poměrně závažná a dívá se na ně cyničtěji a s větší skepsí a beznadějí než

⁷⁷ Tichý, Zdeněk A. *Bojem o vše míří Tuček k mumraji na konci milénia*. MF Dnes. 1.3. 1997.

⁷⁸ Klapalová, Martina. *V Paláci Akropolis zahájí novou sezónu Divadlo Vpřed*. MF Dnes. 20.9. 1997. s.5.

dříve. Na jevišti hovoří o smrti (z mladistvé studentské doby dorostli do středních let), o odhalování spolupráce s StB (což byl v 90. letech doslova každodenní motiv), o televizní zábavě degradující hodnoty a ničící člověka. Všechno tohle najednou zní příliš vážně, suchopárně a dospěle na Pětku. Ale je pravdou, že Vpřed byla ze všech souborů vždy nejintelektuálnější, nejvíce se zaměřovala na společnost, jejíž nešvary přetavovala do zvláštních veršů, výkřiků a rytimizací. Navíc srovnajme přístup Sklepa a Vpředu – zatímco první jmenovaný se v televizi usadil (ač většinou na druhých až třetích kanálech v nočních hodinách; nepočítáme individuální výjimky oblažující komerční národ v prime time), druhý si nárůstu obliby televizní zábavy a zároveň jejího úpadku nepřestává všimat. Z tohoto úhlu pohledu by se dalo tedy vyčíst, že Vpřed po úspěšném Boji o vše skutečně vybojoval své místo na české divadelní scéně a obhájuje pozice návratem k vlastní tvorbě. Ovšem tato práce má za cíl podívat se na tvorbu a vývoj Pětky optikou odborné veřejnosti a dobových kritik, které nám víc než přečtení textu mohou ukázat, jak se věci doopravdy měly; resp. jak je recenzenti vnímali. Vladimír Hulec, jehož poměrně vřelý vztah ke Vpředu jsme již zmínili, ale nebyl Tučkovou inscenací U všech svatých nadšen. „*V přemíře snahy po obsahové grotesknosti však náhle ztrácí to nejcennější, čím dříve uchvacoval – textovou rafinovanost a vytríbenost, stylovou jednotu i formální originalitu. S novým souborem opustil bývalé, rockovými rytmy ovlivněné rytimizované texty-básně, a vydal se k uzavřenějším celkům, téměř klasickým divadelním jednoaktovkám. Není však autorem, který by s tímto žánrem dokázal originálně nakládat, není režisérem, jenž by hrám dokázal vtisknout pevný tvar, nemá herce, kteří by dokázali odstínit různé polohy textu. Inszenaci chybí rytmus, energie, herci se jen lopotně dobírají konce.*“⁷⁹

Najednou se nazírání na novinku Vpředu mění. Ale ať už budeme s Vladimírem Hulcem souhlasit nebo ne, je jisté, že výtky k přílišné činohernosti, kterou Tuček a spol. režijně, herecky ani dramaturgicky nezvládají, se objevovaly i v předešlých inscenacích (vzpomeňme Divadlo M, Hraběte Monte Christo atd.). Vpředu zkrátka slušela recitační tvorba, ona údernost, jinakost vyjadřovacích prostředků, básnické obraty, za kterými se ledacos schová. Navíc tento styl nevyžaduje dokonalé herectví, které Vpřed ne vždy dokázal dotáhnout. Většinou jsme svědky recenzí, kdy Lumír

⁷⁹ Hulec, Vladimír. *Tuček páchá svými aktovkami na jevišti sebevraždu*. MF Dnes. 9.10. 1997.

Tuček ční nad ostatními, ale nedokáže je svou osobností přimět, aby se mu herecky vyrovnali. Možná i proto se nostalgicky vrací zpět ke kořenům, do doby, kdy vše dohromady a hromadně fungovalo a na společném večeru Pražské pětky v prosinci 1997 jednorázově obnovuje nejslavnější inscenace R.S. Vpřed z osmdesátých let Hledačova dobrodružství a Den s Tomášem Mácou.

10.3 Opět R.S. Vpřed

Tvorba Vpředu v devadesátých letech by opsala sinusoidu s vrcholem v letech 1996 a 1997, kdy Lumír Tuček chvíli vedl jako umělecký šéf Palác Akropolis a kde také se svou skupinou poměrně pravidelně vystupoval. Protože se ale skutečně nikdy nejednalo o hlavní proud zábavy, která by táhla diváky a způsobovala dlouhé fronty u pokladny a protože finanční náročnost uvádění starých inscenací a nastudování nových her byla nad možnosti souboru, postupně docházelo k pomalému útlumu. Navíc sám Tuček nejspíše rozpoznal, že na sebe současným repertoárem navalil balvan, který jen těžko šlo udržet. Kvůli všem těmto důvodům koncem devadesátých let stahuje Hraběte Monte Christa, Boj o vše i U všech svatých a vytváří doslova rodinný soubor, který nese starý název R.S. Vpřed, ale tentokrát s novým výkladem – Recyklovaná skupina Vpřed. Ona recyklace spočívala nejen ve značném zúžení spolupracovníků, ale také k návratu k dřívějšímu stylu a způsobu hraní, který navíc okořenili často až absolutní improvizací na jevišti. Lumír Tuček se svou ženou Janou Tučkovou (později přibírají ještě Věru Víchovou, Antonína Novotného a Arjanu Shameti) vytváří improvizací představení Karel a Máňa Live (12.2. 1998; kino Aero). Dospěli k tomu nejen z touhy zachovat Vpřed při životě ale i z provozních a organizačních důvodů. Navíc to jaksi přirozeně vyplynulo z improvizací pořadů v Českém rozhlase (Radio Mama) a posléze z rádia Limonádový Joe. Karel a Máňa Live je volnou improvizací postavenou na pevných, daných charakterech jednajících postav. Ústředním úkolem snažení herců při neustálém vznikání tohoto kusu je pokus o poctivou odpověď na otázku, zda-li jsou titulní postavy Karel a Máňa idioti neschopní jakéhokoli činu, nebo vysoce moudří asketové, kteří si zbůhdarma nešpiní život činností beze smyslu. Aktérům i divákům v řešení ústřední otázky pomáhají i

další postavy hry. Mánina sestra Vlasta, Karlův přítel Bedřich a albánská běženkyně paní Rasička.

Tímto představením se Vpřed pomalu uložil ke spánku. Do konce devadesátých už nic nového nevytvořil, občasně se objevoval po republice právě s Karlem a Máňou nebo dvakrát vycestoval do amerického Washingtonu pohostinsky zahrát pro krajany Boj o vše (1999), Hledačovo dobrodružství a Den s Tomášem Mácou (2000). Lumír Tuček pak spolupracoval na různých televizních a rozhlasových projektech a začal čím dál častěji po roce 2000 vystupovat jako komik v tzv. stand up comedy v televizi HBO v pořadu Na stojáka.

11 Křeč začíná končit

V polovině 90. let se probudila k divadelnímu životu i Baletní jednotka Křeč a nazkoušela inscenaci, která nesla od počátku pracovní název Čas úklidu, ale nakonec byla 22.11. 1996 v Paláci Akropolis uvedena pod jménem Začínáme končit. Sami tvůrci o ní mluvili jako o intimní tancovačce s množstvím kulis a kostýmů, v níž se také mluví a zpívá. Na výpravnost jsme si u Křeče zvykli, zpěv byl poměrně novinkou. I když oba bratři Cabanové s úsměvem uvádějí, že s jejich zpěvem to vždy bylo jako s jejich baletem.⁸⁰ Během šestnácti let se ale z Cabanů stali zdatní choreografové, kteří uměli vytvořit strhující kompaktní taneční čísla i pohybové gagy a jistou dávkou nepřesnosti využít jako bonus a s nadhledem sobě vlastním vydávat jemné nedotaženosti zdařile za přednosti.

Přesně deset let po premiéře poslední hry Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – No to snad není možný! (1986) přichází Křeč s novinkou. Podíváme-li se na to optikou běžného souboru, tak tři inscenace za dvanáct let není žádné ohromující číslo, ale je nutné říct, že bratři Cabanové a spol. nikdy nepřišli s ničím nehotovým. Všechny tři hry důkladně promysleli a nazkoušeli, aby neukazovali nic nedodělaného. Preciznost, výpravnost a smysl pro humor byly vždy zásadní klady Křeče a podle dostupných recenzí tomu nebylo jinak ani v případě Začínáme končit. To je reminiscencí let sedmdesátých a osmdesátých z pohledu jedné pražské generace. Koláž tanečních čísel, gagů a skečů valících se v závratném tempu kupředu a ohlížející se zpět na život mezi paneláky, na umakartové byty, první lásky v tanečních i první alkoholové opojení. A přidávají současnou zkušenost z polistopadové éry s konzumem v podobě McDonaldu, mobilních telefonů ad. Vladimír Hulec byl z novinky Křeče nadšený, což dokazují jeho slova: „*Scénka střídá scénku, doba dobu, klip následuje klip. Vše přebíjí rytmus, miniaturní gestické a pohybové vtípky, výtvarné gesto a celkový koncept. Stačí, aby se tři dívky v miniaturních sukničkách předklonily zády k divákům k ledničce, vyndaly zmrzlinu a jen tak s ní po těle a rtech přejížděly. Není to vzrušující? A nesmírně vzrušující, pop artově erotické a svěží je*

^{80 80} Klapalová, Martina. *Bratři Cabanové oživilí další ze souborů Pražské 5*. MF Dnes. 25.11. 1996.

*celé představení. Končí jakoby skupinovou fotografií všech účinkujících. Bez pointy, bez tečky. Nemá vyústění generace současných třicátníků. Opustí milenky, nahradí je jinými, otevrou doma ledničku, zakousnou hamburgery a pustí televizi. Asi tak dopadne každá generace. Začínáme... končit.*⁸¹ Křeči se tedy bezezbytku podařilo navázat na předešlý úspěch s Varaderem a opět vytvořit poutavou inscenaci. V recenzích je pak vždy bez výjimky zmíněna nejen výtečná choreografie, ale také kostýmy Simony Rybákové, která styl sedmdesátých let přetavila v obludně kýčovitou krásu.⁸² Krom toho se také objevuje zamyšlení nad tím, jestli to není jen pro pamětníky té doby a pro stejnou generaci, která dospívala ve stejném okamžiku jako Křeč. Těžko z toho vyvodit závěr, i když nejčastější odpovědí bývá, že pro nezasvěcené je to zábavné, hravé a vtipné a pro pamětníky se krom toho jedná o nostalgii a krátké nakročení o deset, dvacet let zpět. Inscenaci dominoval nadhled, sebeironie, cynismus, tedy přesně to, co bývalo silnou zbraní Křeče i v osmdesátých letech. Jen s tím rozdílem, že teď se od nich už nečekalo hodnocení společnosti a jasný postoj. Teď si prostě uklízeli ve vzpomínkách a zážitcích a ukazovali zrůdný, milovaný, nesmyslný i obyčejný předlistopadový čas, čas vnímaný dospíváním se vším, co k tomu patří. „*V kontextu činnosti legendární ‚pražské pětky‘ se předlistopadová představení BJK možná zdála málo ‚protestní‘, což se ovšem v jejich novém projektu paradoxně obrátilo v přednost. Kaleidoskop tanečně-pantomimických ‚klipů‘ (kterým by možná slušelo trochu ostřejší tempo) nevnucuje žádnou ideologii ani hlubokomyslné poselství. Zato však spontánně baví a názorně předvádí, jak se nápaditou a důkladně zaranžovanou sebeironií vymanévrovat z ‚křečí‘ středního věku, balastu vzpomínek, roztěkanosti informací i úmorných stereotypů,*“⁸³ napsal Jan Foll v článku Rytmus proti roztěkanosti.

Z většiny reakcí odborné veřejnosti tak Začínáme končit vychází jako vítěz Pražské pětky pro rok 1996. Snad jen drobné výtky k některým konkrétním protagonistům nebo gagům jsou podle recenzentů vadami na kráse. Lenka Jungmannová pak Křeči pro další počínání doporučuje přísného dramaturga, který by

⁸¹ Hulec, Vladimír. *Nadržení Cabani a zařatý pes Tuček*. Divadelní noviny. 23.12. 1996. roč.5. č.48. s.5.

⁸² Tichý, Zdeněk A. *Pionýrovi nejen erotické zápisky*. MF Dnes. 25.11. 1996. s.15.

⁸³ Foll, Jan. *Rytmus proti roztěkanosti*. Lidové noviny. 25.11. 1996. s.10.

některá čísla vymazal a jiná naopak více vypointoval.⁸⁴ V zásadě je ale s ostatními ve shodě. První polistopadová premiéra Baletní jednotky Křeč se tedy podle recenzentů mohla směle ucházet o přízeň diváků a navázala na to nejlepší, co Křeč na konci osmdesátých let opustila.

11.1 Kus Pokusu

Na přelomu let 1996 a 1997 se někteří členové Křeče účastní obnovených premiér filmů Tomáše Vorla Pražská 5 a Kouř v kinech Lucerna a Illusion i společné akce Pětka v paláci Akropolis, kde 19.4. 1997 probíhal seminář prudy, tedy zásadního slova, kterým Pětka obohatila český slovník. Poté v sobě nezapřou marketingové vlohy, když vystupují na módní přehlídce časopisu Elle a firmy British Airways v pražském Veletržním paláci (2.6. 1997), kde předvádějí historické kostýmy. Křeč byla během devadesátých let často vyhledávaná pro podobné akce, protože se její členové uměli pohybovat po molu, byli vtipní a nápadití (ne jako klasické modelky, tedy pouhé tzv. „ramínka na šaty“) a měli nepostradatelnou Simonu Rybákovou, která uměla navrhnout a vymyslet vždy skvělé kostýmy. Křeč nebyla nikdy undergroundová a nikdy si na nic takového nehrála. A také se nevyhýbala hraní za peníze i na podobných akcích, které nejsou ani umělecky hodnotné ani divadelně zajímavé. Křeč prostě nikdy netrpěla křečovitou uměleckou přecitlivělostí. Tím si samozřejmě mohla znelíbit část svých příznivců, ale dle mého názoru jim to bylo lhostejné. Kdo neocení jejich humor, styl, způsob práce i různé mimodivadelní „melouchy“ ten to zkrátka neocení. A Křeč tu byla hlavně pro ty, kteří ji brali takovou, jaká byla.

V druhé polovině srpna 1997 pak Baletní jednotka Křeč natočila film KusPoKusu, sedm výtvarně pohybových vizí (Art of Kitchen, Cirox, Noc je mladá, Zak Zak, Tanec Dotykowy, Pole de Rougee, Echa Culados), jenž měl premiéru v Roxy 12.5. 1998. Režie se ujal Michal Caban, kameru měl na starosti Asen Šopov, scénografií Šimon Caban a kostýmy navrhla Simona Rybáková. Výtvarný taneční film, ve kterém se nemluví a který funguje na bázi propojení hudby, tance a vizuálna, objel několik festivalů, kde získal mnoho cen (zvláštní uznání poroty na 8. Coreografo

⁸⁴ Jungmannová, Lenka. *Ze života Křeče*. Babylon. 20.2: 1997. s.10.

Elettronico Napolidanza '98 v Neapoli, zvláštní uznání poroty na 35. Mezinárodním TV Festivalu Zlatá Praha '98 nebo zvláštní uznání poroty na 7. Mezinárodním Festivalu Dance Screen '99 v Kolíně nad Rýnem). Na distribuci do kin však film nedostal potřebné dotace od Ministerstva kultury ČR, takže si musela širší divácká obec počkat až na premiéru televizní, které se KusPoKusu dočkal až v roce 1999. Není se čemu divit, že nezavítal na první program, kde by jistě vzbudil u běžných diváků nevoli a strhl vlnu kritických dopisů toužících po příjemnějším a méně náročnějším pořadu, ale na ČT2. Jan Rejžek ve svém článku o tomto snímku říká, že většina tanečně-obrazových kreací vnesla na obrazovky jeden z nejpodivnějších a zároveň nejkrásnějších zážitků roku.⁸⁵ Pohybová čísla měla různou atmosféru, svůj vlastní příběh a především zcela odlišné vizuální prostředí. Chladná cvičení na římsách v Cirox, stará školní jídelna z vize Zak Zak, hororově pojaté fantasy Pole de Rouge ad... Problém snímku vidí Rejžek pouze v přílišné sebevážnosti autorů, kteří občas neudrží dostatečný postmodernistický odstup, neodhadnou únosnou délku etud nebo je nenasytí novými myšlenkami. Vyzdvihuje výtečný výběr hudby od Art of Nois, Prince, Erika Claptona, Morcheeby, Enigmy ad., která souzněla s choreografiemi a společně tak vytvářely rej barev, pohybů a nálad.

11.2 Corpus sEX Máchiňa

Po natočení KusPoKusu se Křeč vrací k dalším mimodivadelním aktivitám, spolupracuje na natáčení různých projektů a dalších akcí, kde přispívá choreografií, přímou taneční účastí některých členů nebo i režijním dohledem (vyhlášení Mobil roku ve Veletržním paláci 25.11. 1998). Zároveň části svých hotových choreografií (většinou některé z vizí z KusPoKusu) prezentují na komerčních akcích jako Auto roku 1999 (Art of Kitchen), prezentace auta Saab na Strahově, páté narozeniny firmy Sun Microsoft (Art of Kitchen, Tanec Dotykowy ad.) – oboje 1999 nebo při natáčení propagačního spotu Praha 2000 (Pole de Rouge). Na jaře 1999 se pak oba bratři Cabani plně věnují přípravám na 36. Mezinárodní festival Zlatá Praha, kde měli na starosti architekturu festivalu (Šimon Caban) a doprovodné akce (Michal Caban). 26.

⁸⁵ Rejžek, Jan. *Úvahy posttelevizní - Jen kus pokusu o humor*. Literární noviny. 28.4. 1999. č.17. s.5.

září 1999 pak po třech letech derniérují svou inscenaci Začínáme končit, tentokrát pod názvem Konečně končíme.

Křeč tak uzavřela další kapitolu své tvorby. Kapitulu čistě divadelní a od té chvíle se zaměřila především akce jiného druhu. Bratři Cabani připravovali choreografie, vytvářeli scénografické projekty a režírovali. Z devadesáti procent ale ne pro Křeč. Ta už neprodukovala a ani nechystala další Varadero ani neplánovala znovu Začít končit. S klasickým reprízovaným programem byl konec. Přesto se ale k divadelní práci sem tam vracela. Takovou výjimkou byla i jednorázová inscenace Corpus sEX Máchiňa, která měla svou premiéru a zároveň derniéru na čtvrtém ročníku festivalu Čtyři + čtyři dny v pohybu (14.11. 1999). Křeč se po dlouhé době opět dostala do továrních prostor (naposled tomu bylo 13.12. 1992 při prezentaci firmy Max Factor v ČKD Libeň), tentokrát do ČKD Karlín, a využila je zcela po svém. Nevytvořila inscenaci ale spíše jakýsi happening, performanci. Corpus sEX Máchiňa byla praktická, nevratná, estetická industriální banalita, která se skládala z volné série výjevů inscenovaných na velkém pódiu, okolních plošinách i v dalších částech a zákoutích haly. V doprovodu zněla hudba od klasiky přes etno a techno až po živé vystoupení pěti bubeníků. Na pódiích se objevovaly půvabné modelky v montérkách, ladných trikotech i dráždivém prádle (důraz na smyslnost a jemnou erotiku se objevuje skoro v každé akci a představení Křeče). K nim se přidávali urostlí mladíci, kteří manévrovali s bruskami, pilami, vrtačkami, kladivy a dalším nářadím. Nechyběly ani vizuální efekty jako hra světla, plameny ohňů a další pyrotechnické efekty. Baletní jednotka Křeč připravila pohybově, hudebně a vizuálně industriální koktejl, který přesně zapadal do konceptu festivalu. Ten se vždy snažil lákat diváky z kamenných divadelních sálů do netradičních prostor, které jsou na první pohled zcela nevhodné pro divadlo (o rok dříve se konal v čističce odpadních vod v Praze Bubenči) a dokazovat, že nejen v divadle je možné hrát nebo koncertovat. Křeč svou specifickou demoliční hrou nadchla publikum i divadelní recenzenty: „*Seskupení jakési fantaskně industriální Kámasútry se střídala s přímočarými výjevy, při nichž hovořila jen hmota, fyzická síla a nástroje. Občas na některé výstupy diváci neviděli a ke konci už se představení poněkud vlekló – to lze ovšem přičíst na vrub toho, že šlo i projekt jednorázový. Především se však bratrům Cabanovým podařilo zdejší halu*

*zasvětit jako monumentální divadelní prostor. A zbývá než litovat, že jím po skončení festivalu nezůstane.*⁸⁶ Toto je úryvek z článku Zdeňka A. Tichého s názvem Křeč zhmotnila dělníkův sen, což krásně vystihuje celý projekt. Ukázat industriální prostor jako místo, které může být pěkné, hravé, zábavné, vzrušující a atraktivní pro práci. Ale také jako místo, kde se dá hrát divadlo, bavit diváky a dělat si legraci. Nebyla by to Křeč, aby vytvořila pouze suché taneční vystoupení. Kromě hudby bylo slyšet i recitaci členů R.S. Vpřed, kteří ironicky promlouvali k domácím kutilům a vychvalovali pracovní nářadí. I v tomto případě můžeme najít inspiraci v televizi, protože odkazy jasně směřovaly ke kutilským pořadům, především pak k Receptáři Přemka Podlahy.

Vladimír Hulec ve své recenzi našel pouze slova chvály, což je u něj, jakožto „nemilovníka“ Pražské pětky, o to víc překvapivé a proto je nutné alespoň část odcitovat: *„Jedinečnou událost festivalu však připravili bratři Cabanové se svou skupinou Baletní jednotka Křeč. Během dvou hodin v naprosto neopakovatelné akci provedli diváky celou tovární halou. Ze všech stran se zjevovali polonazi, efektně oděni muži i ženy s výrobními, či spíše destruktivnímu nástroji a za řevu nástrojů, zvuků ‚sluneční‘ hudby a recitace členů R.S. Vpřed drtili, řezali, bořili, odfukovali, lámali, co se dalo. Bylo to efektní, bylo to erotické, bylo to nepatřičné, bylo to vzrušující.*⁸⁷ Ale abychom zde neuváděli pouze chválu. Tato práce má za cíl podívat se nejen na prezentaci Pražské pětky, ale také na kompletní recepci, tzn. i na záporná hodnocení, která o inscenacích a akcích vyšla. Jednou takovou je i článek Tomáše Hejzlara, který oproti oběma výše uvedeným příspěvkům Corpus sEX Máchiňa naprosto ztrhal. Aniž bych chtěl být proti autorovi či článku zaujatý, možná můžeme jeho negativní reakci přičíst na vrub deníku, kde byl prezentován – Haló noviny totiž nepatří do periodik, kde by se o Pražské pětku psalo, natož pak psalo kladně. A to i přesto, že byla Pětka vždy apolitická. Ale byla vždy provokující, hlučná, divná a nešla s davem a pro dav. Píšeme sice o době deset let po listopadové revoluci, ale ze souvislostí lze jednoduše vyčíst, že stále nezakázaná Komunistická strana (dříve KSČ, nyní KSČM), neměla a nemá ráda cokoliv mimo standard, cokoliv, co porušuje řád,

⁸⁶ Tichý, Zdeněk A. *Křeč zhmotnila dělníkův sen*. MF Dnes. 16.11. 1999. s.4.

⁸⁷ Hulec, Vladimír. *Nevstoupíš dvakrát do stejného prostoru*. Reflex. 9.12. 1999. s.80.

klid a jasně daná společensky únosná kritéria. A to Pražská pětka, v tomto případě konkrétně Křeč, dělala. Odcituji tedy část Hejzlarovy recenze. „Zřejmě největším zklamáním všech osmi večerů se stal destruktivní paskvil industriální banality v realizaci baletní jednotky Křeč pod názvem *Corpus sex machina*. Ani dlouhý vysvětlující text k představení nemůže odůvodnit naivitu scénáře. Vyřezávat kupříkladu otvory do dřevěných ploch, autogenem rozřezávat drátěné pruty či být svědkem sprchujících se nahotinek v zimomřivém prostředí tovární haly neevokuje někdejší funkčnost těchto prostor, avšak není ani uměleckým ztvárněním konstant a proměn času i lidských postojů a hodnot. Jde jen o křečovitou excentricnost.“⁸⁸

Sami bratři Cabanové o své originální produkci řekli: „Nejsme si jisti, zda se jednalo o nějaký příběh, ale je docela možné, že jsme ráno vstoupili do podivuhodné fabriky, vzali do ruky stroj, něco stvořili, a když padla, tak šli domů...“⁸⁹ I z jejich slov vyplývá, že účelem nebyl propracovaný scénář, komplikovaný děj či bravurní herectví. Smyslem bylo využít tovární halu jinak. A to se Cabanům a Křeči povedlo.

Tím jsme završili počínání Baletní jednotky Křeč v letech devadesátých. Do konce roku stihla akorát uspořádat silvestrovskou akci na Střeleckém ostrově, kde však vystupovala v roli najatých organizátorů, tvůrců i aktérů, a za což jim samotný zadavatel nezaplatil. Divadelních a jiných aktivit se však do příchodu nového milénia již Cabani a spol. nedopustili.

⁸⁸ Hejzlar, Tomáš. *Česká produkce v mezinárodní konkurenci příliš neuspěla*. Haló noviny. 2.12. 1999. s.10.

⁸⁹ Hulec, Vladimír. *Nevstoupíš dvakrát do stejného prostoru*. Reflex. 9.12. 1999. s.80.

12 Klid ve Sklepě

Zatímco byli další dva aktivní členové Pražské pětky, Vpřed a Křeč, po otevření paláce Akropolis aktivní, divadlo Sklep bylo poněkud klidnějšího až ospalého ražení. Rok co rok pravidelně přicházelo s novou Besídkou a stále reprizovalo své Mlýny a nově také Mazaného Filipa (obnovená premiéra v divadle Ta Fantastica 14.11. 1994), jehož původní derniéra byla ještě před Listopadem 1989 (přesně 8.6. 1988 na Dobešce). Toto opětovné vzkříšení Marhoulova/Chandlerova detektiva Phila Marlowa přineslo i několik reakcí v tisku, které byly protichůdné, jak tomu u Sklepa bývalo pravidlem. Mirka Spáčilová popsala pochvalně poetiku Sklepa s doslovným, někdy až na hlavu postaveným humorem, který se občas vyhrotil ad absurdum, a nehledá v Mazaném Filipovi kritiku společnosti ani jiné společenské přesahy. Maximálně pozoruje ironický úšklebek směrem ke zvykům a mýtům filmařiny (což v té době mělo dvojnásobný rozměr, protože režisér Václav Marhoul byl zároveň ředitelem barrandovského studia). „*Marhoulova hravá, především jazykově důsledná variace na americkou školu drsných detektivů byla v době svého vzniku, přepodobně jako další inscenace souborů Pražské pětky, buď velebena jako nová inteligentní zábava, anebo kritizována coby recese bez uměleckých, ale zejména politizujících ambicí, jako ‚humor pro humor‘. Ale hledat kritický osten, ‚odbojnou‘ výpověď u Sklepa (a celé Pětky) nebylo tehdy na místě a byl by to omyl i nové společenské situaci. A to přesto, že právě teď se nabízí rozumět Mazanému Filipovi jako zrcadlu nastavenému kýčům, jež nás zaplavily z dovozu. Byl by to ale příliš umělý výklad. ... Mazaný Filip je prostě zájezdová legrace.*“⁹⁰ Spáčilová naprosto přesně v několika větách vystihuje Sklep, jeho způsob inscenování způsob, jak by ho chtěli vnímat recenzenti. Humor, který potěší a pobaví, až zabolí v bránici, byl a stále je pro většinu odborné veřejnosti nedostačující. Možná proto, že ve Sklepě viděli naději a potenciál pro mnohem víc, než jen onen „humor pro humor“. Ale jak se říká, starého psa novým kouskům nenaučíš, ani Sklep nepředěláš. Bavit se a dávat na odiv „havadismy“ bylo, je a bude pro Sklep to nejdůležitější. Jan Foll, častý recenzent

⁹⁰ Spáčilová, Mirka. *Marhoul oprášil svého Phila Marlowa*. MF Dnes. 16.11. 1994. s.19.

Pražské pětky (a často pomyslně stojící na jejich straně) tentokrát nesdílí nadšené názory Spáčilové a naopak si posteskl, že ač je jejich nevázaná, pot'ouchlá sranda i věčná nedůvěra vůči idolům příjemná, mohli by mít na víc. „*Jindy se ovšem fraška o mazaném Filipovi mění v pouhou dryáčnickou exhibici, v níž ostentativně předváděná jalovost přestává být vtipná. Nic proti podobné zábavě pro pár kamarádů, i ta by však mohla přesáhnout sebe sama, což Sklep dokázal například ve své předchozí inscenaci Mlýny.*“⁹¹ A v podobném duchu se nese i krátká zmínka Zdeňka A. Tichého, který uvádí, že by se měl Marhoul držet raději producentského křesla než režijního, kde podle postřehů z obnovené premiéry nedosahuje valných výsledků. Ale hned dodává, že ctí Sklep takový, jaký vždy byl a bude i se všemi nedokonalostmi a zlovyky. Přesto je Mazaný Filip dle Tichého večerem přesně takového humoru, který má sklepácké publikum rádo a na který vždy bude věrně chodit.⁹² To potvrzuje i fakt návštěvnosti. Ve srovnání všech tří divadel Pětky vychází Sklep jednoznačně nejlépe. I po otevření Paláce Akropolis, který měl být pro všechny společnou scénou, se Sklep nevzdal své nezávislosti a vystupoval i na jiných místech v Praze (divadlo Gong, Branické divadlo...). A přesto dokázal vždy všechny sály, včetně toho žižkovské, zcela zaplnit. Což se nedá říct o Vpředu nebo Křeči, které o frontách na lístky mohly pouze snít.⁹³ Mazaný Filip se pak v prosinci 2003 dočkal své filmové verze opět v Marhoulově režii. Zajímavé je, že si ve filmu zahrál i dřívější odpůrce Pražské pětky Ivan Vyskočil, který v roce 1982 po představení tandemu Sklep-Vpřed A budeš hodný (1981) na festivalu Šrámkův písek prohlásil: „*Dejte jim samopaly a zítra nás postřílejí.*“⁹⁴ Objevil se v roli lift-boye a Pětka tak pomyslně uzavřela příměří se svým dávným kritikem.

12.1 Vykopávky, Silvestr a nic víc

Sklep je jediný soubor Pražské pětky, který se může pochlubit kontinuální činností bez přestávek či omezení činnosti. Přesto v druhé polovině devadesátých let působil jako přežívající na smrtelné posteli, který ale ví, že hned tak neodejde.

⁹¹ Foll, Jan. *Marlowe kouzla zbavený*. Lidové noviny. 16.11. 1994. s.11.

⁹² Tichý, Zdeněk A. *Divadelní glosář – listopad*. Divadelní noviny. 12.12. 1994. č.21. s.4.

⁹³ Klapalová, Martina. *Palác Akropolis zůstává spojen s umělci Pražské 5*. MF Dnes. 17.9. 1997. s.4.

⁹⁴ Dvořák, Jan. *Sklep*. Praha. 1999. s.244.

Z kdysi živelné a jednoduté party vyčnívali mnozí členové, kteří investovali většinu své energie mimo Sklep, jenž zároveň byl také pouze vedlejší formou výdělku. Z mnohých členů se stali známý herci a moderátoři (Tomáš Hanák, Eva Holubová, Vlastimil Zavřel, Jiří Macháček), filmoví, televizní i reklamní režiséři (Tomáš Vorel, Milan Šteindler, Otakáro Schmidt, Ondřej Trojan, Václav Marhoul), architekti (David Vávra), hudebníci (Robert Nebřenský, Monika Načeva), výtvarníci (Aleš Najbrt, Jaroslav Róna) atd.. Výčet profesí, do kterých zasahují aktivity členů Sklepa by byl jistě ještě větší. Nejinak by tomu bylo i u ostatních souborů; především pak Křeče, se kterou například spolupracoval a vystupoval bývalý ředitel pražské ZOO Petr Fejk. I snad z těchto důvodů nezbylo Sklepu dost času a sil na nové hry. Sami pak mnohdy přiznávají, že si často potřebovali odpočinout od toho společného řádění, od alkoholových dýchánek, a s přibývajícímí lety toho na ně začínalo být moc.

Proto jedním z mála nových počinů bylo vydání cd s názvem Vykopávky (20.10. 1997). Jednalo se již o třetí desku v pořadí (předcházely jí Punc a Písničky divadla Sklep) s písničkami ze starších a již nehraných her (Šediváci, šediváci..., Muzikál, Carmen ad.). Většina textů pochází z pera Tomáše Hanáka, hudbu pak složili David Noll a Jára Vaculík a interprety jsou sami herci ze Sklepa. Pavel Klusák ve své recenzi U Sklepa se s prudou musí počítat vyzdvihuje právě autory, trochu smutně však hovoří o producerském nedotažení, kvůli kterému není pohlídáno některé frázování a intonace. Producent zvenčí by navíc mohl dotáhnout a povýšit aranžmá. Nicméně desku hodnotí velice pozitivně, i když dodává, že Sklep má na víc – vydat výbornou desku, která by zahýbala měřítky domácí zábavné hudby.⁹⁵

Na konci roku 1997 připravil Sklep pro Českou televizi silvestrovský guláš Pumelenice lesní moudrosti (režie Ondřej Trojan). Série „besídkovských“ skečů na trampské téma se vstupy o vydařeném lovu (Jiří Macháček), fotbalových peripetiích fanoušků Sparty (Jiří Burda, David Vávra), s pásmem úchylného vypravěče fórů (Ondřej Trojan) ad. Mezi ně jsou vkládány sklepácké písničky se zálesáckou tematikou. Klasický humor klasického Sklepa, tentokrát ne divadelně naživo, ale zachycený televizí. O rok později se situace opakovala a Sklep pro Českou televizi natočil silvestrovský pořad Multicar Movie Show (režie Ondřej Trojan). Anotace

⁹⁵ Klusák, Pavel. *U Sklepa se s prudou musí počítat*. MF Dnes. 23.10. 1997. s.19.

k silvestrovské zábavě, která je k dočtení na internetu praví: „*Plněná multikára Divadla Sklep tradičně přiváží televizním divákům desert k došťouchnutí silvestrovského menu. A protože Sklepáci nikdy nebyli žádní morousové, navštívíme na komično tak bohaté prostředí, jako je slévárna, kosmetický salon, byt dělníka, obyváček stařenky, lesní plenér, nebo sídlo prosperující firmy. Ale nezůstaneme jen u zábavy. Společně se zamyslíme nad smyslem umění, vztahem proletariátu a buržoazie a odpovědností za činy svých rodičů. Prostě budeme společně bilancovat nejen minulý rok, ale celé století vědeckotechnické revoluce, odstartované vynálezcem multikáry a završené Multicar movie show Divadla Sklep.*“⁹⁶ Zkrátka zběsilá jízda estrádního vozu s vtipnými, průměrnými i trapnými scénkami, skeči a písničkami. Divadlo Sklep prostě a jednoduše bude řídit a dělat si legraci, dokud budou jeho členové stát na nohou. Nejinak tomu bylo v letech osmdesátých, devadesátých a jiné to není ani v současné době. Začátkem deváté dekády 20. století začal Sklep se svými krátkými výstupy pomalu pronikat na televizní obrazovky. Opusťme ho tedy na jejím konci ve stejné situaci, ovšem v jiné pozici – v pozici stálého účastníka televizní zábavy. Ovšem zábavy zcela jiné, než je klasická estrádní šou pro běžné televizní konzumenty. V pozici alternativního provokatéra, jehož humoru se směje jen zasvěcená část, ostatní ho považují za stupiditu, trapnost nebo za nesrozumitelný kýč. Je jen na každém z nás, ke které skupině se přiřadíme...

⁹⁶ <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1007781570-multicar-movie-show/29836313905/>

13 Pětka spolu ne(s)končí

Otevření Paláce Akropolis a akce Bludiště '96 nebyla poslední společnou akcí Pražské pětky. I když se už žádná další, co se týče mediálních ohlasů, nedočkala takové pozornosti. Ještě na podzim 1996 vystoupily soubory Pětky v Divadle Archa u příležitosti šedesátých narozenin Václava Havla a vytvořili pro něj zdravici To všechno vodnes čas, kdy konfrontovaly historické mezníky v životě Havla a Pětky. Poté se uskutečnily na přelomu let 1996 a 1997 obnovené premiéry společných filmů Pražská 5 a Kouř, kterých se účastnili členové napříč soubory.

14.4. 1997 pak v Paláci Akropolis odstartoval několikadenní Divadelní festival Pražské 5, kde Pětku alespoň formálně znovu tvořilo pět souborů. Kromě Sklepa (Mazaný Filip, Mlýny), Vpředu (Boj o vše) a Křeče (Začínáme končit) se představilo ještě divadlo Vrata (Milan už dvě), které bylo dlouhá léta spřízněno s Pětkou nejen svým humorem, ale i svým hlavním představitelem, Petrem Čtvrtníčkem, který se objevil ve filmu Kouř a v 90. letech vytvářel spolu s Vávrou a Šteindlerem televizní pořad Česká soda. Pětici pak doplnilo Divadelní studio Čisté radosti Jaroslava Duška (Modrý most), který, jak jsme uvedli v kapitolách o Sklepu, patřil mezi časté hostující herce Pětky. Kromě nich na festivalu zahrála hudební skupina MTO Universal Praha neboli Malý taneční orchestr divadla Sklep. Součástí akce byl i Seminář prudy – tedy o prudě v lidských životech, díle i dalším konání. O účasti na semináři se vyjádřil Lumír Tuček: „*Možná nás bude dvě stě. Ale i kdyby se nás sešlo jen dvacet, tak jsme pevně odhodláni se zprudit.*“⁹⁷

V dubnu 1998 se pak konaly hned dvě akce Pětky za sebou, ačkoliv zcela odlišného charakteru. Na 14. dubna zorganizoval Václav Marhoul na Pražském hradě akci s názvem Hlas pro NATO, která vzešla z podnětu Jaroslava Róny. Herci Pražské pětky a skupina Tvrdohlaví tím dali společně jasně najevo svůj souhlas se vstupem do této organizace. Pětka byla poprvé od Kouře politická, a navíc způsobem pro ni zcela netypickým. Bez zjevné legrace, ironie a cynismu vyjádřili svůj jasný názor. Během akce defillovali u Pražského hradu herci v nacistických a sovětských uniformách a

⁹⁷ zat. *Festival Pražské 5 zve divadelní vlaštovky*. MF Dnes. 14.4. 1997. s.11.

předvedla se i válečná technika v podobě obrněného transportéru nebo ruského tanku T54. „Trochu šokem, trochu výstrahou jsme pod hrozbou bojové techniky chtěli národu připomenout, že republika dvakrát ztratila suverenitu a že je důležité, abychom do NATO vstoupili,“⁹⁸ řekl k akci Václav Marhoul a jako vysvětlení, proč je výtvozem zrovna Pražské pětky dodal: „Je to tak trochu generační záležitost, protože aktéři jsou čtyřicátníci a v době, kdy nás ve druhé světové válce okupovali Němci a v osmašedesátém obsadila sovětská vojska, ještě nebyli na světě nebo nebyli dospělí a nemohli se vyjádřit. Nyní chceme svůj názor dát jasně najevo.“⁹⁹

V jiném duchu se nesl následující den, kdy Pětka přichystala Večer pro Jaroslava Foglara. Společný hold u příležitosti devadesátých narozenin slavného spisovatele se konal 15.4. 1998 v pražské Lucerně, kam se pětka vrátila po dvanácti letech. Záznam z komponovaného představení uvedla i Česká televize pod názvem U Šmejkalovic ohrady (režie Michal Caban).

Pocta Jaroslavu Foglarovi byla i poslední společnou akcí Pražské pětky v 90. letech. Přesto ještě neskončím, protože je v tomto případě nutné pro úplnost přesáhnout vytyčený časový úsek o rok, kdy se divadlu Sklep podařilo otevřít svou vlastní scénu v divadle Dobeška, tedy v divadle, kde v osmdesátých letech hrálo, na začátku devadesátých o něj marně usilovalo a na prahu nového tisíciletí konečně získalo a zrekonstruovalo. Ve dnech 6.-7.10. 2000 uspořádal Sklep svou otvírací Non Stop Besídku, která trvala celých 24 hodin. Kromě členů Sklepa se na jevišti vystřídaly i další soubory Pětky v různých, někdy až v divadelně netypických časech. Například Křeč oprášila části svého Začínáme končit a ještě starší kousky a patřil jí čas od 6 do 8 hodin ráno. Poměrně bizarní megalomanská akce. Tak jak se na Sklep, Vpřed, Křeč, MIMOZU a Kolotoč sluší. Dva posledně zmiňované soubory sice teoreticky přítomny nebyly, ale jejich bývalí členové ano. Přesně v duchu toho, co napsal Vladimír Hulec v jednom ze svých článků: „Pražská 5 tu prostě bude, i když my tu nebudem.“¹⁰⁰

⁹⁸ KA. *Umělci chtěli demonstraci šokovat i varovat*. MF Dnes. 15.4. 1998. s.1.

⁹⁹ Kovářová, Karolína. *Umělci vyjádří souhlas se vstupem země do NATO*. MF Dnes. 11.4. 1998. s.11.

¹⁰⁰ Hulec, Vladimír. *Pražská 5 byla, je a bude. ...and show must go on...* Divadelní noviny. 1996. r.5. č.7. s.7.

14 Závěr

Prošli jsme s divadly Pražské pětky cestu od konce osmdesátých let do roku 2000. Na začátku bylo pět amatérských souborů, které dobývaly divadelní „svět“. Vytvořily svou vlastní poetiku, svůj vlastní styl humoru a získaly si přízeň diváků. Jejich působení před rokem 1989 bylo plné studentského nadšení, sršící energie i postupného dospívání v generační divadla, která tlumočila své postoje proti stupě a prudě ironií, sarkasmem a částečně pomocí trapnosti. V předlistopadovém období žádný ze souborů nevyčníval, stejně jako žádný ze členů. I proto se jim začalo říkat silná, později Pražská pětka. Ta se následně prezentovala ve stejnojmenném filmu a postupně začala být známá široké veřejnosti nejen v Praze. Od první poloviny osmdesátých let pak začala jejich tvorbu reflektovat i veřejnost odborná. Nejprve převážně se značným nadšením, později kladla otázky po smyslu, který z inscenací a akcí Pětky nebyl vždy zřejmý. Pražská pětka ale nikdy nedeklarovala žádný program, nikdy se netvářila jako hnutí, které se chce a má vyjadřovat ke společenským otázkám. Zásadní pro ni byl humor a zábava. Bavit se a pobavit.

S tímto krédem vstupovala i do období po Listopadu 1989; to už ale jako trojka, protože pantomimická skupina MIMOZA a Výtvarné divadlo Kolotoč ukončili na přelomu 80. a 90 let svou činnost. Změna v politice i ve společnosti, otevření hranic a přísun dovozových věcí nabízely nové možnosti hraní, nabídky práce i technické prostředky k tvorbě. Pětka se v osmdesátých letech vyjadřovala nejvíce k televizní zábavě, z níž čerpala inspiraci, již zesměšňovala, a ukazovala na jevišti její stupiditu. Po revoluci '89 recenzenti čekali, jaký postoj pětka zaujme právě v době, kdy televize hledala nové, neokoukané tváře i jinou zábavu, než která doposud běžela na obrazovkách. Čekalo se, jestli Pětka a především pak její nejznámější člen – Sklep – budou stát na jevišti a tropit si stále legraci, nebo přijmou nabídku účastnit se mediálního světa. Divadlo Sklep, i díky již známým členům Hanák, Vávra, Šteidler a kvůli největší sdělnosti svých skečů pro širší veřejnost, se tak dostávalo pomalu do centra pozornosti médií a začalo účinkovat v televizi. Ocitlo se tedy tam, kam před několika lety směřovala jejich kritika. Ale zdání by mohlo klamat. Sklep pro televizi natáčel své scénky, písničky a skeče přesně tak, jak je dříve uváděl na jevištích. Nic

nezměnil, nepolevil a proto si u mnohých diváků vysloužil slova odporu. Nestal se po celou dobu devadesátých let zábavou pro masy, středním proudem uváděným v prime time na komerční stanici. Většinou bylo možné zahlednout divadlo Sklep na druhém programu v noci. Opakem pak byli někteří sklepáci, jejichž popularita nabrala takové obrátky, že sami o sobě propadli komerčním pořadům, akcím i reklamním kampaním. Ale nikdy nezapomněli, odkud vyšli a vždy se ke svému sklepáckému humoru vraceli. Odborná veřejnost to však celkově vnímala jako ústup stranou či zpět a považovala generační hnutí Pětky za mrtvé a zkomercializované. Postupem času však polevila ve svých soudech a díky novým inscenacím Sklepu v první polovině 90. let se k Pětce opět otočila čelem.

Jiný případ je Baletní jednotka Křeč, jejíž vůdčí tandem bratrů Cabanů byl vždy zaměřen více na audiovizuální stránku bez ohledu na to, jestli je něco více či méně umělecké nebo komerční. Snažili se vždy odvádět profesionální práci plnou nápaditých choreografií, scénografie i kostýmů. A bylo zcela jedno, jestli se jedná o jejich filmové a klipové počiny, novou inscenaci, s níž přišli až roku 1996, nebo komerční a firemní akce. Vždy byli precizní, nápadití a vtipní. S komercí jako takovou koketovali možná nejvíc z celé Pětky, ale nikdy neproklamovali, že budou tvořit zadarmo a jen díla vysoké umělecké hodnoty. Tak je vnímala i odborná veřejnost. Jejich komerční aktivity by raději neviděla, zato na nové choreografie se vždy těšila.

Lumír Tuček na začátku devadesátých let pozastavil činnost Recitační skupiny Vpřed a věnoval se svým aktivitám v českobudějovickém Divadle M. Poté soubor přejmenovává na Divadlo Vpřed a odklání se od dosavadní tvorby, tj. rytmizovaného projevu, a vydává se směrem k činohře. Nikoliv však klasické. Jeho herectví a projev celkově byl vždy velice expresivní; velká gesta i přesná artikulace. K tomu se snaží přimět ostatní členy Vpředu v nových inscenacích. Oproti divadlu Sklep se ale setkává s opačným jevem – odborná veřejnost je jeho novinkou Boj o vše nadšená, ale veřejnost na jeho představení příliš nechodí. Tuček na konci 90. let derníruje své nové inscenace a zaměřuje se především na rozhlasové pořady Radio Mama v Českém rozhlase a poté v rádiu Limonádový Joe. Vpřed ze všech tří fungujících souborů nejméně pronikl do masových médií a nejvíce se snažil dostat na jeviště

nejen humor, ale i složité texty a jejich myšlenky. V televizi se objevoval zřídka, většinou po boku členů Sklepa; pro širokou veřejnost je jméno Tuček oproti jménům jako Hanák, Holubová, Vávra, Šteindler téměř neznámé. Otázkou zůstává, jestli jeho minimální spolupráce s masmédií byla zapříčiněna jeho nechutí nebo nedostatkem nabídek.

Pražská pětka si nikdy na nic nehrála, nedeklarovala žádná pravidla, nikdy nebyla oficiálně založena a tím pádem nemůže být nikdy zrušena. Během svého působení se její členové rozletěli do různých profesí, mnozí se stali díky masmédiím slavnými, ale přesto to humor a aktivity Pětky nezměnilo. Měnil se pouze názor na ní, ale stejně vždy nakonec recenzenti došli k závěrům, že Pražská pětka jiná nebude. Neukáže víc smyslu, stále bude vytvářet svůj vlastní nesmysl a humor pro humor a bude sebe i ostatní bavit, štvát nebo rozčilovat, dokud tady bude.

15 Seznam literatury

- Baldýnský, Tomáš. *Setkání na mostě*. Reflex. 12.12. 1996. s.8.
- Bartušek, Michal. *Pražská 5*. Kino. 1989. č.15. s.15.
- Caban, Michal. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna. 2003.
- Císař, Jan. *Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence*. Praha. 1998.
- Císař, Jan. *Syntéza*. Amatérská scéna. 1987. č.6. s.2.
- Čechová, Ivana. Plzák, Michal. *Jaroslav Dušek – Nucený výsek*. Praha. 2004. s.7-8. ISBN 80-7017-973-2
- Dvořák, Jan. *Alt.divadlo. Slovník českého alternativního divadla*. Pražská scéna. Praha. 2000.
- Dvořák, Jan. *Divadlo v akci*. Praha. 1988. s.174.
- Dvořák, Jan. *Hnutí Sklep aneb Silná pětka anebo Pražská pětka*. In: Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech Praha. 1990. s.73. ISBN 80-7068-028-8.
- Dvořák, Jan. *Mimoza*. Praha: Pražská scéna. 2007. ISBN: 978-80-86102-19-1.
- Dvořák, Jan. *Sklep*. Praha. 1999. s.267. ISBN: 80-86102-00-9.
- Dvořák, Jan. *Sklep, Vpřed, Křeč atd.* Scéna. 1984, č. 21-22. s.4.
- Dvořák, Jan a kol. *Výtvarné divadlo Kolotoč*. Praha. 2010. ISBN: 978-80-86102-62-7.
- Divadla svítící do tmy II*. Praha. 2007. s.283.
- Erml, Richard. *Havlova světová premiéra na Dobešce*. Scéna. 1.3. 1991. č.5. s.1.
- Fiedor, Jiří. *Kolbenka byla voňavá. Začalo to montérkami, přilbou a svačinou v papírovém sáčku*. Lidové noviny. 22.12. 1993.
- Foll, Jan. *Marlowe kouzla zbavený*. Lidové noviny. 16.11. 1994. s.11.
- Foll, Jan. *Maškary ze second handu*. Lidové noviny. 4.12. 1995. s.16.
- Foll, Jan. *Mlýny v televizním Sklepě*. Lidové noviny. 14.1.1994. s.9.
- Foll, Jan. *Rytmus proti roztěkanosti*. Lidové noviny. 25.11. 1996. s.10.
- Foll, Jan. *Totalita jako kouř*. Tvar. 1991. 6.6.
- Hájek, Petr. *Mlýny*. Reflex. 1991. č.21. s.14.
- Hejzlar, Tomáš. *Česká produkce v mezinárodní konkurenci příliš neuspěla*. Haló noviny. 2.12. 1999. s.10.
- Holanec, Václav. *Mocná chapadla Pražské pětky*. Týden. 6.11. 2000. s.76.
- Holub, Radovan. *Veteše, podobensství a mystifikace*. Tvorba. 1989. č.38. s.14.
- Hořínek, Zdeněk. *Proměny divadelní struktury*. ÚKDŽ. Praha. 1988. s.24, 29, 38.
- Hruban, Ivan. *Na vizitě u Vizity*. *Mladá fronta*. 2. 7. 1982.
- <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1007781570-multicar-movie-show/29836313905/>
- <http://www.csfd.cz/film/265095-besidka-divadla-sklep/>

- Hulec, Vladimír. *Divadlo Vpřed se vypravilo do světla tajných nauk*. MF Dnes. 19.11. 1996.
- Hulec, Vladimír. *Kabaret Sklep*. Amatérská scéna. 1993. č.3. s.19.
- Hulec, Vladimír. *Klímovské variace v divadle M*. Divadelní noviny. 1993. č.20. s.3.
- Hulec, Vladimír. *Nadržení Cabani a zařatý pes Tuček*. Divadelní noviny. 23.12. 1996. roč.5. č.48. s.5.
- Hulec, Vladimír. *Nevstoupíš dvakrát do stejného prostoru*. Reflex. 9.12. 1999. s.80.
- Hulec, Vladimír. *Pražská 5 byla, je a bude. ...and show must go on...* Divadelní noviny. 1996. r.5. č.7. s.7.
- Hulec, Vladimír. Dvořák, Jan. *Příští vlna - Next wave*. Praha. Pražská scéna 1996. s 281. ISBN: 80-901671-3-6.
- Hulec, Vladimír. *Skoč do propasti!* Pražská scéna. Praha. 2000. s.161. ISBN: 80-86102-02-5.
- Hulec, Vladimír. *Tuček páchá svými aktovkami na jevišti sebevraždu*. MF Dnes. 9.10. 1997.
- Chuchma, Josef. *Meze televizních dětí*. Respekt. 1992. č.45. s.14.
- Imrych, Robert. *Divadlo Pražská 5 ve svém*. Lidové noviny. 22.2. 1996. s.16.
- Jungmannová, Lenka. *Ze života Křeče*. Babylon. 20.2: 1997. s.10.
- Just, Vladimír. *Z dílny malých scén*. Praha: Mladá fronta. 1989.
- Just, Vladimír. *Značně nejubilejní úvahy. Šrámkův Písek čtvrtstoletý*. Amatérská scéna. 1982.
- KA. *Umělci chtěli demonstraci šokovat i varovat*. MF Dnes. 15.4. 1998. s.1.
- Klapalová, Martina. *Bratři Cabanové oživilí další ze souborů Pražské 5*. MF Dnes. 23.11. 1996.
- Klapalová, Martina. *Palác Akropolis zůstává spojen s umělci Pražské 5*. MF Dnes. 17.9. 1997. s.4.
- Klapalová, Martina. *V Paláci Akropolis zahájí novou sezónu Divadlo Vpřed*. MF Dnes. 20.9. 1997. s.5.
- Klusák, Pavel. *Verneovka a křtiny*. Lidové noviny. 11.6.1991. s.9.
- Kolář, Jan. *Hraje divadlo Sklep*. Scéna. 1991. č.11. s.13.
- Kolář, Jan. *Život proměněný v mlýny*. Scéna. 26.9. 1991. č.20.s.4.
- Kovářová, Karolína. *Umělci vyjádří souhlas se vstupem země do NATO*. MF Dnes. 11.4. 1998. s.11.
- Kříž, Zdeněk. *Od experimentu k Wertherovi*. Hospodářské noviny. 14.3. 1997. s.12.
- Kuchařová, Michaela. *Nemo jako kdysi*. Reflex. 21.4. 1992. č.17. s.56.
- Mazáčová, Barbara. *Divadlo s kočičím životem*. Svět a divadlo. 1991. č.9. s.29.
- Mazáčová, Barbara. *Pražská pětka*. Revolver revue. 1992. č.17. s.127.
- Mazáčová, Barbara. *Pražská 5 byla, je a bude. ...bez konce a začátku*. Divadelní noviny. 1996. r.5. č.7. s.7.
- Mlejnek, Josef. *Ze života nadlidí a hmyzu*. Lidové noviny. 8.2. 1997. s.10.

- Motl, Tomáš. *Sklep sklap. Boj o vlastní scénu avantgardní divadlo (zatím) prohrálo*. Reflex. 4.5.1992. č.19. s.14.
- Nezval, Martin. *Seismograf Sklep*. MF Dnes. 7.2.1991. s.4.
- Nezval, Martin. *Zkouška sponzorování*. MF Dnes. 3.12.1991. č.282. s.14.
- Peňás, Jiří. *Divadlo za zásluhy*. Respekt. 11.3. 1996. č.11. s.19.
- Peňás, Jiří. *Nejnadějnější je nihilismus*. Respekt. 10.3. 1997. s.18.
- Pokorná, Terezie. *Zapomenuté dílo vrchního velitele ozbrojených sil*. Lidové noviny. 11.4. 1991. č.15. s.6.
- Pšenicová, Zuzana. Pekárková, Milena. *Lidé kolem České sody*. Blesk magazín. 6.3.1998. s.26.
- Ptáčková, Věra. *Dialog, konflikt, nedorozumění?* Divadelní noviny. 19.10. 1993. č.17. s.4.
- Rejžek, Jan. *Úvahy posttelevizní - Jen kus pokusu o humor*. Literární noviny. 28.4. 1999. č.17. s.5.
- Rut, Přemysl. *O divadle*. Praha. 1990. s.413. ISBN 80-7106-018-6.
- Spáčilová, Mirka. *Marhoul oprášil svého Phila Marlowa*. MF Dnes. 16.11. 1994. s.19.
- Spáčilová, Mirka. *Obnova paláce Akropolis přišla na šestatřicet milionů*. MF Dnes. 23.2. 1996. s.18.
- Spáčilová, Mirka. *Televize si střílela sama ze sebe*. MF Dnes. 2.1.1995. s.11.
- Šrámková, Vítězslava. *Hledání výrazu*. 1990.
- Suška, Čestmír. *O sobě a Výtvarném divadle Kolotoč*. Marginálie o pantomimě. Praha. 1986. s.76-78
- Sýkora, Pavel. *Giovanniho Křeč*. Reflex. 1992. č.35. s.57.
- Tichý, Zdeněk A. *Bojem o vše míří Tuček k mumraji na konci milénia*. MF Dnes. 1.3. 1997.
- Tichý, Zdeněk A. *Divadelní glosář – listopad*. Divadelní noviny. 12.12. 1994. č.21. s.4.
- Tichý, Zdeněk A. *Divadlo Pražská 5 se zatím pouze pootevřelo*. MF Dnes. 29.6. 1995. s.19.
- Tichý, Zdeněk A. *Křeč zhmotnila dělníkův sen*. MF Dnes. 16.11. 1999. s.4.
- Tichý, Zdeněk A. *Naposledy blbcem. Deset let Brnického divadla pantomimy*. Lidové noviny. 19.3. 1991. s.8.
- Tichý, Zdeněk A. *Pionýrovi nejen erotické zápisky*. MF Dnes. 25.11. 1996. s.15.
- Tichý, Zdeněk A. *Pražská pětka se představí ve Vídni*. MF Dnes. 8.9. 1994. č.211. s.11.
- Tuček, Lumír. *R.S.Vpřed*. Praha: Pražská scéna. 2004. ISBN: 80-86102-11-4.
- Vojtíšek, Stanislav. *Absurdity Tomáše Vorla*. Práce. 1991. 27.2.
- Vorel, Tomáš a kolektiv. *Pražská pětka*. Praha. 1999. s.235. ISBN: 80-85625-87-3.
- zat. *Festival Pražské 5 zve divadelní vlaštovky*. MF Dnes. 14.4. 1997. s.11.
- Žantovská, Kristina. *Saka z druhé ruky*. Respekt. 11.12. 1995. č.50. s.18.