

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2016

Bc. Lucie Baloušová

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Dvojí poetika autorského divadla: Semafor a Studio Ypsilon

Two poetics of author's theatre: Semafor and Studio Ypsilon

Bc. Lucie Baloušová

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy (N7504)

Studijní obor: N ČJ-FJ

2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Dvojí poetika autorského divadla: Semafor a Studio Ypsilon* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Velim 1.7.2016

.....

podpis

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucímu diplomové práce PhDr. Jiřímu Smrčkovi, Ph.D. za odborné vedení při jejím zpracování, dále pak za cenné rady, užitečné připomínky k práci, inspirativní konzultace a podnětný výběrový divadelní seminář. Dále bych chtěla poděkovat řediteli divadla Semafor, Jiřímu Suchému, a principálovi Studia Ypsilon, panu profesorovi Janu Schmidovi za poskytnuté rozhovory, které nejen že se staly jedním z důležitých zdrojů této diplomové práce, ale velmi mě po všech stránkách obohatily.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá tématem divadel malých forem, která představovala generační proud, jenž se začal v českém kulturním prostředí rozvíjet v 50. letech minulého století. Práce si klade za cíl nastínit svébytnou poetiku dvou českých divadel malých scén — Semaforu a Studia Ypsilon, a to na základě analýzy vybraných stěžejních původních dramatických textů jejich čelních představitelů, Jiřího Suchého a Jana Schmida. V úvodu práce se věnujeme proudu divadel malých forem, jejich vymezení a charakteristice. Pro ucelený pohled na problematiku je práce doplněna o pojednání o autorském divadle a jeho specifických rysech. V hlavní části práce se zaměřujeme na počátky obou divadel, dále pak na 60. až 90. léta a na jejich současnou tvář. I přes odlišné existenční podmínky obou divadel, kulturně-historický a politický kontext, se v závěru práce pokoušíme porovnat jejich poetiky.

KLÍČOVÁ SLOVA

divadla malých forem, autorské divadlo, divadlo Semafor, Studio Ypsilon, Jiří Suchý, Jan Schmid, dramatický text, poetika

ABSTRACT

The diploma thesis focuses on small scene theaters which developed in the 1950s and represent a unique generational movement within the Czech cultural framework. This final project aims to describe the distinctive poetics of two of the Czech small theaters — the theatre *Semafor* and *Studio Ypsilon*. The description itself is based on the analysis of the original dramatic texts produced by their main representatives, Jiří Suchý and Jan Schmid. The thesis opens with the domain of the small scene theaters as such, its definition and characteristics. In order to provide a comprehensive perspective on the matter, the authorial theater and its specifics is further discussed. The main part of this thesis then concentrates on the origins of the two theaters, their profiles during the period of 1960s to 1990s and, eventually, their present form. Finally, despite the different conditions of existence of the two theaters, and the cultural, historical and political context, a comparison of the two poetics is proposed.

KEYWORDS

small scene theatre, author's theatre, theatre Semafor, Studio Ypsilon, Jiří Suchý, Jan Schmid, drama, dramatic text, poetics

Obsah

1	Úvod	8
2	Divadla malých forem jako typ autorského divadla.....	11
3	Divadlo Semafor.....	14
3.1	Poetika divadla Semafor	14
3.2	Počátky divadla a Člověk z půdy.....	17
3.3	60. léta.....	21
3.3.1	Jonáš a tingltangl	22
3.3.2	Jonáš a dr. Matrace	27
3.4	70. léta.....	31
3.4.1	Kytice	31
3.4.2	Smutek bláznivých panen.....	35
3.5	80. a 90. léta.....	38
3.5.1	Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40.....	38
3.5.2	Jonáš dejme tomu v úterý	43
3.6	Současná tvář divadla	46
3.6.1	Hodiny jdou pozpátku	48
3.7	Shrnutí.....	53
4	Studio Ypsilon	55
4.1	Poetika Studia Ypsilon.....	55
4.1.1	Syntetické divadlo	57
4.2	Počátky divadla (Liberec).....	59
4.3	70. léta.....	60
4.3.1	Michelangelo Buonarroti	60
4.3.2	Třináct vůní	68

4.4	80. léta.....	75
4.4.1	Život a smrt Karla Hynka Máchy	75
4.4.2	Outsider	84
4.5	90. léta.....	90
4.5.1	Večírek.....	91
4.5.2	Mozart v Praze.....	95
4.6	Současná tvář divadla	99
4.6.1	T. G. M. aneb Masaryk v kostce.....	100
4.6.2	Sežeňte Mozarta!	104
4.7	Shrnutí.....	110
5	Porovnání poetiky divadla Semafor a Studia Ypsilon.....	114
6	Résumé	128
7	Seznam použité literatury a dalších informačních zdrojů	130

1 Úvod

Divadla malých forem představují v české kultuře fenomén, který se začal rozvíjet již v 50. letech minulého století. Cílem naší diplomové práce je vymezit svébytnou poetiku dvou předních divadel malých forem — Semaforu a Studia Ypsilon. Na základě analýzy shod a odlišností v autorské práci vůdčích osobností obou divadel, Jiřího Suchého a Jana Schmida, zjišťujeme, jakým originálním způsobem se tyto autorské postupy odrážejí v poetice každého divadla a formují jeho repertoár. Východiskem našeho bádání bude analýza původních textů obou autorů. Na jejich základě utřídíme a charakterizujeme repertoáry jmenovaných divadel od počátku jejich existence a následně vymezíme jejich svébytnou poetiku. Pro větší přehlednost zvolíme chronologické řazení her. Nejprve budeme věnovat pozornost divadelním počátkům, dále se zaměříme na 60. léta, období normalizace (70. a 80. léta), 90. léta a nakonec rozebereme současnou tvář obou divadel.

Práce je založena na analýze charakteristických a relevantních textů a jejich recepci (nejčastěji již jako uvedených inscenací). Součástí je práce s odbornou literaturou, tedy analýza, jakým způsobem se dostupná odborná literatura tomuto problému věnuje.

V počátcích Semaforu se budeme věnovat nejvýraznější hře 60. let, *Člověku z půdy*, dále pak analýze podrobíme hru *Jonáš a tingltangl*. Z her, které vznikly v 70. letech, vybereme *Kytici* a *Smutek bláznivých panen*. 80. a 90. léta představíme prostřednictvím her *Dr. Johann Faust*, *Praha II*, *Karlovo náměstí 40* a *Jonáš dejme tomu v úterý*. Současnou tvář divadla vymezíme na základě hry *Hodiny jdou pozpátku*.

Při charakterizaci repertoáru Studia Ypsilon také zvolíme chronologické řazení. Se Semaforem se však nebude těsně překrývat, neboť divadlo Jiřího Suchého začalo působit o čtyři roky dříve, přibližně o stejnou dobu tak přišel i jeho vrchol. U Ypsilonu se zaměříme na polovinu 70. let a počátky při Naivním divadle v Liberci, kde se z umělců různého zaměření zformoval původní herecký soubor. Pozornost budeme věnovat hře *Michelangelo Buonarroti a Třináct vůní*. Pražská 80. léta v tomto studiovém divadle představíme inscenací *Život a smrt Karla Hynka Máchy* a hrou *Outsider*. Současnou tvář divadla ukážeme za pomoci představení *T. G. M. aneb Masaryk v kostce* a *Sežeňte Mozarta!*

Při analýze se zaměříme zejména na textové a netextové aspekty her. Z textových aspektů budeme sledovat názvy, podtituly, zda jsou přítomné prefixy promluv, z literárního hlediska budeme pozorovat a charakterizovat hlavní a vedlejší postavy, zaměříme se na dialog, případně monolog a na řeč ve hře obecně, rozebereme i důležitost scénických poznámek, časoprostor, děj, zda je v dramatu přítomno klasické rozčlenění na expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu. V této souvislosti nás bude především zajímat, jak autor staví zápletku, jak pracuje s dramatickým konfliktem, jakými prostředky stupňuje napětí, jakým způsobem zakončuje hru. Budeme se věnovat i logice divadelních zvrátů a jejich případnou kauzalitou. V neposlední řadě se zaměříme i na postupy, které autor volí, aby přitáhl divákovu pozornost (humor, komika, efekty, okrajově i práce s rekvizitou).

Charakteristiku netextových aspektů her postavíme na životě autora a jeho případném odrazu ve hře, dále pak na inscenaci jako takové (kdy a kde byla hra poprvé zinscenována).

Výrazným zdrojem vymezení divadel malých forem pro nás bude publikace Vladimíra Justa nazvaná *Proměny malých scén*. Studiové scény poznáme i díky knize *Divadla studiového typu* Ludmily Kopáčové a Jany Paterové. Stejně tak budeme vycházet z knih Zdeňka Hořínka *Nové cesty divadla a Cesty moderního dramatu*.

Hlavním zdrojem semaforových her pro nás bude *Encyklopedie Jiřího Suchého*. Analýzu netextových aspektů opřeme o vzpomínkové knihy Jiřího Suchého *Vzpomínání* či populárně-naučnou publikaci *Jak to bylo v Semaforu*. U her Ypsilonky budeme vycházet ze souboru nazvaného *Třináct vůní*, kde se však nachází pouze jejich části. Proto budeme pracovat s kompletními přepisy inscenací, které byly sepsány až po zkouškách. Důležitým zdrojem pro nás budou publikace Zdeňka Hořínka, člena Ypsilonu, teoretika a znalce ypsilonké poetiky. Dále budeme vycházet z knih Jana Schmidta jako *Epištoly v kapitolkách*, *Můj divadelní svět* či z materiálu *Způsob myšlení a přemýšlení*, který vznikl jako teoretický základ pro tvůrčí besedy tzv. Dílny Studia Y.

Při analýze se dále opřeme o audionahrávky a videonahrávky jednotlivých inscenací a o materiály, jež jsou dostupné ve fondech audiotéky, videotéky, knihovny, dokumentace a bibliografie Institutu umění – Divadelního ústavu. V neposlední řadě budeme vycházet i z vlastních zkušeností při návštěvě představení v obou divadlech.

Významný zdroj informací pro nás představuje metoda rozhovoru s oběma autory, Jiřím Suchým a profesorem Janem Schmidem.

Vzhledem k odlišnosti poetiky skupiny kolem Josefa Dvořáka a Miloslava Šimka a Jiřího Grossmanna se při studiu semaforových her budeme věnovat výhradně textům Jiřího Suchého, které vznikaly ve spolupráci s jeho uměleckými partnery. Stejně tak budeme postupovat i v případě Studia Ypsilon, v němž v současné době své texty nechávají inscenovat Jiří Havelka, Branislav Holíčec a Arnošt Goldflam.

2 Divadla malých forem jako typ autorského divadla

Jedním z klíčových pojmů naší diplomové práce jsou tzv. divadla malých forem. Co však tento termín označuje konkrétně, jaká jsou jejich specifika a jaké místo zaujímají v historii českého divadla?

Divadla malých forem můžeme zařadit mezi divadla generační. Tato „*autorská divadla usilovala o to, aby podávala autentickou výpověď o pocitech, postojích a názorech své generace.*“¹ Jedná se též o divadla, která svým působením ovlivňovala nastupující generaci divadel a dalších autorů, kteří se jejich postupy nechávali inspirovat. Forma text-appealu na přelomu 50. a 60. let předznamenala změnu divadelnosti ve smyslu obratu k textu, jeho významu a montážnímu charakteru dramatu. Původní dramatický text se stal důležitou součástí autorského divadla. A tak „*vznikla divadla, u nichž byla autentičnost generační výpovědi spojena s divadelností vycházející z poetiky textové, s reprezentací vlastních autorských textů.*“² Divadly, jejichž kroky se začaly ubírat tímto autorským směrem, jsou například Ypsilonka, Divadlo na provázku či HaDivadlo. V 70. letech se však výrazněji dostává do popředí mimoslovní vyjádření a významnost textu se naopak odsouvá. Ukázkovým příkladem je opět Studio Ypsilon, které v této době začíná klást důraz na symbolicky zatíženou rekvizitu, zpěv, práci s prostorem a pohybem. Vedle Semaforu tak dokonale vystihují další možnou definici autorského divadla jako divadla, „*které si pro vyjádření o sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost vytváří vlastní pojetí divadelnosti (divadelnosti jako jednoty názoru, tématu a divadelních prostředků k jeho vyjádření).*“³

Divadla malých forem můžeme považovat za jakýsi protiproud forem velkých, jež jsou oficiální. Též ho lze pojímat i úžeji jako uměleckou vlnu menších divadel, která se na našem území začala rozvíjet již koncem padesátých let. Jejich důležitým prvkem byl

¹ KOVALČUK, Josef. Téma: autorské divadlo. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-61-6. s. 5

² Idem. s. 7

³ Idem. s. 15

tzv. text-appeal⁴, tedy podoba živého a dynamického kabaretu, který v sobě propojuje prvky literární a hudební a snaží se za pomoci textu vyburcovat diváka a apelovat na něj. Postupem času se tato podoba divadla pozměnila a na přední pozici se místo metafory slovní dostala kolektivní spolupráce a prostorovost, která šla ruku v ruce s ustáleným stylem inscenace a samotným pojetím režie, jež byla čím dál tím více chápána jako autorská. Charakteristickým rysem divadel malých forem byla též rozmanitost členů uměleckého souboru a jejich dovedností, každý tak předvedl to, v čem vynikal nad ostatními. Tyto výstupy byly navíc podpořeny neustálou možností improvizace.

Jedním z mnoha inspiračních zdrojů divadel studiového typu se stala populární divadelní kultura, Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha a kabarety. Takovým byl i kabaret Červená sedma, který byl pojmenován po svém zakladateli Jiřím Červeném. Na počátku svého působení vyjížděli členové kabaretu za diváky jak po Praze, tak i mimo ni. Po roce 1916 se však situace obrátila a diváci sami začali vyhledávat představení, v nichž jim byla literatura zpřístupňována zábavnou a neotřelou formou. Základním stavebním kamenem tohoto kabaretu byla nejen schopnost navázání kontaktu s diváky, ale i „muzikantská a interpretační všestrannost, korespondující ostatně se základní povahou žánru.“⁵ Významným následovníkem kabaretní tradice byl bezesporu excentrický a groteskně působící Ferenc Futurista či Vlasta Burian.

Při sledování vývoje malých scének⁶ bychom určitě měli zohlednit celkový kontext divadelního umění, ve kterém vznikaly, faktory, které jejich vznik ovlivnily, jejich význam, smysl a to, vůči čemu se vymezovaly. Většina takovýchto divadel byla považována za opozici k velkým scénám, od nichž se chtěla odlišit. Samotný pojem „divadla malých scén“ však nemůžeme vzhledem k jejich počtu a rozrůzněnosti jednoznačně definovat. Společným rysem však zůstává ona malá komorní scéna a herci, kteří jsou v kontaktu s diváky. Výhodou tohoto typu divadla je schopnost rychlé

⁴ Tento termín zavedl a používal Ivan Vyskočil.

⁵ JUST, Vladimír. Proměny malých scén. Praha: Mladá fronta, 1984. s. 40

⁶ V odborných zdrojích lze najít různá označení tohoto specifického divadelního proudu. Nejčastěji však pracujeme s pojmy divadla či divadélka malých forem, malé scénky, studiová divadla, divadla studiového typu apod.

reakce na aktuální dění ve společnosti, mezilidské vztahy, improvizace. Díky komornímu prostřední se dají lépe vyjádřit pocity, emoce a divák má pocit, že je součástí představení, je s ním v neustálém kontaktu, že je do něj zapojován. Na podobném principu fungovaly kabarety, jejichž pestrý program byl zaměřen hlavně na obecnost a jeho pobavení. Kabarety však neměly ambice stát se velkou scénou, „malý intimní prostor je předpokladem jejich umělecké specifiky a dorozumění s omezeným počtem „zasvěceného“ publika.“⁷ Na jevišti se kabaretiér, umělec, představil v jakési dvojroli — jednak jako samotný tvůrce díla, jednak jako jeho interpret. Vystoupení získávalo na autenticitě svou bezprostředností a improvizací. Tuto metodu u nás zavedl již zmiňovaný Voskovec s Werichem. Stejně jako další autorské dvojice v historii našeho divadla dokazují, že se tomuto typu zábavy v českém kulturním prostoru daří a že je publikem vlídně přijímána.

Měli bychom upozornit na fakt, že historie obou studovaných divadel je velmi odlišná a každá ze scén se ocitla na vrcholu slávy v jinou dobu. Divadlo Semafor zažilo největší vzhlas ve svých začátcích, tedy v 60. letech, kdy Jiří Suchý tvořil autorskou dvojici s Jiřím Šlitrem. Divadlo pak zaznamenalo větší oblibu až v roce 1972 díky představení *Kytice*. Oproti tomu studio Ypsilon, které začínalo v Liberci a do hlavního města se přestěhovalo až v 80. letech, si u diváků získalo oblibu až později, v 90. letech. Jeho počátky, jež jsou spojeny s Naivním divadlem v Liberci, se nesou ve znamení průkopnických her, které z velké části předznamenávají jeho další, pražské, směřování.

Obě divadla jsou specifická a mají své kouzlo, které oslovovalo a stále oslovuje řadu diváků. Jak se ale od sebe divadla liší svými typickými poetikami? Mají něco společného? Co je typické pro tvorbu jejich hlavních představitelů, Jiřího Suchého, ředitele divadla Semafor, a Jana Schmida, principála studia Ypsilon? Jak se vyvíjely poetiky a s nimi související repertoáry obou divadel malých forem?

⁷ KOPÁČOVÁ, Ludmila a Jana PATEROVÁ. Divadla studiového typu: K teorii studiových scén. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1980. s. 13

3 Divadlo Semafor

Divadlo Semafor vznikalo na konci 50. let, v době, kdy docházelo k uvolňování kulturních a divadelních poměrů a z okrajového a generačního divadla si vydobylo přední místo mezi divadly malých forem. Soubor se za léta své existence velmi proměnil, zakladatel Jiří Suchý však setrval a vytvořil ze Semaforu svébytné a originální divadlo, jehož velkým inspiračním zdrojem bylo nejen Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha, ale i rokenrolová hudba, výtvarné umění a další umělecká odvětví. V následujících kapitolách vymežíme poetiku Semaforu a poté zacílíme naši pozornost na vybrané hry, které považujeme za stěžejní. Vzhledem k širší repertoáru vybíráme pouze ty hry, které tvořily mezníky v tvorbě Jiřího Suchého a které ovlivnily následné formování repertoáru a celkové směřování divadla. V neposlední řadě jsou to hry, jež sám autor v rozhovoru⁸ označil ve vymezených obdobích za důležité.

V počátečním období Semaforu se budeme věnovat *Člověku z půdy*, v 60. letech se zaměříme na hry *Jonáš a tingltangl* a *Jonáš a Dr. Matrace*, z inscenací, jež vznikaly v 70. letech, jsme vybrali *Kytici* a *Smutek bláznivých panen*, 80. a 90. léta popíšeme pomocí her *Dr. Johann Faust*, *Praha II*, *Karlovo náměstí 40* a *Jonáš, dejme tomu v úterý*. Současnou semaforickou tvář představíme prostřednictvím hry *Hodiny jdou pozpátku*. Rozdělení repertoáru obou divadel na jednotlivá období není totožné, neboť obě divadla zažila svůj vrchol v odlišné době a každé z nich se utvářelo v jiných společenských kontextech.

3.1 Poetika divadla Semafor

Vymezení poetiky divadla Semafor není stejně jako v případě Studia Ypsilon snadné. Odborná literatura v tomto teoretickém směru oproti analytickým textům věnovaným Ypsilonu schází. Vycházíme pouze z vlastního studia konkrétních her, pořízeného rozhovoru s Jiřím Suchým, ze vzpomínkových knih a 9. až 15. svazku *Encyklopedie Jiřího Suchého*, jež obsahuje veškeré dostupné texty Semaforu.

Samotné inspirační vlivy a motivy Jiřího Suchého jsou velmi bohaté. Proto se je pokusíme stručně nastínit.

⁸ Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

Vlivem, který lze poměrně snadno vypořádat, je bezesporu kabaret. Tento žánr hudebních, literárních a dramatických vystoupení a pásem se odráží v téměř každé hře. Jako příklad můžeme uvést níže analyzovaný text *Jonáš a tingltangl*. Jako tingltangly se označovaly kabarety, které se postupně proměnily, scénicky ustálily a vžilo se pro ně označení šantány. Od kabaretů se také odvíjí několik prvních znaků semaforické poetiky, mezi něž patří hudba, zpěv a pohyb či lépe a přesněji tanec. V neposlední řadě se jedná o neustálý přímý kontakt s obecností a divákem, vlastní vklad autorův, osobnost umělce a interpreta jako takového, improvizace umělců či, chceme-li, autora nebo herců. Nakonec můžeme jmenovat jeden z nejdůležitějších prvků kabaretu, a to žánrovou neustálenost, komično, vtip a jeho všestrannost.

Nepopíratelným inspiračním zdrojem, k němuž se vlastně autor odkazuje i v jedné ze vzpomínkových písničkových her, *Osvobozeném divadle Semafor* (2014), je Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha. Suchý přiznává, že má rád divadlo, které má tu moc, aby zapůsobilo na diváky. Dále dodává, že „*V+W mě naučili, jak přinutit češtinu, aby se přizpůsobila džezu, svým duchem se mu totiž vzpouzí. Naučili mě, jak popírat její pravidla přízvuku a dělek.*“⁹

Tvorbu Jiřího Suchého též ovlivnila vlna básnického poetismu, především pak básně Vítězslava Nezvala. Z rozhovoru, který jsme s autorem vedli, vyplynulo, že Suchý si velmi váží díla Jaroslava Seiferta, a to zejména básní, jež vznikly na konci jeho tvorby. Dalším zdrojem mu jsou i nonsensové texty Christiana Morgensterna či básně Josefa Kainara, člena Skupiny 42. Ředitel divadla Semafor se nechává dále inspirovat i surrealismem. Z rozhovoru vyplynulo, že na něm oceňuje nedějovost, nelogičnost, náhodu a neuspořádanost. Též ho inspirují různí malíři a jejich obrazy.

Poetika Semaforu byla od jeho počátků značně ovlivněna hudebními proudy, nutno dodat, že převážně pocházejícími ze západních zemí. Jak Suchý, tak Šlitr byli formováni jazzovou kulturou, od 40. let převzal štafetu swing, od přelomu 40. a 50. let se nechávali inspirovat zahraničními rokenrolovými písněmi, které autorská dvojice poslouchala v rozhlase. Na jejich základě začaly vznikat první písňové texty, které Šlitr přizpůsobil

⁹ HUVAR, Michal. *Suchý: (písničkář a básník)*. Brno: Print-Typia, 1999. 144 s. ISBN 80-863-6203-5. s. 5

svým potřebám a které měly tu schopnost, že dokázaly zaujmout mladou generaci, na niž Semafor od začátku cílil. K hudbě Suchý dodává: „*Mládež, která nenajde pochopení tuzemské, importuje si pochopení zahraniční v podobě barevných časopisů, libivých šlágrů, svižné módy a oslnivé adjustace všemožného zboží. [...] Budu hledat přirovnání v oboru, který je mi velmi blízký: Aby mladý člověk dal přednost českému popěvku, všimli jsme si, co je lákavého na písničkách cizích. Nápaditá instrumentace, švih. Snažili jsme se dát písničkám obojí.*“¹⁰

Otázku po důvodu vzniku divadla Semafor si pokládá Jiří Suchý v televizním uměleckém medailonu nazvaném *Semafor Jiřího Suchého*: „*Proč jsme vznikli? Z generačního pocitu, z odporu proti banalitě tehdejší taneční muziky, což byl jediný zdroj zábavy.*“¹¹ Na začátku své existence si navíc vytyčili několik oblastí, na něž chtěli zacílit svou pozornost a jimž se chtěli ve své umělecké činnosti věnovat. Tyto oblasti byly pojmenovány jako „sedm malých forem“, z počátečních slabik slov posléze vznikl i název divadla – SEMAFOR. Mezi ony malé formy patřila hudební komedie, poezie, hudba, film, výtvarné umění, tanec a loutky. Autoři původně zamýšleli rozvíjet všechny formy ve stejné nebo alespoň podobné míře. Ohlasy diváků po premiéře *Člověka z půdy* v roce 1959 však rozhodly o tom, že se Semafor navždy spojil s hudební komedií a s písňemi, které se poměrně záhy stávaly obrovskými hity. S osobou Jiřího Suchého však souvisí i poezie, neboť jeho básně tvoří výraznou část jeho dramát (v nich se jedná o přepisy písňových textů). Samotná výmalba a výzdoba interiérů jejich poslední domácí scény v Dejvicích též svědčí o Suchého výtvarném umu, neboť oponu tvoří variace na Hynaisovu oponu v Národním divadle a stěny jsou „pomalovány“ autorovými písňovými texty a typickými spoře oděnými dívkami.

Suchého hry jsou především bravurními jazykovými projevy. V první řadě bychom určitě měli vyzdvihnout básnickou osobnost autora, který vlastní poetickou produkci přenáší a implementuje do svých her. Písňové texty tak mnohdy tvoří samotné promluvy jednotlivých postav, někdy jsou pouhým doplněním. Písňové texty jsou velmi poutavé, dobře zapamatovatelné a ve většině případů se rýmují. Díky jejich zajímavosti,

¹⁰ Idem. s. 17

¹¹ *Semafor Jiřího Suchého* [medailon umělecké osobnosti]. Režie Jiří Datel Novotný. Česká republika, 1989.

libozvučnosti, jasnosti a snadné zapamatovatelnosti přežívají dodnes a můžeme poznamenat, že v mnoha případech téměř zlidověly (viz *Pramínek vlasů*, *Koupil jsem si knot*, *Včera neděle byla* a další).

Neodmyslitelnou součástí těchto písňových textů je hra s jazykem, využívání dvojsmyslů, slovních hříček, přesmyček, nepochopení a nedorozumění založených na různých slovních významech, hádankách, vtipech a verbální komice, která je při představení doplněna komikou situační. Ta je též obohacena o práci s gesty a mimikou. Výrazná kinezika a posturika se odrážejí především v tanečních číslech. Právě psaní poetických textů ve velké míře vychází z gestiky a mimiky, která je jedním ze základních principů groteskního žánru, jmenovitě grotesky a osobnosti Stana Laurela. Principál Semaforu říká, že chtěl v návaznosti na Laurela „psát poezii nikam nesměřujícího pohledu, poezii povedených volovinek.“¹²

Důležitým prvkem, který dotváří atmosféru představení, je práce s rekvizitami. Ty také nejsou opomenuty v původních textech, byť na ně v mnoha případech není kladen takový důraz, jako je tomu v případě Studia Ypsilon. Nejsou tak symbolicky nosné a představují pouze doplnění a slouží k dotvoření atmosféry. Suchý často používá jednotlivé kusy nábytku, obrazy či jiné umělecké předměty. Poměrně často se setkáme s běžnými věcmi denní potřeby, které se nacházejí v každém domě či jsou někde založené na půdě.

Inscenace je též ozvláštněna kostýmy, které původně tvořila manželka Jiřího Suchého, Běla Suchá, nyní si je Suchý navrhuje sám. Stejně jako v jeho textech, je i na semaforových kostýmech znát autorova kreativita a nápaditost. Jedná se o barevné a výrazné kostýmy s vhodně zakomponovanými detaily. Ty však nejsou v textech detailně popsány. Autor se charakteristice postavy více méně nevěnuje. Občas se v textu setkáme se stručným popisem svršků, jež má postava na sobě, nikoliv však s popisem vzhledu, charakteru či postavy jako takové.

3.2 Počátky divadla a Člověk z půdy

50. léta zastihla Suchého a Šlitra, ústřední semaforickou autorskou dvojici, na prknech jiného divadla, Reduty. Šlitr v roce 1958 odjel do zahraničí a Suchý společně s Ljubou

¹² Idem. s. 18

Hermanovou a Ivanem Vyskočilem založil Divadlo Na zábradlí, které bylo ve stejném roce otevřeno premiérou hry *Kdyby 1 000 klarinetů*. Poměrně záhy byla poprvé zinscenována Suchého a Vyskočilova hra *Faust, Markétka, služka a já*.

Představení *Člověk z půdy* bylo poprvé uvedeno 30. října roku 1959 ve Smečkách. Jedná se o první hru, kterou divadlo Semafor zahajovalo svou činností. Při analýze jsme vycházeli z textu, který je dostupný v devátém svazku *Encyklopedii Jiřího Suchého*¹³, která shromažďuje texty napsané mezi lety 1959, tedy od začátku působení divadla Semafor, až do roku 1962.

Hra nese název *Člověk z půdy* a podtitul *Hudební komedie*, která předznamenává žánrové zařazení představení. V tomto případě se jedná o komedii, která obsahuje řadu hudebních vložek v podobě písní, jež pro potřeby hry zhudebnil Jiří Šlitr. Jde o písně, které se v povědomí veřejnosti staly velmi známé a v mnoha případech můžeme konstatovat, že téměř zlidověly. Napříč představením se střídá složka činoherní s písňovými texty.

Na začátku textu se nachází přehledný soupis devíti postav včetně jejich obsazení. Promluvy jednotlivých osob jsou uvedeny klasickými prefixy. Jejich charakteristika ovšem chybí. Ústřední dvojici představuje milenecký pár Petr a Martina. Dále se seznamujeme se spisovatelem Antonínem Sommerem, dívkou Hedvikou, Malým lordem, postavou z románu a se čtyřmi muži Přemyslem, Nezamyslem, Výmyslem a Nesmyslem.

Inscenace je rozčleněna na dvě části, před přestávkou a po přestávce. První část obsahuje prolog a čtyři výstupy pojmenované *Divadlo začíná*, *Na půdě je tma*, *Divadlo pokračuje* a *Ať žije velryba*. Druhý díl je uveden *Dramatem rozpolcené*, jež je následováno výstupem nazvaným *Divadlo žije* a *Náš člověk*. První díl je delší než druhý. Ve hře můžeme vysledovat pokus o divadlo na divadle, neboť se spisovatel Sommer pokouší realizovat svůj román před zraky všech diváků. Zapojí do něj i Martinu s Petrem, připojí se i Malý lord a Hedvika. Představení má rámcovou kompozici, neboť končí tak, jak začalo — scénou, kdy dva milenci sedí vedle sebe a rozprávějí o svém vztahu.

¹³ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1959-1962*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 288 s. ISBN 80-7110-199-0.

Děj hry se odehrává v jednom domu, kde se schází milenci Petr a Martina, v tomto místě, jak se později dozvídáme, se snaží sehrát divadlo, nad nimi, na půdě, setrvává namyšlený spisovatel jménem Antonín Sommer, jenž si myslí, že je autorem mnoha velkých děl, která už ovšem svého autora mají. A tak se stane, že píše román *Bílou nemoc*, kterou už před ním napsal Karel Čapek. Snaží se do něj dopsat příběh dvou zamilovaných mladých lidí, které v domě potkává, Petra a Martiny. Martina souhlasí, Petr je však zdrženlivější, avšak nakonec přeci jen svolí. Do hry se též dostávají některé oživé literární postavy – Malý lord a Hedvika. První jmenovaný se snaží systematicky ničit všechna vydání *Malého lorda*, která jsou k dispozici, aby se vymanil z vlivu Antonína Sommera. Hedvika je postava z jeho nového románu, jejíž duše žije na Měsíci. Ji i oba milence lord zachrání a vymaní je ze spisovatelova područí.

Vedlejší texty jsou ve hře využity zejména pro upřesnění a dokreslení scény. Nejsou tak obsáhlé jako v textech Ypsilonu a netvoří ani epické pokračování hry. Na začátku každé části či výstupu se dozvídáme, kde se scéna odehrává, jak přibližně vypadá a co konkrétní postavy dělají. V mnoha případech je jich využito pro popis toho, jak postavy manipulují s rekvizitou. Jako příklad můžeme uvést scénické poznámky na začátku prvního obrazu: „*První obraz se odehrává na předscéně, pozadí tvoří jasně modrá revuálka, na níž je namalováno žluté slunce. Petr a Martina přicházejí na scénu, usedají na praktikábl, vzájemně se hladí.*“¹⁴ Též jsou jimi uváděny písňové texty a je uvedeno, kdo je zpívá: „*PŘEMYSL, NEZAMYSL, VÝMYSL A NESMYSL (přicházejí na předscénu a zpívají úvodní píseň).*“¹⁵ Do scénických poznámek můžeme počítat i poznámky pod čarou, které se vyskytují napříč všemi dramaty v *Encyklopedii Jiřího Suchého*. Je v nich uveden název písně, kdo daný text složil a kdo k němu zkomponoval hudbu. Ve většině případů jsou jako autorská dvojice uvedeni Suchý a Šlitr.

Dialogy v inscenaci jsou svižné. Jedná se o rychlé výměny, které jsou mnohdy založeny na komice a vtipu. Zdrojem komiky je nepochopení, špatná interpretace repliky druhé postavy či postav a dvojsmysl, jenž souvisí se slovní hříčkou.

¹⁴ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1959-1962*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 288 s. ISBN 80-7110-199-0. s. 23

¹⁵ Idem. s. 22

„*MARTINA* *Salvador Dalí!*

SOMMER (v rozpacích) *Jo... Dá-li Pánbůh, vymalujem. Ale teď se, prosím, posaďte, bude káva.*“¹⁶

„*SOMMER* *To jste byli vy? Dobývali jste se ke mně a já kvůli vám ztratil nit.*

MARTINA *Vy jste krejčí?*

SOMMER *Ne, spisovatel. Přetrhli jste mi dějovou nit a kvůli vám zůstane Robinson Crusoe nedopsán.*“¹⁷

Dobrým příkladem slovní hříčky je tato pasáž:

„*SOMMER* *Žádnéj zmetek! Ta neutekla z románu jako někdo, holečku!*

MALÝ LORD *Za prvé: nejsem Holeček. A za druhé: vím, na co narážíte, tak pozor, abyste nenarazil.*

SOMMER *Ale, slovní hříčka! Intelektuálština! Kdopak tě to učí?*“¹⁸

Suchého dokonalé jazykové cítění můžeme dokázat i na těchto výměnách, jež mají vtipné vyznění:

„*MARTINA* *A potom? Co budeme mít potom?*

MALÝ LORD *Potomky! — Když potom, tak potomky. Kdyby předtím, tak... taky potomky. To už je taková nedůslednost.*“¹⁹

Jazykové prostředky hry jsou velmi zajímavé, neboť Suchý střídá spisovnou češtinu s češtinou hovorovou, čímž dosahuje požadované gradace. Též se setkáme s konfrontací centra slovní zásoby s méně frekventovanými výrazy jako například „*žinantní*“²⁰ nebo

¹⁶ Idem. s. 30

¹⁷ Idem. s. 30

¹⁸ Idem. s. 41

¹⁹ Idem. s. 45

²⁰ Idem. s. 36

„štrapáce“²¹. Autor využívá i různé neologismy jako „dvojdivadlo“²² či „těžkovyslovitelno“²³.

Hra dokáže zaujmout díky četným písňovým textům, které jsou velmi čtivé a jež zrychlují a doplňují děj. Jednotlivé repliky jsou krátké a také posouvají hru kupředu. V dialozích, které jsou mnohdy založeny na vtipu, dvojsmyslu a vzájemném nepochopení postav, sledujeme neologismy, střet centra a okraje slovní zásoby a celkově bravurní ovládnutí jazyka, v němž se odráží i básnická osobnost Jiřího Suchého.

3.3 60. léta

Na přelomu 50. a 60. let, konkrétně po premiéře hry *Člověk z půdy*, dochází k rychlému populárnímu vzestupu Semaforu. Divadlo se chce profilovat jako klasické divadlo a nechce být založeno na čistě populární hudbě: „*Divadlo dělám kvůli divadlu. Pouze za onoho času, v létech šedesátých, jsme psali ta pásma o Zuzaně, která je sama doma, protože písničky se nám kupily v šuplících, a tak jsme jim chtěli dopomoci na světlo.*“²⁴ V tomto období tak vznikají písničkové pořady, které jsou zdrojem populární hudby.

V průběhu 60. let zažívá Semafor největší vlnu úspěchu a vyprodané sály. Postupně si utváří stálou diváckou základnu. Jedná se o divadlo nové a neotřelé, v němž se během inscenace hraje a zpívá v rytmu jazzu a posléze i rokenrolu. Do Semaforu přicházejí především mladí lidé, kteří jsou osloveni do té doby neobvyklou kulturou a hudebním projevem. Stěžejním bodem, který charakterizuje semaforová 60. léta, je vykrystalizování autorské dvojice Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. Nutno podotknout, že tou dobou měly značný podíl na popularitě divadla i zvučné herecké osobnosti jako Miloš Kopecký nebo Miroslav Horníček. Z textů, které v těchto letech vznikly, můžeme uvést například hru *Zuzana je sama doma* (1960), detektivku nazvanou *Taková ztráta krve* (1960)

²¹ Idem. s. 37

²² Idem. s. 57

²³ Idem. s. 36

²⁴ RAZÍM, Daniel. *Kubistický portrét Jiřího Suchého, aneb, Jednou, když mně bylo osmdesát*. Praha: Jalna, 2011. 184 s.

nebo *Papírové blues* (1960). Poté následovalo další pásmo nazvané *Zuzana je zase sama doma* (1961). Z těchto převážně hudebních her vzešly Suchého texty a následně šlágry, které zlidověly a jež vytvořily Semaforu jméno.

3.3.1 Jonáš a tingtangl

Hra *Jonáš a tingtangl* byla poprvé zinscenována 18. července roku 1962. Jedná se o představení, v němž se poprvé vedle sebe na jevišti objevila celá autorská dvojice — Jiří Suchý a Jiří Šlitr. Pro Šlitra to bylo první veřejné herecké vystoupení na jevišti, kde měl sám improvizovat a zapojit se do dialogu se svým divadelním partnerem. Též pro Suchého představovalo toto představení úspěšný start a zakotvení na prknech Semaforu jakožto autora textu a protagonisty zároveň. Hrou se také počíná série inscenací, v níž hlavní roli sehrává kabaretiér Jonáš. Jiří Suchý přiznává, že chová „*opět obdiv k umění lidových komiků, k umění získat si toho nejprostšího diváka, nad kterým mnozí estéti ohrnují své vytríbené frňnaky.*“²⁵ A tak vznikl nápad na pokleslého umělce, jehož jméno mělo být původně italské, o jeho konečné podobě však rozhodl Šlitr.

Již samotný název *Jonáš a tingtangl* značí žánrovou příslušnost hry ke kabaretní kultuře. Toto tvrzení dokládá i podtitul *Kabaret*. Před vlastním textem se nachází jakési vyznání či poznámka obou autorů o inspiračních zdrojích, které je přivedly k sepsání hry: „*Dovolte, abychom se tímto představením vyznali z lásky ke kabaretům, music-hallům a tingl-tanglům, ve kterých jsme nikdy v životě nebyli, ale jejichž atmosféru tušíme. Autoři*“²⁶ V představení se tedy nachází jak složka činoherní, tak složka hudební.

Výpravu tvoří pouze piano, na které hraje Jiří Šlitr. Výrazné jsou kostýmy, jejichž autorkou je manželka Jiřího Suchého, Běla Suchá. Jedná se o civilní oblečení, ze kterého se protagonisté převlékají do barevných kabaretních kostýmů.

Na začátku hry se nevyskytuje klasický soupis postav, jsou zde pouze vyjmenování herci a zpěváci, jež ve hře účinkují. V tomto případě se jedná o autorskou dvojici Suchý a Šlitr a například zpěvačku Zuzanu Burianovou jakožto semaforickou „girl“.

²⁵ SUCHÝ, Jiří. *Vzpomínání*. 1. vyd. Praha: Galén, 2011. s. 250

²⁶ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1959-1962*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 288 s. ISBN 80-7110-199-0. s. 227

Dalšími postavami pak jsou členové Rytmičké skupiny Semafor. Jejich výstupy jsou uvedeny běžnými prefixy promluv, ovšem ne jménem postavy, nýbrž jménem herce, zpěváka nebo zpěvačky.

Ucelená dějová linka chybí. Jedná se o pásmo vzpomínek, které jsou proloženy písničkami. Ústřední dvojice umělců, Suchý a Šlitr, vzpomínají na svá představení, která předvedli v různých městech, jako je například Vídeň, Londýn, Paříž, Praha a další. Pásmo je tvořeno jejich vzpomínáním, anekdotami, vstoupeními kabaretiéra Jonáše, do něhož se Suchý převtěluje, a Šlitrovy hudební vložky. Velké zalíbení našel Suchý v kupletech: „*Místo dosavadních písniček začal jsem psát texty kupletů. Kuplet jsem si jednou provždy od písničky odlišil tím, že zatímco píseň obvykle líčila pocity, zpívala o tom, že je Praha krásná, že jsem blázen do jisté slečny, že růže voní a tak podobně, kuplet líčí příběh o tom, jak jsem se v té Praze setkal se slečnou, do které jsem blázen, dal jsem jí růži a ona mi nakonec řekla něco, co posluchače kupletu rozesměje – neboli pointu.*“²⁷

V představení najdeme velmi málo časoprostorových indikátorů. Nenalezneme je ani ve vedlejších textech. Dle podtitulu se můžeme domnívat, že se děj odehrává v nějakém kabaretu. Suchý se Šlitrem jen v několika případech oznámí rok a místo, kde Jonášovo vystoupení viděli.

Hra je rozdělena na obrazy, popisy výstupů, které lze pozorovat v jiných textech, zde chybí. Tento kompoziční postup ještě více umocňuje kabaretní žánr. Můžeme ho však rozdělit na díl před přestávkou a po přestávce. První část je delší než druhá. Hru otevírá a uzavírá písňový text *Vyvěste fangle*, jedná se tedy o rámcovou kompozici představení.

Vedlejší texty jsou sporadické a pouze doplňují původní text. To můžeme dokázat na popisu scény na začátku prvního dílu: „*Na scéně stojí staré pianino. Jeho přední deska chybí, takže všechn mechanismus je odkryt. Jiří Suchý a Jiří Šlitr přicházejí.*“²⁸ Podobně jako v inscenaci *Člověk z půdy*, i v této se můžeme setkat se scénickými poznámkami, jež upozorňují na výpravu a na to, kdo zpívá, hraje na hudební nástroj, co zpívají a jak při

²⁷ SUCHÝ, Jiří. *Vzpomínání*. 1. vyd. Praha: Galén, 2011. 1998. s. 250

²⁸ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1959-1962*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 288 s. ISBN 80-7110-199-0. s. 230

tom vypadají, případně se dozvídáme, co má ten který herec na sobě. Suchý do scénických poznámek vkládá i popis jednotlivých výrazných gest a mimiky. Těž neopomíjí rozmístění herců po jevišti a jejich pohyb. Všechny tyto aspekty jsou ovšem popsány zevrubně a co do rozsahu netvoří výraznou část textu: „(Oba si odkládají svrchníky a ocitají se před publikem v kostýmech z dvacátých let. Jiří Šlitř si sedá za rozladěné piano a začíná hrát. Jiří Suchý jde na předscénu a zpívá. Během písni přichází na scénu girl z podřadného baru roku 1920 a staví na piano pivo.)“²⁹

Dialogy jsou postaveny tak, že si protagonisté „nahrávají“ jednotlivé věty mezi sebou. V mnoha případech si vyprávějí anekdoty, které však nejsou komunikačním partnerem dobře pochopeny a dochází tak k nedorozuměním, jež tvoří základ komiky. Pokud se jedná o vzpomínkové pasáže, pro Suchého je příznačná věta: „Víc už si z toho večera nepamatuju.“³⁰ Šlitřova rámcová replika zní takto: „Já si ještě vzpomínám, že ta slečna [...]“³¹ Ve hře se nacházejí na několika místech a ohraničují tak pasáže, v nichž se Suchý mění v Jonáše. Dialogy jsou svižné a lehké. Nenajdeme v nich těžké obraty a složité symboly. Písňové texty se nesou v klasické Suchého poetice hravosti, komiky, humoru a vtipných point. Mnohdy se tyto texty vyznačují dějovostí, v nichž je ukryt drobný příběh. Dále pak se jedná o kuplety o lásce a vztazích (*Tak jako ten Adam*), dívkách (*Chybí mi ta jistota*) či o běžných každodenních záležitostech, jako je ukládání věcí do krabice (*Koupil jsem si knot*). Postavy se v několika replikách přímo obracejí na obecenstvo, což ještě více umocňuje princip autorského divadla a praxi malých scének. Pro názornou ukázkou použijeme příkladu z první části, v níž autor textu využívá intertextovost a pracuje se čtenářovou znalostí semaforických pásem o Zuzaně, která je sama doma:

„SUCHÝ (počne si pojednou důkladně prohlížet svůj oblek)

Tak se mi zdá, že jsme to trochu přehnali.

(k obecenstvu)

²⁹ Idem. s. 232

³⁰ Idem. s. 247

³¹ Idem. s. 247

Promiňte mi, prosím, můj oblek. Chtěl jsem vám přiblížit poněkud Jonáše a jeho dobu, ale k tomu, co se chystám vyslovit nyní, hodil by se oblek spíš tmavý až černý. Chtěl bych vám totiž — ve vsí skromnosti — přečíst svou vědeckou práci světového významu. Je to studie. Jonáš, jeho život a dílo. Možná, že to radši nazvu Jonáš je zase sám doma — to ještě nevím.

(přináší stoh papíru)

*Nebojte se, nebudu číst všechno — trvalo by to přibližně osm hodin. Přečtu zde slabou polovinu. [...]*³²

Ve výsledku jsou Suchého repliky o poznání delší než Šlitrovy už proto, že sehrává roli kabaretiéra Jonáše. Pro ukázkou předkládáme několik prvních replik ze začátku hry:

<i>„SUCHÝ</i>	<i>Tak, a jsme tu.</i>
<i>ŠLITR</i>	<i>Myslíš?</i>
<i>SUCHÝ</i>	<i>No ovšem. Soudím tak – podle nástroje. Tohle je nástroj... Hudební. To je piano... ano, to je piano, to je krásný piano značky. (hledá) ... jo — KOCANDA! To je známá značka! To muselo stát aspoň dvě stě korun.</i>
<i>ŠLITR (ťukne do klávesy, ozve se velmi falešný zvuk)</i>	
<i>SUCHÝ (znejistí)</i>	<i>No, docela slušnej zvuk. — Že bys nám něco zahrál?</i>
<i>ŠLITR</i>	<i>Nikdy!</i>
<i>SUCHÝ</i>	<i>A co to?</i>
<i>ŠLITR</i>	<i>Mám svou hrdost.</i>
<i>SUCHÝ</i>	<i>Taky? Já taky. Hele, jak se ti to projevuje?</i>
<i>ŠLITR</i>	<i>To je různý. Když vidím někde blbý piano, tak na něj nezahraju a nezahraju.</i>

³² Idem. s. 235

SUCHÝ *Já to samé. Když vidím blbý piano, tak taky nezahraju a nezahraju.*

ŠLITR *U tebe to není hrdost, to je neschopnost.*³³

Stejně jako v *Člověku z půdy* i v *Jonášovi* se setkáme s konfrontací a mísením spisovné češtiny a češtiny nespisovné a hovorové. Tento postup nezvykle ozvláštňuje hru a přitáhne čtenářovu pozornost. Obdobně je tomu i u písňových textů a obecně u Suchého básní.

Nejedná se o volně poskládané pásmo. Autor se snaží zachytit dobovou proměnu, politické změny a atmosféru země, v níž Jonáš vystupoval. Hra představuje procházku společenskou realitou 20. až 50. let a s ní spojené společenské změny.

V představení lze vysledovat i určitou gradaci, neboť na začátku nám protagonisté představují Jonáše v zakouřeném kabaretu s rozladěným pianem ve Vídni v roce 1920, poté v lepším podniku v Londýně roku 1928. V Miláně v roce 1929 pak vystupoval v malé kavárně, zato s velkým plakátem se svým jménem, v Paříži roku 1933 vystupoval v luxusním baru, posléze ho zastihli roku 1935 v New Yorku, následně na podzim v roce 1938 v Praze, kde již velké úspěchy neslavil, roku 1940 v Londýně jeho sláva šla strmě dolů, podobně pak v Moskvě roku 1942.

Zajímavým prvkem je též hranice mezi interpretací a metainterpretací. Konkrétně se jedná o proměnu Suchého v postavu kabaretiéra Jonáše v rámci jedné repliky v této pasáži na začátku hry:

„OBA *Jonáš!!!*

SUCHÝ *Ano, přesně takovéhle piano...*

ŠLITR *Růžový tapety...*

SUCHÝ *Pivo a mračna kouře... A zase pivo...*

ŠLITR *To jsme byli ještě mladý.*

SUCHÝ *Dokonce mladší, než jsme teď.*

³³ Idem. s. 230

(Oba si odkládají svrchníky a ocitají se před publikem v kostýmech z dvacátých let. Jiří Šlitř si sedá za rozladěné piano a začíná hrát. Jiří Suchý jde na předscénu a zpívá. Během písně přichází na scénu girl z podřadného baru roku 1920 a staví na piano pivo)

SUCHÝ

Vyvěste fangle

[...]

Dobrý večer, dámy a pánové! Dovolte, abych se vám představil: Jsem Jonáš. Příjmení mám sice taky, ale nevím proč. Vůbec ho nepoužívám. To jsou vyhozený peníze, takový příjmení.

[...]“³⁴

Tato slavná inscenace ukotvila Suchého a Šlitřa jako autorskou dvojici na pražské scéně a započala sérii s ústřední postavou Jonáše, která se začala objevovat i v dalších semaforových hrách. Kromě knižně vydaného textu hry, který jsme k naší analýze využili, jsou dostupné i zvukové záznamy představení z roku 1962 a 1964. Šlitř v tomto představení poprvé vystupoval na jevišti a jeho vtipné repliky a postava hloupějšího naivního divadelního partnera, která umocňovala princip iluze improvizovaného projevu, se setkaly s diváckým ohlasem. Princip klaunství ze Šlitřa, který si o napsání role pianisty svému kolegovi výslovně řekl, vytvořil geniálního herce a improvizátora, jenž byl ukryt za svou zdánlivou prostoduchostí. Hra obsahuje téměř zlidovělé písně, které se hrály v rádiu a díky kterým byl Semafor vždy vyprodán. Na začátku druhého dílu (po přestávce) se uplatnila i Šlitřova poutavá hudební komika, v níž se mohl předvést jako skvělý pianista v několika variacích lidové písně *Šla Nanyňka do zelí*.

3.3.2 Jonáš a dr. Matrace

Hra nazvaná *Jonáš a dr. Matrace* byla poprvé zinscenována 22. května 1969. Jedná se o poslední představení, v němž společně na jevišti účinkovala kompletní autorská dvojice „S+Š“³⁵. Současně je to další hra, v níž hraje hlavní roli postava umělce Jonáše.

³⁴ Idem. s. 231-232

³⁵ Suchý a Šlitř

Inscenace má, stejně jako hra *Jonáš a tingltangl*, podtitul *Kabaret*. Z analýzy představení vyplynulo, že se v něm objevují mnohé odkazy na předchozího *Jonáše* a Suchý v něm evidentně uplatňuje a obnovuje podobná schémata. V prvním *Jonášovi* se s postavou kabaretiéra teprve seznamujeme prostřednictvím vzpomínek dvou hudebníků. V tomto textu je již Jonáš sám za sebe od začátku až do konce hry.

Žánr kabaretu je opět naplněn. Inscenaci chybí přímá dějová linie a podobně jako v prvním „jonášovském“ představení, setkáme se i v jeho následném volném pokračování s vystoupením kabaretiéra Jonáše, byť již jako s uceleným a kompletním záznamem jeho představení. Mísí se tak složka hudební se složkou činoherní. Můžeme poznamenat, že jsou poměrně vyrovnané.

Hra obsahuje soupis postav, ten také doznal určitých změn. Již v něm není uvedena pouze postava Šlitra, Suchého, který se převtěluje do Jonáše, a jedné „girl“, nýbrž obsahuje přímo jména postav — Jonáš a Dr. Prokop Matrace. Druhý jmenovaný je kabaretiérovým pomocníkem, hudebním partnerem a pianistou. Tuto ústřední dvojici doplňuje šest semaforových „girls“, které umocňují atmosféru a prostředí kabaretního prostředí. Časoprostorové identifikátory chybí.

Inscenace se dělí na šestnáct obrazů. Ve většině z nich se nachází klasické repliky a jejich výměny. Pouze v několika případech (konkrétně se jedná o druhý, sedmý, devátý a třináctý obraz) můžeme najít přepis písňového textu. Kromě jedenáctého obrazu jsou všechny ostatní pojmenované (př.: *Hallo má krásná Margareto*, *Kdo chce psa bít*, *Mississippi*, *Úvaha o špuntu*). Nejen jméno kabaretiéra spojuje dva semaforové kabarety, jež dělí sedm let. Na začátku prvního obrazu si pomocí písňového textu *Vyvěste fangle* připomínáme první z textů. Třetí obraz také obsahuje několik shodných replik. Pro příklad uvádíme následující promluvu:

„JONÁŠ

*Dobrý večer, dovolte mi, abych se vám představil. Jsem Jonáš. [...]*³⁶

³⁶ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1963-1969*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 286 s. ISBN 80-7110-200-8. s. 237

Změna se ovšem udála v celkové kompozici. Oproti prvnímu *Jonášovi*, který není rozčleněn obrazy, se zde dělení nachází. Dělení obrazů můžeme nazvat „žánrové“. Ve hře lze vysledovat jeho tři druhy: první, jež obsahuje klasické dialogy a promluvy, druhé, založené čistě na písňovém textu, a třetí, kombinující klasické dialogy s vyprávěním anekdot. Ostatně pojmenování *Anekdoty I. a Anekdoty II.* nesou obrazy pátý a dvanáctý. V nich si dvojice začne vyprávět anekdotu, která se neustále rozvíjí, nabaluje, pozměňuje a nakonec z ní vznikne anekdota nová s posunutým významem. *Jó, to jsem ještě žil* je výraznou součástí, která má nostalgický nádech a jež je „víc než protiválečným apelem. *Písnička, zpívaná z posmrtné perspektivy, se ohlíží za všemi zápasy, do nichž člověk vstoupil z vnitřní nutnosti a nevyšel z nich celý.*“³⁷ Je to smutná vložka, která má za cíl šokovat diváka, neboť očekávaný všudypřítomný humor je základním stavebním prvkem semaforových her. Tragično a smutek působí jako varovný prst, že všemu se prostě nemůžeme smát. Též představuje analogii k písni *Tulipán* z představení *Jonáš a tinglengl.*

Suchý v tomto představení poměrně výrazně používá vedlejší texty. Ty se nacházejí napříč všemi obrazy ať už na jejich začátcích, tak na jejich koncích. Opět doplňují odehrávající se děj. Pro příklad uvádíme závěrečnou scénickou poznámku umístěnou uprostřed třetího obrazu: „(Kapela počne hrát, na scénu přibíhají Semafor girls a zpívají, Jonáš zpívá s nimi a občas deklamuje).“³⁸

Dialogy jsou hravé a délky jednotlivých replik jsou oproti prvnímu *Jonášovi* poměrně vyrovnané. Suchý opět používá spisovnou češtinu s jazykem nespisovným a i v tomto představení můžeme vysledovat několik vulgarismů a neologismů jako například „*ukamarádil*“³⁹, „*štriptejz*“⁴⁰ či „*srandální*“⁴¹. Obdobně čtenář ocení i slovní hříčky, jež jsou založeny především na homonymii, nedorozumění a nepochopení:

³⁷ KLUSÁK, Pavel. Poslední poklona Šlitrova Semaforu. *Hospodářské noviny*. Praha, 2008, (13).

³⁸ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1963-1969*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 286 s. ISBN 80-7110-200-8. s. 238

³⁹ Idem. s. 250

⁴⁰ Idem. s. 251

⁴¹ Idem. s. 263

„DR. MATRACE (vstoupí na scénu, ignoruje publikum a prohlíží si opuštěné hudební nástroje)

*To jsem zvědav, kdo dneska přijde na buben. A kdo do basy.
Já jsem tady dneska na záskok. Na piano.*⁴²

Hru s jazykem a nedorozuměním lze ukázat i na těchto pasážích:

„JONÁŠ *Mississippi jako každá jiná řeka pramení a ústí. Pramení někde v lesejčku a ústí nad Labem — totiž ústí do moře. [...]*⁴³

„DR. MATRACE *Tak já vám to tedy řeknu: Já jsem Prokop Matrace.*

JONÁŠ *To byla noc, vidíte.*

DR MATRACE *Doktor Prokop Matrace.*

JONÁŠ *Jo doktor, vy ne.*⁴⁴

V představení najdeme i několik anglických výrazů, především v písňovém textu nazvaném *Hallo má krásná Margareto*.⁴⁵ Ve hře se nachází i několik monologů, které připadají hlavnímu kabaretiérovi. Ten se v jednom z nich zamýšlí nad špuntelem, jehož homonymie je poměrně komická – špunt ve smyslu korku v lahvi a špunt jako výraz pro malé dítě.

Diváci v tomto semaforovém kabaretu mohou ocenit vzájemnou provázanost prvního a druhého představení, která se věnují umělci Jonášovi. Mohou si oživit známý text jako *Vyvěste fangle* či si vzpomenout na Jonášovy dlouhé projevy úvahového charakteru. Poutavé je i dodržení žánru kabaretu, v němž se protagonisté často obražují na diváky a čtenáře. Touto hrou se také uzavírá jedna etapa Semaforu, ta, jež je spojena s autorskou dvojicí „S+Š“.

⁴² Idem. s. 236

⁴³ Idem. s. 240

⁴⁴ Idem. s. 246

⁴⁵ Idem. s. 236-237

3.4 70. léta

Začátek 70. let se v Semaforu nesl ve smutném duchu, neboť 26. prosince roku 1969 zemřel jeden ze zakladatelů divadla, právník a pianista Jiří Šlitr. Po této tragické události se Jiří Suchý rozhodoval, zda bude nadále pokračovat ve vedení Semaforu, či zda jeho působení ukončí. Za krušné normalizace se dostal do nelibosti komunistické strany, ale k oficiálnímu uzavření divadla došlo pouze na pár dní. Semafor byl až moc oblíbený. Suchému však přestaly vycházet texty a nesměl se účastnit veřejného života, zapovězen mu zůstal jak rozhlas, tak televize. V této době uvažoval o úplném konci Semaforu, avšak divácká podpora a paradoxně i tento útlak ho poháněly kupředu. A tak spojil své síly se skladatelem Ferdinandem Havlíkem a započala se nová etapa Semaforu, ta „pošlitrovská“.

Z nedokončených Šlitrových skladeb vzniklo představení *Revizor v šantánu* (1970) odehrávající se v autorově současnosti v zašlém zkrachovalém kabaretu. Pásmo bylo složeno z nejen dosud nezveřejněných skladeb, ale i ze skladeb nových, jimiž se prezentoval nový dvorní skladatel Semaforu Ferdinand Havlík se svým orchestrem. Nová hra na sebe nenechala dlouho čekat a po *Revizorovi* vznikl horor — muzikál nazvaný *Čarodějky* (1971). V nich je baladou *Svatební košile* Karla Jaromíra Erbena částečně předznamenána další, jedna z nejúspěšnějších semaforových her po smrti Jiřího Šlitra, *Kytice* (1972). Důležitou událostí počátku 70. let je i angažmá nové mladé členky Semaforu, Jitky Molavcové, vítězky hudební soutěže nazvané Talent 70, a Josefa Dvořáka, tehdejšího výrazného komika a člena Kladivadla. Suchý, Molavcová a Dvořák posléze vytvořili na tři divadelní sezóny uměleckou trojici „K+M+B“, Kašpar, Melicharová a Baltazar.

3.4.1 Kytice

Hra *Kytice* byla poprvé uvedena na jevišti Semaforu 14. března 1972. Jednalo se o velmi výraznou hru, která se hraje dodnes, byť jde o inscenaci, jež se od původního textu z roku 1972 značně odlišuje. Dle autora je to způsobeno tím, že postavu Polednice psal pro konkrétní postavy, z nichž je každá výraznou individualitou.

Inspiračním zdrojem vzniku tohoto díla byl sám Karel Jaromír Erben, kterého si velmi váží. Stejně tak ho ovlivnilo to, že mu matka v dětství předčítala *Kytici*, z níž Suchého

nejvíce uchvátila *Polednice* a strach z ní. Tato hluboká vzpomínka ho přiměla k sepsání variací několika dalších balad. Když se rozhodoval, které z nich si vybere, řídil se tím, že to „*musely být příběhy, se kterými se dá něco udělat.*“⁴⁶

Vznikl tak užší soubor šesti balad, mezi něž patří *Štědrý den*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Vodník* a *Bludička*. Soubor obsahuje i jakési intermezzo nazvané *Lexikon bytostí nadpřirozených*, jež je umístěn před šestou baladou. Poslední jmenovaná balada, *Bludička*, však nepochází od Karla Jaromíra Erbena, nýbrž je dílem Jiřího Suchého. Zajímavostí je to, že většina diváků tento fakt nezaznamenala a velmi se podivila nad tím, že Erben tuto skladbu nenapsal. To svědčí o Suchého schopnosti adaptovat se na umělecký styl někoho jiného. Specifickou vlastností každé balady je její jiné žánrové zařazení. *Štědrý den* by měl být ovlivněn folklorními motivy, *Svatební košile* je zamýšlena jako jazzová opera, *Polednice* jako kabaretní výstup, *Zlatý kolovrat* zase jako opereta, *Vodník* je napsán ve znamení pop-music, *Bludička* by měla být muzikálem.

Představení je opatřeno výstižným titulem „*Kytice aneb Pocta Karlu Jaromíru Erbenovi pojednaná způsobem dobře zavedeným v pražském divadle Semafor.* Podtitul dokazuje výše uvedenou žánrovou mnohostrannost celého textu - *Baladyáda o šesti dílech.*

Pro naši hlubší analýzu jsme vybrali baladu třetí, *Polednici*.

Začátek balady se nese v podobném duchu jako v originále Karla Jaromíra Erbena. *Polednici* na dítě však nevolá matka, nýbrž otec. *Polednice* si pro něj přijde, ovšem s tím rozdílem, že po bytě začne honit dítě fiktivní. Několikrát se opakuje zkažená scéna s tím, že *Polednice* zašlápne neviditelnému dítěti krk. Když robě ani jeden z nich nechytí, Otec pozve *Polednici* na kávu. Nadpřirozená bytost je následně přirovnána k exekutorovi, který neustále něco vymáhá.

V inscenaci je dodržen princip kauzality, sledujeme ucelený příběh s logickými návaznostmi, neboť text není nijak dále členěn do obrazů či výstupů.

Pokud nepočítáme fiktivní dítě, v dramatu se můžeme setkat se dvěma postavami, s Otcem a s *Polednicí*. Děj se odehrává v jedné světnici, selské jizbě, v čase oběda.

⁴⁶ *Kytice Jiřího Suchého* [televizní dokument]. Režie Adéla Sirotková. Česká televize, 2012.

Kompozice hry je rámcová, na jejím začátku se nachází jedna přepracovaná verze několika prvních slok Erbenovy balady, na jejím konci je zařazena verze druhá. Oproti jiným baladám nenajdeme v Suchého *Polednici* žádný přepis básnického textu, který je určen ke zpěvu, nachází se zde pouze text básně, který je recitován. Scénické poznámky jsou nejpočetnější zejména na začátku hry, kde nám přibližují to, co dělá Jiří Suchý. Vedlejší texty následně doplňují jednotlivé repliky popisem aktivit osob.

Výstavba dialogů je obdobná jako v předchozích hrách, velmi svižné výměny ženou děj kupředu a volba jazykových prostředků vyvolává spoustu komických situací. Ozvlášťujícím prvkem je bezesporu i to, že čtenáři a diváci zůstávají v neustálém kontaktu s interprety díky Suchého replikám. Jako příklad lze uvést tuto pasáž z obsáhlého úvodního monologu: „*Mě by teď ale zajímal váš názor, protože vám to budeme hrát. A tak jsem si řekl, že by bylo spravedlivé, kdyby divák sám si rozhodl, jaká ta Polednice má být. Protože sečítat jednotlivé hlasy by se nám šeredně protáhlo, vymyslel jsem, že první řada by se stala jakýmsi sociologickým vzorkem přítomné společnosti a rozhodla by za vás za všechny, jakou tu Polednici chcete mít. Takže se to konečně dozvíte. Kdo si myslí shodně se mnou, že Polednice má být černá, ať zvedne ruku!* - - -“⁴⁷ Autor opětně využívá komického střetu jazyka spisovného s jazykem hovorovým: „*Dítě mají pouze fiktivní — vzešlot' z platonické lásky. Ale o to víc na něm lpěj. O to to bude smutnější, ten kus.*“⁴⁸ Komický účinek výstupu Polednice je založen na nevhodném a současně chybném spojení slov: „*To je výbornej nápad, já budu chroustat zrníčka a zapíjet to horkou vodou. — Já jsem Polednice, a ne prase expresso. Já chci obyčejný kafe. Dej sem kafe. Dej sem turka.*“⁴⁹ Velmi poutavá je hra se slovtvorbou v závěru hry v pasáži, v níž Polednice vymáhá po Otcovi věci z bytu:

„*POLEDNICE*

Tohle je pěkný! – Lednice!

SUCHÝ

A máme po lednici!

⁴⁷ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1970-1974*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 336 s. ISBN 80-7110-201-6. s. 121-122

⁴⁸ Idem. s. 125

⁴⁹ Idem. s. 132

POLEDNICE

*Pojďte mi s tím helpnout!*⁵⁰

Součástí představení je i recitace přepracované balady, která po stránce rýmu koresponduje s Erbenovou verzí, z níž pro ukázkou předkládáme první tři sloky:

„U lednice dítě stálo

Z plna hrdla zpívalo

Na tranzistor k tomu hrálo

Do rytmu se kývalo

Hudba kvičí nervy ničí

Nepečte se pečeně

Cosi syčí na vařiči

Matka křičí zděšeně

Mléko prchá! Běda běda!

Nateklo mi do boty

Táta bude bez oběda

Pro tebe ty zlobo ty

[...]“⁵¹

Suchého adaptace balady do dramatické podoby je komická, byť autorovým záměrem nebylo zesměšnění Erbenovy sbírky, ba naopak, tohoto spisovatele má ve velké úctě a dodává: *„Vyvolává-li v našich divácích toto představení tolik veselí, kolik vyvolává Karlova Jaromírova ve čtenářích smutku a nostalgie, mám pocit, že jsme přispěli k jakési rovnováze, neboť cílem divadla Semafor je vyvažovat smutky a strasti.“⁵²*

⁵⁰ Idem. s. 133

⁵¹ Idem. s. 122

⁵² *Kytice Jiřího Suchého* [dokument]. Režie Adéla Sirotková. Česká televize, 2012.

3.4.2 Smutek bláznivých panen

Poslední hra 70. let, kterou podrobíme analýze a na níž budeme ukazovat vývoj repertoáru divadla Semafor, je představení nazvané *Smutek bláznivých panen*. Poprvé bylo zinscenováno 16. prosince roku 1977.

Hra je opatřena podtitulem *Anatomie jednoho snu*, ten předznamenává do té doby v Semaforu neotřelé schéma zpracování snové vize.

Ve hře se mísí složka činoherní se složkou hudební, případně s formami deklamovanými či recitovanými. Přepisy písňových textů nejsou četné a vyskytují se sporadicky. Její vznik je ovlivněn surrealismem. Ten pro Suchého představuje silný inspirační zdroj — nelogická kompozice hry, nereálné a nadpřirozené postavy, znatelný vliv Suchého fantazie, která není závislá na vnější realitě (pouze v tom, že důchodkyně vypráví svůj sen), prolínání snu a reality a spojování zdánlivě nespojitelných a nesourodých skutečností (rozhovor Družičky s Admirálem, Služky s Admirálem, Byrokrata s Gigolem).

Před hlavní hrou se nachází soupis postav, v němž můžeme sledovat jev, který je typický především pro ypsilonové texty, tedy že jeden herec/herečka ztvárňuje v celém představení několik osob. A tak například Jiří Suchý hraje Učitele, Herce a Admirála, Jiří Datel Novotný představuje Archanděla, Džentlmena a Gigola. Pro diváka je tento postup poměrně náročný co do orientace v postavách i v ději samotném.

Dílo je rozděleno do dvaceti pojmenovaných obrazů. První část, před přestávkou, čítá jedenáct obrazů, díl po přestávce obsahuje devět obrazů. První obraz je zároveň *Prologem*, další obrazy nesou označení *Vzácná návštěva*, *Jardova dovolená*, *Dámy ze spolku Naše lípa*, *Hodina přírodopisu* či například *Slečna z města*, *Láska na břehu mořském*, nebo *Žárlivost*, *Zahradní slavnost*, *Admirál* a další. Kompozičně je hra pojata ryze „semaforsky“, tedy tak, že základní slabá dějová linka je obohacena o básně určené k recitaci, písňové texty ke zpěvu a o několik vtipných, byť možná z celkového kontextu poněkud vyčnívajících replik a pasáží.

Časoprostorové určení nám přibližuje pouze skromná informace v *Prologu*. Děj se odehrává včera v noci během první světové války. Jiné konkrétnější identifikátory v textu nenajdeme.

Slabá dějová zápletka je poněkud komplikovanější, proto pochopení kontextu není jednoduchou záležitostí, ba naopak, vyžaduje důkladné a pozorné čtení. Suchý v prologu vysvětluje, o jaké představení a text se jedná: „*Představení, které vám tady sehraje, je taková dosti volná rekonstrukce snu osmdesátileté důchodkyně L. B., jak jej vyprávěla své mladší kamarádce, šestasedmdesátileté R. M., na zahrádce domova důchodců v M. Osmdesátiletou důchodkyni nám tady sehraje naše kolegyně Jitka Molavcová. [...] Jenomže nezapomínejte, že vám tady dneska nehodláme předvádět divadelní hru. Hrajeme sen. A ve snu se osmdesátileté důchodkyni může klidně zdát, že je jí šestnáct.*“⁵³ Pro detailnější vysvětlení ještě uvedme, že tato bezdětná důchodkyně vypráví o snu, v němž má jít jako mladá družička recitovat báseň o Panně Marii na májovou pobožnost. Problém však nastává ve chvíli, kdy dívka zjistí, že se jí za měsíc narodí dítě, jež je fiktivní a jmenuje se Rudolf. Dívka ho po celou dobu chrání a přesvědčuje ostatní, že je opravdu těhotná.

Součástí hry jsou též poměrně hojně zastoupené vedlejší texty. V nich se opět seznamujeme s prostředím, popisem různých kousků oblečení či s používanými rekvizitami. Pro názornou ukázkou jsme vybrali jednu z delších scénických poznámek, jež se nachází na počátku druhého obrazu: „*(V dáli zní tiše harmonium a na scénu vstupuje zjevení. Světilce vypadá přesně tak, jak ji známe z venkovských kostelíků — v gypsu provedenou a ušlými barvami okolorovanou. Chová se důstojně, nikoliv však upjatě. Při vstupu zpívá mariánskou píseň).*“⁵⁴

Oproti jiným Suchého hrám jsou dialogy ve *Smutku bláznivých panen* vystavěny odlišně, neboť je tvoří kratší části recitovaných básnických textů. Na dialozích postavené obrazy se mnohdy střídají s obrazy, jež tvoří přepis písňového textu či text básnický, který některá z postav recituje. Osoby tak mají několik veršů, které tvoří jejich repliku.

⁵³ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1975-1982*. Praha: Pražská imaginace, 2003. 268 s. ISBN 80-7110-202-4. s. 106

⁵⁴ Idem. s. 107

Těž dochází k tomu, že jedna postava promlouvá vázanou řečí a druhá postava jí odpovídá řečí nevázanou, někdy si osoby vyměňují vázanou řeč navzájem. Naše tvrzení o výměně vázaného slova a slova nevázaného dokazujeme na této ukázce z druhého obrazu:

„*SVĚTICE* *Na obchůzce světem vešla*
Maria
Do chudobné síně

DRUŽIČKA *To jsou k nám hosti! Svatá světice přišla!*

SVĚTICE *Cukrovíčko dětem nesla*
Maria
Na svém svatém klíně

DRUŽIČKA *Poznala jsem tě, hned jsem tě poznala. Já totiž znám*
*z obrázků skoro všechny svatý. Skoro všechny svaté!*⁵⁵

Co se týká jazykové roviny hry, střídá se typická hovorová a nespisovná čeština s jazykem vysokého stylu. Tím promlouvá v *Prologu* Jiří Suchý a v recitovaných pasážích i Světice či například Archanděl Gabriel. Slovní zásoba je taktéž velmi bohatá. V představení se vyskytuje mnoho sloves, což ještě více umocňuje jeho dynamiku a zrychluje děj. Napříč hrou vyzorujeme i několik vulgarismů, které paradoxně nejvíce používá postava Učitele. Ta se vyznačuje i replikou, v níž použije neotřelý slovtvorný postup — jakousi formu skládání: „*Tak mluví akorát ty, no... prostý – tutky. Kornélie, a na dluh by to nešlo?*“⁵⁶ Tyto výrazy vždy rozčeří ve větší míře stylově nezabarvenou slovní zásobu a pomáhají vygradovat děj a šokovat. Výjimku tvoří výrazy, které Suchý rád využívá jako dvojsmysly:

„*DRUŽIČKA* *Pasákem oveček?*

UČITEL *Jo.*

DRUŽIČKA *To muselo být pěkný zaměstnání. Procházet se po lukách...*
pískat na píšťalu...

⁵⁵ Idem. s. 107

⁵⁶ Idem. s. 125

UČITEL

*Špatně si rozumíme, děvče, já nebyl bača. Ne po lukách, nýbrž po ulicích Hamburku jsem se procházel, a moje ovečky...*⁵⁷

Smutek bláznivých panen představuje určité vybočení ze zavedené semaforové poetiky. Nejedná se o typický formát kabaretu, nýbrž o rekonstrukci jednoho snu, což je do té doby poněkud neobvyklé. Společně s následujícím představením *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40* se jedná o hru, která má náznak dějové linie, byť někdy není zcela logická. Ozvláštněním je také to, že se v ní vyskytuje více kratších básnických textů. Obecně lze konstatovat, že z analyzovaných her, které vznikly v 70. letech z pera Jiřího Suchého, vyplývá, že i Semafor zasáhla vzrůstající tendence malých scének přenášet pozornost na netextové prvky, tedy konkrétně na zvukové a vizuální efekty a propracovanější kostýmy, které jsou nastíněny poměrně rozsáhlými vedlejšími texty. Tímto postupem však nikterak neutrpěla textová rovina hry, která zůstala nosná a významná.

3.5 80. a 90. léta

Na počátku 80. let bylo zrušeno Státní divadelní studio, což znamenalo spojení uměleckých drah Semaforu se scénou Hudebního divadla Karlín. V tomto období se Suchý pokusil oživit hru, kterou se počínala existence Divadla Na zábradlí, *Kdyby 1 000 klarinetů*. S větším úspěchem se však nesetkala, a tak se ředitel Semaforu rozhodl pro uvedení nové hry *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40* (1982), která se poměrně záhy stala oblíbenou a úspěšnou.

3.5.1 Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40

Hra *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40* byla poprvé uvedena na prknech Semaforu 14. února roku 1982. Jedná se o představení, v němž má po boku Jiřího Suchého významnou pozici jeho současná divadelní partnerka Jitka Molavcová. Jiří Suchý přiznává, že „*tak jako si někdo potřebuje občas zajít na pivo, někdo pocítí nutnost si zapálit cigáro, někoho to náhle vyžene do přírody, jiný občan zatouží po nezřízeném životě a dopřeje si ho, tak já čas od času musím napsat Fausta. Nejsem v tomto ohledu notorik — popadlo mě*

⁵⁷ Idem. s. 119

*to jen třikrát za život, ale nebylo tomu možno odolat.*⁵⁸ K sepsání představení ho inspiroval i nálet anglo-amerických letadel na Prahu 14. února 1945, jenž pozoroval z půdního vikýře. Další den se dočetl i o nevybuchlé bombě, která dopadla na Faustův dům na Karlově náměstí. Tuto událost si propojil s magickými pověstmi o díře ve střeše, kterou si ďábel odnesl Fausta do pekla, a nápad na *Dr. Johanna Fausta* byl na světě.

Inscenace nese podtitul *Dodatek k pověsti o Faustově domě*, který se odkazuje k výše předestřeným událostem, jež ve značné míře ovlivnily vznik této hry, která se tak snaží vysvětlit, co se osudný den stalo. Ostatně k tomu se vyjadřuje i jedna z postav, Pan Vágner ve své závěrečné replice: „*Doufám, že jsme vám konečně po tolika letech objasnili tu dosud nevysvětlitelnou záhadu, proč právě Faustův dům na Karlově náměstí v Praze byl zasažen na samém konci války leteckou bombou. Nic jiného si naše komedie za cíl nekladla. Děkuje.*“⁵⁹

Hra obsahuje přepisy písňových textů, ovšem majoritní část textu tvoří činoherní složka.

Před původní hrou se nachází seznam osob, které v představení vystupují. Jedná se o osm postav (čtyři muži a čtyři ženy). Jejich charakteristika je strohá a omezená pouze na modelové postavy jako vlastenec, herečka, zpěvačka, legendární vědec apod. Najdeme zde i obsazení jednotlivých rolí. Hlavní postavou je Faust a skriptka Markétka. Důležitou postavou je pak Pan Vágner, který pracuje jako vrchní v hotelu Alcron. Je to postava, která do příběhu často přináší řád a vysvětluje divákovi, potažmo čtenáři, co se odehrává a nebo co se bude odehrávat v následujícím obrazu. Tvoří i jakýsi rámeček celé hry, ta začíná jeho zpěvem a končí jeho replikou. Výstupy postav jsou znázorněny klasickými prefixy promluv.

Dějově jde o klasický příběh Fausta, který se upíše ďáblu. Chce zažít nádherné a neobyčejné prožitky, ale až za pět set let, kdy, předpokládá, budou lidé lepší. Toto přání se mu splní a on se ocitá v Praze na konci druhé světové války v hotelu Alcron, kde slaví

⁵⁸ SUCHÝ, Jiří. *Vzpomínání*. 1. vyd. Praha: Galén, 2011. s. 460

⁵⁹ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1975-1982*. Praha: Pražská imaginace, 2003. 268 s. ISBN 80-7110-202-4.s. 258

skupina německých filmařů. Nesmí ovšem dojít k tomu, že Faust prožije něco, co by chtěl, aby trvalo pořád. Pak by si totiž d'ábel odnesl do pekel jeho duši. V závěru hry se dozvídáme, že Faust takovou událost zažije ve společnosti mladé Markétky, jež je převtělením d'ábla.

Za soupisem postav najdeme poznámky ke konkrétnímu časoprostorovému umístění hry. Tyto informace v mnoha textech Jiřího Suchého chybí. Zde ovšem usnadňují pochopení sledu jednotlivých obrazů. „*Děj 3. obrazu se odehrává ve Faustově pracovně v roce 1445. Děj ostatních obrazů v noci ze 13. na 14. února 1945 v hotelu Alcron v Praze. Závěrečný obraz 14. února 1945 ve Faustově domě na Karlově náměstí.*“⁶⁰

Kompozičně je hra rozčleněna do dvaceti obrazů. Převládají delší obrazy s delšími výstupy a početnějšími výměnami. Ve hře se však vyskytuje i několik obrazů, které jsou tvořeny pouze přepisem písňového textu či jiným hudebním číslem. Jednotlivé obrazy jsou pojmenovány (př.: *Večírek, Dodatek ke smlouvě, Faustův vstup do 20. století, Láska na první pohled*).

První obraz obsahuje prolog, v němž Pan Vágner zpívá píseň *Protektorátní blues*. Ve druhém obraze přichází skupina německých filmařů a mluví německy. Poté opět následuje výstup Pana Vágnera, který situaci upřesní a řekne, kdy a kde se nacházíme. Kromě prvního a druhého obrazu, které na sebe nenavazují, je pro hru typický princip kauzality. Výstupy tak na sebe logicky navazují.

Scénické poznámky se vyskytují na začátku každého obrazu. Uvádějí do děje, zpřesňují ho a dokreslují scénu. Najdeme v nich i popis manipulace s rekvizitami, jejich využívání či to, kde která postava stojí, co dělá a kdo přichází na jeviště. Suchý tyto vedlejší texty velmi často používá i pro oznámení hudebního čísla. Z analyzovaného představení lze tedy usuzovat na fakt, že Suchý využívá vedlejších poznámek v souvislosti s hudbou jako takovou. Jako příklad uvádíme tuto pasáž z druhého obrazu: „*(Pan Vágner chce odejít, ale vtom k němu přistoupí podnapilý režisér Frosch. Má v rukou dvě číše, jednu vnucuje panu Vágnerovi. Hudba hraje sentimentální melodii)*“⁶¹

⁶⁰ Idem. s. 204

⁶¹ Idem. s. 208

Podobně jako ve dvou předchozích hrách, setkáme se i ve *Faustovi* s mistrně konstruovanými dialogy. Ty jsou opět živé, hravé a do značné míry posouvají uplývání děje, jenž je několikrát narušen hudebním číslem. Oproti dvěma předchozím hrám se v tomto původním textu setkáme s občasnými delšími monology, které cílí tu na city diváků, tu připomínají tklivou osobní zpověď, tu pomocí nich postavy oslovují obecnost a naplňují tak jeden z principů divadel malých forem, tedy neustálý kontakt s divákem. Kratší monology se většinou nacházejí na koncích obrazů. Pro příklad uvedeme jeden z Faustových monologů na konci 4. obrazu: „*Hm, filmaři... Faust a filmaři, to mi k sobě moc nepasuje! Jak se má Faust nenápadně vetřít mezi filmaře? Jako námět? Pozor! To není zase tak špatný nápad. Faust jako námět, to by s nimi snad mohlo zamávat. Jdu na to!*“⁶² Suchý v dialozích využívá směs hovorové a spisovné češtiny. V inscenaci najdeme i několik vulgarismů, jež jsou typické pro režiséra Frosche. Spisovná čeština vědecké úrovně je charakteristická pro Fausta, byť se u něj v několika případech objeví nespisovný výraz: „*To je velmi rozumná námitka. Máte pravdu. Měl jsem zvolit serióznější tón, ale říkal jsem si — na herečku se musí se šarmem, motá se kolem ní plno elegantních vometáků a jako vědátorskéj morous propadnu. Ale asi jsem to s tím šarmem trochu přehnal, že, filmová hvězdo...*“⁶³ Tato kontrastní mluva je typická i po skriptku Markétku: „*Na chemika to bylo slušný. Až moc slušný. Celej ten večírek byl až moc slušný. Originální, též hlubokomyslný... i decentní — ale blbej!*“⁶⁴ Tato replika na konci části před přestávkou má diváky šokovat a pobavit je. V poměrně značném množství se ve hře vyskytují pasáže, v nichž promlouvají němečtí filmaři němčinou, ta je však ve snaze o vyslovení českého slova značně komolena. Zbytek filmařů promlouvá česky. Lámaná čeština (a němčina) je zde využita jako prostředek komiky a zesměšnění. Dalším zajímavým prostředkem jsou chemické vzorce, které Faust odříkává Markétce, protože se jí to líbí a přitahuje jí to. Jejich rychlé vyjmenovávání žene děj kupředu a je tedy prostředkem gradace, vyhrocuje situaci, po níž následuje náhlý útlum:

⁶² Idem. s. 2013

⁶³ Idem. s. 216

⁶⁴ Idem. s. 227

„MARKÉTKA *Víš, nic neplichti a... šeptej mi chemický vzorce.
Bude mi to od tebe milejší, budu vědět, že jsi to ty.*

FAUST *C₉H₁₃NO₃...*

MARKÉTKA *Ach...*

FAUST *C₃₃H₃₂N₄FeO₄...*

MARKÉTKA *Johanne, já jsem tak šťastná, tak šťastná, tak šťastná...*

FAUST *C₆H₁₂O₆!!!*

(Markétka vykřikne vzrušením)

*A dost! H₂O, rozsvítit, ticho, žádná hudba, konec výstupu!
[...]⁶⁵*

Prostředků, jimiž Suchý ozvláštňuje hru, je hned několik. Byly naznačeny ve dvou předchozích hrách, nicméně ve *Faustovi* nabývají nových rozměrů, neboť se jedná o hru, která není primárně hudebním pásmem, ale v níž se značně uplatňuje činoherní složka a princip kauzality v divácky velmi oblíbeném tématu. Mezi stěžejní prostředky lze bezesporu zařadit autorovu schopnost jazykového citu, dovednost mistrně ovládat hru s českým jazykem a se všemi možnostmi, které mluvčím nabízí, též je důležité využívání nuancí a odstínů, dvojsmyslů a skrytých narážek v symbolech, které jsou běžní diváci schopni dekodovat a pochopit jejich skrytý význam. I v tomto představení zůstal Jiří Suchý ve výstupech barové zpěvačky Zorky věrný kabaretní kultuře a alespoň částečně se navrátit k publiku oceňovanému *Jonášovi*. Na druhou stranu by bylo dobré poznamenat, že divák, který nemá alespoň základní znalost němčiny, nemůže některé výrazy v představení pochopit a je odkázán na vlastní představivost. Naopak velmi poutavý je vstup Fausta do 20. století i jeho vědecká mluva, jež nekoresponduje s vulgarismy a hovorovou češtinou. Vtažení diváků do děje je dosaženo několika monology umístěnými na koncích obrazů. Máme tak pocit, že jsme součástí příběhu i událostí, které se na jevišti odehrávají. Tato inscenace též prokazuje výše naznačenou tendenci divadel malých forem 70. let — tedy (v tomto případě částečné) přenesení pozornosti na mimoslovní vyjádření

⁶⁵ Idem. s. 226-227

a posílení jeho pozice. V případě *Fausta* se jedná o podstatně výraznější a propracovanější kostýmy a o vizuální efekty.⁶⁶

3.5.2 Jonáš dejme tomu v úterý

Hra *Jonáš dejme tomu v úterý* byla poprvé uvedena na jevišti 5. března v roce 1985. Analýzu jsme opřeli o původní text, jenž se nachází v *Encyklopedii Jiřího Suchého*.⁶⁷

Dle podtitulu se jedná o *Vzpomínání kabaretiéra ve výslužbě* a současně jde o poslední představení, jehož hlavní postavou je umělec Jonáš. Inscenace tak prozatím uzavírá jakousi „jonášovskou“ sérii her Jiřího Suchého. Důležitý je též fakt, že v představení společně na jevišti vystupuje Suchý se svou divadelní partnerkou Jitkou Molavcovou. Před samotnou hrou se vyskytuje krátká poznámka: „*Toto představení je věnováno památce všech českých komiků, kabaretiérů, kupletistů a šantánových zpěvaček, kteří se dávno před námi pokoušeli o to, oč usilujeme my dnes — učinit život o něco veselejší, než by byl bez našeho přispění.*“⁶⁸ Touto informací se odkazují k jednomu z výrazných inspiračních zdrojů, které ovlivnily repertoár divadla Semafor, tedy ke kabaretům.

Ve hře se opět mísí činoherní složka a složka hudební, kterou tvoří převážně prepisy písňových textů. Těch se ve hře nachází oproti jiným hrám poměrně velké množství. Pravdou zůstává, že je tento autorský postup ovlivněn i vzpomínkovým schématem hry, v němž jsou dialogy proloženy písněmi. Z komplexního hlediska však převažují dialogy.

Před hrou se můžeme seznámit s postavami. Prakticky se jedná pouze o kabaretiéra Jonáše a jeho služebnou Melicharovou. V textu dále najdeme i postavy Měsíce a Víl – Gastronomek. Repliky postav jsou znázorněny prefixy promluv. Charakteristika osob chybí. Ze scénických poznámek se dozvídáme pouze detailnější popis toho, co mají

⁶⁶ Jitka Molavcová je oblečena do dlouhých třpytivých šatů, které mají výrazné rozparky. Suchý jako dr. Faust má na sobě dobový kostým. Též jsou do detailu propracované kostýmy německých filmařů. Vzhledem ke střídání prostředí se udála změna i co do výstavby výpravy a přizpůsobení požadovanému prostředí — Faustova pracovna se po zahalení kouřem promění v interiéry hotelu Alcron. Ty se na konci představení opět změní ve Faustovu pracovnu. Celková atmosféra scény je potměšilá a vyhlíží tajemně.

⁶⁷ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1983-1989*. Praha: Pražská imaginace, 2003. 368 s. ISBN 80-7110-203-2.

⁶⁸ Idem. s. 23

postavy na sobě. Melicharová je postava statická a nevývojová (náznak jejího vývoje sledujeme pouze v pasáži, v níž se osměluje a začne umělci tykat), která je bláznivě a dlouhodobě zamilovaná do kabaretiéra, jemuž pomáhá v domácnosti. Jonáš však její cit nikdy neopětoval, zpočátku byl mrzutý a nepříjemný. Postupem času se však rozvinul do poměrně citlivého člověka, jeho nálada se také odvíjí od vzpomínek na dynamickou kariéru. Jedná se tedy o postavu plastickou.

Inscenace je rozdělena na část před přestávkou a po přestávce. Není dále nijak členěna na akty a jednotlivé výstupy.

Suchý v tomto představení nepracuje s časovým zařazením. Z rozhovoru, který jsme s autorem vedli, vyplývá, že se děj odehrává v současnosti. Z vedlejších textů si můžeme udělat představu o tom, jak přibližně vypadají interiéry pokoje, v němž se postavy pohybují. Vedlejší texty jsou ve hře výrazně zastoupeny. Dokreslují scénu a obsahují informaci o tom, jak herci používají jednotlivé rekvizity. Též vykreslují oblečení postav. Na základě analýzy hry můžeme naše tvrzení doložit tímto příkladem: „*(Melicharová v pracovním plášti provázkem převázaném, na nohou boty, kterým se říkávalo křusky, prožívá u telefonu to, co líčí. Vilně se svíjí a nakrucuje, tak jak to vidá ve filmech. Netuší, že už hezkou chvíli stojí za jejími zády přísný pan Jonáš, bez košile, jen tak v nátělníku a zírá na nyjící uklízečku. Při zmínce o hříšné myšlence převlní se Melicharová o sto osmdesát stupňů a stojí náhle tváří v tvář panu Jonášovi. Oněmi děsem, je v šoku. Zablekotá do telefonu poslední větu a pak jí sluchátko vypadne z ruky).*“⁶⁹ Na základě pořízeného rozhovoru s autorem jsme se dozvěděli, že umístění scénických poznámek v celé hře je motivováno pouze aktuální potřebou sdělit nějaké podrobnosti navíc. Suchý s nimi systematicky nepracuje a dodává: „*Když mám potřebu něco sdělit, tak to prostě napíšu.*“⁷⁰

Dle autora představují dialogy jeden ze stěžejních pilířů jeho tvorby. Nejinak je tomu i v představení *Jonáš dejme tomu v úterý*. Zde je výstavba dialogů částečně postavena na střídání veršů písňového textu (otázek), který v inscenaci zpívá Jiří Suchý

⁶⁹ Idem. s. 28

⁷⁰ Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

coby Jonáš, a odpovědí Jitky Molavcové jako Melicharové prostřednictvím oznamovacích vět. Toto schéma nacházíme na začátku hry i v jejím průběhu. Pro příklad uvádíme ukázkou z počátku představení, kdy Melicharová odpovídá Hlasu populárního zpěváka z přijímače:

„HLAS	<i>Řekni mi odkud přicházíš</i>
MELICHAROVÁ	<i>Já jsem sem přišla uklidit</i>
HLAS	<i>Kam kráčíš? Kde jsi byla?</i>
MELICHAROVÁ	<i>Támhle naproti pro rohlíky</i>
HLAS	<i>Kde leží tvoje tichá říš?</i>
MELICHAROVÁ	<i>Tomu nerozumím</i>
HLAS	<i>Princezno zabloudilá</i>
MELICHAROVÁ	<i>Já přece nejsem žádná princezna!</i>
HLAS	<i>Řekni mi jak se jmenuješ</i>
MELICHAROVÁ	<i>Melicharová</i>
HLAS	<i>A co ti v mysli tane?</i>
MELICHAROVÁ	<i>No — tak různě</i>
HLAS	<i>Poděj mi ruku, jestli chceš</i>

[...]“⁷¹

Ve hře se také vyskytují písně, které zpívají střídavě Jonáš a Melicharová, v inscenaci se objevují i duety obou protagonistů. Diváci také mohou vyslechnout několik monologů, především z úst kabaretiéra Jonáše, jeden dlouhý monolog pronáší i Melicharová, v němž Jonášovi popisuje průběh představení v malém šantánu pro děti. Dialogy jsou vedeny v obecné češtině, jež se střídá s češtinou spisovnou. Suchý dodává, že „*sprostá slova a vulgarismy působí ve hře jako šrapnel, mají šokovat a zaskočit diváka ve chvíli, kdy to nejméně čeká.*“⁷² Zajímavé je, že Jonáš Melicharové tyká. Ona jemu vykává až do chvíle,

⁷¹ Idem. s. 27

⁷² Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

kdy se odhodlá a snaží se mu říci, že je do něj zamilovaná a že si ho chce vzít: „*Tak, teď jsi to řek — a už mně neunikneš! Seš můj, prevíte! Co já jsem se pro tebe natrápila, ale teď je všemu konec, protože já to chci a nic na světě mě nezastaví.*“⁷³ Zvláštností jsou také neologismy a neotřelá slovní spojení jako například „*Oni se neotočujou.*“⁷⁴, „*k snídani hemendex*“⁷⁵, „*házet svině perlám*“⁷⁶ nebo „*vesta je nasáklá hudbou, je nacucaná aplausem a smíchem...*“⁷⁷.

Hra je význačná tím, že uzavírá sérii her, v nichž jako hlavní postava vystupuje kabaretiér Jonáš. V tomto představení je už vybouřený, usazený, vzpomíná a bilancuje. Na začátku druhého dílu najdeme i drobnější vzpomínkovou pasáž, která připomíná jeho původního divadelního partnera, Jiřího Šlitra. V několika replikách jsou připomenuty i slavné písně jako *Vyvěste fangle*. Neotřelost některých slov a slovních spojení, hravé a svižné dialogy a především jazykový cit, který reaguje na autorovu momentální náladu, emoce, pocity a náhodu, vytvářejí z tohoto díla další ze specifických semaforových her. Suchý dodává, že v Semaforu nechtějí dělat podobné hry, snaží se o originalitu a humor. Ten je jedním z nejdůležitějších prvků každého představení, protože Semafor je divadlo, kde se, dle jeho ředitele, chce divák zasmát a pobavit.

3.6 Současná tvář divadla

V současnosti se divadlo Semafor nachází v pražských Dejvicích. Je soukromou společností se zanedbatelným příjmem v podobě grantu, jenž mu přiděluje magistrát. Tato situace nutí Jiřího Suchého k uvedení minimálně třech premiér ročně, což má negativní vliv na dobu potřebnou pro nazkoušení her, ne však na fakt, že se vždy jedná o autorská představení. Na existenční problémy svého divadla v roce 2015 však Suchý trefně zareagoval inscenací, jež byla nazvána *Mizina číhá* (2015). Ukázal v ní žalostný příklad chátrajícího a upadajícího divadla, jehož majitel nemá prostředky, kterými by zaplatil

⁷³ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1983-1989*. Praha: Pražská imaginace, 2003. 368 s. ISBN 80-7110-203-2. s. 62

⁷⁴ Idem. s. 63

⁷⁵ Idem. s. 33

⁷⁶ Idem. s. 41

⁷⁷ Idem. s. 31

herce. Hra byla v dubnu roku 2016 z programu Semaforu stažena, neboť již neodrážela soudobý stav divadla.

Analýza repertoáru Semaforu a zároveň osobní zkušenost z navštívených představení nám ukázala, že v současnosti lze v tvorbě Jiřího Suchého vysledovat dvě linie. První představují hry s tendencí k dramatické zápletce, jež mají pevnější dějovou strukturu. Druhou linií jsou kolážovitá pásma, která sestávají z nových a mnohdy také z revitalizovaných písní, dále se v nich objevují vzpomínkové pasáže a odkazy k inspiračním zdrojům, inscenace mají v mnoha případech retrospektivní charakter.

První linii reprezentuje hudební komedie nazvaná *Prsten pana Nibelunga* (2014). Autor se v ní nechal inspirovat eposem ze 13. století, na který narouboval touhu po moci a po ovládnutí celého světa v kombinaci s běžnými starostmi každodenního života neustále se podřizujícího pana Nibelunga a jeho dominantní manželky Christl. Dějově ucelenější je i představení *Mam'zelle Nitouche* (2010), které semaforovsky pojímá Hervého stejnojmenné operetní libreto. Děj je však zasazen do 20. let minulého století a je značně ovlivněn jazzovou hudbou. Kompaktnější dramatickou stavbu má též inscenace *Rytíři z Blaníku a krasavice Lída* (2013), která nám zprostředkovává pohled do hory Blaník (ovšem v blanické hospodě), v níž bájní rytíři vyčkávají nejhorší okamžik v českých zemích. Jako poslední hru v této linii inscenací můžeme jmenovat nejnovější představení nazvané *Zlomené srdce lady Pamelý* (2016), které se odehrává ve 30. letech a jež dává divákům nahlédnout do tajů tzv. Červené knihovny a milostných románů se šťastným koncem.

Druhou linii her tvoří představení bez pevnější dramatické struktury a bez dějové zápletky. Do této skupiny můžeme zařadit písničkové pásmo *Osvobozené divadlo Semafor* (2014), jež představuje koláž z písniček a hudebních vzpomínek na Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha, které doplňují písně, jež patří do autorské dílny Suchého a Šlitra. Obdobně je vystavěno i představení *Čochtanův divotvorný hrnec* (2015), byť v něm vysledujeme lehký náznak dějovosti. Divák v něm může zhlédnout sled písní, vzpomínkových pasáží a scének, které se vážou k muzikálu Voskovce a Wericha *Divotvorný hrnec* (1948). Ty v celé inscenaci převažují, a proto ji zařazujeme do druhé linie her.

3.6.1 Hodiny jdou pozpátku

Současnou tvář divadla představuje i hra *Hodiny jdou pozpátku*, jež byla poprvé uvedena 21. září 2011. Suchý ji, obdobně jako většinu her, zrežiroval a napsal k ní hudbu i libreto. Tím opět stvrdil a upevnil pozici Semaforu mezi autorskými divadly.

Podtitulem hry je *Hudební komedie*.

Jiří Suchý ke vzniku hry dodává: „*Hodiny vznikly na základě jednoho nápadu. Já jsem swingová generace a říkal jsem si, že když tady byla éra rockových oper, proč bych neudělal swingový muzikál. Tak jsem se tedy pustil do tohoto žánru. To byl první motiv, proč ta komedie vznikla. Aby tam ten swing měl smysl, rozhodl jsem se, že to zapasuju do 30. let. A aby tam bylo o čem povídat a aby to nebyl nějaký příběh, kterej se odehrává ve 30. letech, vymyslel jsem si rok 1938, v době, kdy byla taková ta dusná atmosféra očekávání války. A já si ji kupodivu dost pamatuju, neboť to národ velmi intenzivně prožíval, i já v sedmi osmi letech. Taky mě na tom lákalo, že v téhle tragické době se bude odehrávat komickej příběh, abych tak řekl — směšno. Tento zdánlivý rozpor mě velmi přitahoval. Další motivací byl surrealismus, baví mě být jím ovlivněnej. Není tam příběh, není to realismus.*“⁷⁸

V představení vystupuje postava básníka Jana Vladivoje Vinohradského, kterého ztvárňuje Jiří Suchý, dále pak Žaneta Borská, rozená Špičatá, jež je zoologickou zahradnicí. Barové prostředí umocňuje vokální trio semaforových „girls“, Jojo Sisters, další hudebníci, barový zpěvák a barman. V inscenaci vystupuje i ředitelka Dámského spolku Síla myšlenky, Paní Ivanka Kasprlová. Charakteristika postav chybí. Repliky jsou uvedeny prefixy promluv jménem postavy.

Hra je rozdělena na dva díly — kratší část před přestávkou a delší díl po přestávce. Představení nesleduje jednu souvislou dějovou linii, nýbrž kombinuje část čistě dialogickou s částí hudební. Zastoupení obou složek je poměrně vyrovnané. Jedná se o jakési leporelo písniček a rozvleklého pojednání o významu imaginace. Z analýzy textové předlohy vyplynulo, že je hra vystavěna poněkud schematicky a rámcově, neboť autor na začátek každého obrazu zařazuje rozhovor Franka a Vikiho.

⁷⁸ Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

Vinohradský v každém obraze poučuje Borskou o smyslu imaginace a o jejím vlivu na autorskou tvorbu. Ona se zprvu zdráhá pochopit její důležitost, posléze se však ukazuje, že i ona se jí poddává a sama vytváří za pomoci představivosti a básníka Jana Vladivoje vlastní verše. V každém obraze chce Žaneta po Janu Vladivojovi ztvárnit jiný druh imaginace — jednou je to láska, podruhé například Ráj. Tyto rozhovory v baru Honolulu, kde se scházejí, jsou proloženy písněmi a dalšími scénkami, které doplňují pojednání fantazijních představ. Zvláštností je, že se v představení prolínají dvě časové linie. První linií je ta, kterou prožívají Žaneta Borská a Jan Vladivoj Vinohradský, a tou druhou je rovina imaginativních scén, již oba dva sledují a komentují, případně se do ní aktivně zapojují. Pro příklad uvádíme tuto imaginativní pasáž, v níž chtěla Borská po Vinohradském ztvárnit lásku:

„JAN *Máte pravdu, je lepší se oddat romantickému snění, než si připomínat trpkou skutečnost. Kdo si přejete, aby hrál hlavní roli v naší dnešní romantické vizi?*

ŽANETA *Láska.*

JAN *Och! Ale pozor, milostivá paní, láska je velmi ošemetná věc! Copak když máte to štěstí, že se setkáte s ideálním partnerem, s nímž pak prožijete život plný vzájemného porozumění, tak to ještě není to nejhorší. Ale komu se to podaří?*

ŽANETA *Mě nezvikláte drahý pane. Já věřím v lásku čistou jak studánka lesní.*

JAN *Nu dobrá, dneska to tedy bude o lásce. Hle, přichází Casanova!⁷⁹*

Nejen v tomto 13. obraze je zajímavé, jakým způsobem autor propojuje obě dvě linie. Imaginativní linii představuje Casanova, který svádí venkovské děvče. Tuto scénu sleduje jak Žaneta, tak Jan Vladivoj. Žaneta se však neubrání tomu, aby básníka nenařkla z toho, že se ani dívky nezastane, když ji svůdník začne nepřiměřeně obtěžovat. V této pasáži se Vinohradský stane přímým aktérem fantazijní linie:

⁷⁹ SUCHÝ, Jiří, 2011. *Hodiny jdou pozpátku*. Soukromý archiv Jiřího Suchého, Praha. s. 32

„CASANOVA *Bráníš se zbytečně!*

VENKOVANKA *Ach ne, ach ne...*

CASANOVA *Chceš snad zůstat navěky pannou?*

VENKOVANKA *Ach ne, ach ne...*

CASANOVA *Stačí říct a já odejdu.*

VENKOVANKA *Ach ne, ach ne...*

ŽANETA k Janovi *Ona se bránila a on ji přesto dobývá. To není romantika, to je znásilnění. Běžte, zastaňte se jí. Slyšíte? Zastaňte se jí!!!*

JAN *Já ji pomstím, ale až potom.*

ŽANETA *Po čem? Ne, musíte hned! Pokud ovšem nejste zbabělec.*

JAN *No tak jo. (Neochotně se zvedá a vytrhne dívku Casanovovi z náruče.) Pane!!!⁸⁰*

Výprava je tvořena pódiiem v malém baru nazvaném Honolulu. Časoprostor je blíže určen pouze daty jednotlivých výstupů. Začínáme v pátek 31. prosince 1937 a končíme v sobotu 8. ledna 1938. Prostřednictvím dialogů Vikiho a Franka Vizváryho, zaměstnanců baru Honolulu, máme možnost sledovat předválečnou dobu a atmosféru. Pro příklad uvádíme tuto pasáž, jež se nachází na začátku druhého dílu bezprostředně po přestávce:

„VIKI *Nu co, usnul jsem. Dolehla na mě tíha doby. Poslouchal jsem dneska rádio.*

[...]

VIZVÁRY *A co říkali?*

VIKI *Nic. A to je právě podezřelý. Ticho před bouří. Nad naší vlastní stahují se mraky.*

VIZVÁRY *A nad Tatrou už sa blýská a hromy divo bijú.*

⁸⁰ Idem. s. 34

VIKI *Víš co mám? Tušení. Němec na nás vltne a buď vyhraje on, nebo prohrajeme my.*

VIZVÁRY *Ale Francie to tak nenechá a Anglie nás neopustí. To jsi mi přece minulej týden slíbil.*⁸¹

Dle rozhovoru, který jsme s Jiřím Suchým vedli, si dobové reálie k této inscenaci studovat nemusel, neboť předválečné období jako malý prožil a dobře si atmosféru doby pamatuje. Podobně jako Jan Schmid v prvních představeních Studia Ypsilon, i v Semaforu se Jiří Suchý pokusil o zakomponování výraznějších rekvizit, a to loutek. Naplnil tak původní vizi divadla Semafor, v níž se snažil o propojení sedmi malých forem, mezi něž patřilo i loutkoherectví. V této inscenaci se objevují jako představitelé Adama a Evy v imaginativním ztvárnění Ráje.

„(Gentleman má náhle v rukou dvě loutky: Adama a Evu. Hraje s nimi, mluví za ně, mění hlasy.)

EVA *Adame, dneska jsem mluvila s hadem.*

ADAM *Co se s ním pořád bavíš? Had je vůl.*

EVA *Mně to přijde, že je velice inteligentní.*

ADAM *Proč myslíš?*

EVA *Říkal, že mám moc pěknou postavu.*

ADAM *Ve srovnání s ním jo.*⁸²

Inscenace obsahuje vedlejší texty, které se týkají popisu scény, práce s rekvizitou a doplňují hlavní hru. Též upozorňují na hudební číslo a na jeho interpreta.

Autor vystavuje dialogy velmi důmyslně. Jak sám přiznal v rozhovoru, je to to nejpodstatnější, na čem spočívá humor Semaforu. Písničky už jsou pouze doplněním, ale prvotní je humor slovní v dialozích. V replikách se podobně jako v předchozích hrách střídá obecná čeština s českým jazykem spisovným, případně

⁸¹ Idem. s. 37-38

⁸² Idem. s. 50

s vysokým stylem jazyka uměleckého. Básník Jan Vladivoj Vinohradský a Žaneta Borská promlouvají ve většině svých replik spisovně:

„JAN *Ujišťuji vás, madam, že většina básníků jsou muži. Odvážní muži! Ano, k tomu, aby se stal člověk básníkem, je zapotřebí jisté odvahy.*

ŽANETA *To je pravda. U nás v ulici dokonce jednoho básníka lidé zmlátili. Napsal totiž poemu Mařákova ulice, to je jako ta naše. A ti obyvatelé se poznali a uspořádali na básníka hon.*

JAN *Myslel jsem to ale jinak. Odvahu potřebuje básník k tomu, aby se pokusil vyslovit nevyslovitelné.*

ŽANETA *Vyslovit nevyslovitelné? To je nějaká hloupost, co mi tu vykládáte.*

JAN *Není, milostivá paní. Nevyslovitelno se nedá vyslovit, jak už nám samotné to slovo naznačuje, a proto musí být nahrazeno metaforou. A to právě dělá básník.“⁸³*

V několika případech jim však autor vložil do úst vulgarismy, které se k jejich dosavadním vzletným slovům nehodí. Tento prvek opět souvisí s tím, že Suchý touží diváka v určitém okamžiku a na místě, kde by to vůbec nečekal, šokovat a chce, aby vulgarismus působil jako „šrapnel“. Tento postup dokážeme následující replikou zoologické zahradnice Borské:

„ŽANETA *Nu aby měly kočky co žrát. Myšičky jsou svině. Prokousaly mi norkový kožich.“⁸⁴*

Neodmyslitelnou součástí inscenace je i hra s jazykem:

„ŽANETA *vstupuje na scénu Ach, co to? Mistr Vinohradský tu ještě není!*

⁸³ Idem. s. 4

⁸⁴ Idem. s. 54

JAN vstupuje *Právě přicházím. Prožil jsem hrozný den s ledvinovou kolikou. Měl jsem dokonce několik kolik.*

ŽANETA *Kolik?*

JAN *Několik.*

ŽANETA *Tolik?*

JAN *Ano, tolik kolik. Ale naštěstí mě už opustily.*⁸⁵

Hra je zvláštní především svým prolnutím dvou linií — imaginativní a reálné. Též je velmi zajímavá operní pasáž a využití písní, které postupně vygradují celou inscenaci. Suchý se v tomto představení opět projevil jako autor libreta, hudby, textů písní, návrhů kostýmů i použitých loutek.

3.7 Shrnutí

Semafor započal svou existenci v roce 1959 inscenací *Člověk z půdy*. Suchý v rozhovoru, který jsme s ním vedli, přiznává, že si je vědom toho, že v současné době by se hra nejspíše s ohlasem nesetkala. Tato hudební komedie způsobila na pražské divadelní scéně velký rozruch, který k Semaforu přitáhl pozornost především mladé generace diváků, jimž se líbil písničkový formát představení. A byla to také tato hra, která předznamenala spojení Semaforu s hudbou, byť Suchý jedním dechem dodává, že chtěl od samého začátku dělat divadlo. 60. léta znamenala v poetice Semaforu poměrně velký pokrok kupředu. Suchý společně se Šlitrem vytvořili úspěšnou autorskou dvojici. Jejich představení *Jonáš a tingltangl* z roku 1962 odráželo jejich obdiv ke kabaretnímu umění. V inscenaci můžeme pozorovat přeměnu Suchého v kabaretiéra Jonáše během jedné repliky. Skromná výprava rozhodně neubrala inscenaci na kvalitě. Autor chtěl vytvořit vzpomínkové pásmo, které by mapovalo uměleckou kariéru kabaretiéra Jonáše, jeho vzestup a pád, úspěšná období vyprodaných představení, i doby neúspěšné, které měly pachut' soudobé politické situace (lepší londýnský podnik v roce 1928, okupací stísněná Praha roku 1938). Na tu vždy Jonáš reaguje odpovídající písní.

⁸⁵ Idem. s. 39

Dle Jiřího Suchého se poetika Semaforu po smrti Jiřího Šlitra nijak výrazně neproměnila. Stejně tak tomu bylo i v případě vytvoření dvojice s Jitkou Molavcovou. Jak sám říká: „*Já si myslím, že u mě je vývoj poetiky diktován zkušeností. Není to nikdy otázka plánování. Jsem člověk, kterej to dělá spíš spontánně. Snažím se čím dál tím víc vkládat do her momenty, který se dotýkají jistý vážnosti, kde říkám pravdy. Čím jsem starší, tím víc mi záleží na tom, abych tam občas diváka zaskočil, že uprostřed tý legrace padne někdy zmínka, někdy i větší číslo, který není prázdná legrace a prázdný vtíp. Může to mít i nějakou filozofickou základnu, ale může to být i poetická záležitost.*“⁸⁶

V *Kytici* z roku 1972 Suchý uplatnil svou oblibu v baladách a vytvořil tak soubor šesti her – pět z nich tvoří adaptace Erbenovy předlohy, poslední si Suchý vymyslel. Jeho invence sestává v napodobení erbenovského jazyka. *Smutek bláznivých panen*, který byl poprvé zinscenován roku 1977 je určitým vybočením autora z jeho zavedených poetických kolejí, neboť se ve hře nechal inspirovat snovými vizemi, spojením snu a skutečnosti a především svou vlastní fantazií a náhodou, která je spojená se surrealismem.

Dějově ucelenější je hra *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40* z roku 1982, v níž autor netradičně zpracovává faustovské drama a objasňuje záhadu Faustova domu na Karlově náměstí, nevybuchlé bomby a otvoru ve střeše. Doktora přenáší do roku 1945, kde hrdina potkává mladou skriptku Markétku, která je nakonec ztělesněním Ďábla samotného. V 90. letech se Suchý prozatím naposledy vrátil k postavě kabaretiéra Jonáše, který je protentokrát ve výslužbě a vzpomíná na úspěšná i méně úspěšná období své umělecké kariéry. V inscenaci vystupuje i postava služebné Žofie Melicharové, jež umělce bezmezně obdivuje a platonicky miluje. Hra dodržuje tradici vzpomínkového schématu představení a obsahuje poměrně výrazný podíl hudebních čísel.

Současný repertoár divadla Semafor je rozmanitý. V naší práci jsme analyzovali inscenaci nazvanou *Hodiny jdou pozpátku*, která je opět jakýmsi „slepencem“ a současně muzikálem, který je zasazen do 30. let. Důležitou roli v něm hraje silný inspirační zdroj

⁸⁶ Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

Jiřího Suchého, a to konkrétně swingová hudba. Hra sumíruje základní prvky semaforické poetiky, tedy výrazné zastoupení hudby v představení, imaginativní pasáže, fantazii, nereálné skutečnosti a hru s jazykem.

„Snažím se, aby každá hra, kterou vyprodukuje, byla úplně jiná než tak předešlá. Strídám to tak, aby každá hra měla něco specifického a nepodobala se tý předešlé.“⁸⁷

4 Studio Ypsilon

Stejně jako divadlo Semafor, patří i Studio Ypsilon k nejstarším malým divadlům studiového typu. Oproti Semaforu však nevzniklo v Praze, nýbrž v Liberci v divadelní sezóně 1963/1964. Jeho soubor tehdy tvořili loutkoherci, amatérští herci i herci profesionální a tým výtvarníků a dalších umělců. V sezóně 1978/1979 se divadlo přesunulo do Prahy, kde působilo pod Státním divadelním studiem. V této době napsal Jan Schmid, principál studia, nejslavnější hry, které zajistily Ypsilonce věhlas a zařadily ji mezi ostatní pražské scény. Jak již bylo zmíněno výše, studio se těšilo největší slávě po přesunu do Prahy v 80. letech. První vlna úspěchu přišla již v 70. letech, kdy ještě v Liberci vznikaly hry jako *Michelangelo Buonarroti* či *Třináct vůní*. V té době měl Semafor podobné euforické období vyprodaných sálů téměř za sebou. Ypsilonka lákala především svou neotřelostí, novotou, svěžestí, inteligentním humorem a poetikou, která neměla obdoby. V čem však tkví její originalita? Čím se oproti jiným scénám odlišuje a co je pro ni typické?

4.1 Poetika Studia Ypsilon

Jedním z inspiračních zdrojů Studia Ypsilon je středověké divadlo, v němž je zakotven obecný princip autorského divadla obecně, tedy že režisér, autor a herec představují jednu osobu. Všechny vstupy na jevišti jsou materiálem, který se stává předmětem a prostředkem „kolektivní improvizace“. Tento pojem se objevil kolem roku 1965⁸⁸, kdy již bylo zinscenováno několik Schmidových textů. S tímto základní tvůrčím principem se můžeme v Ypsilonce setkat ve dvou rovinách — v období zkoušek a při samotném

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět (možná nejen divadelní)*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. s.

představení. V druhém případě však není improvizace tak častá, jedná se hlavně o hru *Outsider*.

Důležitou podmínkou oné improvizace je její předvídání a přirozená reakce na nenadálou událost, která se na jevišti či mimo něj stane. Herci nehrají s tím, že budou muset pokaždé nutně improvizovat, nýbrž s možností, že bude improvizace zapotřebí. Měli by jí být schopni i bez předchozí přípravy, protože potom improvizování a sebedrojekce nepůsobí uměle a násilně. „*Divadlo jako kolektivní hra (hráti si) je nemyšlitelné bez kolektivního vědomí, vyplývajícího z kolektivního myšlení, které je předpokladem kolektivního způsobu tvorby, jakým je především metoda kolektivní improvizace (rozuměj: organizovaná tvůrčí improvizace), rozvíjená jako perpetuum mobile způsobem sebehry jednotlivce a sebehry celého kolektivu.*“⁸⁹

Určitě bychom neměli opomenout přínos režiséra Jana Schmida, který stejně jako jeho herci vyhledává materiály k dané látce a celému procesu vzniku hry předchází jejich rozsáhlé studium. Nepředkládá před herce hotový scénář, ten je spíše oporou, podkladem a pomocníkem při improvizaci. Studio Ypsilon jde v tomto případě proti tradičnímu tvůrčímu postupu, při němž se herci drží jasně daného a hotového scénáře. V Ypsilonce se nejdříve původní text postupně obohacuje, posléze se v průběhu zkoušek proškrtává až k hotovému dílu. Jako příklad můžeme uvést scénář ke hře *Michelangelo Buonarroti*, který čítal pouze jednu rukou psanou stránku s kresbami. Během zkoušek se text dopracovával, aby se následně proškrtal a vznikl z něj hotový a závazný scénář. Sami herci se do příprav před zkouškami aktivně zapojují, vyhledávají si materiály, jež s rolí souvisejí. Ostatní kolegové se o problematiku velmi zajímají a vyjadřují se k nasbíraným podkladům. Poté přichází čas ujasňování a zorientování se v tématu. Následuje již popsané období zkoušek, jež se nesou ve znamení kupení textu, nápadů a situací, které se následně proškrtávají. Z toho vyplývá, že soubor Ypsilonky musí být v neustálém kontaktu, neboť komunikace a svoboda projevu jsou zde naprostým základem. Není moc obvyklé, aby si sami herci hledali podklady pro své role, s nimiž posléze pracují během zkoušek. I to je přínos Ypsilonky českému divadlu.

⁸⁹ Idem. s. 13

4.1.1 Syntetické divadlo

Jan Schmid a ostatně celý soubor Ypsilonky se snaží prolínat všechny žánry a látky, podmínkou však zůstává jejich nedokončenost. To je také jeden z mnoha poznávacích prvků, kterými se Ypsilon od ostatních divadel liší. Sám principál k tomu dodává, že má „*rád hry, které jsou nedokončeny jako Macbeth, a vejdu se do nich já i divadlo se svou poetikou.*“⁹⁰ Rozpoznatelným prvkem mnoha jeho divadelních představení je i propojení hudební, výtvarné a pohybové složky s klasickou činohrou. Režisér dává prostor každému členovi souboru, aby předvedl své schopnosti, ať už hudební, či herecké. Proto v několika hrách můžeme vidět různé herce, kteří se střídají s Miroslavem Kořínkem u píána a v dalším vstupu hrají například na harmoniku či kytaru v malé kapele. Hry fungují na montážním principu, připomínají jakousi mozaiku. Tato pracovní metoda je dost dobře možná pouze v takovém kolektivu, v němž panuje přátelská atmosféra, v kolektivu, který je propojen a který je naladěný na podobnou uměleckou notu. Nepostradatelným spojovníkem celého souboru je již zmiňovaná hudba, která je téměř vždy nedílnou součástí všech představení. Každý člen souboru se nějakým hudebním projevem na inscenaci podílí, ať už zpěvem, či hrou na nástroj. Obecně lze říci, že herci jsou velmi muzikální, byť se v mnoha případech jedná o amatérské hudebníky, kteří však svou neprofesionálnost vyváží radostí z představovaného výkonu. Hudba je též prostředkem komunikace na jevišti, gradace, dotváří smysl hry, doplňuje děj a mnohdy nastupuje ve chvíli, kdy docházejí slova, neboť je nositelkou dalších vyjádření, která jsou odlišně významově zatížena. Pokud se vrátíme do počátků divadla, pochopíme, jak důležitou roli hudba hraje. V repertoáru z prvních sezón totiž najdeme hned několik případů zinscenovaných variací oper, jejich jednotlivých motivů a útržků ze životů skladatelů (*Carmen, Rigoletto, La Traviata*).

Opery a operety však netvoří jediný inspirační zdroj. Napříč jednotlivými hrami můžeme slyšet písně folklorní, populární, swing, jazz, hudbu klasickou a například i židovskou. Všechny tyto hudební žánry, jež se zpravidla velmi rychle a dynamicky střídají a jedna předává štafetu druhé, slouží na divadle ke komunikaci společně s gesty,

⁹⁰ KOPÁČOVÁ, Ludmila a Jana PATEROVÁ. *Divadla studiového typu: K teorii studiových scén*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1980. s. 25

mimikou či pohyby. Výsledný efekt je ovlivněn převážně tím, jaké muzikální schopnosti ten či onen člen souboru má.

Hudba též ovlivňuje kompozici divadelního představení. Montážní technika, která je pro Ypsilon příznačná, nedovoluje, nebo se spíše nechce spokojit s pouhým převyprávěním jakékoli látky, příběhu nebo klasické hry shakespearovského typu. Lineárnost je Ypsilonce více méně cizí, přímá fabule taktéž. I když je fabulační řád lehce naznačen, je překryt nánosem drobných vsuvek, poznámek a vysvětlení, která děj naruší tím, že ho chtějí osvětlit, zpřesnit, doplnit nebo jen uspišit. Divák má pocit, že je představení složeno z jednotlivých fragmentů, které mu v mnoha případech pochopení hry úplně neusnadňují. Jan Schmid preferuje nevyřčené, nedokončené děje bez pozvolného vyústění, stejně tak preferuje nastavování a hudební přídavky na konci představení. Z těchto se časem vytvořily oblíbené tzv. *Večery na přidanou*. Hudba je v ypsilonové filozofii z pohledu diváka jak dobrým sluhou, zejména v případech, kdy zjasňuje či zrychluje děj, tak i zlým pánem ve chvílích, kdy děj zmatňuje a zatemňuje, rozkládá a brzdí. Srozumitelnosti mnohdy nenapomáhá ani komika s hudbou spojená. Ta „*pramení ze zdrojů pozitivních, v nichž radost dominuje nad škodolibostí, radostný smích nad jízlivým výsměchem, humor nad satirou, hravost nad soudem. Komická funkce je tedy více než pouhá záměrná snaha dosahovat komických účínů, je výrazem životního názoru a postoje tvůrců, je organickým důsledkem scénického počínání, jehož záměr a cíl je dramaticky objektivní. Vlastní komický účín je teprve druhotným produktem snahy o poznání zpodobení určitých událostí, situací a vztahů.*“⁹¹ Komicky může působit i samotný neučený zpěv herců ve chvílích, kdy zpívají árie ze známých oper v doprovodu chudého orchestru, jenž je často složen pouze z několika nástrojů – piána, trubky, basy, kytary a případně houslí či příčné flétny. Za svůj neprofesionální hudební projev se nestydí a nepovažují jej za nedostatek, naopak se z něj snaží vytěžit maximum. Ideálním příkladem je herec Jiří Lábus, který svůj nekvalitní zpěv vyváží bohatou mimikou a gestikulací. Hudební vložka bývá často doplněna projekcí krátkého videa nebo fotky na velké plátno

⁹¹ KOLÁŘ, Jan. Y = 2 x 10: dvacet let s úsměvem: kolektivní improvizace k dvacatinám Ypsilonky. Praha: Studio Ypsilon, 1984. s. 7

či závěs. Tematicky hru doplňuje a zpřesňuje. Podobnou funkci má i tanec a jiné pohybové kreace, jež jdou ruku v ruce s používáním rekvizit.

Hudba je neodmyslitelnou kompoziční součástí ypsilonových inscenací. Hercům nejde o bezchybné zazpívání operní árie, nýbrž o ukázkou procesu jejího zrodu, vytváření a produkce na jevišti v kombinaci s promyšlenými pohyby. Pokoušejí se o jakési zviditelnění hudby, procesu jejího utváření a produkce a též o předvedení procesu zrodu umělce a génia (sochaře, spisovatele, básníka, hudebního skladatele, prezidenta). Absence orchestru není na závadu. Soubor Ypsilonu je důkazem toho, že z mála se dá vytěžit mnoho. Komika hudebního výstupu je pak umocněna samotnou snahou o operní árii v doprovodu trubky, piána, basy, houslí a trianglu, která ve výsledku působí svou jednoduchostí a prostotou naivně. V současnosti je příkladem takových nerovnocenných výstupů profesionální výkon barytonisty Romana Janála coby Mefista, který v inscenaci *Faust a Markétka* (2009) zpěvem rozmlouvá s Faustem Martinem Dejcarem. „*Cíl je věčně nedosažitelný a na cestě k němu si tvůrci stále uvědomují svou nedostatečnost. Přiznání a zveřejnění této nedostatečnosti se může stát prostředkem zdůvěrnění a zlidštění vztahu mezi jevištěm a hledištěm.*“⁹²

4.2 Počátky divadla (Liberec)

Studio Ypsilon vzniklo v průběhu divadelní sezóny 1963/1964 v severočeském Liberci. Zpočátku ho sami tvůrci označovali jako experimentální dílnu, v níž se soustředili soudobí umělci ze všech oborů. Mezi zakládajícími členy souboru byli výtvarník Jan Schmid, skladatel Karel Novák a několik dalších umělců, kteří svou profesní dráhu spojili s loutkami. Celý sbor spadal pod liberecké Severočeské loutkové divadlo, jež se později přejmenovalo na Naivní divadlo.

Slovo „studio“ v názvu divadla není vybráno náhodně. Herci původně hráli sporadicky, pokud se k tomu naskytla nějaká příležitost. Zejména však pro nejbližší okruh přátel. Jejich repertoár byl velmi omezený. Zinscenování jedné hry jim trvalo přibližně jeden rok. Postupem času však hry přibývaly a Ypsilonka vyjížděla až do Prahy, kde si po několika sezónách u diváků získala oblibu a utvořila si tak nové zázemí.

⁹² Idem. s. 7

Studio představovalo nový impuls v soudobé divadelní kultuře. Touto dobou byl Semafor zavedeným divadlem se stálým obecenstvím. Stejně jako divadlo Jiřího Suchého, i divadlo principála Jana Schmida připadlo pod působnost Státního divadelního studia. Stalo se tak v sezóně 1978/1979. V roce 1981 se Ypsilonka přestěhovala do divadla Ateliér, kde tvořila část Divadla Jiřího Wolkerova.

4.3 70. léta

Polovina 60. let a celá 70. léta se ve Studiu Ypsilon nesla ve znamení divadelních a inscenačních začátků, formování a prohlubování ypsilonké poetiky. První hrou bylo *Encyklopedické heslo XX. století*, jež mělo dva díly a jež mapuje období od roku 1900 až do roku 1960. Jejich premiéry se odehrály v letech 1964 a 1965 na jevišti Naivního divadla v Liberci. Představení se nevyznačují kauzalitou, jedná se o volné montážní a kolážovité řazení a uspořádání významným historických událostí. Jan Schmid jejich (ne)návazností dosahuje neotřelých významů a nových nuancí, vytváří tak mezi nimi souvislosti s příděchem satiry, paradoxu, mnohdy dosti humorné a ironizující. Zprvu banální a nízké se rázem stává důležitým a vysokým, hodným obdivu. Divákovu pozornost udržuje díky střídání žánrů jako je zpráva, slogan, dobový hit či inzerát. Metodou, nemálo podobnou encyklopedii, se vyznačuje i další hra, *Depeše a jiné na kolečkách*, která byla poprvé zinscenována roku 1972. Svůj zájem zde zaměřuje na 20. léta a období české avantgardy. Dle názvu v ní zpracovává Nezvalovo dílo *Depeše na kolečkách* (1922), které samo o sobě evokuje hru s jazykem a se slovy.

Posun v poetice od principu encyklopedického k principu metaforického divadla faktů můžeme zaznamenat v biograficky laděných hrách, které popisují významné osobnosti uměleckého světa. Prvním z nich je sochař a malíř Michelangelo Buonarroti, dále pak český romantický spisovatel Karel Hynek Mácha, posledním je představitel svérázného pohledu na legionářskou literaturu, Jaroslav Hašek.

4.3.1 Michelangelo Buonarroti

Při analýze hry *Michelangelo Buonarroti* vycházíme z textu, jehož rok vzniku není znám. Předpokládáme však, že vznikl rok před premiérou, případně v roce premiéry

(1974). Dalším zdrojem je pak televizní záznam⁹³ inscenace natočený roku 1976. Hra měla premiéru 12. prosince roku 1974 v Naivním divadle v Liberci. Jde o jednu z prvních her, kterou soubor nacvičil a která předznamenala směřování poetiky netradičním směrem. Směrem náznaku, improvizace, metafory, koláže, nedokončenosti, hudby, mozaiky a biografického schématu představení, jejichž cílem je ukázat zrození géniů, spisovatelů, umělců a státníků. Tomuto tvůrčímu postupu zůstal Jan Schmid věrný i u dalších her jako *Život a smrt Karla Hynka Máchy* (1978), *Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška* (1983), *Mozart v Praze* (1991) či hra *T. G. M aneb Masaryk v kostce* (2010).

Záměrem hry není pouhé encyklopedické předání událostí Michelangelova života v chronologickém pořadí. Cílem je pokus o představení období renesance ve všech jejích podobách novým a neotřelým způsobem. Herci na jevišti přehrávají význačné události ze sochařova života, čtou korespondenci, ztvárňují jeho sochařská i malířská díla, pomocí svižného střídání promluv historických postav, filozofů, papežů či umělců se nám odhalují dobové myšlenky z nové perspektivy, mnohdy znázorněné pouhou citací, komentářem, hudební ukázkou, promítnutím diapozitivu nebo ukázkou z filmu, filozofickým zamyšlením či vytvořením živé sochy, která se pohybem přivádí k životu a lépe tak vystihuje její pravou podstatu. Toto představení bychom mohli nazvat jedním z prvních divadel faktů, která v Ypsilonce vznikla. Sám autor se o hře vyjádřil takto: „*To byla báječná práce. Zpodobnit na jevišti genezi uměleckého díla — od prvotního popudu po finální tvar — a současně meditoval o smyslu a údělu umělce ve společnosti mě lákalo od chvíle, co jsem s divadlem začal. Ale na počátku bylo jen téma a nápad a hra vznikala přímo na zkouškách na inscenaci — s osobním podílem všech zúčastněných. Ten nápad jsem měl napůl kreslený, napůl psaný na jedné stránce... Pravda ovšem je, že jsem měl za sebou dosti velkou práci o Michelangelovi ještě z dob studií.*“⁹⁴ Důležitým cílem je i ukázka vytváření vlastní tvorby: „*Dalším aspektem ve hře na Michelangela*

⁹³ *Michelangelo Buonarroti* [televizní adaptace představení Studia Ypsilon Naivního divadla v Liberci]. Režie Jan Schmid. Československá televize, Hlavní redakce zábavných pořadů, 1976.

⁹⁴ SCHMID, Jan. *Třináct vůní: hry a texty z Ypsilonky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0183-1. s. 51

bylo využití příležitosti, kterou nabízí inscenovaná látka, předvést (divadelně zhmotnit), co to je a jak „vypadá“ tvorba. Tvorba sama o sobě, její geneze, její tajemství, vlastní proces.“⁹⁵ Jan Schmid dále dodává, že práce na hře o Michelangelovi připomínala práci sochaře, který z velkého mramorového kvádrů (spousty nasbíraných materiálů, nápadů autorových i jeho kolegů) odsekává kousek po kousku a postupně tak tvoří výsledné dílo (inscenaci).

Hra nese podtitul *Od sněhuláka k Poslednímu soudu*. Dva zdánlivě nespojitelné prvky se však s Michelangelem pojí a doplňují jeho život. V prvním případě se jedná o humornou narážku a variaci na ledovou sochu, kterou si Pietro di Medici přál od velkého sochaře vymodelovat na dvoře, ve druhém pak jde o Poslední soud, jenž slovutný malíř maloval v Sixtinské kapli. Ve hře se prolíná hned několik složek — hudba, činohra, tanec, výrazná práce se symbolicky zatíženou rekvizitou i filozoficky laděné pasáže. Převládá však složka činoherní, doplněná zpěvem. Na začátku studovaného textu se nachází klasické obsazení, z něhož můžeme vyčíst, že ve hře bude vystupovat poměrně velké množství postav, každý ze čtrnácti herců jich v průběhu inscenace představuje hned několik (většinou dvě postavy na jednoho herce). Není žádným překvapením, že i herečky na sebe budou brát podobu mužských postav. Charakteristika postav chybí. Důležitými osobami jsou herci komedie dell'arte, kteří v průběhu inscenace ztvárnují nejrůznějšími výrazovými prostředky sochu, obraz či hrají klasické postavy.

Prefixy promluv se v prvním díle vyskytují v nejasné podobě zejména proto, že jsou zaznamenány pomocí výrazů jako „Herečka“, „Jiná herečka“ apod. Poslední díl obsahuje konkrétnější prefixy, avšak je stále doplněn o neutrální popisy jako například „Herec 1“, „Hlas herce“ či „Státotvorný typ“. V posledním díle převládá díky dialogům a delším replikám činoherní složka. V úvodních poznámkách se též dočteme, že výpravu tvoří otočná scéna, která bude hlavním dějištěm (jevištěm na jevišti) a že je dle časové linie drama rozděleno do tří dílů a tzv. obrazů. První díl se nazývá *Místo děje: Itálie* (v něm se pomocí mapy dozvídáme, kde se právě nacházíme), druhý *Doba: Renesance* (díky tomuto obrazu lépe pochopíme klíčové myšlenky renesančních myslitelů), třetí linii tvoří život a dílo Michelangela Buonarrotiho, ta je nadále tvořena menšími obrazy, které

⁹⁵ Idem. s. 89

zachycují stěžejní události spojené s umělcovým životem: *Narození Michelangela, Učňovská léta, Řím, David, Současníci, Papež Julius II., Sixtinská kaple* a nakonec *Poslední soud*.

Časoprostor hry není v úvodních poznámkách blíže specifikován. Dle jmen postav si můžeme domyslet, že se děj bude odehrávat v Itálii v době renesance, neboť jsou na soupisu postav kromě Michelangela i Leonardo da Vinci, Raffaello Santi či Mikuláš Kusánský. Místa děje jsou pak dále upřesněna buď v samotných názvech jednotlivých obrazů, nebo je přibližují postavy ve svých replikách.

Vedlejší texty jsou ve Schmidových hrách velmi důležité. Nejedná se o pouhé minimalistické doplnění scény adverbium či přídavným jménem. Autor textu volí delší popisné pasáže, které většinou detailně vystihují průběh jednotlivých scén či samotných replik. Velmi často se setkáme s tím, že popisuje důvod, proč určitou postavu hraje konkrétní herec, jak uchopit tu kterou metaforu nebo kde, kdy a za jakých okolností se děj odehrává, kterou skladbu herci hrají či kdo zpívá renesanční madrigaly, dobové písně a popěvky.

Samostatnou podkapitolu vedlejších textů tvoří poznámky týkající se práce s rekvizitami, nositelkami důležitých symbolů. „*Neměl jsem lepší nápad než maximálně „zatížit“ předměty kolem sebe, všechno, co „hraje“ s námi na jevišti, když všechno to (každá nicotnost, každá rekvizita) je s to (ve výhodné konstelaci) inspirovat a způsobit první impuls. Proto všechny předměty (materiály) zatížit významově: obyčejný kus hadru, stříbrný podnos, tamburínu, klubka provazu — a hle výsledek je ryze divadelní.*“⁹⁶ Je důležité upozornit na zajímavý fakt, že v této inscenaci se v několika případech pracuje s živým hercem jako s neživou rekvizitou. Jako příklad můžeme uvést již zmiňovanou sochu z ledu ve čtvrtém obraze, kterou si přeje Pietro di Medici vymodelovat na dvoře. Michelangelo postaví sněhuláka tak, že jednoho z herců obalí bílým papírem. Ten je následně herečkami otrhán a odhozen na hromadu mrtvých těl. V šestém obraze se před divákovými zraky rodí nejslavnější Michelangelova socha. Nejen že v průběhu celé inscenace sledujeme zrod, život a skonání velkého umělce, máme možnost pozorovat i

⁹⁶ Idem. s. 90

zrod a existenci jeho děl. V tomto případě se jedná o sochu Davida. Za příklad nám může posloužit tato pasáž:

„Herec 1 To aby ten kámen byl dvakrát tak veliký.

Michelangelo Ne! Všechno se tam vejde:

(Demonstruje svou představu na jednom z herců.)

Pravá noha v tuhé kolmici, levá silně vykročená — to kvůli té d'ouře vytesal do kamene ten známý sochař Duccio-čuňas. Hmota těla zůstane uprostřed mramoru. Levá ruka ostře zalomená.

Herec 2 (předvádí na „soše“)

Proč levá ruka ostře?

Michelangelo Nevešla by se do kamene.

(„Socha“ si pravou rukou utírá nos. Michelangelo ho nenechá.)

Pravá ruka bez akce. Hlava silně vytočená do profilu. Levá polovina těla je v pohybu, pravá zatím v klidu. To je jen děj a moje myšlenka.

[...]

Michelangelo (zastaví mladíčka, na kterém předváděl Davida.)

Počkej, uděláme spolu Davida.

(Němoherní sekvence: herec začne představovat blok mramoru: přikrčí se a rukama přikryje hlavu. Michelangelo obchází ve velkých kruzích okolo kamene, znázorňuje, že jej otesává skutečnou palicí a majzlíkem v ruce. Kruhy se zmenšují. Pak už majzlíkem rozbaluje figuru a staví ji ve známou podobu Davida. Když socha stojí — zkusi Michelangelo její tep.)

Michelangelo No, jseš hotov.

[...]

Michelangelo *A můžeš vstoupit do dějin.* ⁹⁷

Stejně detailně a precizně pracuje autor i s obyčejným provazem, pomocí kterého ve druhém obraze herci znázornují perspektivu (vytvoří čtverec), poté si jeden herec stoupne doprostřed obrazce a ostatní s provazem se okolo něj otáčejí, představují tak heliocentrismus. Důležitou rekvizitou, která divákovi a čtenáři usnadňuje orientaci v časoprostoru, je tabule, na niž herci píší data, případně místa. Ve třetím obraze na ni napíší datum Michelangelova narození 6. března 1475, ve čtvrtém obraze na tabuli dopíší, že se děj odehrává ve Florencii, v dalším obraze pak zaznamenají Řím.

Dialogy mají útržkovitý charakter. Jsou uvedeny prefixy promluv (Herec, Jiná herečka, Michelangelo, Hlas, Přítel, Pyknik, Státotvorný typ, Stařena... apod.). Schmid velmi často pracuje s citáty myslitelů a umělců, které hercům vkládá do úst. Ve druhém obraze *Doba: Renesance* se tak seznamujeme s myšlenkami náboženského a politického reformátora Girolama Savonaroly, Mikuláše Kusánského, Pietra Aretina, Leóna Battisty Albertiho či samotného Machiavelliho, jehož dílo *Vladař* též slouží k lepšímu pochopení sociálněpolitického kontextu. V dramatu je jmenováno hned několik velkých historických osobností. Příkladem nám může být čtvrtý obraz a smrt Lorenza Medicejského nebo sedmý obraz a první setkání Michelangela s Leonardem da Vinci. Počínaje sedmým obrazem začíná v představení převládat dialogická složka, nachází se v něm více ucelenějších dialogických pasáží a repliky se prodlužují. Oproti klasické dramatické tvorbě však dialogy zůstávají poměrně krátké. Divák a čtenář má pocit, že se před ním odvíjí mozaika či koláž, jejichž střípky tvoří výseky klíčových událostí umělcova života, zařazené volně za sebou. Zvláštní je též výstavba promluv postav v těchto fragmentárních pasážích. Herec či herečka citují nebo vysvětlují myšlenky soudobých filozofů a až poté stroze dodají oni, nebo jejich kolegové, kdo je jejich zastávce a autor. V tomto druhém obraze jsme zároveň svědky proměny postavy v rámci jedné repliky.

„Herečka *(se vzbouří, začne přesvědčovat ostatní)*

⁹⁷ SCHMID, Jan. *Michelangelo Buonarroti: Od sněhuláka k Poslednímu soudu*. Praha: Státní divadelní studio, rok vydání neznámý. s. 28-29

*Poznání boha je nemožné. Obraz světa nemůže být
ohraničený
ani statický. Člověk je míra věcí.*

(Herečka z comedie ji dodatečně představí.)

Herečka Mikuláš Kusánský.

*Jiná herečka Nespokojujeme se zázrakem. Potřebujeme rozumové
a filozofické vysvětlení.*

(Herečka z comedie představuje i tuto postavu.)

Herečka Piero della Francesca.

(Dál pokračuje jako jiná postava.)

Život a ne doktrína utváří filozofa. Pandolfo Collenuccio. “⁹⁸

Kompozice inscenace tak není založena na kauzalitě. Logické návaznosti více méně chybí a jediným pojítkem mezi jednotlivými obrazy je pouze postava Michelangela, období renesance a Itálie. Oproti jiným Schmidovým hrám není *Michelangelo Buonarroti* rámcově ohraničen. Posloupnost událostí je chronologická — začínáme narozením, sledujeme Buonarrotiho jako velkého umělce a především jako člověka, který zažívá nelehká období a trápení, pozorujeme postupný zrod jeho děl, která navíc před našimi zraky ožívají, s Michelangelem stárneme a na samotném konci jsme svědky jeho smrti. Divák je v průběhu celé hry ujišťován a informován mnoha prostředky, ve kterém roce a kde se přesně nachází. Autentičnost celé hry je podpořena citováním stěžejních dobových názorů soudobých myslitelů, které dokládají Schmidovu velkou sečtělou, všestrannost a svědčí o jeho precizní přípravě a důkladném studiu různých materiálů.

Samostatnou kapitolou je využití hudby, která prostupuje celou hru. Představení začíná bubnováním do tympanů a končí sborovým zpěvem Monteverdiho skladby *Lasciatemi morire*. Většina obrazů začíná nějakou hudební vložkou. Ať už se jedná o zvuky bicích nástrojů nebo improvizovaným koncertem fléten. Drama je prostoupeno dobovými madrigaly jako například *Il bianco e dolce cigno* nebo *Surge propers, columba*

⁹⁸ Idem. s. 9-10

Herci, jež staví lešení pro malbu Sixtinské kaple, jím manipulují nad hlavami diváků, které považují za sochy, a tím je zapojují do inscenace.

„Michelangelo nechává přemísťovat žebřík, se kterým všichni tři manipulují tak, že ohrožují diváky v první řadě. Své počínání komentují jako: „Pozor na ty sochy, abychom jim neurazili hlavičky...“¹⁰⁰

Otočné jeviště na jevišti, symbolické a mnohostranně využitelné rekvizity, hudba, básně, korespondence, film, diapozitivы, Michelangelo Buonarroti, renesance a italská soudobá kultura a myšlení tvoří pilíře tohoto dramatu. Nesmrtelnost a aktuálnost hlavní postavy i v současné době dokládá tato pasáž:

„Herečka (velmi pomalu a smutně)

Umřel 18. února 1564 v Římě.

(Až po delší pauze Michelangelova absurdní věta.)

Michelangelo Ale pochován jsem byl ve Florencii — a až v červnu. (Mávně rukou.)

A přesto jsem pořád tady.¹⁰¹

4.3.2 Třináct vůní

Hra *Třináct vůní* je v poetice Studia Ypsilon specifická hned z několika důvodů a představuje určité vybočení ze zavedených tvůrčích kolejí. Text byl poprvé zinscenován v Naivním divadle v Liberci 7. května 1975. Po přesunu studia na pražskou scénu se dočkal novějšího zpracování a byl znovu uveden 29. ledna 1985. Při naší analýze vycházíme z textu¹⁰², který pochází z roku 1975 z období před premiérou, neboť se na první straně z ručně psané poznámky dozvídáme, že se jedná pouze o určitý předpoklad toho, jak by měla hra ve výsledku, tedy v definitivním tvaru po premiéře, vypadat.

¹⁰⁰ Idem. s. 42

¹⁰¹ Idem. s. 53

¹⁰² SCHMID, Jan. *Třináct vůní: Z deníku žákyně*. Liberec: Naivní divadlo - Studio Ypsilon, 1975.

Drama, jež dle knihy *Můj divadelní svět* vznikalo v létě roku 1974 v Jizerských horách ve Fojtce, nese podtitul *Z deníku žákyně*. Podtitul je to více než příznačný, neboť veškeré dění sledujeme z pohledu přibližně čtrnáctileté dívky Marušky, která deníkovou formou představuje život své rodiny a okolní svět. Deník však není členěn podle za sebou řazených denních záznamů označených klasickým datem, je uspořádán podle vůní, které se dívence vybavují při různých příležitostech, o nichž vypráví. Sám autor se o hře vyjádřil v roce 1980 takto: „*Mně bylo na konci druhé světové války devět let. I proto Třináct vůní jako z deníku žákyně: mou myšlenkou je nerozdělovat si deník na dny, ale na vůně. Vůně nevyblednou jako vzpomínky. Všechno se odehrává kolem jednoho stolu při jedné delší snídani. Ráno některého předválečného dne roku 1937. A řekneme-li zítra, může to být zítra, ale také za týden nebo za rok.*“¹⁰³

Většina Schmidových inescenací je koncipována jako divadlo faktu, které pracuje s velkým množstvím různých materiálů dokumentárního charakteru. Všechny tak vznikají ryzí montážní technikou, formou koláže a jsou složeny z fragmentů, jejichž opětovným složením dojde k vytvoření nových souvislostí a aktualizovaných významů. Tímto způsobem vzniklo představení *Michelangelo Buonarroti, Život a smrt Karla Hynka Máchy* nebo například i hra *T. G. M. aneb Masaryk v kostce. Třináct vůní* se však nejen svou kompozicí, ale i mnoha dalšími aspekty (žánr, postavy, časoprostor apod.) od těchto biografických her odlišuje.

Žánrové zařazení představení je poněkud složitější. Opět se v něm mísí několik složek, naprosto však převládá činohra s občasnými hudebními vložkami, které však mají významnou funkci. Obecně bychom však mohli drama zařadit mezi komedie mravů, neboť jak autor textu vysvětluje: „*Jedním z mých témat je až národopisný zájem o mentalitu českého myšlení a o českou povahu. Třináct vůní bylo příležitostí k rozboru živočichopisu měšťáka jako brzdy vývoje, stojaté vody jeho lhostejnosti nebo vyčkávání, jeho specifických, alibistických, jindy konformistických aspektů. Jeho nenápadná úniková salta před nejrůznějšími společenskými problémy. Konečně, to jsou otázky aktuální i dneska.*

¹⁰³ SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět (možná nejen divadelní)*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. s. 97

Dnešní měšťák je stejný jako ten minulý. Má snad jen trochu jiný slovník a rekvizity. ¹⁰⁴

Hra je postavena na střetu názorů jednotlivých postav, jejich myšlení, povaze a v neposlední řadě i na jejich morálce. Prostřednictvím vzhledu nezletilé dívky sledujeme zakonzervovaný život jedné rodiny v roce 1937, v průběhu druhé světové války i na jejím konci roku 1945. Jejich život je plný stereotypů a zaběhlých konvencí. Proti těmto konformním postojům stojí dramatická, neustále se měnící a nejistá doba.

Výpravu tvoří klasické vybavení městského bytu, které se dá použít univerzálně – jako jakákoli místnost. Najdeme zde kuchyňské prostory, nábytek (houpací křeslo, postel), dále pak vyčnívá rakev, která, byť zpočátku nechtěná a zbytečná, je použita pro tajné propašování prasete do bytu, rádio, noviny, dveře apod. Oproti jiným inscenacím zde není takové množství symbolicky nosných rekvizit.

Na rozdíl od ostatních her jsou jinak pojaty i postavy, neboť autor pracuje s ustáleným počtem dvanácti osob, které se dají více či méně charakterizovat a které si lze dobře představit. Jedná se o členy jedné rodiny a ostatní obyvatele domu, případně kamarády dětí a další postavy. Jejich repliky jsou uvedeny klasickými prefixy promluv. Na začátku hry však nejsou charakterizovány a jejich povahu, myšlení a postoje si divák musí odvodit z jejich vyjadřování a názorů. Otec je příznačný tím, že neustále čte noviny a sděluje ostatním názory na politickou situaci, která se v nich řeší. Typické jsou jeho prázdné výpovědi a obecné pravdy podané prostřednictvím sloganů, hesel, přísloví a pořekadel: „*Jediný prostředek k nápravě poměrů je křivdu nepáchatí.*“ ¹⁰⁵ Matka je vůdčím duchem rodiny, má o všem a o všech přehled, snaží se za jakýchkoli okolností ubránit rodinnou jistotu, klid a bezpečnost. Vztah matky a otce (nejen z pohledu dcery Marušky) lze doložit touto pasáží:

„Maruška Ne. Tatí! (Zavolá do zákulisí, vstoupí otec s matkou.) Bude představení. Hlavou rodiny je náš otec, jehož hlavou je naše maminka.

¹⁰⁴ Idem. s. 97

¹⁰⁵ SCHMID, Jan. *Třináct vůní: Z deníku žákyně*. Liberec: Naivní divadlo - Studio Ypsilon, 1975. s. 7

Matka (k otci) *Ted' ti něco řeknu, Franci. Nejlépe bude, když se zařídíme, jak chceš ty.*

Otec (k matce) *A já chci samozřejmě tak, jak jsi mě před chvílí přesvědčila ty, Růženko.*¹⁰⁶

Matčinu snahu o bezpečnost celé rodiny můžeme ukázat na příkladu, kdy Domovnici Bryndové zakazuje zpívání, aby na sebe zbytečně neupozorňovali před německým důstojníkem, který se přistěhoval do jejich domu: „(k domovnici) *Nezpívejte, Bryndová, ať na sebe raději příliš neupozorňujeme.*“¹⁰⁷ Její životní postoj lze charakterizovat i touto všerikající replikou: „*Kdepak, tohle pro mě není. Já jdu vařit.*“¹⁰⁸ Giga je typický maminčin oblíbenec a vysokoškolák. Jeho pubertální výroky jsou často doplněny hlasitou četbou dětské knihy *Kája Mařík*. Dědeček je mnohdy senilní, jindy zase odbojný a vlezlý. Většina členů rodiny ho nebere příliš vážně. Výraznými postavami, byť zpočátku nenápadnými, jsou nejstarší syn Sláveček a jeho (zřejmě) těhotná žena Julie, kterou trápí (nejspíše) těhotenské nevolnosti. Představují nejprizpůsobivější postavy celého dramatu. Naše tvrzení můžeme dokázat těmito replikami: „*Zkrátka, jsme rádi všichni, ale taky je pravda, že se dneska každý musí starat především o sebe.*“¹⁰⁹ Jejich pravá povaha se prokáže ve chvíli, kdy chtějí udat nechtěného Strýčka Alberta, který rodinu ohrožuje svou protiněmeckou tajnou činností:

„Sláveček *Měl bych jeden nápad. Kdyby Julinka se uvolila a nějakým způsobem navštívila našeho německého souseda, třeba přes hudbu nebo přes kávu — nebo by se možná i jiné téma našlo — a pokusila se s ním nějak domluvit... (Všeobecný nesouhlas.) Totiž co tím chci říct: lepší je se domlouvat než udávat...“*

Julie *Tak ty bys chtěl, abych já, tvoje žena...*

Otec *Počkej! To opravdu není nejlepší cesta. Nebylo by to fér.*

¹⁰⁶ Idem. s. 9

¹⁰⁷ Idem. s. 39

¹⁰⁸ Idem. s. 50

¹⁰⁹ Idem. s. 41

může být mnohdy i nebezpečný, problémový a nechá se strhnout k takovému jednání, které není v souladu s jeho prvotním smýšlením. Rodina je kvůli svým denním rituálům a vyprázdněným výpovědím zahleděna do sebe a netuší, co se děje za zdmi jejich bytu a domu. Jediným zprostředkovatelem čerstvých zpráv je již zmiňovaný Listonoš a Domovnice. Časově je představení ohraničeno lety 1937 a 1945 a odehrává se v uzavřeném bytě. Právě tato prostorová uzavřenost poskytuje vhodné prostředí pro odhalení pravých charakterů jednotlivých postav a je v kontrastu s živými, dramatickými událostmi vnějšího světa a válkou jako takovou. V textu najdeme několik upřesňujících dat a informací, které nám pomohou určit časoprostorové umístění.

Inscenace je rozdělena na dva přibližně stejně velké díly, ty jsou dále rozčleněny na dvanáct sekvencí. Každý díl čítá šest sekvencí. Co do počtu stran jsou sekvence vyrovnané. Nejkratší je pátá a šestá sekvence a naopak nejdelší je sekvence devátá. Jak jsme již zmínili v úvodu kapitoly, hra je psána deníkovou formou, která je však specifická v tom, že Maruška dělí zápisky v deníku pomocí vůní, které se jí v tom či onom válečném roce vybavují. První sekvence je bez vůně, jde o pouhé představení: „*Konec první vůně. Všechny jsem představila, všichni se rozcházejí, domovnice a listonoš se poroučejí, ostatní si přejí dobrou noc a odcházejí na místa, kde spí. Uléhají v kostýmech, jak právě jsou, aby mohly co nejdříve zaznít ranní budíky jako včera.*“¹¹² Další sekvence jsou pak provoněny pomerančem, lesem, ozonem, vůní po dešti a pryskyřicí, slepci, kteří představují hořkou vůni doby, swingem, kouřem a pachem benzínu, topinkami s česnekem, odstředěným mlékem, kafrem, vánočním františkem, jarní vůní šeríku v roce 1945 a konečně vůní třináctou, vůní roztočených kol třinácté komnaty budoucnosti. I přes pevnější strukturu a tvar v představení nenajdeme hlavní dějovou linku, zápletku a ani závěrečné rozuzlení. První dvě sekvence mají stejné schéma — scéna vstávání a následných ranních aktivit. Jsou od sebe odděleny a nenavazují na sebe. Třetí sekvence je již na druhou plynule napojena. Ve hře můžeme vysledovat tři výraznější předěly, které ze hry vyčnívají. Jedná se o chaotickou čtvrtou sekvenci, v níž po sobě všichni různými způsoby střídají a jednají dosti zběsile. Dále pak šestá sekvence, která je zaplněna směsí předválečných šlágrů. Jako poslední můžeme jmenovat sekvenci devátou,

¹¹² Idem. s. 12

v níž se domlouvají, jak se zbaví Strýce Alberta pomocí různých druhů kyselin, které rozleptají jeho tělo. Pasáž je zakončena tím, že se všichni shodnou na tom, že by to bylo nereálné.

Další odlišností tohoto představení od Schmidových her faktu je malé množství scénických poznámek, jež děj pouze dokreslují a specifikují. Nejsou zde dlouhé popisné pasáže jednotlivých činností či práce s rekvizitami. Souvislejší vedlejší texty představují úvodní poznámky o výpravě, jednání jednotlivých postav a jejich vyjadřování. Dále se v nich dozvídáme, že hodnocení charakteru postav je odvislé od toho, jak sám herec ke své roli přistupuje a jaký s ní naváže vztah. Zbytek vedlejších poznámek se týká hudebních vložek, případně pocitů postav a informací, jimiž autor doplňuje repliky. Dialogy jsou vystaveny jako v klasickém dramatickém textu a přibližují tak představení činohře. Postavy promlouvají obecnou češtinou, občas použijí vulgarismus.

Neodmyslitelnou část hry stále tvoří hudební složka. Ta již nemá nosnou funkci jako v *Michelangelovi Buonarrotim* či v *Životě a smrti Karla Hynka Máchy*, ale spíše funkci charakterizační, tu, která se pojí s jednotlivými postavami a více či méně určuje jejich povahu a doplňuje jejich chování. Z použitých skladeb můžeme usuzovat i na touhu po navrácení času nebo po setrvání v bezpečné době, která byla postavám blízká a v níž by chtěly zůstat. Jako příklad můžeme uvést Giga a jeho song: „*Až budu velký, stanu se námořníkem.*“¹¹³ Důležitým hudebním prvkem je i ranní zvonění budíku, zvuk radiopřijímače a píseň Voskovce a Wericha *Holduj tanci, pohybu aneb Ranní ptáče dál doskáče*, dále pak zvonek, jehož zvuk vždy představuje nejistotu, neboť se nikdy neví, kdo je za dveřmi, současně však reprezentuje příchod něčeho nového, nového impulzu, nové zprávy či nové postavy zvnějšku.

Prostředků, jimiž Jan Schmid ozvláštňuje inscenaci, jež sám považuje za „*originální typ moderní komedie mravů*“¹¹⁴, je hned několik. Mnoho z nich bylo již zmíněno výše. Ať už se jedná o samotné vybočení ze zavedené poetiky studia, zpracování postav a více dialogů, které hru přibližují klasické činohře, nebo typické ypsilonké

¹¹³ Idem. s. 25

¹¹⁴ SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět (možná nejen divadelní)*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. s. 103

hudební vložky. Divák zbystří ve chvílích, kdy relativní klid jednoho měšťanského domu, jehož obyvatelé žijí izolováni se svými problémy, stereotypy a představami mezi čtyřmi zdmi přeruší zvuk zvonku u dveří a všichni čekáme (včetně postav), kdo je za dveřmi. Většinou se jedná o Listonoše či Domovnici, kteří přinášejí zprávy zvenčí, ze světa, kde zuří válka a dochází k politickým změnám. V tu chvíli nám dochází, jak bezpředmětné je každodenní dohadování o tom, kdo půjde první do koupelny, kdo svým vyměšováním znečistil prkénko záchodu či zda už Giga vstal. Přízemní problémy a vyprázdněné promluvy tak silně kontrastují s příjezdem tanků, obrněných vozidel a se střelbou.

V této hře můžeme spatřovat zárodek pozdějšího okruhu inscenací, jejichž společným jmenovatelem je česká otázka, otázka vlastenectví a české povahy. Toto téma Schmid dále rozvedl v představeních jako *Praha stověžatá* (2000) či *T. G. M. aneb Masaryk v kostce* (2010).

4.4 80. léta

80. léta byla ve Studiu Ypsilon na úspěšné hry velmi bohatá. V naší práci se zaměříme na dvě klíčové hry. První z nich je představení nazvané *Život a smrt Karla Hynka Máchy* z roku 1978, druhou je *Outsider*, který byl poprvé zinscenován v roce 1981. Obě hry spojuje biografický charakter, díky němuž můžeme sledovat osud společenského vydědence a předního českého básníka. Kromě těchto her se velkého ohlasu u publika dočkalo představení *Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška* z roku 1983, která byla poprvé uvedena v Divadle Jiřího Wolкера v Praze.

4.4.1 Život a smrt Karla Hynka Máchy

První hrou, která si zaslouží podrobnější analýzu, je *Život a smrt Karla Hynka Máchy*. Hra měla premiéru 24. února 1978 v Naivním divadle v Liberci. Naše práce vychází z textu¹¹⁵, jenž pochází z roku 1977, tedy ještě z období zkoušek před premiérou.

Sám název hry předznamenává biograficky laděnou hru, jejíž podtitul zní *Náčrt o mučivých otázkách lidské existence (obrazy)*. Vskutku se jedná o pouhý náčrt, nikoli o souvislou popisnou biografickou linii, která by začínala narozením, pokračovala

¹¹⁵ SCHMID, Jan. *Život a smrt Karla Hynka Máchy: Náčrt o mučivých otázkách lidské existence (obrazy)*. Praha: Státní divadelní studio, 1977.

přes dospívání, dobu ryze autorskou a končila závěrem Máchova života tak, jak si o něm můžeme přečíst v každé literárněvědné publikaci. Ony mučivé otázky lidské existence v podtitulu ukazují na fakt, že hra bude řešit zásadní otázky po lidském bytí na tomto světě a nebude se primárně zaměřovat na strohé informace související s Máchovým romantismem a touláním se přírodou. Hra si klade vyšší cíle než ukázat Karla Hynka Máchu jako autora jednoho díla, jak se to mnohdy ve školních čítankách děje, spíše chce prozkoumat vliv doby na život člověka, jeho jednání a působení ve veřejném životě, tvorbu a především chce ukázat spisovatele jako výrazného jedince a člověka z masa a kostí, který svými názory předběhl dobu, ale nebyl za svého života náležitě uznán. Schmid se snaží představit Máchu v jiném, opravdovějším světle, ukázat jeho nelehký život originálním odlehčeným způsobem po vzoru metody stříhu. Prostředkem pro takové ztvárnění je zasazení fragmentů básníkovy života do současnosti a metoda postupného přebírání Máchovy identity několika herci. Spisovatele tak nehraje po celou dobu jeden herec, nýbrž herců pět, kteří se střídají.

Z analýzy textového podkladu vyplývá, že v inscenaci převládá složka činoherní a složka hudební spíše jen doplňuje, zpřesňuje a dokresluje jednotlivé události ze spisovatelova života. Autor ve své knize¹¹⁶ uvádí, že výpravu by měly tvořit romantické prvky spojené s Máchou a romantismem. Hlavní rekvizitou je pak velký přemístitelný katafalk. Ve hře je využit jako Máchův hrob, pokoj, škola i rakev. Podobně jako v níže uvedené hře *Outsider*, i v případě tohoto představení autor několikrát využívá bílého pláště pro zahalení postav. Mácha je do něj například osušen po tom, co pomáhal hasit požár vodou.

Hra je zvláštní tím, že na začátku nenajdeme soupis postav, neboť v průběhu se setkáme s jejich větším počtem a především s tím, že herci průběžně přebírají identitu různých osob. Takže se může stát, že jeden z mužů (herců) hraje několik postav v průběhu celé inscenace. V mnoha případech dojde k tomu, že i ženy hrají mužské role, a to především roli Karla Hynka Máchy. V textu jsou v závorkách uvedena jména herců (př. Lábus, Helšus, Synková) a přímo u nich je zaznamenána konkrétní postava. Text může

¹¹⁶ SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět: (možná nejen divadelní)*. Vyd. 1. V Praze: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006, 259 s. ISBN 80-902-4828-4. s. 127

působit značně chaoticky, ale opak je pravdou. Divák je v mnoha případech na změnu postavy upozorněn předem, navíc je obeznámen i s tím, kdo ji teď bude představovat a proč se na ni hodí. Dokladem nám může být tato citace z původního textu:

„Žena, která doposud představovala Sabinu, se ujme představení Máchy:

A teď bude představovat Máchu tenhleten. (Ukáže na Helšuse.)

Helšus: Proč já?

*Žena mu odpoví: Protože jsme v hospodě.*¹¹⁷

Z dalších postav můžeme jmenovat hrobníka Hanse Knoblocha, který v jedné rekonstrukci vykopává Máchovy ostatky a připravuje je pro rozbor na konziliu, postavy z českých dějin, konkrétně Libuši, Oldřicha a Boženu či Svatopluka, osobnosti české literatury a politiky jako Františka Ladislava Čelakovského, Karla Sabinu, Karla Jaromíra Erbena, Edvarda Beneše, Emile Háchu a další, kteří svými výpověďmi dokreslují dobovou atmosféru a konstituují názory na Máchu a jeho dílo, které je zde omezeno výhradně na *Máj* (1836), jeho kritiku a dobové ohlasy, a v pasáži, jež popisuje důvěrný a emotivní vztah k dívce Márince, i dílo *Márinka* (1834). Jeho tvorba je tedy prostředkem poznání autorova života a hodnot, které zastával a pro něž jím bylo mnohými lidmi opovrhováno a pro které byl nepochopen. Mácha je postavou statickou, která se nijak zásadně nevyvíjí. Ostatní postavy také nejsou plastické. *Márinka* záhy umírá, Lori se trápí jejich vztahem a samotou při výchově syna Ludvíka. Dále poznáváme otce a matku Lori Šomkové, členy konzilia, Máchovy spolužáky, příznivce a odpůrce a také jeho bratra Michala. Každý z nich tvoří pouhý střípek do mozaiky, která je složena ze stěžejních okamžiků spisovatelova života. Žádné postavě není věnován větší prostor pro vyjádření. Většinou jim postačí jen několik málo vět, avšak velmi vhodně zvolených, které si navíc mezi sebou předávají jako štafetu:

„Text postupně přebírá Karel: Malou rakev zahalenou do státní vlajky...

¹¹⁷ SCHMID, Jan. *Život a smrt Karla Hynka Máchy: Náčrt o muživých otázkách lidské existence (obrazy)*. Praha: Státní divadelní studio, 1977. s. 39

(Přidává se Helšus, jakoby se vztyčoval v rakvi): ... nesou studenti v černých žaketech a po celé naší vlasti shromáždil se u rozhlasových přijímačů všechen český lid, aby alespoň takto mohl být účasten této slavnostní chvíle. ¹¹⁸

Hru můžeme rozdělit na dva přibližně stejně dlouhé díly ohraničené rámcem, který tvoří dva Máchovy pohřby, ten v Praze v roce 1939 a první v Litoměřicích roku 1936. Pražský pohřeb je doprovázen tklivými zpěvy osob české historie, světelným průvodem a dívčím trojzpěvem písně *Sivá holubičko, kdes byla*. Díky zvukům radiopřijímače a hlasu reportéra víme o všech detailech. V této pasáži má hudba ryze zpřítomňující efekt. „*Ozvou se zvuky v éteru jako při vyladování radiopřijímače, pak hlas reportéra: Ano, vážení přátelé... (rakev i s černou rouškou, do níž je zahalena, se zvedá) ... je přesně 16 hodin 50 minut, 6. května. Těsně před pátou hodinou započal se v Pantheonu Národního muzea krátký církevní obřad. Již od sobotního rána řadil se pražský lid v Čelakovského sadech a trpělivě čekal, až bude Pantheon otevřen.*“¹¹⁹ Pohřební atmosféra je vystřídána současným ruchem a swingovým rytmem, v němž několik postav tančí před márami.

Hra obsahuje několik tzv. rekonstrukcí, jež divákovi a případně čtenáři zprostředkovávají důležité okamžiky spojené s autorovým literárním působením i jeho životem a smrtí. V prvním díle se nachází rekonstrukce otevírání spisovatelova hrobu a následně i expertíza jeho ostatků povolanými odborníky. Opět se setkáváme s příkladem předávání si slova mezi sebou. Jedna postava začne větu a druhá ji dokončí.

„Jeden z mužů (K. Novák) si zapálí cigaretu a vzpomíná: Vrátime se o půl roku zpět. Rekonstrukce: Už 1. října 1938 se podařilo otevřít hrob K. H. Máchy v Litoměřicích, ostatky básníka musí být odvezeny ještě týž den do Prahy. Hrobník Hans Knobloch vstal od oběda...

Dva muži, každý v jedněch márách, jakoby vykopávali půdu (Poloczek) v levých, R. Novák v pravých. V textu pokračuje, přímo se do postavy personifikuje (Helšus) další muž:

¹¹⁸ SCHMID, Jan. *Život a smrt Karla Hynka Máchy: Náčrt o mučivých otázkách lidské existence (obrazy)*. Praha: Státní divadelní studio, 1977. s. 3-4

¹¹⁹ Idem. s. 3

... a vykročil k západnímu okraji hřbitova.

Další muž (K. Novák):

... Bylo asi čtvrt na tři...

Znovu se textu ujímá jeho předchůdce (Helšus):

... když v hloubce jednoho metru...

Druhý pokračuje v dialogu (K. Novák):

... a 80 cm se dohrabali se svým pomocníkem rakve, jejíž dřevo se při lehkém dotyku drtilo.¹²⁰

Zvláštní pasáž *Obrození* se taktéž nachází v prvním dílu. Jedná se o drobnou rekonstrukci pomocí heslovitých obrozeneckých replik, která herci vyvolávají. V textu lze nalézt i hesla napsaná v německém jazyce.

„(Poloczek): *Veršovnická herečka!*

(Helšus): *Co český student – to básník!*

(Durnová): *Furt máme obrození.*

(Panenka): *Novotvary českých slov.*

(Poloczek): *Palacký, Šafařík.*

(Durnová): *Furt máme obrození.*

(Helšus): *Šafařík, Dobrovský.*

(Kořínek): *Kollár, Kollár!*

(Panenka): *Dobrovský, Jungmann!*¹²¹

V podobném duchu se nese i rekonstrukce spisovatelova setkání a vztahu s Lori Šomkovou. Důležitou rekonstrukcí je epizoda nazvaná *Máj*, jež začíná výkřikem jednoho

¹²⁰ Idem. s. 9

¹²¹ Idem. s. 27

z mužů: „*Máj!*“¹²² Následuje výpověď reportážního charakteru, kterou pronáší jedna z žen. Ta odkazuje k události, jež se stala před šedesáti lety, kdy Hynek Schiffner zabil svého otce, neboť byl svůdcem jeho milé. Kontext je doplněn i o informaci, že tuto příhodu Mácha získal od jistého Johana Nepomuka Kampeho, doksanského hostinského. Na tuto krátkou rekonstrukci bezprostředně navazuje „Kritika Máje — odpůrci“. Schmid uvádí jako jeho hlavní kritiky Tomička, Čelakovského, Chmelenského či Erbena. Jejich repliky jsou tvořeny strohými výpověďmi, jež sumírují hlavní vytýkané nedostatky nejen básně samotné, ale i Máchy jako básníka. Předposlední rekonstrukci představuje *Přestavba na Radobyl*, v níž Schmid zpracoval požár, jenž Máchu zastihl, když odpočíval na Radobylu. Poslední rekonstrukce *Trh* využívá pro zprostředkování Máchovy smrti několik veršů z jeho neslavnější romantické básně:

„*Přijdou ženy (Durnová a Janderová). Jedna z nich (Durnová):*

Jak dlouhá noc.

Mácha (Havelka):

Však delší mně nastává...“¹²³

Tato pasáž, stejně jako celá hra, má reportážní charakter. Ten je ještě více umocněn posledními replikami komentátorky, jež oznamuje, že Mácha zemřel 5. listopadu 1936. Pachův jeho smrti ještě podpoří ani ne tak dohadování domácích, kdo ho vyprovodí na poslední cestu, jako debata o tom, že po tom, co u nich doma zemřel Mácha na cholera, se do jejich domu nikdo nenastěhuje. Klid přinese až hrobník, který konstatuje, že situace zase tak vážná není. Máchovo tělo nakonec doslova vyklopí do rakve i s peřinami, zatlučou ji a na plátně se slabě objeví diapozitiv Máchovy podobizny. Hra končí společným zpěvem písně *Lásko, bože, lásko*, již ani nedozpívají.

Z použitých příkladů můžeme odpozorovat jistou fragmentárnost a reportážní charakter hry *Život a smrt Karla Hynka Máchy*. Zkratkovitost je vedle samotného komentátora a komentátorky umocněna krátkými replikami jednotlivých postav,

¹²² Idem. s. 69

¹²³ Idem. s. 92

jež mnohdy tvoří jen jedna věta, někdy dokonce nedopověděná. Posloupnost všech po sobě následujících výstupů a rekonstrukcí není moc logická, působí roztrhaným dojmem a metodou nabalování a lepení k sobě. Jak jsme již naznačili výše, pozorujeme v tomto případě rámeček dvou pohřbů. Posloupnost událostí mezi nimi je vesměs chronologická — od mládí po smrt v Litoměřicích. Zvláštní je využití speciálního prolínání časových rovin, kdy například komentátorka pronáší, že do pokoje zemřelého Máchy nikdo nevstoupil, až do příjezdu jeho bratra:

„Komentátorka: Do pokoje nikdo nevstoupil, až když přijel...

Ozve se bouchání, zadem, přes ležícího Máchu přichází jeho bratr (Lábus).

... Máchův bratr. To bylo 8. listopadu.

Žena (Durnová):

Mácha zemřel 5. listopadu 1836.

Žena domácího (Durnová):

Vy jste bratr zemřelého?

Máchův bratr (Lábus):

Kde je? „¹²⁴

V této pasáži můžeme pozorovat přechod mezi dvěma časovými liniemi — z hrané současnosti se dostáváme do současnosti Máchovy smrti. Takovýchto scén se nachází v celé hře hned několik a velmi ozvláštňují celou inscenaci. V kombinaci s neustálou proměnou herců v jednotlivých rolích však vyžadují velkou pozornost ze strany publika.

Vedlejší texty hry tvoří značnou část prvotního textu. Úvodní soupis postav naprosto chybí. Prefixy promluv jsou naznačeny pouze jménem herce a případně jménem postavy, kterou v tu chvíli představuje. V několika případech se stane, že ženy přebírají mužskou roli spisovatele a hovoří za něj. Sám autor vysvětluje tento postup přebírání spisovatelovy identity pěti herci v následující replice jednoho z členů konzilia: *„Postavu K. H. Máchy bude na sebe brát libovolně jakýkoliv herec, aby rekonstrukce situace byla*

¹²⁴ Idem. s. 92

co nejpřesvědčivější.“¹²⁵ Typické prefixy promluv ve větší míře nalzáme až ve druhém díle představení. Dialogy jsou nezřídka vystaveny značně nelogicky a vyžadují bedlivé čtení a velkou míru pozornosti. Snadno se totiž stane, že se nepozorný divák ztratí a neví, co je předmětem diskuse. Kauzalita je tedy potlačena. Omezuje se pouze na logiku časové posloupnosti fragmentů Máchova života, tvorby a smrti.

Stejně jako v mnoha dalších hrách, i zde Jan Schmid a Miroslav Kořínek mistrně pracují s hudební složkou. Ta má ve většině případů dokreslující charakter. Pohřební atmosféru umocňuje Smetanova *Modlitba* na začátku hry. Zvuk radiopřijímače zase výrazně doplňuje hlas reportéra. V tomto případě hudba zpřítomňuje, ustaluje a pevně zasazuje děj. Ruch současnosti je následně zpřítomněn swingovou hudbou, na niž se tančí. Při převozu Máchových ostatků z Litoměřic do Prahy v roce 1938 je pomocí zvuků zrekonstruována havárie. Při pohřbu na pražském Vyšehradě se po recitaci několika úvodních veršů *Máje* ozve z reproduktorů zpěv ptáků, který vítá do kvetoucí zahrady Máchovo tělo. Nezřídka se stává, že pro navození určité atmosféry používají klavíru, trianglu či kytary jako podkresu nějaké promluvy. Humorným příkladem použití hudby je zvuk pouťových frkaček při uvádění rekonstrukce nazvané *Krkonošská pouť*. Jedná se o jedinou vtípnou pasáž ve hře, jež se váže k hudbě. Ostatní hudební vložky mají poněkud chmurnější, pesimističtější a někdy až strohý zkratkovitý charakter. Jako příklad lze uvést cinkání Miroslava Kořínka na triangu při replice Jany Synkové: „*Noc ze dne čtvrtého na pátého listopadu byla dlouhá.*“¹²⁶ Ke zvýraznění vyhrocené situace při požáru „*ozve se hudba Saint Seans — Umírající labuť (Janderová podá Kořínkovi stoličku, Kořínek cello, Panenka klavír, K. Novák basa, Janderová triangu, Helšus vítá). Jeden z mužů (Kratochvíl) balet na špičkách, žena (Synková) ve velkých dřevácích, ale také jako na špičkách. Mácha (Havelka) občas zakašle.*“¹²⁷ Při dalším Máchově kašlání se hudba rozpadá a utichá. Stejnou funkci plní reprodukováná Tosca v případě zjištění Máchovy smrti, všichni zašumí a v kontrastu všeobecného zděšení paní domácí suše oznámí se zrcátkem u spisovatelových úst: „*Nic. Snad je mrtvej. Tak jsem zamkla pokoj s mrtvým*

¹²⁵ Idem. s. 15

¹²⁶ Idem. s. 87

¹²⁷ Idem. s. 83

*Máchou a šla jsem si do svého bytu.*¹²⁸ Jako se hra otevírá Smetanovou *Modlitbou* na jejím konci posloucháme píseň *Lásko, bože, láska*. Podobně jako v začátcích *Ypsilonky*, i v 80. letech jsme svědky Schmidovy záliby v adaptacích známých oper. V tomto případě se jedná o Pucciniho operu *Tosca*.

Prostředků, jakými Jan Schmid přitahuje divákovu pozornost, je hned několik. Nejvýraznější je ohraničení rekonstrukce Máchova života jeho dvěma pohřby a vylíčením jejich atmosféry. Prolínání časových rovin je také zajímavé, stejně tak i střídání herců v roli Máchy a ostatních postav. Výstavba dialogů se mnohdy podobá štafetovému běhu, kdy jeden herec předává slovo druhému kolegovi. Tato výstavba textu značně zvyšuje tempo inscenace. Hudba je často prostředkem gradace, prostředkem kompozičním a zpřesňujícím. Diváci mohou též obdivovat Schmidův vytříbený jazykový cit a smysl pro detail. Máchovi vložil do úst skvostnou češtinu typickou pro romantismus 19. století, tu, kterou známe z jeho *Máje*. Ostatní postavy promlouvají spíše zkratkovitě, podobně jako reportéři, jež se snaží zprostředkovat čtenáři či divákovi nějakou událost. Jazyk expertů v rekonstrukci konzilia, při němž analyzují Máchovy ostatky, je vědecký, silně však kontrastuje s výpověďmi paní domácí nebo jazykem literátů, kteří promlouvají vzletněji a ve svých kritikách i květnatěji. Autor se tak úspěšně snaží respektovat různé jazykové roviny. Důležitým prvkem, který udrží divákovu pozornost, je citování soukromé korespondence mezi Máchou a Lori. Byť je celý text značně mozaikovitý, na konci se nám dostane ucelené představy o spisovatelových myšlenkách a silných okamžicích jeho života. Jan Schmid též využívá košatosti českého jazyka v humorných scénách plných nepochopení. Z textu můžeme citovat tuto pasáž:

„Bajrn, dřeváci, píše se Byron.

Všichni jako by pochopili:

Jo Byron!

Jeden z mužů (Havelka):

¹²⁸ Idem. s. 92

*Aha, na vokna.*¹²⁹

Zajímavé je využití různých slok *Máje* v některých scénách. Jedná se především o vyhrocené části dramatu — vztah s Lori a jejími rodiči poté, co se otec dozvěděl, že je Lori těhotná, nebo Máchův postupný odchod na onen svět. Prvně jmenovaný případ je doplněn známým veršem „*Sok otec můj, vrah jeho syn, on svůdce dívky mojí.*“¹³⁰

Hudba, ironie a částečně i přiměřený humor, který nikoho nepobuřuje, jen dodává lehce zábavný tón některým výstupům, zkratkovitost a reportážní charakter zprostředkovaného života a smrti spisovatele Karla Hynka Máchy, na který je nazíráno z různých úhlů pohledu, jsou stěžejními body inscenace. Otázky po Máchově životě, osobnosti a vzhledu, smyslu jeho tvorby, přeceňování *Máje* a spisovatelova romantismu obecně tvoří páteř celého představení. Zásadní otázkou je však to, zda Máchu, kterého díky *Máji* všichni považujeme za autora jednoho díla a „*za velducha české poezie*“¹³¹, skutečně známe? Je možné porozumět jeho dílu, když neznáme a nepochopíme jeho život? Nejen na tyto otázky se soubor Studia Ypsilon snaží najít odpovědi v představení, v němž „*mystérium Máchova života nabývá hmotnosti.*“¹³²

4.4.2 Outsider

Další hrou Jana Schmida je *Outsider*, jenž byl poprvé zinscenován 12. prosince 1981. V této době už Studio Ypsilon působilo v Praze a za pár let po svém přesunu si vytvořilo solidní diváckou základnu.

Hra vznikla z autorské spolupráce Jany Synkové a Zdeňka Hořínka. Režie se ujal Jan Schmid společně s Evaldem Schormem, který je s Ypsilonkou neodmyslitelně spjat. Hudební složku opět obstaral Miroslav Kořínek. Hra se původně měla dočkat i filmového zpracování. V lednu roku 1968 byla dokonce časopisecky publikovaná coby filmový námět, jež měl sloužit jako podklad pro Evalda Schorma. Na filmovou verzi však nakonec z organizačních důvodů nedošlo a Jan Schmid se k této hře vrátil až o třináct let později

¹²⁹ Idem. s. 65

¹³⁰ Idem. s. 69

¹³¹ Idem. s. 14

¹³² Idem. s. 67

v inscenaci nazvané *Outsider*, která má podtitul *Život slavného muže v uvozovkách*. V naší analýze vycházíme z původního textu, který se nachází v souboru *Třináct vlní* (1992). Za soupisem postav najdeme úvodní poznámky, v nichž se dozvídáme o doporučeních pro jeviště, které by mělo být poloprázdné s několika málo prvky, jako je věšák, pár židlí, neesteticky rozloženými. Autor upozorňuje, že text je záhodno brát jako pouhý návod a dále ho dopracovávat, vyjma Vědeckého pracovníka, který svými přednáškovými vstupy představení spíše zdržuje. Oproti němu ostatní postavy čas ženou dopředu, někdy se snaží o jeho dostižení a podruhé zase o to, aby mu dali nějaká pravidla a řád.

Hru jako takovou je těžké zařadit do klasických žánrů jako muzikál, činohra, komedie, tragédie, psychologické drama... Vzhledem k poetice Ypsilonu, tak, jak jsme ji naznačili výše, můžeme říci, že svou poetikou potvrzuje Schmidovo pravidlo, že hra je neustále otevřené dílo a je složená z různých prvků — hudební čísla, zpěv, činohra, metoda přednášky, pasáže vysvětlující a upřesňující okolnosti děje či ryze části monologické. V *Outsiderovi* však co do žánru převažují kabaretní a textappealové prvky. Ty spočívají v přímém oslovování diváků, pokládání otázek obecenstvu, častých hudebních číslech a komických skečích, které se odehrávají v pochybném kabaretu, kde vystupuje Marlén, Leader, trio děvčat a vlastně i sám Outsider. Výpravu tvoří několik židlí, klavír a věšák, jež pokleslost místa ještě umocňují. Souvislá a hlavně logická dějová výstavba chybí, oproti ní můžeme sledovat bohatší, avšak nelogickou, fragmentární a až kolážovitou expozici. Kolize a krize se mohou objevit prakticky kdykoli. V náznacích se vyskytuje peripetie, ale ucelené zakončení v podobě rozuzlení nenajdeme. Vše je jako by nejistě zahaleno, divák netuší, co přijde v dalších chvílích, případně na dalších rádcích. U inscenace je navíc důležité zdůraznit to, že neodmyslitelný podíl na úspěšnosti hry sehrává improvizace. Ta je předurčena všem postavám kromě Vědeckého pracovníka. Ten působí, jako by své výpovědi odříkával podle toho, jak se mění dobová paradigmatata, neboť věda je dle autora neustále se měnící a všemu se podřizující.

V představení jsou začleněny klasické prefixy promluv dle jmen postav. Hlavní postavou je jistý Outsider, muž narozený 28. května 1799, jehož dlouhý životopis tvoří páteř celého představení. Dvě století trvající život však stále není u konce a dále se rozvíjí. Postupně se dozvídáme, jak psal v dětství verše Napoleonovi a poté Nelsonovi, po studiu

v Berlíně se zamiloval do dívky Anny Holinové a následně do Terezie Macháčkové, rozvíjel kariéru klavíristy, po vzoru Goy namaloval ve Španělsku Máj a jako Puškin poprvé zemřel roku 1837. Roku 1848 se zúčastnil Všeslovanského sjezdu a podobně jako Vincent van Gogh si uřízl ucho, aby mohl podruhé zemřít. Nobelovu cenu nepřijal, zato znovu obživil a na začátku 20. století se začal věnovat dadaistickému filmu. Poté s otcem zakládal JZD, vyjížděl do zahraničí a při autonehodě zahynul. Zdálo by se, že tímto jeho umělecká a tvůrčí kariéra skončila, ale opak je pravdou, žije dál, protože její nositel je zřejmě neporazitelný. Odstup od hlavní postavy si udržuje jeho manželka, milenka a družka v jedné postavě — Marlén, Anna Holinová a Terezie Macháčková. Vidí ho v reálném světle, byť poznáváme, jak by si představovaly život s ním. Tyto představy jsou však těžce konfrontovány s životní realitou. Leader nám na samotném začátku hry představuje protagonistu, poté do děje nijak výrazně nezasahuje. „*Outsider je člověk nebo zvíře, vynikající jedinec, ale mimo hru. Ve sportu člověk, kuň nebo celý tým, který je bez šance, ale může vyhrát.*“¹³³

Analyzovaná hra je rozdělena symetricky na dva téměř stejně dlouhé díly. V prvním díle se seznamujeme se všemi postavami a více poznáváme postavu Outsidera, který začíná být nazírán z různých úhlů pohledu. Druhý díl je podstatně dynamičtější ve všech rovinách. Outsider se před zraky diváků více proměňuje co do věku, neboť je chvíli odporným starcem, podruhé zase mladíčkem. Výrazné předěly mezi věkem jsou doplněny kontrastními rozdíly, které dávají tušit jeho měnící se postavení ve společnosti. Z tohoto úhlu pohledu bychom mohli poznamenat, že jde o postavu plastickou a vývojovou, jež však mění svůj vzhled a věk i podle toho, jak ji vidí vedlejší postavy. Ty zůstávají po celou dobu inscenace statické. Výjimkou jsou tři dívky, které v prvním díle vytvářejí předěl mezi jednotlivými replikami svým chichotáním, v druhém díle svižnými a krátkými promluvami upřesňují děj. Jako příklad lze uvést tyto pasáže z druhého dílu: „*Souboj se konal 26. dubna 1837.*“¹³⁴ či „*In memoriam mu byla udělena Nobelova cena.*“¹³⁵

¹³³ SCHMID, Jan. *Třináct vůní: hry a texty z Ypsilonky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0183-1. s. 212

¹³⁴ Idem. s. 232

¹³⁵ Idem. s. 235

Hru bychom mohli svou skladbou přirovnat k poetické noetické trilogii Karla Čapka — *Hordubal*, *Povětroň* a *Obyčejný život*. Zejména k druhému zmiňovanému dílu. I u *Outsidera* máme zpočátku pocit, jako bychom četli poetické dílo přeepsané do dramatické podoby. Zpočátku se jeví poněkud monologicky, neboť se skládá z delších výpovědí Vědeckého pracovníka a Outsidera samotného. Na druhou stranu se v druhém díle více zaměřuje na střídání názorů na protagonistu, což ještě více podtrhuje tvrzení o noetice. Sám Outsider hezky shrnuje celkové motto hry v této replice: „*Pravda je nepoznatelná.*“¹³⁶ První díl je poněkud chaotičtější. Druhý díl je přehlednější, protože se dlouhé repliky střídají s krátkými a často pouze útržkovitými výpověďmi dívek, Marlén a Leadera. Jedná se pouze o jednu větu, mnohdy nedopověděnou. Ta má ve valné většině případů navodit následující děj a uvést ho. Seznámit diváky s pokračováním.

Tímto dílem se Jan Schmid asi nejvíce přiblížil poetice Semaforu. Celý děj se totiž odehrává v kabaretu, který nám může evokovat hru Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra *Jonáš a tingltangl*. Prvotním záměrem autora však nebylo pouhé zprostředkování atmosféry pokleslého kabaretu či jeho žánrové překročení. Sám autor také říká, že chtěl ukázat život v jeho plnosti, „*byla to i snaha uchopit, co je v životě neuchopitelné, snaha o nadhled, o zastavení času alespoň na okamžik. Výpověď o stabilizaci a rozpadu hodnot a zároveň o touze po jejich přirozené hierarchii. Když to tak všechno formuluji, mám obavu, co z toho čtenář najde v textu. Protože Outsider je asi typickým libretem pro autorské divadlo. Má svou filozofii, ale sám text je jako mrtvé tělo, čekající na oživení, na vlastní vklad osobností, které jej na jevišti zhmotňují a zduchovňují.*“¹³⁷ Neměli bychom zapomínat ani na fakt, že Semafor je ryze autorským divadlem, v němž Jiří Suchý coby autor opravdu vystupuje. Většinou v hlavních rolích. Jan Schmid zde také dostal označení Ypsilonu jako autorského divadla, neboť se sám ujal hlavní role Outsidera. Zdeněk Hořínek se zhostil role Vědeckého pracovníka a postavu manželky, milenky a družky v jedné osobě ztvárnila Jana Synková. Důležité jsou i biografické prvky, jež se v *Outsiderovi* vyskytují. Jedná se především o autorovy vzpomínky na dětství v myslivně, psy, které tatínek vlastnil a i o příhodu s vajíčkem, které rozmačkal, když je bránil před smečkou psů, z nichž

¹³⁶ Idem. s. 213

¹³⁷ Idem. s. 248

ho jeden kousl. Inspiračním zdrojem byly pro Schmida i vzpomínky na studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, na níž vystoupil s pojednáním o byrokracii a jejím vlivu na lidskou existenci, která se začleňuje podle specifických měřítek.

Samostatnou část Schmidových textů tvoří bezesporu vedlejší texty, a to zejména scénické poznámky, které ve velké míře zpřesňují děj a dokreslují jeho atmosféru. Představují značnou část textu, v níž se dozvídáme podstatné informace co do vzhledu jednotlivých postav, jejich chování, případně doplňujícího děje a gest. „*Pauza. Žádná legrace. Program se asi nekoná. Na jeviště opatrně vstoupí Outsider v poněkud odpuzujícím převleku, jako stařec v klobouku a ruksakem. Má teplé rukavice bez prstů. [...] Kašle hrozně a odporně. Přichází Vědecký pracovník a nemilosrdně udeří kašlajícího do zad.*“¹³⁸ Dalo by se říci, že scénické poznámky tvoří spolu s monologickými částmi onu epickou část hry. Jsou souvislé a velmi detailní. Velmi často popisují sled jednotlivých scén za sebou. Ve vedlejších poznámkách se často setkáme s pokyny, které upřesňují rozmístění a použití jednotlivých rekvizit. Jako příklad můžeme uvést bílou látku na konci druhého dílu: „*Přes Outsidera je přehozen velký bílý hadr, takže se z něho stane jeho vlastní pomník před odhalením.*“¹³⁹

Dialogy působí fragmentárním dojmem, který je umocněn neustálým přeskakováním v ději, době, věku, úhlu pohledu. Mnohdy je těžké se zorientovat v tom, co se vlastně odehrává v reálném čase hry, a co už je převyprávění minulosti. To může být jak prvek znesnadňující pochopení hry a celkovou orientaci v ní, tak na druhou stranu i faktor, jež přiláká divákovu pozornost a nutí ho o hře přemýšlet, domýšlet závěry, neboť nic není řečeno definitivně a všechno může pokračovat stejně nahodile, jako to před několika minutami začalo. Kauzálnost, jak jsme předesílali výše, naprosto chybí. Schmid ví, jak divákovu pozornost upoutat ještě více. Stejně jako v jiných inscenacích, i v *Outsiderovi* představuje hudba výraznou součást představení a ani zde není amatérský zpěv na škodu. I sám autor šel ostatním příkladem a v několika pasážích se do zpěvu zapojil. Pochopení jejího místa ve Studiu Ypsilonu je pro pochopení jeho poetiky velmi důležité, neboť tvoří značnou část jednotlivých představení. Hudba je v případě této hry výrazným

¹³⁸ Idem. s. 212

¹³⁹ Idem. s. 235

kompozičním prostředkem. Její funkce je především zpřesňující a zjasňující. Pomocí hudby se dají vyjádřit nesdělitelné a skryté emoce, pocity a nálady. Zde můžeme jako příklad použít výstup Anny Holinové, jež s napětím očekává mladého svěžího muže. Místo něj přijde zdrchaný stařec, jemuž nalije polévku do předsíně. Muž nechutně pojídá, srká a vydává řadu dalších nepříjemných zvuků, které jsou ve velkém kontrastu s Anninou replikou, v níž si tklivě zpívá píseň *Život je moře nadějí, iluzí a snů...* V tomto případě má hudba funkci emocionální. Jednou z dalších funkcí, které hudba v této inscenaci efektivně naplňuje, je funkce charakterizační. Konkrétně se jedná o pasáž, v níž Vědecký pracovník oznamuje publiku, že se Outsider zamiloval do Terezie Macháčkové z Prahy. České prostředí je evokováno nápěvy Smetanových skladeb a trio dívek zpívá folklorní písničky. Efekt je umocněn jejich převlečením do národních krojů a chlebem se solí. Důkazem střídání hudebních žánrů je i vedlejší poznámka na začátku hry, v níž se dozvídáme, že jsme v kabaretním prostředí, v němž se zanedlouho rozezní swingové písně a začne pravá show. Swing je pro Ypsilonku alfou a omegou. Je s ní spojen od samého začátku její existence. Z rozhovoru, který jsme s dramatikem vedli, vyplynulo, že swingují velmi rádi, byť se mnohdy jedná o tzv. hraní si na swing. Jako je tomu v případě kdákavého *Slepičího swingu* v podání dívčího Tria B. A. C. a Leadera. Hra je de facto ohraničena hudebním rámcem — začíná se v kabaretu písničkou *You Late Cool* a na stejném místě končí se stejným songem, při jehož tónech se Marlén loučí s návštěvníky a dodává, že Outsider je nezničitelný. Protagonista na to odpovídá replikou, která dokonale shrnuje celé dílo: „*Já jsem věčný.*“¹⁴⁰

Ozvlášťující prvek, jenž dovede zapojit diváka do děje, je určitě komunikace s ním a obecně s publikem. Jako příklad nám může posloužit tzv. sekvence s hostem zařazená do druhého dílu, již Outsider uvádí svým přiznáním, že zbožňuje Gretu Garbo, následně se zadívá do hlediště a zve na pódium hosta, který by mohl doložit a ujasnit některé okamžiky hrdinova života. Při většině představení se jednalo o Ljubu Hermanovou, Vlastu Průchovou či Hanu Hegerovou, s nimiž vedl krátký rozhovor.

Obě hry, *Život a smrt Karla Hynka Máchy* i *Outsider*, jsou postaveny na nazírání osudu jednoho člověka z různých perspektiv, v tomto případě z perspektiv různých herců,

¹⁴⁰ Idem. s. 245

jež postupně o hrdínech vypovídají. Pouze však u jedné hry můžeme hovořit o čistě autorském divadle — u *Outsidera*, v němž sám Jan Schmid hraje hlavní roli. V první analyzované inscenaci, *Životu a smrti Karla Hynka Máchy*, nevystupuje.

Pro dvojici her je také společný princip kolektivní improvizace v obou rovinách, především na zkouškách a následně i na jevišti. Neméně důležitou roli hraje hudba a hra s jazykem. Hudba se zde dočkala onoho zhmotnění, o němž jsme se zmiňovali v předešlých kapitolách naší práce. V několika případech jsme svědky přímého tvoření hudby a její kompoziční funkce v celé hře, dále pak můžeme obdivovat mistrný výběr hudebních vložek, jež dotváří literárněhistorický kontext a velmi důležitý kontext kulturní a sociální.

Hry nadále spojuje i téma ukotvení jedince ve společnosti ve více či méně příznivé době. Kompozičně jsou díla zajímavá tím, že komplexní látku — život jedince/umělce/génia — nejprve autor rozdrobí na několik částí a složí je do látky nové, která už jednotná není, o to více však umožňuje aktivnímu a pozornému divákovi zapojit svou fantazii a domýšlet si jednotlivé nuance a poskládat si smysl nový. Zde se potvrzuje to, že Schmid nikdy nemá nic za definitivní, ustálené a zavazující. Vše je v pohybu a vše musí být otevřené. Tím, že autor a nakonec i herci takto pracují s nehotovým textem, je možná jeho stálá a nikdy nekončící aktualizace a zasazení do nových dobových, kulturní a politických kontextů.

Podobnou strukturu shledáváme i u hry *Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška*, jež měla premiéru 6. 4. 1983. V tomto případě sledujeme osud spisovatele Haška v Praze a na Lipnici a mladého Štěpánka, který chce pokračovat v jeho díle *Švejk*, ale stále se mu to moc nedaří, neboť je vždy přerušen Haškovým bohémským projevem. Další podobnost se *Živodem a smrtí Karla Hynka Máchy* shledáváme ve využití symbolicky zatížené rekvizity, v kulečnicku. Stejně jako katafalk v případě *Máchy*, i kulečnick v *Haškovi* plní různé funkce — postele, stolu i kulečnicku samotného.

4.5 90. léta

90. léta se ve Studiu Ypsilon nesla na úspěšné vlně. Po komedii *O tom, jak ona*, která měla premiéru 28. ledna roku 1969 a jež reflektovala milostné city a nikdy nekončící

hledání a tápání v oblasti lásky a vztahů, přišla na řadu další hra z okruhu intimně zaměřených představení, *Večírek* (1985), které si bere na paškál zkaženost rodiny, podezíravost a šířavou nenávist. V tomto období Jan Schmid též rozvíjel svou zálibu v české otázce, popisu života obyčejného člověka i neobyčejného génia a umělce. V inscenaci *Prodaná nevěsta aneb Pojd' domů, ona brečí* zpracovává jedno z dalších děl předního českého skladatele, *Prodanou nevěstu* Bedřicha Smetany. Skupinu her, jež je inspirována hudebními díly, v 90. letech obohacuje o představení *Mozart v Praze* (1991). V naší práci se budeme věnovat představení *Večírek* a *Mozart v Praze*, která patří mezi klíčové hry Schmidovy tvorby a která tvoří dva důležité pilíře poetiky Studia Ypsilon.

4.5.1 Večírek

Při analýze hry *Večírek* vycházíme z textu¹⁴¹, který vznikl roku 1985. Text byl poprvé zinscenován na scéně Divadla Jiřího Wolkra 6. listopadu roku 1985 v Praze. Jedná se o hru, která rozvíjí téma rodiny a povrchních vztahů, jež znemožňují normální a každodenní plnohodnotnou komunikaci mezi manželským párem. Též zpracovává problematiku mezigeneračních vztahů a jejich dopad na vzájemné soužití v jedné domácnosti, případně i mimo ni.

Představení nese příznačný podtitul *Hra, která by se dala hrát i doma*. Dokonale vystihuje obsah textu, jehož hlavním spojovníkem je rozvleklá a nikdy nekončící hádka, která by se mohla odehrát v kterékoli domácnosti.

Ve hře jasně převažuje činoherní složka, která je občas protnuta hudební vložkou (zvuk zvonku, vyzvánění telefonu, hřmění) či recitací básně většinou v podání Toho, který je mimo. Jako příklad můžeme uvést tuto pasáž před přestávkou:

„Marta zůstane apaticky sedět za stolem, On se posadí do křesla před televizi, ale dívá se prázdně do novin. Do této situace vstoupí Ten, který je mimo a vyhání z jeviště oba zbylé herce: Jděte si na přestávku! Ale na diváky křikne: Ale vy ne! Ještě poučení z prvního dílu večera: Rychle spustí:

Pověděl jednou kníže Sámo/Že staré dobré myšlenky/Jsou věčné jako lidstvo samo/Jenže ty věčné myšlenky/Když nedostanou nové šaty/Zůstanou sto let za zvířaty/Postupem času —

¹⁴¹ SCHMID, Jan. *Večírek: Hra, která by se dala hrát i doma*. Praha: Divadlo Jiřího Wolkra, 1985.

*jak je známo/Zvířecí mozek se v lidský změnil/Jenže ten lidský pak má chtění/Zpátky se k opicím ubírat/A to je právě nežádoucí/Neb některý bližní nemá rád/Dávat si radit od zvířat/Nakonec ještě oznámí: Tak a teď máte i vy přestávku. Můžete jít.*¹⁴²

Žánrově bychom mohli tuto hru zařadit mezi hořké komedie, jež jsou nadčasové, s lehkým groteskním nádechem.

Při inscenaci se oproti jiným hrám nijak výrazně nepracuje s rekvizitami, hlavní a nosná síla představení spočívá ve výstavbě dialogů a v síle slova. Děj se odehrává v jednom bytě, konkrétně v obývacím pokoji, ale, jak už to v hrách Ypsilonu bývá, lze ho využít jako kteroukoli místnost. Je to možné díky univerzálnímu nábytku — stůl, židle, válenda a především v libovolné časy se zapínající televize. *„Může působit trochu přehnaně, co se má odehrávat, ale takové lidské povahy přeci jsou, stejně jako že i všechny takové prvky života existují a neměli bychom před nimi zavírat oči. Zvětšeme si je jako pod lupou a najdeme v nich zárodky všeho toho horšího v nás. Ve hře je jich jen víc pohromadě, často fungují najednou a sčítají se.*¹⁴³

Na začátku hry se nachází soupis šesti postav bez charakteristiky: On (Jaroslav), Ona (Mirka), Karel, Marta, Dědeček a Ten, který je mimo. O vlastnostech jednotlivých postav se můžeme dočíst v úvodních poznámkách ke hře: *„Pár slov k postavám. On — není ničím vyváděn ze svého klidu, z postoje hrocha nebo krokodýla, který se dokonce ani moc nepohybuje, protože pohyb, to není jeho. Je realista, nic se ho netkne, vždycky ví, co se hodí, ale i on má svá zranitelná místa, přestože jich není mnoho. Ona — je možná větší osobnost, ale ji naopak zraňuje všechno. Je sice mnohem víc citová, ovšem její neštěstí je v nepoměru mezi přáním držet rodinu ve svých rukou a mezi návaly upřímnosti, kterými se „odkopává“, což končí v sebelítosti a v pocitu ukřivdění. Její taktizování je pak pro kočku.*¹⁴⁴ Karel je jejich syn, Marta jeho přítelkyně, o níž se na konci představení dozvídáme, že je vlastně jeho ženou. Karel je typický maminčin oblíbenec, v pohodlnosti dosti podobný Gigovi z *Třinácti vůní*. Je nedospělý a neumí se

¹⁴² Idem. s. 37

¹⁴³ Idem. s. 2

¹⁴⁴ Idem.

Repliky jsou většinou velmi krátké, případně je tvoří několik krátkých vět. Delší promluvy se nacházejí až v posledním pátém díle, kde se všichni přou se všemi a snaží se využít co největšího prostoru pro vlastní obhájení.

V podobném duchu se nese většina hry. Výraznější předěl přichází po přestávce, kdy se Marta již dostavila na žádost Karlových rodičů do jejich bytu, proběhlo několik rozepří a syn s matkou se vrací z nákupu potravin. V jednom spacím pytli nacházejí jak Martu, tak Jaroslava (On). Karel s Mirkou si myslí, že mezi nimi k něčemu došlo a začne nová série hádek, která v páté části vyústí v příchod Dědečka v medvědí kůži se lví hlavou na hlavě. Jedná se o scénu, která je pro diváky velmi přitažlivá a rozhodně patří mezi nečekané, příjemné a vtipné zpestření celé inscenace.

Hra bez děje a kladných postav, jež je názornou ukázkou rodinné rozepře, v níž hrají roli mezigenerační problémy a také vzájemné nepochopení dvou rozlišných světů, ženského a mužského, se snaží ukázat, nejen prostřednictvím vulgarismů a vyprázdněných a nelogických hádek, smutný stav jedné rodiny. V její atmosféře lze vyčíst známky nedůvěry, totálního odcizení, osočování, zloby, zášti, též jízlivosti a velkého sobectví. Neustálým připomínáním minulosti se postavy snaží demonstrovat neschopnost druhého, jeho slabé stránky. Jeden se pokouší pošpinit druhého pomocí urážek a především bez pádných argumentů, které by dokládaly jeho tvrzení. Všechno se odvíjí jako by v mlze a v kruzích. Ze spleti hádek není cesty ven. Cílem představení je odmaskovat zkaženou společnost, jež není schopná vést konstruktivní debatu, která by měla svou logiku a vedla ke zdárnému konci bez hádek. Neustálé útočení na tvář komunikačního partnera potlačuje dějovost hry a zařazuje tak *Večírek*, jenž Zdeněk Hořínek nazval „*moralita bez mravního naučení*“¹⁴⁶, mezi sérii her, které rozpracovávají rodinné krize, rozklady lidských hodnot i hodnot společnosti. Jakýmsi mottem celého představení by pak mohla být replika Jaroslava (On) z prvního dílu

¹⁴⁵ Idem. s. 7

¹⁴⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Jan Schmid – dramatik*. Praha: Dilia, 1990. s. 14

textu: „*No vážně! Stálo by za to si vždycky zapamatovat ten malíchernej důvod našich hádek, abychom viděli, že vůbec nestojí za to.*“¹⁴⁷

4.5.2 Mozart v Praze

Hra *Mozart v Praze* patřila v ypsilonkém repertoáru k výraznějším inscenacím. Poprvé byla uvedena na prknech Studia Ypsilon v Praze 10. dubna 1991. Podobně jako představení *Carmen nejen podle Bizeta* či inscenace *Rusalka nejen podle Dvořáka* ji lze zařadit mezi poměrně početnou skupinu adaptací operních a operetních libret. Schmidova záliba v operách pramení z jeho lásky k hudbě a z jejího ztvárnění na jevišti, v jejím zhmotnění a v jejím bezprostředním tvoření. Z toho vyplývá i práce s náhodou jako s neodmyslitelným ypsilonkým kompozičním prvkem.

Při analýze hry jsme vycházeli z textu¹⁴⁸, který nám byl poskytnut při rozhovoru¹⁴⁹ se samotným autorem ve Studiu Ypsilon.

Oproti jiným hrám se na začátku *Mozarta v Praze* nevyskytuje výčet postav, jejich obsazení ani základní charakteristika či jejich vzájemné vztahy. Prefixy promluv jsou klasicky znázorněny jménem postavy či jménem herce.

Inscenace, jež neobsahuje podtitul, vládou svižné dialogy, které jsou, vzhledem k povaze hry, doplňovány a přerušovány značným množstvím hudebních čísel, popěvek, písniček a hrou na nástroje. Jedná se o syntetické dílo, které chce ukázat zrod geniálního skladatele Wolfganga Amadea Mozarta. „*Principem inscenace je vzájemné prolínání několika významových vrstev. Jde vlastně o tři herní pásma, která bychom mohli chápat rovněž jako tři zdánlivě samostatné hry: hru o Mozarta, o Mozartovi a na Mozarta.*“¹⁵⁰

¹⁴⁷ SCHMID, Jan. *Večírek: Hra, která by se dala hrát i doma*. Praha: Divadlo Jiřího Wolkra, 1985. s. 6

¹⁴⁸ Oficiálně vydaný text nebyl dostupný. V našem případě se jedná o interní scénář, jenž vznikl pro potřeby zkoušek a pro následnou premiéru. Informace o datu vzniku textu chybí stejně jako číslování stránek i další bibliografické údaje.

¹⁴⁹ Interview s Janem Schmidem, nar. 1936, režisér. Praha 17.3.2016

¹⁵⁰ SCHMID, Jan (ed.). *Skripta Y: (výbor z textů, které byly o Ypsilonce napsány v rozmezí let 1963-2003)*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2007. ISBN 978-80-902482-9-8. s. 186

Hra není rozčleněna na jednotlivá jednání a ani na výstupy. Připomíná jednolité útvary, jež je v několika pasážích narušen scénami na Bertramce, kde se Mozart při svém pražském pobytu usídlil, případně pasážemi, které popisují čas strávený v Nosticově divadle. Představení tak působí nesymetricky a vyžaduje bedlivého diváka. Vzhledem k posloupnosti situací, jež není chronologická, se hra jeví značně chaoticky a neuspořádaně. Snazšímu pochopení nenapomáhají ani výstupy postav z Schikanederovy a Mozartovy opery nazvané *Kouzelná flétna*. Dochází tak k situacím, v nichž se na jevišti scházejí Královna noci i samotný Mozart:

„Mozart: *Přestaňte! Bolí mě hlava...*
(je přinášeno v bílé plachtě nehybné tělo, jako mrtvé)

Král. Noci: *(ještě do písně) Přestaňte! Nevidíte, že genia bolí hlava?
Cholera! V Praze propukla cholera.*¹⁵¹

Stejně tak se na začátku hry dozvídáme z úst Královny noci a Sarastro, další postavy z *Kouzelné flétny*, jak došlo díky jejich odvěkému sporu, v čem spočívá štěstí člověka, ke zrození génia:

„(Přichází Královna noci a Sarastro a hovoří oba současně)

Královna: *Ale kdepak! Vůbec ne! V žádném případě...*

Sarastro: *Nemáte pravdu! V žádném případě! Vy nemáte pravdu...*

Královna: *V čem tedy spočívá štěstí v životě člověka? (už sama)*

Sarastro: *Na to je velmi složitá odpověď drahá Královno noci.*

Královna: *Proč složitá? Člověk je šťastný, když je obdarován genialitou!*

Sarastro: *Kdepak, extrémní nadprůměrnost je vždycky problém.*

Královna: *Jaký problém? Nebud'te směšný! (přichází Mozart)*

Sarastro: *Já a směšný? (přicházejí postupně zpěvačky)*

¹⁵¹ SCHMID, Jan. *Mozart v Praze*. Interní dramatický text Studia Ypsilon. Bibliografické údaje včetně číslování stránek chybí.

Královna: Nejvyšší míra tvůrčí potence, mimořádnost, jedinečnost...

Sarastro: Ale ten život! S takovým nákladem se nedá normálně žít, tak jaképak štěstí?

Královna: Ne. Genialita je dar absolutně dobrý, který učiní člověka šťastným sám o sobě a automaticky, milý pane Sarastro.

Sarastro: Tak to bych moc rád viděl, drahá Královno noci. Vsaďme se.

Královna: Vsaďme se. Obdarujme obyčejného člověka smrtelníka touto výjimečností. (na Mozarta) Pojď sem!

Sarastro: Budeš Mozart.

Mozart: To neuhraju.

Sarastro: Jen to zkus.

Královna: Pohleďte družky na tohoto obyčejného smrtelníka obdařeného mimořádným talentem, který bude zosobňovat tato kouzelná flétna.

Sarastro: A vpustíme ho do světa. A ostatní na svá místa.
(zpěv: Ó hled' zde flétna kouzelná) “¹⁵²

Diváci se mohou zorientovat v časoprostoru díky několika určujícím replikám. Jako příklad můžeme uvést tyto výměny na začátku hry:

„Královna: Takže jsme v Praze...

Štrobach: Ano jsme v Praze...

Královna: Tři měsíce před Mozartovou smrtí. “¹⁵³

Na tuto scénu navazuje příchod Konstance, Mozartovy manželky, a skladatele samotného. Na podobném principu jsou postaveny i další časoprostor určující výstupy, jež jsou volně zasazeny do jednotlivých výstupů. Jejich umístění však děj nenarušuje, ba naopak.

¹⁵² Idem. nečíslováno

¹⁵³ Idem. nečíslováno

Schmid se v představení *Mozart v Praze* navrácí k osvědčeným encyklopedickým prvkům, které formovaly začátky Studia Ypsilon v libereckém období. Tento charakter mají scény, jež představují dvě Mozartovy návštěvy v Praze, dobové reálie, politický a též literárněhistorický kontext, pobývání na Bertramce či vídeňský život. Neodmyslitelnou součástí je též vykreslení dobové atmosféry v Praze, mezilidských vztahů či mýtů, jež jsou spojeny s Mozartovým životem. Toto pásmo se více méně od ostatních scén neliší, prostupuje ostatní dvě pásma a „*jediný rozdíl je vlastně jen v nápadně větším nadhledu hereckého ztvárnění, ve větší míře nadsázky (kupříkladu hra s imaginárním psem v obou scénách na Bertramce)*“.¹⁵⁴ Všechna pásma jsou pak spojena dohromady montážním principem. Tento však potírá kauzalitu textu a princip příčin a následků. Hra tak díky své kompozici působí volným dojmem a má otevřený konec bez vyvrcholení.

„Konstance: Náš pes dostal jméno Šomanský. Lehni! (scéna se psem)

Dušek: Podívejte, jak ten pes pozná, že se o něm mluví.

Casanova: Mně se dokonce zdá, že se směje.

Bassi: Prosím vás, jak se může pes smát. Nekouše?

Josefína: Já mu dám cukříček.

Mozart: Nekrmít, nekrmít.

Bassi: Skáče. Au, trhá mi nohu. Vemte si ho!

Konstance: Lehni...

*Casanova: No tak, co to je. (vstane, s rukama nahoře uhýbá) Prosím vás, odežeňte někdo toho psa.“*¹⁵⁵

Vedlejší poznámky najdeme pouze v podobě dvouslovných spojení, případně v krátkých větách. Nejsou tak rozsáhlé a netvoří onu epickou část hry tak, jako tomu bylo například v *Životě a smrti Karla Hynka Máchy* nebo v *Michelangelovi Buonarroto*.

¹⁵⁴ SCHMID, Jan (ed.). *Skripta Y: (výbor z textů, které byly o Ypsilonce napsány v rozmezí let 1963-2003)*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2007. ISBN 978-80-902482-9-8. s. 187

¹⁵⁵ SCHMID, Jan. *Mozart v Praze*. Interní dramatický text Studia Ypsilon. Bibliografické údaje včetně číslování stránek chybí.

Nosným pilířem celé inscenace jsou velmi početná hudební (a nejen operní) čísla. V námi studovaném textu se však doslovný přepis písní a dalších hudebních vložek nevyskytuje. Analýza výše zmiňovaných her nám ukazuje, že je montážní kompozice inscenací v Ypsilonce velmi oblíbená a že je ve studiu zakořeněná již od jeho počátků. Svižné dialogy udržují čtenářovu pozornost v mnohdy ne zcela přehledném textu.

4.6 Současná tvář divadla

Současná tvář a repertoár Studia Ypsilon, jež sídlí ve Spálené ulici v Praze, jsou postaveny na pevných základech, které vznikaly více jak padesát let. Z rozhovoru, který jsme vedli s Janem Schmidem, vyplynulo, že poetika z libereckého období na začátku existence studia se téměř neproměnila. Postupy, principy a schémata zůstávají stejná, obměňuje se však kontext a podhoubí, v němž vznikají. Autor stále píše texty, které jsou v každé době aktuální a které mají divákům a čtenářům co nabídnout. Jsou otevřené, stvořené montážním postupem a principem kolektivní improvizace. V současné době se na repertoáru divadla objevují hry jako *Muž na větvi aneb Slavnost na horách* či *Prvobytně pospolné místo v Čechách* (2012). Na webových stránkách Ypsilonu¹⁵⁶ se o hře dočítáme, že je to „současně návod, jak se jinak dívat na minulost a tím lépe chápat přítomnost. Mnoho věcí i ze současnosti totiž ani nelze brát vážně...“¹⁵⁷ Tato citace v mnoha ohledech shrnuje minulou, současnou a nejspíš i budoucí poetiku Studia Ypsilon. V tomto duchu montážní techniky a aktualizace byly vytvořeny i hry jako *Prodaná nevěsta aneb Pojď domů, ona brečí* (1996), dále pak *Praha stověžatá* (2000), *Rusalka nejen podle Dvořáka aneb Kdo je stará Háta?* (2003) či nejnovější inscenace, která je nemálo podobná kabaretu a která vzdává hold swingu, jenž Ypsilonku provází od doby jejího vzniku, *Swing se vrací neboli O štěstí* (2016).

V této kapitole podrobíme důkladnější analýze dvě inscenace, které se svými schématy nikterak neodlišují od zavedených postupů a z poetiky Ypsilonu nevybočují. Naopak dokládají naše tvrzení, že se Jan Schmid vrací k osvědčeným encyklopedickým

¹⁵⁶ *Studio Ypsilon* [online]. [cit. 2016-06-29]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/>

¹⁵⁷ *Tisková zpráva: Muž na větvi* [online]. [cit. 2016-03-25]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/repertoar/hrajeme/muz-na-vetvi-aneb-slavnost-na-horach-ci-prvobytne-pospolne-misto-v-cechach>

textům biografického charakteru, adaptacím oper a hrám o nich a na ně. Jsou jimi hry *T. G. M. aneb Masaryk v kostce* (2010) a *Sežeňte Mozarta!* (2015).

4.6.1 T. G. M. aneb Masaryk v kostce

Inscenace *T. G. M. aneb Masaryk v kostce* byla poprvé uvedena členy souboru studia Ypsilon 11. června roku 2010. Hra patří do souboru představení, která nám zprostředkovávají život slavných osobností. V tomto případě se jedná o prvního prezidenta Československé republiky. V analyzované hře je opět využita metoda montáže — hudba, hra s jazykem, fotografie a symbolicky zatížená rekvizita. V představení jsou využity všechny ypsilonové prostředky, které jsme měli možnost sledovat i v předešlých hrách a které vytvářejí obraz T. G. Masaryka, prezidenta, spisovatele, politika, otce a manžela. Text, který máme k dispozici, nese název *T. G. M. aneb Masaryk mezi minulostí a dneškem*. Na webových stránkách Studia Ypsilon se však pracuje s jiným názvem — *T. G. M. aneb Masaryk v kostce*.

Ve hře se prostupuje a doplňuje jak složka činoherní, tak pásmo hudební a výtvarné. Převládají však první dvě. I v tomto textu autor navázal na tradici symbolicky zatížené rekvizity či případně kompletní výpravy, jako tomu bylo například v představení *Michelangelo Buonarroti*. V *Masarykovi v kostce* výpravu tvoří velký dřevěný kůň umístěný doprostřed jeviště.

Na začátku představení se nachází soupis devatenácti postav. Setkáme se s Masarykovými dětmi Alicí, Olgou, Herbertem i Janem. Do děje zasahuje i Čapek, Němec, Slovák a Hloupý Honza. Postav se však ve hře vyskytuje více a některé postavy na sebe přebírají postavu jinou. Jako příklad můžeme uvést Slováka, z něhož se na určitou dobu stává Milan Rastislav Štefánik, dále pak Odpůrce, který také v průběhu hry změní identitu a stane se z něj Karel Kramář. Postavy se průběžně představují specifickými replikami jako například:

„Němec: *Já jsem zde za Němce v Praze a jestli budete hrát o Masarykovi a založení státu, je otázka, jestli se vám to vůbec vyplatí?*“¹⁵⁸

„Jan: *Já jsem jeho syn Jan.*

Herbert: *A já jeho syn Herbert. Ale tatovy volby prezidentem jsem se nedožil. (nese mikrofon a postaví ho doprostřed)*

Olga: *A já dcera Olga. Nejrádši bych utekla z domova.*“¹⁵⁹

Podobným encyklopedickým způsobem se představuje i Masarykova dcera Alice a většina postav včetně samotného prezidenta Osvoboditele.

„Alice: *Já jsem Alice Masaryková, Elis, ale už to všechno, co vám zde předvádíme, vidím z konce svého života. Sedím právě v Miami a vzpomínám. Už je to tak dávno. Takové štěstí a zároveň tolik marnosti. (nesou si židle doprostřed jeviště)*“¹⁶⁰

„Slovák: *Je na mně, abych řekl, kde je Štěfánik. Strih! Som tiž v Parížu, volám sa Milan Rastislav Štěfánik, som menšej postvy, krátké vlasy... fešák. Strih. Narodil som sa 1880 v Košiariskách pri Brezovej. Strih! Aj moja mamička sa tam narodila.*“¹⁶¹

„Masaryk: *Ted' je řada na mně. Je třeba se napřed zamyslet — když zde mám představovat T. G. Masaryka — co všechno bych musel se sebou udělat... především bych musel být o něco vyšší. Muselo by mně být pětadesát. Musel bych se zbavit*

¹⁵⁸ SCHMID, Jan. *TGM aneb Masaryk mezi minulostí a dneškem*. Interní dramatický text Studia Ypsilon. Bibliografické údaje chybí. s. 2

¹⁵⁹ Idem. s. 7

¹⁶⁰ Idem. s. 10

¹⁶¹ Idem. s. 49

nějakých svých kil a hlavně přesně artikulovat a mluvit takhle vysoko. ¹⁶²

Hra není rozčleněna na klasická jednání a výstupy. Je tvořena pouze souvislým pásmem dialogů. Oproti jiným Schmidovým hrám není *Masaryk* rozčleněn na díly.

Divák se v inscenaci může dobře orientovat v místě a čase děje. Napomáhají tomu repliky samotného Masaryka, Čapka a především všech Masarykových dětí.

„Čapek: *(šeptá) Když se to narodilo, bylo to docela malinké. Do dlaně se to vešlo... Ale ne. Nezačínáme od Masarykova narození. Nacházíme se v roce 1935. Tomáš Garrigue Masaryk žije na Pražském hradě a převážně v Lánech.* ¹⁶³

„Herbert: *Je půlnoc, čtvrtek 2. září 1937.* ¹⁶⁴

V textu se vyskytuje velké množství dobových kulturních odkazů a narážek (Guth-Jarkovský, premiéra R. U. R., otázky Sudet a situace, která nastala po Masarykově smrti). Za všechny uvádíme Čapkův PEN klub a vznikající fenomény té doby, které byly postaveny do zajímavého a humorně vyznívajícího kontextu. Tyto pasáže jsou charakteristické svižnými dialogy a krátkými replikami, které zrychlují děj.

„Masaryk: *Tož, Čapku!*

Němec: *Pane Čapku, volá vás!*

Čapek: *Promiňte, já jsem byl v Pen klubu.* ¹⁶⁵

„Herbert: *Tremping. Nová romantika.*

Němec: *Pan prezident je také tremp. Turista.*

Čapek: *Ano. Vždyť vy jste, pane prezidente, několikrát přešel pěšky z Hradu na Vinohrady!*

¹⁶² Idem. s. 9

¹⁶³ Idem. s. 7

¹⁶⁴ Idem. s. 91

¹⁶⁵ Idem. s. 70

Oldra: Vážně? A proč?

Všichni: Na schůzku Pátečníků!

Hrůza: To můžu dosvědčit.

*Alice: Scházeli se u Čapka každý pátek. Ale ženy mezi ně zvány nebyly.*¹⁶⁶

Před touto replikou se ještě setkáváme s fenoménem jazzu, cestování, krátkých sukní, divadlem Voskovce a Wericha či s počínajícím experimentováním s kokainem.

Studovaná hra neobsahuje velké množství vedlejších textů. Spíše se jedná o jednoslovná upřesnění dané okolnosti či děje.

Z výše citovaných ukázek lze odpozorovat, že se v textu vyskytují poměrně krátké repliky. Tak je tomu v celém textu. Nejdelší repliky má Masaryk, případně Čapek. Jazyk dialogů je ve většině případů spisovný. Objevují se však pasáže ve slovenském jazyce či blíže nespécifikovaný dialekt, jímž promlouvá Hloupý Honza a jímž má být docíleno autentičnosti vesnického prostředí.

Posloupnost jednotlivých scén je ohraničena Masarykovou abdikací v roce 1935 a ukončena jeho úmrtím v roce 1937. Mezi těmito roky se před námi rozprostírá montáž z různých dle chronologické posloupnosti řazených obrazů, které na sebe logicky nenavazují, spíše se jedná o různě propojené a na sebe naroubované události z Masarykova života, jež jsou efektně zasazeny do kulturního, sociálního a historického kontextu.

Působivým prostředkem, jímž autor zpestřuje představení, je rekonstrukce smrti Milana Rastislava Štefánika, která svou zkratkovitostí do díla zapadá:

„Čech: Pozor! Štefánik 4.5.1919 nastupuje v Padově do letadla, jež ho má dopravit do Bratislavy. Už letí!

Slovák: (animuje letadýlko, ostatní komentují...) Strih! Dobrý deň. Vy stě kapitán?

Honza: Igen.

¹⁶⁶ Idem. s. 80

- Slovák:* *Veziem priateľom do Čech darčeky. Tatičkovi Masarykovi čiapočku, priateľovi Čapkovi pravý jamajský R. U. M. Dúfam, že sa jim budú páčiť. Vyzeráte ako anjelik!*
- Honza:* *Ďakujem.*
- Němec:* *Jenomže stroj se před cílem své cesty zřítíl u Vajnor.*
- Slovák:* *Tak som zomrel, ja Milan Rastislav Štefánik. Keby som bol vtáčkom, letel bysom za les pozreť sa, čo robí... (Němec od něj převezme letadýlko a animuje ho, když dopadne na zem)¹⁶⁷*

Dalším prvkem, jenž umocňuje atraktivitu hry, jsou židovské písně. V původním textovém podkladu však není explicitně napsáno, že se jedná o texty skupiny Klec bratrů Šmídových, kteří hrají a zpívají židovské písně. Text obsahuje pouze židovské názvy skladeb. Stejně tak ve hře najdeme swingové a jazzové skladby. Montážně jsou využita i slova lidové písně *Ach synku*, na kterou navazuje skladba *Čechy krásné, Čechy mé*, jež volně přechází do slov naší státní hymny *Kde domov můj*. Koláž z nápěvů je zakončena slovenskou státní hymnou *Nad Tatrou sa blýska*. V textu jsou též obsaženy i vedlejší poznámky o využití tzv. „diáků“, tedy obrázků promítaných na plátno. Tento prvek se uplatňuje v naprosté většině inscenací. V *Masarykovi v kostce* se tak prolíná složka čistě dialogická, pásmo hudebních čísel i výtvarné projekce.

4.6.2 Sežeňte Mozarta!

Poslední inscenací, kterou podrobíme důkladnější analýze, je hra *Sežeňte Mozarta!*, jež byla poprvé zinscenována 18. ledna roku 2015. Druhá premiéra představení se konala o den později. Vycházíme z textu¹⁶⁸, který vznikl až po představení.

Hra nese podtitul *Hudební kratochvíle kolem flény, která je kouzelná*. Text tak nepřímou navazuje na hru z roku 1991 *Mozart v Praze*, která zpracovávala podobné téma. Jedná se o divadlo na divadle, či konkrétněji o operu na opeře, v níž se zkouší útržky

¹⁶⁷ Idem. s. 58

¹⁶⁸ Wolfgang Amadeus Mozart - Jan Schmid. *Sežeňte Mozarta!: hudební kratochvíle kolem flény, která je kouzelná*. Vydání první. V Praze: Studio Ypsilon, 2015. ISBN 978-80-905816-1-6.

z opery *Kouzelná flétna*, a zároveň jsme svědky odhalování tajemství jejího vzniku. Schmid se nechal inspirovat Schikanederovým a Gieseckeho libretem opery, vychází z něj a zpracovává určité pasáže. Žánrově a tematicky bychom mohli hru zařadit mezi adaptace oper (podobně jako *Carmen nejen podle Bizeta*, *Rusalka nejen podle Dvořáka*, *Prodaná nevěsta aneb Pojd' domů, ona brečí* apod.). Též zpracovává téma zrodu hudebního génia a umělcova díla.

Synopse představení je následující: Mozart musí dopsat operu *Kouzelná flétna*, která se zároveň, tak, jak je postupně psána, zkouší na jevišti, tudíž jsme svědky zrodu uměleckého díla i génia samotného. Hlavní postavou zkoušené opery je Tamino, který má osvobodit ze Sarastrovy říše Paminu, dceru Královny noci. Na cestě, na níž zažijí mnohá dobrodružství, ho doprovází ptáček Papageno.

Ve hře najdeme klasický soupis postav, jejichž promluvy jsou uvedeny běžným prefixem. Charakteristiku osob si musí každý divák dekodovat sám z chování, vystupování a oblečení postav. Ústřední postavou je Wolfgang Amadeus Mozart, který byl protagonistou i v textu *Mozart v Praze*. Z tohoto představení si Schmid vypůjčil i další postavy jako například Mozartovu ženu Konstance či Královnu noci. Zajímavá je postava nazvaná Mluvčí. Jedná se o ženu v mužském obleku. V textovém podkladu se dočteme, že tím chtěl Schmid docílit toho, že se žena chová neurčitě a obsahuje v sobě obě pohlaví. Má důležitý úkol, neboť mnohdy zasazuje diváka do kontextu a vyjasňuje události, které se odehrály, odehrávají a odehrávat ještě budou. Je jakýmsi usměrňujícím prvkem, který má přehled o všem, všechny zná, všechno ví a v několika případech i svými zásahy řídí děj hry. Vzhledem k tomu, že se jedná o ukázkou vzniku opery na opeře, velmi často dochází k tomu, že postavy z původní hry hrají postavy z opery, kterou zároveň tvoří. Jedná se o výrazný konstituční prvek celého textu. V představeních Jana Schmidy však nejde o prvek ojedinělý. Jako důkaz tohoto tvrzení využijeme pasáž, kdy do zkoušky opery vstoupí svou replikou Mozart.

„Papageno: Právě, že líbíte. Ale nebylo by dobré, kdyby byla jedna ženská pro oba.

Pamina: Chudáčku!

První dívka: (k Papagenovi) Musíš věřit, že také nějakou potkáš.

Mozart: (vše sleduje) Sem by se hodil dvojzpěv, právě jsem ho napsal, ale jako kvartet, čtverčet. Máme nacvičeno!

Kapelník: Mohu doprovázet? (rozdají se noty jako na zkoušku)

[...]

Papageno: Slečno, tak já vás už zachraňovat nebudu.

Pěvec: Prosím vás, zachraňujte! Je to taky vaše zkouška. Chcete přeci taky nějakou Papagenu, ne? Já jsem Sarastro! (dívky mu dávají oblečení Sarastra)

Papageno: Proboha, já vás nepoznal! Tak takhle vypadá Sarastro... (vše přeruší zvuk zvonů) ¹⁶⁹

Hra je rozdělena do dvou symetrických dějství. Na začátku prvního dějství se ocitáme na rozestavěném jevišti: „*Předehra. Hornatá krajina proměnlivé povahy, uprostřed brána, ale zcela jasně jsme na rozestavěném jevišti. Nad scénou napsáno CHRÁM MOUDROSTI.*“¹⁷⁰ Časové zařazení nám pomáhá dešifrovat postava Mluvčího či další postavy. Jako příklad lze uvést tuto Mozartovu repliku v počátku prvního dějství: „*Je začátek října roku 1791, nesmíte na mě tak tlačit. Víte, že nejsem zdrav, a taky se mi moc nechce.*“¹⁷¹ Zvláštní, avšak ne zcela v Ypsilonce neobvyklé, je vysvětlování, proč daný text vznikl. V těchto pasážích se postavy obracejí na publikum a osvětlují mu kontext s vysvětlením, proč představení hrají. Podobně je tomu v případě postavy Gieseckeho: „*Je třeba vysvětlit: Sarastro je velekněz Moudrosti a vyznavač slunce. Je to to nejlepší, co si můžeme přát. Velmi bychom si však přáli, abyste mnoho věcí viděli jako poprvé, jako děti. Až jednu vyrostete, abyste se nechovali jako blbci. To netvrdím já, to je prastaré pravidlo přírody. [...]* Vše, co vám dnes chceme na toto téma vyprávět, bude o dvou principech. Princip světla a princip tmy. Dobra a zla. [...] Ono je to složitější

¹⁶⁹ Idem. nečíslováno

¹⁷⁰ Idem. nečíslováno

¹⁷¹ Idem. nečíslováno

S výstavbou dialogů úzce souvisí i samotná kompozice hry. Ta je poměrně složitá, neboť se pohybujeme ve dvou liniích — v linii původní hry, v níž vystupuje Mozart, Konstance a reálné postavy, a v linii zkoušené opery *Kouzelná flétna*, v níž vystupují Královna noci, Sarastro, Tamino, Pamina a Papageno. Dialogy fiktivních postav mnohdy roztrhají a rozbijí původní děj, tedy proces tvorby opery, který se před námi odvíjí.

Jazyková stránka hry je zajímavá z toho důvodu, že se v ní vyskytují promluvy připomínající vysokou literaturu, které se v mnoha případech střídají s hovorovým jazykem a někdy dokonce i s vulgarismy. Zajímavější a ve Schmidových textech originálnější je však pokus o promluvy v japonštině, byť se jedná o japonštinu hranou. Pro názornost uvádíme následující pasáž z prvního dějství, v níž se Tamino seznamuje s Královnou noci:

„*Tamino:* *Arigatooo. (následuje poměrně dlouhý dialog s Královnou v jako-japonštině, který končí slovy) Těší mě.*

Královna noci: *Už ti někdo řekl, že já jsem ta nejhorší, co tady zastupuje noc a úklady temnoty? (opět vloží pár slov japonsky) Ale copak dnes se nezažívá většina hrůz právě ve dne? U mě se noci nemusíš bát. A ptám se tě: Chceš ztlumit mateřské mé nářky?*

*Tamino: (japonsky) Jooooooo.*¹⁷⁴

V analyzovaném představení je též důležitá intertextovost. Na několika místech se postavy odkazují ke hře *Mozart v Praze* z roku 1991. Jako příklad uvádíme vzpomínku, která byla vyvolána symbolicky zatíženou rekvizitou — bublinami z bublifuku, jež autor hry zařadil do obou her:

„*Konstance:* *A já ti budu vyfukovat bubliny, aby tě něco hezkého napadalo.*

Mozart: *Bubliny! (atrakce s bublinami – je jich plné jeviště) Bubliny, ty jsou jako naše životy. Tuhle větu už jsem jednou v tomhle divadle říkal, protože jsem právě v tomhle divadle už jednou sám sebe hrál.*

¹⁷⁴ Idem. nečíslováno

Konstance: *A právě v tomhle divadle jsi mi byl už taky nevěrnej.* ¹⁷⁵

Při porovnání her *Mozart v Praze* a *Sežeňte Mozarta!* můžeme shledat, že Schmid takovýchto intertextových pasáží využívá poměrně často. Jedná se především o názvy písní, používání rekvizit a znovuobjevování postav, které vystupují v obou inscenacích.

Humorného efektu autor dosahuje zejména hrou s českým jazykem. Jako příklad lze uvést repliku ptáčníka Papagena a operního Pěvce, mezi nimiž dojde k nedorozumění:

„Papageno: *Já ptáčník z lesa do lesa a zpěv a smích a hopsasa ... (potlesk)*

Pěvec: *Tohle já znám. To už jsem zpíval. To je moje árie.*

Papageno: *To není možné, já to zpívám jako první, Mozart to napsal pro mě.*

Pěvec: *Já tuhle písničku zpívám už léta.*

Papageno: *Kdo tady létá?* ¹⁷⁶

Jan Schmid v několika případech zařazuje do představení neologismy. Pro příklad můžeme uvést sloveso *zgustnout*¹⁷⁷ nebo *čtverčet*¹⁷⁸. Úsměvně působí i závěr prvního dějství, který přibližuje Mozartovu dobu době současné díky narážkám na Internet:

„Papageno: *Tak si mě alespoň sezobou ptácci.*

Giesecke: *Mlč a chápej, že vždycky je něco, co člověka může změnit.*

Královna noci: *I člověk, i dnes, tečka cz.*

Papageno: *I já?*

Královna noci: *Taky.*

Mozart: *Tamino má pravdu.*

¹⁷⁵ Idem. nečíslováno

¹⁷⁶ Idem. nečíslováno

¹⁷⁷ Idem. nečíslováno

¹⁷⁸ Idem. nečíslováno

Tamino: (do hlediště) *www.taminompravdu.cz* — *najděte si to. Máte na to dvacet minut. Vy taky. Tečka.*¹⁷⁹

Zde se zařazení internetových stránek pojí s intertextovostí. Papagenova druhá replika naráží na inscenaci ypsilonového režiséra Branislava Holička, která nese stejný název.

Zajímavé jsou též promluvy Královny noci. Ta ve většině svých výpovědí mluví vzosným jazykem na vysoké úrovni. Pro doložení našeho tvrzení uvádíme následující dvojici na sobě nezávislých replik: „*To byla zkouška. Ale když mou dceru zachráníš, bude odměna: Když ty ji vyrveš pekel přesílám, já ti svou dceru překrásnou dám. (zmizí)*“¹⁸⁰ a „*Houpyhou, krásy dou, nesou mlíko pod vodou... Nedělejte z toho vědu. Děláte to dobře, holky.*“¹⁸¹

Originalita inscenace tkví v intertextualitě, jež je podpořena využíváním rekvizit a vzpomínek s nimi spojených. K lepšímu pochopení synopse a celkového kontextu divákovi pomůže znalost textu *Mozart v Praze*, na který se postavy odvolávají, byť ho přímo nejmenují. Autor mistrně využívá svižných dialogů, některé též v hrané „jako-japonštině“. Neodmyslitelnou součástí představení je i Schmidova hra s jazykem, hledání a nacházení vtipných dvojsmyslů, neporozumění způsobená různými faktory a neřídka zaviněná bohatostí českého jazyka. V této hře autor prokázal svůj um, kterým po mnoho let zprostředkovává divákům při inscenacích jednotlivých her životy a osudy známých umělců, ukazuje jejich zrod, vývoj a následně i zhmotňuje vznik jejich velkých děl.

4.7 Shrnutí

Studio Ypsilon vzniklo v roce 1963 v Liberci. Jeho počátky jsou spojeny s divadelním experimentováním a hrami, které byly inscenovány především pro nejbližší přátele celého uměleckého sboru. V tomto období vzniklo dvoudílné *Encyklopedické heslo XX. století* (1964, 1965) mapující prostřednictvím metody koláže události od roku 1900 do roku 1960. Podobnou kompozici a encyklopedický ráz měla i hra *Depeše a jiné na kolečkách* (1972), jež přibližovala atmosféru a dobu české avantgardy. Tyto inscenace vytvořily živnou půdu

¹⁷⁹ Idem. nečíslováno

¹⁸⁰ Idem. nečíslováno

¹⁸¹ Idem. nečíslováno

a jakýsi základ pro montážním způsobem zpracované životopisné texty jako *Michelangelo Buonarroti* (1974), *Život a smrt Karla Hynka Máchy* (1978) a *Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška* (1983). První z této trojice her nastiňuje období renesanční Itálie, kde jsme svědky zrodu geniálního sochaře Michelangela. Druhá v pořadí nám umožňuje nahlédnout do osudů romantického básníka Karla Hynka Máchy a především na okolnosti jeho dvou pohřbů, které doprovázely bouřlivé emoce. Poslední představení ukazuje obraz spisovatele *Osudů dobrého vojáka Švejka*. Díky retrospektivním prostřihům, jež jsou kolážovitě poskládány, objevujeme Haškovu životní dráhu, názory na umění, politiku a na život jako takový. Tyto tři hry bychom mohli zařadit do tzv. metaforického divadla faktu¹⁸², jehož cílem není ani tak představení konkrétních dobových událostí, jako spíše usouvztažnění časů minulých s naší prožívanou přítomností a soudobým kontextem. Pro Jana Schmida je důležité to, jak si diváci a čtenáři jeho textů konfrontují své zážitky a životní osudy s dobami dávno minulými, nacházejí mezi nimi spojnice, případně prvky odlišné. Je důležité, aby si adresát textů dovedl najít například v *Michelangelovi Buonarrotim* nějakou událost, jev, pohnutku, nuanci pro sebe a dovedl si ji převést do svého osobního života. Autor zastává názor, že text není nikdy hotový, dokončený a úplný. Vždy je nutné, aby měla každá hra otevřená pomyslná zadní vrátka, kterými může přijít nový podnět, nová reakce, nový význam, nová informace a nové zážitky. Inscenace by tak měla splňovat kritérium aktuálnosti v každé době, proto také hry nemají uzavřený konec. Ba naopak, jsou otevřené, protože v každé době zůstávají Michelangelo, Mácha i Hašek živými a aktuálními autory. Mezi mnohými dalšími je společným prvkem především výrazně zastoupená práce se symbolicky zatíženou rekvizitou. V *Michelangelovi Buonarrotim* se jedná o lano a papír, v *Životu a smrti Karla Hynka Máchy* jde o pojízdný katafalk, podobně je tomu i u *Anabáze Jaroslava Haška*, v níž je ústředním prvkem kulečnickový stůl. V mnohém podobný je těmto dramatům i text *Outsider aneb Životopis slavného muže* (1981), který nám prostřednictvím perspektiv různých postav předkládá osud člověka, jenž mnohé zažil a jenž přežívá již bezmála dvě staletí a žije dál.

¹⁸² HOŘÍNEK, Zdeněk. *Jan Schmid – dramatik*. Praha: Dilia, 1990. s. 7

Linii těchto her doplňuje text *Mozart v Praze* (1991) a na něj nepřímo navazující hra *Sežeňte Mozarta!* (2015). Obě dvě zpracovávají zrod legendárního skladatele a současně i vznik jeho velkého díla. Co do kompozice jsou velmi propracované a mnohdy je poměrně složité se v nich orientovat. V obou představeních vystupuje stejný protagonista, objevují se i další shodné postavy. Pro doplnění biografické trojice her je dobré zmínit i inscenaci *T. G. M. aneb Masaryk v kostce* (2010), v němž dosahuje montážní charakter tvorby svého pomyslného vrcholu. Pro všechny tyto hry je typické mozaikovitě skládání fragmentů ze životů, děl, dobových kontextů a citátů významných i méně známých historických osobností. Jejich poskládáním dostaneme ucelený obraz, který je i po mnoha staletích stále aktuální.

Dva motivy se prolínají dalším souborem děl, konkrétně se jedná o českou otázku a o již zmiňované adaptace oper. Můžeme do něj zařadit hru *Prodaná nevěsta aneb Pojď domů, ona brečí* (1996) či *Rusalka nejen podle Dvořáka* (2003). Samotnou tematiku češství, české povahy a české historie Schmid zpracovává ve svém původním textu nazvaném *Praha stovčatá* (2000).

V poetice Studia Ypsilon můžeme vedle biografických her najít další skupinu inscenací, jejichž spojovníkem je opera. Tedy řečeno slovy ypsilonké poetiky — opera na opeře či hra na operu. Z libereckých počátků jmenujme především adaptace operních a operetních libret jako *Carmen nejen podle Bizeta* (1966) či *Orfea v podsvětí* (1970), *La Traviatu* (1972) nebo například *Rigoletta* (1973). Jedná se o hry, jejichž značnou část tvoří hudební složka. Adaptace nechtějí být ironické, zesměšňující či degradující původní dílo. Chtějí ho pouze rozložit a novou montážní a stříhovou metodou ho znovu složit dohromady, najít nové kontexty a dosáhnout tak jejich opětné aktualizace.

Specifickou a poměrně různorodou skupinu her představují tzv. „hry-fikce, které svou zážitkovou sférou i svým rukopisem představují nejosobitější část Schmidova dramatického díla. Tři z nich spojuje i hledisko tematické — zaměření na intimní soužití lidí v lásce, manželství, rodině.“¹⁸³ Jmenujme především představení *O tom, jak ona* (1969), dále pak *Třináct vůní*, *Z deníku žákyně* (1975) zobrazující vztahy v rodině, která žije

¹⁸³ Idem. s. 9

izolovaně od okolního světa. Situace politická, kulturní, historická i rodinná je tu nahlížena z perspektivy mladé dívky, která rozděluje svůj deník podle různých vůní. Kritický stav rodiny, jež se pomalu rozpadá, nastiňuje hra *Večirek* (1985).

Nejnovější inscenací Studia Ypsilon je pásmo *Swing se vrací neboli O štěstí* (2016). Jedná se o inscenaci, v níž dominuje hudební složka. Činohra je důležitější až ve druhé části představení. Jan Schmid hrou navazuje na tradici tzv. *Večerů na přidanou*. V těchto programech se od roku 1966 uplatňovaly předavky, které soubor zařazoval za velké obliby diváků na závěr jiných představení. Bylo znát, že publikum na ně reagovalo pozitivně. Tak vznikl nápad udělat celý jeden večer na přidanou.

Hry Jana Schmida jsou originální, plné inteligentního humoru, vtipu, narážek, a hudby. Jeho um se odráží v různých dvojsmyslech, nepochopeních, hrách s jazykem a objevování nových možností, které mu jazyk, divadlo, umění a celý svět otevírají.

5 Porovnání poetiky divadla Semafor a Studia Ypsilon

Porovnání poetik a vývoje repertoárů obou divadel jsme založili na analýze původních textů Jana Schmida a Jiřího Suchého. Teoretickou oporou analýzy nám byly především odborné texty Zdeňka Hořínka, Vladimíra Justa, televizní dokumenty, medailony, vzpomínkové publikace a především rozhovory s oběma autory. Nutno dodat, že analytické publikace týkající se Ypsilonky jsou podstatně početnější než ty, jež se váží k Semaforu.

V úvodu diplomové práce jsme předeslali, že rozdělení tvorby obou autorů do jednotlivých období je poměrně složité, neboť divadlo Semafor vzniklo o čtyři roky dříve a svůj vrchol zaznamenalo již v 60. letech. Studio Ypsilon se přestěhovalo do Prahy ze severočeského Liberce, kde se utvořil původní umělecký soubor, a dobu své největší slávy prožívalo na přelomu 80. a 90. let, kdy vznikly hry, z nichž se některé udržely v repertoáru divadla dodnes. Z rozhovoru, jenž jsme vedli s Janem Schmidem a jehož součástí byla i otázka, zda si myslí, že jsou divadla porovnatelná, vzešlo, že zastává názor, že obě divadla se nedají vzhledem k výše uvedeným důvodům srovnávat. Také zmínil, že si je naprosto vědom toho, že Ypsilonka vznikala v jiném prostředí a v jiném uměleckém a společenském kontextu. Naznačil, že ho oproti Jiřímu Suchému nepostihly v takové míře zákazy tvorby a texty mu vycházely. Jiří Suchý však zastává názor, že se divadla porovnávat dají právě ve své odlišnosti.

Neodmyslitelnou součástí tvorby obou autorů jsou nápad a náhoda. Motivací k tvorbě je bezesporu i touha produkovat nové hry a zejména pak potřeba zaplnit divadlo repertoárem a diváky. Jak jsme již naznačili v kapitole pojednávající o současném semaforském repertoáru, ředitel divadla Jiří Suchý je motivován i každodenním provozem divadla, který je skromně hrazen pomocí grantu od magistrátu, jehož obdržení je podmíněno uvedením minimálně tří her ročně. Ředitel Semaforu k těmto impulzům dodal: *„Jsou to impulzy dva. Ten první je fakt, že divadlo novou komedii potřebuje. Staré už se vyhrály, jejich návštěvnost klesá a naše publikum od nás očekává nový počín. No a ten druhý impulz je to, že se mi chce psát. Rád si vymejším role. Doktor Faust, kabaretiér Jonáš, starej Řek, Hitler, poustevník, generál... někdy je pro mě role důležitější než příběh,*

*který pak vymýšlím dodatečně, abych se s tou rolí ve hře uplatnil.*¹⁸⁴ K nápadu poznamenal: „*Genese nápadu je ohromně zajímavá a já se tomu děsně oddávám a vlastně to určuje dramaturgii našeho divadla. Ten zázrak toho nápadu.*“¹⁸⁵ Jan Schmid se k náhodě vyjádřil těmito slovy: „*Náhoda je zakódována v životě, dělá tu změnu vývoje.*“¹⁸⁶ Pro něj se však v tématu vždy najde něco nového, něco, co z něj udělá katarzní dílo, neboť katarze je ve všem. Oba dva se také inspirují tím, jak diváci reagují na konkrétní představení. Poté hru případně upraví, něco vypustí a vyškrtnou. Evidentní motivací k tvorbě je především každodenní provoz divadla, z něhož vyplývá potřeba obou dramatiků naplnit jeho repertoár.

Tvůrčí metodou Studia Ypsilon je princip kolektivní improvizace. Ten je založen na tom, že Schmid vytvoří hrubý nástin textu, k němuž během zkoušek každý člen souboru přidá nějaký příběh, vtip, píseň, popěvek či to, co si o daném tématu sám nastudoval. Tento materiál se postupně vrství a posléze se během zkoušek odštěpuje to, co se do hry nehodí či co z ní vyčnívá. Důležitým prostředkem je především náhoda, která řídí a usměrňuje tvůrčí proces, při němž může každý vyjádřit svůj názor. Vzniklý text ale rozhodně není kompletní. Někdy se prý stane, že se zafixuje a téměř nic se s ním neděje, pouze se případně zamění a doplní aktuální informace, která žije ve veřejném povědomí. Tímto postupem se dosahuje neustálé aktuálnosti představení. V Semaforu se prý stává, že začnou zkoušet hru, která ještě není úplně dopsaná. Podobně jako v Ypsilonce se semaforové hry mnohdy dočkají ucelené verze až během zkoušek. Suchý k tomuto postupu doplňuje: „*Já ani nevím, jestli je to záměrné, tak se nám to prostě během těch padesáti let udělalo a osvědčilo. Samozřejmě, kdybych měl tu hru dokonale připravenou, tak by to taky šlo. Ale to zase spotřebuje trošičku víc času.*“¹⁸⁷ Dále dodává, že až když vidí hru na scéně, napadnou ho další možné postupy a obohacení, pokračování,

¹⁸⁴ RAZÍM, Daniel. *Kubistický portrét Jiřího Suchého, aneb, Jednou, když mně bylo osmdesát*. Praha: Jalna, 2011. s. 26

¹⁸⁵ Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

¹⁸⁶ Interview s prof. Janem Schmidem, nar. 1936, režisér. Praha 17.3.2016

¹⁸⁷ RAZÍM, Daniel. *Kubistický portrét Jiřího Suchého, aneb, Jednou, když mně bylo osmdesát*. Praha: Jalna, 2011. s. 45

kteřá by mu při psaní na počítači nepřišla na mysl. Často obměňuje kompozici hry dle toho, jak na ni reagují diváci.

V poetice Suchého i Schmida můžeme jako diváci snadno vysledovat pokusy o syntetické divadlo. Ypsilonka je na tomto principu založena — v jednom představení sumíruje jak hudbu, činohru, tak i balet a tanec obecně. V hrách se vedle klasických dialogů vyskytují například citace slavných osobností, práce se symbolicky zatíženou rekvizitou a pokusy o ztvárnění a zrod génia, umělce či politika na jevišti. Syntéza těchto prostředků vytváří z ypsilonké hry montáž. Semaforské hry jsou též syntetické. Suchý řekl, že nikdy nevytvořil představení, jež by bylo založeno pouze na činohře či jenom na hudbě a zpěvu. Vždy se pokouší o rozmanitou inscenaci, která by kombinovala všechny výše zmíněné složky. Prvkem, který je společný pro obě divadla, je bezesporu hudba. Ta provází oba autory již od jejich dětství, neboť jak Suchý, tak Schmid patří do swingové a jazzové generace. V Semaforu je hudba profesionální, v Ypsilonce si jsou vědomi své hudební nedokonalosti, z níž se naopak snaží vytěžit maximum. Semafor ze svého hudebního zaměření profituje, ředitel Suchý prý ví, že lidé chodí do jeho divadla za písničkami a za humorem. Přepisy písňových textů se objevují ve všech původních textech, které jsme měli možnost studovat. V ypsilonkých hrách mnohdy nejsou přepisy kompletní a je pouze uvedeno, jaká píseň následuje. V semaforských hrách jsou přepisy uvedeny v plném znění a nemění se.

Prostřednictvím rozhovoru s ředitelem Ypsilonky jsme se dozvěděli, že jeho poetika se nijak výrazně neobměňuje. Principy jsou prý stále stejné, vždy se však touží dostat k jádru věci. Z analýzy her od počátků do současnosti jsou dobře patrné látky, jimž se ve své tvorbě věnuje. Jiří Suchý též prohlásil, že jednotlivá témata neseskupuje dohromady a vědomě se nevěnuje jedné látce. Vliv na jeho dramatickou tvorbu prý neměly ani obměny uměleckých partnerů. Vysledoval spíše touhu po vlastním skládání hudby. Při rozboru repertoárů a her jsme však dospěli k názoru, že v obou autorských divadlech lze vysledovat určité záchytné body, k nimž se autoři více či méně neustále vrací, byť jde v mnoha případech o variace téhož tématu, postupu či schématu.

Při porovnání autorské tvorby Suchého a Schmida se pro přehlednost budeme držet podobné osnovy, jakou jsme zvolili při analýzách jednotlivých děl. Jako první oblast

rozebereme název her a jejich podtituly. Posléze se zaměříme na žánrová zařazení a na převládající složky v inscenaci (hudba, činohra, tanec apod.). Následně zacílíme naši pozornost na výpravu a práci s rekvizitou a na postavy. Zanalyzujeme též práci s vedlejšími texty a s časoprostorem. Náš zájem dále přesuneme na dialogy a využití jazykových prostředků v původním textu. Nakonec se budeme věnovat postupům, jimiž oba autoři ozvláštňují hru.

Ze studovaných titulů lze usuzovat na fakt, že oba autoři volí pro názvy svých her ve většině případů tituly protagonistické (*Jonáš a tingltangl*, *Michelangelo Buonarroti*, *T. G. M. aneb Masaryk v kostce* atd.). Tituly se tak vztahují k hlavní postavě inscenace. Jan Schmid se navíc snaží o zmapování doby, v níž daný hrdina žil. V jednom případě principál Ypsilonky zvolil název replikou — *Sežeňte Mozarta!* Suchý zkombinoval název gnómický s názvem objektovým — *Hodiny jdou pozpátku*. K dílu Adama Michny z Otradovic se intertextově váže citátový titul *Smutek bláznivých panen*. Esejistický název má *Třináct vůní* Jana Schmida. Výstižnější podtitul pro své hry volí častěji Jan Schmid. Toto tvrzení můžeme dokázat na příkladu podtitulu představení *Michelangelo Buonarroti aneb Od sněhuláka k Poslednímu soudu* nebo *Život a smrt Karla Hynka Máchy aneb Náčrt o mučivých otázkách lidské existence (obrazy)*. Z rozhovoru s Jiřím Suchým vyplynulo, že pro své hry podtituly nevolí. Při analýze textů jsme však došli k názoru, že označení *Kabaret*, *Hudební komedie* nebo třeba *Baladyáda o šesti dílech* určitý typ podtitulu představují, pro potřeby této práce si je označíme jako podtituly žánrové.

Rozložení jednotlivých složek inscenace, tedy hudby, tance a činohry, je poměrně složité. Závisí na tematickém zaměření hry. Hudba v Ypsilonce stejně jako v Semaforu dotváří a doplňuje hru, v obou případech bychom mohli konstatovat, že je její využití až na výjimky rovnocenné. Studio Ypsilon jde v tomto ohledu dál a snaží se z hudby a nedokonalého zpěvu získat maximum materiálu, jenž se může v různých dobových kontextech obměňovat. Jan Schmid tvrdí, že při práci s hudbou se otevře prostor a že je to právě hudba, která vede k autenticitě herectví. Každý člen souboru bez výjimky se tak pokouší nějak hudebně prosadit. Díky hudbě můžeme vnímat všechny okolnosti děje a toho, co se odehrává na jevišti. Propojení hudebních čísel, tance a činohry představuje komplexní útvar. Semafor je od svého počátku považován za hudební divadlo, byť se

tomuto označení Jiří Suchý brání. Chce dělat divadlo pro divadlo, hudba je však jeho neodmyslitelnou součástí. Zařazení hudebního čísla či písně nebylo na počátku tvorby ničím motivované. Situace se změnila s přibývajícými inscenacemi, neboť Suchý viděl, jak a na co nejvíce diváci reagují. Začal cíleně pracovat s gradací pomocí přesouvání různých obrazů. Tak tomu bylo například ve hře *Hodiny jdou pozpátku*. „*Mně se o gradaci v hrách starají především hudební čísla. Třeba v představení Hodiny jdou pozpátku byla opera původně uprostřed. Najednou jsem po prvním představení viděl, že právě ona zabrala nejvíce, tak jsem ji honem dal na konec první poloviny, aby tam zazářila. Prostě takhle s tím šibuju všelijak na různý směry. Vždy se snažím, aby mě k té gradaci dopomohla muzika.*“¹⁸⁸ Z rozhovoru dále vyplynulo, že Suchý nikdy nechtěl napsat hru, která by byla čistou činohrou, protože to prý neumí. Ví, že lidé od Semaforu neočekávají silný dramatický zážitek a emotivní děj, chtějí se hlavně bavit a zasmát.

Práce s rekvizitou a výprava jsou zajímavé v obou divadlech. Při analýze inscenací Ypsilonky jsme si povšimli, že autor velmi často využívá naprosto běžnou rekvizitu, jakou je třeba provaz v představení *Michelangelo Buonarroti*, který jednou představuje prostředek, jímž herci znázorňují perspektivu, podruhé na podnosu reprezentuje těstoviny. Jedná se o symbolicky zatíženou rekvizitu, která má oproti semaforovému využívání rekvizit podstatně hlubší význam. Takto Schmid pracuje i s kusy papíru, které oblepuje na živého člověka, pomyslného sněhuláka, aby je následně mohly ostatní postavy roztrhat a naznačit tak dobu tání. Podobně je v představení *Život a smrt Karla Hynka Máchy* nakládáno s pojízdným katafalkem, jenž je využit jako postel, poté jako pokoj a nakonec i jako máry a samotný básníkův hrob. Velmi specifické je využití herců coby rekvizit (pro znázornění živé sochy nebo obrazu). Suchý takto s rekvizitami cíleně a vědomě nepracuje. Výprava je mnohdy velmi sporá, síla hry je v písních a mluveném slovu. Rekvizity pouze doplňují scénu a nejsou symbolicky nosné. Většinou se jedná o běžné kusy nábytku, půllitr s pivem či improvizovaný bar a pódium. Pro obě divadla je společná práce s kostýmy. Jak Suchý, tak Schmid si je navrhují sami. Jedná se o výrazné převleky co do barvy i střihu, které se snaží korespondovat s dobou a tématem hry.

¹⁸⁸ Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

V textech obou autorů se před začátkem hry nachází soupis postav, v případě Semaforu najdeme vedle jména osob též její obsazení semaforským hercem/herečkou. V ypsilonových hrách se v některých případech objevuje i stručná charakteristika. V původních textech obou dramatiků jsou postavy uvedeny klasickými prefixy promluv. V semaforových hrách najdeme popis postavy sporadicky, spíše je uvedeno, koho daná postava představuje. Ve většině inscenací vystupují hlavní postavy, jež jsou plastické a vývojové. Můžeme tak například sledovat vývoj světonázoru Karla Hynka Máchy. Schmid do svých představení velmi často zavádí historické postavy a postavy přirozené, Suchý naopak postavy fiktivní, v jeho textech najdeme i několik postav nadpřirozených, které se prolínají do reálného světa (např. Bludička). V hrách obou divadel postavy poznáváme prostřednictvím nepřímé charakterizace. Pro Studio Ypsilon i pro Semafor je navíc typické, že jeden herec ztvárňuje v jednom představení několik postav, jež se postupně střídají. Společný je též prvek proměny postavy v rámci jedné repliky (viz např. *Jonáš a tingtangl* a *Michelangelo Buonarroti*). Schmid vytvořil určitý typ postavy, jenž zasazuje do většiny svých her. Konkrétně se jedná o osobu jakéhosi vysvětlovatele a průvodce dějem. Při analýze textového podkladu jsme vysledovali fakt, že se v majoritní části her jedná o ženskou představitelku. Schmid k tomu dodává, že „žena je ta, která do věci odpradávná vnáší řád.“¹⁸⁹ V semaforových hrách takovou postavu nenajdeme. Výjimku tvoří pouze Pan Vágnér v představení *Dr. Johann Faust Praha II, Karlovo náměstí 40*. Principál Ypsilonky si pro své hry vybírá hlavní postavy státníků, umělců, géniů či obyčejných lidí, jejichž životní osudy nám zprostředkovávají vedlejší postavy, těmi jsou například šaškové, venkované nebo postavy dalších politiků či umělců. Tento výběr je značně ovlivněn tematickým zaměřením představení. V hrách Jiřího Suchého naopak můžeme vysledovat tendenci k výběru postav, jako jsou například panny, bludičky, kabaretiéři, pianisté a hudebníci vůbec, oblibu našel i ve Faustovi, vojácích, postavách ze šantánů, zločincích, prostitutkách či starých manželských párech. Nezřídka se dostává do konfliktu usazenost stáří s živelným mládím. Také je u něj důležitý ženský element v podobě semaforových „girls“. Rozdíl ve tvůrčím postupu obou autorů

¹⁸⁹ Interview s prof. Janem Schmidem, nar. 1936, režisér. Praha 17.3.2016

z hlediska postav je i v tom, že v Ypsilonu nikdy nefungovala ústřední autorská dvojice. Máme teď na mysli Suchého se Šlitrem a následně s Jitkou Molavcovou. Pravdou zůstává, že oni byli vždy těmi, na nichž představení stálo. S takovým postupem se v Ypsilonce nesetkáme, neboť herci, kteří hrají v dané hře, nad sebou svými výkony nijak nepřevažují. Stejně tak je tomu i v případě amatérského zpěvu stálých členů souboru a hostujících operetních zpěváků.

Kompozice her Jiřího Suchého a Jana Schmida je poněkud odlišná. Většina z nich je rozdělena na jednotlivé obrazy. Výjimku tvoří Suchého *Kytice*, která se skládá ze šesti balad, a série *Jonášů*. Tyto hry neobsahují obrazy. Společným tvůrčím rysem obou autorů je umístování výrazné repliky nebo písňe na konci prvního dílu před přestávkou. Jan Schmid zařazuje do takových pasáží vyhocené situace, nedořečené repliky či recitaci básně, která apeluje na diváka. V novějších inscenacích si můžeme povšimnout převažující tendence ke komunikaci s divákem a k apelování na něj právě na koncích dílů před přestávkou. Podobné schéma nalezneme i v semaforových hrách, kde postavy uzavírají první část monologem nebo je zde zařazena píseň. Shodným rysem je také humor. Jan Schmid poznamenal, že pro něj je humor ryze katarzní záležitostí a nadhledem. Z rozhovoru s Jiřím Suchým vzešlo, že ve svých hrách preferuje humor, byť na úkor dramatickosti nebo celkové dramatické stavby díla. Přiznává, že tu úplně neovládá a ví, že je to v semaforových představeních znát. Je si vědom toho, že se v jeho tvorbě neobjevují hry, v nichž by byla zratelná dějová linka a bravurní dramaturgie. Třebaže se v představení objeví hrdina a padouch, lidé nikdy nesledují jejich postavy, nejdou s nimi, ale spíše se zaměřují na to, co dělají, jak mluví a jakou písničku zpívají. V závislosti na reakcích publika se oba autoři rozhodují, jak hru pro příští představení upraví. Jedná se tedy o podobný případ, jaký jsme naznačili výše v pojednání o jednotlivých složkách inscenace. Vše se řídí aktuálním nápadem a inspirací. Oba autoři se netají tím, že jejich hry nemají dramatickou zápletku. Určitou výlučností se vyznačuje *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40*, v němž se Suchý pokusil o pevnější a ucelenou stavbu s náznakem děje, byť častokrát přerývaným hudebními čísly. I přesto se však jedná o jednu z nejdějovějších inscenací Semaforu. Podobným představením v Ypsilonu je *Večírek*, který obsahuje prvky kauzality, neboť nám ukazuje jakousi sondu do života jedné rodiny a do mezilidských vztahů. Naprostá většina námi analyzovaných her nenese prvky

dějovosti. Především to jsou kolážovitě poskládaná představení. V případě Ypsilonky je tento postup ještě více umocněn tím, že Schmid využívá noetického pohledu na skutečnost a jedince. Publikum tak sleduje montáž různých úhlů pohledu, pomocí nichž můžeme postavu a situaci nahlížet. Je na každém divákovi, jenž by se měl aktivně zapojit do představení svým hloubáním, aby si sám interpretoval daný problém nebo chování a osud postavy. Nikdy neexistuje jedna správná interpretace a odpověď, neboť je vše otevřené a každý si může například v inscenaci *Život a smrt Karla Hynka Máchy* najít kontexty, jež jsou aktuální a přenositelné i do současnosti. Obecně lze konstatovat, že ani Schmid, ani Suchý nevystavují dějově nosná dramata. To souvisí s tendencí divadel malých forem k neustálému kontaktu s divákem, k nepřetržité možnosti improvizace, náhody a nečekaného nápadu. V 70. letech lze u obou autorů vysledovat sklon k přenosu pozornosti ze slovního vyjádření na výrazové prostředky, kostýmy a rekvizity.

Vedlejší texty. Jejich používání oběma autory je shodné v tom, že ve většině případů využívají kratší doplňující text v závorce. Vždy se jedná o dokreslení a popis různých činností zejména pomocí příslovcí. V ypsilonkých hrách představují scénické poznámky poměrně výraznou část původního textu, zvláště pak v pasážích, jež bychom mohli nazvat jako prozaické, byť se nachází v dramatickém textu. Často nám dopomáhají k lepšímu uchopení děje a zasazují dílčí události do širšího kontextu. Suchý je ve svých hrách využívá k popisu scény a drobných vedlejších jednání osob (kam, kdy a jak se pohybují; klade důraz na gesta a mimiku). Schmid je na druhou stranu používá k charakteristice postavy a k popisu jejich psychologických pochodů, případně k nastínění jejich duševního vývoje. V představeních obou divadel jsou vedlejší poznámky užity pro uvedení hudebního čísla, dále je pak napsáno, kdo kterou píseň zpívá či kdo hraje na který nástroj.

Časoprostorová určení nejsou vždy uvedena ve scénických poznámkách. Sporadicky je v nich najdeme v inscenacích divadla Semafor. V mnoha případech je datum přímo uvedeno v názvu konkrétního obrazu či výstupu. Tento postup využívá Jiří Suchý v představení *Hodiny jdou pozpátku*. V představeních Ypsilonky se časoprostorově orientujeme díky přímým replikám (nejen průvodce dějem). Poměrně často tvoří promluvu postavy pouze konkrétní datum zasazující události do kontextu. Divák se tak dobře orientuje v jinak mozaikovitě inscenaci.

Ve výstavbě dialogů se asi nejvíce odráží jazykový um obou dramatiků. Jak Suchý, tak Schmid vytěží z jazyka maximum, ať už se jedná o slovní hříčky, polysémii nebo o dvojsmysly. Délka jednotlivých replik se proměňuje hru od hry. Obecně jsme při rozboru vysledovali, že v ypsilonových představeních jsou jednotlivé výměny kratší. Často si postavy mezi sebou vymění pouhé jedno slovo. V biograficky laděných hrách se vyskytují repliky citátové a teoretické, které připomínají výklad. Tak je tomu například v představeních *Život a smrt Karla Hynka Máchy* nebo *T. G. M. aneb Masaryk v kostce*. Faktem zůstává, že tento postup značně pohání inscenaci kupředu. Delší repliky svým postavám píše Jiří Suchý, byť to není pravidlem. Oproti inscenacím Ypsilonu sledujeme v *Jonášovi a tingltanglu* nebo v *Jonášovi a dr. Matraci* delší promluvy. Specifický postup ve svých představeních volí Jiří Suchý, jenž svým postavám píše na několika málo místech, avšak napříč celou hrou a potažmo celým repertoárem, vulgární výrazy. Ty slouží především jako apel na diváka, snaží se ho šokovat na místech a u osob, u kterých by to rozhodně nečekal. „*Já se vždycky snažím, aby to nebylo tak, že jenom řeknu sprostý slovo, ale aby to mělo nějaký kontext,*“¹⁹⁰ dodává Jiří Suchý. Konfrontuje tak spisovný jazyk, jenž má mnohdy charakter vysokého stylu, s nespisovnou a obecnou češtinou. „*Svého času jsem byl asi první v tomhle státě, který v rozhlase v Gramotíngltanglech začal používat hovorový jazyk.*“¹⁹¹ Jan Schmid oproti tomuto postupu volí většinou spisovný jazyk v kombinaci s jazykem nespisovným a familiárním. Poměrně zřídka promlouvají například jeho státníci vulgárně, spíše pro ně volí autentické citáty. Co se týká písní, ty v Ypsilonu zpívá ve valné většině představení celý soubor. V Semaforu je interpretem pouze jeden, maximálně dva herci, kteří si navíc mezi sebou rozdělí sloky a vytvoří tak duet. Logická návaznost dialogů je znatelnější u Jiřího Suchého. Schmidovy texty jsou podstatně více zkratkovité a útržkovité. Divákovi tato montážní technika může znesnadnit pochopení kontextu a způsobit to, že se v něm ztratí. Vyjma Suchého *Smutku bláznivých panen* se v dalších inscenacích téměř vždy snadno orientujeme a nemusíme vynaložit takového úsilí jako v případě Studia Ypsilon. Po analýze vybraných textů obou autorů jsme dospěli k názoru, že Schmid volí složitější jazyk, který se vyznačuje strohostí a jakousi

¹⁹⁰ Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

¹⁹¹ Idem.

syrovostí. Mnohdy volí složité větné konstrukce a odborný jazyk. Suchý využívá bohatosti českého jazyka v krátkých a jasných větách, v metaforách, metonymiích, slovních hříčkách a ve výše uvedených dvojsmyslech. Údernosti slova a jeho syrovosti použije tehdy, pokud chce diváka zaskočit a překvapit na nečekaném místě.

Prostředky, jimiž oba autoři ozvláštňují text, představují sumu výše zmíněných tvůrčích postupů. U obou divadelníků se výrazně odráží obdiv ke swingové a jazzové hudbě. Oproti Janu Schmidovi nevolí ředitel Semaforu promyšlenou dramatickou výstavbu. Vše je spíše dílem aktuálního nápadu. Namísto složitého jazyka raději kombinuje písňě a humor, který, dle jeho slov, preferuje, byť by to bylo na úkor dramatickosti. Tyto prostředky tvoří ony rozdíly v poetice obou divadel malých forem. Semaforové zkoušky se opírají o většinou hotový text, který může doznat v jejich průběhu určitých změn, ale výsledek se od původního textu nijak zvlášť neliší, zkoušky v Ypsilonu jsou více kreativní, herci sami studují doporučené materiály, společně si čtou a tvoří text. Výraznou odlišností je pojetí hudby — Semaforu vládnou profesionální zpěváci a hudba je na vyšší úrovni, vyrovná se tak síle a údernosti klasického mluveného slova. Zpěv v Ypsilonu není primární a hudební nadání členů souboru není výrazné. To však nic nemění na faktu, že právě z oněch nedostatků nevytěží maximum a že berou svůj amatérský projev s nadhledem. Přepisy písňových textů jsou kompletní v hrách Jiřího Suchého. Jan Schmid mnohdy pouze pojmenuje skladbu. Rozdíl nacházíme i v samotné přípravě před tvorbou. Ypsilonový principál si dopředu studuje reálie, nejrůznější dokumenty a materiály, Jiří Suchý si reálie dohledává jen sporadicky. Když píše o válce, kterou zažil být jen jako malý chlapec, vychází ze svých autentických vzpomínek (viz *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40*, 1982).

Na závěr porovnání poetik obou divadel se pokusíme nastínit určité tematické oblasti, jimž se Jiří Suchý a Jan Schmid ve své tvorbě věnují a k nimž se navracejí. Důležité je upozornit na to, že podstatně jasnější jsou témata v případě Schmidovy tvorby. Vymezení takovýchto oblastí a zpracovávaných látek v případě Semaforu není tak průhledné, neboť Suchý tvrdí, že se snaží, aby každá hra, kterou vytvoří, byla v něčem jiná. Analýza jeho her toto tvrzení dokázala.

V autorské tvorbě Jiřího Suchého je nejznatelnější série *Jonášů*. V *Jonášovi a tingltanglu* nám ústřední dvojice zprostředkovává uměleckou dráhu kabaretiéra Jonáše. V několika pasážích se do něj Jiří Suchý přetěluje. Druhou inscenací s „jonášovským tématem“ je *Jonáš a dr. Matrace* (1965). Tato inscenace uzavírá období autorské dvojice Suchý — Šlitr. V ní už nevystupují oba komici jako zprostředkovatelé Jonášova života, nýbrž se jedná o Jonášovo autentické vzpomínání. Třetí hrou je *Jonáš dejme tomu v úterý* (1982), v níž Suchý vytvořil postavu Žofie Melicharové, do kabaretiéra platonicky zamilované služebné a pomocnice. V tomto prozatím posledním představení mapujícím osudy kabaretiéra se setkáváme s umělcem ve výslužbě, který vzpomíná na lesk honosných barů, ve kterých vystupoval, i na období neúspěchu. Snaží se oživit svou kabaretní dráhu tím, že spojí síly právě s Melicharovou. Druhou skupinu tvoří písničkové pořady, pásma složená z hudebních čísel a různých komických vstupů, jež vznikla v 60. letech. Mezi ně patří zejména pásma o Zuzaně: *Zuzana je sama doma* (1960), *Zuzana je zase sama doma* (1961), *Zuzana není pro nikoho doma* (1963) a *Zuzana je všude jako doma* (1965). Dalším písničkovým pásmem byla *Benefice* Jiřího Suchého, jež vznikla v roce 1966, a *Ďábel z Vinohrad* Jiří Šlitra ze stejného roku. Surrealistickým a nutno dodat, že i nonsensovým vybočením ze svých autorských kolejí představuje *Sekta* (1965), jež zpracovává téma fantastických obřadů uctívání egoistické dívky Evy. Tato hra velký úspěch nezaznamenala, neboť nekorespondovala s dosavadní semaforickou poetikou a lidé na ni reagovali poněkud rozpačitě. Suchého záliba ve faustovském tématu se odráží i v představení *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40*. Současná tvář divadla je poměrně rozmanitá, přesto v ní lze vysledovat dvě linie. Tou první jsou kolážovitě poskládaná a mnohdy retrospektivní písničková pásma doplněná o vzpomínky na inspirační zdroje (*Osvobozené divadlo Semafor*, 2014; *Hodiny jdou pozpátku*, 2011). Druhou linii tvoří inscenace, které mají pevnější dějovou strukturu a obsahují dramatickou zápletku (*Mam'zelle Nitouche*, 2010; *Rytíři z Blaníku a krasavice Lída*, 2013; *Prsten pana Nibelunga*, 2014; *Zlomené srdce lady Pamely*, 2016). Tyto dvě linie se prolínají v představení nazvaném *Čochtanův divotvorný hrnec* (2015).

V souvislosti s poetikou divadla Semafor bychom určitě neměli opomenout fakt, že Jiří Suchý je nejenom divadelník a hudebník, ale i básník. Jeho básně se v inscenacích vyskytují v poměrně hojném počtu a hravé verše dodávají představením na originalitě.

K důvodům, které ho vedly k prvním básnickým pokusům, poznamenal: „*Pohnutkou pro mě bylo, že jsem chtěl být komikem a že jsem si začal dělat repertoár. To ještě nebyla poezie, ale začal jsem si psát písničky, který byly směšný, kterými bych mohl rozesmát. Poněvadž jsem věděl, že když budu komikem, nikdo to pro mě neudělá. Nebyl jsme známej, nikdo to o mně nevěděl, že tuhle tužbu mám. Tak jsem si začal psát sám a začalo mě to bavit. Protože jsem ale tou dobou začal číst různé básníky, nespokojil jsem se jen s legráckami, ale začal jsem texty obohacovat o metafory a různé básnické figle. Bylo to trochu, jako když se luští křížovka.*“¹⁹² Za jeden ze svých největších inspiračních zdrojů považuje éru poetismu, která ho zasáhla jako mladého. Velmi obdivuje tvorbu Vítězslava Nezvala, Petra Bezruče, Josefa Palivce. Básně Otokara Březiny, jak přiznává, pro něj byly velmi složitě uchopitelné. Dále pak Josefa Kainara, Františka Hrubína a ze zahraničních autorů vyzdvihuje Guillaumea Apollinairea. Za všechny sbírky básní jmenujme *Med ve vlasech* (1970) nebo *Černou vzducholod'* (2001). Výrazně jsou zastoupeny sbírky písňových textů. Jako příklad uveďme *Klokočí* (1964), *Motýl* (1965) nebo *Kolik očí má den* (1987).

Též napsal tři vzpomínkové knihy *Vzpomínání (Od Reduty k Semaforu)* (1991), *Tak nějak to bylo (Vzpomínání 1959-1969)* (1998) a *Inventura (Vzpomínání 1969-1989)* (2000), které vyšly souborně v roce 2011 pod názvem *Vzpomínání*. Na svých webových stránkách¹⁹³ též uveřejňuje samizdat divadla Semafor *Stará fronta zítra*.

Co se týká tvorby Jana Schmida, toto tematické seskupování her je snáze dešifrovatelné a zřetelnější. Z analýzy textových podkladů a z repertoáru divadla je zřejmý autorův zájem o opery. V počátcích divadla vznikly hry jako *Carmen nejen podle Bizeta* (1966), *Orfeus v podsvětí* (1970), *La Traviata* (1972) nebo například *Rigoletto* (1973). Z novějších můžeme jmenovat například představení *Prodaná nevěsta aneb Pojd' domů, ona brečí* (1996) či *Rusalka nejen podle Dvořáka aneb Kdo je stará Háta?* (2003). V těchto hrách převažuje hudební složka. Druhou oblastí zájmu ypsilonského principála

¹⁹² RAZÍM, Daniel. *Kubistický portrét Jiřího Suchého, aneb, Jednou, když mně bylo osmdesát*. Praha: Jalna, 2011. s. 71

¹⁹³ *Stará fronta zítra: Postřehy, úvahy a nápady Jiřího Suchého* [online]. [cit. 2016-06-27]. Dostupné z: <http://starafroztazitra.cz/>

jsou umělci a významné osobnosti. Především se zajímá o renesančního sochaře *Michelangela Buonarrotiho* (1974), osudy skladatele Mozarta zpracoval dvakrát v představení nazvaném *Mozart v Praze* (1991) a *Sežeňte Mozarta!* (2015). Z českých umělců se zajímá o romantického básníka Máchu ve hře *Život a smrt Karla Hynka Máchy* (1978). V inscenaci *Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška* (1983) se věnuje i Jaroslavu Haškovi a snaží se zachytit postup při práci na jeho neslavnějším díle *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Ostatní hry bychom mohli zařadit do skupiny, v níž rozpracovává pohled na soudobou společnost (*Třináct vůní*, 1975), sondu do jedné rodiny a její psychologii (*Večírek*, 1985) či noeticky postavenou hru o člověku, který se nazývá *Outsider* (1981). V poslední jmenované hře můžeme najít shodné rysy s hrou Jiřího Suchého *Jonáš a tingltangl*, neboť se odehrává v kabaretním prostředí. Rozdílnost v jejich autorské tvorbě můžeme vysledovat i v tom, že Jan Schmid na rozdíl od Jiřího Suchého nepíše básně. Kromě her se věnuje próze. Je autorem knih *Léto bude ve čtvrtek... Deník mého horšího já* (1985), *S očima navrch hlavy aneb jak jsem byl hloupej* (1989) nebo *Jak mě zabil slon* (1995). Mezi jeho knihy patří i vzpomínkové a teoretické texty jako například *Můj divadelní svět* (2006), *Nejen prstem po mapě* (2008), *Život v závorce aneb Prvobytně pospolná místa v Čechách* (2008) či *Epištoly v kapitolkách* (2012).

Každé divadlo má svůj okruh kritiků z řad recenzentů i teoretiků divadla, kterým je blízké a kteří rozumějí jeho poetice. Mezi takovéto příznivce Semaforu z řad odborné veřejnosti patří Radmila Hrdinová a Vladimír Just. Poetikou Studia Ypsilon se zabývá Zdeněk Hořínek.

Sledování vývoje poetik obou divadel malých forem je velmi zajímavé. Oba autoři se navracejí k podobným tématům a napříč současným repertoárem znovu používají osvědčené tvůrčí postupy. Divadlo Semafor i Studio Ypsilon se neodmyslitelně zapsaly na pražskou divadelní scénu a stále mají co nabídnout. Pravdou zůstává, že každé divadlo si za léta svého působení vytvořilo stálé a věrné publikum. Hry Semaforu jsou určeny pro diváky, kteří ocení humor a výraznou hudební složku představení. Spokojeni budou i ti, jež se chtějí pobavit a neočekávají nosnou dějovou linku či dramatickou zápletku. Je také důležité, aby měli podobný smysl pro humor a cit pro skryté metafory a případný

dvojsmysl. Diváci Studia Ypsilon by stejně jako v případě Semaforu měli mít smysl pro humor, neboť je důmyslně ukryt v mnohdy poměrně složitě komponovaných inscenacích. Ypsilonka očekává aktivního diváka, který nelpí na profesionálním zpěvu a který se zapojí do představení, neboť neustále existuje možnost improvizace. Na základě zhlédnutí většiny v současnosti uváděných inscenací v obou divadlech můžeme konstatovat, že semaforové hry jsou oddychové a méně náročné na pochopení kontextu. Divák se nechává unášet na vlně humoru a autorovy dovedné hry s jazykem. Návštěva Ypsilonky znamená intelektuální zážitek, při němž máme možnost ve zkratce sledovat ztvárnění faktografických témat hereckým souborem, který díky tvůrčímu postupu kolektivní improvizace působí stmelným dojmem a který si představení užívá stejně jako divák v hledišti.

Rozhovor s Jiřím Suchým a s Janem Schmidem nám dokázal, že jejich chuť a zápal do tvorby nových inscenací je stejně veliká, jako tomu bylo v počátcích obou divadel. Na závěr naší diplomové práce zařazujeme radu Jiřího Suchého, jak přistupovat ke všem nepřízním osudu, které potkaly autora samotného i jeho divadlo, které možná právě díky tomuto přístupu působí dodnes: „*V okamžiku, kdy si člověk uvědomí, že pohroma je tu od toho, aby byl otužilejší, pak se mu každá nepřízeň osudu změní v dobrodiní. A co víc si může člověk přát.*“¹⁹⁴

¹⁹⁴ SUCHÝ, Jiří. *Vzpomínání*. 1. vyd. Praha: Galén, 2011. s. 176

6 Résumé

Diplomová práce nazvaná *Dvojí poetika autorského divadla: Semafor a Studio Ypsilon* si kladla za cíl na základě analýzy vybraných původních textů Jiřího Suchého a Jana Schmida zhruba od 50. let do současnosti nastínit vývoj poetiky dvou divadel malých scén, Semaforu a Studia Ypsilon, a zjistit tak, jakým způsobem autorská tvorba obou dramatiků ovlivňuje repertoár jejich divadel.

Na začátku hry jsme vymezili pojem „divadla malých forem“ a jaké jsou jejich charakteristické rysy. Jedná se o studiové scény, které v českém kulturním prostředí vznikaly na přelomu 50. a 60. let. Je pro ně typická komorní scéna, kontakt s divákem, kladení důrazu na slovní a mimoslovní vyjádření a také schopnost rychlé reakce na společenské změny. V současné době se tyto tendence prolínají a není snadné určit, která převažuje. Stále však přetrvává neustálá možnost improvizace, vliv náhody a udržování kontaktu s publikem. Obě divadla tyto podmínky splňují.

Jako první jsme podrobili analýze hry divadla Semafor, jejichž autorem je Jiří Suchý. Ze studia původních textů vzešlo, že Suchý využívá svůj specifický jazyk, v němž střídá hovorovou a spisovnou češtinu, nejen ve výstavbě dialogů, ale i ve vedlejších textech. Při tvorbě se nechává inspirovat Osvobozeným divadlem Voskovce a Wericha, kabarety, jazzovou a swingovou hudbou a vlastními prožitky, které dovedně kombinuje s náhodou a aktuálním nápadem. Jeho hry se vyznačují slabou dramatickou výstavbou, absencí zápletky, navzdory tomu jsou jazykově bohaté, velmi čtivé a jsou v nich obsaženy chytlavé písně, které mnohdy takřka zlidověly. Tematický plán her však není jednoduché sestavit. Suchý preferuje originalitu každé hry. V jeho tvorbě lze vysledovat obdiv ke kabaretům v „jonášovské“ trilogii a k fantazii, imaginaci, hudbě jako takové, surrealismu a nonsensu. V inscenacích obratně využívá jazykové prostředky a díky vhodně zařazeným písním hru graduje.

Jan Schmid, principál Studia Ypsilon, je autorem biograficky laděných her, inscenací, jež se vztahují k české otázce, představení, která jsou jakousi sondou do života rodiny či jednotlivce, a adaptací oper. Tematické rozvrstvení her je podstatně zřetelnější než v případě Semaforu. Samotný tvůrčí proces obnáší dlouhé studium nejrůznějších materiálů a svědčí o jeho dokonalé připravenosti. V jeho divadle hry vznikají na základě

principu kolektivní improvizace, při níž se během zkoušek a následně i při konkrétním představení výsledný text neustále dotváří, až se částečně zafixuje. Posléze se obměňují pouze ty části, které je možné aktualizovat a napasovat na aktuální dění ve společnosti. Jeho hry se vyznačují nedějovostí. Hlavní postavy umělců, politiků i obyčejných lidí jsou většinou nahlíženy perspektivou ostatních postav, které svými úhly pohledu vytvoří montáž osudu protagonisty. Pro inscenace je typická zkratkovitost, hudba, amatérský zpěv, koláž, střih a nezřídka připomínají film, jímž je Jan Schmid vedle jazzové a swingové hudby velmi ovlivněn.

7 Seznam použité literatury a dalších informačních zdrojů

Divadla malých forem

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. 1. vyd. Praha: Studio Ypsilon, 1995. 163 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Nové cesty divadla: K teorii studiových scén*. 1. vyd. Praha: Ústř. kult. dům železničářů, 1986. 107 s.

JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945 - 1989 v datech a souvislostech: I. Divadlo v totalitním systému (Teze), II. Kalendárium českého divadla 1945 - 1989*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s.

JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 679 s.

JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1984. 304 s.

JUST, Vladimír. *Z dílny malých scén*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1989. 320 s.

KOPÁČOVÁ, Ludmila a Jana PATEROVÁ. *Divadla studiového typu: K teorii studiových scén*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1980. 87 s.

KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-61-6.

Divadlo Semafor

HETTNEROVÁ, Magda. *Jiří Suchý*. Praha: Portál, 2005.

HUVAR, Michal. *Suchý: (písníkář a básník)*. Brno: Print-Typia, 1999. 144 s. ISBN 80-863-6203-5.

HVÍŽĎALA, Karel. *Vzpoury: Rozhovory*. 1. vyd. Praha: Galén, 2010. 471 s. (Jiří Suchý)

JUST, Vladimír. *Nebyl jen Semafor a Zábradlí, aneb, Malá divadla jako hnutí*. 391 s. (in: Pódia z krabičky: Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století 1. vyd. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005. s. 10-23. ISBN 80-7068-191-8,

NOVOTNÝ, Jiří. *Semafor ve stávce*. 1. vyd. Praha: SPN, 1990, 391 s.

RAZÍM, Daniel. *Kubistický portrét Jiřího Suchého, aneb, Jednou, když mně bylo osmdesát*. Praha: Jalna, 2011. 184 s.

STÝBLO, Ladislav. *Divadlo Semafor mezi lety 1959 - 1979 nástin vývoje a některé charakteristické znaky*. (in: Theatralia / Redakce: Július Gajdoš, Andrea Jochmanová Brno: Masarykova universita, 2003 80-210-3432-7 s. 153-160)

SUCHÝ, Jiří. *3. knížka*. 1. vyd. Praha: Primus, 1999. 319 s.

SUCHÝ, Jiří. *Další knížka*. 1. vyd. Praha: Panton, 1991. 318 s.

- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1959-1962*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 288 s. ISBN 80-7110-199-0.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1963-1969*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 286 s. ISBN 80-7110-200-8.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1970-1974*. Praha: Pražská imaginace, 2002. 336 s. ISBN 80-7110-201-6.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1975-1982*. Praha: Pražská imaginace, 2003. 268 s. ISBN 80-7110-202-4.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1983-1989*. Praha: Pražská imaginace, 2003. 368 s. ISBN 80-7110-203-2.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1990-1996*. Praha: Pražská imaginace, 2003. 344 s. ISBN 80-7110-204-0.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého: Divadlo 1997-2000*. Praha: Pražská imaginace, 2004. 296 s. ISBN 80-7110-205-9.
- SUCHÝ, Jiří. *Fenomén Jiří Suchý: (dva rozhovory z let 1990 a 2010)*. 1. vyd. Praha: Galén, 2011. 401 s.
- SUCHÝ, Jiří. *Hodiny jdou pozpátku*. Praha: Semafor, 2011. (interní dokument divadla Semafor)
- SUCHÝ, Jiří. *Inventura: Vzpomínání 1968 - 1989*. 1. vyd. Praha: Formát, 2000. 203 s.
- SUCHÝ, Jiří. *Jonáš & dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. 195 s.
- SUCHÝ, Jiří. *Jonáš a ti druzí: vaudevill z textů a písní divadla Semafor*. Příbram: Divadlo Příbram, 1990.
- SUCHÝ, Jiří. *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry ze Semaforu*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1995. 242 s.
- SUCHÝ, Jiří. *Odposlechy, aneb, Já na bráchu*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2012. 118 s.
- SUCHÝ, Jiří. *Povídání: Rozhovor s Karlem Hvižďalou*. (in: Vzpourey rozhovory 1. souborné vyd. Praha: Galén, 2010. s. 307-432 978-80-7262-658-8)
- SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo: Vzpomínání 1959 - 1969*. Praha: Blízká setkání, 1998. 209 s.
- SUCHÝ, Jiří. *Vzpomínání*. 1. vyd. Praha: Galén, 2011. 524 s.
- SUCHÝ, Jiří. *Život není obnošená vesta*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 130 s.
- VANĚK, Jan J. *Semafor: 40 nezapomenutelných let*. 1. vyd. Praha: První Nakladatelství Knihcentrum, 1999.

Studio Ypsilon

ETLÍK, Jaroslav a Jan SCHMID. *Čtení o Ypsilon: především léta 1988 - 1993, portréty tvůrců*. 1. vyd. Praha: Studio Ypsilon, 1993. 143 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Jan Schmid – dramatik*. Praha: Dilia, 1990. s. 14

KOLÁŘ, Jan. *Legenda jménem Ypsilon*. 1. vyd. Praha: Formát, 2004. 339 s.

KOLÁŘ, Jan. *Pětadvacet: sborník Studia Ypsilon 1963-1988*. 1. vyd. Praha: Studio Ypsilon, 1988. 188 s.

KOLÁŘ, Jan. *Y = 2 x 10: dvacet let s úsměvem: kolektivní improvizace k dvacetinám Ypsilonky*. Praha: Studio Ypsilon, 1984. 7 s.

SCHMID, Jan. *Cesta Ypsilon, aneb, Od počátku k dnešku*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon ve spolupráci s tiskárnou Optys, 2014. 325 s.

SCHMID, Jan. *Jak mě zabil slon*. 1. vyd. Praha: Primus, 1995. 219 s.

SCHMID, Jan. *Michelangelo Buonarroti: Od sněhuláka k Poslednímu soudu*. Praha: Státní divadelní studio, rok vydání neznámý. s. 28-29

SCHMID, Jan. *Mozart v Praze*. Interní dramatický text Studia Ypsilon. Bibliografické údaje včetně číslování stránek chybí.

SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. 259 s.

SCHMID, Jan. *Nejen prstem po mapě*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2008. 264 s.

SCHMID, Jan. *Skripta Y: výběr z textů, které byly o Ypsilonce napsány v rozmezí let 1963 - 2003*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2007. 237 s.

SCHMID, Jan. *TGM aneb Masaryk mezi minulostí a dneškem*. Interní dramatický text Studia Ypsilon. Bibliografické údaje chybí. s. 2

SCHMID, Jan. *Třináct vůní: hry a texty z Ypsilonky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0183-1. s. 51

SCHMID, Jan. *Večírek: Hra, která by se dala hrát i doma*. Praha: Divadlo Jiřího Wolkra, 1985.

SCHMID, Jan. *Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška*. Praha: Dilia, 1990. 66 listů.

SCHMID, Jan. *Způsob myšlení a přemýšlení*. 1. vyd. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1984. 77 listů.

SCHMID, Jan. *Život a smrt Karla Hynka Máchy: Náčrt o mučivých otázkách lidské existence (obrazy)*. Praha: Státní divadelní studio, 1977.

Wolfgang Amadeus Mozart a Jan Schmid. *Sežeňte Mozarta!: hudební kratochvíle kolem flétny, která je kouzelná.* Vydání první. Praha: Studio Ypsilon, 2015. ISBN 978-80-905816-1-6.

Ostatní zdroje

Dostupné audionahrávky a videozáznamy konkrétních představení

Interview s prof. Janem Schmidem, nar. 1936, režisér. Praha 17.3.2016

Interview s Jiřím Suchým, nar. 1931, básník, divadelník, hudebník a textař. Praha 15.6.2016

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele.* 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7

Stará fronta zítra: Postřehy, úvahy a nápady Jiřího Suchého [online]. [cit. 2016-06-27]. Dostupné z: <http://starafroztazitra.cz/>

www.semafor.cz

www.ypsilonka.cz