

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI  
FAKULTA PEDAGOGICKÁ  
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

**DIVADLO NA ZÁBRADLÍ A DIVADLO SEMAFOR  
V 60. LETECH**  
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Tereza Doubková**

*Specializace v pedagogice  
Český jazyk se zaměřením na vzdělávání*

Vedoucí práce: PaedDr. Jiří Staněk, CSc.

**Plzeň 2019**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 26. března 2019

.....  
vlastnoruční podpis

**Poděkování:**

Srdečně děkuji panu PaedDr. Jiřímu Staňkovi, CSc. za jeho vstřícný přístup, cenné odborné rady, ochotu, inspirativní konzultace a za odborné vedení této práce.

**“ZDE SE NACHÁZÍ ORIGINÁL ZADÁNÍ KVALIFIKAČNÍ PRÁCE”**

**OBSAH**

<b>ÚVOD</b> .....	2
<b>1 OD KABARETU PO REDUTU</b> .....	4
1.1 HISTORIE KABARETU VE SVĚTĚ.....	4
1.2 HISTORIE KABARETU V ČECHÁCH .....	5
1.2.1 ČERVENÁ SEDMA .....	5
1.3 „ZLATÝ VĚK” .....	7
1.3.1 KABARET LUCERNA.....	8
1.3.2 ROKOKO .....	8
1.3.3 OSVOBOZENÉ DIVADLO .....	9
1.3.4 „DĚČKO” .....	10
1.4.1 DIVADLO SATIRY.....	10
1.4.2 ABC .....	11
1.4.3 REDUTA .....	11
<b>2 DIVADLA MALÝCH FOREM</b> .....	13
2.1 DIVADLO NA ZÁBRADLÍ .....	14
2.1.1 HISTORIE DIVADLA NA ZÁBRADLÍ.....	14
2.1.2 DIVADLO NA ZÁBRADLÍ V 60. LETECH.....	16
2.1.3 OD GILLARA PO MIKULÁŠKA .....	19
2.1.4 OSOBNOSTI.....	20
2.1.4.1 IVAN VYSKOČIL .....	20
2.1.4.2 JAN GROSSMAN.....	22
2.1.5 REPERTOÁR.....	23
2.1.5.1 PANTOMIMA.....	23
2.1.5.2 ABSURDNÍ DRAMA A VÁCLAV HAVEL.....	24
2.1.5.2.1. ZAHRADNÍ SLAVNOST.....	26
2.2. DIVADLO SEMAFOR V 60. LETECH .....	31
2.2.1 ČLOVĚK Z PŮDY .....	39
2.2.2 TAKOVÁ ZTRÁTA KRVE.....	43
<b>ZÁVĚR</b> .....	50
<b>RESUMÉ</b> .....	52
<b>SEZNAM ZDROJŮ A POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	53

## ÚVOD

Divadlo je dnes pro většinu z nás běžnou součástí života. Jeho vnímání však prošlo v 2. polovině 20. století razantní proměnou, a to z několika hledisek. Ať už se jednalo o změnu ve výběru repertoáru, tak i v jeho zpracování. Bezprostředně tak reagovalo na několik skutečností: v první řadě na potřeby, touhy diváků, v řadě druhé na kulturně politickou situaci ve společnosti. Politické dění mělo na divadla od 50. let 20. století velmi omezující vliv a zčásti stojí za zrodem tzv. divadel malých forem. Cílem této práce je zmapovat a tím přiblížit všem čtenářům vývoj českého dramatu od 19. do 20. století, konkrétně od kabaretních počátků až po divadla konce 60. let. Pojem divadla malých forem je však velmi obsáhlý a spadá do něj mnoho divadelních souborů, proto se většiny z nich tato práce bude dotýkat jen okrajově, k podrobnějšímu rozebrání a prozkoumání dojde u dvou z nich, a to u Divadla Na zábradlí a divadla Semafor. U těchto dvou konkrétních dramatických těles se budu věnovat jejich úplným počátkům, postupnému vzestupu a následnému budování prestiže, která je dovedla až k dodnes trvajícím kvalitám. Rozhodla jsem se na ně nahlížet hned z několika pohledů — z hlediska historie, osobností a repertoáru. Pro jejich vývoj jsou rozhodující 60. léta, kterým bude tato práce věnovat zvýšenou pozornost. Této „zlaté éře“ však předcházelo mnoho neméně důležitých okamžiků, a proto jsem se rozhodla ve své práci začít právě kabarety, jež mají na divadlo nezaměnitelný vliv. Tato práce tak mapuje kabaretní počátky u nás i ve světě a plynule přechází k divadlům malých forem.

V úvodu se mi jako důležité jeví zmínit skutečnost, jíž jsem si vědoma, že v dnešní době existuje mnoho zdrojů a pramenů zabývajících se teoretickou stránkou tohoto tématu, a tak je tedy současný stav poznání této problematiky na velmi vysoké úrovni. V práci jsem se zaměřila na shromáždění co největšího množství materiálu, dříve nedostupného či neexistujícího, který je v dnešní době velmi roztroušen a není nijak centralizován.

Na následujících stranách se pokusím sestavit pokud možno ucelený pohled na problematiku a soustředit se na informace, jež nejsou vždy lehce k dispozici, a vytvořit jakési leporelo, které mi pomůže spoluutvářet můj pohled na oba tyto soubory, dění v nich a současně pochopit kulturní atmosféru 60. let. Práce s prameny pro mě tedy bude zásadní.

Při mém bádání budou využity převážně monografické publikace, literatura obsahující četné množství rozhovorů s významnými osobnostmi zasahujícími do dějin této problematiky a další zdroje obsahující konkrétní osobní výpovědi jednotlivců. Výrazným zdrojem pro pochopení atmosféry divadel malých forem pro mě byla publikace Vladimíra Justa *Proměny malých scén*, mezi další klíčové prameny mého poznání patřila kniha

věnující se Divadlu Na zábradlí od Přemysla Růta *Vždyť přece létat je o hubu*. Hlavním zdrojem pro kapitolu o Semaforu byla vzpomínková práce Jiřího Suchého *Tak nějak to bylo* či text Jana Koláře *Jak to bylo v Semaforu*.

Jako člověk bez větší zkušenosti se do práce pokusím vnést pohled na toto téma z jiného úhlu, konkrétně očima člověka nezaživšího dobu 60. let 20. století na vlastní kůži. A to se pokusím konkrétně realizovat na analýze třech reprezentativních her souborů — *Zahradní slavnosti*, *Člověka z půdy* a *Takové ztrátě krve*. První hrou je inscenace představující zlom v dějinách českého absurdního dramatu, a tudíž považuji za nezbytné se na ni podívat blíže. Hra *Člověk z půdy* byla pro Semafor vstupem do divadelního světa a *Taková ztráta krve* je dnes ne úplně známá hra divadla Semafor, i tak je ale velmi důležitým mezníkem ve vývoji poetiky souboru. Jedním z důvodů, proč jsem si vybrala pro analýzu právě tuto hru, je i skutečnost, že doteď uniká pozornosti odborníků a neexistuje o ní téměř žádná přímá studie.

Impulzů pro výběr tohoto tématu jsem měla hned několik. Jedním z nich byl fakt, že je divadlo v dnešní struktuře výuky na většině školách velmi opomíjeným tématem. Osobně se s divadlem setkávám již od dětství a vnímám ho jako důležitou součást svého života, díky níž mám možnost proniknout a nahlédnout do prostředí jiných světů. Při mém středoškolském studiu byla větší pozornost věnovaná pouze divadlům do první poloviny dvacátého století a dále jakoby žádný další divadelní celek neexistoval. Osobně v této skutečnosti vidím velké negativum. Podstata této práce tkví tedy nejen v přiblížení historie Divadla Na zábradlí a divadla Semafor a v následné analýze konkrétních inscenací, ale poslouží jako i jakýsi odrazový můstek pro mne samotnou. Nově získané informace a vědomosti bych chtěla využít ve své budoucí pedagogické praxi a upřít větší pozornost na tak působivý svět, jakým divadlo je.

## 1 OD KABARETU PO REDUTU

Již v 16. století vznikaly spolky, které bylo možno označovat jako útvary malých forem. Jednalo se o tzv. kabarety, malé scény se zábavným, humoristickým, hudebním nebo tanečním programem.<sup>1</sup> Původ slova kabaret není zcela jasný — jeho úplné kořeny zřejmě sahají do staré holandštiny ze slova *camberete*, což znamenalo místnost, komora.<sup>2</sup> Dalo by se říci, že primárním cílem kabaretů byla relaxace diváků, odpoutání se od běžného života a jeho problémů, útěk z reality a pobavení se. Kabaret byl v podstatě jakýsi zábavní podnik, kde vystupovali různí umělci — herci, zpěváci, hudebníci, komici, kteří měli připravená svá vlastní čísla, především s humoristickým nádechem. Divák při představení jen popíjel, jedl drobné pohoštění a bavil se se svými přáteli.

### 1.1 HISTORIE KABARETU VE SVĚTĚ

Jako je Itálie kolébkou renesance, za kolébkou kabaretu se jednoznačně označuje Francie. Konkrétně v Paříži vznikl v 80. letech 19. století historicky první kabaret. Tento kabaret nesl název *Le Chat Noir*, v překladu Černá kočka, a za jeho zrodem stál podnikatel Rodolphe Salis. Za jménem kabaretu stojí údajně černá kočka, které si Rodolphe Salis všiml, jak se potulovala před kabaretem během příprav na jeho otevření. Kabaret měl velmi lukrativní pozici, nacházel se na Montmartu, nejvyšším přirozeném bodě Paříže, takže se zde setkávala pařížská smetánka. Prestiž *Le Chat Noir* výrazně stoupla poté, kdy se zde usadila skupinka mladých umělců, kteří si říkali *Les Hydropathes*. Členové této skupiny o sobě tvrdili, že jim voda nedělá dobře, proto jim nezbyvá nic jiného, než pít víno a pivo. Sám zakladatel Salis se o kabaretu vyjádřil, že „*Le Chat Noir je nejvýjimečnější kabaret na světě. Potkáte tu nejslavnější muže Paříže a zároveň se seznámíte s cizinci ze všech koutů světa.*”<sup>3</sup> Mezi jeho nejznámější návštěvníky patří jeden z mužů francouzských prokletých básníků Paul Verlaine.

Důvod, proč kořeny těchto podniků sahají právě do Francie, je celkem jednoduchý. Francie byla již od středověku protkána celou řadou malých podniků, hostinců a vináren, kde se setkávala řada významných a kreativně založených osobností. Nejenže ve Francii, konkrétně v Paříži, vše ohledně kabaretu začalo, ale i dnes se zde nachází jeden z největších kabaretů na světě, *Moulin Rouge*. Kořeny kabaretních útvarů sahají až do 17. a 18. století,

---

<sup>1</sup> *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Kabaret* [online]. c2019 [citováno 21. 11. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Kabaret&oldid=16957627>

<sup>2</sup> POKORNÝ, Jindřich a Josef BALVÍN. *Kniha o kabaretu*. Praha: Mladá fronta, 1988, s. 11.

<sup>3</sup> *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Le Chat noir* [online]. c2017 [citováno 21. 11. 2018]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Le\\_Chat\\_noir&oldid=15598246](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Chat_noir&oldid=15598246)



kdy se ve Francii tvořily tzv. *les Caveaux* (sklípky). Takovéto sklípky však byly velmi uzavřenou společností a nebyly přístupné kdekomu. Francouzskými kabarety se kolem roku 1900 začaly inspirovat i další země, a tak můžeme spatřovat jejich postupné rozšiřování do německy mluvících zemí, do Švýcarska, do Budapešti, Krakova či Varšavy.

Kabaret je spojen s velkým množstvím známých evropských jmen. U jeho zrodu stáli umělci jako Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, účinkovali v nich například Bertolt Brecht či Max Reinhardt.

## 1.2 HISTORIE KABARETU V ČECHÁCH

V první polovině 19. století byla na našem území velmi oblíbená tradice kramářských písniček postupně se přeměňujících na společensko-vlastenecké písně. Postupem času se u nás vedle kočovných hereckých společností začaly objevovat drobné pódiové výstupy. Tato pódia byla nejčastěji umístěna v malých podnicích, hospůdkách či letních zahradách. Od 90. let 19. století byli tzv. národní zpěváci, jak si s oblibou oni sami říkali, nepostradatelnou součástí pražské společnosti a zábavy. Společnost o nich mluvila jako o šantánech. K prvnímu pokusu o divadlo malých forem u nás došlo roku 1892, kdy se pražští „šantáni“ U zlatého soudku pokusili o režijně pevně připravený celovečerní program.<sup>4</sup>

Zlom přišel na počátku 20. století, kdy se vysokoškolští studenti odmítli spokojit jen s pivním humorem a rozhodli se ho posunout na vyšší úroveň. Kolem roku 1910 se k nám slovo kabaret dostávalo velmi hojně. Ze zahraničí se vracelo mnoho umělců, kteří na kabaret pěli ódy, programová pásma, kde se střídaly drobné pódiové formy různých druhů (písně, šansóny, kuplety) je naprosto očarovaly. Studenti v kabaretech dokázali něco, čeho profesionální pódium nemohlo nikdy dosáhnout — jednotlivá čísla měla společnou myšlenku generačního myšlení a úsilí.<sup>5</sup>

### 1.2.1 ČERVENÁ SEDMA

Jedním z nejslavnějších a nejvýznamnějších kabaretů 20. století byl jednoznačně Červená sedma. Jednalo se o velmi slavný a významný kabaret založený roku 1909 studentem Jiřím Červeným a jeho přáteli, se kterými studoval střední školu v Hradci Králové. Po přechodu na vysoké školy do Prahy spolu však zůstali nadále v kontaktu, a to dalo impuls ke vzniku

<sup>4</sup> KAZDA, Jaromír a Josef KOTEK. *Smích Červené sedmy: ze zlaté doby českého kabaretu 1910-1922*. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 10.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 12.

jednoho z nejlepších kabaretních uskupení v Čechách. Jejich původní název zněl „Kabaretní sdružení akademiků Červená sedma.“ Červená podle jména hlavního iniciátora Jiřího Červeného, číslo sedm bylo myšleno s nadsázkou, jelikož účastníků bylo původně jen šest. Jednalo se o studenta práv Jiřího Červeného působícího zde v roli uměleckého vedoucího a hlavního autora, dále zde byl písničkář Karel Balling, textař Eduard Bass či výtvarník Jiří Dréman.<sup>6</sup>

Na počátku své existence jezdila Červená sedma po republice, hrála na školách, akademiích, v sokolovnách, byla v podstatě jakýmsi klubovým kabaretem. Prvotní program skupiny zahrnoval různé parodie na slavné dramatiky, postupně se však účinkující posouvali k improvizacním výstupům. U diváků si velkou oblibu získali moderními tanci a stepováním. Stoupenci Červené sedmy si však hlavně zamilovali *commedii dell'arte*.<sup>7</sup> Kabaret Červená sedma bývá označován jako literární, a to z jediného důvodu – ve své knize *Červená sedma* Jiří Červený napsal: „*Na divadle hraje herec roli, kterou mu autor předeepsal, představuje Někoho. V kabaretě musí kabaretiér představovat sám sebe... Divadlo se hraje, kabaret se dělá.*“<sup>8</sup> Sdružení bylo velmi populární, v letech 1910-1914 absolvovali přes 130 celovečerních vystoupení, uspořádali dokonce i dva programy pro krajany ve Vídni. V průběhu války začala Sedma působit v kabaretu Rokoko, na konci války se přesunula do vlastního sálu v hotelu Central v Hyberské ulici (později Komorní divadlo zrušené roku 1976).<sup>9</sup>

Kabaret Červená sedma zažíval v letech své existence obrovskou slávu a úspěch. V průběhu let se k němu přidalo mnoho umělců, mezi něž patřili například Eduard Bass či Emil Artur Longen. Samozřejmě asi tou nejvýznamnější osobností Sedmy byl její zakladatel Jiří Červený. Sám osobně v Červené sedmě působil, prováděl různá improvizacní čísla a jeho typickým osobitým výstupem byla vždy na konci večera zazpívaná improvizovaná píseň při kytáře, ve které se vyjadřoval k aktuálním událostem dne. Jiří Červený vydržel v kabaretu Červená sedma až do jeho úplného konce, který nastal v roce 1922.

<sup>6</sup> KAZDA, Jaromír a Josef KOTEK. *Smích Červené sedmy: ze zlaté doby českého kabaretu 1910-1922*. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 12-13.

<sup>7</sup> Druh improvizovaného divadla renesanční Itálie.

<sup>8</sup> JUST, Vladimír. *Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 38.

<sup>9</sup> KAZDA, Jaromír a Josef KOTEK. *Smích Červené sedmy: ze zlaté doby českého kabaretu 1910-1922*. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 13.

Jakýsi odkaz Jiří Červený však zanechal dodnes. A to v podobě své dcery Soni Červené, známé operní pěvkyně. Podle jejích slov měla vždy k otci velmi blízký vztah, což platilo i o hudbě, jež studovala. Svou kariéru započala u Voskovce a Wericha v muzikálu *Divotvorný hrnec*<sup>10</sup> a dodnes je velmi uznávanou pěvkyní a herečkou.

### 1.3 „ZLATÝ VĚK”

Na společenskou situaci 20. a 30. let 20. století ve světě i u nás měl bezpochyby vliv konec první světové války a následný nástup fašismu a totalitních režimů v mnoha evropských zemích. Zážitek z první světové války zasáhl tolik lidí, že bylo téměř nemožné, aby se její vliv nepromítl i do kulturní sféry. V literatuře se začala objevovat vzpomínková díla těch, kteří válku osobně zažili. Mezi nejvýznamnější autory tohoto typu děl patří například Erich Maria Remarque, Henri Barbusse či Ernest Hemingway. První světová válka se však stala také častým motivem prudce se rozvíjející kinematografie. Dvacátá a následně třicátá léta jsou však typická vznikem a rozvojem mnoha avantgardních směrů. Ve světě se velmi hojně rozšiřují umělecké směry jako dadaismus, surrealismus, futurismus, fauvismus či kubismus. Ty však do vývoje kabaretů příliš nezasahují a jejich vliv je více patrný až v malých scénách.

U nás se doba do 20. let vyznačuje především velkou kabaretní vlnou. Ve 20. a následně 30. letech tato vlna opadla a pozornost se přesunula již k divadlům revuálního charakteru, které však stále nesly prvky kabaretu. V této souvislosti je zapotřebí zmínit Oldřicha Nového, ředitele Nového divadla, jenž do tohoto pražského celku vnesl ve 30. letech nový žánr – hudební komedii, kdy slova plynule přecházela do zpěvu. Kabaret zasáhl do dějin i dále, kdy se jím inspirovala celá řada divadel malých forem a mnoho autorských divadel. Všechny zde uvedené kabarety měly k autorským divadlům velmi blízko, proto je nutností je v mé práci zmínit.

Ve 40. letech se pozornost stále více přesouvala k větším útvarům, nežli byly kabarety. Plynulému rozvoji však na konci 40. let výrazně zabránila politická situace. V červnu 1945 došlo k zásadní změně, kdy byla všechna česká a slovenská divadla znárodněna. Klíčový byl poté Únorový převrat v roce 1948, kdy se v Československu moci chopila KSČ a byla nastolena komunistická diktatura (totalita) a existence jednotlivých scén se velmi změnila.

<sup>10</sup> Soňa Červená: Byla jsem jako toulavá kočka. Šťastný bezdomovec – Novinky.cz. Novinky.cz – nejčtenější zprávy na českém internetu [online]. Copyright © 2003 [cit. 28.11.2018]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/zena/styl/448262-sona-cervena-byla-jsem-jako-toulava-kocka-stastny-bezdomovec.html>

V této době relativního kulturního rozkvětu se na české i zahraniční scéně objevilo mnoho nových seskupení. Mezi ty známé patřily kabarety jako U Budců či U Rozvařilů, jenž původně plnil funkci pivovaru a následně restaurace, kde se pravidelně pořádala různá vystoupení. Stejný osud měl i pivovar U Medvídků, v němž se nacházel první pražský kabaret. Na všechny tyto scény měl bezesporu velký vliv kabaret Montmartre založený Josefem Waltnerem. Ten zahájil svou činnost už roku 1911 na Starém Městě. Jednalo se o noční podnik obsahující umělecký program. V jeho řadách se vystřídalo mnoho umělců, mezi které patřili například Eduard Bass, Jiří Červený, Vlasta Burian, Egon Erwin Kisch či Jaroslav Hašek.<sup>11</sup>

### 1.3.1 KABARET LUCERNA

V roce 1910 vznikl pražský kabaret Lucerna. Jeho režisérem se stal Karel Hašler, uměleckým šéfem byl Jaroslav Kvapil a funkci ředitele zastával Rakušan dr. A. Wiene.<sup>12</sup> Obsahově na tom byla Lucerna velmi kvalitně, problémem však bylo, že se nechovala jako obyčejný kabaret. V Lucerně panovaly poměrně snobské poměry, které, dalo by se říci, ji nakonec přivedly k jejímu konci. V roce 1918 se ředitelem kabaretu stal Karel Hašler a o 4 roky později kabaret přejmenoval na Hašlerovu scénu v Lucerně a zavedl značné změny. Byl obnoven převážně český program, ve kterém se však často objevovaly zahraniční osobnosti — zpěváci, tanečníci, konferenciéři. Právě Karel Hašler je však s kabaretem Lucerna spojován nejvíce, protože to on z něj udělal opravdový pojem a vydržel s ním až do jeho konce v dubnu 1923.

### 1.3.2 ROKOKO

Název Rokoko je pro naši divadelní historii velmi důležitým pojmem. Již v letech 1915-1916 existoval v podzemních prostorách dnešního Divadla Rokoko Kabaret Rokoko. Tento soubor, působící v sále Rokoko v letech 1957-1971, byl založen hercem a režisérem Darkem Vostřelem.<sup>13</sup> Ve funkci ředitele Kabaretu Rokoko se vystřídalo více mužů, prvním ředitelem se však stal Karel Hašler, jenž se snažil vytvořit velkoměstskou kabaretní scénu. Rokoko bylo v té době typickým kabaretem uvádějícím šansony, skeče, jednoaktovky a

---

<sup>11</sup> Montmartre – Divadelní Encyklopedie. [online]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Montmartre>

<sup>12</sup> Kabaret Lucerna – Divadelní Encyklopedie. [online]. Dostupné z: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Kabaret\\_Lucerna](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Kabaret_Lucerna)

<sup>13</sup> JUST, Vladimír. *Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 289.

parodické výstupy. Po roce ve funkci vystřídal Karla Hašlera Eduard Bass.<sup>14</sup> Ten v kabaretu začal angažovat členy Červené sedmy a snažil se Rokoko posunout od kabaretu více k divadlu. Po jeho odchodu a nástupu nového ředitele O. Hanuše se z Rokoka snažila vytvořit jakási mezinárodní scéna, což ale nebyl úplně správný směr. Divadlo Rokoko však fungovalo i nadále, přečkalo první světovou válku, v meziválečné éře zde působilo velké množství známých komiků a v 50. letech dokonce zkusilo navázat na kabaretní tradici. Následně, v 60. letech, se Rokoko začalo orientovat převážně na hudební tvorbu a divadlem v té době prošly téměř všechny začínající popové hvězdy – Marta Kubišová, Václav Neckář, Helena Vondráčková, Jitka Zelenková či skupina Olympic.<sup>15</sup> Divadlo Rokoko svou slávu a oblíbenost neztratilo a v pražské ulici funguje dodnes, avšak již ve spojení s Divadlem ABC.

### 1.3.3 OSVOBOZENÉ DIVADLO

Ve 20. letech u nás vznikaly různé umělecké spolky, mezi něž patřil i Spolek moderní kultury Devětsil. Jednalo se o levicově orientovaný spolek, který vznikl 5. října 1920. Seskupovali se zde čeští avantgardní umělci orientující se převážně na proletářské umění a na poetismus. Mezi jeho členy patřili mimo spisovatele i dramaticky činí představitelé. Díky tomu vznikla v roce 1925 z iniciativy Jiřího Frejka divadelní sekce Devětsilu nazvaná Osvobozené divadlo. Divadlo započalo svou oficiální tvorbu o rok později a roku 1927 se k Frejkovi přidali další osobnosti jako byl například Jindřich Honzl. Program Osvobozeného divadla byl poměrně jednotný — nové divadlo, zářivé divadlo, nová okouzující, lyrická a poetická divadelnost.<sup>16</sup> Rok 1927 byl pro divadlo zásadním, kdy do něj vstoupila dnes jedna z nejznámějších autorsko-hereckých dvojic Jiří Voskovec a Jan Werich. Osvobozené divadlo se právě díky éře V+W posunulo na nejvýznamnější divadlo naší kulturní historie. Jednalo se o autorské divadlo, kde se v jednotlivých výstupech vycházelo z dadaismu či poetismu, což mělo za výsledek velmi poutavé a hravé zacházení se slovy.

Osvobozené divadlo fungovalo přes velké množství komplikací až do roku 1948, kdy došlo k úplnému rozchodu Voskovce a Wericha. Mezi jednotlivé obtíže spadala

<sup>14</sup> Rokoko | Městská divadla pražská. Městská divadla pražská [online]. Copyright © 2019 Městská divadla pražská [cit. 2.12.2018]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/rokoko/>

<sup>15</sup> Rokoko | Městská divadla pražská. Městská divadla pražská [online]. Copyright © 2019 Městská divadla pražská [cit. 2.12.2018]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/rokoko/>

<sup>16</sup> DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších: E. F. Burian, Jiří Frejka, Jindřich Honzl*. Vyd. 2. a 1., (V Mladé frontě 1.). Praha: Mladá fronta, 1988, s. 45.

například dočasná éra tzv. Spoutaného divadla v roce 1935, kdy bylo divadlo režimem „zakázáno“ a bylo nuceno hrát v prostorách Divadla Rokoko. Během druhé světové války byla činnost divadla pozastavena úplně, po jejím konci se však Voskovec a Werich znovu sešli a funkci divadla se pokusili obnovit, kdy v říjnu roku 1946 otevřeli Divadlo Voskovce a Wericha.<sup>17</sup> Obnova tohoto populárního celku se jim však povedla jen na krátký čas. Za tuto dobu vznikla jejich velmi známá inscenace *Divotvorný hrnec*. Politická a společenská situace však na jejich typ satiry a vystupování nebyla připravena, a tak v roce 1948 skončila éra Osvobozeného divadla definitivně.

### 1.3.4 „DÉČKO“

Mezi režiséry Spolku moderní kultury Devětsil patřil i Emil František Burian. Právě on stojí za vznikem výrazně levicově orientovaného režiséřského divadla D 34. Okolnosti vzniku jeho názvu jsou jednoduché — písmeno D mělo ihned několik významů. V prvním řadě samozřejmě divadlo, dále v sobě ale skrývalo také slova jako dělník, dějiny, dnešek, dělba, dílo atd. Číslo 34 bylo posledním dvojčíslem roku založení divadla — 1934. Tato kombinace se poté každým rokem měnila (D 35, D 36...). Roku 1941 však bylo divadlo zavřeno. Burian byl spolu s některými svými spolupracovníky odveden do koncentračních táborů. Burian zde přečkal do konce války a následně se vrátil na scénu. Tvorba divadla D 46 a následně i D 47 byla však velmi ovlivněna Burianovým pobytem v koncentračním táboře a jeho „válečnými“ zkušenostmi. O několik let později bylo divadlo převedeno pod Československou armádu a následně se pro něj ustálil prvnímí název D 34. Tento název neslo až do roku 1991, kdy bylo přejmenováno na dodnes fungující Divadlo Archa.<sup>18</sup>

#### 1.4.1 DIVADLO SATIRY

Satira je označení pro umělecký a literární žánr kombinující především prvky komiky a výsměchu. Používá se hlavně jako prostředek ke kritice nedostatků v současné společnosti. Tento název však nese i jedno z mnoha divadel existujících v polovině 20. století. Divadlo satiry se budovalo ve 40. letech a doba trvání jeho profesionální činnosti byla poměrně krátká: pouhé čtyři roky (1945-1949). Součástí tohoto divadelního celku byli velmi schopní herci, autoři, hudebníci i výtvarníci, z jejich řad známe mnoho jmen dodnes. Mezi

<sup>17</sup> ČERNÝ, František. *Kalendárium dějin českého divadla*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1989, s. 99.

<sup>18</sup> *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: D 34* [online]. c2018 [citováno 2. 12. 2018]. Dostupný z: [https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=D\\_34&oldid=16117758](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=D_34&oldid=16117758)

takové patří například Vratislav Blažek, Josef Kainar, Oldřich Lipský, Miroslav Horníček, Lubomír Lipský, Stella Zázvorková či Květa Fialová.<sup>19</sup> Na samotnou tvorbu Divadla satiry mělo vliv několik aspektů, jedním z nich byl i obdiv významné autorské dvojice Voskovce a Wericha. Svou existenci ukončilo roku 1949, kdy se stalo jednou z mnoha „obětí“ poučného převratu.

#### 1.4.2 ABC

Ve vývoji Divadla ABC hrají roli Městská divadla pražská existující od roku 1929, jejichž součástí dodnes Divadlo ABC je. Divadlo bylo postaveno koncem 20. let s primárním účelem být k dispozici Osvobozenému divadlu Voskovce a Wericha. Nejvíce je však spjato s érou Jana Wericha, který se do divadla vrátil po své emigraci z USA, a následně se stal i jeho ředitelem. Se svou novou hereckou dvojicí Miroslavem Horníčkem navázali na tradici Osvobozeného divadla a uvedli některá z děl z dílny V+W. V roce 1957 byla na scénu uvedena inscenace V+W *Balada z hadrů*, téhož roku to bylo dílo A. Perriniho *Čert nikdy nespí*, dále například hra V. Nezvala *Milenci z kiosku* či Horníčková *Žena ve středu*.<sup>20</sup>

Z období Werichova Divadla ABC pochází i jeho samotný název. Skrytý význam je takový, že různorodost repertoáru divadla nabízela v podstatě jakousi divadelní ABeCedu.<sup>21</sup>

#### 1.4.3 REDUTA

Reduta vnesla do divadelního života novou kvalitu, prvek výzvy a apelu na diváky. Proto to vše, hnutí „malých forem“, začalo až Redutou, nikoliv Rokokem či Divadlem satiry. Nikoli historický začátek, ale nová umělecká kvalita.

Pro vznik Reduty bylo zásadní duo manželů Sodomových, kteří stáli u zrodu kavárny Reduta. Původně byla v Redutě kapacita 90 míst. S tím, jak stoupal zájem návštěvníků, se hry nehrály už jen jednou, ale až čtyřikrát týdně. S nárůstem popularity se zvětšila i kapacita — v Redutě se náhle mačkalo až 180 lidí.<sup>22</sup> Reduta prorazila svými text-appealy. Jednalo se o jistý typ divadelního představení, jehož cílem bylo udělat dojem a zapůsobit na diváky, přilákat je do divadla. Představení tohoto typu bylo založeno na

<sup>19</sup> JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů: příběh Divadla satiry 1944-1949 a nejen jeho*. Praha: Panorama, 1990, s. 7.

<sup>20</sup> JUST, Vladimír. *Werichovo Divadlo ABC*. Praha: Brána, 2000, s. 156.

<sup>21</sup> ABC | Městská divadla pražská. Městská divadla pražská [online]. Copyright © 2019 Městská divadla pražská [cit. 5.12.2018]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/abc/>

<sup>22</sup> HERCÍKOVÁ, Iva. *Začalo to Redutou: z text-appealů Divadla Na zábradlí, divadla Semafor a Paravan*. Praha: Orbis, 1964. Edice malých forem.

kombinaci písniček, povídek a krátkých scének. Reduta byla artistickým počátkem pro nejednoho umělce. Za písničkami zde zpočátku stál Jiří Suchý, který mimochodem někdy vystupoval i s hrou na kontrabas, za komentáři, povídkami a příběhy byla osoba Ivana Vyskočila. Reduta měla i svou vlastní skupinu: Acord-club. Jeho členem byl například i Jiří Šlitr, který mnohdy text-appealy doprovázel svou hrou na klavír. 30. června 1958 se text-appealníci přestěhovali do Divadla Na zábradlí.

Po nějaké době si v Redutě nebylo ani kam sednout. Na začátku představení zazpíval několik svých šansonů Jiří Suchý, následně ho vystřídal Ivan Vyskočil s přednesem svých povídek, esejů a úvah. Co však nehrálo účinkujícím do karet, bylo samotné prostorové uspořádání Reduty. Byla zde jednotlivá stolová zařízení, což bylo pro vystupující mnohem náročnější na udržení pozornosti diváků, jelikož ti se mnohem snadněji dávali do řeči. I to však v Redutě dokázali překonat. Text-appealy byly charakteristické svou originalitou, neopakovatelností a improvizovaností, téměř každý byl jiný, a tak byli diváci již přirozeně v klidu a potichu, vědomi si toho, že to, co uvidí, bude jen jednou v životě.

Reduta je tak pro naši divadelní historii nepostradatelnou. Jedním z důvodů je například i to, že se zde výše zmiňovaní, Jiří Suchý a Jiří Šlitr, na konci 50. let poprvé seznámili a po této zkušenosti spolu následně začali spolupracovat a jejich následný počín se založením divadla Semafor se zapsal do dějin.



## 2 DIVADLA MALÝCH FOREM

Divadla malých forem byla původně amatérská, netradiční, neprofesionální a neoficiální divadelní uskupení vznikající již od počátku 20. století, ale jejich největší nárůst byl až v letech 50. a 60., kdy došlo k decentralizaci moci. Přelomovým momentem se stal rok 1956, kdy nastala doba uvolnění a pohybu. Na to reagovala i divadelní sféra, která se chtěla otevřít demokratickému světu. V roce 1957 byl vydán nový divadelní zákon uvolňující centralistické řízení kultury divadel a přesunutí správy jednotlivých divadel do příslušných krajských výborů, čímž vznikla možnost alternativních přístupů souborů. To se projevovalo různými způsoby. Jedním z takových bylo objevování starých zapomenutých umělců či orientace na zahraniční divadelní repertoáry (například na osobu B. Brechta).<sup>23</sup> Přelom padesátých a šedesátých let tak navrátil české divadlo do světového kontextu. S relativně velkým úspěchem se zde obnovovala tradice kabaretu, satiry, inscenovala se zde poezie a značně se proměnila hudební dramaturgie. Herci však v inscenacích velmi často vyjadřovali svůj postoj k tehdejší politické situaci, čímž se často vystavovali nebezpečí osobních problémů. Umělců, kteří se toho nebáli, a potenciální hrozba výslechů na Státní bezpečnosti je nezastavila, bylo obrovské množství, mnoho z nich patří dnes mezi velmi známé a uznávané osobnosti jako je například Miloslav Šimek, Jiří Grossmann, bratři Justové či Karel Kryl.<sup>24</sup>

Jak jsem již zmínila v předešlé kapitole, divadlům malých forem předcházela český kabaret Červená sedma. Dalším avantgardním celkem před typickými divadly malých jevištních forem bylo Osvobozené divadlo, které vzniklo roku 1925 v rámci levicového spolku Devětsil. To mělo malým divadlům velmi blízko především svou formou repertoáru. Osvobozené divadlo nebylo klasickým režisérským divadlem, ale jednalo se o autorské divadlo. Hlavní slovo zde měli sami herci, rozhodovali si, o čem a co přesně budou hrát, nemuseli se řídit pokyny režiséra. Právě tento záměr byl hlavním hybatelem k tomu, že se divadelní spolek v Devětsilu rozdělil na dvě samostatná divadla — Osvobozené divadlo a divadlo D 34. Divadlo D 34 vedl Emil František Burian, který prosazoval tvrdé režisérské zásady. Právě Osvobozené divadlo bylo velkou inspirací pro založení nejednoho divadelního spolku na konci 50. let. Poetika mnoha divadel malých forem byla v hojném množství aspektů podobná. Spojoval je především volný scénář, který si herci upravovali

<sup>23</sup> Bertolt Brecht byl německý dramatik, režisér a divadelní kritik. Mezi jeho díla patří např. *Strach a bída Třetí říše*, *Matka Kuráž* a *její děti*.

<sup>24</sup> LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Pódia z krabičky: nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005.

sami v průběhu hry a vyjadřovali tím své vlastní pocity. Tento prvek přetrval do kultury českého divadla 60. let a objevuje se na scénách divadel až dodnes.

Pro vznik divadel malých forem byl jedním ze zásadních faktorů nárůst působení amatérských umělců. Na konci padesátých let tak neprofesionální divadla zažila největší rozvoj svého působení. Amatérská divadla si začala získávat velkou oblibu společnosti, jelikož se ukazovalo, že amatéři si na divadelní scéně dovolují mnohem větší alternativnosti než profesionálové. Tzv. „malá divadla“ se stala symboly mladé generace a Divadlo Na zábradlí a divadlo Semafor tomu nebyly výjimkou.

## 2.1 DIVADLO NA ZÁBRADLÍ

Minulý rok uběhlo 60 let od založení jednoho z nejznámějších divadel v Praze. Za svou existenci se v Divadle Na zábradlí vystřídalo nejen mnoho známých herců a režisérů, ale divadlo také prošlo mnoha různými vývojovými obdobími tvorby. V nejedné chvíli určovalo podobu celého českého divadelnictví.

### 2.1.1 HISTORIE DIVADLA NA ZÁBRADLÍ

Na počátku Divadla Na zábradlí stáli čtyři mladí divadelní nadšenci. Jednalo se o Helenu Philippovou, Vladimíra Vodičku, Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila. Tito divadelníci získali na jaře roku 1958 pro svou hereckou činnost prostory od Osvětové besedy, konkrétně sál na nábřeží na Anenského náměstí. Prostory však byly v dezolátním stavu, podle slov Ivana Vyskočila tam kromě rozpadlé řady židlí nebylo vůbec nic.<sup>25</sup> Prvotním úkolem tedy bylo uvést místnost do stavu vhodného k otevření divadla. Zde se například projevila vynikající grafická stránka osoby Jiřího Suchého, který je autorem dodnes trvající vnitřní grafické podoby divadla. Dalším krokem byl název divadla. Návrhy na jeho pojmenování byly různé: Jiří Suchý byl pro Leporelo, Ivanu Vyskočilovi se však zalíbila ulička vedoucí z náměstí nazvaná Na zábradlí. Všichni ostatní se přidali právě na jeho stranu, a tak bylo o jménu divadla rozhodnuto.

Jakousi předzvěstí Divadla Na zábradlí působila již v roce 1957 dvojice Suchý-Vyskočil v Redutě, kde po večerech bavili návštěvníky svými text-appealy a písničkami. Ivan Vyskočil vyprávěl příběhy a předčítal, Jiří Suchý do toho zpíval. Podle slov Jiřího

---

<sup>25</sup> *Divadlo Na zábradlí: Divadlo malých forem a pantomimy* [dokumentární film]. Scénář a režie Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210001-divadlo-malych-forem-a-pantomimy-1958-1962>

Suchého se společně s Ivanem Vyskočil považoval za nástupce Voskovce a Wericha.<sup>26</sup> Dalo by se říci, že čtveřice později chtěla navázat na úspěchy text-appealů z Reduty. Z dvojice Suchý-Vyskočil to byl Jiří Suchý, kdo chtěl opustit noční podnik a působit výše, v divadle dle svých představ.<sup>27</sup> K původní čtveřici se krátce na to přidal Ladislav Fialka hledající právě se svou pantomimickou skupinou možné angažmá a zároveň chtěl v Praze vytvořit první čistě mimické představení. Za oficiální počátek divadla lze však považovat 9. prosinec 1958, kdy proběhla první premiéra divadla, představení *Kdyby tisíc klarinetů*, jehož autorem byl Jiří Suchý. Drobné úpravy ve scénáři poté provedl Ivan Vyskočil, který do hry vnesl filozofický nádech. Jiří Suchý hru původně nazval muzikálem, ale později ho přejmenoval na leporelo. I název měl připravený jiný — Velká proměna, protože se v představení všechny zbraně promění v hudební nástroje.

Pro začátky divadla byly velmi důležité i jiné divadelní soubory, od kterých brali herci mnoho inspirace, především motivaci sdílet s diváky společné téma. Tehdy začalo být jasné, že se zde buduje podoba hnutí malých forem — autorské divadlo, kde ti, co píší a skládají hudbu, také hrají a zpívají.

Představení *Kdyby tisíc klarinetů* mělo obrovský úspěch. Hráli zde jak herci, tak pantomimická skupina Fialky. Po tomto představení se však rozdělili a každý hrál svá představení a v divadle se střídali. Divadlo se tak rozdělilo na dva soubory — činoherní a pantomimu. Tehdy se také od souboru oddělila Helena Philippová, která si koncepci divadla přestavovala lehce jinou a s jejíž režijní činností soubor divadla nesouhlasil. Duo Suchý a Vyskočil však v tvorbě pokračovalo a do konce roku stihlo ještě napsat a nazkoušet další původní hru — *Faust, Markétka, služka a já*. Tato hra vznikla jako parafráze tehdy populárního filmu *Otec, matka, služka a já*.<sup>28</sup>

Záhy na to přišel pro divadlo zásadní okamžik. Jiří Suchý, toužící již od Reduty po velkém jevišti, kde by mohl působit, měl najednou s hraním před diváky problém. Trpěl velkou nervozitou, když vystupoval, nebylo mu rozumět a mluvil potichu. Proto mu byla v představení *Kdyby tisíc klarinetů* ponechána jen možnost zpěvu. V následující hře si dokonce vytvořil postavu přímo pro sebe, ale ani role Tvéfista mu nebyla dopřána a

<sup>26</sup> *Divadlo Na zábradlí: Divadlo malých forem a pantomimy* [dokumentární film]. Scénář a režie Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210001-divadlo-malych-forem-a-pantomimy-1958-1962>

<sup>27</sup> *Divadlo Na zábradlí: Divadlo malých forem a pantomimy* [dokumentární film]. Scénář a režie Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210001-divadlo-malych-forem-a-pantomimy-1958-1962>

<sup>28</sup> RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přece létat je o hubu*. Praha: Portál, 2000, s. 38.

spolupracovníci mu řekli, že by ani v téhle hře neměl hrát. To byl pro Jiřího Suchého impuls: když nemůže hrát, co by vlastně v divadle dělal? S kolegy se tedy domluvil, že odejde. A nedlouho poté založil velkou konkurenci v podobě divadla Semafor.

Následně v divadle docházelo k jedné neshodě za druhou. Přišli noví herci, kteří nebyli ochotní učit se nové věci a působili dost mechanicky. O tom svědčí i jedna z nepovedených her *Smutné Vánoce*, která narazila na nepochopení diváků i kritiky.<sup>29</sup>

### 2.1.2 DIVADLO NA ZÁBRADLÍ V 60. LETECH

Šedesátá léta byla pro Divadlo Na zábradlí bezpochyby zlatou érou. I přes počáteční neshody a nepokoje v divadle, kdy došlo ke sporu mezi činoherním ředitelem Ivanem Vyskočilem a zaměstnanci divadla, se divadlo dokázalo postavit do čela pražské divadelní scény. Tehdy proti sobě v podstatě na jedné straně stála touha zařadit Divadlo Na zábradlí mezi běžná pražská „divadla,” a na straně druhé jej udržet v amatérské a improvizální sféře. Po tomto konfliktu následoval odchod Ivana Vyskočila z divadla a v roce 1962 na jeho místo nastoupil režisér a dramaturg Jan Grossman, který s sebou do divadla přinesl úplně jiné rozměry. Změnilo se obsazení, soubor, repertoár a byl zaveden přesný a pevný řád, kterým se herci řídili. Na straně druhé byl ale Jan Grossman velmi ochotný, pokud někdo z herců něco navrhl, vyslechl ho, zvážil jeho návrh a případně se ho pokusil zakomponovat do hry. Došlo tedy k posunutí amatérské roviny divadla do roviny profesionální, kdy byl velký apel kladen především na diváky. Divadlo Na zábradlí tedy přestalo být divadlem malých forem a stalo se divadlem s velkým D.

Pro novou éru divadla se stal důležitým 17. listopad 1962, kdy byla uvedena první inscenace po příchodu Jana Grossmana s názvem *Nejlepší rocky paní Hermanové*.<sup>30</sup> Hra se zabývala osudy jedné z hereček a zpěvaček Divadla Na zábradlí Ljuby Hermanové působící v divadle téměř od jeho založení a jež sem přivedl sám jeden ze zakladatelů Jiří Suchý. Autoři tohoto představení byli samotný činoherní ředitel Jan Grossman spolu s tehdejší divadelním technikem Václavem Havlem. Ten již zasáhl do dramaturgie divadla o rok dříve, v době, kdy vznikla hra *Autostop*, na jejímž vzniku se podílel.

<sup>29</sup> *Divadlo Na zábradlí: Divadlo malých forem a pantomimy* [dokumentární film]. Scénář a režie Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210001-divadlo-malych-forem-a-pantomimy-1958-1962>

<sup>30</sup> *Divadlo Na zábradlí: Průkopníci absurdity* [dokumentární film]. Scénář a režie Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210002-prukopnici-absurdity-1962-1964>

Divadlo Na zábradlí do divadelního světa přineslo jednu novinku — tzv. scénický grenóbl. Jednalo se o žánr, jehož autorem byl Jan Grossman společně s Václavem Havlem. V pojmenování zřejmě hrálo roli slovo nóbl a jednalo se v podstatě o přenesené pojmenování pro leporelo, které hojně využíval Jiří Suchý.<sup>31</sup> Prvním scénickým grenóblem divadla bylo představení *Vyšinutá hrdlička* mající premiéru roku 1963 a jehož autorem byl Jan Grossman a Radim Vašinka.

Dvojice Grossman a Havel měla v divadle rozhodující a zásadní roli. Byli velkými přáteli a navzájem se respektovali a ctili. Na jaře roku 1963 spolu odjeli do Harrachova, kde po nějaký čas pobýli a společně pracovali. Výsledkem byla další divadelní hra – *Zahradní slavnost*. Tato hra našla svou premiéru dne 3. prosince 1963<sup>32</sup> a její autor, Václav Havel, ji dedikoval Janu Grossmanovi. Následně po něm také chtěl, aby jeho hru režíroval, o což měl ale také zájem Otomar Krejča. Tehdejší ředitel divadla Vladimír Vodička se postavil na stranu Krejči. Jeden z hlavních důvod tohoto činu byl politického rázu — Otomar Krejča byl komunist a v případě problémů s hrou by byl schopný představení zaštitit.

S uvedením *Zahradní slavnosti* vstoupilo do českého divadelnictví absurdní drama a započala zlatá éra Divadla Na zábradlí. Následně začala být do repertoáru řazena díla světových autorů.

Jednou z nejúspěšnějších inscenací Divadla Na zábradlí se stal *Král Ubu*. Hlavní roli zde získal Jan Libíček, který si svým výkonem na svou stranu získal mnoho diváků. O scénu se postaral Libor Fára, jenž se stal velmi důležitým článkem divadla. Po celou dobu se snažil Jan Grossman naplnit svou vizi a Na zábradlí budoval apelativní divadlo, kdy se zaměřoval na diváka a kladl mu otázky, publikum provokoval a rozpoutával v divácích jejich fantazii a touhu přemýšlet i o zdánlivě běžných otázkách. Toto fungovalo i opačně, kdy se často do takovéto situace dostali sami herci a nad svými rolemi museli přemýšlet.

Kultura 60. let však stále zůstávala pod kontrolou politického režimu v zemi. V divadle tak nepřetržitě dominovalo drama s nádechem absurdity, do něhož se herci a režiséři snažili vmísit témata, jež byla v komunistickém režimu Československa tabu. V roce 1964 se zde začaly hrát hry od autorů světových rozměrů jako je Samuel Beckett,

---

<sup>31</sup> *Divadlo Na zábradlí: Divadlo malých forem a pantomimy* [dokumentární film]. Scénář a režie Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210001-divadlo-malych-forem-a-pantomimy-1958-1962>

<sup>32</sup> HAVEL, Václav a Anna FREIMANOVÁ. *Hry: soubor her z let 1963–1988*. Praha: Lidové noviny, 1992, s. 507.

Eugen Ionesco a Franz Kafka.<sup>33</sup> Vznikl zde jakýsi triumvirát her — *Čekání na Godota*, *Lekce a Plešatá zpěvačka*. Režie těchto her se chopil Václav Hudeček a získal velký obdiv, stejně jako Libor Fára, který se ujmul role scénografa. Kdo stál však neustále v čele divadla, byli Grossman a Havel. Jejich postavení zůstalo stejné po celá šedesátá léta. Díky nim se v celém pražském divadelním světě rozjela éra absurdního divadla a oni sami v ní pokračovali, konkrétně Václav Havel svou hrou *Vyrozumění*, která měla premiéru 25. července 1965.<sup>34</sup>

Dalo by se říci, že vůbec nejnáročnější inscenací byl Kafkův *Proces*. Herci na něj zkoušeli téměř 13 měsíců, ale s ohledem na to byl také nesmírně úspěšný. Po takto zdařilém představení následovala prezenze divadla do širšího kruhu — do světa. První zahraniční cestou činoherní sekce Divadla Na zábradlí byla série vystoupení v západní Evropě. Na toto turné však soubor odjel bez Jana Grossmana, který nedostal pas a tím pádem ani povolení vycestovat.<sup>35</sup> Ten ale nezhálel a mezitím, co jeho spolupracovníci reprezentovali českou scénu v Německu, řídil rekonstrukci prostorů Divadla Na zábradlí. To prošlo velikou změnou — divadlo se rozšířilo do celé budovy na Anenském náměstí, vznikl foyer,<sup>36</sup> vybudovala se maskérna, zvukovna a šatna. Toho si ale soubor moc neužil, jelikož krátce po svém návratu ze západu vyrazil na další evropské turné, v rámci něhož herci navštívili Paříž či Londýn. Zde účinkovali velmi úspěšně a na zdejší publikum udělali velký dojem. Zpráva o jejich vystoupení se následující den ocitla na titulní straně části londýnských tisků. Těchto cest se již se svým „týmem“ zúčastnil i Jan Grossman, jenž sklízel chválu všude, kam se podíval. Začaly se na něj hrnout nabídky angažmá v zahraničí, které on však odmítal. Chtěl zůstat ve svém alma mater divadle a pomoci mu s cestou na vrchol.

Roku 1968 naposledy do chodu divadla zasáhl Václav Havel, kdy byla do repertoáru zařazena jeho další hra *Ztížená možnost soustředění*. Poté následoval jeho myšlenkový a ideový rozchod s tehdejším ředitelem divadla Vladimírem Vodičkou a v létě roku 1968 Václav Havel Divadlo Na zábradlí opustil.

Jan Grossman se toho času pustil do režirování dalšího představení — *Pomsta ruské sirotky*. Režii této hry však nedokončil. V srpnu 1968 jeho dílo převzal Jaroslav Gillar,

<sup>33</sup> Dějiny a současnost, Kdyby tisíc divadelních příběhů. Dějiny a současnost, Domovská stránka [online]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/5/kdyby-tisic-divadelnich-pribehu/>

<sup>34</sup> HAVEL, Václav a Anna FREIMANOVÁ. *Hry: soubor her z let 1963–1988*. Praha: Lidové noviny, 1992, s. 507.

<sup>35</sup> Důvodem byla jeho účast v procesu se spisovatelem Janem Benešem a svědectví Grossmana ve prospěch obhajoby.

<sup>36</sup> Prostor v divadle určený v době přestávky k odpočinku.

původně Grossmanův asistent, jehož do divadla sám Grossman přivedl. Tím skončila první éra Divadla Na zábradlí pod vedením režisérské ikony Jana Grossmana.

### 2.1.3 OD GILLARA PO MIKULÁŠKA

V roce 1968 se role nového činoherního šéfa chopil Jaroslav Gillar. Do činnosti divadla ale moc nezasáhl, za svou dobu působení začal obnovovat tradici klasických her a následně na to emigroval do zahraničí. Pro normalizační vývoj divadla je velmi důležitá osoba Jaroslava Chundely, který se stal roku 1975 jeho režisérem. Původně působil jako režisér v Činoherním studiu Ústí nad Labem,<sup>37</sup> odkud do Prahy přivedl nemalé množství kvalitních mladých herců (Pavla Zedníčka, Jiřího Bartošku, Karla Heřmánka). Mezi jeho zásluhy patří například příchod Evalda Schorma, jenž se na jeho pozvání k divadlu připojil a věnoval se zde režijní činnosti poté, co mu bylo zakázáno točit film. Ten mimo jiné pro divadlo objevil Bohumila Hrabala a započal s ním profesní spolupráci.

Až do roku 1989 se na postu vedoucího režiséra vystřídalo mnoho vedoucích. S postupným uvolňováním politického režimu se obsazení divadla měnilo radikálním způsobem, až se do jeho řad vrátil po 21 letech jako hostující režisér Jan Grossman. Tento krok také souvisel s náhlým úmrtím Evalda Schorma v průběhu sezóny a s potřebou co nejrychleji sehnat nového režiséra. Následně se J. Grossman stal trvalým režisérem činohry. S tím však nesouhlasili příznivci a stoupenci režiséra Evalda Schorma, kteří se od divadla odtrhli a založili vlastní soubor s názvem Divadlo Bez zábradlí a do jejich čela se postavil Karel Heřmánek. První inscenace Jana Grossmana po jeho druhém příchodu do divadla bylo představení *Don Juan*, které se stalo naprostou divadelní senzací. Následně pokračoval nastudováním her Václava Havla, který v té době působil již ve funkci prezidenta. Konec takto slibně rozjeté nové éry Divadla Na zábradlí však zpomalily neshody mezi souborem a uměleckým vedením a definitivně ji zastavila náhlá smrt Jana Grossmana v roce 1993.

Úspěch divadla se však nezastavil. Následovala jedna z nejúspěšnějších dob divadla — Léblova epocha. Ten se v divadle objevil ještě za Jana Grossmana. Ve výběrovém řízení získal pozici uměleckého šéfa. Za jeho působení do divadla přišli noví herci jako například Dana Morávková, Bára Hrzánová či Magdalena Sidonová. Petr Lébl hranici divadla posunul trochu jinam, začal klást velký důraz na výtvarné obrazy a uměleckost. I přes slibnou kariéru však jeho život skončil tragicky, když se ve svých 34

---

<sup>37</sup> Historie divadla | Činoherní studio. [online]. Dostupné z: <https://www.cinoherak.cz/cs/divadlo/historie-divadla/>

letech rozhodl ukončit svůj život oběšením. V mnoha dopisech svým kolegům však ponechal svůj režijní odkaz, kdy jim napsal, co se podle jeho představ má s divadlem dít dále. Jedním z jeho přání bylo, aby se novým vedoucím divadla stal J. A. Pitínský. To se mu nakonec částečně splnilo. Do čela se postavila trojice Pitínský, Ornest a Slámová.<sup>38</sup> Konec vedení této trojice přišel s Jiřím Pokorným, který začal pozornost věnovat především světové dramatičce. Tato tradice přetrvala dodnes a v současnosti se na scéně divadla objevuje Jan Mikulášek, v dnešní době jeden z nejžádanějších divadelních režisérů.

#### 2.1.4 OSOBNOSTI

Od počátku divadla se zde vystřídalo velké množství dnes více či méně známých osobností. Z tak rozsáhlého seznamu jsem vybrala několik zásadních, jejichž životu a dramatické dráze je věnována následující kapitola.

##### 2.1.4.1 IVAN VYSKOČIL

Ivan Vyskočil se narodil 27. dubna 1929 v Praze. Jeho životní cesta je naplněna převážně text-appealovými vystoupeními a režijní a dramatickou činností. Dětství prožil se svou rodinou v Praze na Spořilově. Jeho otec trávil hodně času v literární a filologické společnosti, a tak byla svým způsobem předurčena i dráha jeho syna Ivana, kdy otec kladl velký důraz především na jeho dobré studijní výsledky. Manželé Vyskočilovi konvertovali ke křesťanství, s čímž souvisel i nástup desetiletého Ivana do chlapecké měšťanské školy u sester voršilek. To byly, podle slov samotného Ivana, šťastné školní roky.<sup>39</sup>

Jeho první společenské kroky započaly právě na Spořilově. Zdejší kněží společně s ministranty vyklidili prostor pod kostelem, který začal fungovat jako klubovna. Zde se také poprvé setkal s Jiřím Suchým a započala zde jejich první společná tvorba. Po maturitě na Akademickém gymnáziu a po překvapivě výborném výsledku u závěrečné zkoušky se Ivan Vyskočil přihlásil celkem na 4 vysoké školy — filozofickou fakultu, přírodovědnou, teologickou a na popud jednoho svého kamaráda také na dramatickou konzervatoř. Nakonec nastoupil na dvě z nich, na konzervatoř a zároveň na filozofickou fakultu obor estetika a literární věda, kterou však nedokončil a začal studovat psychologii.

V září roku 1957 se Ivan Vyskočil a Jiří Suchý setkali znovu. Jiří tehdy přišel za Ivanem s přáním, že by bylo hezké, kdyby zase vstupovali společně. Ještě téhož večera se

<sup>38</sup> Dějiny a současnost, Kdyby tisíc divadelních příběhů. Dějiny a současnost, Domovská stránka [online]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/5/kdyby-tisic-divadelnich-pribehu/>

<sup>39</sup> RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přece léta je o hubu*. Praha: Portál, 2000, s. 12.



vydali do Reduty. Podle jejich prvního představení rozhodně nelze hodnotit celou jejich budoucí kariéru. Tehdy byli v publiku jen 4 diváci — z toho jedna byla maminka Jiřího a druhou osobou v hledišti byla manželka Ivana.<sup>40</sup> Zajímavostí je, že tehdy vystupovali ve třech. K jejich dvojici se přidal na několik vystoupení i Jiří Šlitr, který však poté odcestoval do Bruselu.<sup>41</sup> Právě v této době se zrodil název text-appeal a oba přátelé si vymezili své role — Ivan Vyskočil si vzal na starosti mluvené slovo a Jiří Suchý hudbu a zpěv. Ke svým výstupům si poté ještě vytvořili doprovodnou skupinu. Ve formování jejich poetiky jim byla velmi nápomocná Helena Philippová.<sup>42</sup> Ivan Vyskočil působil společně s Jiřím Suchým v Redutě do 30. června 1958, poté se projevila touha Jiřího Suchého po opravdovém divadle. Odchod z Reduty byl tedy z iniciativy Jiřího Suchého, který svého přítele dokázal přesvědčit, že divadlo založené na písničkách je dobrý krok a zajistí jim velkou návštěvnost a spokojenost diváků. Nejdříve se uvažovalo, že by se Reduta posunula výše, do vrstev malých divadel, ale toho se nakonec čtveřice přátel nezúčastnila.

A tehdy, na jaře roku 1958, započala éra Divadla Na zábradlí. Ivan Vyskočil se zde chopil role uměleckého vedoucího, ředitelem se stal dr. Vladimír Vodička, pravidelný návštěvník Reduty. Po velmi úspěšných hrách *Kdyby tisíc klarinetů* a *Faust, Markétka, služka a já* přišla krize. Ivan Vyskočil se pustil do psaní *Smutných Vánoc*, při jejichž počátcích stál ještě i Jiří Suchý. Toho ale nakonec zlákala touha po divadle, kde je místo pro písničky a kterým Divadlo Na zábradlí již nebylo. A tak musel Vyskočil hru dokončit s pomocí Miloše Macourka a Pavla Kopty,<sup>43</sup> ale výsledek nebyl přesně podle jeho představ. Už tehdy však nebyl u souboru Ivan Vyskočil oblíbený a komunikovalo s ním jen velmi málo herců. Nesouhlasili s jeho směřováním ve hrách a s jeho ideovými názory. On se však nehodlal vzdát a divadlo opustit, pomoc hledal v podobě Václava Havla, kterého do souboru coby divadelního technika přibral, avšak pod podmínkou, že bude časem řádně veden jako autor. Výsledkem spolupráce těchto dvou autorů byla hra *Autostop*. Nespokojenost s osobou Ivana Vyskočila však stále trvala, nevydařil se ani pokus obnovit Na zábradlí tradici text-appealů z Reduty, a nakonec vše vyústilo v proces, na jehož konci stál definitivní odchod Ivana Vyskočila z Divadla Na zábradlí. Divadelní dráhu ale neopustil. V roce 1963 se rozhodl vrátit do Reduty.

<sup>40</sup> RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přece létat je o hubu*. Praha: Portál, 2000, s. 31.

<sup>41</sup> TICHÝ, Zdeněk A. a Vlastimil JEŽEK. *Šest z šedesátých: Lasica, Schmid, Smoček, Smoljak, Suchý, Svěrák, Štepka, Vyskočil - divadelní legendy malých scén : Činoherní klub, Divadlo Járy Cimrmana, Studio Ypsilon, Radošinské naivní divadlo, Semafor, Štúdio L+S*. Praha: Radioservis, 2003, s. 51.

<sup>42</sup> RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přece létat je o hubu*. Praha: Portál, 2000, s. 33.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 41.

## 2.1.4.2 JAN GROSSMAN

Po odchodu Ivana Vyskočila z pozice uměleckého vedoucí a následně z divadla celkově zaujal jeho místo dramatik, režisér a divadelní kritik Jan Grossman. Jak jsem již zmínila v předešlých kapitolách, s jeho příchodem se v divadle leccos změnilo. Jan Grossman byl velký detailista, byl zastáncem pevných a striktních pravidel, což se odráželo v jeho režijní činnosti. Měl jasnou představu o chování postav hry a herci ji museli co nejlépe naplnit.

Grossmanovy kroky vedly po maturitě na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, kde se dal na studia literatury a estetiky. Fakultu však nedokončil a po svém vyloučení odešel do Brna, kde se svým zálibám věnoval nadále. Zde také započala tvůrčí činnost v oblasti režie. Později se stal editorem v nakladatelství Československý spisovatel, díky kterému se do literárního světa zapsal vydáním děl Jiřího Ortena, Milana Kundery či Františka Halase.<sup>44</sup> V roce 1961 nastoupil jako dramaturg a režisér do Divadla Na zábradlí a započala jeho cesta, díky níž je dodnes patrný jeho vliv na vývoj českého divadla.

Za Grossmanův cíl by se dal chápat požadavek apelativního divadla. Nešlo mu jen o to, aby se diváci podívali na hry a případně se u nich pobavili, ale aby na tento prožitek dlouho poté vzpomínali a přemýšleli nad otázkami objevujícími se ve hrách. I díky tomu se stal evropsky uznávanou osobností a často byl zván do zahraničí. Jeho působení v Divadle Na zábradlí je navždy spojeno s osobností Václava Havla. Pracovali společně na několika hrách, Grossman byl pro Havla jakýmsi učitelem, který mu předával své rady. Osudným se pro něj stal rok 1968, kdy Grossmanovo první angažmá Na zábradlí skončilo. Své působení přesunul do Chebu, do Ústí nad Labem a velmi úzce byl spjat i se Studiem Ypsilon.

Do svého „rodného“ divadla se vrátil roku 1989 s inscenací *Dona Juana*. Po této úspěšné hře došlo k opětovnému spojení mezi Václavem Havlem a Janem Grossmanem. Výsledkem byla dvě představení – *Largo desolato* a *Pokoušení*.

Konec této uznávané divadelní osobnosti přišel 10. února 1993 po krátkém pobytu v nemocnici. Jeho smrt byla náhlá a zasáhla nejednoho divadelníka. Tuto krátkou kapitolu bych ráda uzavřela slovy jeho ženy Marie Málkové-Grossmanové: „*V diskuzi, zda se cítil být divadelníkem nebo literátem, souhlasím s Vladimírem Justem. Vyznával obojí. Vypravoval mi, jak jednou v mládí šel hrát fotbal a tam začal myslet na divadlo. Že ho chce jednou dělat. To bylo v době, kdy byl plně zaujat psaním. I jeho poslední slova patřila*

<sup>44</sup> GROSSMAN, Jan a Miloslav KLÍMA. *Jan Grossman*. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 9.

*k divadlu – říkal mi, že právě přišel na to, jak bude řešit hudbu a zvuky v Kupci benátském. (Zároveň nikdy nepochyboval, že zase začne psát. Toužil po tom.) Myslím, že na každém, s kým kdy pracoval, mu záleželo. Vyzbrojoval nás spoustou informací, podnětů, nápadů, obrazů, příměřů, legend, vtipů. A zkoumání, ironií, skepsí, laskavostí, vášní, solidaritou, tolerancí, svobodou a řádem. Do deníku si šestnáctiletý Jan Grossman napsal – nejdůležitější je pro mě myšlenka, z níž vzejde slovo a čin.”<sup>45</sup>*

### 2.1.5 REPERTOÁR

Krátce po vzniku Divadla Na zábradlí se k jeho činohernímu souboru přidal celek pantomimy pod vedením Ladislava Fialky, kterého do divadla přivedla Helena Philippová. Tyto dva celky společně započaly úspěšnou cestu divadla a vedle sebe existovaly až do roku 1991, kdy Ladislav Fialka zemřel.

#### 2.1.5.1 PANTOMIMA

Pantomimický celek se k Divadlu Na zábradlí připojil roku 1959 s cílem vytvořit v Praze čistě pantomimické představení a mít svou vlastní scénu. V jejich čele stál mim Ladislav Fialka, jenž svou zásluhou znovuobjevil zapomenutý žánr. Svou dráhu započal pantomimický soubor společným vystoupením s činoherní skupinou ve hře *Kdyby tisíc klarinetů*. Následně šel však každý svou cestou a vytvořilo se jakési divadlo v divadle. Samostatně existoval celek pantomimy, který se prezentoval i vlastním názvem Pantomima Na zábradlí, a celek činohry. Vzájemně se ve vystupování v prostorách divadla střídaly.

Ladislavu Fialkovi se s jeho souborem na přelomu 50. a 60. let velmi dařilo. Zatímco činoherní soubor zažíval chaos a rozpory, pantomima jen vzkvétala a stávala se slavnou jak na domácí scéně, tak v zahraničí. Netrvalo proto dlouho a poprvé vycestovala za československé hranice, konkrétně do Berlína, kde s hrou *Devět klobouků na Prahu* zažil soubor velký úspěch. V následujících letech cesty do zahraničí pokračovaly a soubor navštívil mnoho zemí — Kubu, Afriku, Jižní i Severní Ameriku.<sup>46</sup> Mezi absolutní špičku evropské pantomimy se soubor zařadil inscenací *Etudy*. A její tvorba a věhlas rostl až do roku 1991.

<sup>45</sup> KLÍMA, Miloslav a Marie BOKOVÁ. *Jan Grossman*. Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 81.

<sup>46</sup> Historie – Divadlo Na zábradlí. [online]. Dostupné z: <http://www.nazabradli.cz/cz/o-divadle/historie>

## 2.1.5.2 ABSURDNÍ DRAMA A VÁCLAV HAVEL

Divadlo Na zábradlí je pro české divadelnictví zlomové hned z několika hledisek. Jedním z nich je i česká podoba absurdního divadla. To se zde začalo prosazovat na počátku 60. let s příchodem Jana Grossman a Václava Havla. Pojem absurdní drama se objevuje v 50. letech 20. století. Na jeho vývoj měl vliv konec 2. světové války a silící pocit nejistoty, skepse a strachu. Slovník literární teorie definuje absurdní drama jako termín, pomocí něhož „bývá od padesátých let 20. století označovaná dramatická forma, která porušuje ustálené požadavky kladené na divadelní hru a vytváří vlastní, odlišné pojetí dramatické struktury. Základní námět absurdního dramatu tvoří pocit metafyzické úzkosti, pramenící z absurdnosti lidského postavení v měšťácké společnosti v okamžiku, kdy si člověk uvědomuje své odtržení od jistot, které až dosud tvořily jeho hierarchii hodnot.“<sup>47</sup> Absurdním divadlem tak autor zobrazuje realitu jako něco nesmyslného.

Osoba Václava Havla je dnes nám i mnoha zahraničním osobnostem známá především z politického hlediska. Málokdo už má ale jeho jméno spojené s dramatickou činností, ve které v 60. letech vynikal.

Václav Havel se narodil 5. října 1936 v Praze<sup>48</sup> jako prvorozený syn. Ačkoli se narodil do dobře situované rodiny, dětství neměl lehké. Byl malého vzrůstu, z čehož si řada jeho vrstevníků hojně utahovala. I díky tomu se utužil jeho vztah s o dva roky mladším bratrem Ivanem. Václav Havel studoval v Pardubicích, kde se setkal s pozdější režisérskou ikonou Milošem Formanem. Ten byl ve starším ročníku a na své setkání s Václavem Havlem vzpomíná takto: „Na začátku jednoho školního roku mě ustavili rádcem nad skupinou mladších kluků. Byli mladší o celé čtyři roky a já měl fungovat jako jejich starší bratr a vychovatel...Byl mezi nimi i jeden prcek s inteligentníma očima, který byl tak laskavý a slušný, až si tím sám škodil. Předpokládal jsem, že si z něho brzy místnost udělá svého „otroka“, ale postupem času jsem si naopak všiml, že se k němu bažanti chovají s přátelským respektem. Jmenoval se Václav Havel a už tehdy v něm musela být ta vnitřní síla, která mu později umožnila přežít léta tvrdého věznění, desetiletí ústrků a pronásledování komunistickou policií a trampoty demokratického prezidentování.“<sup>49</sup>

K divadlu se Václav Havel dostal přes literaturu. Velmi často se scházel s básníky Jaroslavem Seifertem, Vítězslavem Nezvalem a Vladimírem Holanem. Svou první tvorbu prezentoval v časopise *Květen*, ve kterém se zabýval právě poezií. V druhé polovině 50.

<sup>47</sup> VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. V Praze: Československý spisovatel, 1977, s. 10.

<sup>48</sup> FORMÁČKOVÁ, Marie. *Václav Havel – život jako absurdní drama*. Praha: Ikar, 2012, s. 9.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 16.

let Václav Havel narukoval na vojnu, kde se patrně také naplno dostal k divadlu. Zde se rovněž poprvé pokoušel o divadelní kariéru. Společně s kamarádem nejdříve hráli hry Pavla Kohouta, až se nakonec pokusili o vlastní tvorbu. Jejich hra *Život před sebou* však neměla v té době velký úspěch, toho se dočkala až o pár let později, kdy ji do svého repertoáru zařadilo Divadlo Sklep a dodnes ji hraje pod názvem *Mlýny*. Po opuštění vojny se stal kulisákem v Divadle ABC, kde se své autorské činnosti věnoval nadále. Nijak ale nedokázal prorazit a zapsat se do podvědomí. To se mu povedlo až v roce 1960, kdy byl na pozvání Ivana Vyskočila přijat jako jevištní technik do Divadla Na zábradlí.

Následujících osm let patřilo bezesporu k těm šťastnějším v jeho životě. V Divadle Na zábradlí sice začal jako kulisák, postupem času se ale dokázal vypracovat na režiséra a dramaturga. Nejdříve se jen spoluautorsky podílel na několika hrách, později byl však již samostatně činný. Přes jeho spoluautorství na inscenacích *Autostop*, *Král Ubu* či *Vyšínutá hrdlička* se dostal ke své první režijní zkušenosti v rámci hry *Nejlepší rocky paní Hermanové*. Co však bylo pro Václava Havla klíčové, byla osobnost Jana Grossmana a jeho příchod do divadla. Z těchto dvou velikánů se pro divadlo stala důležitá dvojice, která se navzájem ovlivňovala a motivovala — stali se nejbližšími spolupracovníky. Slova Václava Havla z roku 2004 tento vztah pravděpodobně vyjadřují nejlépe: „*Grossmana jsem si ohromně cenil jako literárního myslitele, divadelního analytika a kritika, a to od počátku, když po válce začal psát první statě. Byl tak trochu mým guru. Za divadelního režiséra jsem ho ale moc nepovažoval. Režirovat začal poměrně v pozdním věku a já ho vnímal jako režisérského analytika a myslitele, který je nespokojen s tím, jak režirují jiní, a nezbyvá mu než to zkoušet sám. Jako bytostného režiséra jsem ho vlastně nikdy nebral. Při jeho režii, třeba při Kafkově Procesu nebo Králi Ubu Na zábradlí, jsem mu byl partnerem či interním kritikem nebo zrcadlem a s leccím i nesouhlasil. Ale snad se to dobře doplňovalo, protože ty inscenace byly výborné. Myslím, že Grossmanovým největším vkladem do Divadla Na zábradlí nebyly ty či ony konkrétní režie nebo režijní nápady, ale koncepce a pojetí divadla. Říkávali jsme tomu apelativní divadlo. Měli jsme tím na mysli, že divadlo nemá dávat návody a rady, rozsudky či odsudky světa, ale má otevírat otázky tak, aby se lidé smáli a plakali, aby jimi otrásl, a ještě druhý den na ně mysleli. V tom hrál Grossman nezastupitelnou roli a samo sebou se to zrcadlilo i v jeho režii.*“<sup>50</sup> Toto duo mělo na české divadelnictví vliv hlavně v oblasti absurdního dramatu. Zásadní roli zde hrála Havlova hra *Zahradní slavnost*, kterou věnoval právě svému příteli Janu

<sup>50</sup> FORMÁČKOVÁ, Marie. *Václav Havel – život jako absurdní drama*. Praha: Ikar, 2012, s. 49.

Grossmanovi. Mimo Divadlo Na zábradlí působil Václav Havel i jako asistent režie v Městských divadlech pražských a mimo jiné také dálkově studoval dramaturgii na Divadelní fakultě Akademie múzických umění.<sup>51</sup> V šedesátých letech však nevzkvétala jen Havlova tvůrčí činnost, ale také jeho osobní život, kdy si 9. července 1964 vzal za manželku Olgu Šplíchalovou, která v Divadle Na zábradlí působila jako uvaděčka.

Jako pro mnoho dalších, i pro Václava Havla byl rok 1968 zklamáním. Skončila jeho éra v Divadle Na zábradlí a čím dál více se mu stávala bližší politika, které se nakonec věnoval po zbytek života.

#### 2.1.5.2.1. ZAHRADNÍ SLAVNOST

V této kapitole jsem se rozhodla podrobněji podívat na jednu z nejslavnějších a nejdůležitějších her z Havlovy tvorby. Pokusila jsem se zmapovat okolnosti vzniku díla, ale i dílo samotné, a to z hlediska obsahu i formy — tedy převážně výskyt obvyklých prvků absurdního dramatu dělajících z her tak ojedinělou záležitost.

*Zahradní slavnost*, první samostatná celovečerní hra Václava Havla, měla premiéru 3. prosince 1963 a stala se klíčovou událostí pro vývoj českého divadelního světa. Autor ji věnoval Janu Grossmanovi, jenž měl na tvorbu této inscenace značný vliv. Uvedení hry s sebou neslo nejednu překážku a potíž. Například Václav Havel po Janu Grossmanovi chtěl, aby jeho hru režíroval on, ale tím se postavil proti Otomaru Krejčovi, který o režírování stál také. Někdejší ředitel divadla Vladimír Vodička se rozhodl pro Krejčku, v té době komunistického příznivce, a tak vidina jeho potenciální pomoci v případě problémů ohledně hry s politickým režimem vyhrála. I přesto by však byl Jan Grossman zřejmě lepší volbou, jelikož Otomar Krejča zároveň působil jako režisér v Národním divadle, a tak Havlovu hru značně zanedbával. Herci tak zkoušeli po boku Havla a Grossmana po nocích bez vědomí hlavního režiséra. Dalším „problémem“ se ukázala scéna s kulisami. Prvotní plán v sobě zahrnoval polopropustná skla, což se v praxi ukázalo jako hloupost. Nikdo však nevěděl, jak podobu scény změnit a jak to odůvodnit před ředitelem. Jednoho dne ráno však v divadle byla všechna skla rozbitá a nepoužitelná. Ukázalo se, že dvojice Havel a Grossman všechna skla rozbila, a tak znemožnila jejich možnost použití v představení.

Samotná tvorba hry započala na jaře roku 1963, kdy se Václav Havel společně s Janem Grossmanem na nějaký čas odebrali do Harrachova a na hře zde pracovali. Grossman stál po boku Havla, radil mu a byl jakýmsi jeho učitelem, což sám mnohokrát

---

<sup>51</sup> FORMÁČKOVÁ, Marie. *Václav Havel – život jako absurdní drama*. Praha: Ikar, 2012, s. 51.

napsal v dopisech pro svou ženu Marii, kterou o vývoji v Harrachově pravidelně informoval.

*Zahradní slavnost* je typickým absurdním dramatem. Hlavním hrdinou této hry o čtyřech dějstvích je Hugo Pludek, syn cílevědomého Oldřicha Pludka a jeho ženy Boženy Pludkové. Hugo má také bratra Petra, kterého však rodiče před světem schovávají — lidé o něm totiž tvrdí, že je buržoazní intelektuál. Na návštěvu k Pludkovým má dorazit kolega otce František Kalabis, od něhož si Pludkovi slibují, že jejich synu Hugovi zařídí lepší budoucnost. I Hugo je svým způsobem intelektuál, ale trochu v jiném smyslu, neustále hraje šachy, ale sám se sebou. Na otázky, zda vyhrává, odpovídá, že tady trochu vyhraje, tady zase prohraje, ale nikdy nemůže prohrát ani vyhrát úplně. Hugo je zároveň jakousi nadějí rodiny, a proto je poté, co se k nim na návštěvu náměstek Kalabis nedostaví, poslán na Zahradní slavnost Likvidačního úřadu, kde by Kalabis měl být. Zde se Hugo setkává s tajemníkem a tajemnicí Likvidačního úřadu a následně také s profesionálním zahajovačem Plzákem. Dochází zde k rozsáhlým hovorům mezi jednotlivými účastníky, kterým však Hugo jen naslouchá, do hovorů zasahuje minimálně. Když už, tak velmi často užívá přísloví a fráze, které pochytíl doma a jež jsou značně dadaistické a často nesmyslné a nepochopitelné – *Žabinec bez brčka neusmažíš.*, *Obrok je obrok a hrách je hrách.*, *Kdo loví ryby u Klatov, nemusí skákat do jahodí!* A když už se poté Hugo pustí do řeči, jen opakuje a všemožně kombinuje to, co slyšel, což pro přítomné zní velmi vznešeně a intelektuálně a Hugo je pro ně velmi obdivuhodným. Hugo se díky své komunikaci a výborné manipulaci se slovy dostane přes likvidační tajemnici a tajemníka až k řediteli, jemuž se představí jako zahajovač a má tak zahájit likvidaci zahajovačské komise. Hugo zde dokáže svými chytrými rozpravěčskými schopnostmi získat naprostou nadvládu. V posledním dějství se z telegramu od Kalabise pro Pludkovi dozvídáme, že se Hugo stal vedoucím likvidace Likvidačního úřadu. Další telegram říká, že se Hugo stal také odpovědným vedoucím likvidace Zahajovačské služby. Třetím a posledním telegramem se dozvídáme, že Hugo dostal na starost vybudovat Ústřední komisi pro zahajování a likvidování. Celá hra končí monologem Huga, kdy ho nepoznávají ani jeho vlastní rodiče a dotazují se ho, kdo vlastně je.

Tematická linie hry je ve své podstatě velmi prostá, Václav Havel ji však jednotlivými, mnohdy i prázdnými dialogy dokáže přebít. Celá hra se dá vnímat jako obraz Československa v 60. letech, především její podobnost právě ve zmiňovaných prázdných frázích, které velmi často užívali jednotliví politici. Jednalo se pouze o formálně naučené fráze, které se v hovorech používaly. Tyto fráze se ve hře často opakují i několikrát za

sebou a je v nich cítit absurdita konkrétní situace. Právě díky tomu se Hugo dokáže dostat až na samý vrchol, do nejvyšší společnosti. Pochopil, že mu stačí jen se tyto prázdné fráze naučit, neustále je opakovat a díky nim získá své vytoužené postavení. Hugo Pludek tak přijal jazyk byrokracie a tím ztratil svou vlastní identitu. Právě ztráta identity je jedním z klíčových motivů *Zahradní slavnosti*. Abychom mohli být někým, musíme ztratit svou identitu a stát se někým jiným, až v podstatě absolutně nikým. Právě i z tohoto hlediska je Havlova prvotina výjimečná — nese velmi nadčasové téma odosobnění člověka za účelem dosažení vrcholu a cíle. Takovým protikladem hlavního hrdiny Huga je jeho bratr Petr, ve hře velmi nenápadný. Ten se i přesto, že je černou ovčí rodiny, rozhodne odejít, vzít si Amálku a začít studovat mikrobiologii. Tvoří jakousi vedlejší dějovou linii Havlovy hry. Na začátku celého dramatu hrál Hugo sám se sebou šachy — a tak by se dal chápat i celý smysl hry. Hugo sice na jedné straně vyhrál, když získal vysoké postavení a dobrou budoucnost, ale na straně druhé prohrál, když ztratil svou vlastní identitu, sám sobě se odcizil a stal se někým absolutně jiným. Z formálního hlediska je hra velmi oživena navzájem se doplňujícími postavami a kompozice díla je plná opakování týchž námětů a motivů. Jazyk hry je velmi důležitým aspektem, nese dějovou linii, a právě díky němu je možno dosáhnout prestiže. Jako hlavní „hrdinka“ celé hry by se dala označit fráze. S tou se pracuje, slepě a sebevědomě si ji přebírá jeden občan od druhého a následně ji využívá ke svému osobnímu prospěchu.

Vedle pojmu absurdní drama se v šedesátých letech minulého století začal používat pojem modelové drama. To bylo tomu absurdnímu podobné svým cílem diváka vyprovokovat, nikoliv vychovávat. V *Zahradní slavnosti* se tento model projevuje především problematikou krize a ztrátou smyslu lidské komunikace. V Havlových hrách se tak dominantní stává hra se slovy.

Hru jsem si musela rozdělit na několik částí a přečíst ji postupně, a i tak pro mě byla velmi náročná. Uvnitř základního příběhu se bezpochyby ukrývá mnoho dalších příběhových linií, které reagují na určité okolnosti. Osobně si nedovedu představit, že bych měla *Zahradní slavnost* zhlédnout jako divadelní představení. Z mých doposud přečtených divadelních her je to jednoznačně nejobtížnější drama. Místy mi připadalo až nepochopitelné, co se v ději odehrává a proč. Obsahově prázdné fráze byly často plné odborných termínů, v nichž jsem se obvykle ztrácela.

Drama je však nutno zařadit do mezinárodního kulturního kontextu. V této skutečnosti lze stavět Václava Havla vedle světových autorů absurdního dramatu jako je Samuel Beckett, Eugén Ionesco či Jean-Paul Sartre, jenž je se svými inscenacemi



považován za předchůdce absurdity v divadle. Tito umělci patří mezi špičky absurdního dramatu a bezpochyby byli inspirací pro mnoho jiných absurdních dramatiků. Jejich tvorba si je tak podobná, ale zároveň tak jiná. Dalo by se říci, že každý ze zmiňovaných má své reprezentativní absurdní drama. V případě Samuela Becketta se jedná o představení *Čekání na Godota*, Eugén Ionesco je autorem nezapomenutelné *Plešaté zpěvačky* a třetím bodem tohoto trojúhelníku je Jean-Paul Sartre se svou inscenací *S vyloučením veřejnosti*.

Podle Eugéna Ionesca lze rozlišit dvě základní konstrukce absurdního dramatu, na nichž představení stálo. Perfektní ukázkou první metody je Ionescův *Nový nájemník*. Jedná se o technologii mechanického přibývání ad absurdum. Modelový příběh je vesměs založený na logické posloupnosti a plynutí děje, který ale v zákonitosti nikam nevede. Druhým modelem je model dramatu zakončený momentem překvapení nebo zklamaného očekávání. Celou dobu trvání hry jsme zmatení, ale na konci přijde jakési rozuzlení, obrat dávající nám vysvětlení všeho předchozího a hře dá nový smysl.<sup>52</sup> Typickým českým dramatem tohoto druhého typu je *Zahradní slavnost*. Ukázkovým modelem je poté inscenace samotného Ionesca.

Za kolébkou absurdního divadla je bezesporu považována Francie. V poválečné době byla lákadlem mnoha umělců, a tak není divu, že zde své působiště našly i budoucí špičky absurdního dramatu. Mezi ně patřil především Eugén Ionesco, jenž v roce 1950 vytvořil symbol absurdního dramatu v podobě *Plešaté zpěvačky*. Ta zažila svou premiéru v roce 1950 v Paříži.<sup>53</sup> Francouzský dramatik rumunského původu zde perfektně odhaluje principy mechanismu, které zde k životu přivádějí samotní lidé. Autorovou inspirací pro vytvoření díla byla údajně příručka anglické konverzace, kterou využíval ke svému studiu angličtiny. A tak se v díle objevují v četném počtu banální fráze a jimi tvořené všední až triviální dialogy, pro které Ionescovi byla inspirací právě konverzační příručka. Jednotlivé rozhovory se týkají všech možných témat, konkrétně se zde však autor dotýká hlavně motivu společenského soužití. Ve srovnání s Havlovou *Zahradní slavností* zde pozorují značnou devalvací jazyka, kdy se fráze nestává prostředkem děje, ale jen obsahově prázdným klišé a otřepanou frází, vyskytuje se zde velké množství rčení a jazyk zde ztrácí svou sdělovací funkci. Podobnost tu však je — člověk je jen stroj, jenž odříkává naučené fráze. Absurditu hry spatřuji již v samotném názvu, kdy nevidím absolutně žádnou spojitost se samotnou hrou a upřímně jsem po celou dobu čtení očekávala vyústění a

---

<sup>52</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. Eugéne Ionesco: technologie absurdity. *Divadelní revue*. Praha: Academia, 1990, s. 40.

<sup>53</sup> IONESCO, Eugéne. *Hry*. Orbis, 1964, s. 273.

odůvodnění zrovna takového názvu. Překvapivý konec však dílo přece jen má. Celá hra se opakuje, jen si postavy vzájemně vyměnily role. Cyklická kompozice tak na absurditě hry jen přidá.

Jednou z budoucích špiček svého oboru byl i irský rodák Samuel Beckett, jenž se stal nejvýznamnější postavou světového divadla dvacátého století. Do povědomí společnosti vstoupil svou hrou *Čekání na Godota*. Uvedení hry do repertoáru francouzských divadel nebylo snadné, téměř nikdo nevkládá do premiéry a následného potenciálního úspěchu hry velké naděje. Až přítelkyně a budoucí žena Samuela Becketta dokázala najít a přesvědčit režiséra, jenž hře vnesl život. Vstup hry na prkna pařížských divadel se setkal se značným nepochopením, lidé v průběhu hry zklamaní a rozhořčení odcházeli. Až náhle nastal zlom a sedadla se začala zaplňovat s neuvěřitelným nadšením. Co přesně diváky tak náhle okouzlo, to nikdo nevěděl. Bylo to snad nadčasové téma hry a její podobnost s lidským životem? Nebo se jednalo o touhu zjistit, kdo je ten tajemný Godot, na kterého hlavní postavy čekají? Hnala publikum touha po nalezení smyslu absurdity ve hře a její propojení s vlastním životním osudem?

Havlova *Zahradní slavnost* je ve své podstatě Beckettovu *Čekání na Godota* podobná. Děj Beckettovy hry je velmi strohý a po celou dobu vás nutí přemýšlet. Tato dvouaktová hra má sice hlavní dějovou linii, kdy dvě hlavní postavy Vladimír a Estragon čekají na Godota, ale samotné dialogy a v konečném výsledku ani hra nikam nevedou. Nesmyslná konverzace se neustále točí v kruhu, často dochází k opakování frází. A to je společný rys absurdity Beckettovy a Havlovy — důležitost textu, se kterým oba tvůrci velmi efektivně pracují. Oproti *Zahradní slavnosti* mi však přijde Beckettova divadelní hra mnohem dynamičtější. Prostor her je sice velmi podobný — prosté místo, ničím nezajímavé a nijak konkrétně nespecifikované — ale oproti *Zahradní slavnosti* na mě Beckettův Godot působí mnohem srozumitelnějším dojmem. Místy mi připadalo, jako bych četla dialog dvou malých dětí, které v minutě zapomenou na to, co řekly před chvílí. A to mi upřímně učarovalo.

Po přečtení těchto dvou absurdních dramát je velmi obtížné tento směr nějak jednotně zhodnotit. V případě *Zahradní slavnosti* je využita fráze pro osobní prospěch, v případě druhém je fráze zase pouhým prostředkem pro potlačení nudy a urychlení čekání na mystického Godota. *Zahradní slavnost* jsem přečetla jako první v pořadí, bylo to mé první absurdní drama a nebudu lhát, že jsem na konci hry nebyla zmatená, ba dokonce zklamaná. Jak již píšu v kapitole výše, smysl hry mi nějaký čas unikal, hra je bezpochyby mistrovským dílem se skrytým významem, který stojí za to objevit. Naopak *Čekání na*

*Godota* mě mile překvapilo a dalo by se říci, že mě svým způsobem ihned okouzlo. Ať to bylo díky skrytému tajemnu, které mě stále nutilo číst dále a přijít na to, kdo tajemný Godot je, či za tím stála podobnost mnoha motivů se současným životem. V tom jsou však obě dramata podobná a řekla bych, že právě na tom je také absurdita tzv. „nového divadla“ založena. Jde o absurditu postavení člověka ve společnosti a celkově o absurditu světa. Právě tato nadčasová tematika obsažená v obou dílech stojí podle mého názoru za neuvěřitelným celosvětovým úspěchem obou her a obdivem k autorům, jenž vydržel dodnes. Ať už se jedná o prázdné fráze, díky kterým může naše kariéra vystoupat do nejvyšších vrstev, nebo o myšlenku celoživotního čekání na něco, co ani nevíme, co je, co od toho očekáváme a proč na to vůbec čekáme, až nakonec ztratíme i pojem o čase a na sklonku života zjistíme, že jsme pročekali celý náš život, jenž jsme místo toho mohli a měli skutečně prožít.

Na konci *Zahradní slavnosti* ve mně přetrvával pocit, že jsem na absurdní drama nadobro zanevřela. Neutichající dojem, že absurdní drama je jakási projekce autorova vnitřního světa, byl pro mě nepochopitelný. Přečtením *Čekání na Godota* a nahlédnutím do dalších absurdních dramát, jsem však v tomto hnutí našla poměrné zalíbení. Kouzlo však v obou inscenacích vidím stejné. Dojem z otázek kladených ohledně smyslu bytí a existence člověka, na které nám autoři neposkytnuli uspokojivé odpovědi, ve mně zůstane zřejmě ještě dlouho. A ohledně otázky identity Godota mám asi podobné pocity, jako autor samotný: „*O této hře nevím nic jiného, než že se musí číst pozorně...Nevím, kdo je Godot. Dokonce ani nevím, jestli existuje...*”<sup>54</sup>

## 2.2. DIVADLO SEMAFOR V 60. LETECH

Divadlo Semafor je dodnes fungující divadlo se skvělým repertoárem a zkušeným hereckým obsazením. Své začátky herecké ale i pěvecké kariéry zde zažilo mnoho dnes velmi známých osobností, mezi něž patří kupříkladu Karel Gott. Dnes existuje mnoho knížek a brožur o divadle Semafor a o jeho historii, ale v 60. letech byl na spadnutí i dokument o tomto nejpopulárnějším divadle malých forem 60. let minulého století. Zájem o natočení dokumentárního filmu o čtyřech malých pražských scénách, o Divadlu Na zábradlí, Rokoku, Paravanu a Semaforu, měl filmový režisér Blumenfeld. Jiřího Suchého cokoliv kolem filmu velmi fascinovalo, a tak souhlasil s tím, že bude divadlo Semafor tahounem filmu. Pavel Blumenfeld měl však jednu podmínku: v jeho dokumentu nebude

<sup>54</sup> BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Přeložil Karel KRAUS. Praha: Artur, 2018, s. 119.

účinkovat Waldemar Matuška, vycházející hvězda Semaforu, a to z jediného důvodu. Měl vousy, a to z něj dělalo provokatéra. Jiří Suchý si však velkého úspěchu Waldemara Matušky u diváků byl vědom a v diskuzi s režisérem se ho zastal a bez jeho působení v dokumentu nabídku nepřijal.

Divadlo Semafor spatřilo světlo světa 30. října 1959, kdy na českou divadelní scénu vstoupilo prostřednictvím inscenace *Člověk z půdy*. Společně s Divadlem Na zábradlí patřilo k nejvýraznějším, nejprogressivnějším a nejvíce navštěvovaným divadlům 60. let minulého století. A mimo to je spojovala ještě jedna věc — osoba Jiřího Suchého. „*V Divadle Na zábradlí jsem, stručně řečeno, vybouchl jako herec, jako zpěvák, zkrátka jako cokoliv; jen jako autor jsem tam poměrně uspěl. Ocitl jsem se na divadle bez nejmenších zkušeností, a dokonce s naprostou absencí hereckého talentu. Věděl jsem, že na prknech nepůsobím moc příznivě, cítil jsem to nejen já, ale i mí spolupracovníci, kteří mě v dalších programech prostě přestali obsazovat. A já to těžce nes, pořád jsem si říkal, že jsem předurčený k divadlu, toužil jsem po scéně, na které bych realizoval představu jakési jevištní poetické klauniády. Takže, nejprve jsem se znovu uchýlil do staré dobré Reduty, poněvadž tam se mi vedlo, a když se pak Jiří Šlitř začal taky zajímat o divadlo, zkusili jsme spolu založit Semafor.*”<sup>55</sup>

A tak se poté, co opustil Divadlo na zábradlí, Jiří Suchý vrátil do Reduty a pokusil se navázat na předchozí úspěchy po boku s Ivanem Vyskočilem. Jeho touha po vlastním divadle v něm však stále přetrvávala, až nakonec vyhrála. Suchý nejdříve odmítl nabídku svého vzoru Jana Wericha, aby společně se Šlitřem hráli pod křídly divadla ABC. To by totiž znamenalo, že by stále neměl své vlastní divadlo, kde by byl svým vlastním pánem. A tak se zrodil nápad založit divadlo Semafor, které je bezprostředně spjata se jmény Jiří Suchý a Jiří Šlitř.

Za vlastní existenci vystřídal divadlo Semafor mnoho míst svého působiště. „Zlatou éru” započalo v divadelním sále v ulici Ve Smečkách, dnešním Činoherním klubu. Následná stěhování probíhala pod taktovkou politického režimu, kterému divadlo Semafor nevyhovovalo, zvláště tomu poté „dopomohl” spor divadla s Ženským domovem.

Pojmenování Semafor nebylo prvním nápadem, na návrh režiséra Jiřího Vrby měl být použit název Dimafor, jako zkratka pro **divadlo malých forem**. U akronymu se však zůstalo, a nakonec vznikl název Semafor, zkratka pro **sedm malých forem**. Už samotný

<sup>55</sup> Lukáš Berný. Divadlo Semafor – rozhovory [online] [citováno 5. 1. 2019]. Dostupné z: <https://semafor.wdr.cz/main.php?left=146&top=9&profil=rozh&sablona=4&detail=1&tema=59>

název tedy naznačuje původní záměr obou zakladatelů — ve svém divadle se chtěli zaměřit na širší záběr, konkrétně na sedm různých forem: hudební komedie, divadlo poezie, film, loutkové divadlo, tanec (společně s pantomimou), výstavy výtvarného umění a jazz.<sup>56</sup> Divadlo tedy mělo být scénou hned několika různorodých souborů zaměřujících se na různé formy. Největšího ohlasu se však dostalo dvojici Suchý a Šlitr a jejich koncepci divadla písniček.

První premiérou divadla se stalo roku 1959 představení *Člověk z půdy*. V této hudební komedii dostali prostor, až na výjimky v osobách Miroslava Horníčka a Miloše Kopeckého, tehdy vcelku neznámí umělci — Waldemar Matuška, Pavlína Filipovská, Karel Štědrý či Ferdinand Havlík, který se stal vedoucí osobností hudebního souboru Semafor.<sup>57</sup> I tak se ale hra setkala s neuvěřitelným zájmem a následným úspěchem. Všem ostatním divadelním profesionálům to přišlo nepochopitelné. Necháпали, jak je možné, že takovéto představení bez „hlubších hodnot“ vzbudilo u diváků tak enormní pozitivní ohlas. A právě v tom bylo kouzlo divadla Semafor a autorské dvojice Suchý-Šlitr. Bylo to hlavně jejich hudebně-komediální ladění. V jejich představeních hrály dominantní roli písničky, které přenesly diváka do úplně jiného světa. Jejich melodie byly chytlavé a texty jednotlivých skladeb byly pro posluchače neuvěřitelně lákavé. A to převážně pro mladou generaci diváků. A to se stalo divadlu paradoxně osudné. Divadlo Semafor se stalo takovým útočištěm pro pražskou mládež, a to se nelíbilo dohlížejícím orgánům státu. Jiří Suchý na to reagoval: „*To, že se k nám hrnulo publikum, převážně mladé, to nám bylo přičítáno k horšímu, protože my jsme vlastně mládež kazili, poskytující jí to, co chtěla a ne to, co měla chtít.*”<sup>58</sup> Divadlo Semafor navázalo na úspěšnou hru další tvorbou několika písní, jejichž melodie zná dnes, téměř po 50 letech, asi skoro každý — *Dítě školou povinné*, *Pramínek vlasů*, *Včera neděle byla*. Písničky z pódia Semaforu se staly fenoménem. Do podvědomí diváků se dostaly neobvyklým způsobem, což si uvědomovali i samotní autoři. Nejedna písnička se začala objevovat v rozhlasových stanicích, ale výjimkou nebyly ani gramofonové desky složené ze semaforových skladeb.

Na konci první sezóny bylo uvedeno do repertoáru divadla pásmo písniček nazvané *Zuzana je sama doma*. V následujících letech na toto pásmo navázala další se jménem

<sup>56</sup> *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 425.

<sup>57</sup> KOLÁŘ, Jan. *Jak to bylo v Semaforu: kapitoly z historie pražského populárního divadla plus dvě dosud nepublikované hry Jiřího Suchého Revizor v šantánu, Elektrická puma*. Praha: Scéna, 1991, s. 9.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 17.

Zuzana v názvu. Jednalo se o původní písničky Jiřího Suchého, ale také se zde objevovaly starší texty z Reduty či přetextované americké písně.

12. října 1960 proběhla v divadle premiéra hry *Taková ztráta krve*.<sup>59</sup> Jednalo se o hru s podtitulem detektivka s hudbou, kde se poprvé objevila nová tvář Semaforu Eva Pilarová. Hra však nebyla úplně ideově neutrální, a tak se začala potýkat s cenzurou, až byla nakonec definitivně zakázána a Semaforu nastaly těžké časy. Orgány se však neopovážily zrušit Semafor přímo a rozhodly se na to jít „vychytrale“ a slíbily souboru, že přes prázdniny jejich sál samy zrestauroují. Když však nastal začátek nové sezóny, prostory byly spíše zdevastované nežli zvelebené. Sál Ve Smečkách, kde Semafor až do té doby působil, byl prohlášen za technicky nezpůsobilý a musel být opuštěn. V roce 1961 tak započala éra divadla Semafor, kdy hledalo možnosti svého angažmá téměř všude, kde se dalo. Za tuto dobu vystřídalo hned několik pražských budov a divadel, kdy si rezervovalo jejich sály v době volných dnů a téměř každý večer hrálo jinde. Divadlo Semafor se stalo jakousi divadelní kočovnou společností, působiště našlo například ve Vojanových sadech, v Burianově Děčku či v Klicperově divadle.<sup>60</sup> Ani to mu však na jeho popularitě neubralo. Právě v této době soubor navázal na úspěch Zuzany a vydal její pokračování nazvané *Zuzana je zase sama doma*. Obsazení tohoto vystoupení bychom dnes považovali za hvězdné – Eva Pilarová, Waldemar Matuška, Karel Štědrý, Hana Hegerová. Na první pohled by se tak mohlo zdát, že divadlo drželo při sobě, ať se dělo cokoliv. Ale i přesto začala na vnitřní strukturu celku kritika ze všech stran doléhat a soubor se rozdělil na dva protichůdné tábory. Jeden se soustředil kolem Jiřího Suchého, druhý kolem Waldemara Matušky. Nakonec došlo k definitivnímu rozchodu divadla Semafor a tří vycházejících hvězd, které odešly ke konkurenci, do Rokoka. Byli to Waldemar Matuška, Eva Pilarová a Karel Štědrý. Eva Pilarová byla společně s Waldemarem Matuškem jakousi dvojicí lásky zpívajících zamilované písničky. Ty si však odnesli s sebou a začali je zpívat v Rokoku. Jiří Suchý se tomu ale postavil čelem a napsal novou „slad’árnu“ *Motýl* pro novou dvojici Janu Malknechtovou a Jiřího Jelínka,<sup>61</sup> která si v srdcích publika získala své místo.

Ve stejné době, kdy Semafor zažíval jakousi krizi v důsledku odchodu některých svých hvězd, se v divadle rodila nová pěvecká ikona Karel Gott. Díky interpretaci písně *Oči sněhem zaváté* se začal stávat hvězdou první velikosti.

<sup>59</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 59.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 43.

V roce 1961 divadlo navázalo na svůj trvajícím úspěch novou inscenací s názvem *Papírové blues*. Inspiraci pro tvorbu byl pro Jiřího Suchého Christian Morgenstern.<sup>62</sup> Jednalo se o představení kabaretního charakteru, jež se skládalo z krátkých úvah a příběhů různých témat.

Odchod Waldemara Matušky a dalších znamenal pro mnohé konec Semaforu. Duo Suchý a Šlitř se však nehodlalo vzdát a pustilo se do sestavování nového repertoáru a uspořádání zbrusu nového souboru. V té době se do čela divadla postavila právě jejich dvojice a ujali se programu divadla výlučně sami — Suchý bude pracovat na novém kabaretním představení, Šlitř zatím bude vystupovat jako pianista. A právě v této době se zrodila postava Jonáše.

Divadelní představení *Jonáš a tingtangl* patří mezi nejvíce úspěšné hry dvojice Jiřího Suchého a Jiřího Šlitřa a divadla Semafor. Výjimečné bylo hned z několika důvodů. Například zde velmi překvapivě hrál samotný Jiří Šlitř, který se do té doby jevišti spíše vyhýbal. Představení bylo jedinečné také z hlediska formy. Jiří Suchý zde upustil od písni a začal psát kuplety, což si sám odůvodnil slovy „*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 ji růži a ona mi nakonec řekla něco, co posluchače kupletu rozesměje — neboli pointu.*“<sup>63</sup> Inscenace *Jonáš a tingtangl* naplnila představy Suchého o vytvoření autorského divadla. Dominovala zde právě jeho osoba společně s Jiřím Šlitřem, kteří spolu vedli místy komický dialog a zrodila se tak nová komická dvojice na pražské scéně. Před premiérou ale tak slibné vyhlídky všichni zúčastnění neměli. Ani Jiří Šlitř nebyl herecky nadaný a velká většina lidí kolem divadla se obávala jeho výkonu před diváky. Doufali, že si po prvním představení a následném debaklu své působení ve hře rozmyslí a sám od něj odstoupí. Poprvé se hra před diváky uvedla ve Zlíně. Publikum bylo z výkonu Jiřího Šlitřa nadšené. Jeho zkoprnělé výstupy si zřejmě vyložilo jako součást role a milovalo je.

Úspěch Jonáše byl patrný všude. Divadlo Semafor se od založení potýkalo s velkým zájmem kritických pramenů, které málokdy stály na jeho straně. To se ale změnilo

---

<sup>62</sup> Christian Otto Josef Wolfgang Morgenstern byl německý básník, novinář a překladatel. Věnoval se převážně umění, žurnalistice, překladatelství a poezie a je považován za zakladatele německé nonsensové poezie.

<sup>63</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 85.

s příchodem postavy Jonáše a tinglangu.<sup>64</sup> Dříve negativně hodnotící listy teď pěly samou chválu. Nemalou zásluhu na tom měl i režisér kabaretu Karel Mareš.<sup>65</sup>

V roce 1962 si divadlo konečně našlo místo svého trvalého působiště a usadilo se v pasáži Alfa.<sup>66</sup> V roce 1995 se přesunulo do prostorů Hudebního divadla Karlín, kde působilo až do povodně roku 2002. Poté jeho cesta směřovala do Dejvické ulice, kde sídlí divadlo Semafor dodnes. Následujícího roku, roku 1963, byla uvedena v pořadí již třetí Zuzana, *Zuzana není pro nikoho doma*, ve které dominoval například Karel Gott či „sladké“ duo Malknechtová a Jelínek. Téhož roku zažil Semafor velký úspěch v anketě Zlatý slavík pořádané časopisem Mladý svět. V té si své místo našlo mnoho umělců z jeho řad — Karel Gott obsadil první místo, Jiří Suchý skončil čtvrtý, a dokonce i Jiří Šlitr se umístil, kdy obsadil dvacátou příčku.

Koncem první poloviny šedesátých let nastala pro divadlo nejidyličtější doba. Z politického hlediska mělo divadlo Semafor s veřejností velké sympatie, což se projevilo v několika různých směrech. Zásadní ale byla zpráva, že Jiří Suchý a Jiří Šlitr mají odjet na stáž do Paříže, aby zde načerpali inspiraci z některých mnoha úspěšných kabaretů a šantánů.<sup>67</sup> Doba strávená v Paříži byla velmi cenná a dopomohla k zavedení několika novinek i na české scéně. Jednou z nich byl i tzv. recital, který si ve Francii čas od času každý zpěvák uspořádal. A tak se S+Š rozhodli tento termín a tradici zavést i ve svém divadle a rozhodli se uspořádat svůj vlastní koncert. *Recital 64* bylo pásmo písniček Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra a stalo se zlomovou událostí především pro druhého jmenovaného. Od pianisty s malým množstvím replik v představení Jonáš se zde posunul na suverénního komika. Původním záměrem bylo sehrát celkem jen 10 recitálů, ale jeho úspěch byl mimořádný, až se nakonec Ján Roháč rozhodl *Recital 64* natočit pro Československou televizi a jeho záznam se dodnes často vysílá.

Velkou událostí byl také první celovečerní film *Kdyby tisíc klarinetů*. Jednalo se o spolupráci všech tehdejších popových hvězd působících převážně v divadle Semafor a Rokoko. Účinkovali zde Matuška, Pilarová, Gott, Hegerová, Filipovská, Štědrý, Suchý, Šlitr...<sup>68</sup> Předchůdcem tohoto filmového muzikálu bylo stejnojmenné divadelní

<sup>64</sup> Tinglangu byl druh zábavního podniku, obvykle podřadné úrovně.

<sup>65</sup> KOLÁŘ, Jan. *Jak to bylo v Semaforu: kapitoly z historie pražského populárního divadla plus dvě dosud nepublikované hry Jiřího Suchého Revizor v šantánu, Elektrická puma*. Praha: Scéna, 1991, s. 27.

<sup>66</sup> JUST, Vladimír. *Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 290.

<sup>67</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 119.

<sup>68</sup> KOLÁŘ, Jan. *Jak to bylo v Semaforu: kapitoly z historie pražského populárního divadla plus dvě dosud nepublikované hry Jiřího Suchého Revizor v šantánu, Elektrická puma*. Praha: Scéna, 1991, s. 36.



představení, které mělo svou premiéru roku 1958 v Divadle Na zábradlí pod taktovkou Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila. Taková koncentrace známých umělců vzbudila pozornost pracovníků Ústředního výboru Komunistické strany Československa a následovala řada zákazů činnosti. Například Waldemar Matuška mohl po dobu jednoho roku působit jen na divadelních prknech.

Prvním velikým neúspěchem Semaforu se stalo představení *Sekta* uvedené roku 1965. Obsazení bylo převážně dámské a nezdar hry Jiřího Suchého velmi zasáhl. Především proto, že od ní její autor očekával vesměs kladné emoce a sliboval si, že hrou zapůsobí hlavně na citlivější část svého publika. Na selhání hry mělo vliv několik faktorů. Hlavním ale bylo to, že se Jiří Suchý chtěl oprostít od své běžné konvence a ve hře použít jiné motivy a témata, ve spojení se svou osobou neobvyklé. S tím však narazil na nesouhlas u svého kolegy Jiřího Šlitra, který mu odmítl na hru takového ražení napsat hudbu. Dalším důvodem bylo také to, že hra *Sekta* v podstatě nekladla důraz na obsahovou podstatu, ale šlo zde hlavně o básnickou formu a podobu. Mimo jiné bylo problémové i téma, kde dominoval egoismus hlavní postavy bohyně Evy. A tak se představení setkala s neúspěchem jak u diváků, kteří s novou hrou očekávali další vlnu radostných písniček, tak i u kritiků, kteří nebyli na pesimistickou atmosféru u Semaforu zvyklí. Ale jednu pozitivní reakci *Sekta* přece jen vyvolala. Jiří Suchý se rozhodl fiasko zahrát do autu a jen několik měsíců poté měla premiéru jeho další, už znovu úspěšná inscenace.

Jiří Suchý se znovu rozhodl vsadit na jistotu a v nadcházejícím představení nechal dominovat svoji největší přednost — hudbu. *Dobře placená procházka* byla na scénu uvedena jen 3 měsíce po *Sektě*, 15. června 1965.<sup>69</sup> Původním záměrem byla jazzová opera, jejichž hlavními hrdiny měli být dva instalatéri, kteří se snaží opravit vodovodní kohoutek. Pro oba autory, kteří měli v opeře ztvárnit zmiňované zpívající instalatéry, se hra zdála dostatečně výstřední. To bylo i samotné prostředí hry, koupelna. To vycházelo hlavně z iniciativy Jiřího Suchého, který libreto ke hře napsal náhodně právě ve vaně,<sup>70</sup> v době, kdy probíhalo natáčení filmu *Kdyby tisíc klarinetů*. Z postav instalatéra se ale nakonec stal listonoš a advokát a inscenace se posunula trochu jinam, než byl její původní záměr. Ale i přesto se stala velikým hitem. A nejen na domácí scéně. Po 64 reprízách<sup>71</sup> se sami autoři rozhodli hru stáhnout z repertoáru, jelikož se jí chopili režiséři Ján Roháč a Miloš Forman

<sup>69</sup> KOLÁŘ, Jan. *Jak to bylo v Semaforu: kapitoly z historie pražského populárního divadla plus dvě dosud nepublikované hry Jiřího Suchého Revizor v šantánu, Elektrická puma*. Praha: Scéna, 1991, s. 39.

<sup>70</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 149.

<sup>71</sup> VANĚK, Jan J. *Semafor: 40 nezapomenutelných let*. Praha: Knihcentrum, 1999, s. 19.

a navždy ji zvěcnili ve formě televizního záznamu. Miloš Forman se kolem divadla Semafor poprvé vyskytl v době svého studia dramaturgie na FAMU, kdy divadlu věnoval mnoho svého času a natočil dokument *Konkurs*.<sup>72</sup> Díky jeho a Roháčově práci se opera *Dobře placená procházka* dočkala úspěchu i ve světě, kdy ji vysílaly televize ve Finsku, v Belgii, a dokonce i v Jugoslávii.<sup>73</sup> Ohromný ohlas hry vzbudil u dvojice S+Š vyhlídku, že by jejich opera mohla uspět dokonce i na broadwayských prknech. Za vlastní náklady hru přeložili a Jiří Šlitr ji vzal s sebou na Světovou výstavu do Montrealu, aby ji zde nabízel. Vyprávění Jiřího Suchého o výsledku je vcelku úsměvné: „*Výsledkem bylo, že se za čas vrátil domů bez filmu, který se tam někde ztratil. Na Broadwayi se naše Dobře placená procházka neuchytila.*”<sup>74</sup>

Na počátku druhé poloviny šedesátých let se Suchý se Šlitrem dohodli, že se na nějaký čas jejich hraní zčásti rozejde. Každý si vytvoří svůj vlastní program, ve kterém druhý bude sice figurovat, ale nepřítomně — Suchého budou zastupovat texty a Šlitra zase jeho hudba. A tak měly v roce 1966 premiéru dva zbrusu nové programy. Jiří Šlitr ten svůj nazval *Ďábel z Vinohrad*, ve kterém účinkoval obklopený množstvím mladých atraktivních slečen. Jiří Suchý byl v tomto ohledu „skromnější.” Svůj program nazvaný *Benefice* soustředil převážně kolem sebe, potulného zpěváka, a jedné dívenky, kterou v té době ztvárnily střídavě Magda Křížková a Zuzana Burianová.<sup>75</sup> S rozšířením záběru *Benefice* se Suchý potýkal s nedostatkem herců. A tehdy na semaforská prkna vstoupili Miloslav Šimek a Jiří Grossman.

Následující sezóna byla pro Semafor klíčová hlavně z jednoho důvodu. Oficiální vznik zažil Klub spřízněných duší při divadle Semafor. Dnes ho většina z nás zná pod názvem *Jonáš klub*. Bylo to, a dodnes je, sdružení lidí stejného či podobného kulturního smýšlení, které spojovala a spojuje hlavně sympatie k osobě Jiřího Suchého a s ním i k divadlu Semafor. Klub byl vzhledem ke své kulturní politice často zakazován, ale vždy byl znovu obnoven s jiným programem. Mj. hrál významnou „sdužovací” roli v době tzv. normalizace a fungoval jako jakýsi zpravodaj, kdy podával informace ze zákulisí divadla Semafor, ale zveřejňoval i ukázky z jeho dílny.

Ani divadlo Semafor se neobešlo bez reakce na sovětskou invazi 21. srpna 1968. V té době byl Jiří Suchý společně se svou rodinou na dovolené v Anglii. Své blízké zde

<sup>72</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 118.

<sup>73</sup> KOLÁŘ, Jan. *Jak to bylo v Semaforu: kapitoly z historie pražského populárního divadla plus dvě dosud nepublikované hry Jiřího Suchého Revizor v šantánu, Elektrická puma*. Praha: Scéna, 1991, s. 39.

<sup>74</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 144.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 148.

bez zaváhání ponechal a jen na naléhání kolegy a přítele J. Šlitra se do Prahy vrátil. Pod nátlakem dobové atmosféry a zčásti také publika se konala premiéra *Jonáše a doktora Matrace*, jako jakási náhrada za Jonáše číslo I. Jaký úspěch by představení mělo, kdyby se v jeho uvádění plynule pokračovalo, se dnes již nedozvíme. 26. prosince 1969 byl Jiří Šlitr nalezen mrtvý ve svém ateliéru, kde si přitápěl svítiplynem, a to se mu stalo osudným. Dodnes se spekuluje, zda šlo o sebevraždu, nešťastnou náhodu či dokonce vraždu. Nejpravděpodobněji se však jeví právě nešťastná náhoda. Poslední, co po sobě Jiří Šlitr zanechal, byl dopis, jenž osobně vhodil do schránky svého kolegy den před svou smrtí. Jednalo se o sedmistránkový dopis, který byl adresován synovi Jiřího Suchého Jakubovi. Obsah dopisu je napůl psaný a napůl kreslený a Jiří Suchý ho považuje za „*skutek překrásný a nepochopitelný.*”<sup>76</sup>

Smrt Jiřího Šlitra, kolegy a kamaráda, byla zpočátku pro Jiřího Suchého impulzem pro odchod z divadla. Nakonec se ale přece jen rozhodl zůstat, protože nemohl dopustit, aby svým odchodem způsobil tolika lidem radost a rozhodl se tu cestu klaunství a legrace dorazit sám.<sup>77</sup> Což se mu, alespoň podle mého názoru, dodnes výtečně daří.

### 2.2.1 ČLOVĚK Z PŮDY

Premiéra první divadelní hry *Semaforu* proběhla 30. října roku 1959. Hra *Člověk z půdy* byla věnována „*všem mladým umělcům, kteří v domnění, že objevují nové, vracejí se do let dvacátých*”.<sup>78</sup> Podtitulem hry byla hudební komedie, což implikuje žánrové zařazení hry. Ta měla celkem přes dvě stovky repríz a písničky obsažené v této inscenaci se ihned začaly mezi lidmi šířit a popularizovat. S úspěchem skladeb a celkově samotné hry začal stoupat také věhlas dvojice Suchý a Šlitr. Autorem této úspěšné první premiéry byl Jiří Suchý, který pro hru vytvořil texty skladeb zhudebněných Jiřím Šlitrem. Režie se chopili Jiří Němeček a Jiří Vrba mající k dispozici orchestr divadla *Semafor* pod vedením Ferdinanda Havlíka. V této činohře s hudebními bloky si svou roli našel i samotný autor Jiří Suchý, jenž zde ztvárnil postavu Malého lorda. Hlavní postavou dramatu je Antonín Sommer, spisovatel žijící na půdě nad bývalým divadlem, jehož ztvárnění se zhostil Miroslav Horníček v alternaci s Milošem Kopeckým a Františkem Filipovským. Vedle Antonína Sommera jsou hlavními postavami představení také milenci Petr a Martina, v

<sup>76</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 204-205.

<sup>77</sup> KOLÁŘ, Jan. *Jak to bylo v Semaforu: kapitoly z historie pražského populárního divadla plus dvě dosud nepublikované hry Jiřího Suchého Revizor v šantánu, Elektrická puma*. Praha: Scéna, 1991, s. 51.

<sup>78</sup> SUCHÝ, Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 18.

jejichž roli se představil Ivan Dvořák a Pavlína Filipovská. Antonín Sommer představuje chátrajícího spisovatele tvořícího různé charaktery postav. Mezi ně patří i Hedvika, v představení ztvárněná Renatou Tůmovou. V dramatu se po boku hlavních postav vyskytuje čtveřice mužů, ve hře prezentovaných jako vědci, vstupujících do děje svým zpěvem, ať už sólovými výstupy či doprovodnými vokály a vědeckými vstupy. Jména jednotlivých mužů jsou velmi kreativní a již zde je vidět semaforická hra s významem slov: Přemysl, Nezamysl, Výmysl a Nesmysl. Při premiéře se v jejich rolích představili Karel Štědrý, Waldemar Matuška, Rostislav Černý a Pavel Linhart.

Drama započne zpěvem čtveřice vědců na předscéně, z jejichž úvodní písni pochází tak známá slova: K smíchu toto představení, trochu je a trochu není, záleží teď velectění na vašem rozhodnutí. Vedle Antonína Sommera hrají ve hře velice důležitou roli milenci Petr a Martina. Oba jsou jednoho dne pozváni na půdu k panu Sommerovi. Téměř celé drama se odehrává právě zde, v místech, kde spisovatel žije ve svém vlastním světě. Antonín Sommer je velmi zvláštním spisovatelem — píše díla, jež už jsou dávno napsaná a jejichž autory jsou světoznámí umělci. Mezi „jeho“ díla patří například Robinson Crusoe, Stařec a moře, Lakomec, Tři muži ve člunu, V zámku a v podzámčí, Balada z hadrů, Petr a Lucie či Pád Paříže. On sám si ale není vědom toho, že píše něco, co už dávno existuje. Dokonce tvrdí, že neumí ani číst. Pan Sommer je také autorem velmi podivných postav jako je například Malý lord nebo Hedvika, hlavní postava jeho nejnovějšího románu Bílá né moc. Postava Hedviky je specifická jedním rysem: svým tělem stojí na Zemi, ale vědomí své existence (svou duši) má na Měsíci. Malý lord je zase mužem, který se chce ze svého románu osvobodit a stát se opravdovým člověkem. To se mu nakonec podaří, když zničí i poslední výtisk románu, kde hraje hlavní postavu, jenž vlastní Sommer. Na konci hry, kdy všichni přítomní spisovatele opouštějí, se sám Antonín Sommer přizná, že umí číst, že to jen předstíral kvůli touze o originalitu a všem slíbí, že se změní.

Děj celé hry se střídavě odehrává pouze na dvou místech — na předscéně a na půdě. Místo je vždy uvedeno na začátku každého obrazu. Půda je v podstatě takovým odkladištěm všemožných záhadných věcí, vyskytuje se zde například bedna s efekty, sádrová paže, klec, v níž je bota, a mnoho dalšího. Mezi tímhle vším nepořádkem žije podivný spisovatel Antonín Sommer obklopený svým vlastním světem.

Jak jsem zmínila již výše, úspěch hry tkvěl bezesporu v hudebních výstupech. Mnohé skladby se ihned od publikování staly evergreeny a jsou dodnes velmi frekventovanými a nebojím se říci, že až nesmrtelnými. Mezi ty nejznámější patří láskyplná píseň *Pramínek vlasů*, skladba v podání Martiny *Včera neděle byla* či *Dítě školou*

*povinné* od Malého lorda. Mimo to je ale velké plus kladeno také nekonzervativnosti hry, co se jazyka týče. Představení se vymyká striktně spisovné normě a hojně je zde užíváno hovorových prostředků. Tím Jiří Suchý dokazuje svou uměleckou schopnost perfektně pracovat s jazykovými prostředky a s jazykem celkově. V textu nalezneme také velmi málo používaná slova jako například *žbrdlení*<sup>79</sup> nebo *žinantní*,<sup>80</sup> jejichž významy jsem si musela i dohledat. Tak, jako je v absurdním dramatu jazyk nositelem děje, zde je jazyk prostředkem humoru, jenž je hlavní oporou celé hry. Jazyková rovina je ve hře přímo bravurní. Práce se slovy je založena především na vzájemném neporozumění postav a dvojsmyslech.

*MARTINA: Takhle by to namaloval Salvator Dali.*

*SOMMER: Kdo to?*

*MARTINA: Salvator Dali!*

*SOMMER /v rozpacích/: Jo...Dá-li pánbůh, vymalujem.<sup>81</sup>*

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

*MALÝ LORD: Potomky! - Když potom, tak potomky. Kdyby předtím, tak...taky potomky.*

*To už je taková nedůslednost.<sup>82</sup>*

*SOMMER: To nám to jde! Holka mi tady trpí, bere lidi na cit, ti dva mi zase vnášejí do románu erotický moment, což je důležité. Sex a sex je všechno. Anebo jako říkají staří*

*Římané: sex a sex je dvanáct.<sup>83</sup>*

I přes výrazný hlavní motiv hry, kterým je pobavit diváky, zde nalezneme i intelektuální prvek, jenž apeluje na kulturní vzdělanost a přehled diváků. V momentě, kdy se Petr a Martina dostávají se spisovatelem Sommerem na půdě do řeči, vedou rozhovor o dílech, která napsal. Ve hře je poukazováno na mnoho českých i světových autorů — Boženu Němcovou, Ernesta Hemingwaye, Daniela Defoe, Moliéra či Karla Čapka. Velmi zajímavým prvkem se mi jeví chvíle, kdy Petr a Martina stojí na pódiu bývalého divadla a v momentě vyrušení cizí osobou mu kladou za vinu, že ničí divadlo, které se zde hraje. Ani po opakovaném přečtení jsem nerozluštila, zda opravdu hrají ve hře své vlastní

<sup>79</sup> SUCHÝ Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 25.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 46.

divadlo, či Jiří Suchý záměrně prolíná dva různé světy dohromady — ten divadelní a ten skutečný. Podobný prvek se nachází na konci hry, kde nalezneme jakýsi pokus o divadlo v divadle, kdy se Antonín Sommer snaží realizovat svůj román přímo před zraky semaforického publika.

Děj celé hry má rychlý spád, postavy se v promluvách hbitě střídají a děj tak posouvají rychle vpřed. Ve hře se vyskytuje velmi malé množství delších monologů, převahu zde jednoznačně mají svižné dialogy.

Pro analýzu tohoto dramatu jsem měla k dispozici jak tištěný scénář hry v původní podobě, tak i dodnes dochovaný záznam hry z roku 1961. Rozhodla jsem se nejdříve hru pouze přečíst a nechat volný průběh svým myšlenkám a představám a až poté jsem se podívala na divadelní záznam a rozhodla jsem se obě formy podrobit vzájemné komparaci. Má představa o prostorách hry byla velice podobná těm opravdovým. Co se však obsazení týče, tam jsem měla již trochu jiné představy. Například Antonína Sommera jsem si představovala jako staršího zšedivělého muže s brýlemi a s drobounkou postavou. Ve ztvárnění Miroslava Horníčka byl však podán fantastickým způsobem, na první pohled vyvolávající lehce děsivý dojem, avšak značně odlišným, než jsem měla na mysli já. Jemně patrný je zde i vliv Jana Wericha, se kterým Miroslav Horníček nějaký čas spolupracoval. Když však v ruce držím psaný scénář, napadá mne otázka, jak obtížné muselo být některé vtipné momenty do hrané podoby přenést. Jedním z nich je i replika mezi panem Sommerem a Malým lordem.

*SOMMER: Žádnej zmetek! Ona 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 naučil?<sup>84</sup>*

Záměna malého a velkého písmena nám posune význam slov do zcela jiné roviny a vzniká tak komičnost situace. Režiséři se ale tohoto konkrétního vtipu ve hře zhostili bravurně. Malý lord zde začne Holečka pomocí grimas a v doprovodu slov „*Holeček vypadá takhle...*“ předvádět a téměř každému tedy dojde, oč tu běží. Při pouhém čtení scénáře nám ale uniká mnoho dalších efektů. Takovým je například i zpěv všech účinkujících. Z mého osobního pohledu stojí za vyzdvihnutí především ztvárnění písně *Včera neděle byla* od

<sup>84</sup> SUCHÝ Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 36.

slečny Martiny, kde hraje intonace hlasu velice důležitou roli. Při zpěvu začíná křehounce, postupně svůj hlas graduje a následně skladba přejde „do rukou“ revuální skupinky „myslů“.

Obsahová rovina je v obou případech stejná a děj hry je v inscenaci přesně zachován. Jediným rozdílem jsou drobné odlišnosti v dialogích, kdy je často v hrané podobě ve větách zpřeházen slovosled či jsou do dialogů přidány další věty do dějové linie však výrazněji nezasahující. Ve hře samotné nastává po čtvrtém výstupu přestávka, ve které si před publikum sedl komik a diváky v pauze zabavoval vtipnými historkami. Představení následně započne písní *Dítě školou povinné*, v jejímž podání se představuje čtveřice vědců. Dominantní pěvecké postavení zde má však bezesporu Waldemar Matuška.

První hra divadla Semafor se u diváků setkala s neuvěřitelným úspěchem. I přes neprofesionální herecké obsazení hry podali všichni amatérští účinkující skvělý výkon, a právě to mělo zřejmě na úspěch hry značný podíl. Lidé v představení viděli všednost a upřímnost, které jim byly velmi blízké. Jiří Suchý se zde předvedl jako vynikající básník, jeho texty jsou nádherné a smyslné. Hra *Člověk z půdy* je v podstatě moralitkou, ve které je však velké místo vyhrazeno pro humor. Přesto má na konci jakési nadčasové vyústění, kdy se člověk chce změnit v lepšího člověka. Diváci se na představení chodili zasmát, uvolnit se a pobavit se. V divadle Semafor si k tomu všemu mohli ještě zazpívat. Filozofie Jiřího Suchého od této inscenace pokračovala i v dalších hrách jako je následující drama *Taková ztráta krve*, či ve veleúspěšném představení *Jonáš a tingltangl* a přešla i do pásma písniček *Zuzana*.

### 2.2.2 TAKOVÁ ZTRÁTA KRVE

Na podzim roku 1960 se v divadle Semafor uskutečnila premiéra hry *Taková ztráta krve*. Na plakátech byl uveden název společně s podtitulem detektivka s hudbou, což vypovídalo o charakteru samotné hry. Hru napsal Jiří Suchý, autor hudby k jeho textům byl Jiří Šlitr. Samotný autor si ve své hře i zahrál, a to po boku Waldemara Matušky, Evy Pilarové, Pavlíny Filipovské a mnoha dalších osobností. Režisérem celého představení byl Miroslav Janeček, jenž měl pod svou taktovkou také hudební doprovod celé hry v podání orchestru Ferdinanda Havlíka.<sup>85</sup> Hra se začala po několika reprízách potýkat s problémy s cenzurou, až byla nakonec její původní verze zakázána. Soubor se však hry nechtěl vzdát, a tak došlo

<sup>85</sup> SUCHÝ Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 60.

k přepracování inscenace a ke vzniku nového konce, se kterým cenzura již neměla problém a hra mohla v repertoáru nadále zůstat a figurovat v něm dále přes rok. Hra však vznikla v poměrně těžké fázi vývoje divadla. V období počátku šedesátých let byl Semafor kočovnou společností a za vidinou volného sálu na večer putoval po celé Praze. S tím samozřejmě souvisely značné potíže, například s kostymérskou výpravou Běly Novotné, ale osobně v této skutečnosti vidím pro úspěch divadla spíše pozitivum, kdy se představení alespoň snáze dostalo do podvědomí celého spektra obecnstva.

Celá hra je doprovázena skvělým důvtipem Jiřího Suchého, o čemž svědčí už úvodní slova ke hře: „*Budete-li mít po představení pocit, že je dobře, když se pokoušíme o českou hudební komedii, pak to pro nás nebyla Taková ztráta času*”.<sup>86</sup>

Divadlo Semafor má nepochybně velké množství velmi úspěšných inscenací, ať už z hlediska divadelního či pěveckého. Výběr konkrétních her pro analýzu byl tedy velmi složitý a rozsáhlý. Vedle představení *Člověk z půdy*, díky kterému se Semafor přidal do linie pražských divadelních scén, jsem si vybrala v pořadí druhou, jejich méně známou, nikoliv však méně významnou hru, *Taková ztráta krve*. Hlavní okolností mého výběru byl fakt, že při mém bádání o souboru Semafor jsem narazila na četné recenze téměř o všech jeho hrách. Avšak název *Taková ztráta krve* se zde nevyskytl snad vůbec. A proto jsem se ve své práci rozhodla provést podrobnou analýzu právě této semaforové hry a pokusit se tím vnést do světa historie a recenzí o souboru Semafor nový, bezpochyby však generačně zatížený pohled.

Divadelní hra *Taková ztráta krve* mě na první pohled lákala hlavně ze dvou důvodů. Prvním je výše zmiňovaný a druhým výrazným důvodem jsou písničky ve hře. Duo Jiří Suchý a Jiří Šlitr stojí za mnoha úspěšnými hudebními skladbami, které velké většině z nás dodnes zní v hlavě. Já, zřejmě jako spousta dalších, mám jejich písňe spojené hlavně s dětstvím. A obzvláště poté dvě konkrétní z této hry — *Sluníčko* a *Marnivá sestřenice*, ve mně živě vyvolávají ony dětské vzpomínky.

*Taková ztráta krve* je hra skládající se z prologu, osmi obrazů a epilogu. Na scéně se za dobu trvání inscenace vystřídá celkem 10 postav — Harry Bedrna (chuligán), knihkupec František, učitel, redaktor, Zdeňka, Vladislava, školník, Vlastimil Drábek, kůň a Zuzanka. Děj dramatu je zasazen do vesničky Chlebodary, kam jednoho dne přijede nový knihkupec František a setkává se zde s místními obyvateli — s panem učitelem, školníkem,

<sup>86</sup> SUCHÝ Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 59.



zdejší darebákem Harrym Bedrnou, redaktorem a malou Zuzankou, se kterou se poprvé setkává při zpěvu proslulé písně *Sluníčko*. František všem na uvítanou rozdává knihu s názvem *Taková ztráta krve*. Ve vesničce se mimo výše zmíněné nachází také holič Vlastimil Drábek, jenž jde všem svým spoluobčanům za příklad svým spořádaným životem a vzorným chováním. Z tohoto důvodu o něm chce místní redaktor napsat oslavnou zprávu a soutěžit prostřednictvím jeho osoby o nejlepší obec v kraji. Vyzdvihnutím jeho „maličkosti“ si také slibuje zlepšení morálky mládeže. Ta by ho měla začít považovat za svůj vzor a následovat jeho chování a řádný životní styl. Na to však pan učitel, po němž chce redaktor informace o minulosti kadeřníka z dob jeho studií, reaguje upozorněním, že pokud by byl Vlastimil takto vychválen, byla by raněna jeho skromnost a nemělo by to pozitivní následky. S tím však redaktor nesouhlasí a trvá na svém, jelikož je holičovou ochotou a také čistotou, kterou ve svém salónu udržuje, naprosto okouzlen. V tu chvíli vstupuje na scénu školník a zpívá o svém právě prožívajícím neštěstí a za kterým stojí zavřené holičství. To přítomné, redaktora a učitele, velmi vyleká a rozhodnou se holiče, o němž se proslýchá, že měl být údajně unesen, vlastními silami nalézt. Nemohou si přece dovolit skandál a ohrozit tak bezchybnou existenci a ukázkovou pověst chlebodarského vzoru. O jeho zmizení se však dozvěděl i darebák Harry a jde za knihkupcem Františkem s cílem přemluvit ho, aby mu holiče pomohl najít. Z následného rozhovoru mezi Františkem a panem učitelem, jenž přišel do knihkupectví hledat své klíče od kabinetu, zjistíme, že František ví, kde se Drábek nachází. Ve vykřičeném domě, v Šumavanu, kde pracuje Zdeňka a Vladislava. Tam se také později pan učitel vydá. Ke svému překvapení zde narazí na samotného redaktora, který sem již nějakou dobu chodí za jídlem a pitím a pravděpodobně také za jedním z děvčat. Další, v pořadí již čtvrtý obraz, začíná vstupením školníka do učitelova otevřeného kabinetu s klíči v zámku a plného exponátů, mezi kterými spatří i na první pohled nepohybujícího se Drábka. Když s ním začne cloumat, z holiče Vlastimila jen začne padat seno a školník zjistí, že se z celé jeho paže soukají ven stébla sena. V domnění, že ho pan učitel zabil a vycpal ho jako exponát pro své další akademické účely, urychleně kabinet zamkne a uteče. V následujícím obraze se dozvídáme, co se s chlebodarským holičem Drábkem stalo. Pan učitel zde promlouvá sám k sobě o tom, že má Drábka zavřeného v kabinetu a že pokud nenajde klíče, umře mu tam hlady. V tom za ním přichází do Šumavanu školník, který mu přináší jeho klíče od kabinetu a zamlčí, že by snad v kabinetu viděl něco podezřelého. Šestý obraz je spojený s Františkem a Harrym a jejich vloupáním se do kadeřnictví. Zde se František zamotá do přístroje na trvalou ondulaci, který mu na hlavě vyčaruje nový účes. Na to on sám

zareaguje písní o krásných loknách, jež směřuje na adresu své sestřenice. V jejich pátrání po podezřelých předmětech je vyruší školník se slovy, zda něco našli. Při svém hledání však Harry s Františkem narazili jen na seno. Školník následně sdělí oběma přítomným, že by se měli zajímat o to, co je v kabinetu ve škole, ale že jim nemůže říci, co to je, ať se na to jdou podívat sami. V další scéně se znovu přesouváme do Šumavanu, kde se stále nachází, teď už lehce podnapilý, pan učitel. Jednou ze zaměstnankyň vykřičeného domu je i přítelkyně Františka Vladislava. Ta se na přání svého milého snaží získat klíč od kabinetu nacházející se v kapse pana učitele. Díky své vychytralosti ho získat dokáže a ihned ho předá Františkovi. Na scénu se též vrací redaktor. Pan učitel je stále ve značně podroušeném stavu a zažívá zde jakousi krizi nad svým životem, se kterým je značně nespokojen. Do Šumavanu náhle vstoupí Harry společně s Františkem a za nimi v závěsu vchází Drábek, Vladislava a Zdeňka. Drábek však náhle zkolabuje, na nařízení pana učitele ho mají odnést domů. V té chvíli nastává zmatek, do kterého ke všemu vstupuje školník s psaním pro pana učitele. Jeho autorem je sám Drábek. Jeho obsah je prostý — Drábek mu děkuje za to, jakým člověkem se díky jeho péči a zájmu stal. Poslední obraz hry se odehrává opět v kadeřnictví, kam byl Drábek odveden. Sedí na posteli a recituje, když však uslyší kroky k jeho lůžku, náhle zalehne a simuluje těžkou nevolnost. Dotyčným „narušitelem“ je školník. A právě ten se celou pravdu od Drábka dozví. Vlastimil mu začne vyprávět, co se vlastně stalo. Předešlého dne se řízl břitvou a místo očekávané krve z něj začalo padat seno. Se svými trablemi se svěřil panu učiteli, který ho měl v plánu na čas schovat v kabinetu, než něco vymyslí. Drábek mu za to dal peníze na stravu. Vymyslet ale už nic nestihl, protože pravda o celé věci vyšla na povrch. Drábek chce odjet pryč a uchytit se pod cizím jménem. Školník mu však slíbí, že bude on i pan učitel mlčet jako hrob a nikdo se nic nedozví. Za to ho Drábek odmění posledním oholením. Přitom mu vypráví příběh o dvou přátelích — jeden na toho druhého něco věděl, druhý měl zase v ruce zbraň. Osmý obraz končí pohledem na Drábkovy ruce potřísněné krví. V epilogu hry se objevují na scéně všichni účastníci, kromě školníka, který se na pódiu vynoří později, a zpívají společnou píseň o ponaučení spojeném se zvířaty, charakteristickém pro bajky. Když se objeví školník a za ním v těsném závěsu Drábek, všichni utichnou. Školník promluví k přítomným, že pronese rozsudek své smrti. Za viníky své smrti však neoznačí očekávaného Vlastimila Drábka, ale redaktora a pana učitele. Jelikož se jim ale nedá nic dokázat, jsou volni. Hra definitivně končí monologem Františka, který oznamuje publiku skutečnost, že komedie vždy zákonitě končí tam, kde přestává být legrace.

Hra *Taková ztráta krve* se čte jedním dechem. Ať už za tím stojí plynulost děje či samotný skrytý smysl hry, upřímně jí nemám co vytknout. Ve srovnání s *Člověkem z půdy* se poetika Semaforu posunula v podstatě na opačný pól — od umělce hledajícího výstřednosti a zvláštnosti v běžném životě nás soubor přenesl k lidem vedoucím své mladší generace ke slepému obdivu k určitým vzorům. V tom se rovina semaforických inscenací posunula do nadčasovosti. Interpretace divadelních her je vždy značně složitá a zásadní roli zde hraje subjekt recenzenta. Osobně v této hře vidím satirickou ukázkou slepého obdivu k lidem, o kterých v podstatě víme velmi málo. Za tímto obdivem často stojí egoistické chování a osobní touha po kariéře a úspěchu. Tak by se dala charakterizovat postava chlebodarského redaktora — pro úspěch obce v soutěži o nejlepší vesnici v kraji by klidně obětoval, a podle slov pana učitele až zničil, altruistický charakter Vlastimila Drábka. Naproti tomu stojí právě postava pana učitele, na mě působícího velmi skromným dojmem, která se stará především o blaho a spokojenost ostatních. Tento typ literární postavy je zde podle mého názoru skvěle vystižen. Takto konající lidé jsou často obětmi sebe samých, kdy na sebe v podstatě převezmou břemena druhých, a nakonec se ukáže, že jsou to právě oni, kdo trpí nejvíce. Pan učitel se snaží Vlastimilovi pomoci, až se nakonec opije a uvědomí si, jak je on sám se svým životem nespokojen.

Samotné provedení hry se však u kritiků neseťkalo s takovým nadšením, jaké přetrvává u mne. Po premiéře se v novinách a v kulturních časopisech objevovaly články s různými titulky reagujícími na hru — Semafor má sice zelenou, ale ztratil mnoho krve; Takové ztráty příležitostí; Zbytečná ztráta krve.<sup>87</sup> Dramatu bylo vytýkáno mnoho drobností, jedna určitá výtka se však vyskytovala téměř ve všech komentářích. Divadlo Semafor, a Jiří Suchý speciálně, na hudební komedii zkrátka nestačí. *Taková ztráta krve* se navíc nezaobírá hlubším významem a filozofickými otázkami. Po premiéře hry přetrvávaly názory, aby se Semafor zdržoval v rovině písni, v rovině, ve které je nedosažitelným vzorem. V hlavách velké většiny diváků tak po představení zakotvila myšlenka, kam vlastně divadlo Semafor směřuje. Kritici o hře hojně tvrdili, že z ní diváci jsou zmatení, že neví, o čem přesně hra je, proti čemu je napsaná a o čem chce diváky přesvědčit.<sup>88</sup>

Z hlediska prostoru se celý děj odehrává ve smyšlené vesničce Chlebodary. Konkrétní scény se poté odehrávají na několika místech — redakce, knihkupectví,

<sup>87</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 66.

<sup>88</sup> HUVAR, Michal. *Suchý (písníkář a básník)*. Brno: Print-Typia, 1999, s. 22.

Šumavan, školní kabinet a kadeřnictví. Čas a doba příběhu nejsou blíže specifikovány, což ale není žádným problémem, jelikož pro děj nejsou žádným způsobem zásadní.

Jazyková stránka díla zcela odpovídá jeho účelům. Cílem autora a následně i režiséra hry je pobavení publika a toho nelze dosáhnout monology obsahujícími odborné termíny. Proto se ve hře setkáme převážně s krátkými dialogy, díky nimž děj souvisle plyne. Výjimečné nejsou ani nespisovné výrazy jako slova *nečet*, *čet*,<sup>89</sup> *prej*<sup>90</sup> a ojediněle se zde vyskytuje i výraz vulgárního charakteru.

Jako velice pozitivní hodnotím decentní, a přesto velmi efektivní humoristickou stránku hry. Vtip zde není nucený, vyplývá přirozeně z konání osob, které dokáží i ze značně vážné situace a chvíle plynule přejít do vtipného podtónu dialogu. Žertovnost je zde realizována několika způsoby. Autor ve hře využívá různých lingvistických disciplín, díky jejichž modifikaci vnese život svému humoru. Hra se slovy je zde vynikající, velký význam je kladen například i na homonyma.<sup>91</sup> Uvedení několika mála vět charakter hry vystihne nepochybně nejlépe:

*HARRY: Ty vole! Já po něm pátrám.*

*FRANTIŠEK: Podívej se: zaprvé mě vypráhni a za druhé, co tě to napadlo s tím pátráním?*<sup>92</sup>

*UČITEL: Ne, on je od koní.*

*FRANTIŠEK: Snad podkoní?*

*UČITEL: Od koní!*<sup>93</sup>

*FRANTIŠEK: Objevili jsme seno. Drábek ho ani nezametl a utekl. Ale kam utekl?*

*ŠKOLNÍK: Šel se vycpat.*<sup>94</sup>

Poslední z dialogů je potřeba uvést do kontextu. V linii představení se nachází přibližně v polovině, kdy se Vlastimil Drábek již pohřešuje a hledají ho mimo jiné i Harry s Františkem. Právě za nimi přijde školník, který o osudu holiče již ví a svým způsobem

<sup>89</sup> SUCHÝ Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 76.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>91</sup> Homonyma jsou slova souzvučná, mají stejnou podobu, ale liší se svým významem a původem.

<sup>92</sup> SUCHÝ Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 77.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 97.

vtipným poznatkem tuto skutečnost oběma prozradí. Vlastimil Drábek je totiž celý slaměný. To musí zvednout koutky snad každému.

Za pozastavení stojí také scéna týkající se Shakespearových *Sonety*. Celou hru je třeba číst velmi pozorně, aby čtenáři neunikla jakákoliv maličkost, jež by mohla být právě tato „kapitolka“ se zdánlivě nedůležitým obsahem. Na scéně se objeví chleboradský chuligán Harry Bedrna a knihkupec František, za nímž první zmiňovaný přichází s cílem koupě knihy. Konkrétně rodokapsu.<sup>95</sup> Vzdělaný František mu chce prodat Shakespearovy *Sonety* a několikrát se mu je pokusí až v podstatě vnutit. Je zde poukazováno na neintelektuálnost některých obyvatel, kteří nedokáží ocenit opravdovou kvalitu věcí. Knihkupec zde prezentuje *Sonety* z toho nejlepšího hlediska, ale Harry stále trvá na svém a začíná rozmluva slovy „A kolik to stojí?“ „8,60“ „Tak já bych si vzal ten povyk“<sup>96</sup>. František nakonec předčítá a následně zpívá krásné verše o lásce, až nakonec nátlak, či dokonce sebeuvědomění si a prozření, přesvědčí Harryho si *Sonety* koupit. V této scéně měla bezpochyby velmi důležitý vliv intonace herců, kterou ale bohužel nemohu hodnotit, jelikož jsem v rukách měla pouhý „mrtvý“ scénář a dobový záznam hry, jako je tomu například u předchozí rozebrané inscenace, jsem neměla k dispozici.

Osoby Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra jsou dodnes spojené převážně s písničkami. Jejich společné tvorbě se nevyhnula ani mnou vybraná inscenace. O skladbách obsažených v této hře jsem měla již před čtením dramatu povědomí, ale až teď mi perfektně zapadly do kontextu hry a teprve nyní si uvědomuji jejich plný význam a výjimečnou výstižnost textů. Píseň *Sluníčko* je dodnes jednou z nejméně frekventovaných dětských písní a záznam písně dokazuje, že v podání Zuzany Vrbové<sup>97</sup> je naprosto bezchybná. Další bezkonkurenční skladbou je *Marnivá sestřenice*, ve hře skvěle zasazená do prostředí chleboradského kaděrnictví. Za zmínku stojí také píseň *Klokočí*, jež je v představení podána ústy knihkupce Františka. Jedná se o slowfox, který nás svým charakterem zavede do atmosféry pražských klubových večerů. Tato skladba je také zajímavá svým vznikem. Jiří Suchý se Šlitrem se rozhodli pozměnit svůj postup tvorby a nejdříve byla složena hudba a až poté na ní Jiří Suchý vymýšlel text.<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Rodokaps je akronym slov **román do kapsy**. Jedná se o sešitové dobrodružné romány s jednoduchým dějem, které jsou charakteristické svou levnou dostupností.

<sup>96</sup> SUCHÝ Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 77.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>98</sup> SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998, s. 62-63.

Hra *Taková ztráta krve* je ve své podstatě smutně úsměvná. Jedná se o počáteční tvorbu divadla, kde se mísí hudba s herectvím a ve které se formuje ten budoucí Semafor, který známe dnes. Příběhová linie má rychlý spád, do vyprávění se vžijete a čtete ho jedním dechem s bezděčným zaujetím. Při větším dumání nad námětem a jednotlivými motivy hry vás však přepadne místy i smutek a nutí vás se zamyslet nad mnoha věcmi, konkrétně však nad tím, jak pravdivé téma to ve vztahu k dnešní době je. Pan učitel se snaží z Vlastimila udělat tak vzorného a ušlechtilého muže, až to dopadne tím nejhorším způsobem. Jedná se vlastně o jakousi moralitku. I z tohoto důvodu shledávám skutečnost stažení hry *Taková ztráta krve* z repertoáru divadel jako ohromnou škodu. Hra by podle mého názoru měla i v dnešní době obrovský úspěch u všech věkových generací a tradice vyprodaného sálu divadla Semafor by bezpochyby přetrvala. A já bych nepochybně byla jedním z nadšených diváků v hledišti.

## ZÁVĚR

Cílem této práce bylo vytvořit souhrnný chronologický pohled na Divadlo Na zábradlí a divadlo Semafor, a zaměřit se především na dobu šedesátých let, v níž obě divadla dominovala. V práci jsem se také soustředila na vlastní analýzu klíčových her z repertoáru obou souborů — *Zahradní slavnost*, *Člověk z půdy* a *Taková ztráta krve*. Historie obou celků byla pojata všestranně a komplexně. K její úplnosti jsem využívala mnoho pramenů, mezi kterými byla jak primární, tak sekundární literatura. Množství písemných zdrojů o této tématice je velice široké. Rozsáhlou část tvoří publikace složené z rozhovorů či osobních výpovědí samotných aktérů. Takové zdroje pro mne byly klíčové a tvořily podstatnou část pro tvorbu této práce.

V prvních kapitolách jsem se okrajově dotkla kabaretních počátků v naší kulturní historii a několika konkrétních souborů, jež měly na vývoj divadel malých forem neopomenutelný vliv, na následujících stranách jsem již veškerou pozornost soustředila na Divadlo Na zábradlí a následně na divadlo Semafor.

Divadlo Na zábradlí, starší z obou celků, bylo bránou do českého uměleckého světa pro nejednu osobnost. Po prostudování nemalého množství pramenů spojených s tímto souborem mi v hlavě utkvěla především jedna konkrétní myšlenka: absurdní drama. To by se dalo jednoznačně označit jako nejproblémovější část mé práce. Nebylo vůbec snadným úkolem rozkrýt smysl her absurdního dramatu a jejich „poslání.“ Absurdní drama je myšlenkově velmi náročné, svou podstatou a mechanismy mi velmi často připomínalo dadaismus. V nejednom momentě mi jednotlivé věty na sebe absolutně nenavazovaly a jejich umístění v kontextu hry mi připadalo více než náhodné. Při analýze *Zahradní slavnosti* a jejím následném porovnání se světovými absurdními dramaty jsem si uvědomila, jak rozdílné české drama oproti světovému je. V tomto konkrétním případě je Havlova hra oproti Beckettovým či Ionescovým inscenacím pouhou aktovkou. I přes náročnost a velmi časté myšlenky nepochopení nad jednotlivými akty her, se mi absurdní drama ve své podstatě zarylo pod kůži a v budoucnu se k němu zajisté budu vracet.

Divadlo Semafor je s Divadlem Na zábradlí spojeno osobou Jiřího Suchého, jež se tak stala klíčovou osobností ve vývoji obou souborů. V Semaforu však našel své trvalé působiště a naplno se zde projevilo jeho pravděpodobně největší nadání. Psaní textů. Hudební komedie byla jednou ze sedmi malých forem a oproti ostatním se stala základním žánrem divadla. Inscenace *Člověka z půdy* tak byla bezesporu perfektním vstupem na českou divadelní scénu. Suchého texty se společně s hudbou Jiřího Šlitra staly pro divadlo

Semafor zásadním. Jejich schopnost zakomponování hudebních vstupů do kontextu celé hry a perfektní vystihnutí konkrétních situací je obdivuhodná. Lidé se na jejich hudební komedie a hry jen hrnuli, každé představení bylo vyprodané. Z řad divadla Semafor pochází mnoho velmi úspěšných inscenací, mou pozornost však nejvíce upoutala hra *Taková ztráta krve*. Jedná se o druhou semaforickou hru a osobně mě zaujala mnohem více než prvotní představení Semaforu, díky němuž vstoupil soubor na pražskou divadelní scénu. V *Takové ztrátě krve* obdivuji snad vše, co obsahuje — perfektní souznění písni s kontextem her, práci se slovy, decentní, a přesto vytříbený humor. Hry z repertoáru Semafor ve mně probouzely pocit hledět na zdánlivě obyčejné a všední skutečnosti důsledně a objevovat v nich skrytou krásu.

Jak zmiňuji již v úvodu, cílem této práce bylo nejen sestavit souvislou historii obou celků a analýzu představení, ale jejím smyslem bylo také prohloubení vlastních vědomostí a získání nových, jež bych mohla využít v mé nastávající pedagogické praxi. V dnešní době, a já jsem tomu nebyla až doteď výjimkou, je v mnoha očích spojena existence divadla Semafor především s duem Grossman a Šimek. Osobně v tom vidím obrovskou škodu, po přečtení mnoha publikací o tomto souboru se mi alespoň částečně podařilo objevit kouzlo tehdejšího, tedy původního Semaforu, což vidím jako jeden z hlavních přínosů práce.

Jsem si vědoma, že má práce je velmi generačně ovlivněna. V mnoha aspektech se ke slovu dostává mé „novogenerační“ vnímání okolností a můj rozdílný přístup k mnoha skutečnostem, což se projevuje především v analýzách a komparaci her. Pokud bych však měla na závěr repertoár Divadla Na zábradlí a divadla Semafor vzájemně porovnat, jednoznačně by u mě zvítězilo divadlo Semafor. Semaforické inscenace jsou pro mě záživnější, veselejší — především díky svým písničkám, a vlastním způsobem i srozumitelnější. Na oba soubory se však dívám se značným časovým odskokem, jejich úspěchy byly dány momentální politickou a kulturní situací a vnímání jejich poetiky se za dobu těch téměř šedesáti let značně změnilo. Nevyklučuji proto, že by se mé názory v 60. letech, v době budování prestiže obou divadel, v době, kdy bych všemu výše zmiňovanému byla osobně přítomna, výrazně lišily od mých názorů současných. Úspěch obou souborů byl však bezpochyby dán schopností herců, kteří „mrtvým“ scénářům dramát dokázali dát život a své role se nepochybně zhostili výtečně.



## RESUMÉ

The aim of this work was to create an overall view of the history of the Theatre on the Balustrade and the theatre Semafor, specifically the focus on the 1960s. Then I included my own analysis of three plays from the repertoire of theaters - *Zahradní slavnost*, *Člověk z půdy* and *Taková ztráta krve*.

In the first chapters I focused on the cabaret beginnings that preceded the theaters of small forms. The Theatre on the Balustrade is the older one and into our history has written mainly with absurd drama. The absurd drama is a very complicated matter and for the audience is very difficult to understand. *Zahradní slavnost* is the leader of the czech absurd drama. When I read it, I didn't understand a lot of thought and I had to take some time to think about it. But honestly, I like it even though it was one of the hardest parts of the work for me. For both theatres is very important Jiří Suchý. He was one of the founders of the Theatre on the Balustrade and then he found his permanently site in the theatre Semafor. With Jiří Šlitr they formed an unforgettable pair. They became famous especially with their songs. A lot of their songs are today a very famous. Their performances are full of the songs, humor and very interesting storylines that conceals moral lessons. In each analyses I focused on the plot and other aspect like language, characters or on the critics.

I like both theaters, but theatre Semafor is closer to me. I like their songs that reminds me my childhood. Semafor's performances are funny, thoughtful and instructive. But I looked at it with the 60 years distance so I can't say for sure that I had this view in the 1960s.

**SEZNAM ZDROJŮ A POUŽITÉ LITERATURY****Literatura:**

BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Přeložil Karel KRAUS. Praha: Artur, 2018. ISBN 80-86151-92-1.

ČERNÝ, František. *Kalendárium dějin českého divadla*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1989. ISBN 80-85096-02-1.

*Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších: E. F. Burian, Jiří Frejka, Jindřich Honzl*. Vyd. 2. a 1., (V Mladé frontě 1.). Praha: Mladá fronta, 1988. ISBN 23-082-88.

FORMÁČKOVÁ, Marie. *Václav Havel – život jako absurdní drama*. Praha: Ikar, 2012. ISBN 978-80-249-1812-9.

GROSSMAN, Jan a Miloslav KLÍMA. *Jan Grossman: Texty o divadle*. Praha: Pražská scéna, 2001. ISBN 80-86102-12-2.

HAVEL, Václav a Anna FREIMANOVÁ. *Hry: soubor her z let 1963–1988*. Praha: Lidové noviny, 1992. ISBN 80-7106-044-5.

HERCÍKOVÁ, Iva. *Začalo to Redutou: z text-appealů Divadla Na zábradlí, divadla Semafor a Paravan*. Praha: Orbis, 1964. Edice malých forem.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Eugène Ionesco: technologie absurdity. *Divadelní revue*. Praha: Academia, 1990. ISSN 0862-5409.

HUVAR, Michal. *Suchý (písníkář a básník)*. Brno: Print-Typia, 1999. ISBN 80-902703-9-5.

IONESCO, Eugène. *Hry*. Orbis, 1964. ISBN 11-130-64.

JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů: příběh Divadla satiry 1944-1949 a nejen jeho*. Praha: Panorama, 1990. ISBN 80-7038-066-7.

JUST, Vladimír. *Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta, 1984. ISBN 23-031-84.

JUST, Vladimír. *Werichovo Divadlo ABC*. Praha: Brána, 2000. ISBN 80-7243-079-3.

KAZDA, Jaromír a Josef KOTEK. *Smích Červené sedmy: ze zlaté doby českého kabaretu 1910-1922*. Praha: Československý spisovatel, 1981. ISBN 22-107-81.

KLÍMA, Miloslav a Marie BOKOVÁ. *Jan Grossman: Svědectví současníků*. Praha: Divadelní ústav, 1996. ISBN 80-7008-059-0.

KOLÁŘ, Jan. *Jak to bylo v Semaforu: kapitoly z historie pražského populárního divadla plus dvě dosud nepublikované hry Jiřího Suchého Revizor v šantánu, Elektrická puma*. Praha: Scéna, 1991. ISBN 80-85214-05-9.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Pódia z krabičky: nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005. ISBN 80-7068-191-8.

POKORNÝ, Jindřich a Josef BALVÍN. *Kniha o kabaretu*. Praha: Mladá fronta, 1988. ISBN 23-017-88.

RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: vždyť přece lézat je o hubu*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-364-1.

SUCHÝ Jiří. *Semafor: Člověk z půdy; Taková ztráta krve; Jonáš a Tingl-tangl*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1965.

SUCHÝ, Jiří. *Tak nějak to bylo*. Praha: Blízká setkání, 1998. ISBN 80-86155-09-9.

TICHÝ, Zdeněk A. a Vlastimil JEŽEK. *Šest z šedesátých: Lasica, Schmid, Smoček, Smoljak, Suchý, Svěrák, Štepka, Vyskočil - divadelní legendy malých scén : Činoherní klub, Divadlo Jára Cimrmana, Studio Ypsilon, Radošinské naivné divadlo, Semafor, Štúdio L+S*. Praha: Radioservis, 2003. ISBN 80-86212-31-9.

VANĚK, Jan J. *Semafor: 40 nezapomenutelných let*. Praha: Knihcentrum, 1999. ISBN 80-86054-94-2.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. V Praze: Československý spisovatel, 1977.

### Internetové zdroje:

ABC | Městská divadla pražská. Městská divadla pražská [online]. Copyright © 2019 Městská divadla pražská [cit. 5.12.2018]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/abc/>

Dějiny a současnost, Kdyby tisíc divadelních příběhů. Dějiny a současnost, Domovská stránka [online]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/5/kdyby-tisic-divadelnich-pribehu-/>

*Divadlo Na zábradlí: Divadlo malých forem a pantomimy* [dokumentární film]. Scénář a režie Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210001-divadlo-malych-forem-a-pantomimy-1958-1962>

*Divadlo Na zábradlí: Průkopníci absurdity* [dokumentární film]. Scénář a režie Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210002-prukopnici-absurdity-1962-1964>

Historie – Divadlo Na zábradlí. [online]. Dostupné z: <http://www.nazabradli.cz/cz/o-divadle/historie>

Kabaret Lucerna – Divadelní Encyklopedie. [online]. Dostupné z: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Kabaret\\_Lucerna](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Kabaret_Lucerna)

Montmartre – Divadelní Encyklopedie. [online]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Montmartre>

Rokoko | Městská divadla pražská. Městská divadla pražská [online]. Copyright © 2019 Městská divadla pražská [cit. 2.12.2018]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/rokoko/>

Soňa Červená: Byla jsem jako toulavá kočka. Šťastný bezdomovec – Novinky.cz. Novinky.cz –nejčtenější zprávy na českém internetu [online]. Copyright © 2003 [cit. 28.11.2018]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/zena/styl/448262-sona-cervena-byla-jsem-jako-toulava-kocka-stastny-bezdomovec.html>

Lukáš Berný. Divadlo Semafor – rozhovory [online] [citováno 5. 1. 2019]. Dostupné z: <https://semafor.wdr.cz/main.php?left=146&top=9&profil=rozh&sablona=4&detail=1&tema=59>

*Wikipedie: Otevřená encyklopedie: D 34* [online]. c2018 [citováno 2. 12. 2018]. Dostupný z: [https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=D\\_34&oldid=16117758](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=D_34&oldid=16117758)

*Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Kabaret* [online]. c2019 [citováno 21. 11. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Kabaret&oldid=16957627>

*Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Le Chat noir* [online]. c2017 [citováno 21. 11. 2018]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Le\\_Chat\\_noir&oldid=15598246](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Chat_noir&oldid=15598246)