

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky



Kristýna Vávrová

Druhy komiky v divadelních hrách Divadla Járy Cimrmana

The types of comic in the stage plays of The Jára Cimrman Theatre

Bakalářská diplomová práce

Česká filologie se zaměřením na editorskou práci
ve sdělovacích prostředcích

Vedoucí práce: Mgr. Lenka Pořízková

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

Děkuji vedoucí práce Mgr. Lence Pořízkové
za podnětné připomínky, rady
a hlavně debaty, které posouvaly mou práci kupředu.

Obsah

1 Úvod.....	5
2 Historie divadla Járy Cimrmana.....	7
3 Jára Cimrman jako předmět mystifikace.....	11
4 Druhy komiky.....	16
4.1 Ironie a parodie.....	17
4.2 Humor.....	20
4.3 Groteska.....	21
4.4 Satira.....	22
4.5 Naivita.....	23
4.6 Absurdita.....	23
5 Jazyková komika.....	27
5.1 Zvuková stránka komické mluvy.....	28
5.2 Komické lexikum, tvarosloví a skladba.....	32
6 Komické postavy.....	40
6.1 Ustálené typy postav ve hrách.....	44
6.2 Role „na tělo“	45
6.3 Bez bariér.....	46
6.4 Amatérismus - každý může být hercem.....	47
6.5 Smoljak vs. Svěrák	47
7 Generační rozdíly v chápání komiky	49
8 Závěr.....	51
9 Anotace.....	53
10 Seznam použité literatury.....	54

1 Úvod

V této práci se zaměříme na komiku, kterou využívá ve svých hrách Divadlo Járy Cimrmana. Věnovat se budeme především jejím různým druhům, jako je např. absurdita, satira ad., dále pak rovině jazykové komiky, hlavně lexikálnímu a zvukovému plánu. Pokusíme se vytyčit, které druhy jsou ve hrách nejužívanější, která složka má tedy největší divácký ohlas - a čím dosahuje divadlo své stálé popularity u širokého publika. Kromě toho pojednáme i o mystifikaci, jakožto základním rámcem pro použití komiky, a o generačním vnímání cimrmanovských divadelních her.

Jako metodu práce jsme zvolili komplexní excerpci textového i vizuálního materiálu s následnou analýzou a po té syntézou, v níž jsme se snažili určit dominantní rysy komiky a nejčastěji užívané komické figury.

Materiál pro analýzu jsme čerpali pouze z DVD záznamů her (konkrétní verze jsou vypsány v použité literatuře), k dispozici jsme měli i zvukové nahrávky a scénáře vydané nakladatelstvím Paseka a Melantrich, které jsme ovšem používali spíše pro ověřování textové složky, např. pravopisu jmen postav. Ačkoli jsme se totiž zabývali především komikou verbální, snažili jsme se vždy mít na zřeteli dramatický výstup jako celek a takto na něj i nahlížet. Scénář izolovaný od inscenačního provedení by neumožňoval identifikaci celé řady komických efektů.

I když by bylo zajímavé porovnávat jednotlivé verze představení (ať již z různých let nebo zkoumat rozdíly mezi zvukovou a audiovizuální nahrávkou), ponechali jsme tuto problematiku stranou, neboť rozdíly se nijak podstatně netýkají námi sledované oblasti, tj. komické složky her. Tam, kde dochází k rozdílné recepci komiky u audiovizuální a vizuální verze, na to poukážeme, avšak vlastní situační komikou se primárně nezaobíráme.

Pro obecné pojednání o druzích komiky jsme zvolili publikaci Zdeňka Hoříňka, který se dlouhodobě zabývá divadelní komikou, Vladimíra Boreckého, který zkoumá teorii komiky obecně, a pro porovnání (protože názvosloví v této oblasti není vyhraněné) jsme pracovali i s *Úvodem ke studiu*

literární komiky Ivany Gejgušové. V kapitole o jazykové komice jsme vycházeli především z Jazykové komiky Bohuslava Brouka. Přestože se jedná o starší publikaci, považujeme ji za velmi užitečný metodologicko-klasifikační zdroj, zvláště pro množství ilustrativních příkladů. K problematice poetiky Divadla Járy Cimrmana bohužel zatím není dostupná ucelená monografie, jako východiska naší práce jsme tedy použili dílčí studie, příp. recenze, které vyšly např. ve sborníku *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*, týkajícím se primárně tématu mystifikace (i té je věnována jedna z kapitol naší práce).

2 Historie divadla Jára Cimrmana

Jelikož počátky divadla zásadně ovlivnily fenomén cimrmanovské mystifikace (např. princip pseudorozhovoru ad.) je podle nás vhodné zařadit do naší práce také kapitolu o historii Divadla Jára Cimrmana a samotném Cimrmanovi.

Oficiálním „datem narození“ Jára Cimrmana je 23. prosinec 1966. Ovšem základy celého budoucího Divadla Jára Cimrmana položili Zdeněk Svěrák a Jiří Šebánek spolu s režisérkou Helenou Philippovou (jedinou ženou, která se kdy významněji na Cimrmanovi podílela) v rozhlasovém pořadu Nealkoholická vinárna U pavouka. Ten běžel mezi roky 1965 a 1969 v Československém rozhlasu. Šlo o pořad s volnou návazností, kde v počátcích převažovala hudební složka, později ale převládly dialogy, hlavně tzv. pseudorozhovory s ustálenými hranými postavami – s dr. Evženem Hedvábným, ing. Artušem Leflerem a Kamilem Hůlou. Dr. Hedvábný (vl. jm. Karel Velebný) byl pak tím, kdo ve Vinárně informoval o prvním liptákovském nálezu. Podle Formánkové byla přímým předchůdcem českého génia fiktivní postava iluzionisty Jožky Merana Blažejovského, jméno Cimrmana se ale ve Vinárně také objevilo – byla to však tenkrát postava současná (řidič parního válce) a s dnešním Cimrmanem neměla nic společného.¹ „K postavě nežijícího velikána se družilo tušení možných objevů. Podstatná je doba jeho života – nemohla být příliš dávná, aby umožňovala dohledávat dokumenty nejrůznější povahy, ať už fotky vynálezů, konstrukcí, současníků, případně pamětníky samé.“² Zdrojem inspirace byl časopis *Český sen*, v jehož duchu byla stylizována grafická podoba veškerých materiálů, použitých jak v představeních, tak v programech, a podporoval tak starosvětskou atmosféru Divadla Jára Cimrmana.

¹ FORMÁNKOVÁ, E.: Z Vinárny do Salónu. Cimrmanismus aneb mystifikace, která sama sebe prozrazuje. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 168–173.

² Tamtéž, s. 171.

Na takových základech tedy začalo vznikat nové divadlo. S nápadem založit ho přišel Jiří Šebánek na podzim 1966. Jeden z důvodů byl zcela prozaický, jak vzpomíná v Dodatcích Zdeněk Svěrák: „S tím korespondovala jeho myšlenka, že nám mužům chybí místo, kam bychom se aspoň jednou týdně uchýlovali jako naši dědové, když se každou sobotu umyli a vypravili se do své hospody kácet kuželky. Místo respektované ženami jako mužské hájemství.“³ Myšlenka se ujala mezi ním, tj. Zdeňkem Svěrákem, Ladislavem Smoljakem a Miloněm Čepelkou. Přidal se i Karel Velebný, Oldřich Unger a Helena Philippová, která hned zpočátku vzala celý projekt velmi vážně: „Ukázalo se, že jejím zapojením do akce Címrman byl dán do chodu nezastavitelný výbušný motor. Tato žena byla totiž vášnivou zakladatelkou divadel. Stála u kolébky divadla Na zábradlí i Semaforu a nyní se pevně postavila k našim jesličkám. Nastoupila pouť po spletitých chodbách úřadů a na svatou věc nového divadla vyletovala z její kabelky bankovka za bankovkou.“⁴ Byla to ona, kdo na 19. června 1967 zařídila představení pro SDS⁵, kterým se měla rozhodnout budoucnost celého projektu.

Také díky tomu vznikla tradice seminářů uváděných před samotnou hrou. Z původního plánu uvést při této příležitosti spolu s Aktem i Domáci zabijačku sešlo, a tak bylo nutné zaplnit něčím díru v programu. Címrmanovská přednáška, která plnila původně informativní funkci, se stala neoddělitelnou součástí címrmanovských představení a také polem, na kterém mohli címrmanologové naplno rozehrát celou mystifikaci. Aniž by dopředu tušili, že hra projde, připravili si pole ve Vinárně v zimě 1966, kdy dr. Hedvábný zveřejnil senzační zprávu o liptákovském nálezu s rukopisy českého zapomenutého génia.

Hra Akt nakonec prošla a od 4. října 1967 začalo divadlo oficiálně fungovat v Malostranské besedě, během prvního půl roku uvedlo ještě další

³ SVĚRÁK, Zdeněk; RUT, Přemysl; BERÁNEK, Jan: *Dodatky: historie Divadla Járy Címrmana: doslov: rejstřík*. Praha: Paseka, 1993, s. XII/7.

⁴ Tamtéž.

⁵ Státní divadelní studio

dvě hry – Domáci zabijačku a Vyšetřování ztráty třídní knihy. Domáci zabijačka byla v roce 1969 stažena z repertoáru, když se její autor Jiří Šebánek rozhodl divadlo opustit, spolu s Helenou Philippovou a Karlem Velebným. Šebánek s ostatními „odpadlíky“ založil Salón Cimrman, blížící se původní Vinárně U pavouka, a to hlavně svým textappealovým charakterem a jazzem. Rozdíl mezi Salómem a Divadlem Járy Cimrmana popisuje Formánková následovně: „Šebánkův humor je černější, humor Svěrákův naopak tenduje spíš k laskavosti. V Salónu nebývá laskavý fraškový aspekt, úsměvná parodie, kdy si autoři dělají legraci z něčeho, co mají rádi, v čem je jim zároveň dobře.“⁶

Vraťme se ale k našemu divadlu. S dalšími hrami přišli do souboru další osobnosti, z nichž nikdo nebyl profesionálním hercem, přesto většina zůstala v souboru dodnes. V Hospodě Na mýtince, která následovala, se objevil např. Pavel Vondruška, Jaroslav Vozáb, Miloň Čepelka, a také se v semináři v plnohodnotné roli studenta cimrmanologie představil Petr Brukner. Započal tak dlouhou řadu herců – kulisáků. Následovali ho pak Jan Hraběta, Václav Kotek, Andrej Krob, Genadij Rumlena, Jan Kašpar, Marek Šimon nebo Petr Reidinger. Třetí sezónou začalo účinkování Jaroslava Weigela, který se začal podílet i na scénografii.

Po celou dobu své existence mělo divadlo problém najít stálé působiště. Po mnoha nedobrovolných stěhováních zakotvilo nakonec v roce 1993 v Žižkovském divadle TGM, přejmenovaném v roce 1995 na Divadlo Járy Cimrmana.

Valná většina z uvedených jmen zůstala divadlu věrná dodnes, přestože někteří z divadla odešli, např. Oldřich Unger, Jan Klusák nebo Andrej Krob. O dva významné členy pak přišlo divadlo nedávno – v půli roku 2010 zemřel Ladislav Smoljak, na začátku roku 2011 pak i Pavel Vondruška. Tyto rány

⁶ FORMÁNKOVÁ, E.: Z Vinárny do Salónu. Cimrmanismus aneb mystifikace, která sama sebe prozrazuje. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 172.

kompensuje soubor zapojením posil v podobě synů herců Miloně Čepelky a Václava Kotka. Paradoxně jde o první ryze profesionální herce v celé historii divadla.⁷

⁷ Vojtěch Kotek působí jako filmový herec a moderátor, Josef Čepelka je v současnosti členem souboru Klicperova divadla v Hradci Králové.

3 Jára Cimrman jako předmět mystifikace

Než přistoupíme k vlastnímu zkoumání druhů komiky věnujme ještě pozornost mystifikaci jako rámci, ve kterém jsou všechny komické figury⁸ realizovány.

Nejprve několik informací o mystifikaci obecně. Pohledy na ni se různí, např. podle Radko Pytlíka má tradice literárních podvrhů svůj původ v klamání cenzury. Za skutečnou mystifikaci však považuje až případy prodchnuté humorem⁹. Vladimír Borecký, který se zabývá teorií komiky, ji řadí do komiky verbální, a to jako samostatný mezistupeň mezi parodií, travestii a perzifláž (formálně nižší formy humoru) na jedné straně a frašku, burlesku a komedii (formálně vyšší formy humoru) na straně druhé.

Domníváme se, že mystifikace má na identifikaci českého národa zásadní vliv, čehož si všiml už Vladimír Macura. Ve svých studiích a souborech *Znamení zrodu* či *Český sen* zdůrazňuje podíl mystifikace na utváření české historie a kultury. Poukazuje na tvořivý postoj Čechů k vlastní identitě, který předurčil podobu národního obrození. Kromě nejznámějších rukopisných podvrhů Hanky a Lindy, setkáme se v 19. století s mystifikací i u takových jmen jako Čelakovský (podvrh básničky Žofie Jandové) a Kollár, který do Národních zpívanek zařadil několik fiktivních písní.

Někteří autoři (Macura, Pytlík) upozorňují v souvislosti s tím na „handicap malého národa“, jehož překonávání vždy mělo určitý kreativní potenciál. I samotný český jazyk bývá někdy vyzdvihován pro své mystifikační schopnosti (vysokou míru flexibility, schopnost dvojsmyslů a zámlk).

V moderně a avantgardě se mystifikace stala trendem v oblasti kulturní bohémy. Byla používána jako nástroj parodie a zesměšňování dobových symbolů a mýtů, mj. v tvorbě Osvobozeného divadla a Jaroslava Haška, kde se zároveň pojí i s improvizací¹⁰.

⁸ Jak uvidíme dále, názvosloví je nejednotné. Mluvíme-li zde o komických figurách, máme na mysli to samé, co řadíme pod pojem druhy komiky.

⁹ KRAUSOVÁ, L.: Mystifikace jako literárněvědný problém. In *Studia Bohemica X*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s.295 – 310.

Z toho podle nás vyplývá, že pro českou mystifikaci jsou stěžejní 2 hlavní funkce: emancipační a didaktická. Ta první z důvodů více než jasných – česká společnost (potažmo i kultura) byla velkou a důležitou část své existence pod vlivem jiných větších států, vůči nimž se snažila stále vymezovat. Didaktickou proto, že je obsažena v samotném základu mystifikace a jejích prostředcích (v druzích komiky, a to hlavně v satíře, která zobrazuje nešvary společnosti), pro což hraje i fakt, že je český národ schopen do velké míry sebereflexe svých vlastností (a to nejen těch pozitivních, ale i negativních – viz všemožné vtipy začínající „Je Čech, Rus a Američan...“ nebo ohlas na případ „ukradeného“ chilského pera).

Cimrmanovská mystifikace navazuje kromě jiných na Doktora Faustrolla (který sám o sobě byl parodií renesanční osobnosti – jeho dovednosti a činy měly absurdní povahu, jak co do kvality, tak co do kvantity) a vůbec celou patafyziku Alfreda Jarryho. Mystifikační parodie vědecké terminologie pak přibližuje cimrmanology také jejich současníkům Vodňanskému a Skoumalovi.

Zejména se ale nechávají inspirovat svými předchůdci z 19. století (jak jsme zmínili výše), z nichž čerpají a kterým se zároveň vysmívají. Cimrmanovští mystifikátoři těží především z ambivalentního vztahu Čechů k národnímu obrození. Na jedné straně stojí odborníci, pro něž je důležitou etapou v historii Čechů, na druhé straně široká veřejnost, se vztahem vlažným až odmítavým, často zapříčiněným „nestravitelností“ národního obrození jakožto školní látky.

Kromě toho poetika Divadla Járy Cimrmana navazuje na Nealkoholickou vinárnu U pavouka (viz kapitola Historie). Podle Evy Formánkové můžeme o mystifikaci v pravém slova smyslu hovořit pouze v těchto začátcích v letech 1965-1969.¹¹ Mystifikace totiž pro ni přestává být mystifikací, jakmile přestává klamat diváka. K tomu údajně došlo tím, že český národ obecně již prohlédl princip cimrmanovské hry a přistoupil na ni.

¹⁰ Tím samozřejmě mystifikace v Čechách nekončí, z nedávných připomeňme Miloše Urbana a jeho *Poslední tečku za rukopisy*, vydání knížky *Bílej kůň, žlutý drak*, mimo sféru literatury se u nás objevil kontroverzní projekt *Český sen Víta Klusáka a Filipa Remundy*.

¹¹ FORMÁNKOVÁ, E.: *Z Vinárny do Salónu. Cimrmanismus aneb mystifikace, která sama sebe prozrazuje*. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 168–173.

Proti tomuto tvrzení lze vznést minimálně tři argumenty:

1) Nejmladší generace diváků stále vstupuje do kontaktu s poetikou her „nezasvěcená“ a svůj „divácký kontrakt“ si teprve buduje (viz i kapitola Generační rozdíly).

2) Címrmanovská poetika využívá principu mystifikace i v dílčích detailech, jejichž dešifrování nemusí být pro celé publikum samozřejmostí. Není vzácností, že tak jak divák intelektuálně dorůstá a zraje v čase, odhaluje nové a nové roviny mystifikace, a tudíž humoru.

3) Řada autorů (např. Abramsonová, Ruthven) se domnívá, že poskytování možnosti odhalení je samou podstatou mystifikační hry, a že se s ní tudíž nevyklučuje.

Konkrétně tedy převzalo Divadlo Járy Cimrmana z Vinárny především žánr pseudorozhovoru, který v ní fungoval jako základ celé mystifikace. V dnešním divadle jsou jeho pozůstatky znát v „autentických“ nahrávkách očitých svědectví, ve vystoupení studentů címrmanologie a nejvíce se mu blíží rozhovor s potomkem Cimrmana v Poslu z Liptíkova, který se nedorozuměním posune do absurdní roviny (otázky připravené pro pyrotechnika jsou aplikovány na povolání úředníka).

Dále pak čerpali z ustálených postav, které se v původním pořadu objevovaly, jak upozorňuje Formánková¹²: Ing. Lefler dal vzniknout Cimrmanovi- vynálezci a zároveň typům vědců, kteří v seminářích představují různé vynálezy; dr. Evžen Hedvábný nastoloval problémy, které ani problémy nebyly. Do címrmanovské komiky také přešla tzv. metoda šokismu, kterou založil zmiňovaný předchůdce Cimrmana Jožka Merano Blažejovský.

Díky neustálým autentizačním snahám na jedné straně (vytváření věrohodné iluze) a jejich porušování na straně druhé (jde zejména o kombinování informací různé relevance a pravdivosti, od zcela zjevné pravdy až k nehorázným smyšlenkám) vzniká napětí, na němž je založen mystifikační efekt.

¹² Tamtéž.

Divák, který na hru vědomě přistupuje, přijímá všechna předkládaná fakta a priori jako pravdivá. Hru si rozklíčováává postupně pro sebe, hlavně za pomoci vlastních zkušeností, vědomostí a „kulturní encyklopedie“. V momentě, kdy se v těchto faktorech objeví „mezera“, která mu nedovolí odhalit určitý fakt jako hru (parodii, paradox atd.), může se stát, že jsou opravdová fakta zaměněna s mystifikací (např. u teorie absolutního/epiforického rýmu). Nutno ovšem říci, že pokud jde o fakta důležitá pro další výstavbu komiky ve hře, autoři se je snaží vysvětlit právě proto, aby nedošlo k záměně reality s mystifikací.

Co je ale cílem cimrmanovské mystifikace jako takové? „Mystifikace 2. poloviny 20. století zkoumá a problematizuje podmínky literární komunikace a velice často má podobu skrytého filozofického projektu prezentovaného skrze zdánlivě neškodnou fikci.“¹³ Tento „filozofický projekt“ má zpravidla povahu poukazování na myšlenková klišé, snaží se bořit mýty a demystifikovat ideologie, odhalovat stereotypy. Pokud uvažujeme o cimrmanologii jako o mystifikaci, musíme si klást otázku, v čem spočívá jejich „projekt“. Vzhledem k tomu, co jsme řekli výše o emancipační funkci, vidíme smysl tohoto projektu v odhalování toho, co utváří českou „národní povahu“, na čem zakládáme jako Češi vlastní identitu (ať již se nám její rysy líbí nebo ne). Zároveň musíme dodat, že i přes svou tradičně didaktickou funkci má cimrmanovské mystifikační gesto v zásadě laskavou povahu, nepranířuje pouze negativa, ale jedním dechem připomíná, čeho bychom si měli vážit a na co být hrdí, právě prostřednictvím postavy Járy Cimrmana.

Cimrmanologie ze své mystifikační povahy odhaluje a boří mýty, ale zároveň novodobý český mýtus vytváří: „Fikce se stala mýtem, diváci ji vzali za

¹³ POŘÍZKOVÁ, L.: Možnosti a hranice literární mystifikace. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 15–21.

svou národní legendu.“¹⁴ Ulice a nábřeží (které ve skutečnosti nábřežím není) nesoucí jméno českého génia, pamětní desky, autorství Necyklopedie.cz¹⁵ a příznačné (ne)vítězství v anketě Největší Čech v roce 2005 budiž toho důkazem.

¹⁴ FORMÁNKOVÁ, E.: Z Vinárny do Salónu. Cimrmanismus aneb mystifikace, která sama sebe prozrazuje. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 171.

¹⁵ http://necyklopedie.wikia.com/wiki/J%C3%A1ra_Cimrman_%28rozcestn%C3%ADk%29 (cit. 20. 4. 2010)

4 Druhy komiky

Pro projevy komiky neexistuje jednotný název, jak říká v *Úvodu ke studiu literární komiky* Ivana Gejgušová, v odborné literatuře o nich mluví jako o druzích, figurách, formách nebo metodách komiky¹⁶. Do těchto projevů patří humor, satira, ironie a podle Gejgušové také „...jistě kolísání u jednotlivých autorů provází přiřazování GROTESKNA, NAIVITY a ABSURDITY.“¹⁷. To, že názvosloví není zcela ucelené, vidíme i v práci Vladimíra Boreckého *Teorie komiky*. Na rozdíl od Gejgušové pod projevy komiky zahrnuje ironii, humor, absurditu a naivitu, a všem jim tedy termín komika nadřazuje. Kromě názvosloví není jasná právě ani otázka nadřazenosti pojmů, jak uvidíme níže u ironie a parodie.

Vzhledem k tomu, že se všechny výše řečené pojmy v praxi většinou kombinují, a protože není cílem této práce dobrat se jednoznačného názvosloví, budeme je považovat za sobě rovné a zabývat se pouze mírou a příklady jejich výskytu v divadelních hrách Divadla Jára Cimrmana.

Než přejdeme k vlastní analýze, je potřeba zmínit ještě pojem ludismus, který je klíčový v úvahách o principu inscenované hravosti. „Ludická výzva“ stojí v základu všech komických figur a jen na základě jejího správného odhalení a přijetí může probíhat adekvátní interakce mezi původcem komiky (autorem, hercem) a recipientem (divákem). Pokud divák tuto výzvu nepochopí, bude považovat inscenovanou situaci za vážně míněnou a komická figura nenabude svého efektu. K dešifrování ludické výzvy mohou přispět mj. právě absurdita a paradox, které ze své povahy kladou nejmenší nároky na intelekt a znalosti diváka. Ten pak snáze „přistoupí na hru“ a v rámci její konvence je spíše ochoten hodnotit další předkládané situace jako ne-vážné (a to i ty, u nichž by jinak váhal). Absurdita a paradox tedy napomáhají rozklíčovat a interpretovat komické drama, vč. (v našem případě) cimrmanovské mystifikace.

¹⁶ GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě – Pedagogická fakulta, 2003, s. 4.

¹⁷ Tamtéž.

4.1 Ironie a parodie

„V dnešním pojetí bývá ironie nejčastěji charakterizována jako schopnost sdělit negativní soud kladnými výrazovými prostředky, tedy vyjádřit, často pomocí intonace a nonverbálních prostředků, opak vyřčeného,“ říká Gejgušová a označuje takovou ironii jako ironii každodenní komunikace.¹⁸ Přestože je ironie využívána k vytvoření komických efektů, sama o sobě komická být nemusí. Borecký charakterizuje ironii podle vztahu subjektu ke komice jako výsměch či posměch zaměřený vůči jiné osobě (předmětu, situaci) ne však vůči sobě (sebeironii řadí k humoru), který dává subjektu pocit superiority.¹⁹ (Například v Poslu světla: „Vyřid'te panu učiteli, že mu za ty práva pěkně děkuju!“)

Že je názvosloví nejednotné, vidíme také u Zdeňka Hoříňka. Na rozdíl od jiných teoretiků vymezuje parodii jako zvláštní druh ironie, a ne jako formální rys komiky. Parodie napodobuje předmět výsměchu a zároveň ho karikuje. Zaměřuje se na jeho význačné rysy (často vážená díla, vysoké žánry apod.) a „...nadsazuje je, aby vnitřním nepoměrem vynikla komická nepřiměřenost.“²⁰ Předmětem, jak už bylo řečeno výše, bývají dobře známá a uznávaná literární (ale i dramatická) díla, jejich témata, názvy, ale v podstatě i cokoli jiného. Parodie má také velmi blízko k jazykovým a slovním hříčkám, jazykové komice se ovšem budeme věnovat v dalších kapitolách, proto se zde zaměříme spíše na předměty, které jsou ve hrách parodovány.

Interpretovat určitý komický efekt jako parodii lze pouze s ohledem na znalosti základního (parodovaného) textu, a to i ve smyslu žánru apod. Na to mohou mít vliv např. historicko-sociální podmínky, generační rozdíly nebo vzdělání a kulturní rozhled ve skupině diváků. O těchto aspektech však pojednáme v dalších kapitolách.

¹⁸ GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě – Pedagogická fakulta, 2003, s. 5.

¹⁹ BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 40.

²⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Knihy o komedii*. Praha: Scéna, 1992, s. 128.

Podívejme se nyní blíže na to, jak se tento druh ironie projevuje v cimrmanovských hrách. Parodie je zde velmi častá. Už jen samotná postava Járy (da) Cimrmana paroduje „renesanční osobnost“ Leonarda da Vinciho, který (stejně jako Jára Cimrman) působil v tolika oblastech, v kolika to jen šlo: byl malířem, vynálezcem, sochařem, spisovatelem a zabýval se i přírodními vědami. Tuto parodii vyjadřuje předložka „da“ (z), která má přímo na Leonarda da Vinciho odkazovat, neplní však svou prvotní funkci ve významu být od někud, z něčeho (jako byl Leonardo z Anchiana u Vinci). Že autoři zamýšleli Cimrmana připodobnit k Leonardovi můžeme usuzovat z toho, co sami říkají v Aktu: „...dá se přirovnat nanejvýš k Leonardu da Vinci, a to ještě stěží.“ Postupem času si Jára Cimrman vytvořil natolik pevnou pozici v povědomí publika, že již nebylo třeba zdůrazňovat podobnost s da Vincim a „da“ před jeho příjmením se přestalo užívat.

Tím se však možnosti postavy Járy Cimrmana ještě nevyčerpaly. Celou jeho osobnost lze chápat jako parodii na rakousko-uherské vztahy přelomu 19. a 20. století – narodil se českému krejčímu a rakouské herečce, kteří ho nechali zapsat do dvou škol, české a rakouské, i do deníku si psal dvojjazyčně (chtěl „uvidět svou vlast Böhmen“). Jméno Jára je typicky české domácí jméno, oproti tomu příjmení Cimrman zase německé.²¹

I samotné hry mají parodický podtext a naznačují ho již ve svém podtitulu, jako např. Němý Bobeš – Český tarzan, České nebe – Cimrmanův dramatický kšaft²², Švestka – Jevištní sklerotikon apod.

Dále je parodie typická pro různé dílčí jevy, které dokreslují „realističnost“ mystifikace, máme na mysli drobné detaily jako jména, názvy děl, firem apod.

Tyto předměty parodie můžeme rozdělit do několika skupin:

²¹ Žaneta Dvořáková hovoří v souvislosti s Cimrmanovým jménem také o tom, že spojení jména Jára s předložkou „da“ asociuje hypokoristickou podobu rodného jména Jaroslav, tedy Jarda.

²² Kšaft - poslední vůle

Firmy a organizace

Často parodované jsou názvy různých firem, jako Zakoupil a Zbořil (stavební firma), Straka a syn (výroba hodinek pro císaře pána), závod na výrobu příborů Nerez Trutnov atd. Podobně je tomu i u SUPu (sport, umění peří), které odkazuje na tělovýchovnou jednotu Sokol.

Učebnice

Ve hře Švestka je hned v úvodním semináři zmiňována učebnice angličtiny pro začínající seniory, v Lijavci jsou parodovány vzdělávací publikace pro žáky základních škol: *Pleteme si*, *Po přechodu* (pravidla dopravy), *Přestáváme být mužem* a na ní navazující studie *Co s volným časem* (parodie na učebnice sexuální výchovy).

Obecně známá umělecká díla

Klasickým námětem parodií jsou umělecká díla dobře známá. Žánr pohádky obecně je parodován v Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém samotnou hrou a v semináři výčtem několika dalších pohádek: Kašpárkův hrobeček, O dvanácti tchyních, Samotář Alibaba atd. Je zde také prezentován Cimrmanův Dědeček jako protipól Babičky Boženy Němcové, na stejném principu funguje i Cimrmanova Cizina v Africe, jako parodie Domova od J. V. Sládka, a dalším příkladem by pak mohl být Hamlet bez Hamleta ve hře Švestka.

Jména

Jména jsou často pojímána jako slovní hříčky (viz dále kapitola o jazykové komice). Např.: v dramatu Opeřený had (indiánská jména – Nerada se myje, Hladila sviště proti srsti), Stojan Jakotyč, Smysl Flek z Nohavic ad.

Směry a školy

Zde najdeme filozofický směr Externismus a s ním související Basilejskou odpověď, Otu Plka a jeho absolutní herectví (jako určitá paralela k režijní metodě Stanislavského).

Návody a metody

K jejich komičnosti přispívá jednak normativní charakter, který přechází až do absurdity, a jednak fakt, že jsou podávány ve výčtech. Např.: Cimrmanova šesterka, Cimrmanovo desatero pro amatérské herce, Jmelí, metody vyšetřovací (m. gumových hadiček, zhudebněného přiznání, velkého kabátu ad.), metoda přítlačné tabulové kontury, metodika žebrání, Chromý jelen.

4.2 Humor

Vzhledem k tomu, co bylo o druzích komiky řečeno (hlavně o jejich prolínání), se ale můžeme také zamyslet nad tím, zde je vůbec možné zahrnout humor mezi komické figury, a to hlavně s ohledem na jeho časté zaměňování s pojmem komiky obecně.

Jak jsme naznačili výše, řadí se (podle Boreckého) do humoru z ironie vyčleňovaná sebeironie. Je to tedy druh komiky zaměřující se na subjekt, jeho vlastnosti, které vybočují (ne však zásadně) z normy tím, že se subjekt vysmívá sám sobě. Je otázka, na kolik je tato figura výrazná konkrétně ve sledovaných hrách, budeme-li vycházet z dané charakteristiky. Pokud ale budeme považovat za subjekt širší množinu, a ne pouze jednotlivce, najdeme zde sebeironický humor zcela jistě, např. v Bláníku, kde Veverka z Bytíšky říká: „Klidně. Našim vojákům může každý třeba i na hlavu.“

4.3 Groteska

Jako druh komiky není sice nejvýraznějším rysem her, přesto jsou zde její znaky patrné. Z teorie víme, že groteska se zaměřuje na fyzickou stránku člověka, na projevy spojené s procesy trávení či rozmnožování. Jednu z možností, jak chápat tento pojem, popisuje Gejgušová následovně: „Groteskno bývá považováno částí odborné obce za *nízkou, hrubou, lascivní komiku*, která směřuje k děsivému, odpornému a hrůznému.“²³

V námi studovaných hrách nacházíme rysy grotesky již u některých postav, jako je např. hrabě Zeppelin a jiní milovníci, které často hraje Miloň Čepelka (viz kapitola o postavách). Zároveň je třeba podotknout, že vtipy tohoto rázu vycházejí hlavně od postav mužů a zaměřují se spíše na sexuální stránku vztahu mužů a žen, např.: Když v Českém nebi Jan Ámos Komenský vysvětluje, proč začal učit chlapce a dívky dohromady a proč chlapci přestali kreslit geometrické obrazce. Nejmarkantnější rysy lze najít ve hře Akt. Postava Ládi Pýchy má problémy s udržení stolice v emotivních situacích, což je terčem posměchu jeho bratra Bédi, jejich další bratr sexuolog Pepa Turnovský se zase snaží přijít na podstatu Láďova zájmu o dospívající žákyně, nehledě na jeho zděšení, když se Láďa rozhovoří o „rozpíčkách“ (později se ukáže, že jde o pečivo, prvotní asociace však odkazuje k vulgárnějšímu druhu vtipu). Kromě toho jsou ve hrách užívány různé vulgarismy, většinou však s citem a vždy v kontrastu ke zbytku textu.

Projevy groteskna se pojí i s vyměšováním, což je zde rovněž námětem několika situací a vtipů (jak bylo uvedeno výše u Aktu) - v Lijavci je zácpa pana mlynáře připodobňována k porodu, v Blaníku se naráží na to, že i lidské výkaly se tu mění ve zlato (a tak si chce učitel něco na památku odnést) a v semináři na téma Cimrman- pedagog je pantomimicky

²³ GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě – Pedagogická fakulta, 2003, s. 6.

předváděno, jak má žák nehlasně poprosit o povolení odejít na toaletu. Ve Švestce se setkáme se zvracením, když Motyčka popisuje, jak se léčil v lázních (Hájek: „Bolesti povolily?“ Motyčka: „Ne, poblil jsem se!“).

Projevy groteskna primárně souvisejí s evokováním lidového charakteru her a najdeme je tedy tam, kde jsou líčeny všední události. Mívají často povahu groteskních point a gradací jinak všedních dialogů. Právě nečekaný kontrast a efekt šoku z užití groteskna vyvolává u diváka smích.

4.4 Satira

Tento druh komiky je také pojímán jako žánr. Na rozdíl od humoru zaměřuje se satira na vlastnosti, které odchylené od normálu představují společensky nepřijatelné jevy. Satira si bere za úkol takové jevy zesměšnit, často tak činí např. degradací (schematizací, kdy se zaměřuje na jeden nejzávažnější aspekt), dále zveličením (hyperbolou) nebo nepřímým zpodobněním skutečnosti²⁴ (zde se setkáme často s fantasknem nebo alegorií). Zaměřuje se v první řadě na lidské vztahy, společnost, a to i její budoucí směřování – realitu budoucnosti²⁵ (celé vyznění hry má pak charakter varování). Takový podtón můžeme vysledovat v Poslu světla, který se odehrává v budoucnosti. Nelze ale říci, že je některá z cimrmanovských her vyloženě satirická. Např. Dobytí severního pólu nebo Němý Bobeš se svými náměty satire spíše vzdalují, v každé hře se jí ale tvůrci nějak dotýkají. Vybízí k tomu mj. časové umístění her, často se totiž odehrávají na přelomu století, v době cenzury a útlaku národa, což v počátcích divadla korespondovalo se společenským a politickým děním u nás. Přímé užití kritiky vládnoucí moci bylo v dobách totality někdy i značně komplikované. Proto ve starších hrách nenajdeme otevřenou politickou satiru, spíše satiru společnosti (např. ve zmiňovaném Poslu světla, kde vymizely všechny nadávky a dát dítěti facku je takřka neznámý úkon, vidíme, že se zde tvůrci zabývají věčným tématem „nevděčných“ dětí).

²⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Kniha o komedii*. Praha: Scéna, 1992, str. 66.

²⁵ Tamtéž.

4.5 Naivita

Dalším druhem komiky, který můžeme ve hrách najít, je naivita. Ta je blízká absurditě, v průběhu let se však vyhranila z humoru a ironie jako samostatně chápaný druh komiky. Spojuje se hlavně s dětmi, ženami a prostáčky (a tedy s nedostatečným vzděláním), ale také s osobami pokročilého věku. Podle toho, jak se ke komice staví subjekt, popisuje Borecký naivitu takto: „Subjekt vytváří komiku bezděčně, aniž by si toho byl vědom. Stává se tak předmětem smíchu pro druhé, kterým je naopak komika zřejmá.“²⁶ Naivita se tedy váže k nesmyslu a jeho nepochopení, a právě tím je blízká absurditě.

Právě proto, že naivita úzce souvisí se subjektem sdělení, a proto, že o postavách budeme hovořit v samostatné kapitole, nebudeme se již této figuře dále věnovat. Podotýkáme jen, že jako prostředek komiky je naivita užívána zcela záměrně, tedy že aktéři ji pouze předvádějí a předstírají, že si jí nejsou vědomi. Díky tomu se divákům dostává pocitu superiority (protože oni chápou situaci jako komickou, na rozdíl od postav).²⁷ Smích nad naivitou dává divákům zároveň pocit sounáležitosti, a to nejen mezi sebou, ale i s postavami ne-naivními.

4.6 Absurdita

Posledním druhem komiky, kterým se v této kapitole budeme zabývat, je absurdita a s ní spojený nonsens.

Oba staví na nelogičnosti, na věcech, které se vymykají běžné realitě. Často se v souvislosti s absurditou hovoří o metaforičnosti (máme na mysli metaforu lidského bytí a hledání místa člověka ve světě), váže se také k existenciálním pocitům. Ve hrách Divadla Járy Cimrmana je ovšem použita spíše jako prostředek hry projevující se ve všech rovinách dramatu. To můžeme vysledovat již v samotných komických situacích her, které vznikají dvěma způsoby. Jak uvádí Hořínek: „Východiskem je buď normální situace,

²⁶ BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 40.

²⁷ Pro teorii superiority hovoří nejvíce ironie a satira.

kteřá se v průběhu děje zabsurdňuje, nebo je člověk přímo vržen do absurdní situace a musí jí čelit. Oba způsoby lze různě variovat.“²⁸ Na takovouto situaci se pak vrší absurdní jazyková a situační komika.

Právě první možnost vzniku absurdní situace považujeme za klíčovou pro cimrmanovské hry, přestože druhá není zcela vyloučena. Ilustrujme si je nyní na příkladu: Hra *Vyšetřování ztráty třídní knihy* je jasnou ukázkou prvního případu, situace je zcela reálná, za normálních okolností zcela vážná (pomineme-li komický efekt, který vzniká zdánlivě monologicko-dialogickou formou mezi učitelem a žáky-diváky). S tím, jak ale postupně přibývají na scéně členové učitelského sboru, a s tím, jak se opakují stále stejné dialogy („Tak co kolego třídní, co vaše třída?“ „Učí se dobře, to nemohu říct!“; „Tři vlněné pletené a jedna plátěná se štítkem!“) začíná hra nabývat na absurditě, zvláště pak ve chvílích, kdy se opakující se dialogy začnou navzájem mísit. Situace je tedy založena na mechanickém přibývání ad absurdum. Druhý způsob inscenace absurdity by se mohl zdát na první pohled u našich her neužívaný, přesto však by se dala vysledovat jistá podobnost ve hře *Hospoda Na mýtince*, kde se nacházíme v hostinci, který je postaven co nejdál od lidí (je zde tedy využit paradox, typický pro tento druh komiky). Nechceme říci, že takový hostinec nemůže existovat, ale jeho existence v sobě nese zárodek absurdní situace. Divákovi je situace předkládána již „hotová“, v celé své absurditě, dodatečné vysvětlení, jak k ní došlo („Dědeček měl rád hospodu, ale neměl rád lidi.“), jen celý paradox umocňuje. Stejně tak postavy, které scénu zalidňují, jen dovršují její absurdní kontury: vězeň, který uprchl den před svým propuštěním, pašerák zvonků, kterému se porouchala vzducholod', a inspektor, který na něj v zapadlé hospodě čeká celá léta.

Na hranici absurdity a naivity kolísá pojem nonsensu (zakládá se na nepravděpodobnosti, nereálnosti a opaku). S naivitou je spojen hlavně v rámci textů určených dětem, kde představuje prostředek pro ověření jejich

²⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Knihy o komedii*. Praha: Scéna, 1992.

(nejen) logických znalostí. Tím, že dítě pochopí, co „nefunguje“ např. v dětských říkačkách Pavla Šruta nebo Jiřího Žáčka, dostává se mu pocitu superiority (tak jak jsme o něm hovořili v podkapitole Naivita). Nonsense však nemusíme spojovat jen s dětskými texty, setkáme se s ním i v literatuře pro dospělé. Na úrovni jazykové komiky se projevuje různými neologismy (a to i v oblasti vlastních jmen), hrou s homonymy, kalambúry nebo přeřeky.²⁹ Konkrétně v námi analyzovaných hrách nacházíme tento příklad: „V Brně je čtvrť s názvem Pisoárky, tak až tam někdy bidete... teda budete...“ (Akt).

Nonsense se v absurdním dramatu vyskytuje i v rovině situační komiky, kde je založen na vybočování z logiky, fyzikálních zákonů, užívá také paradoxu, případně i odchýlení se z obvyklých konvencí, typická je také realizovaná metafora, personifikace zvířat a věcí za účelem vytvoření komického efektu. Divadlo Jára Cimrmana využívá nonsense poměrně hojně: dnes již téměř klasická je demonstrace faktu, že světlo je rychlejší než zvuk, metodu Oživlé dřevo (obojí Vyšetřování ztráty třídní knihy), dále si uvedme předvádění Cimrmanovy hru Pud a Stud (Akt) a Hamlet bez Hamleta (Záskok), které působí trochu jako Čekání na Godota, nebo přehozené pořadí částí inscenací, tj. uvedení závěrečné besedy na začátek představení před hru Lijavec.

Kromě toho je absurdita prostředkem mystifikace, což si můžeme předvést na příkladu cimrmanovských vynálezů a objevů. Ty jsou totiž velmi často zakládány právě na absurditě a paradoxu (přestože parodie také není vyloučena, jak vidíme na járovizaci nebo na „Játym“). Jako inspirace se postupně rozšířily i mimo divadelní hry (viz nedávná výstava v Národním muzeu). Je to pravděpodobně z toho důvodu, že vynálezy mají ulehčit každodenní život lidí, a týkají se tak bezprostředně každého z nás. Jejich absurdita opět podporuje přijetí ludické výzvy. Pro diváka není potřeba přemýšlet do hloubky, s problémem, který vynález řeší, se dost možná sám setkal, jen ho nikdy nenapadlo, že by se něčím takovým chtěl někdo zabývat.

²⁹ MOCNÁ, D.; PETERKA, J., a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004.

A to nás právě přivádí k absurditě – Cimermanovy vynálezy často nevedou k ulehčení provozované činnosti, naopak ji ještě zkomplikují, případně jde jen o řešení problému pro řešení samo (např.: V Africe, kdy Cimerman z nedostatku jiné zábavy vycvičil několik zvířat, aby mu ulehčila už tak lehkou práci). Absurdním vynálezem je např. zubní náhrada Veselý železničář, jakási dentální „Potěmkinova vesnice“, či projekt divadla bez herců. Objevy jako univerzální ptakopysk, první out v dějinách šachu jsou založeny na paradoxu a v případě objevu černochoů-albínů můžeme již hovořit téměř o oxymorónu.

5 Jazyková komika

Naše předchozí zkoumání druhů komiky je přirozeně aplikováním umělých kritérií na text. Snaží se proniknout k podstatě komického efektu divadelních her, ale činí tak způsobem, jakým neuvažuje běžný divák. Domníváme se, že u diváka-laika nejvíce rezonuje komika jazyková, neboť komické slovní obraty a hříčky velmi často zlidoví a tradují se v ústním podání tak jako jiné formy lidové slovesnosti. Jazyková komika je zároveň většinou nadgenerační a k její interpretaci nebyvají nutné znalosti kontextu, dobových reálií atd. Avšak mnoho cimrmanovských jazykových hříček je úzce spojeno s parodií, čímž se do hry dostávají kromě jazykových kompetencí také znalosti historie a všedních reálií. Např. spojení Zakoupil a Zbořil nebo Knot a Čadil lze interpretovat jako parodii, jen přihlédneme-li k běžným názvům firem a k tomu, jak mohou být zesměšněny doslovným sémantickým výkladem daných jmen. Příkladem toho, jak může být nutné znát společenský kontext, je nadávka „vy požívační samci“, která těží hlavně z toho, že ji ve hře Švestka pronáší postava sufražetky Jenny Suk. I její jméno je v komickém ohledu založeno na parodii dobového úzu „pomužšťování“ a internacionalizace ženských jmen.

I hra s jazykem má konečně své nevýhody v tom, že může způsobit značné obtíže při překladu do cizích jazyků. Překladatelé musí vynaložit velké úsilí k tomu, aby zachovali všechny aspekty daného komického výrazu nebo hříčky, případně aby se jim povedlo je dostatečně vykompenzovat.

V následující kapitole se budeme zabývat jazykovou stránkou komiky, ukážeme, jakých jazykových plánů se dotýká a jaké konkrétní prostředky k tomu využívá. Zejména půjde o zvukovou složku, slovní hříčky a vtipy, dotkneme se i slovní zásoby, tvarosloví a skladby, a všechny aspekty se pokusíme doložit na konkrétních příkladech. Komikou grafického záznamu (tzv. záznamovou komikou) se však zabývat nebudeme, neboť jí ve hrách není vyhrazen prostor. Protože ani v jazykové komice není názvosloví úplně jednoznačné (např. u definice vtipu), nejde o úplný výčet jazykových figur, pokusíme se vybrat pouze ty nejvýraznější.

Zvláštní pozornost bude věnována generačním rozdílům v chápání jazykové komiky ze strany publika.

Pro zpřehlednění našich úvah uvádíme dělení komiky podle Bohuslava Brouka:³⁰

Jazyková komika:

- 1) proslovitelná komika
 - a) komická výslovnost
 - b) slovní komika
- 2) záznamová komika
 - a) komická anorthografie
 - b) komická grafika

5.1 Zvuková stránka komické mluvy

Komického efektu je možné dosáhnout i tak jednoduchým způsobem, jakým je změna zvukové kvality hlásek. Jedná se o prostředek typický hlavně pro divadlo a film (popřípadě pro audio záznam), a přestože existují ustálené prostředky, jimiž lze komickou výslovnost zaznamenat, nemá už v psané podobě zdaleka tak velký účinek. Ze všech komických figur se pojí hlavně s naivitou.

Podle Brouka se dá zvukově komická mluva rozdělit na 4 druhy³¹: zvláštní výslovnost hlásek, zvláštní sled hlásek, hláskovou skladbu slov a vět a v neposlední řadě na další faktory jako je přízvuk, intonace, barva ad. Ne vždy se vyskytují v čisté podobě, jejich mísení je velmi běžné. Podívejme se nyní na ty nejužívanější.

V prvním jmenovaném případě se setkáváme se zcela běžnými jevy, jako jsou např. koktavost, jektání, řeč rušená fyziologickými procesy, jako je zívání, škytání nebo kýčání, případně rýmou. Nemusí být využity pouze jako charakteristický rys postavy, ale zároveň i jako klíčový prvek děje, jak vidíme ve hře *Záskok*, kde je ráčkování nejen zdrojem komického efektu – prozradí se

³⁰ BROUK, Bohuslav: *Jazyková komika*. Praha: Václav Petr, 1941, s. 118.

³¹ Tamtéž.

díky němu otcovství doktora Vypicha, jemuž tak připadne půl statku. Autoři využili rovněž změnu hlásek způsobenou rýmou, a to v Dobyetí severního pólu, kde se Cimermanova hra *Přetržené nítě* následkem autorova silného nachlazení změnila v *Přetržené dítě*, když ji diktoval sousedu Padevětovi.

Dále je pak řeč deformovaná mj. předstíranou neznalostí správné výslovnosti slov cizích, často může jít i o přehnutí. Někdy se setkáváme s přehnanou výslovností, která se dá velmi dobře využít pro parodii. Např. ve Vyšetřování ztráty třídní knihy se při výslovnosti příjmení Einstein, které by mělo být všeobecně známé, mluvčí v semináři jakoby „zasekne“ a začne jej slabikovat – komický efekt tak vznikne nejen zvukem, ale především inscenovaným zesměšněním mluvčího. Svou roli navíc hraje kontrast „známého Járy Cimrmana“ a „neznámého Einsteina“. V jistých kontextech může být komický i dialekt, jako v semináři k Africe, kde Brukner předvádí hanácké nářečí, nebo v pohádce Dlouhý, Široký a Krátkozraký, kde Svěrák v roli Krátkozrakého exhibuje světáctví postavy suverénním dialogem s regionálními pocestnými v jejich „mateřském jazyce“. Příslušné promluvy mají vzhledem k jazykové realitě výrazně hyperbolizovanou formu, vznikají vlastně jakési karikatury jednotlivých jazyků a nářečí. Kromě mluvčích komolících cizí jazyk, dochází ke komice, i pokud cizinec hovoří česky. V našem případě jde hlavně o Němce, jak vidíme znovu v Africe u postavy barona Úvalského von Úvaly u Prahy. Základem komického efektu je zde pro Němce hovořícího česky typická záměna znělé hlásky za neznělou. Ve hře jsou navíc záměrně vybírána slova, u kterých taková záměna evokuje vulgarismy: „Český národ je prosíravý.“; „Teď už vám to můžu prosradit.“ Vzhledem k tomu, co jsme řekli výše o parodii česko-německých vztahů a satíře, lze postavu Úvalského chápat i jako další příspěvek ke kritice obrozenecké praxe: baron má české jméno manifestující navíc český původ, přesto jako každý „poněmčený Čech“ przní českou řeč.

Kromě změny kvality hlásek, může v řeči docházet i ke změnám kvantity. Obyčejný bezpříznakový text je tím zdeformován, a dochází tak ke komickému efektu, jako např. ve hře Posel z Liptákova: V úvodním semináři čte Smoljak

úryvek Cimrmanova dopisu, ve kterém je citován monolog jeho přítele Stanka Miloviče ze hry Děravé sítě. Nevšimne si ovšem, že pasáž, kterou svým přednesem stylizuje do divadelního monologu, ještě není oním monologem: „Říkáš tam: ó budoucíím časé tótó.“ Na konci citace se situace obrátí a to, co je Smoljakem považováno za citaci dopisu, je stále ještě tentýž monolog. Podobný princip nalezneme i ve hře Vražda v salónním coupé, kde Vondruška cituje Cimrmana: „Mám u mě v kanceláři na věšáku kabát, který si u mne při turné Evropou zapomněl obr Lundström z Malmö, měřící 250 centimötrů.“ Jde zde o spojení změny kvality i kvantity hlásky, navíc v kombinaci s přehnanou výslovností, pramenící z její inscenované neznalosti.

Zaměřme se nyní na další druh jazykové komiky, tedy na zvláštnosti ve skladbě slov a vět. Nejčastěji bývají využívány principy kakofonie, opakování určitého počtu hlásek, eufonie, aliterace, asonance, nebo rým (i když se zde nejedná o čistou zvukovou komiku), také metateze (záměrná i neúmyslná), a samozřejmě i zvláštní sled hlásek, jímž se tvoří zvukové slovní hříčky ve větách.

Ty mohou vznikat mj. na základě vlastních jmen, zvláště cizích, která se autoři snaží napodobit³², např.: Uku a Lele (Afrika), Stojan Jakotič (Akt). V Africe je tento postup ještě stupňován – při předvádění dramatu Opeřený had jsou indiánská jména kladena před a za jména přítomných vědců, čímž vzniká zcela nový význam: Skákal přes oheň, až si propálil mokasíny doktor Rumlena, Opeřený had docent Weigel, doktor Brukner Tančila jako blázen až do bílého rána.

Poslední případ, který jsme výše vymezili, je vznik jazykové komiky za pomoci dalších faktorů, jako je přízvuk, intonace, zabarvení hlasu nebo hlasitost. Typickým příkladem by mohla být Svěrákova intonace v Záskoku, parodující herecký přednes („Ale tééé lííípy se nevzdááám.“), nebo volání „Stewar-de!“ ve Vraždě v salónním coupé. Nedomníváme se ovšem, že by šlo o dominantní činitele cimrmanovského humoru, navíc mnohé z nich ještě

³² Nemusí jít jen o jména, např. ve Vraždě v salónním coupé se napodobuje maďarština: „Hoj, dénta aparátoš!“; „Eréc piklóš néméci, huňár scépeň kámoš.“

zmíníme v dalších kapitolách, až se budeme podrobně věnovat některým hercům souboru, pro něž jsou právě výrazné hlasové kvality typické. Proto postoupíme dále.

Na zvukové stránce komiky jsou založeny i slovní hříčky a vtipy, tzv. paragamy. Fungují na principu zvukové podobnosti slov majících různý význam. Prostou změnou hlásky (i ostatními způsoby, jenž používá zvuková komika) vznikne slovo jiné, třeba zcela nové, jako v našem případě u slova kynolog/kinolog (ve smyslu „odborník na kino“). Musíme ale upozornit, že v mnoha případech je nezřetelná hranice s hříčkami amfibolitickými, konkrétně s těmi, které fungují na principu homofon, kterým se budeme věnovat dále.

Zvláštním druhem paragramů je tzv. pseudoetymologie. V ní se za sebe kupí slova si podobná, předstírající společný základ jako např.: Když Cimrman založil pěvecký sbor složený z popů, položil prý tak základy dnešní pop music. Uvedme ještě příklad složitější, avšak velmi typický svou mnohovrstevnatostí pro Cimrmanovy hry: „Dáme mu albánskou rukavici nebo kubánské kleště?“ „Kubánské kleště? Přece ho tu nebudeme kastrovat.“ (Blaník) Pseudoetymologie tu poznat na první pohled není, dojdeme k ní až asociací: Kuba – Fidel Castro – kastrovat.

Vraťme se ještě k rýmu. Zde je třeba upozornit, že komický efekt nastává tehdy, vyskytuje-li se rým nezáměrně v próze, a samozřejmě není způsoben jen zvukem, ale i významem, a to i v případě zklamaného očekávání, kdy se rým nakonec nekoná. V našich hrách se takové „mimovolné“ rýmy objevují poměrně často: „Jako jsou lidé s určitou srdeční vadou dobří proutkaři, jsme my absolutní sluchaři dobří krbaři.“ (Akt); „A já se tě Pane Bože ptám – takhle sis to přál?“ (Švestka) Kromě rýmu tak jak ho všichni diváci znají, převzali autoři do svých her i rým identický (epiforický), který je versology obecně považován spíše za nedokonalost. Autoři ho přejmenovali na tzv. absolutní rým a díky tomu, že se v literatuře neobjevuje nijak často, mohli ho zahrnout mezi Járovy vynálezy jako teorii absolutního rýmu a vystavět na něm část semináře v Hospodě Na mýtince (Naše staré hodiny/ bijí čtyři hodiny).

5.2 Komické lexikum, tvarosloví a skladba

Nyní se zaměříme na to, jak je využito k vytvoření komického efektu lexikum. Je třeba říci, že komický slovník se velmi často prolíná se zvukovou stránkou, a to podle Bohuslava Brouka hlavně slova deformovaná chybným čtením (pokud se vžila např. v hantýrkách), lexikalizované zkomoleniny cizích slov (v hovorové mluvě), výrazy s neobvyklou hláskovou stavbou (a s nimi slova kakofonická) a také lexikalizovaná slova s porušeným sledem hlásek a jejich přesmykem.³³

Kromě propojenosti obou oblastí je tu také markantní vliv kontextu (a větné pozice), ve kterém výpověď vzniká. Bez něj je jen málokdy možné chápat jakékoli prostředky jako komické, protože neexistují absolutně komické a nekomické lexikální prostředky.

Jelikož je tato problematika velmi široká (mj. proto že se prolíná se zvukovou komikou, o které jsme pohovořili v předchozí části kapitoly), soustředíme se pouze na to lexikum, které je podle nás nejvíce používáno při vytváření komického efektu v cimrmanovských hrách a seminářích, ale jsme si samozřejmě vědomi toho, že výčet nebude úplný.

Začněme u archaismů. Obecně jsou slova zastaralá jako prostředek komiky častá, hlavně proto, že v textu jsou vždy hodnocena jako příznaková. Naše hry jsou psány současným jazykem, ale archaismy zde nejsou zcela opomíjeny. Jejich funkcí je hlavně evokovat atmosféru doby přelomu 19. a 20. století, jak si všímá Eva Formánková: „Psát ortodoxně jazykem 19. století ale nemohli, to by bylo pro diváka nestavitelné, spíš jen připomínat, třeba pěknými starými slovy, ale jinak postavy mluví dnešním jazykem.“³⁴ Komický efekt vytvářený archaismy je ovšem závislý na divákově znalosti novodobého synonyma, bez něho by mohl být ztracený, protože ne vždy je možné vyvozovat obsah slova z kontextu nebo situace. Jako konkrétní příklady uvedme slova jako šraňky, cvikr, outěžek, herberk ad. Poslední dvě nám slouží zároveň i jako ilustrace

³³ BROUK, Bohuslav: *Jazyková komika*. Praha: Václav Petr, 1941, s. 40.

³⁴ FORMÁNKOVÁ, E.: *Z Vinárny do Salónu. Cimrmanismus, aneb mystifikace, která sama sebe prozrazuje*. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*, s. 172.

toho, jak na jednom archaismu vystavět celou komickou scénku, jako v semináři k Lijavci. Použití slova outěžek se navíc ve Švestce kombinuje s neznalostí významu samotnou postavou vechtra Kamila, a slouží tedy k rozvíjení naivní figury.

Na opačné straně stojí proti archaismům neologismy, jakožto slova nová, vytvářená za účelem pojmenovat nově vzniklé skutečnosti, ale i nahradit názvy modernějšími prostředky. První postup je typický pro vynálezy a objevy, na které byl expert právě Jára Cimrman. Z nových názvů pro zlepšováky uvedme třeba járovizaci, járovku nebo pojmenování sněžného muže Játy. Vzhledem k okolnostem, které Cimrmanovy objevy provází, je ale také možné pohlížet na ně jako na druhý případ - Cimrmanovi se přece několikrát stalo, že byl jeho vynález již dávno přede ním zkonstruován, a nebo naopak že byl Jára prvním objevitelem, ale nepovedlo se mu ho včas představit světu.

Z užívaných postupů tvoření neologismů zmiňme skládání (Játy - Dobytí severního pólu), zkracování slov (SUP - Posel z Liptákova), dále neobvyklé použití předpon i přípon (zvláště tam, kde se napodobuje terminologie a odborné názvy), a také neologismy tvořené cizinci (lidožravci - Afrika).

Další vrstvou lexika jsou cizí slova. Ta mohou vyvolávat smích už svou výslovností (špatnou či přehnanou), jak jsme popisovali výše. Z cizích jazyků je to převážně němčina a germanismy, které autoři v hrách používají, což vyplývá hlavně z časového období, do kterého jsou hry zasazeny (jak už jsme zmiňovali několikrát výše). Němčinu charakterizuje velký počet složenin, tedy na české poměry nezvykle dlouhých slov, což je jeden z faktorů, který vyvolává komický efekt - jako třeba v Cimrmanově šesterce (Vyšetřování ztráty třídní knih), kde pro oblast učiva zavedl Cimrman dva pojmy - Vergissmeinnicht, Nichtvergissmeinnicht (čes. pomněnka a zapomněnka). Kromě toho může být komický efekt založen i na tom, že některá cizí slova znějí jako slova domácí a jsou s nimi zaměňována, např.: ochotníci a Охотники (lovci); zde už se ale kombinuje zvuková složka s významovou a dostáváme se k jazykovým hříčkám (viz níže).

Za základ komického efektu slouží i střídání spisovné a hovorové češtiny. V našich hrách se tento princip používá a má velký účinek hlavně v případě, že se mluvčí do zamýšlené spisovnosti zaplete a rezignuje na vysoký styl, jako v Aktu, kde se hovoří o slepici Zoře: „On prostě nedokázal svou družku potrápit hlady a není proto divu, že se syté Zoře do pranic tkanic - prostě nechtěla to žrát.“ Komické jsou také gramatické chyby: „A dvojčata? Dvojčata se navzájem škrtily. - Škrtila. - Když nespaly, tak se škrtily. - Ale byla roztomilí.“(Akt)

Součástí spisovného jazyka jsou samozřejmě stylová rozvrstvení. Pro nás je zásadní odborný styl, který i s jeho prostředky parodují cimrmanovské semináře, a to hlavně zesměšněním odborné terminologie, která se zde používá pro banální nebo absurdní věci (ortodoxní monologista v Poslu z Liptákova, separace průtokových poznatků ve Vyšetřování ztráty třídní knihy).

Z méně častých, přesto však obecně velmi používaných vrstev lexika, jmenujme dialekty. Domníváme se však, že nejvýrazněji se projevují právě ve zvukové složce řeči, tak jak jsme popsali v předchozí podkapitole, případně v rovině morfologické.

Vzhledem k lidové tematice her se k tvorbě komického efektu nabízí použití slangových výrazů, ty však nalzáme ve hrách překvapivě jen velmi sporadicky (připomeňme tedy pouze tříďase a páprďu z Vyšetřování ztráty třídní knihy). Pravděpodobně je nízké využívání slangu dáno autory výrazně preferovanou metodou kontrastu, která vychází z teze, že sporadické a nečekané užití nestandardního jazykového prostředku (slangu, ale i vulgarismu apod.) působí díky momentu překvapení mnohem komičtěji, než jeho nadužívání. Svou roli snad také hraje stylizovaná didaktičnost her a jejich zasazení do doby více méně jazykově konzervativní.

Práce s vulgarismy je pro nás zajímavější. Použity jsou v první řadě ty klasické (hovado, hovno, debil, blbeček...), protože ale samy o sobě komické nejsou (vyjma zmíněného kontrastu s jazykovým okolím a následného šoku u diváka), kombinují se s některou z komických figur, například s ironií: V Africe se snaží doktor Žába sestřelit kroužícího supa z oblohy, místo něj

ovšem dopadne na pódium taška divadelního technika; náčelník Líná huba se ptá: „A jak se jmenuje tenhle pták?“ Na to Bohoušek s významným pohledem na doktora odpoví: „Hovado.“³⁵ Kromě toho jsou vulgarismy také aktualizovány, mj. hromaděním (např. ve Vyšetřování ztráty třídní knihy: „...debil, blbeček, debil, blbeček, akorát támhle vzadu, to je snad jediná výjimka, sedí dva blbečci vedle sebe!“) a stupňováním („Blboune. Blbá. Hluchá. Nadřízená.“ - Blaník). S vulgarismy úzce souvisí nadávky, založené na hrubé a urážlivé metafoře, která se, jak říká Dvorský, používá (ne však výhradně) k pojmenování osob.³⁶ V nadávkách jsou autoři velmi kreativní, metaforičnost nevyužívají pouze zjevnou (štetináč, mužatka), kterou by mohl divák odvodit z vlastní zkušenosti nebo kontextu (poživační samci sufražetky Jenny Suk), ale i skrytou, kterou vzápětí dovysvětlují, a tím zároveň graduji pointu. To vidíme třeba ve scéně z Lijavce, kde inspektor starobinců objasňuje, proč jsou slova jako kachna, potápka a bukač pro Cimrmana nadávkami: „Tady je třeba vědět, že Cimrman má na pravé noze srostlé prsty. Ne všechny, jenom dva. Prostě mezi palcem a malíkem má takovou blánu.“

Skrze vulgarismy jsme se dostali k oblasti tropů a figur, které mohou také zakládat komiku. Znovu se zde setkáváme s gradací, a to jak s klimaxem („sám rád musel uznat“ - Vražda v salónním coupé) tak i s antiklimaxem ve stejné hře, kde je publikace Ericha Fiedlera nazvána postupně jako kniha, brožura a leták. Na gradaci jsou dále založeny mnohé postupně rozvíjené pointy, které jsou propojené se zvukovou komikou jako např.: „Scénku Tma jako v pytli hrála jeho společnost několik let, se stejně bouřlivým ohlasem, jakého jsme byli svědky dnes, a to až do roku 1913, kdy navštívil divadelní představení František Křížík. S chotí.“ (Záskok); „A teď kdybychom spadli, tak bysme zabili dvojnásobný počet diváků. Než minule.“ (Dobytí severního pólu) K efektu gradace se tu využívá intonace – prostředek zvukové komiky. Z figur se ve

³⁵ Stojí za poznámku, že tuto scénku lze chápat trojím způsobem, tedy že Bohouškova odpověď patří jednak náčelníkovi, ale také Žabovi, který se netrefil do ptáka, ale do technika, a dokonce i naopak – že tím „hovadem“ je technik, který místo supy pustil na jeviště svou brašnu.

³⁶ DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Brno: Novinář, 1984, s. 77.

hrách vyskytují výrazně aktualizovaná přirovnání, která těží hlavně z nadsázky a nezvyklých výrazů, jako u filozofa Bohlena: „Tenkrát platil za eso, dnes bychom ho zařadili tak mezi desítky, možná spodky filozofie.“ (Akt) Tato přirovnání také z části fungují na kontrastu k původnímu, obecně známému přirovnání, což platí i pro frazeologismy a parodie různých přísloví: „Všechny rukopisy byly v pytli. Chci říci, že byly zašity v pytli s velmi otráveným obilím.“ (Vyšetřování ztráty třídní knihy); „Při jeho sušení a třídění místní učitel dějepisu Václav Kadavý jednoho dne ke svému velkému překvapení objevil Afriku.“ (Afrika) U přirovnání se velkou měrou podílí na komičnosti kontext, který také hraje roli u pochopení tzv. realizované metafory: „Je zakázáno cokoli s sebou brát do hrobu,“ říká Smrtka ve Vizionáři. Jsou zde také komické situace, které jsou založeny na kombinaci kontextu textového a vizuálního, který nás již přivádí do oblasti situační komiky, např.: Když v semináři k Vraždě v salónním coupé skončí promítání němeého filmu, pokračuje Weigel ve výkladu a hovoří o názvu dalšího filmu *Kde jste byli pobudové?* zrovna ve chvíli, kdy se zbytek jeho kolegů vrací na své židle.

K jazykové komice patří i využití vlastních jmen a tropu *nomen omen*, s jehož téměř učebnicovými příklady se tu setkáme: kasař Zmatlík, hrabě Lidumil ad.

Samotná vlastní jména mohou být komická např. pro svou archaičnost, nebo neologičnost. Díky kontextu pak mohou schopnosti komického účinku nabývat i jména vzniklá z obecných významů (jméno Svěrák ve výčtu náradí ve Vyšetřování ztráty třídní knihy a hromadění příjmení s předponou *ne-* tamtéž: „Nejedlý, Netěsný, Nerez...“). V cimrmanovských hrách je zvláště rozšířená kombinace takových jmen s frazeologismy a ustálenými spojeními: „První impuls vyšel od doktora Bičíka.“ (Blaník); „Na tuto otázku jsme dostali odpověď ve chvíli, kdy se objevil na prahu naší herecké šatny jako blesk z čistého nebe doktor Hrom.“ (Afrika) V neposlední řadě je komického efektu dosaženo také spojením ordinérního a extravagantního jména (Jenny Suk). To vše je ještě umocněno v případě, že se jména rýmují, a také pokud mají svůj ekvivalent v cizím jazyce, zde často v němčině: Kurzweil/Kratochvíl,

Wasserfall/Vodopád (oboje Švestka), Wassermann/Vodník (Němý Bobeš). Komický efekt lze také vytvořit tak, že je původní jméno nahrazeno svou asociací: Bedřich Síra se v Aktu změnil na Bedřicha Draslíka. V Lijavci je zase „zasloužilý mistr sportu“ Petr Brukner překřtěn Svěrákem postupně na Pergnera, Baumgartnera a Montpelíka, aby tomu nakonec Brukner sám „nasadil korunu“, když zamění Svěráka za Smoljaka.³⁷

Žaneta Dvořáková hovoří v souvislosti s vlastními jmény o jejich tzv. klasifikační funkci: „Jméno totiž může určovat postavu z hlediska národnostního, sociálního, náboženského atd.“³⁸ Dále pak dodává, že autoři spoléhají na zažitá stereotypy a volí jména typická pro jednotlivé národy či skupiny.

Jména jsou tu důležitým prostředkem mystifikace. Smyšlené jméno Jára Cimrmana se objevuje po boku jmen reálných, známých, která podle Dvořákové mají jednak tzv. asociační funkci a aktivují kulturní encyklopedii diváka (jedná se povětšinou o autority ve svých oborech), a jednak tzv. veristickou (autentizační) funkci, která slouží k vyvolání iluze reálnosti. Tu ovšem autoři určitým způsobem sami podřívají, a stále tak balancují na hraně mezi skutečností a fikcí³⁹, např.: Když v Zásroku tvrdí, že si Cimrman dopisoval s Ladislavem Stroupežnickým, a to i pod několika pseudonymy. Autentická jména tedy vstupují do kontrastu s aktivitou daných osob a jejich rolí v Cimrmanově životě, která je jim přisouzena a mnohdy je zcela absurdní (např. když „zarputilý Ir“ na Cimrmanovu obsáhlou korespondenci neodpovídá).

³⁷ Příjmení bylo autory samozřejmě zaměněno záměrně, lze to ale vykládat různě: Jako akt pomstychtivosti ze strany mistra sportu a na druhou stranu to může značit i fakt, že přestože se proti změně jména Brukner po celou dobu ohrazuje, sám si Svěráka nezapamatoval. Mohli bychom se dokonce domnívat, že si tu Svěrák se Smoljakem „utahují“ z častého problému komických dvojic, kdy si lidé nemohou zapamatovat „který je který“.

³⁸ DVOŘÁKOVÁ, Ž.: Vlastní jména jako prostředek mystifikace. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 174–182.

³⁹ DVOŘÁKOVÁ, Ž.: Vlastní jména jako prostředek mystifikace. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 174–182.

Absurdně může působit i přesycení textů konkrétními jmény, umanutost neustále odkazovat k domněle autentickým osobám a reáliím, jako jsou různí náměstci, hlídači parkovišť, vědci, liptákovští starousedlíci ad.

Sporadičtěji ale přece zaznamenáváme v předmětných hrách využití komických efektů založených na syntaxi. Zejména jde o práci se syntaktickými pozicemi, při níž se mění význam věty: „Vnučka inženýra Holého, paní Huňatá, ve své knize vzpomínky na holého dědečka – pardon na dědečka Holého – vzpomíná, že...“ (Afrika) Že i tato komika je úzce spjata s lexikem (hlavně s dvojsmyslností), snad ani není nutné dodávat.

U dvojznačnosti, ke které se nyní dostáváme, se na komickém efektu podílí několik faktorů, z nichž hlavním je samozřejmě samotná hra s významem, nic méně komický účín je tu také zesilován výslovností, určitou stylizací a kontextem, do kterého je hříčka zasazena. Obecně je třeba konstatovat (stejně jako v předchozí podkapitole), že žádná hříčka ani vtip nejsou absolutně komické, jde hlavně o kontext, který určuje, zda je pochopíme jako komické, nebo vážně míněné.

Hříčky využívající dvojznačnost slov a rčení, tedy tzv. hříčky amfibolické, vznikají na základě homonymie a homofonie⁴⁰.

Homonym existuje několik druhů. Pro nás jsou z hlediska užívání stěžejní ta, která fungují v rámci našeho jazyka (1 znak má více významů). Ta nejsou nijak náročná na pochopení, uveďme si příklad z Aktu, kdy Cimrman sledoval olympijské hry jen jako „zanícený divák“, tj. ve smyslu nemocný a zároveň nadšený. Dalším druhem, také velmi užívaným, jsou ta homonyma, která sice mají význam jednoznačný, obecný, ale zastávají i funkci vlastních jmen (hlinka/Hlinka – Posel z Liptákova, svěrák/Svěrák – Vyšetřování ztráty třídní knihy) a zkratek (SUP – Posel z Liptákova).

Od homonym nyní přejdeme k homofonům. Jak víme, jsou to slova znějící jako slovo jediné, i když je samozřejmě nutné počítat zde s určitými odchylkami, jsou si totiž zvukově jen podobná. I ta se dělí na dva druhy. Tím prvním jsou všeobecně známá homofona mající význam jen v rámci jednoho

⁴⁰ Pro tyto hříčky se užívá i označení kalambúr.

jazyka, jako třeba slavista/slávista (České nebe) nebo kinolog/kynolog (Vražda v salónním coupé). Druhý poddruh je mnohem zajímavější, překračuje totiž hranice jazyka (ochotníci/Охотники, nehrú/Nehru – Hospoda Na mýtince), a klade tak větší nároky na jazykové kompetence diváka.

Kromě jednotlivých slov se vyskytuje homofonie taktéž v jejich skupinách, kde vyjde najevo až při různém použití pauzy (nebude/ne, bude - Posel z Liptákova; o hře/Ohře - Švestka).

Zmínit musíme ještě hříčky amfibolizační, jako protiklad k amfibolickým, i když se oba typy mohou doplňovat. Jde zde o umělé zdvojsmyslňování, kdy potom slova nabývají nových nečekaných významů (např. „mít nakoupeno“ ve smyslu být opilý).

Z toho, že jsme uvedli v průběhu kapitoly některé příklady i vícekrát, je jasně vidět, jak jsou jednotlivé roviny propojené a že nic není absolutně komické jen zvukově nebo lexikálně.

6 Komické postavy

Prostředkem komiky může být již samotná postava komediálního dramatu, proto jí věnujeme následující kapitolu. Postava, která se účastní komických situací, může už sama o sobě vykazovat znaky, vyvolávající komický efekt. Tyto znaky mohou být jednak patrné na první pohled (jsou součástí zevnějšku postavy) nebo vycházet z tělesných dispozic (tyto znaky nemusejí být hned patrné). Odchylují se od očekávané normy, směrem ke zveličení nebo zmenšení. Aby tyto rozdíly co nejvíce vynikly, dávají se do kontrastu s jejich protějšky (např. Laurel a Hardy, Voskovec a Werich ad.). Takovou komiku, která je založena na znacích a projevech postav označuje Zdeněk Hořínek jako komiku vnějškovou.⁴¹

Komický efekt často v komedii vyvolává už sám kostým, líčení nebo maska herce. Masky mají v divadle tradici od jeho vzniku v antice, používaly se jak pro tragédii, tak i komedii, a ani dnes ještě zcela nevyzimely. Jak víme, masky v užším slova smyslu lze dělit na masky mimické, líčené, na tzv. polomasky a masky celotvářové. Ve hrách Divadla Járy Cimrmana se setkáme s využitím masek hlavně ve Švestce, kde je jim věnována část semináře a poznatky z něj jsou pak aplikovány na samotnou hru. Používají se zde masky celotvářové. Podobně jako se v antice vyvinuly ustálené typy postav, byly zde Cimrmanem vytvořeny ustálené typy masek, jako děvče s d'olíčky, děvče s d'olíčky od neštovic, stará panna, mladá panna ad. Ve hře Švestka jsou použity masky pro postavy žen, které procházejí železniční stanicí Středoplký. Masky mají velké nosy, výrazné tváře, kromě toho k nim patří i paruky, které se nijak nesnaží evokovat opravdové vlasy. Jedna z postav, Andulka Šafářová, má dokonce k dispozici škálu 3 masek různých pocitů: jednou je jí špatně, jindy se červená. Kromě samotných masek vytváří komický efekt také fakt, že zde ženy hrají muži (autoři se tak mimoděk

⁴¹ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Kniha o komedii*. Praha: Scéna, 1992, s. 98.

přiblížili antickým reáliím v dobách, kdy divadlo hráli výlučně muži a pro ztvárnění ženských postav se používalo právě masek), a tak hlasy vycházející zpod masek ne zcela pasují k ženským charakterům, které mají představovat.

Narazili jsme zde na důležitý rys, který formuje charakter všech postav, a to že celý soubor divadla je složen výhradně z mužů. Muž, který hraje ženu v době, kdy herečky nejsou žádnou výjimkou, jako tomu bylo v minulosti, působí komicky i bez použití masky. Odlišuje se stavbou těla, která je robustnější, rysy v obličejí, hlasem, případně i ochlupením. To je podle nás jeden z neúčinnějších způsobů, jak se komika založená na postavách v Divadle Járy Cimrmana vytváří. Komično se zde naplňuje právě odchýlením od průměru: „Porušení přirozené, optimální míry budí automaticky komický účín.“⁴² Nezahrnout do hry ženské postavy je velmi komplikované, tvůrcům her se to povedlo v 5 hrách: ve Vyšetřování ztráty třídní knihy, Dobyetí severního pólu, Africe, Vraždě v salónním coupé a Hospodě Na mýtince. V posledních dvou jmenovaných se ale objevují ženské postavy, které přestože nevystupují přímo na pódiu, jsou pro odvíjení děje důležité. Ve Vraždě v salónním coupé je to postava Vilmy Puskásové a v Hospodě Na mýtince vnučka hostinského Růženka. Vilma, která pomáhá usvědčit vraha, sedí ve vedlejším kupé a víme o ní pouze prostřednictvím výslechů policejního praktikanta Hlaváčka a továrníka Meyera. Vnučka hostinského je zase na nákupech ve městě nebo posílá dopisy svým ctitelům, hraběti von Zeppelinovi, který v hospodě setrvává jen kvůli ní, a uprchlému vězni Kulhánkovi. Je otázkou, zda se v této hře jedná o postavu zcela fiktivní. Když totiž vnučka předává hraběti svůj dopis, podává mu ho z okna hospody ruka, jak ale vidíme, ruka patří hostinskému. Můžeme tedy tuto postavu chápat jako výplod fantazie hostinského, který na ni láká hosty, zároveň jako způsob autorů, jak se vyhnout ženským postavám.

Soubor složený pouze z mužů nemusíme nutně považovat za nevýhodu, poskytuje nám to další možnosti tvoření komických efektů, jak se stalo ve

⁴² HOŘÍNEK, Zdeněk: *Knihy o komedii*. Praha: Scéna, 1992, s. 95.

hrách Záškok (respektive v její části Vlasta) a Dlouhý, Široký a Krátkozraký. V Záškoku využili autoři vlastní knírku Petra Bruknera. Ten hraje Vlastu, muže, kterého od narození oblékají jako ženu, aby nebyl odveden na vojnu. Knírek je zde nejen terčem vtipných narážek, zároveň i dotváří realističnost Vlasty, jakožto muže v ženském oblečení. Naopak v Dlouhém, Širokém a Krátkozrakém je využito toho, co mužskému tělu chybí. Princezna Zlatovláska při proměně z muže v ženu dostane dlouhé vlasy a nové poprsí, což poskytne možnost k využití jednoduché „trikové“ techniky, která dotváří komický efekt.

Zaměřme se nyní na projevy charakteru postav, které patří do komiky tematické. Zdeněk Hořínek ve své práci *Knihy o komedii* mluví o psychické stránce takto: „Komicky působí postava extrémně ovládaná jednou utkvělou myšlenkou, jednou vášní, jedním zájmem – od nepraktických podivínů až po různé lakomce, žárlivce, žvanily a zbabělce.“⁴³ Zde je třeba vzít v úvahu, že již samotní vědci přednášející úvodní seminář jsou vlastně dramatickými postavami. Přestože jejich vnější znaky nejsou tolik nápadné (nelze zde hovořit o žádných výrazných vnějších znacích), jejich projevy již nápadné jsou. Lze zde vysledovat několik charakterových rysů.

Herci-vědci, kteří sami sebe nazývají „cimrmanology“, se představují vždy na začátku semináře. Každý z nich má nějaký titul a specializaci, která se týká jeho referátu. Tituly nejsou rozděleny stabilně, například Jan Hraběta je jednou titulován jednoduše jako „doktor“, jindy „inženýr“. Kromě takových se tu ale vyskytují i tituly jako doktor zoologie, profesor filozofie nebo zasloužilý mistr sportu.⁴⁴

Herci se stylizují do rolí „potrhlých vědátorů“, kteří jsou domyšliví, soutěživí, hašteřiví, zbrklí a nepraktičtí. I tato stylizace je parodií (a satirou) na ustálený stereotyp ve vnímání vědeckých pracovníků širokou veřejností.

⁴³ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Knihy o komedii*. Praha: Scéna, 1992, s. 96.

⁴⁴ Tituly plní autentizační funkci v celé mystifikaci (viz výše) – na jednu stranu si vědci ponechávají občanská jména, na druhou stranu se ale používají tituly, které jsou fiktivní. Tato iluze serióznosti je pak narušována právě prvky amatérismu (viz níže).

Ve hře *Blaník* se rozsypou poznámky k referátu Ladislavu Smoljakovi, zatímco je sbírá, omlouvá se za zdržení divákům Pavel Vondruška a k ukrácení chvíle nabízí pro pobavení několik cimrmanovských kvízů. Když Smoljak přednáší svůj referát, po otočení stránky zjistí, že text nedává smysl, najednou totiž hovoří o louňovickém traktoristovi Aloisi Jiráskovi, autorovi *Starých pověstí českých*.

Výrazným rysem je u postav vědců domýšlivost. Ve hře *Akt* je viditelně titul inženýr považován za nedostačující a vyslovován s despektem k „inženýru“ Hrabětovi. Ladislav Smoljak ve hře *Posel z Liptákova* prezentuje svoje zásluhy při hledání data Cimrmanova příchodu do Liptákova takto: „A byl to shodou okolností člověk, který platil v našem kolektivu za outsidera a kterému byly svěřovány většinou jen pomocné, dalo by se říct kopáčské práce. Nuže tento člověk strávil nad stránkami místní kroniky řadu hodin a tam jsem na straně 235 našel tento zápis z roku 1902.“ O něco později v té samé hře si ohmatává hlavu při referátu o Cimrmanově potomkovi, který se pozná podle „pahrbku geniality“.

Přezíravě se vědci staví k badatelské práci mnohokrát zmiňovaného (a někdy i citovaného) profesora Ericha Fiedlera, z části samozřejmě proto, že je národností Rakušan, stejně tak jako k práci svých kolegů. Např. Ve hře *Posel z Liptákova* shrne Smoljak celý Čepelkův referát o cestě do Liptákova ve dvou větách, Weigel pak později vysvětluje, s jak složitým přístrojem pracoval v restauraci U Sirotků, zatímco ostatní kolegové zastávali posty „škrabka, lopatka, smeták“. Během celého semináře v této hře se snaží k řečnickému pultíku dostat Petr Brukner s přednáškou o geologických procesech v Jizerských horách, je ale svými kolegy stále odsouván na pozdější dobu. Podobně je tomu i ve hře *Akt*, kde se Jaroslav Weigel stále posunuje z jedné židle na druhou (nakonec se ukáže, že chtěl po celou dobu sedět na Cimrmanově židli – Jarušce, která prý přináší genialitu).

Pokud se vrátíme ještě k charakteristice Zdeňka Hořínka, musíme se zastavit u postav s utkvělými myšlenkami, těch je v cimrmanovských hrách

také mnoho. Ať už je to v *Dobytí severního pólu* Varel Frištenský, který stále opakuje: „Pořád mám ještě toho housera!“, nebo Přemysl Hájek ve *Švestce* každému třese pravicí a není schopen ji pustit. Jeho bratranec Motyčka zase trpí neduhem stáří (zmiňovaném již v úvodním semináři)- neschopností opustit myšlenku. Vyšetřování ztráty třídní knihy je založeno výhradně na problému pohřešovaného dokumentu, kdy se celý monolog (a později dialog) opakuje stále dokola („Tak co kolego třídní, co vaše třída?“ „No, učí se dobře, to nemohu říct.“).

6.1 Ustálené typy postav ve hrách

Po tolika letech psaní je jasné, že autoři postupně „sklouzávali“ k určitým stereotypům při vytváření postav. Postavy her mají společné rysy. Jejich syntézou bychom možná dostali Cimrmanovu osobnost, ale lze je také považovat za satiru charakteru českého národa.

Časté jsou postavy učitelů (např.: Blaník, *Dobytí severního pólu*, *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, *České nebe* atd.), pochybných existencí (*Béda v Aktu*, Varel Frištenský v *Dobytí severního pólu*), příslušníků vyšší vrstvy, kteří si jsou jisti svým postavením (továrníci Bierhanzel a Meyer ve *Vraždě v salónním coupé*, hrabě Ferdinand von Zeppelin v *Hospodě Na mýtince*) a policistů (inspektor Trachta, policejní praktikant Hlaváček ve *Vraždě v salónním coupé*, tajný policista Pihrt v *Lijavci*). Ženské charaktery bývají především naivní (*Vlasta*). Často jsou svým způsobem pro děj zásadní např. panímáma v *Záskoku*, zmiňovaná Vilma Puskášová, Růženka v *Hospodě Na mýtince* ad. Jak již bylo řečeno, často nejsou postavou v pravém slova smyslu, dozvídáme se o nich a jejich jednání zprostředkovaně od ostatních aktérů. I to je jedna z možností, jak se vyhnout hraní ženských postav muži. Tohoto principu využili tvůrci mj. v *Záskoku* v seminárním příspěvku, který popisuje Cimrmanovy úpravy slavných dramát pro nepočetnou skupinu herců jeho kočovné společnosti (*Hamlet bez Hamleta*).

Kromě toho se ve hrách objevuje i skupina postav s neobvyklým povoláním, které svou absurditou vyvolává v divácích smích: hrabě von Zeppelin je v první řadě vynálezcem pokoušejícím se o vyvinutí pánské ochrany, ale jak sám říká: „Ovšem výrobky vycházející z mých dílen jsou zatím – bohužel – příliš velké a nehodí se než ku létání.“ V Blaníku najdeme přednostu svatováclavské kanceláře Hynka z Michle, ve Vizionáři zase uhlobarona, porodního dědka v Lijavci ad. U posledních dvou zmiňovaných je třeba podotknout, že to není ani tak samotné povolání, které vzbuzuje smích, jako historické okolnosti. Povolání uhlobaron bylo ve 20. století (kam je také Vizionář zasazen) de facto bezpříznakové, ale v období řízeného národního hospodářství dostalo jisté humorné konotace. Nejkomičtěji pak může působit na diváky mladší generace, kteří jej často považují za zcela smyšlené a absurdní. Porodní dědek ve své době působil komicky, jelikož si jen málokdo uměl představit muže v roli typické pro ženu. Dnes již sice máme zdravotní sestry – muže, přesto ale jejich označení není zcela ustálené.

Dalším způsobem, jak postava vytváří komický efekt, je střet postav vzdělaných s nevzdělanými „prostáčky“. Postavy učitelů, lékařů, farářů šíří osvětu mezi postavami z nižších vrstev, vězni, podruhy ad.

6.2 Role „na tělo“

Kromě ustálených typů postav, které se ve hrách objevují, můžeme vysledovat i určité stereotypy v obsazení rolí. O rolích psaných vyloženě pro určitého herce můžeme hovořit snad jen v případě Jana Kašpara (viz níže). Příklady vybíráme z dostupných audiovizuálních a tištěných záznamů.⁴⁵

Petru Bruknerovi jsou často svěřovány role žen, např.: role Vlasty v Záskoku, princezna Zlatovláska nebo prakticky všechny ženské postavy ve Švestce. Pro tyto role se hodí hlavně díky vyššímu hlasu. Ač původně kulisák, opakovaně ztvárňuje významné role naivních charakterů, jako je

⁴⁵ SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk: *Divadlo Járy Cimrmana*. Praha: Melantrich, 1988.

např. policejní praktikant Hlaváček, Bobeš nebo František Hlavsa ve Vizionáři. Jak píše Zdeněk Svěrák v *Dodatcích*: „Když ho v roli plachého studenta cimrmanologie viděl filmový režisér Miloš Forman, označil Bruknera za 'největšího českého žijícího naivního herce'.“⁴⁶ Podobně i Marek Šimon vytváří naivní charaktery prostáčků, jako je podruh Bárta v *Záskoku* nebo domorodec Uku v Africe.

Miloň Čepelka je zase představitelem postav „milovníků“, jako je v *Hospodě Na mýtince* postava hraběte von Zeppelina, v *Záskoku* šikovatel Vogeltanz nebo v *Dlouhém, Širokém a Krátkozrakém* dvojrole prince Jasoně a Drsoně. Jeho herecký projev je charakteristický výraznou mimikou, která zvláště u dvojrole princů vytváří komický efekt.

Zmínění herci jsou jedni z nejvýraznějších, ostatní členové souboru již tolik netíhnou k určitým typům postav, proto se jim nebudeme věnovat jednotlivě.

6.3 Bez bariér

Když v roce 1988 ochrnul Jan Kašpar, původně divadelní technik, vypadalo to, že se přestane na jevišti objevovat: „Role, které hrál, musel opustit, ale uvědomili jsme si, že v několika komediích existují postavy „sedací“, kde divák vůbec nepozná, že herec není schopen chůze.“⁴⁷ Autoři her pak od té doby již při psaní počítají s Kašparovým handicapem a píší mu postavy přímo „na tělo“. V případě, že je potřeba alternovat ho, musí se ostatní herci přizpůsobit. Od *Blaníku* tedy najdeme v každé hře jednu postavu, která po celou dobu hry sedí. I to je další ze znaků postavy vytvářející komický efekt – v návaznosti na tento handicap vzniká komika jazyková i situační (např. horolezec Sváťa Pulec ve *Švestce*, který spadl z *Milešovky*, a proto přijel na vozíčku, *Smyl Flek* z *Nohavic* v *Blaníku* a v neposlední řadě zvědavý invalida *Jirka Karásek* v *Záskoku*).

⁴⁶ SVĚRÁK, Zdeněk; RUT, Přemysl; BERÁNEK, Jan: *Dodatky: historie Divadla Járy Cimrmana: doslov: rejstřík*. Praha: Paseka, 1993 s. XII/16.

⁴⁷ SVĚRÁK, Zdeněk; RUT, Přemysl; BERÁNEK, Jan: *Dodatky: historie Divadla Járy Cimrmana: doslov: rejstřík*. Praha: Paseka, 1993 s. XII/46.

6.4 Amatérismus - každý může být hercem

Již od počátků působení souboru bylo jeho hlavním znakem amatérské (ochotnické) pojetí divadla. K tomu odkazují jednak kulisy, dále také kostýmy (které původně opravdu byly zhotovované podomácku) a v neposlední řadě fakt, že všichni herci jsou amatéři a jejich původní profese neměla často s divadlem nic společného: Zdeněk Svěrák byl původně učitel, stejně jako Ladislav Smoljak a Jaroslav Weigel, Pavel Vondruška dirigent, Jaroslav Vozáb překladatel atd.

Zvláštní část souboru tvoří herci vzeší z pomocného technického personálu divadla. Jako první se zpoza kulis dostal na pódium Petr Brukner, původně oponář a kulisák, a to ve hře *Hospoda Na mýtince*. Později se takto přesunul Jan Hraběta, osvětlovač divadla *Na zábradlí*, jevištní mistr Genadij Rumlena, Václav Kotek, výše zmiňovaný Jan Kašpar nebo Marek Šimon. Jakým způsobem takový přechod na pódium vypadá, popisuje nejlépe Zdeněk Svěrák v *Dodatcích:*, „Cesta ze šera zákulisí na jeviště vede u nás většinou přes roli plachého studenta v *Hospodě Na mýtince* a přes nenápadnou, ale průkaznou úlohu neochotného technika, přinášejícího na scénu pomůcky ve *Ztrátě třídní knihy*. Na těchto úkolech se adept herectví osměluje a prokazuje schopnost nenápadné komiky, jakou potřebujeme.“⁴⁸

6.5 Smoljak vs. Svěrák

Vůdčími osobnostmi divadla byli od počátků Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak. Kromě toho, že hry společně psali, většinou i hráli hlavní postavy, ve kterých jeden druhého alternovali. Obecně lze říci, že v každém představení hrál buďto Svěrák, nebo Smoljak.

Svěrákovy postavy budí respekt, který vychází z jeho výšky. Má také hlubší hlas, výraznější gesta, a působí tak autoritativnějším dojmem. Výrazné je to hlavně u postavy *Prácheňského* nebo učitele *Poustky*. Naopak postavy

⁴⁸ SVĚRÁK, Zdeněk; RUT, Přemysl; BERÁNEK, Jan: *Dodatky: historie Divadla Járy Cimrmana: doslov: rejstřík*. Praha: Paseka, 1993, s. XII/44.

ve Smoljakově podání působily naivněji, dobrácky, k čemuž přispívalo znovu jeho fyzické vzezření i tón hlasu (např. jako Varel Frištenský, učitel Láďa Pýcha, Veverka z Bitýšky).

Nelze říci, že by herectví jednoho nebo druhého bylo v nějakých ohledech horší nebo lepší, lze spíše mluvit o odlišném pojetí postav, vycházejícím z rozdílných tělesných dispozic i povah obou herců. Nestávalo se příliš často, že by se spolu potkali na jevišti ve dvou různých rolích (pokud budeme vycházet z výše uvedených záznamů). V těch hrách, kde se tak stalo, můžeme rozdíly porovnat (Akt, Němý Bobeš, Dobyetí severního pólu, Vyšetřování ztráty třídní knihy, Hospoda Na mýtince).

Bylo to z části také dáno tím, že Ladislav Smoljak hry většinou režíroval, kdežto Zdeněk Svěrák více hrál.

7 Generační rozdíly v chápání komiky

Jak jsme naznačili již v předchozích kapitolách, pro správné pochopení komiky je důležité mnoho faktorů. V případě her Divadla Járy Cimrmana je jedním z těch nejzásadnějších kulturní kontext. Hry, které jsme zkoumali, vznikaly v rozmezí od 60. let minulého století až do roku 2009, kdy bylo uvedeno České nebe. Promítly se do nich dva režimy, několik státních zřízení i porevoluční doba. Vzhledem k tomu, že divadlo funguje již mnoho let, mohou se některé vtipy vlivem změn např. v kultuře a politice ztrácet, zároveň však tvoří další interpretační rovinu, hlavně pro mladou generaci.

Nechceme se zde zabývat vymezením pojmu generace, pro naše účely rozdělíme orientačně diváky na ty, kteří mají zkušenost s dobou před rokem 1989, a na ty, kteří se narodili nebo dospívali až po převratu. Samozřejmě jsme si vědomi, že mezi nimi existuje jakási „přechodná“ skupina diváků, pro které níže uvedený text nebude platit absolutně.

V období komunismu, jak jsme již podotkli, se kvůli cenzuře muselo mnoho věcí přizpůsobovat, a i tak přes ni některé neprošly (viz film *Nejistá sezóna*). Někde zase museli autoři dělat ústupky režimu, např. používat oslovení soudruh, které bylo z textů později odstraněno. Možnou reflexi změny režimu samozřejmě autoři hned využili, a to V dobytí severního pólu: „Rozumíte, jestli jste už někdo jel na strašidelné dráze, tak zřejmě jak ti lidé v tom vozičku sedí a jedou tou tmou, tak tady soudruh jim bral klobouky. Promiňte, já mám ještě starej text. Tady pan Měcháček jim bral klobouky.“ Postupně pak autoři reagovali na nové podněty, přisoudili Járovi např. vynález internetu.

Hry vzniklé v předlistopadové éře, pracovaly se soudobým děním (např. *Vizionář*) a reáliemi, vyznívaly tak jako prosté zesměšnění, které divákovi bylo blízké a snadno pochopitelné, protože v té době žil. Jak ale plynul čas, dorůstaly další generace diváků. Největší problém s pochopením vtipů založených na realitě socialistického Československa budou mít pravděpodobně diváci, narození kolem roku 1989 a mladší. Ve chvíli, kdy dorůstají do věku, ve kterém mohou začít reflektovat Cimrmanovy hry, jsou již pro ně některé pojmy

z minulého režimu, dalo by se říci, až nesrozumitelné, např. zkratky jako MNV nebo spojení teplota – tlak – rosný bod, které se dnes běžně v předpovědi počasí neuvádí. Také několikrát zmiňovaná jazyková hříčka s ochotníky se u mladších diváků často setkává s nepochopením, jelikož ruština není povinným jazykem na školách, stejně tak jako narážka na komunistickou političku Anežku Hodinovou-Spurnou ve Švestce.

Vizionář se všemi narážkami na budoucí/minulé dění je hra vyžadující asi největší znalost historického kontextu. S tím, jak Hlavsa postupně předpovídá útržkovitě budoucnost uhlobaronu Ptáčkovi, zasazuje divák postavy do dějinného vývoje v Čechách, a ověřuje si tak jeho znalost. Zároveň se ve své pozici toho, kdo zná vývoj příštích věcí, neubrání určité lítosti nad uhlobaronem a jeho naivitou, s níž se domnívá, že mu důl nikdo nemůže vzít, a nerozumí proč by ho měl pojmenovat Petr Bezruč. Divák také chápe také, proč mladý Hlavsa odmítá grunt a žárlí na mladšího bratra – popeláře.

Tyto znalosti jsou mj. jedním z důvodů, proč je recepce Jára Cimrmana tak obtížná pro cizince. Vyžaduje totiž v některých ohledech opravdu detailní znalost české historie (nepředpokládáme, že každý cizinec rozumí třeba národnímu obrození, mýtu o Blaníku nebo znárodnění majetku) a také některé zkušenosti s Čechy jako takovými, které jsou jen těžko přenositelné.

Protože mnoho her a narážek čerpá právě z největších momentů národní historie, které jsou součástí výuky již na základních školách, dává to dospívajícím divákům možnost ověřovat své znalosti a rozkrývat, tak jak postupně získávají znalosti (ať už školní docházkou nebo z vlastního zájmu), další roviny vtipů a komických scének, které jim třeba doposud unikaly, a pátrat po dalších, které jim zatím zůstaly skryty. Právě to považujeme za hlavní důvod, proč jsou i ty nejstarší cimrmanovské hry stále atraktivní pro mladé publikum – mohou se smát spolu s ostatními, což jim dodává nejen pocit superiority, ale i sounáležitosti s předlistopadovou generací.

8 Závěr

Shrňme nyní obsah naší práce a některé poznatky, které z ní vyplývají.

Nejprve jsme přiblížili historii Divadla Járy Cimrmana, zabývali jsme se východisky jeho poetiky (Nealkoholická vinárna U pavouka) a ukázali jsme, co vše s ní má dodnes společného, a čím se naopak liší od dnešního Salónu Cimrman. S historií se pojí počátky samotné mystifikace, věnovali jsme jí celou jednu kapitolu. Ve spojitosti s „filozofickým projektem“ cimrmanovské mystifikace jsme za její hlavní smysl označili identifikaci a sebereflexi národa. Komický efekt, který vytváří, je založen na neustálém napětí mezi autenticitou a jejím shazováním.

Naším hlavním cílem bylo zmapovat principy komiky, které užívají autoři cimrmanovských her, a rozkrýt tak způsob komické výstavby her a seminářů. Nejprve jsme obrátili pozornost na postavy, na to jak tvoří komický efekt. Tam jsme vyzdvihli hlavně fakt, že velkou měrou k jejich komice přispívá amatérismus souboru, a to že jeho členy jsou v něm jen muži.

U samotných komických figur jsme určili, které jsou nejčastěji využívány, a poukázali jsme na to, že jsou užívány v různém rozsahu. (Zároveň jsme zdůraznili nejednotnost názvosloví užívaného při zkoumání komiky a uvedli jsme, v jakém smyslu budeme termíny užívat.) Analýzou a komparací jsme zjistili, že nejvíce se projevují komické figury absurdity, satiry, parodie a naivity, což podle nás podporuje naše předešlé tvrzení z kapitoly o mystifikaci, že „filozofický projekt“ cimrmanologie má hlavně didaktickou a emancipační funkci. Figura grotesky pak přispívá k lidovému charakteru her, a podporuje tak jejich oblíbenost – využívá k tomu vulgarismy a hovorový jazyk.

Jazyková komika je pak podle nás hlavní doménou cimrmanologů, vděčí jí za oblíbenost, kromě snadné recepce také díky tomu, že některé obraty přímo zlidověly. Takové průpovídky (tzv. „hlášky“) zastávají významnou pozici hlavně v kultuře dnešní mládeže, což je jedním z důvodů, proč je cimrmanovská mystifikace stále velmi živá. Druhým jsou pak generační složky komiky (kterým byla také jedna z kapitol věnována), respektive motivy které napomáhají identifikaci s vlastním národem.

Neméně závažnou příčinou divácké obliby napříč generacemi a společenskými třídami je stratifikace humoru podle schopností diváka rozklíčovat ho. Dopředu se předpokládá širokospektrální publikum (vtipy se pohybují od triviálních po sofistickované) – zábava je přesto „zaručena“ na každé úrovni kompetencí a schopnosti interpretace.

Při poukazování na konkrétní příklady z her a seminářů bylo dobře patrné, že jednotlivé druhy komiky se úzce pojí a často i prolínají a že zahrnují velmi širokou paletu prostředků, jimiž je promyšleně budována komplexní komická struktura textu. I to samozřejmě přispívá k „nesmrtelnosti“ Divadla Jára Cimrmana.

Na úplný závěr se snad nabízí otázka – co bude s Divadlem Jára Cimrmana v příštích letech? Divadlo sice stále hraje, přijalo několik nových herců (poprvé profesionálů), ale po smrti Ladislava Smoljaka si asi jen málokdo umí představit, že by vznikla další hra. K této domněnce nás mj. přivádí metamystifikační vyjádření Smoljaka se Svěrákem v semináři v Českém nebi, kde korunují mystifikační hru explicitním odmítnutím možnosti, že již byla nebo by mohla být odhalena – celý národ hraje hru na existenci českého génia Jára Cimramana, není třeba o něm kohokoli přesvědčovat. Na rozdíl od jiných mystifikací, např. rukopisných padělků, byl tedy celonárodní klam završen úspěchem: „My dobré úmysly falzifikátorů většinou chápeme. Dovedeme také pochopit, že je taková práce asi bavila. Ale přece jenom – vymýšlet si události, které se nikdy nestaly, osoby, které nikdy nežily, a po léta mystifikovat český národ, to se nám opravdu, ale opravdu nezdá.“

9 Anotace

Autor práce: Kristýna Vávrová

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta
Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: Druhy komiky v divadelních hrách Divadla Járy Cimrmana /
The types of comic in the stage plays of The Jára Cimrman Theatre

Vedoucí práce: Mgr. Lenka Pořízková

Počet znaků: 87 904

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 29

Klíčová slova: Jára Cimrman, mystifikace, komika, Zdeněk Svěrák, Ladislav
Smoljak, ironie, parodie, satira, absurdita, jazyková komika

Práce se snaží o zmapování komiky v divadelních hrách Divadla Járy Cimramana. Zkoumá, které se druhy komiky se zde objevují a v jaké míře, přihlíží také ke generačním rozdílům v jejím chápání. Pojednává i o mystifikaci, jakožto rámci, ve kterém jsou všechny druhy realizovány.

Keywords: mystification, comic, irony, parody, satire, absurdity, language
comic, Jára Cimrman, Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak

This bachelor's diploma work tries to describe comic in the stage plays in The Jára Cimrman Theatre. Work analyzes which types of comic appear there and how much are they extended. It also takes account of generation problems in perception of it and discusses mystification as a common framework for realization of all comic types.

10 Seznam použité literatury

Primární literatura

CIMRMAN/SVĚŘÁK: *Akt*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 103 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚŘÁK: *Afrika*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 2004, 96 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚŘÁK: *Blaník*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 84 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚŘÁK: *České nebe*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 2010, 83 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚŘÁK: *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 2006, 83 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚŘÁK: *Dobytí severního pólu*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 2006, 107 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚŘÁK: *Hospoda Na mýtince*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 100 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚŘÁK: *Lijavec*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 95 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚŘÁK: *Němý Bobeš*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 87 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: *Posel z Liptákova*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 101 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: *Švestka*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 2001, 96 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: *Vražda v salónním coupé*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 91 min.

CIMRMAN/SMOLJAK: *Vyšetřování ztráty třídní knihy*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 93 min.

CIMRMAN/SMOLJAK/SVĚRÁK: *Záskok*. [DVD] Praha: Originální Videojournal, s.r.o., 1997, 90 min.

Sekundární literatura

BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.

BROUK, Bohuslav: *Jazyková komika*. Praha: Václav Petr, 1941.

DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Brno: Novinář, 1984.

GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě – Pedagogická fakulta, 2003.

HORŮNEK, Zdeněk: *Knih o komedii*. Praha: Scéna, 1992.

MOCNÁ, D.; PETERKA, J., a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004.

SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk: *Divadlo Járy Cimrmana*. Praha: Melantrich, 1988.

SVĚRÁK, Zdeněk; RUT, Přemysl; BERÁNEK, Jan: *Dodatky: historie Divadla Járy Cimrmana: doslov: rejstřík*. Praha: Paseka, 1993.

KRAUSOVÁ, L.: Mystifikace jako literárněvědný problém. In *Studia Bohemica X*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 295–310.

FORMÁNKOVÁ, E.: Z Vinárny do Salónu. Cimrmanismus aneb mystifikace, která sama sebe prozrazuje. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 168–173.

MÜLLEROVÁ, L.: Paratexty v české literární mystifikaci. Nad sekundárními texty Járy (da) Cimrmana. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 184–188.

POŘÍZKOVÁ, L.: Možnosti a hranice literární mystifikace. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 15–21.

DVOŘÁKOVÁ, Ž.: Vlastní jména jako prostředek mystifikace. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 174–182.

Mým čtenářům! *Cimrmanův zpravodaj* [online] [cit. 2011-04-20] Dostupné z WWW: <<http://www.cimrman.at>>

[online][cit.2011-04-20]

<http://necyklopedie.wikia.com/wiki/J%C3%A1ra_Cimrman_%28rozcestn%C3%ADk%29>