

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ODVRÁCENÁ STRANA KOMIKY HER DIVADLA JÁRY CIMRMANA

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Autor práce: Jan Vitoň

Studijní obor: Kulturní studia

Ročník: 3.

2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice 6. května 2021

.....

Jan Vitoň

Poděkování:

Na tomto místě bych rád poděkoval svému vedoucímu práce prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc., za velmi cenné rady, vstřícnost a ochotu, kterou mi během zpracování bakalářské práce věnoval.

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na vymezení a rozklíčování hlavních prvků, které se vážou k humoru a k pojetí komiky jako takové. Tyto prvky se také snaží zachytit v samotné tvorbě Divadla Járy Cimrmana.

Zároveň se snaží postihnout prvky, jež stojí na opačném pólu, než je idea tzv. „laskavého humoru“, která je obvykle v souvislosti s poetikou těchto her (a také celkové autorské tvorby Zdeňka Svěráka) zdůrazňována. Práce se zaměřuje na to, jakým způsobem je v komice Divadla Járy Cimrmana prezentována postava ženy, postava monstra, lascivnosti, voyeurství a vulgarity. Má za cíl ukázat, že i hry z pera Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka v sobě nosí cosi zvráceného. Práce si také v duchu kulturní historie klade otázku provázanosti této tematické složky s kulturní tradicí, která má nejspíš kořeny již v tom, co lidé obdivovali v 19. století například při cirkusových "freak show", při kterých jim byla nabízena deviantní podívaná plná stvůr a hendikepovaných lidí.

Klíčová slova: Jára Cimrman, Zdeněk Svěrák, divadlo, freak show, vulgarismy, lascivita, voyeurství

Annotation

The bachelor thesis will focus on definition and decoding of main elements, that are connected to humor and to concept of comedy as it is. It also strives to capture those elements in creations of the Jára Cimrman Theatre.

At the same time it endeavors to befall the elements, that stand on the opposite pole than the idea of „gentle humor“, which is usually highlighted in relation with poetry of said plays (and also with whole work of author Zdeněk Svěrák).

The thesis focuses on the means by which is in the comedy of Jára Cimrman Theatre represented female character, character of monster, obscenity, voyeurism and vulgarity. It aims to show that even plays from the pen of Ladislav Smoljak and Zdeněk Svěrák bear in themselves something wicked. Thesis shall as well in a spirit of cultural history ask itself a question about connection between this thematic part with cultural tradition, whose roots are probably in what people admired in 19. century during circus „freak show“, during which they were offered a deviant spectacle full of monsters and handicapped people.

Key words: Jára Cimrman, Zdeněk Svěrák, theatre, freak show, vulgarisms, lasciviousness, voyeurism.

Obsah

Úvod.....	8
1 Címrman a jeho divadlo	9
1.1 Zrod génia	9
1.2 Zrod samotného divadla	9
1.3 Koncept Divadla Járy Cimrmana	10
1.4 Pár slov o „otcích zakladatelích“ Divadla Járy Cimrmana	10
1.4.1 Zdeněk Svěrák	10
1.4.2 Ladislav Smoljak	11
1.5 Popkulturní odrazy címrmanovského fenoménu a Divadla Járy Cimrmana ...	11
2 Vymezení komiky	13
2.1 Teorie humoru aneb kde se bere smích.....	14
2.2 Ontogeneze humoru	14
3 Podstaty komického naladění	16
3.1 Komické zdvojení	16
3.1.1 Profesor Erich Fiedler	16
3.2 Společenský kontext.....	17
3.3 Náhoda	17
3.4 Pokleslost	17
3.5 Svět komiky	18
3.6 Směřování komiky	18
3.7 Naivní směr komiky	19
3.8 Ironický směr komiky	19
3.9 Humoristické vyladění	19
3.10 Absurdní vyladění	20
4 Koncept komiky	21
4.1 Vnímání světa skrze humor.....	21
4.2 Jára Cimrmana a ti druzí	22
5 Mystifikace	25
5.1 Tradice mystifikace v české historii.....	25
5.2 Síla mystifikace.....	26
5.2.1 Totalitní doba a Divadlo Járy Cimrmana.....	27
5.3 Historické a címrmanovské mystifikační uzavření v Českém nebi	28
5.4 Alibismus címrmanovské mystifikace	28

5.4.1	Hra Akt – zdůraznění jistoty poskytované socialismem?	28
5.4.2	Socialismus s poetickou tváří	29
5.4.3	Císařův pekař a Pekařův císař – hudební kolektivizace	30
5.4.4	Cimrmanovská mystifikace jako pro i proti režimní alibi	30
5.5	Übermensch Cimrman	31
6	Odvrácená strana komiky	32
6.1	Freakshow – vnímání odlišností.....	32
6.1.1	Historické vnímání odlišnosti	32
6.1.2	Odlišnost – znetvořené kulturní odrazy	33
6.1.3	Panoptikum hrůzy – cirkusový svět freakshow	33
6.1.4	Reálná a literární svědectví.....	34
6.2	Reprezentace žen v hrách Divadla Jára Cimrmana.....	36
6.2.1	Sexuální objekt, prostitutka, znetvořená.....	36
6.2.2	Vratné lahve – opět jen sexuální objekt.....	38
6.3	Sexuální lascivnost – komický vliv, polarita, získaná převaha.....	40
6.3.1	Postava akademického malíře ve filmu Vesničko má středisková	40
6.4	Voyeurismus	41
6.4.1	Němý Bobeš.....	41
6.4.2	Obecná škola a Vesničko má středisková.....	42
6.5	Vulgarismy	42
Závěr	45
Zdroje	46
Použitá literatura:	46
Internetové zdroje.....	47

Úvod

Divadlo Jára Cimrmana představuje jeden z největších divadelních fenoménů současnosti. Během letos již pětapadesátileté historie své existence se stále může pyšnit neutuchajícím zájmem diváků, a to i přesto, že jeho divadelní hry takřka zlidověly a repliky z nich se dostávají do běžného komunikačního jazyka. Pozoruhodný je i samotný koncept mystifikace, který nabízí téměř neomezené možnosti divadelní komiky. Nicméně práce, které vznikají v souvislosti s tímto velice pozoruhodným popkulturním a divadelním fenoménem se většinou zaobírají pouze určitým povrchním pohledem. Buď bezvýhradně souhlasí s vytvořeným a nastaveným územ odkazujícím k poetice takzvaného „laskavého humoru“, anebo se snaží o jakousi kompilaci evidentních, výrazných komických rysů a aspektů. Ovšem snad žádná práce nenabízí pohled na odvrácenou stranu této poetiky. V žádném případě nechci tvrdit, že dosud publikované práce nejsou opodstatněné, ale připadá mi důležité upozornit, že i Divadlo Jára Cimrmana má dvě specifické strany. O té laskavé a přívětivé bylo již napsáno mnoho. Proto jsem se rozhodl o jakousi první vlaštovku, která by svým letem směřovala na opačnou stranu. O práci, která by se alespoň dotkla odvrácené strany komiky tohoto divadelního souboru, a která by mohla být pro následující práce určitým důkazem, že lze najít, cosi ztemnělého i v tak známém a proslulém prostředí, kterým bezesporu Divadlo Jára Cimrmana a jeho humor jsou.

1 Cimrman a jeho divadlo

1.1 Zrod génia

Jméno fiktivního génia poprvé zaznělo 16. září 1966 v rozhlasovém pořadu *Vinárna U Pavouka*. Pořadem provázeli Zdeněk Svěrák a Jiří Šebánek a jeho obsah byl založen na rozhovorech s umělci a osobnostmi, a to jak fiktivními, tak skutečnými, prokládanými hudebními, převážně jazzovými improvizacemi, komentovanými kouzelnickými a reportážními výstupy. To vše zasazené rovněž do fiktivních kulis nealkoholické vinárny. První samotná zmínka představuje Cimrmana jako řidiče parního válce národního podniku Stavby silnic a železnic a také příležitostného umělce – sochaře, kterému se nešťastnou náhodou nepodaří realizace výstavy vlastních uměleckých děl.¹ Avšak jeho postava zatím ještě postrádá „nietzscheovskou“ heroizaci. Ta se začíná rodit až v okamžiku, kdy je „objevena“ Cimrmanova pozůstalost a jeho osobě je přisouzena úloha dramatika.

1.2 Zrod samotného divadla

Divadlo nesoucí v názvu velikánovo jméno bylo oficiálně představeno veřejnosti při premiéře hry *Akt 4* října 1967. Zakládajícími členy souboru se stali Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak, Jiří Šebánek a Miloň Čepelka. Na zrodu nově představeného divadla se také podíleli Karel Velebný, Artuš Lefler, Jan Trtílek a Helena Philippová. Po premiérové hře *Akt* a následujících dvou hrách *Vyšetřování ztráty třídní knihy* a *Domácí zabijačka aneb Nebyl tady Bormann*, která však nestihla být napsána do plánovaného data premiéry, se rozpadá zakládající divadelní uskupení. Z divadelního souboru odešli Jiří Šebánek, Karel Velebný a režisérka Helena Philippová, kteří zakládají sekundogeniturní větev spjatou s Cimrmanovým odkazem pod názvem *Salón Cimrman*. *Salón Cimrman* působí v porovnání se samotným divadlem poměrně laciným dojmem, byť je rozhodně blíže původnímu konceptu nealkoholické vinárny U Pavouka. V šantánových kulisách jsou diváci strojeným způsobem seznamováni spíše s odnožemi Cimrmanova života než s Cimrmanovým životem jako takovým. Teatrálnost celé této skupiny podtrhuje mnohdy násilím vměstnaná snaha o slovní komiku, která však vyznívá do ztracena. Celkový obraz

¹ SVĚRÁK, Zdeněk; ŠEBÁNEK, Jiří. *Vinárna U Pavouka: výbor scénářů a textů rozhlasového pořadu*. 2. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001, s. 229.

nezachraňuje ani Miloň Čepelka, jediný aktér z Divadla Jára Cimrmana, který působil paralelně v obou větvích odkazujících a pracujících s fiktivní tematikou Cimrmanovy postavy. Miloň Čepelka se stává jen jakýmsi reliktem původního dramatického souboru, jenž nepřemostňuje atmosféru divadla, ale stává se jen jeho nenaplněným vizuálním odkazem.

1.3 Koncept Divadla Jára Cimrmana

Koncept samotného Divadla Jára Cimrmana je založen na propojení pseudoakademického semináře s autorskou hrou. Seminář sám o sobě napodobuje svým charakterem vědecké sympóziium, během kterého jsou divákovi odtajněny výsledky bádání o Cimrmanově osobě s přihlédnutím k tématu hry, která následuje. Všichni protagonisté z hereckého souboru měli anebo stále ještě mají jiné civilní povolání než herectví. Nicméně vinou odchodů do českého divadelního nebe se herecký soubor v posledních několika letech rozhodl angažovat do svých řad několik „profesionálních“ herců, kteří hostují ve vybraných představeních. Z nich lze uvést například Ondřeje Vetchého, Miroslava Táborského či Vojtěcha Kotka.

1.4 Pár slov o „otcích zakladatelích“ Divadla Jára Cimrmana

Ač je divadlo coby fungující instituce kolektivní záležitostí, nelze se v případě Divadla Jára Cimrmana nezmínit o dvou osobnostech, které tvořily a tvoří zcela jednoznačně jeho nosnou kostru.

1.4.1 Zdeněk Svěrák

Zdeněk Svěrák se narodil 28. března 1936 v Praze. Po vystudování gymnázia se nejprve na přání svého otce přihlásil na elektrotechnickou fakultu ČVUT v Praze. Posléze však projevil přání přestoupit na obor, který by mu byl osobnostně bližší. Již na střední škole začal psát humorné povídky a toužil se stát spisovatelem. Protože však tento obor nemohl přímo studovat, zvolil si tedy studium českého jazyka a literatury na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Na této škole se seznámil nejenom s Miloněm Čepelkou, dalším zakládajícím členem souboru, ale především s o pět let starším, tehdy studentem matematiky a fyziky, Ladislavem Smoljakem.

1.4.2 Ladislav Smoljak

Ladislav Smoljak se narodil 9. prosince 1931 taktéž v Praze. Po vystudování gymnázia se neúspěšně pokoušel o přijetí na pražskou DAMU v oboru filmová režie. Proto se následně rozhodl studovat fyziku a matematiku na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Na fakultě mimo jiné působil i jako režisér studentského ochotnického souboru, který nesl název *Dramatický soubor vysoké školy pedagogické*.

A právě v onom divadelním spolku se poprvé proplétají cesty všech výše zmíněných budoucích, nikoli už jen studentských, divadelníků. Po ochotnických začátcích se kroky všech tří ubíraly směrem k pedagogické kariéře, nicméně ani Zdeněk Svěrák, ani Ladislav Smoljak, ale ani Miloň Čepelka nenalezli v povolání učitele potřebné uspokojení. A proto není divu, že se nedlouho poté setkávají Svěrák s Čepelkou znovu, tentokrát jako členové armádní redakce Československého rozhlasu. Odtud zbýval následně už jenom krůček k vytvoření vlastního rozhlasového pořadu *Vinárna U Pavouka*, ze které následně vzešlo Divadlo Járy Cimrmana, jehož režisérem se ne náhodou stal Ladislav Smoljak.

To, že oba protagonisté divadla byli civilním povolání učitelé, se výrazným způsobem promítá do jeho poetiky. Komika, na jejíchž pilířích je nesen étos divadla, spočívá v brilantní jazykové komice spojené se schopností uchopit a vysvětlit i absurdní prvky se satirickou přesvědčivostí. Práce s jazykem, která je prezentována jako určitá forma hry, nabízí divákovi především možnost se této hře aktivně zúčastnit a být tedy, alespoň na chvíli, součástí celého fenoménu.

1.5 Popkulturní odrazy cimrmanovského fenoménu a Divadla Járy Cimrmana

Cimrmanovský fenomén ovšem nezůstal pouze na divadelních prknech, ale prostoupil i kulturním prostorem. V roce 1983 se Jára Cimrman dočkal svého životopisného zpracování také na filmovém plátně ve filmu *Jára Cimrman ležící, spící*. O rok později spatřila světlo světa filmová detektivní komedie *Rozpuštěný a vypuštěný*, jejíž scénář vychází z divadelní hry *Vražda v salonním coupé*. Nelehké období socialistických ústupků a věčného stěhování divadelního souboru mapuje film *Nejistá sezóna* z roku 1987. Kompletní filmovou trilogii měl pod režijním dohledem Ladislav Smoljak a ve všech filmech se zároveň objevují i samotní herci z Divadla Járy Cimrmana.

V roce 1996 je na observatoři Klet' objevena Zdeňkem Moravcem planetka, které je následně přiřknuto jméno po fiktivním divadelníkovi. O rok později se Divadlo Jára Cimrmana zapisuje do Guinnessovy knihy rekordů za 7 678 odehraných představení během své, v té době třicetileté existence. V témže roce je, taktéž u příležitosti oslav jubilea, na prknech pražského Národního divadla předvedena poprvé a svým způsobem i symbolicky hra Záskok. V téže hře se totiž objevuje zmínka o velkém, do té doby nenaplněném snu, který Jára Cimrmana měl, a tím bylo uvedení vlastní hry právě na prknech Zlaté kapličky.

Nelze opomenout ani poměrně kontroverzně pojatý projekt z roku 2005, ve kterém měl být v rámci celonárodní ankety zvolen historicky největší Čech. Ponechme nyní úplně stranou otázku ohledně skutečné národnosti pozdějšího vítěze Karla IV. Během registrace a evidování hlasů se začalo pomalu rodit vítězství fiktivního českého hrdiny, který byl ovšem krátce nato ze soutěže vyřazen. Důvodem byla právě historická neexistence jeho osobnosti. Toto do jisté míry kontroverzní rozhodnutí nabývá na intenzitě ještě výrazněji ve chvíli, kdy se v britské obdobě této soutěže umístil na 51. místě legendární král Artuš, o jehož historickou autenticitu se stále vedou vědecké spory.² Na závěr tohoto sporu se v duchu cimrmanovské poetiky nabízí snad už jen nezodpověditelná otázka, zda by Cimrman o takové prvenství vůbec stál. Zároveň Divadlo Jára Cimrmana doprovází i řada knižních publikací, které byly vydány především při příležitosti tentokrát kulatého padesátiletého výročí založení divadla v roce 2016. Povětšinou mapují jeho dosavadní historii, přinášejí ucelené soubory všech her a seminářů, pohledy do zákulisí, rozhovory se stávajícími členy, případně se věnují určitým koherentním segmentům úzce spjatým s „životem“ Jára Cimrmana, ať už se jedná o ucelenou sbírku jeho absurdních vynálezů či seznamy míst, která Cimrman prokazatelně nenavštívil. A v neposlední řadě v rámci scénaristické a režisérské spolupráce Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka se také herci z divadla objevují v menších rolích jejich filmových projektů.

² 100 Greatest Britons [online], poslední aktualizace 15 dubna 2021 17:54 [cit. 2021-4-30], Wikipedie. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/100_Greatest_Britons

2 Vymezení komiky

Komiku bychom mohli vymežit jako určité napětí mezi třecími plochami reality a iluze. Mezi těmito třecími plochami dochází ke zdvojení našich protichůdných představ a komika slouží jako katalyzátor onoho rozdvajování. Díky protichůdným představám vznikají nejednotnosti, a právě ona nesourodost nakonec vyvolává buď údiv, nebo smích. I proto byl smích poměrně dlouho pevně spojován jako bezpodmínečný rys komiky, jak se však nicméně později ukázalo, smích je pouze jedním z možných doprovodných jevů komiky, nikoliv ale jevem nezbytným.³

Borecký dokonce uvádí, že smích je pokleslou reakcí na vzniklý a neřešitelný nesoulad, kdežto údiv vede k řešení nesouladu.⁴ Komika ovšem vyvolává daleko častěji smích nežli údiv. Je tedy daleko častější reakcí rezignace na hledání východiska z nastalého nesouladu než snaha o jeho konstruktivní řešení. Skoro by se chtělo říct, že je rezignace v podobě smíchu od publika vyžadována.

V přístupu ke komice jako takové zaujímáme buď restitutivní, nebo reduktivní postoj. „*Zaujímáme-li ke komice restitutivní přístup, odmítáme zároveň reduktivní výklady. Nehledáme tedy podstatu komiky ve fyzických, fyziologických či sociálně-kulturních příčinách, ale v prožitku a reflexi zmíněných dublet.*“⁵ Pochopení komiky není, jinak řečeno, otázkou pouhé kulturní danosti, strnulého přijímání a až strojového mechanismu, ale je závislé na spoluúčasti člověka, na jeho vnímání a reflexi. To z komiky vytváří dynamický proces poznání. Oba tyto postoje nám zároveň nabízejí i odlišné vnímání příčin vzniku komiky. „*Reduktivní výklad hledá vnější, sekundární příčiny komiky mimo komiku samu [...]. Restitutivní teorie hledá vnitřní příčiny, nebo spíše strukturující rysy komiky.*“⁶ Kromě těchto rysů vázajících se k přímo k příčinám vzniku komiky, lze ještě rozlišit její podstatné a vedlejší rysy.

Vedlejší rysy se pak dále dělí na ty, které se týkají obsahu komiky, a na ty, které se týkají formy komiky. K formám komiky řadíme její nonverbální projevy, jako jsou gagy a žerty. K reprezentantům verbálních forem komiky můžeme naopak například uvést slovní hříčky, anekdoty, parodie, travestie či mystifikace. Poslední skupinou je

³ BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. 2., rozš. a opr. vyd., (v Tritonu 1.). Praha: Triton, 2005, s. 147.

⁴ Tamtéž, s. 147.

⁵ Tamtéž, s. 147.

⁶ Tamtéž, s. 149.

forma výtvarná, do které řadíme karikatury, grotesky, komiksy, logogramy a podobně. Pokud jde o rysy spjaté s obsahem, můžeme komiku dělit do čtyř oblastí. První z nich je oblast *animální*, ve které se pohybujeme na hraně mezi humanitou a bestialitou. Dochází zde k polidštění zvířete, a naopak k zoomorfizaci člověka. Zvíře nabývá na směšnosti až v okamžiku, kdy je srovnáváno s člověkem. Druhou je *sexuální* oblast, která těží z lidské pohlavní rozdílnosti. Třetí je oblast *sociální*, která zahrnuje nejrůznější formy vztahů lidské společnosti a komika v ní těží především z jejích konfliktů. Poslední je *kulturní* oblast, která mimo jiné zahrnuje polaritu náboženskou, etnickou či národnostní a dotýká se také oblasti umělecké a vědecké.⁷

2.1 Teorie humoru aneb kde se bere smích

V anglosaských kulturních oblastech, které se zabývají teorií komiky, se lze dočíst o třech velkých teoriích mapujících zdroje humoru, který komiku doprovázejí. První z nich je teorie *superiority*, navazující na anglického filozofa Thomase Hobbse. Ta vidí zdroj humoru v převaze jednoho člověka nad druhým. Druhá, *relaxační* teorie se opírá o názor dalšího filozofa Herberta Spencera a poukazuje na humor jako na následek uvolnění nahromaděného stresu a energie. Poslední teorie, *inkongruence* se opírá o odkaz Immanuela Kanta a vysvětluje smích jako nedostavení se nějakého očekávání.⁸

V prvních dvou makroteoriích jde spíše o následek působení komiky na jedince. V prvním případě je výsledkem pocit nadřazenosti, který je získán výsměchem, a tím pádem i ponížením druhého člověka. Ve druhém případě je následkem komiky samotné uvolnění napětí a energie. Tyto následky jsou vnějšími přidruženými efekty komiky. Ve třetím případě už lze hovořit o příčině komiky, která tkví v nesourodosti jednotlivých prvků, avšak komiku vyvolává až zdvojení těchto prvků. Naše imaginace podnítlí vznik zdvojení, které je nesourodé. Snahou k pochopení této nesourodosti je proces naší mysli, při kterém si vytvoří určité očekávání, které ovšem zůstane nenaplněno.

2.2 Ontogeneze humoru

Vývojovou fázi humoru a vtipu u člověka nejvýrazněji zmapoval Sigmund Freud ve svém psychoanalytickém zkoumání. V prvním stadiu vývoje definuje vtip jako

⁷ Tamtéž, s. 150.

⁸ Tamtéž, s. 151.

„přechodnou fází hry se slovy a myšlenkami, které vyvolávají slast svou nesmyslností.“⁹

Ve druhé fázi vtip opět vyvolává slast, nicméně tentokrát již je to dáno smysluplným pochopením vtipu. A ve třetí fázi lidského vývoje dochází k poznání rozdílu mezi vtipem a žertem, a to ani ne tak v lingvistickém pojetí oněch slov, ale spíše ve vytváření již zmiňovaného rozpoznání rozdílnosti za přítomnosti smyslu a nesmyslu.¹⁰

Pokud ovšem chceme porozumět komice v jejím praktickém účinku, je potřeba se zaměřit více na možnosti, které navozují komické naladění než na hledání samotných příčin, byť jak je patrné z řádek uvedených výše, ani toto téma nelze při nastínění povahy komiky vynechat.

⁹ Tamtéž, s. 153.

¹⁰ Tamtéž, s. 153.

3 Podstaty komického naladění

3.1 Komické zdvojení

Předně je potřeba zdůraznit, že samotná komika má svůj smysl, i když paradoxně může být smyslem komiky i nesmysl. Některé z následujících rysů, které navozují komično, se částečně překrývají s příčinami představenými již v makroteoriích. Prvním rysem je opět komické zdvojování, které si v tomto případě zakládá na bipolárních neshodných opozicích. V cimrmanovské poetice je typickým příkladem takto vytvořené bipolární opozice postava profesora Fiedlera.

3.1.1 Profesor Erich Fiedler

Profesor Fiedler je třetí plochou komična, která vytváří komické napětí na základě uměle konstruovaného sporu jednak o publikační prvenství vztahující se svým způsobem k dramatickému „dědictví“, které po sobě Jára Cimrman zanechal, a jednak o samotnou správnost interpretace tohoto odkazu. Protagonisty tohoto umělého sporu jsou na jedné straně všichni současní členové Divadla Jára Cimrmana, přičemž na opačné straně spektra se nachází právě zmiňovaný vídeňský profesor, jehož bychom také mohli označit za „enfant terrible“ divadelní vědy. Jeho fiktivní postava slouží k jakémusi vědeckému souboji na akademickém poli. Takto uměle vytvořený soupeř nechává za první vyniknout „pozitivní vědecký odkaz“ Cimrmanových „objevitelů“ a za druhé, což je podstatnějším přínosem z hlediska komiky, tím, že je Fiedlerova postava jednoduše dehonestována, stává se sama o sobě komickým efektem vytvářejícím další třetí plochy. Tato uměle vytvořená dichotomie dokáže také divákovi pomoci v orientaci v samotných seminářích a hrách. Vytvořením zcela zjevné polarity a rozdělením úloh pomáhají autoři divákovi s dešifrováním obecné geneze postavy Jára Cimrmana. Obdobně jako profesor Fiedler působí například profesor Moriarty v knihách Sira Arthura Conana Doylea týkajících se příběhů Sherlocka Holmese. Profesor Fiedler i profesor Moriarty jsou představiteli soliterně působícího „nepřítele“. Zároveň fakt, že ani jeden z nich nedokáže navzdory svému vysokému akademickému titulu a nespornému intelektu jakkoli jinak přemoci svého protivníka či protivníky, nabízí možnost jisté iluze ohledně vzdělanosti.

3.2 Společenský kontext

Druhým rysem je společenský kontext. „*Nikoliv nějaká superiorita, ale obecnější sociální vazba, která v sobě zahrnuje hierarchii nadřazenosti a podřazenosti spolu s celou škálou psychosociálních vztahů.*“¹¹ V tomto případě nacházíme v cimrmanovském repertoáru několik her, jejichž komický efekt je víceméně přímo postaven na hierarchičnosti rodinných a společenských vztahů. V hře *Němý Bobeš* se titulní hrdina vydává nalézt své rodiče. Ve hře *Akt* se setkáváme s opuštěním vlastních dětí a jejich opětovným vyhledáním. Další generační, vztahovou, rodinou a intelektuální rozepři lze vysledovat ve hře *Posel světla*. A v neposlední řadě ve hře *Záskok* sledujeme dceřino nepřijetí nevlastního otce do rodiny.

3.3 Náhoda

Dalším rysem je prvek náhody. „*Náhoda a překvapení působí v komice psychoplasticky. Není nutným zdrojem komiky, ale je jejím důležitým strukturujícím momentem.*“¹² Moment náhody je, pokud se týká vztahu k cimrmanovským hrám, spojen především se samotným objevováním Cimrmanových her, případně i s objevováním Cimrmanových přidružených uměleckých artefaktů. „*Sotva tajemník Čepelka odložil po bezvýsledném překopání zahrady krumpáč, nachází docent Weigel v jeho násadě důmyslně maskovanou dutinu a v ní nebojácny protirakouský pamflet „Svoji pravdu nebudeme skrývat!*“¹³

3.4 Pokleslost

V neposlední řadě je komickým rysem i pokleslost. Díky ní je komika schopna se vymezit vůči vážnosti a vznešenosti a také dochází k degradaci dříve přijatých a platných morálních norem.¹⁴ I tento na první pohled absentující rys při stereotypně přijímaném klišé tzv. „laskavého humoru“, spojovaným nejčastěji s poetikou Divadla Jára Cimrmana, lze nalézt ve většině her. Mezi nejvýraznější reprezentanty perverzní pokleslosti patří

¹¹ Tamtéž, s. 155.

¹² Tamtéž, s. 155.

¹³ CIMRMAN, Jára da, SMOLJAK, L a SVĚŘÁK, Z. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 251.

¹⁴ BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. 2., rozš. a opr. vyd. (v Tritonu 1.). Praha: Triton, 2005, s. 156.

postavy hraběte Ferdinanda von Zeppelina v hře *Hospoda Na mýtince* či postava barona Waltera von Grünbacha ve hře *Němý Bobeš*.

3.5 Svět komiky

Výsledným propojením všech těchto strukturujících znaků a rysů komiky je něco, co bychom mohli nazvat *světem komiky*. Jakýsi imaginární typ univerza, který je stejně jako komika sama dynamickým, neustále se proměňujícím prostorem. Člověk je do tohoto vzniklého prostoru vtažen skrze svoji imaginaci, skrze snahu o dešifrování významů prostřednictvím sebe sama. Díky této participaci dokáže svět komiky komunikovat se světem, který nás obklopuje a pomáhá člověku i v jeho samotném pochopení.

3.6 Směřování komiky

Kromě výše zmíněných rysů, které – dá se říct – zvýrazňují a vysvětlují, co je onou samotnou podstatou komického efektu, je další determinující složkou komiky i její určité vnitřní nastavení, její – řekněme – komická orientace. Jinými slovy řečeno: směry, kterými se může komika dále ubírat. Zkoumání tohoto komického směřování má svůj původ u dánského filozofa Sorena Kierkegaarda. Kierkegaard uvádí *ironii* a *humor* jako dva hlavní proudy, které udávají směřování komiky, ke kterým se následně připojují také *absurdita* a *naivita*. Mimoto vymezuje i tři životní postoje: *estetický*, *etický* a *náboženský*. Komika samotná pak pro něj představuje radikální iniciativu k pohybu mezi těmito jednotlivými životními postoji. Ovšem nehovoří o nich v duchu fenomenologie Friedricha Hegela či v duchu biologického evolucionismu Charlese Darwina.¹⁵ Komika není něčím, co by nás posouvalo k dokonalejšímu vývojovému biologickému stupni. Ani mezi třemi zmíněnými postoji neexistuje pro Kierkegaarda toto evoluční hierarchické propojení. Jde čistě jen o různé sféry, mezi kterými se člověk pohybuje za pomoci komiky a jejího naladění v rovině *naivity*, *ironie*, *humoru* a *absurdity*. Všechny tyto čtyři polohy komického naladění nepodléhají změně, ale jsou následně modifikovány vedlejšími, formálními nebo obsahovými rysy, které byly nastíněny výše.¹⁶

¹⁵ Tamtéž, s. 156.

¹⁶ Tamtéž, s. 157.

3.7 Naivní směr komiky

Naivní komické směřování především postrádá jakoukoli kontrolu z hlediska morálního nastavení, z hlediska určité zkušenosti se světem či z hlediska zkušenosti získané vzděláním. „*Je výrazem jednoduchosti a prostoty a zároveň nevinnosti. Jedinec vytváří komiku bezděčně.*“¹⁷ Pokud bychom se oprostili od naprosto triviálního pohledu na divadlo jako na vědomě předváděnou inscenaci a soustředili bychom se pouze na konání samotných postav v jednotlivých hrách, pak by v Cimrmanově divadle byli ukázkovými reprezentanty tohoto naivního komického směřování především postavy podruha Bárty ze hry *Záskok* a Varela Frištenského ze hry *Dobytí severního pólu Čechem Karlem Němcem*.

3.8 Ironický směr komiky

Ironické směřování komiky v sobě ukrývá snahu o získání převahy nad druhým člověkem. Jedná se tedy o jakési útočně pojaté směřování komiky. Nicméně je v tomto významu, který je ironicky laděnou komikou nesen, obsažena i určitá forma defenzivní nejistoty v sebe sama, neboť zacílenou ironií vůči někomu se i já sám snažím vyvarovat toho, abych se sám stal komickým. Existuje velmi blízká spojitost mezi naivním a ironickým směřováním komiky, neboť povětšinou naivní komika plodí jako vedlejší produkt i komiku ironickou. V Cimrmanových dílech je právě ironická komika navázána na postavy, o kterých bylo v předchozím odstavci řečeno, že se jedná o typické reprezentanty komiky naivní. Takřka veškerou interakci ostatních postav vůči postavám Bárty či Frištenského můžeme nazvat ironizujícím komickým směřováním. Jejich naivní komické jednání více méně vybízí k tomu, aby se stala reakcí na toto chování právě ironizující komika.

3.9 Humoristické vyladění

Humoristické ladění komiky je určitá vnitřní změna týkající se ironie. Určité nasměrování komiky proti sobě, kdy se z ironického směřování stává sebeironické tím, že dojde k obrácení komického efektu vůči sobě samému. „*Humor přesahuje*

¹⁷ Tamtéž, s. 157.

*jednoduchou ironickou sebeidentifikaci a sebeujištění založenou na diferenci od druhého.*¹⁸

3.10 Absurdní vyladění

U absurdního vyladění dochází ještě k dalšímu přesahu. Humoristický sebevýsměch je překonán zrušením jistot. Tím dojde ke zrušení morální převahy jedince nad druhým člověkem, která mu byla poskytnuta ve druhém případě díky ironii a ve třetím případě pak díky sebeironii. Tím se harmonizují výchozí pozice a komika získává svou autenticitu.

¹⁸ Tamtéž, s. 157.

4 Koncept komiky

Kromě samotných příčin a možností, které navozují komické naladění je bezesporu neméně důležitá i samotná funkce komiky jakožto nástroje k pochopení a vnímání nejen světa okolo nás, ale především i nás samotných.

4.1 Vnímání světa skrze humor

Základní lidskou potřebou ve vztahu ke světu je sebeidentifikace. Určité odlišení se od okolního světa. V samotném slově je ukryta jistá míra egoismu a infantilility v touze být středem pozornosti, ale také naléhavost samotné lidské existence a lidského bytí toužící po pocitu hrdosti. „*Ke skutečné sebeidentifikaci však dochází až zrelativizováním hodnot, které vytvářejí takovou iluzi hrdosti, totiž v decentraci egocentrického východiska.*“¹⁹ Humor totiž může být buďto orientován směrem k ostatním, kdy je naše ego uspokojeno výsměchem, anebo může být humor obrácen sám proti sobě v podobě sebeironie. V obou případech se jedná o určitou formu sebereflexe. V prvním případě se jedná o sebereflexi, která vychází z egoistického přesvědčení své vlastní nadřazenosti. „*Ve vyjádření: je mi k smíchu druhý, je obsažena určitá omnipotence a přezírává sebestjota, že sám nemohu být komický.*“²⁰ Ve druhém případě se stává komico právě oním prvkem, který napomáhá k decentraci našeho vnímání. Díky této změně dokážeme opět prostřednictvím sebereflexe vnímat, porozumět a tolerovat okolní svět tentokrát bez původně přítomné povrchní egoistické hrdosti, která nám v tom bránila. „*Přitom taková sebereflexe a sebepoznání prostřednictvím humoru je neobyčejně důležitá. Vede k náhledům a k sebe-pochopení, kterými se zbavuje stereotypně přijímaných rolí a iluzí o jejich nepochybnosti a samozřejmosti.*“²¹ Možná že právě zde bychom mohli hledat důvod, proč je postava Járy Cimrmana prezentována kromě profese dramatika také jako vynálezce absurdních věcí. Jedná se o jakousi demytologizaci vědy. Jedná se o specifickou reakci na účet vědy a techniky, která přinesla nepřeborné množství vynálezů a patentů. Vynálezů, kterými se nasytil prostor 19. a 20. století a které vnímáme skrze již reflektovanou historii odlišněji než naši předchůdci. Zcela jinak na nás bude působit román Julesa Vernea *Ocelové město* ve chvíli, kdy známe Projekt Manhattan a jeho

¹⁹ BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: (ke komice absurdity)*. Liberec: Dauphin, 1996, s. 32.

²⁰ BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. 2., rozš. a opr. vyd., (v Tritonu 1.). V Praze: Triton, 2005, s. 157.

²¹ BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: (ke komice absurdity)*. Liberec: Dauphin, 1996, s. 52.

„úspěch“ demonstrovaný na japonských městech Nagasaki a Hirošima. Už to nebude obdivná a zasněná imaginace ve smyslu *tabula rasa*, ale spíše strachem se obklopující prorocká vize. Podobně i na vynález vzducholodi je pohlíženo diametrálně odlišně od chvíle, kdy tehdejší pýchu letecké dopravy, vzducholod' Hindenburg takřka v přímém přenosu pohltily plameny.

4.2 Jára Cimrmana a ti druzí

Komika Divadla Járy Cimrmana je vybudována veskrze na komice absurdního humoru, ovšem samotné divadlo není zdaleka jedinou a už vůbec ne první odpovědí na neotřesitelnou víru ve vědu a bezmeznou uctívání vynálezců. Již na počátku 20. století se můžeme ve stejném duchu seznámit s postavou doktora Faustrolle, který vystupuje jako hlavní hrdina v knize od Alfreda Jarryho *Skutky a názory doktora Faustrolle, patafyzika*. V ní Jarry představuje patafyziku jako „vědu“, jež se snaží popřít dosavadní vědecké teze tím, že se zabývá dalšími možnými smyšlenými a absurdními řešeními. Alfred Jarry tak svou patafyzikou položil základ, na kterém je následně vystavěna nová forma komického žánru. Stopy podobnosti mezi doktorem Faustrollem a postavou Járy Cimrmana lze vysledovat již v samotném popisu doktora Faustrolle. „*Doktor Faustroll se narodil v Čerkesku roku 1898 (dvacátému století [-2] roky ve věku třiašedesáti let. V tomto věku, který si zachoval po celý život, doktor Faustroll byl muž střední postavy čili máme-li být přesní, jeho výška obnášela $(8 \times 1010 + 109 + 4 \times 108 + 5 \times 106)$ atomového průměru.*“²² Nejenže údaj o narození vykazuje stejně jako v případě Cimrmana jistou dávku absurdity sám o sobě, kdy v případě českého velikána nejistý matrikářův rukopis připouštěl několik možností dat narození. Zároveň se komický princip vztahující k rovnici pro výpočet výšky nápadně shoduje s odkazem na parametry počasí, které doprovázelo skupinu cimrmanologů při badatelské cestě do Liptákova v semináři ke hře *Posel z Liptákova*. „*Povětrnostní podmínky byly velice příznivé. Posuďte sami: okluzní fronta: 356-42, 359-44, 360-30, teplá fronta: 350-38, 345-34, 341-33, výška tlak, teplota rosný bod: 570-954-7.6-3.6, 2.760-725-9.9-14. Lepší počasí jsme si nemohli přát.*“²³

Absurdita komična u obou ukázek spočívá především ve spojení pro nás abstraktních číselných kombinací vztahujících se v prvním případě ke konkrétnímu údaji

²² JARRY, Alfred. *Skutky a názory doktora Faustrolle, patafyzika*. Praha: Herrmann, 1996, s. 12.

²³ CIMRMAN, Jára da, Ladislav SMOLJAK a Zdeněk SVĚŘÁK. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 252.

výšky, ve druhém případě pak ke konkrétnímu meteorologickému jevu, neboť si nedokážeme představit souvislost mezi změní čísel a faktem, který zosobňují. Obdobným dojmem podobnosti komiky obou postav působí také věta: „*Ve výše uvedených místnostech, když je otevřel pan Vylomto, zámečnick...*“²⁴ V představeních Divadla Járy Cimrmana zase můžeme nalézt ve hře *Švestka* například větu: „*Poslyšte pane Pulec, já jsem znal nějakého doktora Žábu. Nejste vy jeho syn?*“²⁵ Případně opět ve hře *Posel z Liptákova*: „*Seznámil jsem se v Praze s jedním chemikem. Pracoval dosud u firmy Knot a Čadil, ale přejde ke mně.*“²⁶ Třetí plochy komična zde představuje lingvistické spojení mezi vlastním jménem a profesí, popřípadě kontextem, do kterého je vlastní jméno vloženo. Dalším z řady z postav, u kterých se uvádí možná souvislost ve vztahu k Cimrmanovi, je románový hrdina Jaroslava Haška dobrý voják Švejk. Spojitost je v tomto případě ale vystavěna čistě jen na pojetí samotného humoru. Oba jsou svým způsobem pacifisté. „*Zatímco většina českých mužů strávila první světovou válku v zákopech, Cimrman ji strávil v kavárně.*“²⁷ Oba sice bojují opticky proti habsburské monarchii, ale zatímco Švejk bojuje absurditou proti systému a jeho snažení je postavené čistě na solitérnosti, Cimrman naopak touží po kolektivní obrozenecké svobodě. Oba tedy používají stejný nástroj (humor), nicméně se zcela odlišným úmyslem.

Výrazně propojenější postavou mající opět i inspirační dopad na Cimrmana, tentokrát spíše v rovině, jež se týká jeho filozofického smýšlení, je imaginární postava doktora Kukucka, kterou přivedl na svět ve svých esejích v roce 1958 český filozof Zdeněk Vašíček. Doktor Kukuck svým způsobem přímo navazuje na pojetí patafyziky a absurdního humoru Alfreda Jarryho a jeho doktora Faustrolla. I doktor Kukuck je konstrukt vytvořený jako absurdní odpověď tentokrát na socialistický realismus rozvíjející se u nás po Vítězném únoru 1948, jehož snahou je vyjádřit odpor proti tehdejší ideologii formou filozofických úvah, které ovšem vyznívají v konečném důsledku zcela vědomě do prázdna. „*Nevím, co by mělo být, aby to bylo, ale vím jen, že tak, jak to je, tak to není.*“²⁸ V Cimrmanově semináři týkající se hry *Vyšetřování ztráty třídní knihy* se setkáváme s náčrtem fiktivní filozofie *externismu*, jejíž hlavní myšlenka se snaží vyvrátit

²⁴ JARRY, Alfred. *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika*. Praha: Herrmann, 1996, s. 15.

²⁵ CIMRMAN, Jára da, Ladislav SMOLJAK a Zdeněk SVĚŘÁK. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 461.

²⁶ Tamtéž, s. 265.

²⁷ Tamtéž, s. 527.

²⁸ BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. 2., rozš. a opr. vyd. (v Tritonu 1.). Praha: Triton, 2005, s. 204.

zaběhlé dogma vnímání věcí, které nás obklopují: „...podle této filozofie se to má s existencí věcí přesně naopak, než jak to odpovídá běžnému názoru: věc je tam, kde se domníváme, že není a není tam, kde se domníváme, že je.“²⁹ V podstatě se jedná o jakousi předeheru k Címrmanově teorii poznání, která ve svém konečném důsledku jen paroduje okřídlený Sokratův citát „vím, že nic nevím“ svou „vlastní“ formulkou „víme vše, tedy nevíme nic“. Jinými Címrmanovými slovy lze říct, že jak doktor Kukuck, tak Sokrates vlastně zastávají stanovisko, které se zároveň vyvrací.³⁰ Ač je postava samotného Címrman a samozřejmě i jeho divadlo považováno za fenomén minulého i současného století, rozhodně se nejedná o unikátní koncept sám o sobě. Ve hrách i v seminářích můžeme nalézt takřka identická vyjádření, myšlenky a styl humoru, které spatřily světlo světa daleko dříve, než se na scéně a na prknech divadla objevila postava českého velikána.

²⁹ CIMRMAN, Jára da, Ladislav SMOLJAK a Zdeněk SVĚŘÁK. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 65.

³⁰ Tamtéž, s. 33.

5 Mystifikace

Nejvýraznějším komickým konceptem, o který se opírá Divadlo Jára Cimrmana, popřípadě cimrmanovský fenomén sám o sobě, je bezesporu mystifikace. Ta opět nabízí klasický rámec třecích ploch komična. Na jedné straně sebe samu coby vymyšlené univerzum. A na straně druhé jako určitý protipól stojí realita. Samotná komičnost je opět katarze sloužící k vyřešení konfliktu mezi těmito polaritami. Zasazením nereálnosti do skutečnosti vzniká napětí, které se člověk snaží dešifrovat. Výsledkem této snahy je opět buď smích, anebo údiv.

5.1 Tradice mystifikace v české historii

Jednou ze neznámějších postav, která po dlouhá staletí mystifikovala a podněcovala český národ k přím a dohadům o něm samotném je Jan z Pomuku. Jan z Pomuku byl generálním vikářem třetího pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna a jedná se o historicky doloženou postavu žijící ve 14. století. Ten se sice dostává do sporu s králem Václavem IV., avšak nikoli proto, že by nehodlal vyzradit zpovědní tajemství manželky krále Johany Bavorské. Jan z Pomuku je sice umučen na králův příkaz, ale z důvodu ryze politického. „*Jan z Pomuku hájil moc arcibiskupovu proti králi a zejména potvrdil za královskými zády nově zvoleného opata a nový neměl být volen, protože král chtěl statky kladrubského kláštera věnovat na nové biskupství v západních Čechách.*“³¹ Následně je pak svržen roku 1393 z pražského Karlova mostu do Vltavy.³² K rozdvojení vedví dochází v okamžiku, kdy je děkanem svatovítské katedrály Janem z Krumlova uveden chybný rok 1383 jako datum Janova umučení.³³ Toto datum posléze přejímají další kronikáři v čele s Václavem Hájkem z Libočan. Odtud následně chybí už jen krůček k tomu, aby se legenda stala svébytnou a dokázala se sama na sobě živit a růst. Mýtus o českém světcí je mimo jiné podpořen dokonce i samotnou přítomností krále Václava IV při vykonávání tortury. „...*fakt, že sám Václav IV., král římský a český, pálil v mučírně pochodní boky jeho, žilo v paměti a fantasii lidu dál...*“³⁴ Zároveň právě ono chybné datum smrti poskytlo skoro až romantickou možnost vměstnat do legendy důvod o nevyzrazeném zpovědním tajemství královny. Královna totiž za podivných a dodnes

³¹ HERBEN, Jan. *Jan z Pomuku a Jan z Nepomuku*. Hradec Králové: František Píša, 1910, s. 5.

³² FABIAN, Josef Prokop. *O sv. Janu Nepomuckém*. Praha: Vlast, 1915, s. 15.

³³ Tamtéž, s. 20.

³⁴ PEKAŘ, Josef. *O smyslu českých dějin*. Praha: Rozmluvy, 1990, s. 286.

nejasných okolností umírá v roce 1386. Nejčastěji se hovoří o tom, že byla zardoušena psem.³⁵ Jiné teorie hovoří o morové nákaze. Na každý pád královna umírá sedm let před historicky doloženým umučením Jana z Pomuku. Je tedy více než nepravděpodobné, že by král Václav IV. sedm let po smrti své manželky byl ochoten na ni stále žárlit a domáhal by se prozrazení zpovědního tajemství, navíc když vezmeme v úvahu i fakt, že už byl čtyři roky ženat se svou druhou manželkou Žofií Bavorskou. Takřka okamžitě po smrti Jana Nepomuckého se objevují zázraky potřebné k samotné kanonizaci. Zářící objekty nad potemnělou hladinou Vltavy těsně po vhození jeho těla do vody či zcela neporušená mozková tkáň vydávaná za domnělý jazyk světce.³⁶ Nicméně samotné blahořečení a následné svatořečení Jana Nepomuckého, i vlivem husitských nepokojů a jejich dopadu na české země, probíhá až v letech 1721, respektive 1729. „*Ale i v Čechách musily znenáhla veliké děje, jež zplodilo husitství, zatlačovati paměť událostí z r. 1393 do pozadí.*“³⁷ Sílu kultu svatého Jana Nepomuckého dokládá i obrovský počet zasvěcené církevní architektury. „*V Čechách rostla úcta nového světce valem, stavěny mu byly již sochy (socha na pražském mostě je z r. 1683), kaple, kostely...*“³⁸. Tím nejznámějším je patrně kostel Na Zelené hoře poblíž Žďáru nad Sázavou, navržený architektem Janem Blažejem Santinim-Aichlem, představující patrně vrchol barokní architektury u nás. Samotný kostel byl navíc zasvěcen Janu Nepomuckému roku 1722, tedy o sedm let dříve, než se vůbec Jan Nepomucký stal svatým.

5.2 Síla mystifikace

Ve 20. století se následně rozhořel spor o Jan Nepomuckého, jehož předmětem se stala oprávněnost jeho kanonizace. Z předchozích řádek je myslím patrné, že se o kanonizační podvod nejedná. Jan z Pomuku coby historicky doložená osobnost si dozajista a právem zaslouží být mezi našimi národními světci. On sám i jeho ostatky prošly celou řadou schvalování a kontrol a konečnému zařazení mezi svaté by nemělo být překážkou mylné historické rozdvojení jeho osobnosti. Zároveň nelze na akt svatořečení pohlížet prizmatem dnešní doby. Je potřeba nahlížet očima tehdejší středověké společnosti. „*...jde o mučedníka, jenž má nárok na titul svátosti – neboť dosvědčoval-li*

³⁵ FABIAN, Josef Prokop. *O sv. Janu Nepomuckém*. Praha: Vlast, 1915, s. 8.

³⁶ Tamtéž s. 26.

³⁷ PEKAŘ, Josef. *O smyslu českých dějin*. Praha: Rozmluvy, 1990, s. 286.

³⁸ Tamtéž, s. 304.

*věřící myslí zázrak, že Bůh se přihlašuje nadpřirozeným způsobem ke knězi, jenž vytrpěl smrt ve službách církve jeho...*³⁹

Minimálně je patrné, že český národ velmi rád podléhal a podléhá určité mystifikační hře a byl odedávna ochoten přijímat její pravidla. Zároveň tak jako bylo potřeba v 17. století vytvořit do jisté míry fiktivního národního světce především v návaznosti na proces, který se v českých zemích začal formovat po prohře českých stavovských vojsk v bitvě na Bílé hoře v roce 1620. „...*Jana z Pomuka si čeští katolíci a čeští vlastenci 17.-18. století v Římě vymodlili za světce a zemského patrona...*“⁴⁰. Stejně tak bylo potřeba později v 19. století v obrozeneckém nadšení vytvořit, byť v tomto případě zcela prokazatelné fiktivní rukopisy, které by pomohly historicky daleko hlouběji zakotvit český národ a ukázat světu jeho svébytnost a tradici. Tak také možná bylo potřeba ve druhé polovině dvacátého století vytvořit, znovu zde již se zcela zjevným vědomím neautentičnosti, národního hrdinu a vynálezce. Hrdinu, který dokáže polemizovat s nejvýznamnějšími lidmi „své doby“, čímž by bylo možné český národ alespoň opticky začlenit do souběhu dějin a pozvednout jeho sebevědomí. Hrdinu, který dokáže alespoň ve fiktivním světě odmítnout a humorem otupit příkoří páchané historií na českém státě.

V neposlední řadě nelze pohlížet na legendy o svatém Václavovi či Janu Nepomuckém jako na dobová svědectví představující nám prožívání jejich životů. Jde spíše o jakýsi výraz kulturního cítění lidí. Naprosto stejným způsobem je potřeba hledět i na osobnost Járy Cimrmana. Prolnutí autentičnosti a fikce nám nabízí právě onen odraz společnosti druhé poloviny dvacátého století. Společnosti, která se toužila nadechnout pod tíhou totalitního režimu. Chtěla se vysmeknout z okovů nesvobody. Potřebovala uniknout ze strojového, černobílého a stereotypního totalitního světa do částečně smyšleného a barveného prostoru divadelní imaginace.

5.2.1 Totalitní doba a Divadlo Járy Cimrmana

Divadelní hry Járy Cimrmana dokázaly přežít období totalitního režimu bez vyloženého perzekučního zásahu. Divadlu bylo sice v roce 1972 zakázáno hrát na území Hlavního města Prahy, ovšem i přes toto nařízení pokračoval soubor ve své divadelní

³⁹ Tamtéž, s. 301.

⁴⁰ Tamtéž, s. 303.

činnosti. Ústupky, které bylo potřeba vykonat, v konečném důsledku neznamenal citelnější zásah do samotné poetiky a prezentace her jako takových. Divadlo proplulo komunistickou érou takřka bez „následků“. Měnilo se pouze samotné působiště a prostory, ve kterých bylo dovoleno inscenace hrát. Z „domovské“ Malostranské Besedy se divadlo stěhovalo do pražské Reduty, poté následně do Divadla v Řeznické, souboru poskytl útočiště také Branické divadlo či tehdejší Divadlo Solidarita, dnešní Strašnické divadlo. Pro samotné divadlo a jeho účinkování v tomto období bylo stěžejní, že ač velmi často měnilo prostory svého působení, bylo vždy nalezeno svými diváky. Ani v době, kdy čelilo nejvýraznějším zásahům represivních složek moci, neztratilo podporu a zájem veřejnosti. V současné době jsou hry Jára Cimrmana hrány v divadle nesoucí jeho jméno a sídlící na Žižkově.

Možná že právě mystifikace svým způsobem dokázala ubránit Divadlo Jára Cimrmana před totalitním režimem, který nedokázal výrazným způsobem omezit jeho činnosti. Mystifikaci nelze jednoduše usvědčit z protirežimního jednání. Mystifikaci nelze explicitně vyložit. Mystifikace dokáže skrýt obrovské množství informací a zahalit je do hávu, který daleko lépe splňuje nároky státního aparátu. Mystifikace také dokáže navodit pocit svobody, i když se bude tvářit na první pohled zcela jinak. Kouzlo mystifikace spočívá v tom, že může být čímkoli, čím bude chtít.

5.3 Historické a cimrmanovské mystifikační uzavření v Českém nebi

Zřejmě sice jen shodou náhod, ale v poslední cimrmanovské hře v *Českém nebi* se přímo setkáváme s odkazy na padělané rukopisy, a dokonce i na Jana Nepomuckého. Symbolickým propojením osob a dokumentů spojených s mystifikační tematikou jako by se uzavřel určitý nastíněný rámec této kapitoly.

5.4 Alibismus cimrmanovské mystifikace

5.4.1 Hra Akt – zdůraznění jistoty poskytované socialismem?

Jak už bylo zmíněno výše, dramatickou prvotinou Divadla Jára Cimrmana se stala v roce 1967 hra *Akt*. V dobovém kontextu velmi zvláštní zápletko, která nese určité náznaky žádaného prorežimního chování. Hra pojednává o znovusjednocení rodiny, která byla předtím násilně rozdělena. Důvodem jejího předchozího rozdělení, respektive zbavení se vlastních potomků, byla neschopnost akademického malíře hmotně zajistit své

děti. Následně je během hry vyzdvížena kolektivní funkce rodiny. Jednou z hlavních priorit, stěžejních idejí a garantovaných jistot socialismu je schopnost uživení kohokoli, bez ohledu na majetkové poměry, dosažené vzdělání či jako v tomto případě počet rodinných příslušníků. Vyznění celé hry tak lze chápat jako zdůraznění této garance.

5.4.2 Socialismus s poetickou tvář

Konečné vyznění hry jako příklad možného příklonu k socialistickému myšlení, a tedy i způsobu života, není ovšem jediným prvkem hry, o kterém je možno v této rovině uvažovat. Hra samotná je konstruována jako Cimrmanovo dílo, které je přirozeně aktualizováno v poměrech tehdy vyžadovaného společenského klimatu. Touto aktualizací byl „pověřen“ Zdeněk Svěrák, který se sám v semináři přiznává k této úpravě. Zároveň však zdůrazňuje, že „původní“ dochované fragmenty hry „z pera“ samotného Cimrmana divák zcela jednoznačně a bezpečně rozezná, neboť jsou to jediné části textu psané ve verších. „*Jak si Mistr přál, převedl jsem jeho komedii, pokud to jen šlo, do našich současných poměrů. Bylo to nutné. [...]. Bylo mi však líto nezachovat alespoň některé pasáže originálu. Na několika místech se proto Cimrmanův text, samozřejmě organicky, vynoří z mého a vy ho poznáte, protože je psán ve verších.*⁴¹ Z těchto poetických původních reliktvů je ke kontextu úvodní myšlenky nejbližší část pojednávající jednak o úpadku pracovní morálky zapříčiněném sexuální pudovostí a jednak je v ní zcela explicitně kladen důraz směřující k pracovnímu výkonu, který nemůže být naplněn, neboť k němu již nezbývá síla skrze sexuální vyčerpanost.

„Erotika, erotika

Proč se nás tak mocně týká

Oč by bylo méně bolu

kolem kamen, kolem stolu

Oč by bylo více síly

pro sekyry, dláta pily

pro lopaty, pro motyky

nebýti té erotiky.“⁴²

⁴¹ CIMRMAN, Jára da, SMOLJAK, L a SVĚRÁK, Z. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 34.

⁴² Tamtéž, s. 43.

5.4.3 Císařův pekař a Pekařův císař – hudební kolektivizace

Ve velmi podobném duchu určité latentní umělecké podprahové agitace rezonuje kulturním prostorem i píseň *Ten umí to a ten zas tohle* z dvoudílného filmového zpracování příběhu z rudolfínské Prahy *Císařův pekař a Pekařův císař*, částečně inspirovaného hrou Osvobozeného divadla *Golem* z roku 1931. V této filmové verzi režiséra Martina Friče zazní tato píseň v té nejpompéznější, a pokud se týká hereckého komparzu i nejpočetnější scéně, čímž je ještě více umocněno vyznění především této části textu. „*Když všichni všechno všechněm dáme, tak budou všichni lidi všechno mít dohromady.*“⁴³ Proti názorům poukazujícím k agitačnímu směřování písně je povětšinou používán argument werichovského humanistického poselství celé písně. I kdybychom tento argument přijali, tak stále text není v podání Jana Wericha a hudebního skladatele a aranžéra Zdeňka Petra zvolen nejšťastněji neboť přes veškerou snahu nabízí i tuto možnost interpretace. Zdeněk Petr se sám ve svých memoárech hrdě hlásí také k spoluautorství na této písni. „*Protože jsme se s Janem Werichem o práci na písničce podělili rovným dílem (bylo mi dopřáno zasáhnout trochu i do textu), představoval jsem ji vždy jako naše společné dílko, přičemž jsem Jana Wericha jako autora uváděl na prvním místě.*“⁴⁴ A za druhé se samotná píseň stala v roce 1986 terčem parodizování, když byla přezpívána skupinou Hop trop. V jejím textu se mimo jiné objevuje pasáž vysmívající se pořádkovým orgánům totalitního režimu. „*Vynálezcové zámků patentních, veřejná bezpečnosti, zkrátka spravedlnosti.*“⁴⁵ Nabízí se tedy otázka, zda parodující verze písně není onou umocněnou vendetou, která obrací text právě proti původní agitační písni. Jako kdyby obrátila slova původní písně zcela záměrně proti ní a tím podtrhla nejen svůj parodický záměr, ale především agitační záměr původní verze. A zda to tedy není právě oním důkazem potvrzující názor některých kritiků.

5.4.4 Címrmanovská mystifikace jako pro i proti režimní alibi

V címrmanovské hře je problém postaven poněkud jinak. Na výše zmíněné verše lze pohlížet jak prorežimní optikou, tak také optikou protirežimní. Protirežimní optika bude zastávat stanovisko, že se jedná o komickou nadsázku, že se jedná o satiru, která si

⁴³ Jan Werich – Ten dělá to a ten zas tohle – OMPS „Pekařův císař“. In: Youtube [online]. 21.12.2016 [cit. 2021-05-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W-GfjYleff4>

⁴⁴ SUCHÝ, Ondřej. *Werichův Golem a Golemův Werich*. V Praze: Ikar, 2005, s. 139.

⁴⁵ Hop trop – Ten dělá to a ten zas tohle. In: Youtube [online]. 29.3.2008 [cit. 2021-05-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=q7I6mJfBgT0>

textově a kontextuálně „utahuje“ sama ze sebe. Prorežimní strana bude naopak uspokojena doslovným pochopením veršů. A konečně v případném střetu těchto dvou rozdílných úhlů pohledu vytvoří mystifikace dokonalé alibi. Tím, že je veršovaná složka textu zcela jednoznačně přiřknuta samotnému Cimrmanovi, lze ji automaticky zahalit do mystifikační poetiky, a tím pádem se zbavit odpovědnosti za vyřešení otázky ohledně agitačních, či neagitačních veršů.

5.5 Übermensch Cimrman

V duchu určité mystifikační hry je i samotná postava Járy Cimrmana také do jisté míry heroizována jako *übermensch*, což je pojem, který bývá nejčastěji spojován s vrcholným dílem Fridricha Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra*. „*Hlásám vám nadčlověka. Člověk je cosi, co má býti překonáno. Co jste vykonali, aby byl překonán? Všechny bytosti dosud vytvořily něco nad sebe samy: a vy chcete býti odlivem tohoto velkého přílivu a raději snad se vrátit k zvířeti, než abyste překonali člověka?*“⁴⁶ Cimrman se stává jakýmsi českým nadčlověkem. Vynálezcem, který překonává tehdejší zaběhlé konvence, ovšem nikoli kvůli touze a snaze o překonání člověka. Cimrman se sám pohybuje na tenké hranici mezi naprostým absurdním nesmyslem a futuristickým myšlením. Sebe sama překonává díky funkčním znalostem současnosti implikovaných do dobového období svého imaginárního života. Stejně jako Zarathustru ani Cimrmana lidé v tomto jeho dobovém kontextu nechápou a nerozumí mu. Cimrmanův odpor ke zkosnatělému systému monarchie je vlastně postaven na stejném základu jako Zarathustrův odpor proti konformní strnulosti celé společnosti. Zároveň oba pojí jakési podobenství totální utopie.

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra: kniha pro všechny a pro nikoho*. Praha: Odeon, 1967, str. 25.

6 Odvrácená strana komiky

V souvislosti s poetikou Divadla Jára Cimrmana jsou takřka výhradně zmiňovány fráze o laskavém, něžném českém humoru. Toto stereotypně přijímané dogma vytvořilo úzus, podle kterého je k dramatické tvorbě divadla přistupováno, aniž by byl zohledněn jakýkoli jiný přístup, či byl podroben kritické revizi zmiňovaný stereotyp. Už jen samotná absence jakékoli pochybnosti nebo polemiky o správnosti tohoto tvrzení, vyvolává pocit určité až posvátné monarchistické nedotknutelnosti. Určité privilegovanosti. A ano Divadlo Jára Cimrmana má v určitém slova smyslu výsostné postavení mezi divadelními soubory. Nicméně i pod tímto „uměle“ vytvořeným závojem se ukrývají prvky komiky, které s vytvořeným územím ne že nemají mnoho společného, ale stojí k němu v naprosté opozici.

6.1 Freakshow – vnímání odlišností

6.1.1 Historické vnímání odlišnosti

Již ve středověku lze nalézt určitý odklon od do té doby klasického zájmu o krásu, jejíž koncept byl převzat z antiky, a která byla reprezentována především systematičností, umírněností, proporcionální vyvážeností a harmonií. Typickým hmatatelným příkladem tohoto estetického prožitku krásna bylo místo zvané *locus amoenus*. Jakási hypotetická přírodní scenérie lahodící všem lidským smyslům, která v sobě zahrnovala uspořádanost, čistotu a rozjasněnost. Místo, které bylo naplněno vůní zralých plodů, zurčícím potůčkem a několika stromy poskytujícími stín.⁴⁷ Středověk naopak přichází s protikladným konceptem. Přináší nahodilost, temnotu, neuspořádanost, ale především vymykání se z konvenčnosti a pokládá tak základy *hisperické estetiky*. „*Hisperická stránka se už neřídila tradičními zákony proporcí: ...cení se nikoli míra, nýbrž gigantické a nezměrné.*“⁴⁸ Právě zde bychom mohli hledat vůbec prvotní zájem o postavu monstra jako takového. Monstra, které se vymyká kulturně antropologickým standardům.

⁴⁷ HOMÉR. *Odysseia*. Přeložil Rudolf MERTLÍK. Praha: Odeon, 1984, str. 66.

⁴⁸ ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, str. 158.

6.1.2 Odlišnost – znetvořené kulturní odrazy

Zřejmě nejvýraznějšími reprezentanty estetického zájmu o lidské abnormality jsou takzvaná obludária, panoptika hrůzy či *freakshow*. Těmito slovy lze vymezit koncept cirkusových či kabaretních představení rozšířených v 16. až 19. století, jejichž jediným smyslem bylo ukázat publiku nejpodivnější modifikace a anomálie lidského těla. Modifikace, které byly způsobeny genetickou vadou, úrazem nebo byly „vytvořeny“ zcela úmyslně. Viktor Hugo se v knize *Muž, který se směje* zmiňuje o „Comprachicos“. Jakémsi zvláštním pospolu žijícím společenství lidí, které spojovala zvrácená forma obživy. Jednalo se o nákupčí či zloděje malých dětí, které následně znetvořili a přeprodávali do oněch obskurních cirkusových představení „*Comprachicosové dovedli změnit malého človíčka tak dokonale, že jej vlastní otec nepoznal. Někdy vyrobili zakrslíka, někdy akrobata s odborně vymknutými klouby, jindy zas nechali páteř přímou a předělali tvář.*“⁴⁹ Jednalo se prakticky o zakázkovou výrobu monstra. Jejich „služeb“ ovšem nevyužívali jen chudí a nemajetní rodiče, kteří si tímto rozhodnutím povětšinou pomáhali ze složité finanční a životní situace. Častými zákazníky Comprachicos se stávaly i aristokratické rodiny. Zde nebyla onou motivací k prodeji vlastního dítěte finanční situace, ale obvykle vyřešení rodového nástupnictví. S podobným motivem snahy o znetvoření vysoce postaveného člena královské rodiny se můžeme setkat i v románu *Tři mušketýři* od Alexandra Dumase staršího, který domnělou legendu o muži uvězněném s doživotně nasazenou železnou maskou umístil do kulís královského dvora Ludvíka XIV.

6.1.3 Panoptikum hrůzy – cirkusový svět *freakshow*

Samotná produkce cirkusových představení zdá se představuje zavrženíhodný konstrukt plný nelidského zacházení s lidskou bytostí. Konstrukt vytvořený a vydělávající na bolesti, utrpení a zesměšnění druhých. Nicméně je potřeba zmínit i druhou stranu vnímání tohoto faktu vztahujícímu se k „výstavám“ znetvořených lidí. „*Očekával jsem, že se má zjištění budou odvíjet od dvou základních myšlenek: první bylo úzké propojení hendikepu a zla a druhou fakt, že s postiženými lidmi je často velmi špatně zacházeno. Ovšem, když jsem začal prostudovávat archivní materiály, uviděl jsem hmatatelné důkazy světa, který nemohl být vztahován k mým původním očekáváním. Jistě,*

⁴⁹ HUGO, Victor. *Muž, který se směje*. Přeložil Miroslav VLČEK. [Praha]: BB/art, 2000, str. 31.

našel jsem nedůstojné zacházení, ale také jsem našel slávu a štěstí.“⁵⁰ (vlastní překlad) Svět *freakshow* není jen a pouze o zostuzování lidské důstojnosti. Svět *freakshow* se stává do jisté míry světem „znetvořených celebrit“, jimž je například poskytnuta daleko kvalifikovanější lékařská péče, než kterou by si mohli dovolit coby jedinci bez cirkusového zázemí. V tomto prostředí také dochází k odlišnému vnímání abnormality účinkujícího jedince, neboť se ze solitérního, ojedinělého jevu stává jev kolektivní. Kolektivita účinkujících navozuje pocity sounáležitosti a napomáhá k vyrovnání se s tělesným postižením a přináší odlišné introspektivní vnímání.

Pohled na představení řadící se k fenoménu *freakshow* pro nás představuje určité vymezení hranic. Pohled na hendikepovaného člověka vymezuje hranice kulturně vnímané normálnosti. Člověk s tělesným postižením je jejím hmatatelným důkazem. „*Tento druh upřeného pohledu je způsobem vyznačení hranic, způsobem začlení a zároveň vyčlenění odlišnosti pozorovaných abnormálních, defektních a postižených těl.*“⁵¹ Také ony afektované reakce odporu, či naopak fascinace představují konstituci jinakosti, kterou konfrontujeme s vlastním já. V neposlední řadě se *freakshow* stávají jakýmsi vyvrácením pošetilé myšlenky spočívající v touze vědeckého a technologického pokroku napravovat nedostatky přírody. V takovém případě se „*nevyčísitelné tělo stává urážkou moci moderní medicíny a technologie a postižení protipólem progresivnosti a rozvoje*“.⁵²

6.1.4 Reálná a literární svědectví

Pokud se sepětí českého prostředí s fenoménem *freakshow* týká, je ojedinělou výjimkou diplomová práce Filipa Herzy nazvaná *Liliputáni: Reprezentace tělesné „odlišnosti“ v tradici pražských „přehlídek lidských kuriozit“ 1820-1940*, ve které autor zmiňuje, že u českého publika docházelo k neobvyklému zájmu o monstra, jejichž odlišnost se projevovala právě výraznou výškovou diferenciací, kterou mimo jiné vysvětluje také historickou tradicí trpaslíků, kteří se na šlechtických dvorech nejen v zahraničí, ale i u nás těšili svého času značné oblibě.⁵³ Identický motiv propojenosti

⁵⁰ BOGDAN, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. 1988. Chicago: University of Chicago Press, 1990, str. viii.

⁵¹ KOLÁŘOVÁ, Kateřina, ed. *Jinakost – postižení – kritika: společenské konstrukty nezpůsobilosti a hendikepu: antologie textů z oboru disability studies*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012, str. 11.

⁵² Tamtéž, str. 13.

⁵³ HERZA, Filip. *Liliputáni: Reprezentace tělesné „odlišnosti“ v tradici pražských „přehlídek lidských kuriozit“ 1820-1940*. Praha, 2012. Diplomová práce. FHS UK, str. 15.

mezi královskými šašky, trpasličím vzrůstem a znetvořením lze vyzpozorovat i v rovině literární fikce. V roce 1849 totiž vychází kniha Edgara Allana Poea *Skokan a jiné novely*, v níž se postava titulního hrdiny prezentuje právě těmito znaky: „*Jeho blázen či dvorní šašek nebyl však jenom šaškem. Měl v očích krále trojnásobnou cenu – byl totiž navíc trpaslík a mrzák. Trpaslíci bývali v těch dobách u dvora právě tak běžní jako šašci, a mnohému monarchovi by bylo zatěžko trávit své dny [...] bez obou.*“⁵⁴ Naproti tomu dřívějšími literárními protipóly ke Skokanovi jsou naopak postavy obrů v románu francouzského spisovatele Françoise Rabelaise *Gargantua a Pantagruel* či syntéza obojí vzrůstové deformace ve fantazijním cestopise *Gulliverovy cesty* od anglického spisovatele Jonathana Swifta.

Kulturně zde tedy máme určitá fikční literární monstra a monstra reálná, která se samozřejmě nevymykají vnímaným standardům pouze tělesnými proporcemi. Nicméně k jistému spojení těchto dvou typů monster, která se zdají být nespojitelná, dochází v divadelních hrách Járy Cimrmana. V divadelní hře *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* se setkáváme s postavou obra Koloděje. Na tomto místě je ale třeba zmínit, že se jedná o pohádku. Sami autoři pracují s pojmem pohádka v podnázvu hry *Dlouhý, Široký a Krátkozraký – pohádka, která u dětí propadla*. „... v pohádkách a jiných podobných příbězích je monstrum běžnou postavou ve výjimečném světě.“⁵⁵ Stává se jeho přirozenou součástí. Proto ho nelze považovat za něco nepřirozeného. Nelze ho tedy chápat prizmatem *freakshow* jako monstrum. Poněkud odlišným případem je v téže hře postava princezny Zlatovlásky. Princezna Zlatovláška je stejně jako obr Koloděj nedílnou a přirozenou součástí světa pohádkové fikce, ovšem problém nastává ve chvíli, kdy je za účelem děje znetvořena kletbou. V pohádkách se poměrně běžně používá znetvoření jako forma určitého trestu a ani v těchto případech nelze hovořit o monstrech. Nicméně v původní předloze od Karla Jaromíra Erbena, kterou byla divadelní hra inspirována, nenalezneme tento charakter trestu. Zlatovláška je tak znetvořena až na jevišti, až v samotné hře ji totiž nechává znetvořit autorská dvojice Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak na základě dějové linie, kterou svému příběhu, napsanému na motivy pohádek Zlatovláška, Dlouhý, Široký a Bystrozraký a Tři zlaté vlasy Děda Vševěda, vtiskli.

⁵⁴ POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. 2. vyd. v Odeonu. Praha: Odeon, 1978. Klub čtenářů (Odeon), str. 178.

⁵⁵ CARROLL, Noël; přeložil Vlastimil ZUSKA. *Podstata hororu*. Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 5. Praha: Národní filmový ústav, 1993. s. 55.

V případě postavy Zlatovlásky se tedy jedná o monstrum, které je zasazeno do fikčního světa a v samotném příběhu má její znetvoření smysl v souvislosti s příběhem, do kterého je toto znetvoření zakomponováno. Ovšem cimrmanovská poetika nabízí i postavy, které jsou znetvořené, aniž by byly zasazeny do fikčního světa, a dokonce aniž by jejich tělesná abnormalita souvisela s dějem divadelní hry či ho jakýmkoli způsobem posouvala vpřed. Ve hře *Záskok* se objevuje postava podruha Bárty, který slouží na statku a je zamilovaný do dcery hospodáře Vlasty. V pokročilé fázi hry se divák dozví, že zmiňovaný Bárta má tělesnou vadu v podobě skleněného oka, kvůli které nemůže být odveden na vojnu. Kromě dvou komických replik: „já to oko znám. Dal jsem mu ho vybrousit v Jablonci. Na míru“⁵⁶ a „jedno oko nezůstalo suché“⁵⁷ nemá jeho demonstrativní vyjmutí oka na publikum žádný efekt a nemá ani vliv na konečné vyznění celé hry. Stává se tak pouhým aktem, který nápadně připomíná *freakshow* představení. Aktem, který má divákovi pouze a jen vizualizovat znetvořenou postavu. Ponížení samotného Bárty tak tkví nejen v jeho nepřilíš duchaplném chování a jednání, ale především v okázalosti, neboť je jedinou postavou na jevišti, která je znetvořena a vymyká se tak kulturním standardům „normality“.

Tato vizualizace poskytuje, jak bylo řečeno výše, vymezení hranice. Hranice mezi „normalitou“ a abnormalitou. Pro diváka je najednou tato hranice zvýrazněná a jasně hmatatelná. Zároveň vizualizace monstra funguje také jako varování. „*Monstra jsou nepřirozená vzhledem ke konceptuálnímu schématu přírody dané kultury. Do tohoto schématu se monstra nehodí, narušují ho. Monstra nás tedy neohrožují jen fyzicky, ale i kognitivně, jsou hrozba a ohrožení sdíleného systému znalostí.*“⁵⁸ Tím, že tyto aspekty „ztělesňuje“ postava monstra, stává se určujícím prvkem ideového sdělení.

6.2 Reprezentace žen v hrách Divadla Jára Cimrmana

6.2.1 Sexuální objekt, prostitutka, znetvořená

Po vzoru řeckého a římského divadla zůstává i Divadlo Jára Cimrmana věrné tradici hereckého souboru, ve kterém se neangažují žádné ženy. „*Řecké divadlo*

⁵⁶ CIMRMAN, Jára da, Ladislav SMOLJAK a Zdeněk SVĚŘÁK. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 423.

⁵⁷ Tamtéž, s. 434.

⁵⁸ CARROLL, Noël; přeložil Vlastimil ZUSKA. *Podstata hororu*. Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 5. Praha: Národní filmový ústav, 1993, s. 61.

produkuje drama je záležitost výhradně mužská. Všechny role hrají muži, což jim umožňuje použití masek a bohatých kostýmů.“⁵⁹ I Divadlo Jára Cimrmana ve svých představeních používá kostýmy či masky k tomu, aby i přes výrazně mužskou fyziognomii hereckého souboru bylo alespoň částečně dosaženo náznaku ženskosti u ženských postav představovaných muži. Ale ani římské divadlo nebylo příliš nakloněno ženám herečkám. „*S výjimkou mimu hráli rovněž pouze muži. Ženy, jejichž místo bylo především ve sféře podívaných, se uplatnily zejména jako tanečnice nebo hudebnice.*“⁶⁰ Není bez zajímavosti, že se alespoň v počátcích lišilo společenské postavení herce v řeckém a římském divadle. Zatímco v řeckém divadle se herec těšil všeobecnému uznání a byl zahrnován poctami: „*... je to služebník Dionýsův, patří tedy mezi osoby ctěné a vážené...*“⁶¹ V římském divadle se naopak jednalo o člověka, který i pouhým vstupem na jeviště mohl ztratit veškerý společenský status. Hercem byl zpravidla člověk na pokraji společnosti či otrok. „*Římský herec je naproti tomu osoba na velmi nízkém stupni společenského žebříčku. V římském divadle hráli jen otroci a propuštěnci, římský občan, který by vystoupil na divadle, ztrácel automaticky své společenské postavení*“⁶²

Ačkoli je tedy herecký soubor fyzicky bez ženského zastoupení, samotné hry se bez ženských postav neobešly. Buď jsou ve hře hrané mužskými herci, anebo jsou jen pouhou zmínkou v textu a na jevišti se jen mihnou. Reprezentace, s jakou je s ženou nakládáno, představuje další z temných rysů Cimrmanovy komiky. Ve hře *Akt* se setkáváme s ženou malíře Žily. Ta je hned v úvodu hry reprezentována jednak jejím nedomalovaným portrétem, který je přítomen po celou dobu na jevišti, a jednak sexuálním pudem jejího manžela, který je reálně vyjádřen pěti dětmi. Její charakter je tak od začátku okleštěn čistě na sexuální rovinu. Stává se jen nástrojem k ukojení fyzické touhy a nástrojem k plození dětí. V *Hospodě Na mýtince* postava ženy fyzicky chybí, nicméně v kontextu hry se stává imaginární vnučka hostinského sexuální návnadou jednak pro romanticky smýšlejícího vězně Kulhánka, jednak také pro deviantního zločince Göcse, vydávajícího se za aristokrata, přičemž oba charaktery působí jako vzájemné protiklady. Obdobně ve hře *Vražda v salónním coupé* je žena opět fyzicky nepřítomna, divák tedy nedostává prostor pro žádnou jinou asociaci s její postavou než pro tu, že se jedná o nevěstku. Identická situace se opakuje ve hře *Záskok*, kdy divák

⁵⁹ STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005, s. 125.

⁶⁰ Tamtéž, s. 126.

⁶¹ Tamtéž, s. 124.

⁶² Tamtéž, s. 125.

dostává o budoucí ženě Vavrocha zřetelné indicie, že se opět jedná o prostitutku. „*Ona Olga je taková ... hezky se strojí, nehty si lakuje, i na nohou, takový stířovaný punčochy nosí. A kdybyste viděl, jak to umí s pánama...*“⁶³ A znovu se jedná o jedinou charakteristiku, která ve hře zazní. V těchto dvou případech jsou ženy na divadelních prknech automaticky stigmatizovány, podobně jako tomu bylo zvykem v římském divadle zmíněném výše. Pokud bychom ještě zůstali u divadelní hry *Záskok*, tak titulní postava Vlasta, byť se na samém konci představení ukáže, že jedná o muže, je takřka celou hru prezentována jako žena, jež je znetvořena narostlým knírem. „*A takové to tmavší pod nosem, co má, to vám nevadí?*“⁶⁴ Další znetvořenou ženskou postavou je Zlatovláska ve hře *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*. Ta zažívá během divadelního představení opačnou formu metamorfózy než Vlasta a „proměňuje se“ během představení z „muže“ na ženu.

6.2.2 Vratné lahve – opět jen sexuální objekt

Tento jev se však netýká pouze her a divadla, ale je přítomen i ve filmových adaptacích scénářů Zdeňka Svěráka. Pro ilustraci si uveďme film *Vratné lahve*, ke kterému Zdeněk Svěrák napsal scénář a ztvárnil v něm hlavní roli středoškolského učitele Josefa Tkalouna, přičemž režie tohoto snímku připadla, tak jako v mnoha dalších případech, jeho synovi Janu Svěrákovi. Film vypráví příběh o středoškolském učiteli v důchodu, který prožívá – poeticky řečeno – podzim svého života, ve kterém je nejen stále aktivním penzistou, ale především ve svých fantazijních obrazech stále aktivním „sexuálním snílkem“. Problematické není celkové vyznění filmu jakožto komplexního obrazu stárnoucího muže. Problémem je spíše to, jakým způsobem k erotizaci žen ve snímku dochází.

Samotná erotická vizualizace je zasazena shodou okolností do prostředí vlakového kupé. Postavě Josefa Tkalouna se během ní ve filmu a v těchto kulisách vystřídá několik žen. Od kolegyně z práce přes ředitelku, servírku až po zdravotní sestřičku. Problémem není ani tak stereotypní a automatické vnímání těchto povolání jako apriori vzbuzující erotické napětí. Problematická je především rychlost a z ní vyplývající výsledek reprezentace žen, s jakou jsou osobní setkání transformována do sexuálních

⁶³ CIMRMAN, Jára da, SMOLJAK, L a SVĚRÁK, Z. *Hry a semináře: úplně vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 428.

⁶⁴ Tamtéž, s. 425.

představ. Divák ve filmu několikrát zhlédne osobní setkání postavy Josefa Tkalouna s výše uvedenou ženskou postavou, které se odehraje v ředitelně, u výkupu lahví či při lékařském vyšetření, načež je mu takřka okamžitě promítnut obraz erotické fantazie s onou postavou. Absence jakéhokoliv kontextového ukotvení nedává jinou možnost interpretace, než že se žena automaticky stává na první pohled opět čirým reprezentantem sexuálního objektu.

Jistě je možné, a to velmi správně, namítnout, že v oné představě odehrávající se ve vlakovém prostředí nejsou přítomny pouze ženy představující sexuální objekty, ale objevují se v ní i ženy, které s touto představou nemají nic společného, stejně tak se v ní dokonce objevují muži. Konkrétně postava doktora, respektive zetě Josefa Tkalouna či postava oddávajícího Wasserbauera. Nicméně tyto postavy se v ní objevují zcela jednoznačně nechtěně a jsou naprosto zřetelně nežádoucím vizuálním vjemem narušujícím erotickou představu. Jsou natolik rušivým elementem, že v konečném důsledku vedou až k „chtěnému“ probuzení hlavního hrdiny. Oproti tomu v okamžiku, kdy se erotická představa ubírá „správným směrem“, je touha zůstat ve vlakovém kupé vyjádřena slovy: „*Ted' dlouho nezastavíme.*“ Načež hlavní hrdina odpovídá: „*To je dobře.*“

V obou případech, jak v solitérní scénaristické tvorbě Zdeňka Svěráka, tak v představeních Divadla Jára Cimrmana, lze nalézt určité shodné zobrazení reprezentace ženy, které v obou případech odporuje zažitému vnímání a označení poetiky vztahující se k oběma žánrům.

Ženy jsou především v představeních determinovány výhradně buď jako sexuální objekty, anebo jsou vizualizovány jako znetvořené bytosti. Absence žen v souboru znamená i absenci možnosti bránit se tomuto vyobrazení. Proto je možno s ženským charakterem v hrách Divadla Jára Cimrmana nakládat takřka jakkoli. Autorům toto pojetí také umožňuje konstruovat vlastní „dokonalý“ maskulinní svět. V tomto vykonstruovaném světě získávají nad ženami automaticky převahu v jakékoli situaci. Je to svět poskytující mužům určité „bezpečí“, neboť je v něm neohrožuje žádná žena. A ani samotný takto vybudovaný svět není ohrožen. Toto prostředí vybudované Divadlem Jára Cimrmana, se tak stává jakýmsi dokonalým soběstačným pseudoprostorem.

6.3 Sexuální lascivnost – komický vliv, polarita, získaná převaha

Typickými reprezentanty sexuálního loudilství jsou v Cimrmanových hrách postavy Ferdinanda von Zeppelina ve hře *Hospoda Na mýtince* a pak také postava barona Waltera von Grünbacha ve hře *Němý Bobeš*. Ferdinand von Zeppelin je nevýraznějším zosobněním této charakteristiky, která ovšem v konečném důsledku funguje v rovině polaritního vyznění. Sexuálně lascivním chováním je dosažena dichotomie mezi ním a vězněm Kulhánkem, který představuje ne příliš důvtipného, zastydlého romantika, který je během představení několikrát hrabětem ponížen. Komický efekt spojený s lascivností v tomto případě vytváří především absence ženy. Tím, že je vnučka hostinského imaginární nejen pro nás, ale i pro hostinského samotného, získává nad oběma postavami Kulhánkem i hrabětem rozhodující převahu, která nakonec vyústí v setrvání Kulhánka romanticky čekajícího na svou lásku. I u postavy barona Waltera von Grünbacha funguje perverze a lascivita coby demonstrace převahy. V tomto případě převahy nad manželem Marty, hajným Mikovcem, kterému je s baronem nevěrná.

6.3.1 Postava akademického malíře ve filmu *Vesničko má středisková*

Takřka totožnou a výhradní lascivitou oplývá i cameo postava akademického malíře, kterou ve filmu Jiřího Menzela *Vesničko má středisková* ztvárnil po vzoru Alfreda Hitchcocka sám autor scénáře Zdeněk Svěrák. Postava Zdeňka Svěráka svým chováním zcela zřejmě nezapadá do koloritu příběhu a obyvatel místní vesničky. Samozřejmě je zcela legitimní položit si otázku, zda ono vybočení z rázu a charakteru místního prostředí není účelové. Pokud by bylo účelové, pak by se v příběhu měla tato účelovost projevit. Zdeněk Svěrák si ovšem k jejímu projevení snad ani sám nechtěl nechat na filmovém plátně prostor. Jeho interakce s místními postavami se omezuje jen na aktivitu ve třech epizodních situacích. První z nich probíhá na návsi v okamžiku, kdy kolem sedícího malíře prochází babička hlavního hrdiny, na kterou reaguje otázkou ohledně možnosti přespání. Tato interakce je naprosto nutná, aby mohla být jeho postava alespoň částečně zakotvena v probíhající ději v rámci života na „vesničce“. Druhou interakcí je „veřejné předvedení talentu“, kdy před místními maluje obraz Otíkovi chalupy, ve které je čerstvě ubytovaný. Tato scéna slouží jako show pro přítomné obyvatele a zároveň během ní dochází k letmému seznámení s místní učitelkou. Ta je následně hlavním objektem voyeuristické poslední interakce, která ovšem nenabízí nic jiného než právě onu výhradní lascivitu. Postava malíře ovšem v tomto případě nemůže fungovat jako polarita ke

komukoli jinému, tak jako působí hrabě Ferdinand von Zeppelin vůči vězni Kulhánkovi, protože zde zkratka není, s kým by tuto dichotomii vytvořila. Naopak společným rysem lascivity je ve všech třech případech do jisté míry získaná převaha v tomto případě nad synem řidiče Pávka, který se z neopětované „platonické“ lásky k místní učitelce následně pokusí o neúspěšnou sebevraždu.

Ve všech případech se sexuální aktivita a perverze stává výhradním nástrojem k podmanění si kohosi či čehosi. K získání převahy nad svým nebo svými konkurenty, a to převahy znázorněné v různých podobách.

6.4 Voyeurismus

6.4.1 Němý Bobeš

Asi nejvýraznější moment užití voyeurismu můžeme nalézt ve hře *Němý Bobeš*. Hra se svým způsobem vymyká zaběhlému rytmu ostatních her tím, že místo klasického cimrmanovského schématu, kde po „vědeckém“ semináři následuje divadelní hra, zde dochází k plynulému střídání částí semináře a hry samotné. Zároveň jsou během takřka celého představení porovnávány dvě rozdílné verze totožné hry. Jedna z verzí je interpretačně připisována „vědeckému“ a objevitelskému kolegiu zastupujícímu Divadlo Jára Cimrmana. Druhá, pro diváka představená jako méně hodnotná, je pak prací vídeňského profesora Ericha Fiedlera.

Důvody tohoto kompozičního vytržení z obvyklého rámce souvisejí s objevením hry a jejím takřka zničením, a tudíž jejím téměř nedochováním se. Samotný prvek voyeurismu je součástí té verze hry, která je spojena s prací profesora Fiedlera. „*Ještě zdlouhavější je Jeřábkovo vyprávění o jeho službě u dragounů. Přitáhli prý po manévrech k jakémusi klášteru, kde se celý oddíl ubytoval. Na Jeřábka vyšla té noci strážní služba. Jak tak chodil po nádvoří, všiml si, že se v jednom okně dosud svítí. Přistoupil blíže a nahlédl dovnitř. V místnosti spatřil sedm mladých novicек. První, třetí, pátá a sedmá ležely na postelích, zatímco druhá, čtvrtá a šestá...prostě bezbarvé, nic neříkající tlachání upovídáného starce.*“⁶⁵

⁶⁵ CIMRMAN, Jára da, SMOLJAK, L. a SVĚŘÁK, Z. Hry a semináře: úplné vydání. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 171

Komické naladění je v tomto případě navozeno jakýmsi nedourčením nastalé situace. Divákovi je pouze nabídnut počátek imaginace, který je cíleně a „násilně“ ukončen v bodě zlomu. Zůstává tak pouze nedořečený erotizující nádech, ze kterého rezultuje smích rezignujícího publika.

6.4.2 Obecná škola a Vesničko má středisková

Scény s voyeuristickým nádechem nalezneme opět i v samotné scénářistické produkci Zdeňka Svěráka. Ve filmu *Obecná škola* sledují na střeše dva hlavní chlapečtí představitelé převlékající se dvojčata. A ve filmu *Vesničko má středisková* se s projevem voyeurismu setkáme, v již výše popsané scéně, kde je synem řidiče Pávka sledován akademický malíř v milostném objetí s místní učitelkou.

Ani v jednom ze tří uvedených příkladů není voyeurismus chápán a prezentován jako prostředek k sexuálnímu uspokojení. Jedná se o pouhé naznačení situace. V případě scény ve filmu *Obecná škola* je voyeurismus součástí chlapeckého dobrodružství. Podnětem rodící se chlapecké imaginace. V případě scény z filmu *Vesničko má středisková* se voyeurismus stává pouhou nadbytečnou filmovou výplní. Jako pouhopouhá výplň působí zřejmě také i v divadelním zpracování hry *Němý Bobeš*, protože v tomto případě voyeurismus v kontextu celé hry zcela výjimečně neslouží ani jako nástroj, který by měl dehonestovat profesora Fiedlera a znehodnotit v očích diváků jeho rekonstrukční práci na samotné hře, byť je projev voyeurismu spjat s jeho dramatickou inscenací. K dehonestaci jeho díla ve hře slouží zcela odlišné prostředky.

6.5 Vulgarismy

„*Psychoanalyticky vždy fascinovala ta poloha, v níž v nadávkách a vulgarismech, kdy většina jazyků dozrála ke genitální erotice, klesá čeština na infantilní análně-sadistickou úroveň odpovídající vývojovému období dvou až čtyř let.*“⁶⁶ Český jazyk se tak při použití určitých vulgarismů navrácí k pudové fascinaci análního stadia freudovské psychoanalýzy. Při vyřčení, některého z těchto expresivních výrazů dochází k určitému uspokojení ega a k uvolnění napětí, což může v konečném důsledku celého procesu vést až ke smíchu, který je výsledkem onoho uvolnění. V Címrmanových hrách se s podobnými pasážemi setkáváme například v divadelní pohádce, která u dětí propadla

⁶⁶ BORECKÝ, Vladimír. *Odvracená tvář humoru: (ke komice absurdity)*. Liberec: Dauphin, s. 68.

Dlouhý, Široký a Krátkozraký. „*A jsme zase tam, kde jsme byli. Smrt no! Říkám vám, nepouštějte se samostatně do žádných projevů. Člověk se chce vyhnout určitým slovům, to je na hovno, takováhle práce.*“⁶⁷ Popřípadě ve hře *Vražda v salonním coupé*: „*Ty že máš les, Mayere? Hovno Mayere! Hovno máš!*“⁶⁸ V obou případech dostává jinak neuchopitelné a nehmotné zájmeno *nic* konkrétní a materiální podobu díky použití fekálního obrazu a ve druhém případě navíc dociluje i zesílení samotného záporu⁶⁹. Dalším podobným příkladem je užití vulgárního výrazu ve hře *Dobytí severního pólu Čechem Karlem Němcem*: „*Kamarádi, já nevím, co to se mnou je, ale já bych to nejraději otočil a driftoval zpátky. K nám. Domů. Do Prahy. Do Podolí. Do lékárny. Do prdele, to je mi smutno.*“⁷⁰ Stále jsme v infantilním stadiu češtiny jako v předešlých případech, nicméně zde výraz nenahrazuje zájmeno *nic*, ale doplňuje větnou skladbu jako polysyndeton. Dochází zde k hromadění předložek, které jsou završeny spojením, z kontextu nikoli určujícím místo, jak by mohlo být předpokládáno z předchozích slov, ale pouze povzdechem. Naopak v zrcadlovém kontrastu působí replika ze hry *Němý Bobeš*, kde je použit naprosto totožný expresivní výraz, nicméně v tomto případě už zcela jednoznačně spjat s „místním určením“. „*Tak tedy vzhůru...jděte si třeba do prdele...do Grünbachu.*“⁷¹ Ještě o něco odlišněji bude působit Vlastina replika ze hry *Záskok*, kterou pronese krátce poté, co je odhaleno, že není ženou, ale mužem: „*Proto jsem se na to krmení stále vyptávala, ačkoli mi to bylo u prdele, co bych to neřekla, když jsem chlap.*“⁷² Zde je komično spojeno především s charakteristickou logopedickou vadou (ráčkováním), která se v pozdější fázi hry stane rozhodujícím důkazem otcovství, ale v psaném projevu je nepostřehnutelná. Jednou z mála výjimek je výraz, který používá hrabě Ferdinand von Zeppelin ve hře *Hospoda Na mýtince*, ve které několikrát nazve imaginární dceru hostinského *děvkou*. Pejorativní výraz v tomto případě ale spíše podtrhuje a zvýrazňuje samotný zvrácený charakter postavy hraběte, než aby nějakým způsobem koreloval s humorem. Divákovi je tak nabídnuto kromě vzducholodi coby vizuálního falického symbolu i lingvistické potvrzení perverznosti. V neposlední řadě nelze opomenout větu ze hry *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, která je nicméně, co se druhu

⁶⁷ CIMRMAN, Jára da, Ladislav SMOLJAK a Zdeněk SVĚŘÁK. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 235.

⁶⁸ Tamtéž, s. 140.

⁶⁹ BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: (ke komice absurdity)*. Liberec: Dauphin, s. 68.

⁷⁰ CIMRMAN, Jára da, Ladislav SMOLJAK a Zdeněk SVĚŘÁK. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 344.

⁷¹ Tamtéž, s. 170.

⁷² Tamtéž, s. 433.

vulgarismu vyskytujícímu se v Címrmanových hrách týče, světlou výjimkou: „*Rozumní chlapci! Toto jsou rozumní chlapci!? Vždyť je to tu jeden vedle druhého samý debil nebo blbeček! Vždyť se podívejte! Debil – blbeček, debil – blbeček, debil – blbeček, debil – blbeček! Akorát támhle vzadu – to je snad jediná výjimka – sedí dva blbečci vedle sebe!!*“⁷³ Jinak se v Címrmanových hrách a seminářích prakticky nesetkáme s jinou úrovní slovních vulgarismů než právě s infantilní análně-sadistickou. Samozřejmě zůstává otázkou, zda by bylo vůbec možné použít jiný druh vulgarismu, aniž by to významným způsobem neznehodnotilo vybudovaný kánon Divadla Járy Cimrmana.

⁷³ CIMRMAN, Jára da, Ladislav SMOLJAK a Zdeněk SVĚRÁK. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010, s. 74.

Závěr

V žádném případě bych nechtěl, aby má práce v jakémkoli slova smyslu vyzněla jako práce dehonestující či odsuzující poetiku Divadla Jára Cimrmana. Ani já sám jsem po jejím napsání nezanevřel na osobitý humor z jejich divadelní produkce. Všechny nastíněné interpretace jsou pouze jedny z mnoha možných, které lze při hledání objevit. Byl bych rád, kdyby se má práce stala inspirativním zdrojem pro každého, kdo má chuť hledat, kdo má chuť ponořit se do tajů poetiky Divadla Jára Cimrmana a objevovat další ne úplně viditelné a nepovrchní náznaky odkazující k odvrácené straně humoru. Má práce přináší důkazy, že lze v tomto fenoménu nalézt prakticky cokoli a že není potřeba přijímat stereotypně používaná klišé. Za těmito frázemi je totiž ukryto mnohem víc, než se na první pohled může zdát, a hranice v tomto objevování prakticky neexistují.

Zdroje

Použitá literatura:

- BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0404-9.
- BOGDAN, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. 1988. Chicago: University of Chicago Press, 1990. ISBN 978-0226063126.
- BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. 2., rozš. a opr. vyd., (v Tritonu 1.). V Praze: Triton, 2005. ISBN 80-7254-503-5.
- BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: (ke komice absurdity)*. Liberec: Dauphin, 1996. ISBN 80-86019-21-7.
- BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. Dílna (Hynek). ISBN 80-86202-65-8.
- CARROLL, Noël. *Podstata hororu*. Přel. Vlastimil Zuska Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 5. Praha: Národní filmový ústav, 1993. ISSN 0862-397X.
- CIMRMAN, Jára da, Ladislav SMOLJAK a Zdeněk SVĚŘÁK. *Hry a semináře: úplné vydání*. Vyd. 2., dopl. Praha: Paseka, 2010. Divadlo Jára Cimrmana. ISBN 978-80-7432-036-1.
- DRIMMER, Frederick. *Velmi zvláštní lidé: panoptikum bizarností: zrůdy, monstra a další neuvěřitelné hříčky přírody*. V Praze: XYZ, 2006. ISBN 80-87021-11-8.
- ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.
- FABIAN, Josef Prokop. *O sv. Janu Nepomuckém*. V Praze: Vlast, 1915.
- HERBEN, Jan. *Jan z Pomuku a Jan z Nepomuku*. V Hradci Králové: František Píša, 1910.
- HERZA, Filip. *Liliputáni: Reprezentace tělesné „odlišnosti“ v tradici pražských „přehlídek lidských kuriozit“ 1820-1940*. Praha, 2012. Diplomová práce. FHS UK.
- HOMÉR. *Odyseia*. Přeložil Rudolf MERTLÍK. Praha: Odeon, 1984. ISBN 01-005-84
- HUGO, Victor. *Muž, který se směje*. Přeložil Miroslav VLČEK. [Praha]: BB/art, 2000. ISBN 80-7257-233-4.
- JARRY, Alfred. *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika*. Praha: Herrmann, 1996. ISBN 80-238-0028-0.
- KOLÁŘOVÁ, Kateřina, ed. *Jinakost – postižení – kritika: společenské konstrukty nezpůsobivosti a hendikepu: antologie textů z oboru disability studies*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-050-6.
- KUNEŠOVÁ, Mariana, ed. *Alfred Jarry et la culture tchèque: Alfred Jarry a česká kultura*. V Ostravě: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, c2008. ISBN 978-80-7368-521-8.

NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra: kniha pro všechny a pro nikoho*. 5. vyd. (v Odeonu 1.). Praha: Odeon, 1967. Světová četba (Odeon).

PEKAŘ, Josef. *O smyslu českých dějin*. Praha: Rozmluvy, 1990. ISBN 0946352704.

POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. 2. vyd. v Odeonu. Praha: Odeon, 1978. Klub čtenářů (Odeon).

RUTH, František. *Muž se železnou maskou*. Praha: Nakladatel Rudolf Storch, knihkupec v Karlíně, 1895.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

SVĚRÁK, Zdeněk; ŠEBÁNEK, Jiří. *Vinárna U Pavouka: výběr scénářů a textů rozhlasového pořadu*. 2. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001. 229 s. ISBN 80-7185-395-X.

Internetové zdroje

100 Greatest Britons [online], poslední aktualizace 15 dubna 2021 17:54 [cit. 2021-4-30], Wikipedie. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/100_Greatest_Britons

Hop trop – Ten dělá to a ten zas tohle. In: Youtube [online]. 29.3.2008 [cit. 2021-05-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=q7I6mJfBgT0>. Kanál uživatele Hoptropvideos

Jan Werich – Ten dělá to a ten zas tohle – OMPS "Pekařův císař". In: Youtube [online]. 21.12.2016 [cit. 2021-05-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W-GfjYleff4>. Kanál uživatele Jay TeeWee

Vinárny U Pavouka – Tenkrát v Rozhlase (1966). Příběh rozhlasu [online]. [cit. 2021-5-3]. Dostupné z: http://www.pribehrozhlasu.cz/tenkrat-v-rozhlase/1966/1966_5

Zákulisí Vinárny U Pavouka. Tam, kde se zrodila postava Járy Cimrmana. Rozhlas plus [online]. [cit. 2021-5-3]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/zakulisi-vinarny-u-pavouka-tam-kde-se-zrodila-postava-jary-cimrmana-8420354>