

---

# K VYBRANÝM ASPEKTŮM SPOLEČNÝCH HER KARLA HYNKA A VRATISLAVA EFFENBERGERA

KAROLINA STRNADOVÁ

---

TO CHOSEN ASPECTS OF THE COMMON PLAYS BY KAREL HYNEK AND VRATISLAV  
EFFENBERGER

This study is focused on the common texts of Karel Hynek and Vratislav Effenberg, namely *Jela tudy dáma* (1950) and *Poslední umře hlady* (1952) which are commonly described as theatre plays. The main goal will introduce chosen aspects of both texts, mainly from political-cultural point of view in these times, in context of official and surrealistic conception of theatre and also in other works by authors.

Keywords: Karel Hynek, Vratislav Effenberger, *Jela tudy dáma*, *Poslední umře hlady*, post-war surrealism, common texts, common plays, collective practice

V listopadu roku 1947 proběhl večer Skupiny Ra v rámci cyklu Mladá literatura, díky kterému našli umělci jako Josef Istler, Václav Tikal, Karel Teige, Mikuláš Medek, Karel Hynek a Vratislav Effenberger cestu ke společné činnosti. Dva posledně zmínění se následně v letech 1948–1949 společně s dalšími autory podíleli na vzniku sborníku *Židovská jména*. Tyto události znamenaly pro Hynka a Effenbergera počátek sbližování, které vyústilo v tvorbu několika společných textů: *Jela tudy dáma* (1950), *Svatební hostina* (1950), *Poslední umře hlady* (1952) a *Aby žili* (1952).

V rámci studie bude pozornost zaměřena na dramatické texty *Jela tudy dáma* a *Poslední umře hlady*, které bývají nejčastěji nazývány jako divadelní hry, přičemž se setkáme například i s označením černé frašky. Je-

jím cílem je představit vybrané aspekty obou textů, a to z hlediska dobové politicko-kulturní situace, v kontextu oficiálního i surrealistického pojetí divadla a také v rámci další tvorby autorů.

V roce 1948 došlo k zestátnění tiskáren, nakladatelství i divadla a bylo omezeno právo uvádět své názory a výsledky tvůrčí činnosti v obecnou známost. Nastalá situace byla spojena se značným omezením umělecké svobody a mnoha autorům bylo znesnadněno či zakázáno publikování. Přesto nešlo o úplný konec umění, proti kterému byla namířena přísná administrativní opatření. Podle slov Vratislava Effenbergera z fragmentů textu *Dvě cesty* z konce čtyřicátých let se umělecká svoboda přesunula z výstavních síní, časopisů či knih do ateliérů a psacích strojů. Zakázané umění tímto však ztratilo publicitu, styk s veřejností, čímž byl značně zasažen i princip sdělení jako jeden z nejzákladnějších principů umění, které znovuzrodily moderní umění a autentická poezie (Effenberger 2001).

Jedním z nejvíce zasažených směrů byl právě surrealismus. Vyčítán mu byl především únik od reality do říše snů a jiných „mlh“, což odporovalo tehdejšímu zobrazování reality, jak tomu bylo v dílech oficiálního socialistického realismu. Spisovatelé, kteří se k surrealismu přikláněli, tak museli počítat s tím, že se jejich dílo nedostane do styku s širší veřejností, a své texty nejčastěji předčítali v úzké skupině dalších surrealistů a přátel. Podobný osud tak potkal i Hynka a Effenbergera.

Oba autoři začali psát společné texty v roce 1950. Effenberger na dané období vzpomíná jako na řadu nirvanických večerů, ve které se jim proměnila „nekonečná nuda pražského léta 1950“ (Effenberger 1998: 64). Zároveň o jejich spolupráci říká, že to byla „hra, hra, kterou jsme hráli vážně a především vášnivě, jako se hraje každá hra o náhodu, hazard“ (ibid.: 65). V této souvislosti je třeba zmínit, že hra obecně, a především ta, jež je založena na náhodě, je pro surrealismus typická. I díky tomu napsali Hynek s Effenbergerem každý z textů *Jela tudy dáma* i *Poslední umře hlady* za pět večerů. Podle Effenbergerových slov však byli jen skutečně málo „autory“. Společné psaní popisuje jako hru postav a dějů, která se před nimi rozvíjela a oni ji jen opisovali z nějaké tajemné imaginární knihy, tedy jen mechanicky vykonávali jednoduchý úkon. Byli prvními diváky svých dra-

mat, nezasahovali do děje, neškrtali, neopravovali jedinou stránku nebo slovo. Samotné psaní zároveň trvalo stejnou dobu jako následné přepsání hry (ibid.). Oproti dobovému schematismu tak dali autoři přednost volnému proudu myšlenek bez ohledu na to, jak bude vypadat finální obsah či forma. Tato praxe nám také může připomínat společné psaní André Bretona a francouzského básníka Philippa Soupaulta, které je přiblíženo již v prvním *Manifestu surrealismu* (1924). Podle Bretonových slov měl každý z nich díky technice psychického automatismu na konci dne napsáno asi padesát stran, které si pak navzájem četli. Také oni se následně bránili sebemenší úpravě či korektuře (viz Breton 2005: 36).

Tento způsob psaní dal vzniknout textům se specifickou formou i obsahem. Hra *Jela tudy dáma* je složena z jedenácti obrazů, v nichž vystupuje celkem 134 osob, ve dvaceti pěti obrazech hry *Poslední umře hladu* vystupuje 127 osob. Až na pár postav představujících spojovací článek mezi jednotlivými obrazy se objevuje téměř v každé scéně někdo jiný. I samotné obrazy se zpravidla odehrávají na jiných místech a celková struktura obou her tak může působit až chaoticky, podobně jako obsah postrádající hlubší smysl.

Jelikož nemohli Hynek s Effenbergerem se svými texty vystoupit veřejně, pořádali alespoň tzv. čtené premiéry pro úzký okruh přátel. Ty probíhaly ve vypůjčených ateliérech a jednou i v bytě Karla Teiga. Součástí bývaly i následné diskuze, přičemž v reakcích lze sledovat projevy sympatie i antipatie. Některé z posluchačů čtené texty rozesmály, jiní kriticky komentovali jejich bezdějovost anebo kladli otázku, co přinášejí nového nebo co je jejich východiskem (viz Effenberger 1998: 29–30). Můžeme vedle sebe tedy pozorovat pobavené reakce i projevy skeptické a dokonce pohoršené.<sup>(1)</sup>

Nahlédněme nyní na to, jakou roli hrálo pro surrealisty divadlo. Němec-  
ká slavistka Anja Tippnerová se v jedné ze svých studií věnuje specifickým scénářům Vratislava Effenbergera, přičemž odkazuje i na André Bretona

1 Jako příklad lze uvést čtenou premiéru textu *Poslední umře hladu*, po které v rámci diskuze následovalo sčítání hlasů, zda jsou ve hře místa, která byla přítomným k smíchu či nikoli. Hynkův zápis z diskuze uvádí: „Smáli se: Dražil, Medek, dr. Šváb, Výtvar, Alena, Lobkowicz. Nevěděly, jestli se tomu mají smát, nebo ne: pí Výtvarová, pí Švábová. Vůbec se nesmáli manželé Adamcovi. Nehlasovali sl. Výtvarová a p. Stádník, kteří pobouřeně odešli po obraze Noc s papežem.“ (Effenberger 1998: 29)

a jeho *Manifest surrealismu* (1924). V něm Breton zaujímá vůči divadlu odmítavý postoj, jež zdůvodňuje tím, že drama a divadlo dokážou jen málo vyjádřit poetický koncept skupiny (Tippnerová 2009: 252). Dále jsou zmíněni i literární vědci jako Henri Béhar, který ideu surrealistického divadla pokládá za paradoxní, či Manfred Brauneck, který ve své knize *Theater im 20. Jahrhundert* (1982) surrealistické divadlo téměř nezmiňuje. Podle Tippnerové také v rámci českého surrealismu padesátých až sedmdesátých let hrálo divadlo jen malou roli (ibid.). V této souvislosti zmiňme slova filmového historika Michala Breganta, podle kterých brzy po válce někteří členové Surrealistické skupiny často kolektivně tvořili zvláštní dialogické texty, které svým způsobem představovaly polemiku s běžným typem divadelních textů, případně měly být protestem proti strnulosti dramatické pseudotvorby (Bregant 1991: 254). Od poloviny čtyřicátých let psal divadelní hry i Vratislav Effenberger, a to jak samostatně, tak ve dvojici. Kromě společných her s Karlem Hynkem lze zmínit např. divadelní hru *Nebezpečné domy*, kterou napsal v letech 1960–1961 s Petrem Králem. Ta dosud zůstává jako velká část Effenbergerovy beletristické tvorby v rukopise. O divadlo se zajímal i Karel Hynek, a to jako režisér, recitátor i hudebník. Divadelní hry tedy měly v kontextu českého surrealistického hnutí své místo, mohly být reakcí na strnulou dobovou divadelní praxi, zároveň se zde uplatňovala pro surrealisty tolik důležitá kolektivní práce.

Podívejme se také na to, v čem byl spatřován hlavní přínos oficiálního divadla. Na sjezdu národní kultury v roce 1948 Zdeněk Nejedlý pronesl, že divadlo je nejsilnějším a nejvlivnějším uměním, a to jak pro své působení na všechny smysly člověka, tak především pro jeho vliv na velký kolektiv, na celý národ. Dále pokračuje, že divadlo může dát společnosti nesmírně mnoho, přičemž je třeba z něj vytvořit radostnou školu, výchovnu národa (Nejedlý 1948: 185). Jak zmiňuje Anja Tippnerová, André Breton si již na začátku surrealistického hnutí rovněž uvědomoval sílu divadla v působení na kolektiv, ale hlavní přínos viděl v jiné než ve výchovné funkci. I přes svůj negativní postoj se mu divadlo jevilo jako vhodné k provokacím, jelikož šok a odpor vyvolaný divadlem považoval za efektivnější než šok vyvolaný literaturou či filmem (Tippnerová 2009: 252). V souvislosti s tímto faktem je však

namíste připomenout, že společné hry Hynka a Effenbergera nikdy nebyly realizovány, a jediného publika se tak dočkaly pouze při čtených premiérách. Vzpomeneme-li si na reakce přítomných, můžeme říci, že i když nešlo o divadelní vystoupení jako takové, šok a pohoršení některých diváků vyvolalo i samotné čtení. Jestliže se hra dočkala pohoršených reakcí i od úzkého publika, které má k surrealismu blízko, dokážeme si představit, jak by mohla dopadnout případná realizace před širokou veřejností. Společné hry Hynka a Effenbergera bychom tak rozhodně nemohli pokládat za výchovné, jak si podle slov Nejedlého doba žádala, ale naopak by svou realizací šokovaly, čímž by splňovaly hlavní přínos divadla, o kterém hovořil Breton. Musíme mít zároveň stále na paměti, že Hynek s Effenbergerem psali texty s vědomím, že nebudou zrealizovány, což vedlo k mnohem větší tvůrčí svobodě. Zároveň by mohlo jít i o polemiku či protest proti strnulosti dramatické tvorby.

I když se o textech *Jela tudy dáma* a *Poslední umře hladu* primárně hovoří jako o divadelních hrách, v lecčem se od tradiční podoby této formy liší. Jak již bylo zmíněno, až na výjimky se každý obraz z obou her odehrává na jiném místě, přičemž některé scény by byly na jevišti jen stěží realizovatelné. Tak se např. ze scény, na které jezdí páternoster, dostáváme na velké prázdné náměstí, následně do hlediště kina, v další scéně do modlitebny nebo jinde se z haly luxusního zámku dostáváme přes bludiště a prostorný presbytář až na scénu odehrávající se v korunách stromů (viz Hynek–Effenberger 1998ab: 385–400, 466–478). Tento princip za sebe poskládaných nesouvisejících scén nám může připomínat techniku montáže, typickou převážně pro filmová média. V této souvislosti je namíste zmínit, že Vratislav Effenberger určitou dobu působil v Československém filmovém ústavu, přičemž napsal řadu teoretických statí či článků věnujících se právě filmu. Za všechny lze uvést rozsáhlý text *Poznámky o filmu*, jenž vznikl v letech 1945–1948 a kterému se blíže věnuje již zmiňovaný Michal Bregant ve své statí *Filmová studie Vratislava Effenbergera*. Své filmové vědomosti pak Effenberger využil mimo jiné i při tvorbě několika scénářů. Od roku 1946 psal texty, z nichž některé vyšly pod názvem *Surovost života a cynismus fantasie* poprvé v Torontu roku 1984. Jak podotýká Anja Tippnerová, tyto texty bývají označovány za tzv. pseudoscé-

náře, čímž odkazují nejen na filmové médium, ale zároveň i na literaturu a především na drama. Množství disparátních prostorů či nechronologickou montáž krátkých scén objevujících se v textech lze označit za rysy filmové, naopak převahu dialogů nad popisy situací za rysy dramatické (Tippnerová 2009: 249–250). Podle Breganta pak tyto pseudoscénáře zároveň prozrazují Effenbergerovo jisté okouzlení montážním způsobem psaní (Bregant 1991: 254). Je tedy možné, že i při tvorbě společných her v letech 1950 a 1952 se s dramatickými rysy mísily rysy filmové, přičemž hovořit můžeme především o technice montáže disparátních scén a také velmi časté převaze popisů situací nad dialogy.

V souvislosti s výše řečeným zmiňme nyní studii teatrologa Vladimíra Justa s názvem „Divadlo v totalitním systému“, v níž se mimo jiné zabývá pěti základními rysy typickými pro divadlo v letech 1945–1989. Jedním z bodů je postupně narůstající žánrový synkretismus, kdy se kříží, mísí či splývají často cizorodé žánry a prvky. Dochází k posunům od tradičních forem k okrajovým divadelním projevům, k periferním žánrům, které umožňují adekvátnější a svobodnější reakci na skutečnost. Do tradiční divadelní struktury tak pronikají jiné umělecké disciplíny, např. film, hudba, výtvarné umění, čtená literatura či publicistika (Just 1995: 16–17). I když má autor na mysli především text-appealy, mluvící a zpívající pantomimu, černé divadlo, jazzovou operu apod., další formy – v tomto případě již nemluvíme o filmových či jiných – bychom mohli najít i při případné realizaci společných her Hynka a Effenbergera. I v tomto případě se v některých obrazech setkáme s filmem.

Uvedme příklad, ve kterém již nejde o filmovou techniku v podobě montáže různorodých scén, ale o samotný film promítaný na spuštěnou oponu, přičemž dění na scéně pak na film navazuje:

Na spuštěnou oponu je promítán film:

Moře s čilým dopravním ruchem. Křižníky, dopravní parolodě, škunery, rybářské bárky, čluny domorodců, plachetnice, ledoborce, ponorky, torpédo-borce a přepychové jachty se potkávají ve veselém slunci.

VELRYBY dorážejí na KRÁSNÉ KAPITÁNY, MAHAGONOVÍ DOMORODCI dobývají sůl, POTÁPĚČ podává podmořskou kytici MALÉ RUSALCE, LOCH-NESKA se vesele prohání, VODNÍK zpívá známou odrhovačku o měsíčku a niti a STRÁŽCE MAJÁKU pouští SVÉMU SYNKOVÍ modrou LÉTAJÍCÍ RYBU jako draka.

V dálce, stranou od hlavní námořní linky, plave graciézně DÁMA, PTAKOPRAVEC křižuje moře na rychlém policejním člunu s dalekohledem v ruce. DÁMA se musí často potápět, aby ji PTAKOPRAVEC nespátlil.

DÁMA na chvíli přestala plavat. Šlape vodu a rozhlíží se. Její unavená tvář se rozjasnila, neboť spatřila velký bitevní křižník, na jehož zádi se třepotá československá vlajka. Ihned nasadí mohutného kraula a plave směrem k lodi.

Konec filmu. – Opona jde nahoru:

Na scéně je paluba křižníku s kapitánským můstkem, v pozadí pruh moře. DÁMA se blíží k lodi s vypětím posledních sil. KAPITÁN otočí kormidlo a seklýruje NÁMOŘNÍKY, kteří navíjejí lana, dehtují palubu a čistí lafety, zpívajíce „La Palomu“. (Hynek–Effenberger 1998a: 410–411)

Postava vodníka zpívajícího „známou odrhovačku o měsíčku a niti“, a především závěrečný odkaz na píseň *La Paloma* nás od filmu přesouvá k oblasti hudby, podobně jako samotný podtitul textu *Jela tudy dáma*, který zní „Panamský klobouk se zpěvy a tanci o 11 obrazech“. Již víme, že k divadlu měli blízko oba autoři, přičemž Hynek se v divadle angažoval také jako hudebník, psal i texty k jazzovým skladbám. Tato zkušenost se pak promítla i do jeho literárního díla. Často se setkáme s houslisty, jazzem či hudebními stupnicemi a zmiňme i kaligram *Hoboje nařítaly jako ve válce*, jehož forma připomíná hoboje. Tak i ve společných textech můžeme kromě výše uvedeného příkladu v jedné ze scén zdálky slyšet americkou zpěvačku Rose Marii, na ulici potkáme chudého houslistu, který hraje skladbu *Valse triste* finského skladatele Jeana Sibelie (viz Hynek–Effenberger 1998a: 382, 388), a najdeme odkaz na další řadu písní. Podle vzpomínek Vratislava Effenbergera zařadil Hynek do hry *Jela tudy dáma* i jeden ze svých songů (Effenberger 1998: 26), a můžeme sledovat i řadu dalších dvouveršových

i několikařlokových zpěvů. V jednom z obrazů se také setkáme se zpívaným dialogem:

DÁMA: Teď a nebo nikdy! (zpívá) Pospěš myslím že je tady ptakopravec  
PRÁVNÍK (zpívá): Nonsense toť domovník správce  
DÁMA (zpívá): Myslím že nás pozoruje  
PRÁVNÍK (zpívá): Hodíme ho do Metuje  
(Hynek–Effenberger 1998a: 397)

Takové zpívané promluvy nám mohou dokonce připomínat operní recitativy.

Nyní se přesuňme k tanci. Jako příklad uveďme šestý obraz hry *Jela tudy dáma*, jenž nese stejně jako samotný podtitul název „Panamský klobouk“. Za doprovodu hudby zde postavy postupně tančí argentinské tango, waltz, blues a rumbu. Právě sem také spadá zpěv jedné z postav za doprovodu houslí, klavíru a elektrické kytary, který může vycházet z inspirace jazzem (viz Hynek–Effenberger 1998a: 401–405). V kontrastu s těmito společenskými tanci pak stojí balety, které svou přítomností v několika obrazech tvoří hlavní taneční složku hry. U baletů se nyní na chvíli pozastavme. Teatroložka Eva Šormová se ve své studii „Socialistický realismus – kulminace a rozpad“ věnuje divadlu u nás v letech 1948–1956 a přibližuje zde také metodu Stanislavského, která byla závaznou pro všechny divadelní žánry i pro balet. Ten měl hledat podněty v lidovém tanci a rozvíjet se na základě klasického baletu, po vzoru sovětského divadla mělo pak udržovat tradici klasické ruské baletní školy (Šormová 1995: 41). Přesuňme se rovnou ke společným baletům Hynka a Effenbergera a jako příklad si uveďme část jednoho z nich:

Na scénu vtančí POHODNÝ a rozmotává provazy. Jeho šelmovský výraz a lstivé pohyby dávají tušit, že připravuje složitou past. Když je s prací hotov, položí do středu vajíčko a ukryje se za buksus. Zvolna a rozvážně, každý podle své povahy, přicházejí HEGEL, ALEXANDR VELIKÝ, FREUD, [...], ROSA LUXEMBURGOVÁ, PROF. BOROVIČKA a NERO. Jeden po druhém se snaží postavit vajíčko na špičku tím, že se pokoušejí je nakřáp-



nout. Vajíčko je však příliš tvrdé, než aby se jim to mohlo podařit. [...] Tančí pomalý, smutný tanec okolo vajíčka. Náhle přitaneč RICHARD WAGNER s doutníkem, obtančí vajíčko, postaví ho na špičku bez nakřápnutí a nechá se ostatními obdivovat, zatímco se houpá na koni a kouří. [...] (Hynek-Effenberger 1998a: 398)

Jak je patrné, Hynek s Effenbergerem dali místo lidovému tanci či klasickému baletu po ruském vzoru přednost spíše vlastní tvůrčí svobodě a výsledná podoba těchto baletů na nás může působit až komicky. Podobné „balety“ zařadil Karel Hynek později např. do svého *Deníku malého lorda* (1951–1952) nebo do hry *Žer nehty stranou* (1952) napsané ke scénickým návrhům Josefa Istlera.

Zaměříme se ještě na jeden z aspektů společných textů, který lze hledat i v tvorbě Vratislava Effenbergera. V jedné ze scén hry *Jela tudy dáma* se ocitáme v kině:

Hlediště kina přes celou šířku jeviště. Zprava, z okénka operatérovy kabiny, pod nímž je řada oddělených lóží, vybíhá vějíř světla přes temná sedadla, plná veselých DIVÁKŮ. V pozadí ulička, jeden východ do chodby k šatnám a jeden východ z nouze. Vlevo je estráda, plátno však není vidět, slyšíme jenom pestrrou směsici dialogů, pronášených v úplně neznámé řeči. Hlediště se občas zavlní, přílivy smíchu, vrzání sedadel, kašlání, smrkání, šustění sáčků s bonbony. (Hynek-Effenberger 1998a: 392)

Představen je nám pohled na hlediště, přičemž samotný film nevidíme, dokonce mu kvůli dialogům v neznámé řeči ani nerozumíme. Pouze z reakce diváků můžeme usuzovat, že se má jednat o film humorný. S podobnými scénami se setkáme i v některých z Effenbergerových scénářů. Uvedme pár příkladů:

Silva sedí s oběma mladíky v hledišti kina. Příšeří. Na plátně je promítán film, který nevidíme, protože se díváme z boku.

Silva sedící mezi mladíky, k 2. mladíkovi: *Je to zbytečně dlouhé!*

2. mladík: *To se nedá nic dělat. To se musí hrát až do konce, ale jestli se ti už do toho nechce, tak to vrať.*

[...]

Dr. Děvkař, vysoký plešatý intelektuál kolem padesátky, se nakloní ze zadní řady mezi ně: *Prosím vás, buďte zticha, tady není rozumět.* (Effenberger 1991: 36)

Foyer nabitého divadla.

Napjaté naslouchání pozorností zdivočelého publika. Některé ženy s hlavami nachýlenými kupředu stírají šátkem slzy, někteří mužové smrkají do kapesníků a opět usilovně naslouchají. Ti, co přeslechli nebo neslyší, šeptem se doptávají šťastnějších sousedů. Jsou však odbýváni a okřikováni, aby nerušili. (Effenberger 1991: 50)

Ve všech případech nemáme ponětí, co se před postavami v kině či divadle odehrává, a sledujeme pouze dění v hledišti. Effenberger tak obrací pozornost k publiku, jako by samotný film či divadelní hra nebyly podstatné. Vezmeme-li v potaz, že společné texty Hynka a Effenbergera měly představovat formu divadelní hry, při realizaci výše uvedeného příkladu bychom tak sledovali hlediště na jevišti. Podobně se v jedné ze scén hry *Poslední umře hladu* dostáváme do zákulisí divadla, přičemž většina dění na jevišti nám opět uniká:

[...] V té chvíli se jeviště otáčí o 180 stupňů. Kulisy jsou rozestaveny tak, že jimi stále vidíme na jeviště, jenže nyní jsme v zákulisí.

Rub kulis, podpěry, závěsy.

U jedné kulisy stojí opřena ANEŽKA. Dívá se na scénu.

Na scéně.)

JAN HUS (hřímá): Je to ona pravda, které jsi nás učil?! To vše máme tobě uvěřiti?! – Tak že jsi nás učil?!

MOHAMED (Vyleze na druhé straně zpod svých vousů. Vzepne se, ukáže prstem na JANA HUSA a hřímá něco, čemu dobře nerozumíme.)

(V zákulisí.)

AGATHON (přichází opilý do zákulisí, škytá a klopýtá; míří k ANEŽCE): Ha-ló! Ha-ló!! (ANEŽKA se prudce otočí a prstem u úst upozorňuje AGATHONA, aby mluvil tišeji; ten poněkud ztlumí hlas, ale přece ještě dost huláká): Ne-neviděla js-jste Le-le-le-leop-p-pol-d-d-a...?

ANEŽKA: Proboha! Bud'te přece potichu!

AGATHON: Já-já js-js-jsem m-m-m-ysle-l-l-l... (Zakopne o kbelík s vodou a upadne přes něj. Voda se rozleje směrem ke scéně.)

(Hynek-Effenberger 1998b: 498)

V uvedeném příkladu se tak před námi objevují dva světy. V prvním napomíná Anežka Agathona, aby se utišil a nerušil dění na scéně, kde se odehrává druhý „hraný“ děj. Pokud by byla hra realizována, chápali bychom obojí dění na scéně jako hrané, naučené. Mohli bychom však říci, že jde o kontrast vystupování herců, o kterém diváci ví, že je pouze „hrané“, a tak realistického vystupování, až se divákům jeví jako skutečné. Eva Šormová uvádí ve své studii slova Zdeňka Nejedlého, když se vyjadřoval k tvorbě Realistického divadla:

Jako sami lidé jsou tu ne herci, ale skutečnost, tak i vše ostatní je tu skutečnost, a ne hra [...] herci nepředvádějí neživé, neskutečné formule. Nehrají možno říci. Tvoří lidi z masa a krve [...] Je to hra, v níž hra prostě mizí, a místo hry vidíme život. (Šormová 1995: 40)

I když bylo podle slov Zdeňka Nejedlého vyžadováno co nejskutečnější ztělesnění opravdových lidí, ve skutečnosti se i v oficiálním divadle uplatňoval schematismus s idealizovanými postavami a ideologicky zaměřenými tématy. V souvislosti s oficiálně deklarovaným požadavkem skutečnosti či reálnosti však můžeme ve společných hrách Hynka a Effenbergera pozorovat ještě další svět, který se „tváří“ jako reálný. Lze říci, že to, co se odehrává na jevišti, nám nebude připadat tak reálné jako to, co se odehrává mimo něj, např. v zákulisí. Podobně se v jednom z obrazů dostáváme do hlediště:

LEOPOLD se zatím snaží vylézt na scénu. Jde mu to při jeho neobratnosti velmi ztěžka.

Několikrát spadne do orchestru.

Konečně se mu to přece podaří, ale sotva se postaví na nohy, opona se mu zavře před nosem.

LEOPOLD neví, co má dělat. Snaží se nalézt otvor v oponě, kterým by prolezl. Opona je však neprostupná. LEOPOLD se zmateně ohlíží do hlediště, neví si rady, červená se, klepe na nápovědní budku.

(Hynek–Effenberger 1998b: 514)

Také při realizaci této scény by si divák nemusel být jistý, zda se jedná opravdu o herce, či o diváka, a jeho jednání by nám mohlo připadat opět skutečně reálné.

V souvislosti s tímto stíráním hranic mezi jevištěm a hledištěm či hercem a divákem uveďme jednu ze studií Stanislava Dvorského, ve které se mimo jiné zabývá společnými texty Hynka a Effenbergera. Podle něj má forma divadelní hry, kterou si autoři zvolili pro texty *Jela tudy dáma* a *Poslední umře hladý*, v souvislosti se sdělovací funkcí díla a izolovaností tvorby zvláštní význam (Dvorský 2001: 102). Vzpomeňme si na fakt, že zakázané umění po únoru 1948 ztratilo svou publicitu, styk s veřejností, čímž byl zasažen i princip sdělení, jeden z nejzákladnějších principů umění. U literárně-dramatických textů tento fakt nabývá ještě větší váhy. Mezi jinými literárními žánry se totiž nejvíce uchází o relativně přímou zpětnou vazbu k obecenstvu, pokud ovšem dojde k realizaci. Podle Dvorského pak mohla být tato forma svým vnitřním ustrojením, svou dialogičností i svou tradiční podvojností jeviště a hlediště pro Hynka a Effenbergera nositelkou imaginární kompenzace za to, že „jejich společným údělem bylo zúžení komunikačního prostoru na pouhé jiskření nad psacím stolem“ (ibid.). Dvorský dále odkazuje na část Effenbergerovy studie nadepsané *Jeviště v psacím stroji*, kde vzpomíná na spolupráci s Hynkem. Otázkou „Co však se stalo s hledištěm?“ se Dvorský dostává k exkurzu, kde se zabývá zrušením hranice a protikladem mezi jevištěm a hledištěm. Jde o podstatný aspekt nově se vytvářejícího vodivého komunikativního prostředí mezi autory, kteří se ocitli v postavení vůči všemu, co se odehrávalo na oficiální scéně (ibid.). Vznikla tak tzv. jiná kultura, než byl

ustálený model dělení na tvůrce a konzumenta, umělce a veřejnost nebo právě jeviště a hlediště.

Závěrem lze říci, že společné texty *Jela tudy dáma* a *Poslední umře hladu* Karla Hynka a Vratislava Effenbergera představují skutečně svébytnou formu divadelní hry. Jelikož byly vytvořeny v době, kdy byl surrealismus přísně odmítán, oba autoři věděli, že jejich texty se nedostanou k široké veřejnosti. Tento fakt mohl vést Hynka s Effenbergerem k vyšší, v podstatě ničím neomezované tvůrčí svobodě, jež se mohla promítnout hned v několika aspektech.

Uvedli jsme prolínání dalších rysů a forem, které můžeme zároveň sledovat i v jiné tvorbě obou autorů. Kromě zvláštní podoby baletu či promítání filmu na oponu jsme samostatně zmínili i filmové rysy, projevující se především v převaze popisů situací a řadě disparátních scén, a inspiraci hudbou, jež se promítala v řadě hudebních odkazů či v užívání až několika-  
kaslokových zpěvů.

Jedním ze základních požadavků na divadlo z pohledu surrealistů bylo provokování publika. Hry Hynka a Effenbergera by nebyly z mnoha důvodů, jako již zmíněná řada disparátních scén, veliký počet postav apod. na jevišti proveditelné, byly však alespoň prezentovány na tzv. čtených premiérách. I při nich se však v rámci diskuzí setkáme s řadou pohoršených reakcí, tudíž provokace zde zcela vystřídala funkci výchovnou, očekávanou od oficiálního divadla.

V souvislosti s oficiálním požadavkem reálnosti lze v textech Hynka a Effenbergera najít další zajímavý aspekt. Společně s vědomím ztráty publicity a především publika můžeme jako kompenzaci sledovat jakési stírání hranic mezi hledištěm a jevištěm a zároveň se před námi otevírají nové „hrané“ světy mimo scénu, které na nás vedle oficiálního divadla mohou působit dokonce reálněji, až skutečně.

---

Mgr. Karolina Strnadová

Ústav české literatury

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Arne Nováka 1, 602 00 Brno

k.strnadova@mail.muni.cz

## LITERATURA

BREGANT, Michal

1991 „Filmová studie Vratislava Effenbergera“; in Jiří Rak a kol., *Filmový sborník historický*, sv. 2 (Praha: Československý filmový ústav), s. 253–262

BRETON, André

2005 *Manifesty surrealismu*; přel. J. Pechar, D. Steinová (Praha: Herrmann & synové)

DVORSKÝ, Stanislav

2001 „Z podzemí do podzemí. Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let“; in Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství lidové noviny), s. 77–153

EFFENBERGER, Vratislav

1991 *Surovost života a cynismus fantasie* (Praha: Orbis)

1998 „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/“; in Jan Šulc – Alena Nádvorníková (eds.), *Karel Hynek. S vyloučením veřejnosti* (Praha: Torst), s. 7–77

2001 „Dvě cesty (1949–1950)“; in Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství lidové noviny), s. 520–521

HYNEK, Karel – EFFENBERGER, Vratislav

1998a „Jela tudy dáma“; in Jan Šulc – Alena Nádvorníková (eds.), *Karel Hynek. S vyloučením veřejnosti* (Praha: Torst), s. 377–426

1998b „Poslední umře hladý“; in Jan Šulc – Alena Nádvorníková (eds.), *Karel Hynek. S vyloučením veřejnosti* (Praha: Torst), s. 445–533

JUST, Vladimír

1995 „Divadlo v totalitním systému“; in týž a kol., *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (Praha: Divadelní ústav), s. 10–18

NEJEDLÝ, Zdeněk

1948 „Projev“; in *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů* (Praha: Orbis), s. 161–189

ŠORMOVÁ, Eva

1995 „Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948–1956)“; in Vladimír Just a kol., *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (Praha: Divadelní ústav), s. 34–48

TIPPNEROVÁ, Anja

2009 „Hranice avantgardního umění: groteskní scénáře Vratislava Effenberga“; in Marie Langerová a kol., *Symboly obludností: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let* (Praha: Malvern), s. 249–271