

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ  
DIVADELNÍ FAKULTA

Jan Pohořelický

# OTAZNÍK ZA KUHLNESS...?

**Analýza dramatického textu René Levínského Harila**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

BRNO 2006

vedoucí bakalářské práce: prof. PhDr. Miroslav Plešák

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci připravil a sepsal samostatně, používaje při její tvorbě výhradně literatury, která je uvedena v soupisu pramenů.

„A parody! A parody! With a kind of miraculous gift, to make it absurder than it was.“

(Ben Jonson, *Every Man In His Humour*)

# OBSAH

<b>OBSAH</b> .....	<b>4</b>
<b>1 ÚVOD</b> .....	<b>5</b>
1.1 PROLOG.....	5
1.2 POZNÁMKY K POUŽITÉ LITERATUŘE.....	6
<b>2 RENÉ LEVÍNSKÝ – ČLOVĚK, DRAMATIK A DIVADELNÍK</b> .....	<b>7</b>
2.1 OSOBNOSTNÍ MEDAILON R.L. ....	7
2.2 LEVÍNSKÝ ALIAS.....	9
2.3 DRAMATIK RENÉ LEVÍNSKÝ.....	11
2.3.1 Tabulkový přehled tvorby René Levinského.....	11
2.3.2 Zima.....	13
2.3.3 Okluzní fronta.....	14
2.3.4 Jéé, sluníčko.....	15
2.3.5 Elena Štěpánová.....	16
2.3.6 Přehrada.....	18
2.3.7 Artikulátor.....	20
2.3.8 Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou.....	21
2.3.9 Fysik a jeptiška.....	24
2.3.10 Loutkové hry.....	28
2.3.11 Souhrn.....	30
2.4 DIVADLO NEJHODNĚJŠÍ MEDVÍDČI .....	32
2.4.1 Trilogie DREI FARBEN .....	35
2.4.2 Ruby Hoo: Ultimátum.....	35
<b>3 ANALÝZA DRAMATU HARILA</b> .....	<b>38</b>
3.1 ÚVODNÍ SLOVO O HŘE.....	38
3.2 FORMÁLNÍ PARAMETRY HRY.....	39
3.3 POPIS DĚJE.....	40
3.4 JAZYK DRAMATU.....	43
3.5 POSTAVY.....	45
3.6 REÁLIE.....	49
3.7 MOTIVY A TÉMATA.....	50
<b>4 OTÁZKY DRAMATURGICKÉ INTERPRETACE HRY HARILA</b> .....	<b>53</b>
4.1 COOLNESS DRAMATIKA A JEJÍ VZTAH K TEXTU.....	53
4.2 PARODIE JAKO PROSTŘEDEK AUTORSKÉ VÝPOVĚDI.....	54
4.3 INTERPRETAČNÍ VÝCHODISKA.....	57
<b>5 ZÁVĚR</b> .....	<b>59</b>
<b>6 ANOTACE / SUMMARY</b> .....	<b>60</b>
<b>7 PRAMENY</b> .....	<b>61</b>
7.1 PRIMÁRNÍ LITERATURA.....	61
7.2 SEKUNDÁRNÍ LITERATURA.....	62
7.3 INTERNET.....	64
7.4 OSTATNÍ PRAMENY.....	64
<b>8 PŘÍLOHY</b> .....	<b>65</b>
8.1 REFLEXE BAKALÁŘSKÉHO VÝKONU.....	65

# 1 ÚVOD

## 1.1 PROLOG

V názvu této bakalářské práce jsou na první pohled patrné dva otazníky. První otazník je na samém začátku a je vyjádřen verbálně, čili slovem. Druhý otazník pak je možno spatřit na konci zmíněného názvu, zde ho ovšem zastupuje symbol, chcete-li interpunkční znaménko. Nicméně kromě obou zmíněných existují ještě minimálně dva další otazníky, tak říkajíc na první pohled neviditelné. První z nich za otázkou: „Co je to KUHLNESS?“, a druhý za obdobným dotazem: „Co je ‚OTAZNÍK ZA KUHLNESS...?‘“ Vzniká tím poměrně nepřehledná směsice otazníků, čili otázek, a s nimi se otevírající prostor pro odpovědi. Nuže, vězte, že tato práce klade si za úkol právě takové odpovědi poskytovat.

Nezbývá nám než začít s odpovědí na poslední položenou otázku, tedy: „OTAZNÍK ZA KUHLNESS...?“ je prací, která by měla svému čtenáři představit současného českého dramatika René Levínského a jeho tvorbu, zejména pak jeho zatím poslední dramatický text, hru *Harila*.

Co však se samotným pojmem KUHLNESS? Jedná se o kryptogram, kde je v původním výrazu COOLNESS (který označuje určitý vyhraněný druh dramatiky) nahrazeno anglické „cool“ německým „Kuhl“, jménem, které si zvolil za svůj umělecký pseudonym René Levínský coby autor uvedeného dramatického textu *Harila*.

Skutečnost, že volím k pojmenování tohoto spisu kryptogram není výrazem mé zlovůle vůči čtenáři, naopak odkazuje ke kryptogramům, za jaké považuji právě dramatické práce René Levínského. Ty totiž stejným způsobem, jakým nás zavřené dveře lákají, abychom je otevřeli, či jak nás šifra svádí k jejímu dekodování, vábí k uchopení formou scénické nebo alespoň (jak je tomu v tomto případě) dramaturgické interpretace.

## 1.2 POZNÁMKY K POUŽITÉ LITERATUŘE

Zkoumáme-li dílo současného autora, jakým Levínský bezesporu je, narážíme mnohdy na nedostatek tištěných informačních pramenů. V našem případě je však tato nevýhoda vyvážena poznáním, že současný autor nemusí k prezentaci svojí tvorby využívat bezpodmínečně tradičních technik publikace svého díla, ale může volit i alternativní, technologicky i finančně méně náročnou variantu, kterou je publikace textu elektronickou formou. Proto lze valnou část primární literatury, především pak materiály tiskem nevydané, čerpat ze sítě Internet, kde jsou k dispozici ve formě elektronických dokumentů.

Dále je nutné čtenáře upozornit, že vzhledem ke specifikům jazyka René Levínského jsou veškeré citace z jeho textů uváděny v původním znění, tedy bez přizpůsobení obecně užívané jazykové normě a z toho plynoucích korektur.

## 2 RENÉ LEVÍNSKÝ - ČLOVĚK, DRAMATIK A DIVADELNÍK

### 2.1 OSOBNOSTNÍ MEDAILON R.L.

René Levínský se narodil 6. srpna 1970. Po studiu na gymnáziu v Hradci Králové odešel do Prahy, kde absolvoval teoretickou fyziku na Fakultě jaderného a fyzikálního inženýrství Českého vysokého učení technického v Praze v roce 1993 diplomovou prací pod názvem *O nekomutativním diferenciálním počtu a kvantové grupě  $GL_Jafa, beta(2)$* . Ve své další vědecké práci pokračoval v Centru pro



ekonomický výzkum při Karlově univerzitě (CERGE - Center for Economic Research and Graduate Education), kde získal doktorát na základě své disertační práce *On the Power in Decision Making*. V současnosti se habilituje na Universitě Alberta Ludwiga v německém Freiburgu. Zabývá se zde teorií kooperativních a evolučních her a experimentální ekonomii. Mimo jiné je i členem Game Theory Society.

Pro pochopení Levínského vědeckého zaměření zde uvádím oficiální definování předmětu zájmu teorie her, tak jak jej na svých internetových stránkách uvádí Game Theory Association:<sup>1</sup>

„Game theory studies strategic interaction in competitive and cooperative environments. Only fifty years old, it has already revolutionized economics, and is spreading rapidly to a wide variety of fields. It develops general mathematical formulas and algorithms to identify optimal strategies and to predict the outcome of interactions.

Still, much real-world strategic interaction cannot be fully understood with current tools. To make further progress, the field needs to gain more experience in applications to the real world. Just as important, the theory needs to be further developed to take account of the complexity of many of those applications.“

<sup>1</sup> <http://www.gametheorysociety.org/about.html>

Z uvedeného je patrné, že teorie her má velmi blízko nejen k hraní si (game), ale také k hraní (play), jak mu rozumíme ve smyslu divadelního umění. Stejně tak jako divadlo totiž i zmíněná vědecká disciplína zkoumá „vzájemné strategické ovlivňování v konkurenčních a spolupracujících prostředích“, jinak řečeno zabývá se matematickým uchopováním různých situací.

Divadlu se Levínský zabýval již během svých gymnaziálních studií v Hradci Králové. Právě zde, zhruba od roku 1985, v někdejším klubu SSM Trojka na královéhradeckém Slezském předměstí vystupoval amatérský soubor Divadla do kapsy, vedený tehdy Emou Zámečnickovou.<sup>2</sup> Největšího ohlasu dosáhla tato amatérská divadelní skupina roku 1990 inscenací dadaistického soaré z textů Richarda Huelsnbecka *Kdo nevidí tlusté d'ábly, jak si mastí ryšavé vlasy*. Inscenace se díky neobvyklému pojetí propracovala prostřednictvím postupové přehlídky amatérského divadla poezie Wolkrův Prostějov až ke své první prezentaci na 61. Jiráskově Hronově, celostátní přehlídce amatérského divadla, kde vzbudila značnou pozornost jak veřejnosti, tak odborné kritiky. Pro Jana Císaře, který ji ve svých *Cestách českého a amatérského divadla* hodnotí, byla „...stylově vyhraněným a osobitým pořadem, jaké se stávají historickými milníky divadla poezie...“.<sup>3</sup>

Na podzim roku 1988 pak Levínský zakládá se svými přáteli divadelní soubor *Nejhodnější medvídci*, v němž působí dodnes coby hlavní autor, režisér, dramaturg a také jako herec.

Na opakované dotazy po příčinách jeho lásky k divadlu vždy odpovídá: „Divadlo dělám, protože se u něj dobře chlastá“.<sup>4</sup>

2 CÍSAŘ, Jan. *Nejhodnější medvídci/The Most Beautiful Teddies: Akční divadlo poezie, postmoderní avantgarda; brutální mimesis, či co?*

3 CÍSAŘ, Jan a kol. *Cesty českého amatérského divadla – vývojové tendence*. s. 357

4 HULEC, Vladimír. *Jsmo outsideri*.



## 2.2 LEVÍNSKÝ ALIAS...

Poměrně značnou komplikací při studiu Levínského tvorby může být jeho záliba v používání pseudonymů, přezdivek a „aliasů“ všeho druhu. Na následujících řádcích si pro lepší orientaci v problematice autorovy tvorby dovolím stručně zpřehlednit a uspořádat jím používaná krycí jména.

Tvrdí-li Levínský, že „divadlo dělá, protože se u něj dobře chlastá“ (viz kap. 2.1), a je-li jedním ze spojovacích znaků jeho her i častý výskyt motivů alkoholu, piva, hospod a radovánek s těmito motivy spojených, není pak asi náhodou, že i jím nejčastěji užívaný pseudonym Šimon Olivětín má původ v označení piva broumovského pivovaru, které Levínský v hojně míře v dobách svých literárně-dramatických počátků konzumoval.

Další oblastí, ze které autor čerpá při tvorbě svého pseudonymu, je oblast odvozenin vlastního příjmení, zejména pak variace na jeho slovní základ „lev“ („král zvířat“ není přítomen pouze v dramatikově příjmení, jak připomíná i předmluva ke sbírce *Hry Nejhodnějších medvídků*<sup>5</sup>, ale také v Levínského astrologickém profilu – narodil se ve znamení Lva). Z anglického „lion“ a německého „der Löwe“ tak vznik Lionlöwe, autor hry *Artikulátor*. Křestní jméno Arnalt také není zvoleno náhodně – jedná se o variantu jména Arnolda Scharzeneggera, jehož příjmení je obdobnou formou složeniny dvou slov podobného významu, které každé patří do jiné jazykové skupiny (Schwarz – germánská jazyková skupina, negger – románská jazyková skupina).

Mnohdy však autor pozměňuje příjmení samotné – zkrácením dlouhých vokálů a změnou transkripce se tak z Levínského stává Lewinski (což může čtenáři asociovat někdejší aféru bývalého amerického prezidenta Clintona se svou stážistkou, jedná se však o zcela náhodnou shodu jmen); tak je tomu ve dvou případech – jako Rene Lewinski se podepsal pod drama *Přehrada* a s převzatými křestními jmény Witkiewiczovými, tedy Stanisław Ignacy Lewinsky pod drama *Fysik a jeptiška*.

<sup>5</sup> NOVÁKOVÁ, Sibila; RYBOVÁ, Markéta; BĚLÍŠKOVÁ, Maryška. *Předmluva k prvnímu vydání*. In LEVÍNSKÝ, René. *Hry Nejhodnějších medvídků*

Pro hru *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*, ve které je (jak zmíněno výše) tematizována oblast východních Čech, zejména pak Královéhradecka, volí přezdívku Königgratz, odkazující právě na autorovo rodné město Hradec Králové, lépe řečeno překlad jeho názvu do němčiny.

V materiálech Nejhodnějších Medvídků můžeme nalézt i dvě jména navzájem si podobná: Trinity Ryvalev a Trinity Rydoulev (viz kapitola 2.4). Křestní jméno Trinity znamená v překladu z angličtiny doslovně „trojice“, což nás přivádí i ke klíči, jak přistupovat k etymologii příjmení. V prvním případě se za Ryvalev skrývají herci a členové souboru N. M. Markéta Rybová, a Dan Vavřík, „lev“ na konci odkazuje k Levínskému. Ve druhém případě vystřídala slabiku „va“ slabika „dou“, která odkazuje na jiného z členů souboru Davida Doubka (eventuálně jeho manželku Kláru Doubkovou).

Původ zatím posledního použitého pseudonymu Helmut Kuhl je objasněn v úvodu k této práci (viz kapitola 1.1).

Levínský užívání pseudonymů nepovažuje za mystifikaci. Dle jeho slov by měl pseudonym divákovi pomoci: „...to , co je matoucí, je skutečnost, nikoliv fikce. Je-li hra a priori myšlenkovou konstrukcí, pak je třeba tento model podpořit i mimo jeviště. Správně zvolené jméno autora je pak v ideálním případě dalším z klíčů k rozšifrování inscenace. Ve skutečnosti se opravdu jmenuji René Levínský.“<sup>6</sup>

---

6 Archiv Městského divadla Zlín. *Neuveřejněný rozhovor s René Levínským*

## 2.3 DRAMATIK RENÉ LEVÍNSKÝ

Nás však bude ze všeho nejvíce zajímat postavení René Levínského coby dramatického autora. Na úvod zde uvádím tabulkový přehled jeho díla, řazený podle roku vydání od nejstarších po nejnovější hry:

2.3.1 Tabulkový přehled tvorby René Levínského		
Pseudonym	Název hry	Vydáno
Šimon Olivětín	<i>Zima</i>	1988
Šimon Olivětín	<i>Okluzní fronta</i>	1989
Šimon Olivětín	<i>Jéé, sluníčko</i>	1991
Šimon Olivětín	<i>Elena Štěpánová</i>	1993
René Lewinski	<i>Přehrada</i>	1994
Arnalt Lionlöwe	<i>Artikulátor</i>	1995
Šimon Olivětín	<i>Marbuel a Kratinoha</i>	1997
Matěj Bukovina a Šimon Olivětín	<i>Kašpárek, četník koločavský</i>	1997
Samuel Königgratz	<i>Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou</i>	2000
Šimon Olivětín	<i>Václav, řečený Bajaja</i>	2000
Stanisław Ignacy Lewinski	<i>Fysik a jeptiška</i>	2004
Helmut Kuhl	<i>Harila</i>	2005

Jak je z tabulky patrné, veškerá dramatická tvorba R. L. je tvořena pod různými pseudonymy, o nichž jsme se zmínili v předchozí kapitole této práce. Rokem vydání nechť je rozuměn rok dokončení textu.

Pro lepší uchopení Levínského díla považuji za nutné v krátkosti uvést jeho tvorbu a to zejména tvorbu „pro dospělé“, o hrách pro děti se zmíním pouze okrajově v závěru tohoto přehledu.

První čtyři hry, tedy dramatická trilogie Podivné povětrí, zahrnující díla *Zima*, *Okluzní fronta* a *Jéé, sluníčko*, byla publikována spolu s *Elenou Štěpánovou* roku 1994, a to elektronickou formou na internetových stránkách

divadla Nejhodnější Medvídci pod souhrnným názvem *Hry Nejhodnějších medvídků*<sup>7</sup>.

Kromě věnování: „Průmyslovým básníkům,/ těm,/ kteří jen/ plivátkem jsou/ na vesnickém nádražičku.“, je soubor dramatických textů doplněn i o tzv. „Předmluvu k prvnímu vydání“, v níž se v „medvídkovsky mystifikačním“ stylu snaží Sibilla Nováková, Markéta Rybová a Maryška Bělíšková uvést jak osobnost autora (pro představu cituji jeho část):

„Jeho dramata jsou hluboce zakořeněna v evropské kulturní tradici, avšak nejsou uzavřena ani exotickým vlivům a cítíme v nich vliv největších génů, kteří se v průběhu staletí objevili na scéně světového kulturního dění. Bližší odkazy uvedeme konkrétněji u jednotlivých divadelních her, ale pro příklad namátkově vybereme několik jmen. Je to antický dramatik Sofoklés, francouzský básník François Villon, anglický dramatik William Shakespeare, ruský spisovatel a dramatik Anton Pavlovič Čechov a z českých autorů nemůžeme opomenout poetu Františka Gellnera, výtvarníka a spisovatele Josefa Váchala a konečně předního českého filosofa a spisovatele Ladislava Klímu. Zdaleka jsme nevyčerpaly široký Pantheon světových umělců, jejichž nedokončenými myšlenkami je celé René dílo protknuto a jež zde jsou totalizovány a předvedeny v celé své dokonalé absurditě. (...)“<sup>8</sup>

V další části rozvíjí možnosti interpretace jeho her:

„Prvoplánově hry reflektují společnost v její soudobé realitě. Politický stav společnosti neintervenuje nijak agresivně do nálady děje. Sociální téma se povedlo dramatikovi citlivě zpracovat a ve způsobu transformace tohoto tématu do poetického jazyka můžeme vyčíst stav a proměny básníkova psychického a intelektuálního vývoje. (...)“<sup>9</sup>

Po předmluvě pak následují samotné dramatické texty.

7 LEVÍNSKÝ, René: *Hry nejhodnějších medvídků*

8 NOVÁKOVÁ, Sibila; RYBOVÁ, Markéta; BĚLÍŠKOVÁ, Maryška. *Předmluva k prvnímu vydání.* In LEVÍNSKÝ, René. *Hry Nejhodnějších medvídků*, str. 3

9 Ibidem, str. 3-4

### 2.3.2 Zima<sup>10</sup>

První hru *Zima* píše Levínský už roku 1988, ve svých osmnácti letech. Jedná se o krátkou osmistránkovou aktovku pro šest postav s podtitulem „Obzvlášť naivní pohádka o dvou koncích“. Autor předkládá poměrně banální, „klišovitý“ příběh čtyř ústředních postav – Krále, Šaška, Karla-Hrobaře-Trubače a Královny. Levínský je zde patrně inspirován dramatem Michela de Ghelderode *Escorial*<sup>11</sup>, eventuálně na toto dílo tematicky navazující drama *Král umírá*<sup>12</sup> absurdisty Eugena Ioneska, jak dokazuje nejen blízkost fabule, shoda postav, ale i úvodní scénická poznámka<sup>13</sup>:

„Šerosvit...  
Královský trůn. Červený samet s mírnou vrstvou prachu. Trocha zatuchlého pachu. Trůn silně rozvrzaný, o to lépe naleštěný. Král v podobném stavu. Zádumčivý pohled do levého horního rohu sálu.  
Tma. (...)“

Již tento vedlejší text rozvíjí aforistickým způsobem původní děj zmíněného Ghelderodova díla, rozhodně se však nejedná o adaptaci, shoda se dá nalézt pouze v blízkosti stylizovaného jazyka a ve stejnosti motivů obou her (např. zmíněná „zatuchlost“ paláce, štěkot psů, význačnost postavy hrobníka-trubače, zima, ad.). Příběh je však veden jinou, autorovi vlastní „absurdistickou“ cestou: Znuděný král se po zjištění, že zmizela královna, vydává na lov se svým Šaškem, mezitím však Hrobník chystá plány na likvidaci jak Krále, tak i Šaška. Připraví hrob, do něhož vzápětí oba spadnou. Na scénu přichází „kouzelný“ dědeček, odehraje loutkové představení o bramboře, bramboráku a bramborovém knedlíku, jediným jeho divákem je bandaska (ve scénické poznámce autor píše, že v ní „má asi dršťkovou polévku“<sup>14</sup>). Dědečkova scénka končí stříkáním vody z bandasky. Pod představou, že se jedná o „živou vodu“, se probouzí k životu Král i Šašek a společně s náhodně se objevivší Vílou vylézají z hrobu a vydávají se

10 OLIVĚTÍN, Šimon. *Zima*

11 GHELDERODE, Michel de. *Escorial*

12 IONESCO, Eugène. *Král umírá*

13 OLIVĚTÍN, Šimon. *Zima*. str. 12

14 Ibidem, str. 18

za víliným preludem. Hrobař-Karel-Trubač se stává „konečně“ královniým manželem, kralování však odmítá, svou budoucnost vidí ve vlastním povýšení na „bachaře“. V království však již není žádných obyvatel. Proto do role svého jediného vězně staví samotnou Královnu. Hra končí slovy „Jsem nejšťastnější člověk na světě, bachař jeho veličenstva“.

Hra se samozřejmě s ohledem na dobu svého vzniku dá interpretovat i jako svého druhu reflexe na tehdejší totalitní politickou situaci. Nicméně dominantní je u ní právě onen „absurdistický“, groteskně-poetický pohled na svět a fakt, že vznikla na základě znalosti jiného, obecně známého dramatického textu. Právě onen fakt řadí Levínského už od počátku mezi tzv. „poučené dramatiky“, tedy ty, kteří se v určité míře setkali s dramatickou tvorbou jiných autorů a snaží se na ni svým vlastním osobitým způsobem reagovat či navazovat.

### 2.3.3 Okluzní fronta<sup>15</sup>

Druhou Levínského hrou je opět krátká jednoaktovka, čítající třináct stran, s názvem *Okluzní fronta* a podtitulem „Romantický příběh ze závodní jídelny“. Její dokončení datuje autor na 20. prosince 1989, tedy měsíc a tři dny po vyvrcholení „sametové revoluce“ událostmi na pražské Národní třídě.

Hra v sobě nese, a to ze všech Levínského děl nejvíce, punc inspirace „klasickým“ absurdním dramatem, jak je známe z děl Eugena Ioneska či Samuela Becketta. „Děj“ hry autor zasazuje – jak patrně z podtitulu – do prostředí závodní jídelny v nespecifikovaném podniku, podle postav Karla, řidiče nákladáku V3S, a traktoristy Josefa, se nejspíš jedná o JZD<sup>16</sup>. Již samotný fakt, že hra je časově limitována jediným okamžikem – její čas začíná pět minut před půl jedenáctou a končí taktéž pět minut před půl jedenáctou, naznačuje, že se neocitáme v „pravé“ realitě. Absenci jakékoliv logiky podtrhuje panoptikum „alegorických“ postav, které se objevují vedle postav zaměstnanců a strážníků-důchodců ve frontě na obědy (název hry

<sup>15</sup> OLIVĚTÍN, Šimon. *Okluzní fronta*

<sup>16</sup> Zkratka pro Jednotné zemědělské družstvo, označující v předlistopadovém Československu formu zemědělského podniku ve společném vlastnictví; tato družstva působila především na venkově.

nevychází, jak by se na první pohled zdálo, z meteorologického pojmu „okluzní fronta“, i když je možno jej vykládat v onom důsledku, že okluze za sebou přináší zhoršení počasí, nýbrž ze samotného pojmenování řady čekající na oběd, tzv „fronty“). Jsou jimi např.: Bílý-Gramofon, Černý-Geolog, Klaun-Strůjce letadel, Zanedbaný-J.K.-Jéé, klarinet. Vyprázdňené dialogy v sobě různým způsobem splétají strasti jednotlivých aktérů, kteří mají společné pouze ono „beckettovské“ čekání, nyní však nikoliv „na Godota“, nýbrž na příděl obědu do svých „ešusů“. Další „absurdistické“ atributy můžeme nalézt ve využití personifikovaného Gramofonu i Reproduktoru závodního rozhlasu, nemluvě o technickém řešení světla a zvuku, jak je zmíněno v autorových inscenačních poznámkách.

Jazyk hry není – jako tomu bylo v případě *Zimy* – nikterak výrazněji stylizován, objevuje se tu hovorová čeština, výjimečně zazní i nějaký vulgární výraz. Výraznějším prvkem se zde stává použití „songu“, jak jej známe z dramatu „brechtovského typu“, a to v podobě teskné „Písne traktoristy Josefa“.

### 2.3.4 Jéé, sluníčko<sup>17</sup>

Třetí z her trilogie Podivné povětrí, s lakonickým podtitulem „Konec trilogie ve čtyřech obrazech“, je napsána v obdobně antidramatickém duchu jako je tomu u Okluzní fronty. Po poetické předmluvě jakéhosi „prologa“ Pana Petra (jedná se o přesmyčku jména titulního hrdiny u nás méně známé pohádkové knihy Jamese Matthewa Barrieho *Petr Pan a Wendy*<sup>18</sup>) se ocitáme na poušti, před troskami letadla, z nichž vystupují tři ztroskotavší muži: Karel Veřejovský, Jiří Vředík a Ing. Alexander Žloutan. (V Levínského dramatické tvorbě se vůbec poprvé setkáváme s postavami, které mají jak jméno, tak i příjmení.) Záhy zjišťují, že jsou mrtvi a že se potřebují přemístit do chladu, aby se jejich těla co možná nejvíce zakonzervovala. Před sluncem, které jim hrozí naprostým vysušením, se chtějí chránit vodou, kterou nemají, a proto se vydávají ji hledat. Po návratu z neúspěšného pátrání se setkávají

<sup>17</sup> OLIVĚTÍN, Šimon: *Jéé, sluníčko*

<sup>18</sup> BARRIE, James Matthew. *Petr Pan a Wendy*

s Krásnou beduínkou, ta se všemi třemi zapřádá nevázaný hovor, vzápětí však záhadně mizí. Postavy na sebe na chvíli přeberou atributy Dlouhého, Širokého a Bystrozrakého ze stejnojmenné pohádky Boženy Němcové, jsouce puzeni tušením, že díky nalezení prstenu, který je na dně jezera (motiv rovněž od Němcové), objeví i ztracenou Krásnou beduínku-princeznu, vydávají se na cestu. Prsten je nalezen. Objevuje se i Krásná beduínka, bohužel však při předávání spadne prsten do písku a je navěky ztracen. Žloutanovi vzápětí puká srdce, do celé logiku postrádající situace přichází prolog Pan Petr a přináší živou vodu, která mu, jak říká, „zbyla ze Zimy“ (čímž se nám lehce uzavírá oblouk celé trilogie); tou křísí Žloutana. Všechny postavy se dozvídají, že nejsou mrtvé. Hra končí scénickou poznámkou:

„V Hamletovském zmatku se ozývá všechno dokupy. Je to očistec, je to život, nebo smrt? Je to divadlo.“

### 2.3.5 Elena Štěpánová<sup>19</sup>

Čtvrtou hrou René Levínského je Elena Štěpánová, u níž se můžeme setkat hned se dvěma možnými autorskými pseudonymy. Prvním je již zmiňovaný Šimon Olivětín. Jako druhý pseudonym který byl použit při inscenování Eleny, se objevuje Simon Uli Vetin, tedy jakási variace na Olivětína. V podtitulu této hry najdeme žánrové označení jako „Sociální thriller“ a zároveň poznámku „Jednoaktovka“.

Děj díla je časově zasazen do konce 19. století, jak vyplývá z četných narážek na „dny pařížské Komuny“. Šlechtic Karel Andreáš s manželkou Zitou čeká ve svém letním sídle na návštěvu svých přátel Kornelových. Společnost jim dělá jejich služebná Elena, působící dojemem naivní dívky, flirtující s Karlem a oddaně vykonávající rozkazy svých „nadřízených“. Hosté se dostavují a divák se od nich spolu s manželou Andreášovými postupně dovídá o záhadné smrti doktora Burdygela<sup>20</sup>, který zemřel zabit

<sup>19</sup> OLIVĚTÍN, Šimon. *Elena Štěpánová*

<sup>20</sup> Levínský si zde „vypůjčil“ nejen jméno postavy ze hry S. I. Witkiewicze *Blázen a jeptiška*, která je ve Witkiewiczově příběhu zavražděna obdobně absurdním způsobem, a sice probodena tužkou z rukou „blázna“ Walpurga. Levínský však přebírá i některé postupy Witkacyho způsobu alogických a asociativních dialogů.



bublinou v kokainu, přičiněním „agentky spiknutí jablek zpoza stromu“, služky Eleny. Stejně tak vyjde najevo, že Karlovi se Zitou se před dvaceti lety narodilo dítě, a oni na něj zcela „zapomněli“. Poté, co si všichni omylem připijí otráveným vínem určeným k hubení molů, přichází Elena, která je vzápětí díky mateřskému znaménku, „zelenému pipilígu pod levým uchem“, identifikována coby ono ztracené dítě manželů Andreášových. V závěrečné sekvenci hry je ještě zmíněna smrt policisty pátrajícího po Eleně coby Burdygelově vražedkyni majora Kaliny,<sup>21</sup> který roztrhán psy umírá před branami šlechtického letohrádku. Nakonec oba „otrávení“ hosté odcházejí, stejně tak jako Elena, která jde „odvézt tělo poručíka Kaliny do pathologického ústavu“. Karel a Zita, smíření se svou blížící se smrtí, začínají hrát stolní tenis; Karel končí hru slovy: „Je příjemné si navečer zavzpomínat, obzvlášť když venku prší.“

Většina informací obsažených ve hře je nám předávána především absurdně humornými dialogy postav, které svou výstavbou a pointováním připomínají dialogy „dobře napsaných“ konverzačních komedií výše zmíněného období druhé poloviny 19. století, komedií, od kterých *Elena Štěpánová* odvíjí svůj značně parodický ráz. Dobu, ve které se děj odehrává, naznačují jak použité motivy, tak určitá romantická „ornamentálnost“ jednotlivých promluv postav. Autor zde silně využívá archaických přívlastků (např. „junák ve zdejší vesnici odrostlý“), vzletných metafor (např. „Jak plovati mám po klidné hladině, abys mne vzápětí neobvinila, že pažemi rozpoutávám tajfun?“) či „květnaté“ větné vazby (např. „Nemyslete si, vím, že můj původ, jakkoliv tajemný a prostý, přiřkl mi jisté meze, nad nimiž v mém mozku není nic než milosrdná temnota, abych tak řekla, jsou horizonty, kterých mi není možno dosáhnout, ale dobře chápu vaši dobrotu a lásku, kterou mě obdařujete, a jsem vám za ni vděčna.“).

21 V tomto případě se může jednat o „výpůjčku“ jména a zjevnou satirickou narážku na silně ideologicky zabarvený předlistopadový seriál Jiřího Sequense *30 případů majora Zemana*; plukovník Kalina (v seriálu jej ztvárnil Miloš Willig), přítel a posléze nadřízený titulního „hrdiny“ majora Jana Zemana však v seriálu umírá roku 1968 na srdeční infarkt. Pravděpodobnější verze původu jména je však jiná – patří spíše hajnému Kalinovi, jedné z postav Váchalova *Krvavého románu* (VÁCHAL, Josef. *Krvavý román*), jak uvádí i výše zmíněná předmluva (NOVÁKOVÁ, Sibila; RYBOVÁ, Markéta; BĚLÍŠKOVÁ, Maryška. *Předmluva k prvnímu vydání*. In LEVÍNSKÝ, René. *Hry Nejhodnějších medvídků*, str. 9)

Zmíněná „alogičnost“ promluv se projevuje propojováním nesouvisejících kontextů postav, např.:

KAREL: No tak, neurážíte se hned Eleno. Nechtěl jsem se vás nikterak dotknout. Tedy alespoň v jistém slova smyslu.

ELENA: Nezlobte se pane, ale nerozumím vám. Používáte příliš složitých myšlenkových konstrukcí a já jsem jen prostá žena.

Jiný případ „alegoričností“ nacházíme v používání cizích, pro dobu, ve které se děj hry odehrává, nepatřičných motivů (stolní tenis, kokain, telefon).

V hojně míře je hra obdařena inscenačními poznámkami, které jsou však převážně technického charakteru (příchody, odchody, akce a popisy postav).

### 2.3.6 Přehrada<sup>22</sup>

Další z řady zmíněných Levínského děl je hra v podtitulu označená jako „hrdinský epos“ s názvem Přehrada. Hra byla nominována roku 1994 do finále dramatické soutěže Cen Alfréda Radoka.

Děj této – jak je definována autorem – „jednoaktovky s prologem a epilodem“ je zasazen do „útrobu“ hydroelektrárny, jejíž prostředí je v úvodní inscenační poznámce vylíčeno téměř básnický: „Dějepisíci by vše možná připomnělo prehistorickou otevřenou ledničku vegetariána, naplněnou jen rajskými jablky a v alobalu zabalenou okurkou“.

Prolog hry nám představuje noční můrou posedlého Karla Dlahu, ředitele elektrárny, který ze sna dává výkřiky najevo své obavy z utopení. Nad ředitelovým tělem stojí závodní lékař Vosecký a „dopuje“ Karlovo tělo morfiem<sup>23</sup>. Z promluv doktorových se dozvídáme, že v důsledku katastrofálních záplav je nuceno osazenstvo elektrárny držet pohotovost a být tak uzavřeno vnějšimu světu právě v lůně přehradní hráze.

<sup>22</sup> LEWINSKI, René. *Přehrada*

<sup>23</sup> Zde se opět objevuje narážka na Witkiewiczova *Blázna a jeptišku*, a to nejen v motivu morfia, ale dokonce částmi replik, převzatými z českého překladu Heleny Stachové.

V samotném „Aktu“ jsou nám nejprve objasněny jednotlivé postavy hry a jejich vztahy: snaživý mladý dispečer Jaromír Dobrý, jeho žárlivá přítelkyně a citlivá sekretářka ředitele Alena Kovářová, inženýrka Mourková netající se svým zájmem o muže, zejména pak o ředitele Dlahu, a samotný ředitel coby zodpovědný vedoucí pracovník, ovšem zmítaný „komplexem, který má prapůvod v jeho embryonálním stadiu, když jeho matka učitelka vysvětlovala žákům více než patnáct minut v dlouhých souvětích i jasných radách, jak plavati po hladině městského bazénu. Pak sama skočila do vody a plavala jen styly, při nichž břicho je celou dobu ponořeno, tedy prsa, kraul a motýlek, žádný znak“. Kromě výše uvedených „lidských“ postav je ve hře přítomna také postava lékařova kocoura Micury. Posléze se v situačně bohatém příběhu (snaha Mourkové spáchat sebevraždu končí však otrávením Kovářové a její následnou záchranou; Vosecký, který ve snaze zklidnit emoce zaměstnanců elektrárny přeřídí ukazatele stavu hladiny na nižší úroveň aj.) začíná řešit zásadní problém, a sice jak zabránit protržení přehradní hráze a nezpůsobit zároveň záplavy v oblastech položených níže pod přehradou.

V závěru „Aktu“ přichází ředitel Dlaha s nápadem odstřelit část sedla na boku nádrže a tím odvést vodu pryč do údolí nedalekého „Zubatého pralesa“. Vzhledem ke komplikovanosti tohoto úkolu se zodpovědný ředitel nabídne co „živá bomba“ k provedení celé této operace. Jeho oběti však není třeba. Inženýrka Mourková přichází s nápadem, jak celou akci vykonat bez vynucené smrti milovaného ředitele.

V Epilogu hry se pak skrze dialogy postav, které zůstaly na velíně a pozorují dění mimo přehradu, dozvídáme, že Dlaha ve svém poslání uspěl, nebezpečí je zažehnáno. Jen děti, koupající se pod přehradou se svou paní učitelkou se začínají topit: „Některý už zmizely pod hladinou, ale pár jich ještě plave.“ Tak je výsledný happyend ve svém závěru zbořen téměř ignorovaným neštěstím, které poskytlo horskou školu v přírodě.

Ze všeho nejvíc v sobě Přehrada implikuje prvky televizních seriálů „socialistických“ osmdesátých let XX. století, jmenovitě pak seriálu *Velké*

*Sedlo*, odehrávajícím se právě v prostředí přehrady a pojímajícím do sebe tuto tematiku s typickým „socialistickým“ přístupem k věci. Odvolávku k seriálu nalezneme pak i v jedné konkrétní zmínce, kdy se ze zpráv zpod přehrady zprostředkovaných vysílačkou dovídáme, že „...na severu za Velkým Sedlem leze už ven sluníčko. Čoveče, Palizovic střecha svítí.“<sup>24</sup>

### 2.3.7 Artikulátor<sup>25</sup>

Hra *Artikulátor* – souboj o tlumok (1995), označená v podtitulu jako „první a původní akční divadlo poezie“, je jakousi variací na mytologické příběhy. Jazykově specifické dílo nám představuje děj, v němž se „...ze tmy věků vynořují jednotlivé postavy, bohyně i fúrie jak z perníku se vylupují mandle“. Hru zahajuje prolog *Matky*, která sděluje východiska příběhu, z nichž nejdůležitější je fakt, že přišla o syna-Nejmladšího, kterého odnesl lovec-otec, spolu s relikviemi vytvořenými z matčiny kůže – kabátem, kloboukem a tlumokem. Dále se seznamujeme s Matčiny syny Recitátorem a Deklamátorem, kteří dostávají od bohyň Afrodité, Artemis a Athény za úkol získat zpět relikvie, které má Nejmladší v držení, zakazují jim však použít násilí, místo toho radí bratra „umluvit“. Bratři vyrážejí na cestu, dostanou se do domácnosti Nejmladšího a tam ho bez okolků vyzvou na souboj. V prvním kole vyhrávají bratři plášť, v druhém kole však zjeví se coby „deus ex-machina“ matka a vloží nejmladšímu do rukou pušku<sup>26</sup>. Následně citoslovcem „ratatatatata“ bratry poráží a uzavírá hlavní část hry slovy: „Ne v deklamaci či recitaci jakkoliv procítěné je hodnota poésie, jen přesná výslovnost hlásek dá slovům významy v nichž peklo s nebem podá si své pařáty a křídla. Pak teprve bude moci bílý sup poesie odletět ku hvězdám. Na toto téma nechť nikdy není spor“; načež Matka s jeho Milou odpovídají: „A Tvé jméno, muži, ať je navždy ARTIKULÁTOR!“ V kraťoučkovém epilogu, který následuje, jsme svědky toho,

24 Jméno Paliza je právě jménem hlavního hrdiny zmíněného televizního seriálu Jaroslava Dietla *Velké Sedlo*; hrázného Palizu zde ztvárnil Pavel Nový.

25 LIONLÖWE, Arnalt: *Artikulátor*

26 Tento motiv může evokovat obdobnou situaci na konci dramatu Karla Čapka *Matka*. Matka Dolores zde vkládá svému poslednímu synovi Tonimu do rukou pušku řkouc mu pouze: „Jdi!“ (ČAPEK, Karel. *Matka*)

jak je Nejmladší-Artikulátor bohyněmi za svou chrabrost obdarován časem, který má navíc a který následně spravedlivě rozděluje mezi „své ženy“, tedy Milou, Matku a tři bohyně.

Jak už bylo naznačeno, hra je po jazykové stránce velmi bohatá, používá rozličných stylistických i rétorických figur, demonstrujíc tak nepřeborné možnosti práce s jazykem. Nejen samotné repliky, ale i vedlejší text používá květnaté „zeyerovské“ češtiny. A ačkoliv je text psán v próze, uvnitř většiny replik je cítit rytmus verše a velmi často se zde objevují i pasáže s rýmy. Přesto je jen jediná replika i graficky uvedena jako báseň s ukončením veršů na konci řádku. Poeticky archaickou mluvu postav autor sám záměrně narušuje slovy a slovními spojeními z tzv. „současného slovníku“, např.: „...ty můj kluku zlatej...“

Jak je patrné z přehledu děje, kromě mytologicky-archetypálních postav, jakými je např. Matka, se zde objevují i postavy řecké mytologie v podobě tří bohyň. Kromě nich však, jak je Levínského zvykem, nalezneme ve hře také četné narážky např. na animovaný seriál Příběhy Típa a Tapa (hovoří se zde o psech se stejným jménem a Nejmladšího Milá se jmenuje stejně jako strýček ze zmíněné pohádky – Fido). Ve slovech bratrů pak zazní dokonce i odvolávka na „zlatou dobu“ divadla poezie v okamžiku, kdy Recitátor s Deklamátorem přicházejí k Nejmladšímu: „Otevři bratře dvíře své neb avantgarda k tobě jde. My jsme ta avantgarda, my jsme ta avantgarda. My jsme ta avantgarda, my jsme ta avantgarda...“

### 2.3.8 Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou<sup>27</sup>

Za hru, která z celého autorova díla nese nejvíce „nej“, můžeme považovat *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*. Jedná se nejen o nejdelší Levínského hru, hru s nejdelším názvem, či hru s největším dramatickým personálem, ale také o hru nejhranější, nepřekládanější, nejvydávanejší a především nejznámější.

<sup>27</sup> KÖNIGGRATZ, Samuel. *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*

Kromě první inscenace Andreje Kroba v podání Nejhodnějších medvídků a Divadla na tahu<sup>28</sup> (2002) ji uvedlo pražské Divadlo v Dlouhé v režii Hany Burešové (2003), zlínské Městské divadlo v režii Petra Štindla (2003), či Městské divadlo Karlovy Vary, opět v režii Andreje Kroba (2003). Hra se posléze dočkala nejen svého rozhlasového provedení v režii Sylvestera Lavříka v produkci Českého rozhlasu Brno (2003), ale i filmového zpracování pod pozměněným názvem *Ještě žiju s věšákem*, plácačkou a čepicí ji divákům stříbrného plátna představil režisérský tým Pavla Göbla a Romana Švejdy (2006). V překladu Alexe Zuckera *I'm still Alive With a Coat Rack, a Cap and a Signal Disc*<sup>29</sup> byla představena formou scénického čtení i „na prknech“ New York Public Theatre v režii Jaye Austina Williamse (2004). Do němčiny ji pod názvem *Ich lebe noch mit Haken, Mütze und Kelle* přeložila Ulrike Hoinkis<sup>30</sup>.

Hra se ze zbytku Levinského tvorby vyděluje však i způsobem výstavby děje. Autor zde vytváří zcela autonomní styl, který nám může v mnohém připomínat způsoby vyprávění známé např. z filmů Miloše Formana či z próz Bohumila Hrabala. Situačně komplikovaná zápleтка nás zavádí na malé nádraží současnosti, mezi železničáře, kteří zde tráví svůj všednodenní život. Klidnou letní atmosféru naruší pak zpráva, že se do stanice blíží nebezpečný kontrolor bezpečnosti práce Deka se záměrem „dostat“ výpravčího Dvořáka. Divák má možnost seznámit se i s dalšími „postavičkami“ nádraží – novou signalistkou Esmeraldou, místním „Cassanovou“, výpravčím Alešem, přednostou stanice Jánským, majitelem nádražní restaurace Kaštanem, uklízečkou Kleinovou, posunovači a dalšími. Silným dějovým motivem se stává také domnělá smrt posunovače Bláhy, a její následovné „šťasné“ vyřešení, vystřídané tentokrát skutečnou smrtí jedné z hlavních postav hry, výpravčího Dvořáka, který uklouznuv na záchodě po zvratkách zanechaných zde zpitým kontrolorem Dekou, „švihnul se

28 „Divadlo Na tahu se proslavilo zejména ‚nepovoleným‘ uvedením Havlovy *Žebrácké opery* v divadelním sále hospody U Čelikovských v Horních Počernicích 1. 11. 1975. Jeho duchovním otcem, režisérem, hlavním hercem a vedoucím je dodnes Andrej Krob.“ DVOŘÁK, Jan; HULEC, Vladimír. *Příští vlna – Next Wave*. str. 69

29 KÖNIGGRATZ, Samuel. *I'm Still Alive With a Coatrack, a Cap, and a Signal Disc*

30 KÖNIGGRATZ, Samuel. *Ich lebe noch mit Haken, Mütze und Kelle*

vo dlaždičky“. Hra končí téměř až groteskním epilogem, ve kterém nad mrtvolou výpravčího běží záznam fotbalového zápasu, vzpomíná se na Dvořákovu minulost v divadle a z kuchyně začínají vylézat neuvaření krabi.

V této práci nelze opomenout, že Levínský tuto hru psal původně pro soubor Divadla Na zábradlí na žádost tehdejšího tamního režiséra J. A. Pitínského. V dramatu se tak odrážejí i některé skutečnosti, spjaté s touto divadelní scénou (roli Dvořáka měl dle Levínského vize ztvárnit Ladislav Klepal, v textu je exponována i reálná zkušenost tohoto herce: „Vždycky se vytahoval, že v osmašedesátém, dyž hrál celou armrdu otce Ubu v Odeonu, než ho kvůli chlastu vyhodili, tak Edith sbalil s Libíčkem na noční pařížský ulici a strávili ve třech celou noc a vona jim napsala tuhle píseň. Ukazoval ty noty a dole vlevo – mon amour Petr Dvorak.“) Od realizace v DNZ bylo však nakonec upuštěno (Pitínský nebyl údajně s textem spokojen) a inscenování s „Medvídky“ a za účasti „svého“ souboru divadla Na tahu se rodinný přítel L. Klepala Andrej Krob, který výslednou inscenaci Klepalovi „věnoval“<sup>31</sup>.

Jak jsem naznačil, celá hra oplývá značným množstvím ze skutečnosti převzatých reálií, které však fungují pouze coby doplněk celkové výstavby, jako jakýsi drobnokresebný detail dotvářející jednotlivé situace tím, že zvěrohodňuje jejich informační hodnotu. Jedná se nejen o zmíněnou poznámku o zájezdu DNZ do Paříže, ale především o čísla vlaků, jejich příjezdy a odjezdy, výsledky fotbalových utkání, reálná jména fotbalistů, lokální – východočeské – zeměpisné údaje aj.

---

31 KŘÍŽ, Jiří, P. *Plácačku věnoval Krob Láďovi Klepalovi*

Na samotném textu a jeho prvním uvedení je však patrný ještě jeden neopomenutelný fakt, a sice průvodní slovo, resp. předmluva, pod kterou je podepsána fiktivní osoba Dr. Rachel Lewinski. Předmluva velmi zaníceně pojednává jak o fiktivním autorovi hry Samuelu Königgratzovi, tak i o genezi textu:

„Když se Samuel Königgratz (\* 15.7.1973, Zell in Wiesental, Baden-Württemberg) vracel v úterý 29.7.1997 z Hradce Králové zpět do Freiburgu im Breisgau (zde studoval na universitě Alfreda Ludwiga kulturní antropologii, promoce 17.11.2000), nasedl jako obvykle do rychlíku 950 Královský lev. Dva muži, kteří přistoupili do jeho kupé, však zásadně ovlivnili další tři roky jeho vědeckého života. Přestože Königgratz neuměl a dodnes neumí jediné slovo česky, z jakéhosi náhlého popudu začal rozhovor mužů ve vlaku nahrávat na skrytý diktafon. A co víc, po dvaceti minutách jízdy, zcela zaujat dikcí a atmosférou jejich rozhovoru s nimi v Dobré Poustevně vystoupil a v nahrávání pokračoval dalších několik hodin, dokud neutratil všechny zbývající české koruny za kazety a tužkové baterie. (Jistou dobu strávili muži naštěstí v nádražní restauraci, kde mohl Königgratz zapojit svůj diktafon do běžné sítě přes standardní kmitací adaptér.)

Po návratu na universitu požádal Königgratz bohemistu Prof. Dr. Pavla Drewse z katedry slavistiky 2. filosofické fakulty, zda by mohl sebraný materiál přeložit. Výsledný překlad pak poměrně úspěšně výtěžil ve své diplomové práci *Ein Schpucknapf und ein dörflicher Bahnhof: Eine komparative Studie. (...)*<sup>32</sup>

Takto téměř vědecky koncipovaný text je však pouhou mystifikací, která však velmi fundovaně předstírá svou autenticitu. Avšak na rozdíl od u nás nejznámějšího „cimrmanovského“ pojetí mystifikace, které takto vytvořenou iluzi „jemně ironicky zcizuje“<sup>33</sup>, a tím i uvádí na pravou míru, „medvídkovská“ mystifikace se stává mnohdy absolutní, neodhalitelnou.

### 2.3.9 Fysik a jeptiška<sup>34</sup>

Po „realisticky“ pojatém kuse *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* vrací se Levínský ke svým „absurdistickým“ počátkům hrou *Fysik a jeptiška*.

Název i zvolený pseudonym (Stanisław Ignacy Lewinski) v sobě nesou parafrázi na již zmiňovaný kus S. I. Witkiewicze *Blázen a jeptiška*<sup>35</sup>. Jedná se tak o jedinou adaptaci cizího díla, která je přiznaná již v názvu.

32 LEWINSKI, Rachel. *Historická poznámka*

33 HOŘÍNEK, Zdeněk. *Knihy o komedii*, str. 129

34 LEWINSKI, Stanisław Ignacy. *Fysik a jeptiška*

35 WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy. *Blázen a jeptiška*.



Avšak zatímco Witkacyho hra se odehrává v cele blázince, kam za básníkem Walpurgem přichází jeptiška-sestra Anna, aby se s ním po peripetiích vzájemné lásky a následného zneuctění náboženského i psychiatrického systému, který v blázinci a okolním světě panuje, dostala zpět do „normálního“ života, Levínského dílo je jeho parodickou obdobou s analogickou výstavbou situací, avšak rozličnými dílčími motivy. Děj se zde odehrává v jaderné elektrárně Blaník, kam za bezpečnostním technikem Ing. Alanem Tichým přichází řádová sestra Adalberta s žádostí o povolení vysvětit nefunkční turbínu. Následné situace nejsou naplněny zásadními dějovými zvraty. Postavy sdělují své životní příběhy, svěřují se jedna druhé. Mimo Tichého a Adalberty se však ve hře setkáváme ještě s ambiciózním mluvčím elektrárny Ing. Milanem Teufelem, který se snaží „získat ruku“ sestry Adalberty, a Jiřím Brouzdalem, světícím biskupem vyšehradským, který je Adalbertiným bývalým partnerem. Zatímco motiv sebevraždy Walpurga řeší Witkiewicz oběšením, Levínského fyzik Tichý spořádá radioaktivní botulotoxinové vajíčko, a tak jako se u Witkacyho vrací bývalý „blázen-básník“ na scénu jako „elegán“, vpadá Tichý přímo doprostřed rituálu svěcení turbíny, který je zároveň i svatebním obřadem Adalberty s tiskovým mluvčím Teufelem, jako radioaktivitou vajíčka zdeformovaný „kriplkačer“. Hra končí, obdobně jako je tomu u jejího vzoru, jakýmsi „happyendem“.

Pro srovnání podobnosti obou textů uvádím úvodní repliku Blázna a jeptišky a analogickou repliku Fysika a jeptišky:

S. I. Witkiewicz: *Blázen a jeptiška*, první dějství<sup>36</sup>

---

36 Ibidem, str. 77

BURDYGEL: Tak tady máme našeho pacienta. Teď spí po velké dávce chloralu a morfia. Naší tajnou zásadou je: nevyléčitelné pacienty pozvolna trávit. Je ovšem možné, že Grün má pravdu. Já nepatřím k těm zabeđeným psychiatrům, kteří už nedokážou pochopit nic nového. Dovolil jsem ten experiment, a to tím spíše, že nejen já, ale i profesor Waldorff jsme už vyčerpali všechny prostředky. Dementia praecox. Jestli, sestro, přijdete na to, co ten člověk má vlastně za „komplex“, jak tomu psychoanalytici říkají - o čemž velice pochybuju -, jestli s pomocí své ženské intuice proniknete k tomu temnému bodu jeho duše, k tomu zapomenutému místu takzvaného traumatu, budu mít z Grünova vítězství upřímnou radost. Pokud jde o psychoanalýzu, uznávám její metody vyšetřovací, ale nevěřím v její terapeutickou hodnotu. To je dobré leda pro lidi, kteří můžou léčení obětovat celý život. Tady je židle.

R. Levínský: *Fysik a jeptiška*, první obraz<sup>37</sup>

TEUFELE: Tak tady máme našeho pacienta. Teď spí po velké dávce chloralu a morfia. Naší tajnou zásadou je: Pracovat můžeš, spát musíš. Hehe. Víte sestro, všichni naši zaměstnanci jsou nevyhlášenými šílenci. Správně bychom je měli všechny povraždit, ale k čemu to? Oni by nám stejně poslali z Prahy nové. A teď ještě ten experiment s Vámi... Tedy já rozhodně nepatřím k těm zbedněným inženýrům, kteří nedokáží pochopit trochu té spirituality, ale lézt nám s tím až sem? (*Tázavý pohled. Ticho.*) Konečně vy jste si to nevymyslela. Znáš dobře tyhle biskupské hejsky, myslím teď Vašeho duchovního správce, už se vidí v televizi, přímý přenos, předseda vlády, ministr průmyslu a hned vedle nich on. Určitě si už shání nový talár, ne, nejméně od Armaniho, co říkáte?

Tato hra však má svá specifika i jinde než v pouhé analogičnosti s Witkiewiczovým textem či v jeho umné parodii: velmi intenzivně a dovolím si říci, že nejsilněji ze všech Levínského her můžeme zde rozpoznávat autorský subjekt, a to právě v postavě Tichého, který shodně s autorem vystudoval jaderné inženýrství; stejně tak se zabývá i psaním divadelních her, navíc jeho promluvy zaznívají z absurdně groteskního textu mnohdy vážnějším, až „výpovědním“ tónem:<sup>38</sup>

ALAN: Přece si čekala, až vylezu z té mý solilitový postele, vylitnu z týdle papundeklový budky, hergot chtěla si, abych vzal svůj život do vlastních rukou, tys mě přesvědčovala, že dokážu ještě napsat dobré divadelní hry a já to splnil, napsal jsem to, zrežíroval a zahrál, divadlo jednoho herce, bylas krásná na ranžíru, všechno si mi věřila, vlastně to byla skutečnost, v té chvíli mám pocit, že se opravdu něco stalo.

ADALBERTA: Tohle má být Tvůj nový naplněný život?

ALAN: A co si čekala?

---

37 LEWINSKI, Stanisław Ignacy. *Fysik a jeptiška*. str. 2

38 Ibidem, str. 18-19

Autor ho však vzápětí velmi umně, ironicky boří, např.:

ALAN: Jsme jen vrabčácci, my atomoví fyzici, tak jako Edith Piaf, všemi zatraceni, bez lásky.

Skrze repliky hlavního hrdiny pak „prosakuje“ jakási „oblomovitost“<sup>39</sup>, lépe řečeno určité znechucení světem a z něj pramenící pasivita. Postavy mnohdy právě kvůli tomuto postoji působí až poněkud strnule.

Přestože hlavní dějiště příběhu, tedy jaderná elektrárna Blaník, je smyšlenkou, nacházíme zde stejně jako v ostatních Levínského hrách četné odkazy na realie – např. na reaktor Vrabec (sloužící jako „školní“ reaktor FJFI ČVUT), Černobyl aj., avšak také na reálná umělecká díla, např. na Ibsenovu *Divokou kachnu*, Orwellův román *1984*, či Saint-Exupéryho *Malého prince* aj.

Toto dílo není z vůle autora zcela nezávislým dramatickým celkem, nýbrž je řazeno do dramatické trilogie *DREI FARBEN* (viz 2.4.1), označeno jako „červená – čest“.

### 2.3.10 Loutkové hry

Kromě výše uvedených her píše autor také hry pro dětské publikum, uváděné zejména jako hry loutkové. Pod pseudonymem Šimon Olivětín napsal kusy *Marbuel a Kratinoha*<sup>40</sup> a *Václav, řečený Bajaja*,<sup>41</sup> společně s Davidem Doubkem (ukrytým pod přezdívkou Matěj Bukovina) pak hru *Kašpárek, čteník koločavský*<sup>42</sup>.

*Marbuel a Kratinoha* je čertovskou pohádkou ze „současnosti“, připomínající svým pojetím např. „moderní“ pohádky Karla Čapka. Specifikem hry je velmi rozmanitá práce s jazykem, autor text ozvláštňuje jak archaickými tvary, tak tvary ryze nespisovnými, které však hře dodávají

39 „oblomovitostí“ myslím onu charakteristickou vlastnost, projevující se zejména velkou pasivitou až leností, která je „typově“ patrná u hlavní postavy románu I. A. Gončarova *Oblomov*, Ilji Iljiče.

40 OLIVĚTÍN, Šimon. *Marbuel a Kratinoha*

41 OLIVĚTÍN, Šimon. *Václav, řečený Bajaja*

42 Svět a divadlo 4/1997

nejen pro dětského diváka adekvátní „vyprávěcí říz“, ale přibližují ji tímto způsobem i dílům tzv. „starých loutkářů“ typu Matěje Kopeckého.

„Romance pro polyglota“ – tímto podtitulem označil Levínský svou variaci na známou pohádku Boženy Němcové *Princ Bajaja*, napsanou pod názvem *Václav, řečený Bajaja*. Původní příběh Němcové, ve kterém se „němý“ princ vydává se svým mluvícím koněm za záchranou království ze spárů saně. Původní příběh je doplněn o motivy divadla na divadle (parodicky je zde představen i Matěj Kopecký ukrytý pod jménem Matěj Řípský), silným motivem se stává předstíraná jazyková bariéra (což v sobě implikuje i uvedený podtitul – Václav se stane „Bajajou“ ve snaze působit jako Němec, odpovídá na vše pouze „ja, ja“). Děj (sestavující z triadvaceti obrazů) je velmi dynamický a jednotlivé změny obrazů probíhají téměř stříhem. Hra tím dostává jakýsi „akční charakter“. Kromě uvedeného, oplývá hra zároveň i pro autora tak charakteristickým slovním i situačním humorem.

*Kašpárek, četník koločavský* je loutkohrou, která spíše než pro děti je určena pro dospělé publikum<sup>43</sup>. V názvu hry obsažené jméno obce Koločava napovídá určitou blízkost s „šuhajovskými“ tématy, které jsou známy z románu Ivana Olbrachta *Nikola Šuhaj loupežník*<sup>44</sup>, z filmu M. J. Krňanského *Nikola Šuhaj* (1947), či z vůbec nejznámější variace na toto téma, hry Milana Uhdeho *Balada pro banditu*<sup>45</sup>. „Neuvěřitelný příběh z Verchoviny“ (jak je hra v podtitulu označena) se však od svých tematických vzorů liší už pojmenováním postav hry. Místo jména Nikola Šuhaj, nese hlavní hrdina pojmenování Danilo Ščerbak, jeho milá Eržika je ve hře zastoupena Annou Cjubikovou a četník (u Olbrachta Svozil, u Uhdeho Kubeš) není nikdo jiný než Kašpárek. V textu je zastoupená také postava Harmonikáře-vypravěče, který svými „songy“ rámuje jednotlivé výstupy a dokresluje celý příběh.

Tyto rozdíly lze vyložit také tím, že *Kašpárek, četník koločavský* částečně vychází i z jiné, méně známé variace Olbrachtova příběhu. Jedná se

43 Ostatně tzv. „staří loutkáři“ XIX. století svá díla tvořili převážně pro dospělé diváky, nešetříce „krvavými“ či „lechtivými“ výjevy.

44 OLBRACHT, Ivan. *Nikola Šuhaj loupežník*

45 UHDE, Milan. *Balada pro banditu*

o film *Marijka nevěrnice* (rež. Vladislav Vančura, 1934); odkazuje nás k němu například jméno Danilova přítele-lovce Petra Škelebeje – Anna Škelebejová je jméno herečky, hrající ve zmíněném filmu hlavní postavu Marijky<sup>46</sup>.

Fabule je oproti předlohám značně zjednodušená a pozměněna: zbojník Danilo Ščerbak dostane od své nastávající tchyně – čarodějnice Cjubikové čarovný lektvar, chránící ho před násilnou smrtí, avšak s kletbou, která říká, že ho může zabít pouze voda; následně Danilo omylem se svým přítelem na lovu „nohaců“ zastřelí pošťáka; Kašpárek se ho za to snaží dopadnout, máje přitom „zálsk“ na zbojníkovu milou Annu. Ščerbak se však s příslibem, že bude „plavit vory“, s četníkem smíří. Zrádný přítel Petro shodí Danila z voru; Kašpárek má tak díky zbojníkově smrti volnou cestu k Anně. Bosorka Cjubiková pak, aby dceru ochránila, promění ji v hrdličku. Kašpárek, nevěda o kouzlu, hrdličku zastřelí, za což ho Cjubiková promění v „čuníka“. Hra – jak je to v obdobných Levínského hrách obvyklé – končí happyendem, ve kterém si čarodějnice bere za muže Moseho – místního židovského hospodského.

Jazyk hry, jak už je Levínského zvykem, je hravý, používá často metafor a úsloví či komicky působících slovních spojení.

V textu nechybí ani groteskní narážky a odkazy na realie, např.: „Pane Kašpárku, koukejte, tuhle Štefánik na svém eroplánu letí!“.

### 2.3.11 Souhrn

Jak je z výše uvedeného přehledu patrné, Levínský ve svém díle přebírá a používá výstavbové prostředky jiných dramatických i literárních děl, vytvářeje tak díla zcela nová, která v sobě reflektují své předlohy ale zároveň svébytným způsobem boří jejich žánrové „hranice“. Tím se autor de facto jakémukoliv striktnímu žánrovému vymezení vyhýbá.

<sup>46</sup> Ve filmu si zahrál i autor předlohy – Ivan Olbracht, a to postavu turisty. (viz Filmová databáze: <http://www.fdb.cz/film.php?id=12037>)

Jan Císař se ve svém *Dramaturgickém pendantu ke hře Elena Štěpánová*<sup>47</sup> snaží pojmenovat specifický Levínského styl modelování dramatu takto:

„...Pochopil jsem, že ambice, cíle i schopnosti autora i režiséra, jakož i celého souboru jsou vyšší, že tu existuje pozoruhodná osobitost vidění světa i chápání divadla, kde se zvláštním způsobem snoubí intelektuální diskursivní fantazie, kdy si tvůrce uvědomuje postupně všechny články spojitého procesu logickodeduktivního vyvozování souvislostí, se souběžným okamžitým rozrušováním této diskurzivnosti nečekanými zvraty, přeskoky, které si naopak ničím takovým jako je logika a dedukce nelámou hlavu. Divadlo v tomto pojetí – jak literatura pro ně, prostě text, tak transformace tohoto textu jevištěm, inscenace – je zcela otevřeným prostorem pro volnou tvorbu souvislostí absurdních, asociativních, paradoxních, mystifikujících, parodických a iritujících svou točnou neuchopitelnou oscilací mezi jakoby vážně a seriózně vytvořeným obrazem skutečnosti a naprostým odmítnutím této pravdy. (...)

Všechno se to odvíjí z věcných reálných faktů, ale hned se všechno začne tvářit „jakoby“. Najednou všechno znejistí, najednou jako by se všechno otočilo na ruby, jako by o ta reálná fakta nejenom vůbec nešlo, ale dokonce jako by měla být záměrně naprosto zpochybněna, jako bychom si my čtenáři i diváci měli položit otázku, jestli tato fakta vůbec jsou nebo přinejmenším jestli něco znamenají.“<sup>48</sup>

Dotvrzením Levínského a schopnosti tvořit tyto jemu vlastní „jako by“ světy, světy plné nadsázky, metafory, absurdity, mystifikace a parodie, ony světy, kde smích je rázem střídán zamyšlením, světy takříkajíc „antiiluzivně-iluzivní“, je pak bezesporu jeho poslední dramatické dílo, předmět této bakalářské práce, hra *Harila*.

47 CÍSAŘ, Jan. *Dramaturgický pendant ke hře Elena Štěpánová*

48 *Ibidem*, str. I-II

## 2.4 DIVADLO NEJHODNĚJŠÍ MEDVÍDCI

Původně královéhradecké neprofesionální divadlo Nejhodnější medvídci založil Levínský spolu se svými přáteli r. 1988 jako součást amatérského divadelního souboru Jesličky při tehdejší Lidové umělecké škole Na Střezině, rovněž v Hradci Králové. Již od počátku se chtělo programově odchýlit od zavedených inscenačních a dramaturgických schémat.

Samo vytvoření jména souboru se jakýmkoliv logickým schématům vymyká. Dle Levínského vlastních slov vzniklo spojením části názvu dobového článku z Rudého práva Nejhodnější maminka (jednalo se o článek ve kterém se „perverzní“ formou vyznávaly děti ze své lásky k matce-údernici) a části názvu amerického filmu *Starostliví medvídci* (*The Care Bears Movie* v režii Arny Selznickové z roku 1985).<sup>49</sup>

Odvolávajíc se na své pojmenování, představila skupina i své programové prohlášení, nazvané *Nejhodnější medvídci: výchozí punkty, prostředky a cíle*<sup>50</sup>, v němž se zaštitila mottem převzatým ze slov, jimiž Fortinbras uzavírá Shakespearovu tragédii *Hamlet*: „Let four captains Bear Hamlet a soldier to the stage...“ (sloveso „to bear“ znamená v překladu do češtiny dopravit, mylně však může být v otrockém překladu vnímáno i jako české substantivum medvěd).

Kraťoučkový manifest ve svých úvodních pasážích upozorňuje na postavení medvědů jako předmětů zobrazení v různých druzích umění a de facto volá po medvědí emancipaci. Uvádím stěžejní část:

„Ať čtyři kapitáni, medvěd, Hamlet..“ tak začíná svou promluvu Fortinbras nad chladným tělem královny dánské. Medvěd ale není a nikdy nebyl osobně přítomen této jistě dojmavé a zásadní scéně největší světové tragédie. Proč se tedy o něm Shakespeare ústy prince norského zmiňuje? To budiž výchozím punktem našich úvah a snažení.

Bylo by jistě možno poukázat na funkci a mytologické postavení medvěda doby alžbětinské, medvěda - prostředníka mezi životem a smrtí, toho, kdo musí dohlédnout na čtyři kapitány, ty staré zhýrale rozpustilce (správně v nich rozeznáváme předdumasovskou paralelu čtyř mušketýrů), aby dali spočinout Hamletovi na jemu odpovídajícím

49 HULEC, Vladimír: *J sme outsideři – rozhovor s René Levínským*

50 DVOŘÁK, Jan; HULEC, Vladimír: *Příští vlna – Next Wave*, str. 153



místě. Nemyslíme zde místo v jeho ordinárním místopopisném významu, myslíme na cesty Psyché, jejíž je medvěd přirozeným posmrtným společníkem.

Jak vzdáleno je od této mystické role medvěda nedávné minulosti chápání medvěda současnosti! Stává se atributem přihlouplých pojídačů medu a nezralých dětí, zejména holčiček. Kým dnes medvěd opravdu je? Medvědem medvědáře. jakýmsi "Kubikulou", trapným doplňkem Shatterhandovy pěsti, Ivanem, kterému je sděleno to slavné ovšem vrcholně ponižující (myšleno z pozice medvěda) „Kdybys nebyl hlupákem...“ To ale zdaleka není vše. Je nucen pronásledovat turisty, hrát si s Jájíčkem, zpívat v Prodané nevěstě, říkají mu "Běďo" nebo "Bálů", musí skotačit s Cibulkou, Lipským a Libíčkem, nemluvě o zoufalé stafáži, již mu přisoudil Anatolij Kim v novele Veverka, či Turgeněv v Zapiskoch achotníka. Ani těm nejposvěcenějším hlavám našich století se nepodařilo oprostít se od tohoto dogmatu, vzpomeňme aspoň slavnou Čechovovu aktovku nebo Brehmův ilustrovaný slovník zvířat. A co teprve ty věčné infantilnosti, jež je medvěd nucen páchat. Přenesli bychom se přes Čtvrťkova Rumcajse, ale medvěd jako policista jezdící na motorce a naprosto slepě nadržující bezzásadovému zajíci nás již opravdu irituje. Pánové, Kotěnočkinové a Rusakové, to jste již opravdu přeplnili kalich naší hořké trpělivosti!

Ve zmíněném manifestu se dále píše:

„(...) Nyní tedy konečně k cílům. Vrátit medvědovi jeho ztracenou autenticitu, toť vše. Oprostít se od všedního balastu post-moderny a orosit svá vlahá těla v klidných tůních minulosti. Máme-li se vrátit k prostředkům, pak tedy ke klasice v její předstanislavského podobě. Opona – ta zejména. O klasickém jevištním prostoru se ani nezmiňujeme, neboť ten je neoddiskutovatelný. Živá mluva, v níž se jako zlaté žilky vine těch několik málo deklamativních pasáží. Cíle nejsou vzdálené ani nedostižné. (...)“<sup>51</sup>

Pod „manifestem“ je podepsán Trinity Rydoulev a jeho parta. (pseudonym viz výše, kapitola 2.2).

Jak je patrné, celá stať mající za cíl demonstrovat poetiku divadelního souboru, je psána v recesistickém duchu takříkajíc revoltující mládeže konce 80. let. Avšak je z ní cítit jistá erudice a dalo by se hovořit i o vědeckém zázemí jejího vzniku, což jí činí o poznání důvěryhodnější. A právě z rozporu mezi důvěryhodností a svého druhu „mlžením“ vyrůstá jeden z podstatných znaků poetiky Nejhodnějších medvídků a jejich hlavního představitele, autora a ideového vůdce René Levínského.

Vladimír Hulec s Janem Dvořákem v publikaci *Příští vlna – Next wave* pak soubor a jeho tvorbu označují za „blízkou naivisticko-absurdní poetice

51 Ibidem, str. 154

Divadla Jára Cimrmana a přirozeným herectvím též Divadlu Na tahu.<sup>52</sup> Ve snaze vydefinovat poetiku souboru pak ve stejné publikaci odkazují na vlastní charakterizaci, kterou by bylo možno uvést v odborném slovníku pod heslem Nejhodnější medvídci:

„Konzistentní běžecký útvar volného střihu – však programově netradiční ve své konformitě. Sousedsky bujará beseda s přehršlem methaphysických kotrmelců. Tanečně akční – konverzační.“<sup>53</sup>

Co se týče samotné práce souboru, uveďme alespoň na okraj pár inscenací. První byla dramtizace pohádky Nikolaje Nosova *Neználek na Měsíci* (1988), následovaly hry z dramatické trilogie Podivné pověťtí, a to: *Zima* (1989), *Okluzní fronta* (1990) a *Jéé, sluníčko* (1992), autorem byl již René Levínský, hry však byly publikovány pod pseudonymem Šimon Olivětín.

Následovaly inscenace Simon Uli Vetin: *Elena Štěpánová* (1994), René Lewinski: *Přehrada* (1995), Matěj Bukovina a Šimon Olivětín: *Kašpárek, četník koločavský* (1997), Arnalt Lionlöwe: *Artikulátor* (1998), S. T. Gyros: *Chilliastra* (2000) a – ve spolupráci s divadlem Na Tahu – Samuel Königratz: *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* (2001), Markéta Doubková, Klára Levínská: *Drak a flaška*, Ruby Hoo: *Ultimátum* (2004).

Kromě divadelní sekce působí v uskupení Nejhodnějších medvídků také hudební těleso nazvané Pekelní satani, hrající hudbu na pomezí bigbeatu, jazzu a country music. Satani neoficiálně vydali své první CD s titulní písní *Sex and drugs and roc n' roll* roku 2003, a to u příležitosti patnáctých narozenin souboru Nejhodnější medvídci.

Za zmínku také stojí několik jmen profesionálních divadelníků, kteří v souboru působili, působí, či s ním během jeho dosavadní existence spolupracovali. Z herců NM se jedná například o scénografku a výtvarnici Janu Kroftovou-Bačovou, herečku pražského divadla Minor Ilonu Semrádovou, vedoucí LDO ZUŠ Jesličky Emu Zámečnickovou, někdejšího herce divadla Drak Vítězslava Březku, technologa divadla Minor Jana Hanyše, herce Divadla v Dlouhé Čenka Koliáše, akademického malíře Jana Turnera, scénografa Marka Zákosteckého a další. V této souvislosti nelze

52 Ibidem, str. 153

53 Ibidem, str. 153

opomenout herecké hostování dramaturga a profesora pražské DAMU Jana Císaře v inscenaci *Přehrada* (pod pseudonymem Mirko Mirko<sup>54</sup>). Jako scénografové zde působili kromě zmíněného Marka Zákosteleckého kupříkladu Kateřina Bláhová, Milan Popelka či kostýmní výtvarnice Zuzana Krejzková (pod pseudonymem Šarko Mirko), z režisérů pak mohu jmenovat Andreje Kroba nebo Akrama Staňka.

#### 2.4.1 Trilogie DREI FARBEN

Názvem *DREI FARBEN – ZLATÁ, ČERVENÁ, ČERNÁ*, označují Nejhodnější medvídci svou nejnovější trilogii<sup>55</sup>, projekt, který v sobě slučuje dvě z her René Levínského, a sice „červeného“ *Fysika a jeptišku* a „černou“ *Harilu*, k nimž je přiřazena i hra, o které bude krátce hovořeno dále, a sice „zlaté“ *Ultimátum* Davida Doubka.

Takto vytvořený celek spojuje jak shodná poetika, tak i tematika jednotlivých kusů; o každém z nich je možno říci, že reflektuje nejen současný „globalizovaný“ svět se všemi jeho technologickými aspekty, ale především člověka-individuum i člověka-masu a jeho postavení v takovémto světě.

Dalším ze styčných bodů projektu je anoncovaná spolupráce Medvídků s jinými amatérskými soubory, jmenovitě pak s pardubickým Divadlem 29 a pražským Divadlem na tahu (se kterým Medvídci pokračují v součinnosti započaté při inscenování *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*).<sup>56</sup>

#### 2.4.2 Ruby Hoo: Ultimátum<sup>57</sup>

Do výše zmíněné trilogie patří také hra *Ultimátum*; ač nevyšla z pera René Levínského, je v mnoha ohledech důležitým dílem, ke kterému je nutno přihlídnout před samotným uchopením „černé“ *Harily*.

54 Stejný pseudonym používal Jan Císař i v cyklu zábavných pořadů *Studio Kroměříž*, který v roce 1992 připravoval pro tehdejší Československou televizi režisér Petr Lébl společně se Zdeňkem Potužilem.

55 Informace z webových stránek Nejhodnějších medvídků.

56 Informace z webových stránek Nejhodnějších medvídků.

57 HOO, Ruby. *Ultimátum*

Jejím autorem je David Doubek, „spoluhráč“ Levínského a současně jediný, kdo se podílí na dramatické tvorbě, kterou „Medvídci“ inscenují. Kromě *Ultimáta* je autorem hry *Chilliastra* (skryt za jménem S. T. Gyros) a pod pseudonymem Matěj Bukovina se spoluautorsky podepsal na hře *Kašpárek, četník koločavský*.

V rámci *DREI FARBEN* je barva *Ultimáta* stanovena jako zlatá – vlast. Žánrově je pak dílo označeno za „sociální muzikál“. Děj hry nás zavádí do roku 1978, do nejmenovaného přístavu v Západním Německu. Zde, na opuštěné lodi, kterou si za svou „prozatímní zkušebnu“ zvolila „postpsychadelická progresivní“ hudební skupina *The Flood of Laser*, je nalezena mrtvola muže se zkrvavenými ústy, domnělý sebevrah, který se patrně „otrávil rybičkama“. Přivolaný policista začíná ohledávat „místo činu“. Do této situace, prchaje z přepadení banky, vniká „trojlístek žen-teroristek“, působící pod názvem Komando Rudiho Krugera, který si všechny přítomné bere za svá rukojmí. Zdánlivá mrtvola zničehožnic ožívá, a vychází najevo, že se jedná o Waltera Owla, argentinského zpěváka country music, který zde posílen rybí konzervou pouze tvrdě usnul. Úvahy členek Komanda jsou přerušeny nápadem na začlenění Waltera do stávající kapely, ta vzápětí hraje svůj první „song“ – „Nebe bez hvězd“. Rozjařena hudbou vydává se teroristka Carmen společně s rukojmím-policistou dát světu (zde jmenovitě vládě Williho Brandta) ultimátum k propuštění jejich ideového vůdce. Zbytek skupiny zůstává v podpalubí, zazní ještě několik písní a ozřejmí se informace o jednotlivých postavách hry. Poté následuje dle autora přestávka. Po ní se dostáváme opět do podpalubí lodi, kde se zjevují dvě nové postavy: bývalý námořník, nyní vzbouřenec Fritz, a jím vlečený kapitán Ulli, oba jsou však vzápětí vzati mezi ostatní rukojmí. Postupně začínají mezi „guerilovými bojovnicemi“ a jejich zajatci vznikat „vřelejší“ vztahy. V závěru se však policista, z náhlého šoku se domnívaje, že je Johnem Waynem, zmocní pistole a zastřelí všechny tři únoskyně. To však kontruje taktéž střelbou Walter. Policista je usmrcen. Loď „odpadlíků“, načerpajíc naftu za peníze z vyloupené banky, odplouvá „na sever“.

Hra má obdobnou poetiku jako Levínského texty. Odlišnosti můžeme nalézt v jazykovém uchopení textu – zatímco Levínského jazyk je velmi bohatý, a to nejen svou slovní zásobou, ale i použitými mluvnickými figurami, Doubek je v tomto směru mnohem úspornější. Stejně tak je „chudší“ i rovina vytváření vlastního světa na základě existujících reálií.

### 3 ANALÝZA DRAMATU HARILA

#### 3.1 ÚVODNÍ SLOVO O HŘE

Hru *Harila* dokončil Levínský (pod pseudonymem Helmut Kuhl) roku 2005, v současnosti je tedy posledním jeho dílem. Do okamžiku dokončení této práce nebylo dílo nikdy scénicky uvedeno, přesto je jeho nastudování v plánu jak Levínského „mateřského“ divadla Nejhodnější medvídci (v režii Akrama Staňka), tak i brněnského Divadla v 7 a půl, které *Harilu* uvažuje uvést na podzim roku 2006.

Stejně tak se hra doposud nedočkala „plnohodnotného“ vydání. Její první tři dějství vyšla roku 2005 v časopise *Orghast*, s autorovou notickou „Pokračování příště...“<sup>58</sup> Pro účely této práce je tedy používán text, který autor zveřejnil elektronicky, prostřednictvím internetových stránek Nejhodnějších medvídků.<sup>59</sup>

Jak je uvedeno výše (viz 2.4.1), drama se řadí do trilogie *DREI FARBEN*, kde je označeno černou barvou, znamenající svobodu.

---

58 KUHL, Helmut: *Harila*. In *Orghast* 2005

59 KUHL, Helmut: *Harila*

### 3.2 FORMÁLNÍ PARAMETRY HRY

Z podtitulu hry „Čtyři z punku a pes“, můžeme kromě preinformace o sociálním zařazení a počtu hlavních postav vyčíst i podobnost s názvem ve své době populárního polského seriálu z prostředí druhé světové války *Čtyři z tanku a pes* (seriál byl natočen roku 1966, autorem románové předlohy *Čtyři tankisté a pes*<sup>60</sup> a scénáře byl Janusz Przymanowski, režírovali ho pak Andrzej Czekalski a Konrad Nalecki), ovšem ona zmiňovaná podobnost nekončí pouze u názvu. Stejně jako v seriálu, i v *Harile* nalezneme homofonně pojmenovanou postavu psa Šaryka (v seriálu a knize je to Šarik), zůstává zachován i princip putování (hrdinové televizního zpracování putují z Polska do Berlína, stejně tak Levínského „hrdinové“ stráví značnou část hry svou cestou, ovšem z „bádensko-würtenberského“ Freiburgu na západ přes švýcarskou Basilej a zpět na východ k Bodamskému jezeru).

Jako motto je ve hře uvedeno: „A vy znajete pochemu harila smachila jajca v majom supu?“ (věta pochází z „lidové“ anekdoty o ruském turistovi, který ve Spojených státech navštíví tamní restauraci). Což nám umožňuje vystopovat původ názvu dramatu; transkripce pojmu „gorila“ na výsledné označení „Harila“. (Již v názvu je nám tedy představen motiv gorily, který je jedním z hlavních motivů celého námi zkoumaného dramatického textu.)

Text je autorem rozdělen do šesti dějství, ta však již nejsou členěna na kratší celky. Postavy v průběhu celého děje pronášejí čtyři sta šedesát šest replik, což hru v kontextu Levínského tvorby řadí mezi dramata poměrně obsáhlá (v elektronickém vydání má text rozsah třiatřiceti stránek formátu A4).

Kromě hlavního textu – promluv postav – obsahuje hra i vedlejší text, který je možno rozdělit do čtyř kategorií: a) označení dějství, b) uvedení místa děje a popis scény, c) pojmenování postav pronášejících repliku, d) scénické poznámky mezi replikami. Vedlejší text svým charakterem pouze obohacuje (a tím i upřesňuje) autorovo sdělení o nonverbálních prvky, má zde

60 PRZYMANOWSKI, Janusz. *Čtyři tankisté a pes*.

tedy úlohu doplňkové informace (zásadní údaje a sdělení hry se nalézají v hlavním textu, který hře i po stránce rozsahu dominuje).

Za označením konce dramatu je uvedena i závěrečná poznámka ke vzniku hry: „Freiburg i. Br., 19. září 2005“.

### 3.3 POPIS DĚJE

První dějství se odehrává na ulici v blíže nespecifikovaném německém městě (z informací obsažených v následných dialozích se dozvídáme, že se jedná o Freiburg). Leží tu čtyři punkeři středního věku (autor ve scénické poznámce píše: „Všem ke čtyřicítce.“), tři muži – Rudi, Giovanne a Karl-Heinz, žena jménem Elsa a spolu s nimi je zde i jejich pes – vlčák Šaryk. Z rozhovoru, který má značně asociativní charakter (repliky se často nevážou v rámci logického uchopování tématu), můžeme získat i první informace o postavách. Záhy se převažujícím tématem diskuse stane nesvoboda zvířat v současném světě. Hovoří se o postavení delfínů, lachtanů či žraloků, hned na to se však téma stáčí ke gorilám v basilejské zoologické zahradě. Punkeři ve vzpomínce na dospívající gorilu Kisoro společně odsoudí nedůstojnost prožití první menstruace za mřížemi klece, pročez se rozhodnou gorilu „osvobodit“.

Druhé dějství nás dva dny poté zavádí do basilejské zoo. Punkeři se nocí plíží ke gorilí kleci, připravujíce zároveň „uspávací nápoj“ pro Kisoro, který se skládá z „Mistra lovu“ (bylinný likér Jägermeister), vaječného koňaku, piva, třešňové müsli tyčinky a psychofarmaka Diazepam. Složení nápoje pak mezi přítomnými vyvolává drobný konflikt, hlavně s ohledem na jeho hořkou chuť. Dialog přítomných se pak při snaze o přepilování zámku klece stáčí k hodnocení problémů rodiny („ELSA: Rodina není nic než institucionalizovaný násilí a nenávisť.“), plánovaného rodičovství („RUDI: Já bejt spermie a dostat takovej dle vymrdanej úkol, tak se na to rovnou vyseru.“), hodnocení vlastní existence v moderní „globalizované“ době („KARL-HEINZ: „Z toho by se sesral i menší citlivka, bejt v tomhle vymaštěným mlejnu vočekávání vod samýho počátku. Zastranej svět!“), či



existenční budoucnosti lidstva a klonování („ELSA: V Číně máš SARP vole, to je v pohodě. RUDI: K hovnu to jak to, pitomci, však se ty píčouni nakonec stejně naklonujou.“). Načež je druhé dějství ukončeno, aniž by se divák dozvěděl, byla-li gorila osvobozena či nikoliv.

V následujícím třetím dějství se setkáváme se všemi postavami, kterak v autě (autor ve scénické poznámce určuje i jeho typ: „Menší kultovní vozidlo, Brouk, Kachna nebo Mini.“) vezou spící, nyní již „osvobozenou“ gorilu. Neznajíce však cestu, zastavují, aby mohli svůj následující postup naplánovat, včetně upřesnění způsobu, jak se jim podaří odletět s Kisoro do Afriky. V nastalé přestávce se rozhodnou společně vykourit „jointa“ marihuany. Takto „posilnění“ zavedou řeč na „lechtivá“ sexuální témata; v následném „drogově-sexuálním opojení“ pak Rudi pohlavně zneužije gorilu, která sama podlehla účinkům vykouřené marihuany. Rudiho čin ostatní neodsuzují, naopak za něj od některých svých společníků sklízí slova uznání. Přestávka končí a punkeři pokračují dál v jízdě.

Začátek čtvrtého dějství nás přivádí ke břehům neznámé vodní plochy, kam právě přijelo „punkerské kultovní vozidlo“. Po počáteční snaze zorientovat se zjišťují přijedší punkeři, že jsou u Bodamského jezera a rozhodnou se zde na přechodnou dobu utábořit. Posílají Giovanneho s autem do města (Kostnice), aby sehnal potřebné tábornické vybavení. Giovanne se záhy vrací, avšak kromě stanu přiváží i videokameru, notebook, oblek a peněženku s doklady na jméno Alan Tichý, které ukradl z auta stojícího v nedaleké vsi. Při zkoumání počítače objevují pak punkeři velké množství pornografického materiálu, převážně videonahrávek. Prvotní návrh, a sice zpeněžit takto získané filmy jejich prodejem, je nahrazen jinou myšlenkou: provozovat pornografické stránky, na nichž by hlavním lákadlem byly sexuální hrátky gorily Kisoro s punkerem Rudim. Návrh je souhlasně přijat, Karl-Heinz dokonce předkládá i technické řešení celého nového „projektu“ a odjíždí sehnat vše potřebné.

Dějství páté se odehrává na stejném místě, tedy opět u břehů Bodamského jezera. Giovanne se snaží zhodnotit nastalou situaci: zdali se

takovým jednáním (provozováním pornografických stránek a de facto i tím, že pracují) nezpronevěřují „punkerským ideálům“. Názorově pak proti němu stojí Elsa, přesvědčená o tom, že tímto jednáním není nikomu ublíženo, naopak že „...vono ji to prospěje, Kisoro, jestli ji chcem dostat do toho letadla, tak jen ať je do hoven mezi lidma, ať se do hajzlu socializuje.“ Začátek natáčení „fetišistického“ videa zmaří navrátivší se Karl-Heinz, který kromě „kickeru“ (stolního fotbalu) přiváží aktérům chystané „podívané“ i latexové oblečení, zároveň všechny přítomné informuje o zprovoznění on-line internetového portálu. Následuje groteskně laděná scéna samotného natáčení a vysílání, v níž Rudi s Kisorem plní požadavky diváků webových stránek, včetně vrcholného požadavku kopulace na přivezeném „kickeru“. Když i ten je vyslyšen, nabídne zákazník za koupi práv, internetových domén a gorily sumu sto padesáti tisíc eur a zároveň si smluví s punkery schůzku v „neutrálních vodách“, tedy přímo uprostřed jezera.

Poslední, tedy šesté dějství se od předchozích odlišuje již úvodní scénickou poznámkou, která vykresluje tajemného převozníka s bidlem, kterak ve společenském obleku pluje na pramici (resp. nafukovací matraci) „po oblacích modrého dýmu“. Postava, která je ve vedlejším textu označena autorem jménem Tichý, vede prapodivný až surrealistický monolog, ve kterém si rekapituluje svůj úkol koupit práva a gorilu a zároveň si ve způsobu jakýchsi „heslovitých asociací“ rozvzpomíná na svůj předcházející den i na své poslání. Tichý i se svou pramicí odplouvá do dále a vzápětí připlouvá pramice čtyř „kamarádů“, tentokrát však bez gorily, která je pro tuto chvíli deponována u notáře. Giovanne se opět snaží prosadit své pochybnosti o chystaném činu, načež ho Karl-Heinz odbude citátem z Wittgensteina: „Všichni jsme v kleci, blbečku...“ Elsa se však snaží alespoň vymoci smluvní podmínku prodeje, tedy že první menstruace gorily proběhne v horkém písku, přesně tak, jak bylo naplánováno ještě před Kisořiným únosem z basilejské zoo. Vzápětí opět připlouvá Tichý. Po vzájemném předání a podepsání smluv spatří Karl-Heinz na hladině

jezera hřbetní ploutev žraloka. V nastalém zmatku, ve kterém se žralokovi podaří prokousnout do lodi díru, se od Giovanniho dozvídáme, že žraloka k lodi přilákala gorilina krev z první menstruace. Elsa jása nad „vítězstvím naší věci“, a z následující scénické poznámky se dozvídáme, že „...eště si lokne z flašky a je sežrána spolu s ostatními“. V jakémisi závěrečném epilogu, který však není od šestého dějství nikterak oddělen (kromě zmínky o připlouvající zaoceánské lodi), jsou námořníky Ralfem a Holgerem vytaženy tělesné ostatky punkerů. Divíce se tomu, že plují na hladině „Bodensee“, spatří v ranním slunci běžet po pláži Šaryka s Kisoro. Závěrečná scénická poznámka končí hru slovy: „Z lodi vylézá pokrokový zpěvák Walter Owl a zpívá country píseň. Kisoro a Šaryk se obejmou a kopulují. Je krásný den“.

### 3.4 JAZYK DRAMATU

Již z několika málo citací, uvedených v předchozí kapitole 3.3 je patrné, že text *Harily* je z hlediska použitých jazykových prostředků silně ovlivněn prostředím „ulice“, které představuje skupina ústředních hrdinů – punkerů, přičemž právě jazyk signalizuje odlišnost této sociální skupiny od tzv. „většinové společnosti“. Hra tak oplývá množstvím slangových výrazů a vulgarismů všeho druhu („hrubých“ vulgarismů je ve hře přes pět set).

Ačkoliv lze souhlasit s obecně platným tvrzením, že: „bohatost vulgarismů je přímo úměrná bohatosti hovorového jazyka vůbec...“<sup>61</sup>, dotvrzuje Levínský *Harilou* pravý opak tohoto výroku. Jeho punkeři – Němci – v rámci svého argotu vytvářejí z německých sprostých slov české „novotvary“, např.:

GIOVANNE: Ty si savec doprdeleďiro! Delfín to je krása, frk mrk, šuby duby, vodou, rozumíš synu sraček, lehce vodou, svobodně, čistě, ani vlnka do hoven.<sup>62</sup>

Vznikají však také absurdní slovní spojení vznikající sdružováním cizích slov a vulgarismů, např.:

61 HÝSEK, Jan. *Doslov*. In Obrátil, Karel Jaroslav. *Velký slovník sprostých slov*. str. 309

62 Výraz „Doprdeleďiro“ pochází z německého „das Arschloch“. (KUHLE, Helmut: *Harila*. str. 1)

ELSA: Co to bliješ za sračky Giovanni, si snad jak ty navoněný nedomrdí, co považujou sex bez lásky maximálně za hrubý animální vyprázdnění, jo, a leda mrdání v zajetí lásky, kurva, si myslíš ty čuryno nebo co, má ty pravý extatický grády, že jo, nejspíš rovnou transcendentní dimenze, vid', ty si ale lízinka Giovanni, ti říkám, to je to, co zvtročilo ženu, tendle vypičenej romantismus, poněvadž láska to není kurva nic než pudová reakce oběti na násilníka a jinak lautr hovno.<sup>63</sup>

Mnohdy nadužíváním vulgarismů vytváří zcela jinou estetickou kvalitu textu, která působí až parodicky humorně, např.:

GIOVANNE: Kurva fakt Elso, sem viděl podobného kozimrda z bezpečnostní agentury, ty vole ten si ho musel vyhonit jen co v bedně začal do hoven přenos z volympijády, ženský vzpírání. Přišla první do piči, hodila si do hajzlu tu činku na kozy, zařvala a chlap si málem v kapse urval zápěstí. Nebo to čurák poslouchal akorát v rádiu? Zastraně to je teď kunda fuk, prostě si myslím, že pro tydle voslintaný úchyláky bys mohla bejt něco jako kurva lákadlo.<sup>64</sup>

Takto „vyhrocená“ mluva – jak je patrné – není autentickým projevem „lidí z ulice“, ale jakýmsi záměrným abúzem ordinárního výraziva. Lze tedy tvrdit, že se jedná o velmi svébytnou „lyrizaci“ textu, uskutečněnou prostřednictvím variací „punkerského“ sociolektu. Obdobnou formou komické „lyrizace“ je i „pseudofilozofování“ punkerů, např.:

ELSA: Co člověk? Nejvíc to válčuje ženskou, tadle projebaná postglobální modla produkce a růstu. Co malá křehká bytost, tahle blondátá, zmůže Proti všem?<sup>65</sup>

Komicky působí v tomto jazykovém kontextu i neologismy pronikající do současného lexika společně s informačními technologiemi, např.:

KARL-HEINZ: To je kunda šumák, můžu zaregistrovat voboje, do freezone dáme pár fotek, petting Rudolf and Kisoro no a pak stačí úplně primitivní PHP script, dyž bude chtít nákej úchyl live tak to pošle SMS na můj mobil a my můžem začít točit a Rudi s Kisoro mrdat. (*Bere notebook.*) Má to tu dokonce GPRS kartu. (*Vyndává ji.*) Z toho vymáčknem aspoň 256 kiloboundů, můžem ten videostream štosovat na server minimálně 224 na 160, dyž to testnem tak bych šel i na 256 krát 192.<sup>66</sup>

63 Ibidem, str. 11

64 Ibidem, str. 12-13

65 Ibidem, str. 2

66 Ibidem, str. 19-20

Poměrně často zastoupeným stylistickým prostředkem ve všech Levínského textech jsou metaforická přirovnání. Nechybí ani v *Harile*, kde se jich dá nalézt hned několik, za všechny uvádím např.:

GIOVANNE: (...)Vopička jak malina, sem se málem kurva dojetim rozbrečel, dyž sem ji tehdá viděl, pičku chlupatou jak lusk.<sup>67</sup>

(...)

ELSA: Nářez co? Mimikry jak nula nula sedm.<sup>68</sup>

(...)

ELSA: (...)Jestli si myslíš, že se usmíváš tajemně jak Mona Líza, tak vypadáš jak pyj!<sup>69</sup>

Takovéto „argotické“ pojetí celého textu můžeme ve výsledku považovat za tematizaci mluvních prostředků (a vlivů na ně působících) současného jazyka.

Určitá jazyková specifika však mimo „slang“ nacházíme i v užití prvků nářečí východočeské jazykové oblasti, jedná se zejména o sufix „-oj“, nahrazující původní české „-ovi“:

KARL-HEINZ: (...) Co máš proti lachtanoj?<sup>70</sup>

GIOVANNE: (...) A to nemluvim vo Messneroj!<sup>71</sup>

### 3.5 POSTAVY

V průběhu děje hry se setkáme celkem s osmi postavami, z nichž dvě jsou zvířecího rodu. Hlavní, jakousi „skupinovou“ postavu tvoří čtveřice punkerů, působící na první pohled velmi homogenním dojmem, především díky svému shodnému věku („všem ke čtyřicítce“) společenskému zařazení a „ideologickému“ směřování. V textu jsou implikovány i informace o jejich společném životním stylu: tráví většinu času na freiburgské Bertoldstrasse,

67 Ibidem, str. 2-3

68 Ibidem, str. 5

69 Ibidem, str. 6

70 Ibidem, str. 2

71 Ibidem, str. 12

kde se živí žebrotou, eventuálně prodejem „streetnews“. Nicméně i přes tuto shodu jsou patrné prvky charakterizující jednotlivé postavy.

Nejmenovaným vedoucím celé skupiny, iniciátorem hlavního dějového motivu – únosu gorily Kisoro – je Karl-Heinz. Je postavou, která „má načteno“, tudíž filozofuje a filozofy rád cituje – např. Wittgensteina. Jeho erudice je však i technického charakteru – on je tím, kdo navrhuje technologické řešení celé záležitosti s provozováním internetových pornostránek, zároveň tento svůj návrh i sám realizuje:

KARL-HEINZ: Jasně. Na domovský stránku sem stáh z Brehmova světa zvířat goriláka a ve fotošopu sem mu dolíp stydký pysky Dolly Buster, kurva koláž jako z Paříže, můžem jet rovnou na vestro. (*Dá Giovannimu nějaký dráty.*) Notebook do autobaterie, zvukovku do repráků na palubce. (*Čumí do kamery*). Do hoven ta vejmutovka, to je do piči vertikála, to má sílu. (*K Giovannimu*) Dobrý? (*Cosí klepe do notebooku*). Kurva takže jedem, žlutěj pohotovostní stupeň. Poslouchej Rudi pičo, je to online, takže dyž má kunčaft práníčko, tak pícháš podle toho. Jede to normálně přes Yahoo messenger, vem si headset, ať máš čistěj zvuk, my to uslyšíme z repráků..<sup>72</sup>

Z textu je nám o Karlu-Heinzovi také známo, že udržuje čilý kontakt se svou rodinou – jeho matka mu pere, i vaří, o otci víme, že „byl letos na Korfu“. Kromě „tofu na česneku“ nalézá Karl-Heinz potěšení v psychotropních houbách a marihuaně.

Elsa je díky své „genderové“ odlišnosti taktéž postavou, která svým charakterem do jisté míry vyniká nad ostatní „spolupunkery“. Profiluje se ve hře svými „feministickými“ názory a zároveň tím akcentuje prostřednictvím vlastních promluv i sexuální tematiku:

ELSA: Šulini já dyž se zhulim, tak musim mít tendle kousavej pulóvr, si děláte kozy, ale je to volové rajcovní jak svině, vo čemž vám čurymrdum vyprávět je asi jak vo ženskym fotbale, hovno víte co to je, dyž vás ovčí mohér štípe do bradavek.<sup>73</sup>

V jednání s ostatními je Elsa rázná a nekompromisní, nenechá si do ničeho mluvit, což se projevuje například při řízení „punkerského“ auta.

72 Ibidem, str. 22

73 Ibidem, str. 13

Majitel psa Šaryka Giovanne je takřikajíc „výkonnou“ složkou celého punkerského týmu. Právě jemu jsou svěřovány úkoly spojené s kradením či žebráním. V oblasti myšlenkových výkonů je však slabší, navíc ho mnohdy omezuje i jeho obsesivní záliba v černé barvě:

RUDI: Dyž ten čurák krade leda Mistra lov, že je černej, že je to prej nenápadný.

GIOVANNE: Vodka svítí jak zaječí prdel ti říkám, zkusil sem ji šlohnout jednou a šel sem málem do díry.

KARL-HEINZ:Taks k tomu měl čajznout aspoň bednu cukru, debile.

GIOVANNE: Ten je taky bílej.<sup>74</sup>

Rudi je tím, kdo pro svůj neukojený sexuální apetit znásilní v marihuanovém opojení Kisoro a je tedy předurčen stát se jejím (nejen) sexuálním partnerem po zbytek celé hry. Na to, že patrně nestrávil celý svůj život na ulici, upozorňuje zmínka o synovi, s kterým byl v zoo.

Na základě poznámky v závěru hry (HOLGER: „...ty vole, tendle vypadá jak náš bubeník...“ RALF: „...tydle zrzavý vypadaj všichni stejně...“) lze soudit, že postavu Rudiho napsal Levínský pro svého kolegu z Nejhodnějších medvídků Davida Doubka (který splňuje oba dva uvedené parametry – má zrzavé vlasy a hraje na bicí).

Až na konci pátého dějství se (zatím pouze hlasem) zjevuje postava Alana Tichého (zmínku o něm však máme již z dokumentů ukradených Giovannem ve čtvrtém dějství). Tento Alan Tichý však zde na rozdíl od svého jmenovce z *Fysika a jeptišky* nevystupuje jako bezpečnostní technik jaderné elektrárny, nýbrž jako obchodník v „porno-průmyslu“. Ve svém prvním výstupu na začátku šestého dějství připlouvá jako mytologický Charon na nafukovací matraci. Už jeho úvodní monolog (který je jediným monologem celé hry) ho představuje jako postavu „odjinud“:

74 Ibidem str. 6

TICHÝ: Stát rovně rozumíš?  
Stát rovně.  
Tahle ponižující anabáze na jezeru Acherónském. Jistě, koupím práva, gorilu, bude to zúročeno, zavazuji se, podřizuji, služební správce majetku, neztenčeně zachovat, rozmnožit neúnavnou prací, předat dalším generacím.  
Slyším ryby. Skřele se skřípavě provlékly žaberním obloukem a zaržály. Žabám narostly masné stříbrné ocasy s konvalinkami. Pachuť vřesu.  
Včera jsem se vrátil a na sporáku stydla kaše z hrachu. V ní kaktusy. Ostny proti nadýmání. V kameninových džbánech kravaty přichycené safírovými jehlicemi. Vzkaz od Psyshopompose: „Přijdou čtyři. Bez zlaté větévky, těla vystoupí. Pod jazyk nečum, obolos je v kapse. Ostatní souhlasí, kenotafion jsem vykopal. Tvůj H.“  
Na okraji květináče lezla housenice a mířila ke krabičce od sirek. Kloktal jsem pampeliškový med.  
Zvednu sluchátko a investuji. Tvořím kapitál prostřednictvím asketického tlaku na spoření. Následně expanduji. Tepny – žíly. Pecunia in arbotis crescit! Kolik let ale než stromy dorostou? Šišky do vaty, semenáčky zasadit a nesežrat. Odehnat veverky, zalévat, hrát, hrát na violu, pokorně opylovat. Včely! Chránit k práci povolné před třídní morálkou a požívačným chtíčem odborů! Převést je na druhý břeh! Doplouvám noci na okraj a pak až do tří osmin. V topologii řeky. Stát rovně na pramici s bidlem.<sup>75</sup>

V jednání s punkery pak působí Tichý jako dokonale uhlazený profesionál. Z míry ho nevyvede ani skutečnost, že jeho nafukovací matrace je napadena žralokem.

Na miniaturním prostoru pěti replik máme možnost poznat postavy Ralfa a Holgera, známé ze „zlaté“ hry trilogie *DREI FARBEN – Ultimátum*. Kterí zde, uzavírají vlastní dějový oblouk – v Ultimátu končí jejich příběh odplutím ze severoněmeckého přístavu a v *Harile* se jejich idealistické sny naplní „objevením země zaslíbené“:

HOLGER: Do hoven svoboda a láska! (*Volá směrem k lodi.*) Čuráci vylezte, konečně sme doma! (*V ranním slunci vidíme Šaryka a Kisoro, běží po pláži a jsou si stále blíží. Z lodi vylézá pokrokový zpěvák Walter Owl a zpívá country píseň. Kisoro a Šaryk se obejmou a kopulují. Je krásný den.*)<sup>76</sup>

O postavách zvířat máme ze hry minimum informací. Gorilí samice Kisoro jedenkrát promluví, a to v okamžiku, kdy jí do ucha zalézal „červotoč“.

75 Ibidem, str. 26-27

76 Ibidem, str. 31



### 3.6 REÁLIE

Jak jsme zmínili v předcházejících kapitolách, výraznou skladebnou složkou Levínského dramatu je četné používání reálií a skutečnostních faktů, majících pevný základ v reálném, osobnost autora obklopujícím světě. Nejinak je tomu i ve hře *Harila*.

V textu zmiňované reálie můžeme rozdělit do několika skupin: a) pojmenování konkrétních literárních či jiných uměleckých děl (Kapitál, Protestantská etika a duch kapitalismu, Eunuška aj.) b) odkazy na postavy či motivy uměleckých děl (Mona Lisa, Biene Maja, Kapitán Fracasse, jezero Acherónské aj.) , c) konkrétní jména známých osobností (Wittgenstein, Karel Gott, George Bush, Beata Uhse, Max Weber aj.) , d) místopisná označení (např. Basilej, Lörrach, Schwarzwald, Bertoldstrasse aj.) e) názvy firem či výrobků (Siemens, Jägermeister, Riegl, Volkswagen aj.)

Exponovány jsou zde však i reálie, které ne zcela odpovídají svému skutečnému předobrazu. Za nejzřetelnější příklad takovéto mystifikace se dá považovat „titulní“ postava gorilí samice Kisoro: v basilejské zoologické zahradě opravdu žije gorila nížinná s tímto jménem, jedná se však o samce, kterému k datu dopsání hry nebylo čtrnáct (jak je v textu uvedeno), nýbrž o dva roky více.<sup>77</sup>

Některé z uvedených věcných faktů nalezneme i v jiných Levínského hrách (Korfu – *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*, Karel Gott – *Fysik a jeptiška*, atp.), můžeme je tedy považovat za jakousi upomínku na ostatní díla, avšak z hlediska významu pro interpretaci hry není takovéto zjištění podstatné.

I zde mají (stejně jako tomu bylo u hry *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* – viz kapitola 2.3.7) použité reálie funkci mystifikační. Jejich přítomnost umožňuje autorovi akcentovat syntaktický princip parodie (tvorbou dostatečně „věrohodného“ materiálu pro následnou parodickou destrukci – viz kapitola 4.2).

<sup>77</sup> Informace z webu ZOO Basel.

### 3.7 MOTIVY A TÉMATA

Ve hře nacházíme několik základních motivických okruhů: a) motivy zvířecí, b) motivy společenské, c) motivy drog, d) motivy se sexuální tematikou, e) motivy vztahující se k moderním komunikačním technologiím, e) motivy ekonomické.

Z prvního „zvířecího“ okruhu se v hře nevyskytuje pouze postava gorily (o které by se dalo říci, že je de facto ústředním motivem celé hry), ale máme zde také psa Šaryka; závěrečný obraz, ve kterém Šaryk a Kisoro běží po pláži, jsou si stále blíž a následně kopulují, jako by byl jakýmsi „patetickým“ výkřikem vítězství přírody nad člověkem. Stejný druh vítězství slaví však příroda už v okamžiku, kdy punkeři, prodávající Kisoro Tichému jsou sežráni žralokem, čímž je vlastně potvrzeno Rudiho tvrzení, že „leda žralok jedinej, ten umí zasraně žít v pravdě a ve svobodě“.

„Zvířecí“ motivy tak v sobě implikují ústřední téma hry, kterým je již výše zmiňovaná svoboda.

Dalším motivickým okruhem je fungování sociálních struktur (jakými jsou například rodina nebo pracovní kolektiv) a postavení člověka v takových strukturách. Významné místo v těchto sociologických otázkách zaujímá i tematika feminismu, postavení ženy ve společnosti mnohdy exponované i skrze tabuizované „ženské problémy“, např. menstruace. Tato skupina motivů v sobě svým pojetím implikuje základní prvky směřující naši pozornost opět k tématu svobody jednotlivce.

Každá z Levínského her v sobě určitým způsobem obsahuje motivy hospod, piva či alkoholu (nejpatrnější jsou tyto prvky v *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*, v *Kašpárkovi, četníku koločavském*, ale třeba i v *Okluzní frontě*), řídkěji se pak objevují motivy „tvrdších“ drog (*Přehrada*, či *Fysik a jeptiška*). V *Harile* jsou přítomny obě tyto skupiny. Hra začíná vzpomínkou na hospodu, načež můžeme během jejího pokračování zaznamenat, že uspávací nápoj pro gorilu se skládá převážně z alkoholických nápojů, a hromadné sexuální orgie, končící znásilněním Kisoro, jsou vyvolány společně vykouřeným konopím.

Osobitou skupinou jsou i motivy s tematikou erotiky, sexu a v závěru i pornografie. Sem částečně patří částečně i samo používání sexuálně zbarvených slangových termínů a vulgarismů; po zpočátku „nevinných“ zmíenkách o impotenci se pak na scéně střídají masturbující jednotlivci s kopulujícími páry. A v druhé polovině hry se tematizuje už zmechanizovaná forma komerční sexuality – pornografie. Autor zde proti sobě staví do konfliktu prvky sexuální „nevázanosti“ a sexuální „otroctví“. Počáteční bezprostřední a bezplatné uspokojování vlastních erotických a sexuálních tužeb je nahrazeno uspokojováním chytče někoho jiného – zákazníka –, který je navíc ukájen za peníze, a to zprostředkovaně – prostřednictvím internetu. Takovéto pojetí směřuje nejen ke ztrátě, resp. nevědomému zbavení se vnitřní ideové konzistence postav, ale zároveň s ní i ke ztrátě vlastní nezávislosti.

Postavy, které na začátku hry používají téměř „prehistorické“ metody osvobozování gorily (uspávací nápoje a přepilovávání zámek), se postupně proměňují ve „vládce kyberprostoru“ internetu. Krádeží získané technologické prostředky, jako by jim opět ubraly z jejich ideové integrity – umožní jim sice proniknout do „jiného“ světa digitálních informací a „neomezených možností“, avšak (přesto že v reálném světě je internet symbolem nezávislosti, nositelem svobodných myšlenek atd.), za cenu podrobení se pravidlům takového světa.

Obdobným způsobem jsou ve hře exponovány i motivy ekonomického uspořádání světa. Zatímco na počátku své „cesty“ punkeři zásadně odmítají přijmout zákonitosti kapitalistického řádu, v závěru podléhají „lákadlům“ světa, těmito zákonitostmi ovládaného. Zvláštní úlohu hraje v tomto motivickém okruhu již několikrát zmiňovaný monolog Tichého (viz 3.5), který přes svou téměř až surrealisticky působící výstavbu jako by odhaloval základní pravidla a mechanismy ekonomického chování v kapitalistickém řádu XXI. století.

Z výše uvedených motivů pak můžeme abstrahovat i téma hry, kterým je (i podle toho, co se dozvídáme díky zařazení díla v trilogii *DREI*

*FARBEN* – viz kapitola 2.4.1) svoboda. Svoboda jednotlivce ve vztahu ke společenskému uspořádání, svoboda zvířat, svoboda ve smyslu „osvobození se“ od přetechnizovaného světa.

Svoboda je však exponována jako cíl, k němuž lze sice směřovat, nicméně jeho dosažení není kvůli „konfiguraci“ světového řádu, ani kvůli „spoutanosti“ kulturními a technologickými výdobytky možné.

## **4 OTÁZKY DRAMATURGICKÉ INTERPRETACE HRY HARILA**

V otázkách dramaturgické interpretace textu je zapotřebí vycházet především z určení žánru dramatu. Vzhledem k výše popsaným a ve hře použitým principům lze tedy hovořit o parodii těžící ze specifických rysů „drsné“ dramatiky 90. let XX. století, obecně u nás označované jako „coolness“. Abychom toto tvrzení potvrdili, nastíníme si v krátkosti tuto specifickou oblast dramatické tvorby a zároveň představíme její charakteristické znaky.

### **4.1 COOLNESS DRAMATIKA A JEJÍ VZTAH K TEXTU**

Za „kolébku“ coolness dramatiky je označována Velká Británie 90. let minulého století, odkud pocházejí i hlavní představitelé tohoto směru: Sarah Kane (autorka her *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed* aj.), Mark Ravenhill (autor her *Shopping and Fucking*, *Faust Is Dead*, *Some Explicit Polaroids* aj.) nebo Anthony Neilson (hry *Normal*, *Penetrator*, *The Censor* aj.).

Vžitě „české“ (potažmo „německé“) označení tohoto „žánrového“ okruhu – „coolness“ – však není zcela přesné. Světová a zejména pak britská divadelní veřejnost ho označuje pojmem, pocházejícím ze žargonu sportovních novinářů: „in-yer-face“ (v doslovném překladu znamenající „do tváře“, avšak mající význam „to be shocking and annoying in a way that is difficult to ignore“<sup>78</sup>).

Britský divadelní kritik a esejista Aleks Sierz, autor stěžejní publikace pojednávající o dramatece a vůbec divadle tohoto typu (*In-Yer-face Theatre: British Drama Today*), na svých internetových stránkách<sup>79</sup> shrnuje základní principy a definuje tento způsob divadelního projevu:

„In-yer-face theatre shocks audiences by the extremism of its language and images; unsettles them by its emotional frankness and disturbs them by its acute questioning of moral norms. It not only sums up the zeitgeist, but criticises it as well. Most in-yer-face plays are not

78 WALTER, Elizabeth. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. str. 443 (heslo „face“)

79 <http://www.inyerface-theatre.com/>

interested in showing events in a detached way and allowing audiences to speculate about them; instead, they are experiential - they want audiences to feel the extreme emotions that are being shown on stage. In-*yer-face* theatre is experiential theatre.

(...)

How can you tell if a play is in-*yer-face*? Well, it really isn't difficult: the language is filthy, there's nudity, people have sex in front of you, violence breaks out, one character humiliates another, taboos are broken, unmentionable subjects are broached, conventional dramatic structures are subverted. At its best, this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces you to react - either you want to get on stage and stop what's happening or you decide it's the best thing you've ever seen and you long to come back the next night. As indeed you should."<sup>80</sup>

Za charakteristický znak můžeme tedy dle takovéto definice považovat užití prvků, které se snaží diváka šokovat, změnit jeho pohled na svět; takovými prvky jsou bezpochyby vulgarismy, scény znázorňující zcela otevřeně sexuální akt, demonstrace tabuizovaných témat a destrukce konvenčních dramatických schémat.

V této souvislosti je však nutné připomenout, že Levínský žije a pracuje v Německu, kde se tamní forma „coolness“<sup>81</sup> částečně odlišuje od britského vzoru – zatímco britská „in-*yer-face*“ (přes všechny zmíněné snahy atakovat a šokovat diváka) pracuje mnohdy s prvky černého humoru a obecně komiky, její německá „coolness“ verze má mnohem závažnější charakter.

Všechny výše uvedené principy jsou uplatněny i v *Harile*, včetně zmíněné destrukce schémat, která je zde ovšem destrukcí tzv. „na druhou“; „coolness“ (či „in-*yer-face*“) destrukce je totiž vzápětí rozkládána působením nástrojů, které má k dispozici parodie. Proto je nutné nejen tyto nástroje, ale parodii jako takovou pojednat obsáhleji v další podkapitole.

## 4.2 PARODIE JAKO PROSTŘEDEK AUTORSKÉ VÝPOVĚDI

Etymologicky pochází slovo parodie z řeckého „paródiá“, znamenajícího „předzpívání“. Slovem „parodos“ se pak označovala vstupní

80 <http://www.inyerface-theatre.com/what.html>

81 V německém divadelním prostředí se pro tento typ dramatiky také používá převážně (dle Sierze) nepřesné pojmenování „coolness“.

píseň chóru v antické tragédii<sup>82</sup>. Obecně je pak význam slova parodie chápán jako forma, ve které je žertovně a posměšně pozměněn obsah vážného díla při zachování původní formy<sup>83</sup>. Zjednodušeně lze tedy tvrdit, že se jedná o komicky laděnou transformaci předlohy.<sup>84</sup>

Podíváme-li se na parodii detailněji, zjistíme, že tato – nejen literární – forma má charakter hyperznakovosti (hypertextovosti), což znamená, že pozdější umělecké dílo (v našem případě dramatický text) jako „umění druhého stupně“ překrývá umělecké dílo původní. Předpokládá tudíž komparativní způsob recepce, vnímání na pozadí parodované předlohy, čtenářem (eventuálně divákem) bezpečně rozpoznané. Parodie funguje na principu paralely a kontrastu: parodické dílo kopíruje typické (zejména vnějškově nápadné) motivy a postupy svého pretextu, zároveň však neváhá deformovat jejich smysl. Nesoulad se zažitou estetickou a hodnotovou normou předlohy se stává zdrojem komického účinku.<sup>85</sup>

Obdobně, avšak očima sémiologa, nahlíží parodii i Ivo Osolsobě<sup>86</sup>, který definuje čtyři základní principy existence parodie. Jsou jimi: a) princip díla o díle, b) princip hry (tj. hry na dílo), c) princip destrukce, d) předpoklad sdílení předlohy.

První dvě jmenované podmínky (principy) stanovuje Osolsobě jako podmínky sémantické. Podle první z nich je parodie nepochybně dílo o díle, dílo modelující jiné dílo. Je-li předloha sama model, je parodie model modelu. V každém případě je parodie zpráva o zprávě, komunikát o komunikátu, tedy metakomunikát.

Podle druhé podmínky se parodie shoduje se svým originálem (tedy s parodovaným dílem) jak co do materiálu, tak i co do způsobu modelování. Je-li parodovanou předlohou báseň, může být parodie zase jen báseň, je-li předlohou hudební skladba, může být parodie zase jediné hudební skladba.

82 HAVRÁNEK, Bohuslav a kol. *Slovník spisovného jazyka českého*, sv. IV, str. 46

83 Ibidem

84 MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*, str. 441

85 Ibidem

86 OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, tančí a zpívá*, str. 190-192

Třetí podmínka je syntaktická a podle ní hra, kterou s námi hraje parodie, není a nesmí být důsledná. Právě nedůslednost a destrukce je oním distinktivním rysem, který nám parodii spolehlivě odlišuje od hry, citace atd. Parodie neustále vypadává z role, zkresluje a deformuje svoje modelování předlohy, ničí, destrukuje to, co právě vytvořila. (Parodická destrukce počítá se dvěma účinky: první základní účinek parodické destrukce je komický, druhý důsledek parodické destrukce je metakomunikativní – parodická destrukce implikuje zprávu „toto je parodie“.)

Čtvrtá podmínka se týká užívání parodie a je tedy pragmatická. Vychází z faktu, že pochopení parodie a její ocenění jako parodie, tj. jako destruovaného modelu díla, je předpokladem sdílení původního díla jak původcem, tak i příjemcem parodie.<sup>87</sup>

Existenci těchto parametrů si můžeme s výjimkou parametru čtvrtého ověřit i v námi zkoumaném díle, hře *Harila*. Dodržení první sémantické podmínky, tedy že *Harila* je metakomunikátem, zprávou o zprávě, shledáváme už v odkazu, který se skrývá za pseudonymem autora: Kuhl = Cool. Druhou sémantickou podmínkou je dodržení shody použitého materiálu a způsobu modelování, což jsme důsledně prověřili v jak v analýze hry (kapitola 3, včetně podkapitol), tak i v podkapitole, zabývající se modelovacími prostředky „coolness“, resp. „in-yer-face“ (4.1).

Třetí syntaktická podmínka se pak odráží ve způsobu zacházení s modelovacími prostředky. V *Harile* je tvůrčí metoda „coolness“ destruována určitou formou zmechanizování a nadužívání. Prvky charakteristické pro „coolness“ se zde např. kumulují na malé ploše. Jindy autor volí takové modelovací postupy, jaké poetika parodovaného nepřipouští a jakými jsou např. určitá míra hravosti a odstup, což vede k cílené parodické destrukci.

Tím se dostáváme i k problematice postoje samotného autora. Dagmar Peterková a Josef Peterka rozlišují v *Encyklopedii literárních žánrů* parodii podle postoje autora na dva typy: a) parodii humoristickou, která

---

87 Ibidem



vyzdvihuje samoučelnou hravost, nemající za cíl polemický výpad; a b) parodii satirickou, směřující ke kritice životních postojů a hodnotového systému obsažených v předloze. Z hlediska sociologického pak právě tento typ parodie vyjadřuje často střet rozdílných uměleckých generací (event. směrů). Obvykle míří proti přežilým normám a hodnotám, a to nejen estetickým. Přispívá tak k pohybu v genologickém systému, k modernizaci zastaralých žánrů či dokonce k jejich zániku. Iniciuje změnu společenského vědomí.<sup>88</sup>

Levínského *Harila* však nespadá ani do jedné z takto takto ostře vydělených kategorií, resp. stojí kdesi uprostřed. V rámci „hravého“ uspořádání svého vnitřního světa by se dala řadit k humoristickým parodiím; domnívám se však, že si činí ambice být i satiricko-kritickým projevem vůči divadelní formě „in-yer-face“, kterou tak de facto prohlašuje za „slepu uličku“, nenaplněnou a přežitou formu.

### 4.3 INTERPRETAČNÍ VÝCHODISKA

V předchozích kapitolách jsme se pokusili popsat jednotlivé složky dramatického textu *Harila*, jeho vztah ke „coolness“ dramatiky i případené formální posuny od takového typu dramatiky směrem k žánru parodie. Taktéž jsme se pokusili předestřít základní parametry a podmínky existence parodie a prostřednictvím jejich aplikace na hru *Harila* jsme ověřovali i faktický předpoklad toho, že tento dramatický text patří do kategorie parodií. Avšak podstata jakéhokoliv dramatického textu, včetně námi zkoumané *Harily*, tkví v jeho potenciálu být divadelně ztvárněn a komunikovat přes divadelní prostředky s divákem.

V této souvislosti je nutno vrátit se k pragmatické podmínce užití parodie, která pro pochopení parodie a jejího ocenění předpokládá, že příjemce (v našem případě divák) zná původní dílo (v našem případě je seznámen s „coolness“ dramatikou). Což nás nutí přihlídnout ke znalostem diváka, který přichází do divadla zhlédnout inscenaci *Harily*. V případě, že chceme *Harilu* interpretovat pouze jako parodii je výhodné (či dokonce

<sup>88</sup> Ibidem

nezbytné) uvádět *Harilu* v divadle, které na svém repertoáru již v minulosti představilo dramaturgiu z okruhu „coolness“ her, neboť tak můžeme u diváka předpokládat alespoň základní znalost charakteru „coolness“. Naopak v divadle, které tyto formy divákovi nepředkládá a které je určeno pro „nenáročného“ laického diváka, který s „coolness“ nepřišel do styku by bylo takovéto uvedení *Harily* předem odsouzeno k nepochopení.

Na druhou stranu však nelze Levínského hry interpretovat pouze a jen jako parodie, slovy Iva Osolsoběho<sup>89</sup> jako absolutní „zprávu o zprávě“. Většina Levínského dramaturgií, a tedy i *Harila*, je bohatě strukturována; skládá se z prostředků, které nesdělují pouze parodickou podstatu díla, ale přinášejí i jiné do hry zakódované informace.

Svým způsobem je tedy tato divadelní hra jakousi „nadstavbou“ parodie, hrou na parodii, či lépe parodickou hříčkou: útvarem, ve kterém si autor podle vlastní vůle a dle vlastních pravidel zahrává s parodickými postupy, které však obohacuje o prvky absurdity, paradoxu a mystifikace, to vše pak „balí“ do zdánlivě logických souvislostí, které jsou určeny ke svému vlastnímu popření a celkové destrukci.

Iluze, která je nám předestřena, tak slouží k tomu, aby sama sebe popřela. Způsob, jakým Levínský buduje své dramatické texty a který Jan Císař pojmenovává jako „herní model“<sup>90</sup>, můžeme tedy nazvat i jako „model antiiluzivní iluze“. Na otázku, zdali je takovýto model pro diváka uchopitelný a vyložitelný i bez znalosti parodované předlohy, uváděných reálií, či jiných v textu uvedených souvislostí, může však odpovědět pouze případná jevištní realizace textu.

89 OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, tančí a zpívá*, str. 191

90 CÍSAŘ, Jan. *Komentář dramaturga*, str. 137

## 5 ZÁVĚR

Tato práce si ve svém úvodu dala za cíl souhrnně představit René Levínskému, včetně jeho zatím poslední „šokující“ práce – hry Harila. Nebyl zde však prezentován pouze autor Levínský, nýbrž i soubor jeho tvorby, a především pak postupy a instrumenty, kterými tento tvůrce modeluje svá dramatická díla. Pokusil jsem se nastínit, že základem autorovy tvůrčí metody je racionální logicko-vědní stavba dramatických situací a vztahů v nich obsažených a její následná destrukce. Prostředky, které k takovéto modelaci využívá, patří do oblasti absurdity, paradoxu, oxymóronu či metalogiky. Ačkoliv jeho hry mají převážně komediální charakter, mnohdy v nich zaznívá i „vážený tón“, který záměrně nabourává diskurzivní stavbu hry. Krom toho obdařuje Levínský svá dramata i svébytnou jazykovou formou. Všechny zmíněné složky se pak syntetizují ve výslednou hru – hru ve významu „hrát si“ –, čili „hru na hru“ – „metahru.“

Tato práce vznikala s vědomím, že doposud neexistuje odborný spis s přehledem Levínskému tvorby a detailnějším popisem jeho tvůrčí metody. V našich „teatrologických vodách“ se fenoménem Levínský zabýval detailněji pouze profesor pražské DAMU Jan Císař (z jehož článků a studií tato práce v hojné míře čerpá), okrajově pak pražský divadelní kritik Vladimír Hulec. Předložená bakalářská práce je tedy svého typu „prvotvarem“, který snad může usnadnit práci pozdějším badatelům ve složitém Levínskému dramatickém díle.

V závěru můžeme konstatovat, že ačkoliv současná česká dramatická tvorba disponuje řadou kvalitních autorů, nenalzáme v ní obdobnou tvůrčí osobnost, která by zcela originálním způsobem využívala metod mystifikace a parodie a zároveň dokázala pracovat s jazykem dramatu tak hravým způsobem, jak to dělají Šimon Olivětín, Samuel Königgratz, Arnalt Lionlöwe, Stanisław Ignacy Lewinski, Helmut Kuhl, či René Levínský.

## 6 ANOTACE / SUMMARY

### **Pohořelický, Jan: OTAZNÍK ZA KUHLNESS...?**

Bakalářská práce se snaží souhrnně představit dílo současného českého dramatika René Levínského, tvořícího také pod pseudonymy Šimon Olivětín, Samuel Königgratz, Helmut Kuhl aj. Pojmenovává hlavní rysy jeho tvorby, stylistické a jazykové prvky, které tvoří specifika jeho dramatické tvorby a mezi které patří parodie, mystifikace a absurdita.

Podrobněji se práce zaměřuje na dramatický text *Harila*. Na základě analýzy textu objasňuje parodický vztah k dramatice „coolness“ (in-yer-face).

#### Klíčová slova:

Levínský, René  
Harila  
Parodie  
Mystifikace  
Coolness

---

### **Pohořelický, Jan: THE QUESTION MARK OVER THE KUHLNESS...?**

The thesis describes dramatic works of contemporary Czech playwright René Levínský, who always uses pen-names, for example: Šimon Olivětín, Samuel Königgratz, Helmut Kuhl etc. Thesis also shows outlines, especially stylistic and language instruments of his works. The main instruments are parody, mystification and absurdity.

In detail thesis explains the play *Harila*. It demonstrates a relation between parody and the genre called “coolness” (in-yer-face).

## 7 PRAMENY

### 7.1 PRIMÁRNÍ LITERATURA

BUKOVINA, Matěj; OLIVĚTÍN, Šimon. *Kašpárek, četník koločavský*. In Svět a divadlo, 1997, roč. 8, č. 4/97, s. 175-187, ISSN 0862-7258

HOO, Ruby. *Ultimátum*. dostupné na WWW:  
<<http://www.volny.cz/doubekd/ultimatum/text/ultima.pdf>>

KÖNIGGRATZ, Samuel. *I'm Still Alive With a Coatrack, a Cap, and a Signal Disc*. Translated by Alex Zucker. First edition. Prague : Theatre Institute Prague, 2004, New Czech Play / volume 3. Translated from the Czech original *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*. ISBN 80-7008-173-2

KÖNIGGRATZ, Samuel. *Ich lebe noch mit Haken, Mütze und Kelle*. Übersetz. aus dem Tschechischen von Ulrike Hoinkis, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/ichlebenoch.pdf>>

KÖNIGGRATZ, Samuel. *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*. In Současná česká hra, Vydání první. Brno: Větrné mlýny, 2002, sv. 4., ISSN 1213-7022

KUHL, Helmut. *Harila*. (fragment) In Dvořák, Jan; Hulec, Vladimír. *Orghast 2005*. Praha : Pražská scéna, 2004, ISBN 80-86102-43-2

KUHL, Helmut. *Harila*. Freiburg i. Br., 2005, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/Harila.pdf>>

LEVÍNSKÝ, René. *Elena Štěpánová*. In Amatérská scéna, 2003, roč. 40, č. 1/2003 (11. 2. 2003), s. II-VIII – příloha amatérské scény 1/2003. ISSN 0002-6786

LEVÍNSKÝ, René. *Hry Nejhodnějších Medvídků*. První vydání. Praha : 1994, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/JUVENIL.PDF>>

LEWINSKI, Rachel: *Historická poznámka*. In Königgratz, Samuel: *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*. In Současná česká hra, Vydání první. Brno: Větrné mlýny, 2002, sv. 4., str. 1-2 ISSN 1213-7022

LEWINSKI, René. *Přehrada*, In Současná česká hra, Vydání první. Brno : Větrné mlýny, 2004, sv. 8, ISSN 1213-7022

LEWINSKI, Stanisław Ignacy. *Fysik a jeptiška*. Freiburg i. Br., 2004, dostupné na WWW: <<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/blazen4.pdf>>

LIONLÖWE, Arnalt. *Artikulátor*. Praha 1995, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/ARTIKULA.PDF>>

OLIVĚTÍN, Šimon. *Elena Štěpánová*. In Levínský, René. *Hry Nejhodnějších Medvídků*. První vydání. Praha : 1994, s.46–64, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/JUVENIL.PDF>>

OLIVĚTÍN, Šimon. *Jéé, sluníčko*. In Levínský, René. *Hry Nejhodnějších Medvídků*. První vydání. Praha : 1994, s.33–45, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/JUVENIL.PDF>>

OLIVĚTÍN, Šimon. *Marbuel a Kratinoha*. Vydání první. Praha : Nakladatelství vzájemného družstva průmyslových básníků Fišfiš, 1997, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/MARBUEL.PDF>>

OLIVĚTÍN, Šimon. *Okluzní fronta*. In Levínský, René. *Hry Nejhodnějších Medvídků*. První vydání. Praha : 1994, s.20–32, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/JUVENIL.PDF>>

OLIVĚTÍN, Šimon. *Václav, řečený Bajaja*. In Loutkář, 2000, roč. L., č. 3/2000 (24. 7. 2000) s. 133-136, ISSN 1211-4065

OLIVĚTÍN, Šimon. *Zima*. In Levínský, René. *Hry Nejhodnějších Medvídků*. První vydání. Praha : 1994, s.11–19, dostupné na WWW:  
<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/JUVENIL.PDF>>

## 7.2 SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Archiv Městského divadla Zlín. *Neuveřejněný rozhovor s René Levínským*

BARRIE, James Matthew. *Petr Pan a Wendy*. z angl. přel. Lenka Landová. 1. vyd. Praha : Kentaur, 1991, ISBN 80-85285-05-3

CÍSAŘ, Jan a kol. *Cesty českého amatérského divadla – vývojové tendence*. Vydání první. Praha : IPOS, 1998, ISBN 80-7068-129-2

CÍSAŘ, Jan. Dramaturgický pendant ke hře Elena Štěpánová. *Amatérská scéna*, 2003, roč. 40, č. 1/2003 (11. 2. 2003), s. I-II – příloha amatérské scény 1/2003. ISSN 0002-6786

CÍSAŘ, Jan. Komentář dramaturga. In *Loutkář*, 2000, roč. L., č. 3/2000 (24. 7. 2000) s. 137, ISSN 1211-4065

CÍSAŘ, Jan. Nejhodnější medvídci/The Most Beautiful Teddies: Akční divadlo poezie, postmoderní avangarda, brutální mimesis, či co?. *Divadelní noviny*, 2001, roč. 10, č.5 (6. 9. 2001), s. 14. ISSN 1210-471X

ČAPEK, Karel. *Matka*. vyd. 18., v nakl. Artur 1. Praha : Artur, 2004, ISBN 80-86216-48-9

DVOŘÁK, Jan; HULEC, Vladimír. *Příští vlna – Next Wave*. Praha : Pražská scéna, 1996, 1. vydání ISBN: 80-901671-3-6

GHELDERODE, Michel de: *Escorial*; in *Hry*; přel. Mario Stretti, vyd. 1. Praha : Divus, 1996, ISBN 80-86450-15-5

HAVRÁNEK, Bohuslav a kol. *Slovník spisovného jazyka českého*. 2. nezměněné vydání. Praha : Academia, 1989, sv. IV

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Kniha o komedii*. 1. vyd.: Praha : Scéna, 1992, ISBN 80-85214-12-1

HULEC, Vladimír. Jsme outsideři – e-mailový rozhovor s René Levínským. *Divadelní noviny*, 2001, roč. 10, č.5 (6. 9. 2001), s. 14. ISSN 1210-471X

HÝSEK, Jan. *Doslov*. In Obrátil, Karel Jaroslav: *Velký slovník sprostých slov*. V opr. podobě vyd. 1. Praha : Lege artis, 1999, str. 303-310, ISBN 80-238-4444-X

IONESCO, Eugène. *Král umírá*. z franc. přeložili Milena a Josef Tomáškoví, Praha : Dilia, 1992, ISBN 80-203-0290-5

KŘÍŽ, Jiří, P. Plácačku věnoval Krob Lád'ovi Klepalovi. In *Novinky.cz* (elektronická verze deníku *Právo*). 9. 1. 2004, Dostupné na WWW: <<http://www.novinky.cz/02/30/75.html>>

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. První vydání. Praha: Ladislav Horáček – Paseka, 2004, ISBN 80-7185-669-X

NOVÁKOVÁ, Sibila; RYBOVÁ, Markéta; BĚLÍŠKOVÁ, Maryška. *Předmluva k pronímu vydání*. In LEVÍNSKÝ, René. *Hry Nejhodnějších medvídků*. První vydání. Praha : 1994, dostupné na WWW: <<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/texty/JUVENIL.PDF>>

OLBRACHT, Ivan: *Nikola Šuhaj loupežník*. Vyd. 30., V nakl. Maťa 1. Praha : Maťa, 2005. ISBN 80-7287-103-X

OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. První vydání. Praha : Supraphon 1974

PRZYMANOWSKI, Janusz. *Čtyři tankisté a pes*. 2. vyd. Praha : Lidové nakladatelství 1971. Z pol. orig. Czterej pancerni i pies přel. Helena Stachová.

UHDE, Milan. *Balada pro banditu*. In Uhde, Milan: *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*. Vydání první. Brno : Atlantis, 2001, s. 157-211, ISBN 80-7108-218-X

VÁCHAL, Josef. *Krvavý román*. 2. vyd. Praha : Odeon, 1970

WALTER, Elizabeth (editor). *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. Second edition. Cambridge : Cambridge University Press, 2005, ISBN 13-978-0-521-60499-4

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy. *Blázen a jeptiška*. In Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Hry*. přel. Helena Stachová. Vydání druhé. Praha : Odeon, 1985, s. 73-111

## 7.3 INTERNET

(veškeré internetové odkazy, včetně výše uvedených byly k 10. 5. 2006 plně funkční)

Internetové stránky Alekse Sierze o divadle „in-yer-face“

<<http://www.inyerface-theatre.com/>>

Internetové stránky Basilejské zoologické zahrady

<<http://www.zoobasel.ch/>>

Internetová filmová databáze:

<<http://www.fdb.cz>>

Internetové stránky Game Theory Society:

<<http://www.gametheorysociety.org/>>

Internetové stránky Nejhodnějších medvídků

<<http://www.itam.cas.cz/~vavrik/wwwmedvidci/>>

Internetové stránky o hře Ultimátum:

<<http://www.volny.cz/doubekd/ultimatum/>>

## 7.4 OSTATNÍ PRAMENY

Fotografie na str. 7 pochází z archivu René Levínského