

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Bc. Tereza Řezáčová

Byli jednou dva aneb "inspirované herectví"

Miroslava Horníčka a Miloše Kopeckého

Once there were two or "inspired acting" of

Miroslav Horníček and Miloš Kopecký

Touto cestou bych ráda poděkovala panu prof. PhDr. Vladimíru Justovi, Csc. za zformování vybraného tématu, vedení a trpělivost, s níž mi poskytoval cenné rady, připomínky a udával směr mému snažení. Zároveň bych ráda zmínila i zaměstnance Divadelního ústavu, kteří mi ochotně pomáhali v hledání příslušných informací.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Anotace

Diplomová práce pojednává o spolupráci Miroslava Horníčka a Miloše Kopeckého, kteří spolu od avantgardních začátků ve Větrníku působili i v Divadle satiry, na scéně Národního divadla a nakonec v Divadle ABC, kde nastoupili cestu komické dvojice. Vrátili na jeviště humor Osvobozeného divadla, zatímco jeho poetiku posunuli zejména v improvizální revue *Tvrďák*. Jejich krátké umělecké působení skončilo v Hudebním divadle v Karlíně, kde uvedli dvě autorské hry, z nichž jedna stála na vrcholu a druhá na okraji diváckého zájmu. Jádrem diplomové práce jsou právě analýzy společných inscenací a závěrečné hodnocení dvojice, jejíž výjimečnost spočívala ve vytříbeném hereckém projevu, brilantním myšlení a bryskní pohotovosti.

Klíčová slova: Miroslav Horníček, Miloš Kopecký, Jan Werich, autorské divadlo, Osvobozené divadlo, inspirované herectví, improvizace

Synopsis

This diploma thesis describes an artistic cooperation of two Czech actors Miroslav Horníček and Miloš Kopecký who had been acting together from their beginnings in the Avant-garde Větrník Theatre, the Satira Theatre, the National Theatre and even the ABC Theatre where they started to perform as a comic duo. They brought a humour of the Osvobozené Theatre back to the stage while they set the theatre poetics on, particularly in an improvisational revue called *Tvrďák*. Their short artistic cooperation finished in Karlín Musical Theatre where were presented both of the author's plays. One of them was standing on the top and the second one on the bottom of spectator's interest. The main focus of my master thesis is based on the analysis of their common productions and on the final appreciation of that artistic duo whose exceptionality mainly consisted of an outstanding acting, a brilliant intelligence and a quick volubility.

Keywords: Miroslav Horníček, Miloš Kopecký, Jan Werich, author theatre, Osvobozené Theatre, inspired acting, improvisation

OBSAH

1	ÚVOD.....	7
2	MIROSLAV HORNÍČEK.....	9
3	MILOŠ KOPECKÝ.....	15
4	IMPROVIZACE.....	21
5	DIVADLO ABC A VZNIK NOVÉ KOMICKÉ DVOJICE.....	25
6	BYLI JEDNOU DVA.....	27
6.1	Charakteristika hry.....	28
6.2	Kompozice hry.....	29
6.3	Rozbor hry.....	32
6.4	Čas a prostor.....	32
6.5	Postavy.....	33
6.6	Kritické ohlasy.....	38
7	TVRĎÁK ANEB ALBERT, JULIUS A TMA.....	40
7.1	Charakteristika hry.....	41
7.2	Kompozice hry.....	42
7.3	Rozbor hry.....	44
7.4	Čas a prostor.....	46
7.5	Postavy.....	47
7.6	Kritické ohlasy.....	53
8	KAT A BLÁZEN.....	55
8.1	Charakteristika hry.....	56
8.2	Kompozice hry.....	57
8.3	Rozbor hry.....	60
8.4	Čas a prostor.....	61
8.5	Postavy.....	62
8.6	Kritické ohlasy.....	66

9	MALÝ PAN ALBERT	68
9.1	Rozbor hry	69
9.2	Kritické ohlasy	70
10	V + W vs. H + K	72
11	ZÁVĚR	76
12	HLAVNÍ PRAMENY A LITERATURA	77
12.1	Tištěné dokumenty	77
12.2	Speciální dokumenty	80
13	PŘÍLOHY	81
13.1	Soupis rolí Miroslava Horníčka	81
13.2	Soupis rolí Miloše Kopeckého	89

1 ÚVOD

Úkolem diplomové práce je zmapovat spolupráci komické dvojice Horníček-Kopecský. Tito herci, autoři a výrazné osobnosti českého kulturního světa se do filmových a divadelních dějin zapsali samostatně, ale přesto existuje krátká éra jejich společného působení. I když se na jevišti potkávali už od čtyřicátých let dvacátého století, jako herečtí partneři začali vystupovat až v šedesátých letech. Nejdříve coby herci-autoři, posléze jako autoři-herci vytvořili čtyři inscenace. Jejich spojení bylo, jak se stává, osudově náhodné a konec se dostavil ještě před uměleckým zráním. Proč? Kdo byli ti, které současníci považovali za pokračovatele Voskovce a Wericha? Byli jimi vůbec? Osvobozené divadlo hledající humor v myšlenkových procesech a odkazu grotesky, vytvořilo osobitý a ve své době nevídaný soulad integrovaného herectví. Tímto navedli mnohá divadla a většinu dvojic na stejnou stopu, po níž jako první vyjeli právě Horníček s Kopecským. Nazývat je tedy jejich přímými nástupci se zdálo být pochopitelné a mělo to své patřičné odůvodnění i praktickou nutnost, nicméně H+K ve vlastních inscenacích naznačili směr, kterým se měli a chtěli odlišovat. Rozvinuli v plné šíři princip inspirovaného herectví, které z forbín přenesli na celé jeviště, a jemuž dodali filozofičtější ráz. Dokázali pracovat ve dvojici, souznět, ale také vystupovali civilně, přirozeně a v odpovídající souhře otevírali obecně problematická témata, která předestírali v novém a neotřelém pojetí. Jejich tvorba vycházela z literární formy, která upřednostňovala obsah nad výpravou a divadelností. Přesto autorská díla určoval spíše bodový scénář než vypracovaný dramatický text. Tím především se vymezovali vůči tvorbě V+W, která jim však byla přímým inspiračním zdrojem. A snad by se od ní odlišili ještě výrazněji, kdyby po třech letech neukončili spolupráci. Krátká, ale intenzivní éra vytvořená dvěma individualitami, ovlivněnými nejvýraznějšími osobnostmi poválečného divadla dosud nebyla zpracována, vyjma Bárovy studie zaměřené na Horníčkovu a Kopecského působení v Hudebním divadle v Karlíně¹ a Horníčkovy biografie sepsané Alenou Urbanovou.² I proto jsem se rozhodla téma uspořádat na základě příslušné literatury, hereckých vzpomínek, novinových článků a archivovaných recenzí. K tomu účelu mi nejvíce posloužily dokumenty z Divadelního ústavu v Praze, neboť Archiv Městských divadel pražských k inscenaci *Byli jednou dva* žádné recenze vyjma programů, pozvánek, plakátů a fotografií neuschovává a

¹ Viz. BĀR, Pavel. Miroslav Horníček a Miloš Kopecský (nejen) v karlínském divadle. In: *Generace a kontinuita: k českému scénickému umění 20. století*/ uspořádala Zuzana Sílová. Praha: KANT, 2009, s. 93-115.

² URBANOVÁ, Alena. Miroslav Horníček. Praha: Orbis, 1966.

Hudební divadlo v Karlíně o potřebné materiály přišlo kvůli povodním v roce 2002. Pro doplnění soupisu Horníčkových a Kopeckého rolí jsem využila služeb Archivu města Plzně, Archivu Divadla J. K. Tyla a Archivu Divadla na Vinohradech. Analytická část diplomové práce se však z většiny opírá o rozbory tří her, v nichž dvojice účinkovala, a strukturuje jejich kompozici, již porovnává s kritickými ohlasy na inscenaci. Poslední autorský kus Horníčka a Kopeckého vzhledem ke krátké době uvádění nebyl zveřejněn, a tak jej charakterizují pouze prostřednictvím dokumentů bezprostředně se ke hře vztahujícím.

Diplomová práce je členěna do pěti základních částí, které se věnují herectví Miroslava Horníčka a Miloše Kopeckého, jejich spolupráci a inscenačním dílům. V první je čtenář seznámen s ústředními osobnostmi, charakteristikou herectví a jejich cestou k divadlu, potažmo ke společnému působení. Následuje kapitola o způsobu improvizace, kterým Horníček s Kopeckým pracovali. Vracíme se zde k představiteli českého inspirovaného herectví, Janu Werichovi, a principům autorského divadla. Dále je prostor využitý pro analýzy společných inscenací *Byli jednou dva*, *Tvrďák aneb Albert*, *Julius a tma*, *Kat a blázen* a *Malý pan Albert*. Závěrem docházíme k odkazu komické dvojice H+K a její inspiraci v Osvobozeném divadle a tvorbě V+W. Jsou zde popsány společné, ale i rozdílné body v pojetí herectví, improvizace a celkového divadelního nazírání. Samostatný oddíl tvoří přílohy se soupisy Horníčkových a Kopeckého divadelních rolí.

2 MIROSLAV HORNÍČEK

(10.11. 1918 Plzeň – 15.2. 2003 Liberec)

Miloš Kopecký: „Musím však říci, že jsem se od Horníčka moc naučil. Poznal jsem, co znamená být na jevišti a ještě myslet, abych se neztratil sám sobě. Ohromná škola byla už jen to, abych Horňasovi herecky stačil. Byl pohotový, vtipný a duchaplný. Nahrávat tomuhle bystrému člověku mi sice nedělalo problémy, ale bylo to pro mě daleko těžší než pro něho.“³

Miroslav Horníček byl mužem mnoha profesí, nejlépe by ho proto charakterizoval všeobecný termín divadelník. Ve všech uměleckých disciplínách se odrážel jeho nezaměnitelný styl a způsob práce, který ho předurčoval k autorské dráze. Miroslav Horníček – inspirovaný herec, který čerpal látku ze světa kolem sebe, od kolegů a velmi často od diváků, kteří mu poskytovali nejlepší zpětnou vazbu. A tedy právě tímto směrem se budou ubírat kapitoly i přesto, že jeho profesně-umělecký rejstřík je mnohem obsažnější a zahrnuje i další činnost literární, vypravěčskou, režijní, malířskou či fotografickou. U Horníčka je i tak všechno provázané, tím spíše, že v hereckém oboru nemá vzdělání. Vycházel z principu amatérství, které vyplývá z lásky a pokory k činnosti, a ke studiu okolního světa přistupoval ze široka a co možná nejzodpovědněji. „Ten, kdo se zajímá o některý obor umění, měl by – alespoň do jisté míry – jevit zájem i o další. A ten, kdo v některém uměleckém oboru pracuje, tento zájem do značné míry projevovat musí.“⁴ Horníček svá slova potvrzuje už divadelními začátky spadajícími do období, kdy se živil jako úředník v plzeňské Městské nemocnici.

V roce 1937 vstoupil do Studentského avantgardního souboru a ujal se role jevištního výtvarníka, neboť na přímý kontakt s diváky si zprvu netroufal. Zlom přišel ve chvíli, kdy s úspěchem za potemnělou scénou odrecitoval *Baladu o očích studákových*, vlastní parodii na Wolkerovu *Baladu o očích topičových*. Jeho generaci nejvíce ovlivňovala tvorba Emila Františka Buriana, která v něm rozdmýchala smysl pro poetismus, symboliku a metaforické ztvárnění témat, jež v sobě neslo i potenciál společenské satiry. Jako herec se na scéně uvedl úlohou Doktora alias Učitele ve hře *Učitel a žák*. S nástupem okupace byla skupina divadelníků nucena název přejmenovat na Divadlo mladých, kde počátkem čtyřicátých let uvedli v Honzlově úpravě *Hadriána z Římsů*. Horníček se také jako režisér představil

³ KOPECKÝ, Miloš. *Já/* uspořádal Pavel Kovář. Praha: Eminent, 1996, s.77.

⁴ HORNÍČEK, Miroslav. *Klaunovy rozpravy: úvahy, fejetony, rozhovory, ankety z let 1956-1986/* uspořádal Vladimír Just. Praha: Odeon, 1989, s. 143.

zinscenováním Nezvalovy hry *Schovávaná na schodech*, po níž následovalo úspěšné pásmo lidové poezie s názvem *Láska a smrt* (inspirováno *Vojnou*), v němž vyvrcholil vliv E. F. Buriana.

V nové sezóně 1941/42 nastoupil do profesionálního souboru Městského divadla v Plzni, kam ho přijal ředitel Ota Zítek a nabídl mu role rozličného ražení. Už v červnu, tedy před zahájením sezóny, se jako host představil v Shakespearově *Zkrocení zlé ženy* v roli Trania, k němuž se vrátil později v Národním divadle. Při realizaci Šrámkovy komedie *Ostrov velké lásky* se setkal s režisérem Alfrédem Radokem, s nímž později spolupracoval i v Divadle satiry, a jehož autoritativní vedení mu nevyhovovalo. Horníček nedokázal ke své ani cizí spokojenosti pracovat v podmínkách režiséřského divadla. Způsob „dělání divadla“, kdy se vše řídí podle názoru jednoho člověka, jedné úzce zaměřené představy, jej svou uzavřeností a omezeností odrazoval, neboť se velmi vzdaloval od jeho nazírání umění jako prostředku komunikace. V sezóně 1943/44 tak využil příležitosti režírovat ve Studiu, nové součásti Městského divadla, kde se věnoval lyrickým montážím.

Horníček nebyl, na rozdíl od Miloše Kopeckého, hercem velké scény, nestrhával na sebe pozornost komediantstvím, výraznými gesty, specifickým vyjadřováním ani potřebou být za každou cenu slyšen a viděn. Zaměřoval se nejlépe na diváky, které sám mohl vidět a také na ně reagovat. Jeho naturelu odpovídalo komorní prostředí, v němž publikum aktivizoval v průběhu celého představení blízkou přítomností, zcizovacími efekty, nehereckými prostředky a potřebou dialogu. Zatímco tedy u Kopeckého se jedná více o herectví činoherní s autorským přínosem, u Horníčka mluvíme o autorském projevu s činoherním výrazem. „Horníčkovou vlastní polohou není ono základní klasické ‚převtělovací‘ herectví, definované úsilím dát divadelnímu jednání vnitřní řád a vnější vlastnosti té které dramatické postavy, ale že Horníček je typem herce ‚monodramatického‘, tj. takového, jemuž je každá postava především plochou k rozvinutí osobitých hereckých prostředků, zacílených k obrazu určitého konkrétního postoje ke světu či lidského typu.“⁵

I proto tedy Horníček po válce opustil jistotu kamenné plzeňské scény a přesunul se mezi mladé a avantgardní umělce, které seskupovala osobnost režiséra Josefa Šmídy. Divadlo Větrník představovalo pro tuto generaci místo, kde se během okupace vysoce uměleckým způsobem reagovalo na společenskou situaci. Horníček se zde poprvé představil v inscenaci

⁵ HAVEL, Václav. Humor Miroslava Horníčka. In: *Eseje a jiné texty z let 1953-1969 (spisy 3)*. Praha: Torst, 1999, s. 270.

Smrt Tarelkinova v roli Varravina, po níž následoval Azurový princ v Bontempelliho *Cenerentole* a konečně hostinský Palivec, poručík Dub, major Schröder a zloděj psů ve Šmídově adaptaci románu *Osudy dobrého vojáka Švejka*. V roce 1945 na scéně Větrníku Horníček uvedl dramatickou montáž sestavenou z Fučíkových dopisů pod názvem *Jula Fučík, bojovník za radost*. Poslední rolí předtím, než spolu s několika dalšími členy přešel do malostranského Divadla satiry, byl d'Artagnan v inscenaci *Všichni za jednoho – jeden za všechny*.

Horníček v Divadle satiry nastoupil cestu vedoucí ke spolupráci s Janem Werichem, který divadlo navštěvoval a herce i jejich umělecké vyjadřování velmi dobře znal. Zároveň se zde začal věnovat satíře a ve větší míře také improvizaci. Horníček pracoval jako designér, který předmět upravil a navrhl formu, dokázal kostru díla vyplnit potřebnými orgány. Uměl smysl věci opsat nově, nečekaně a výstižně. Angažmá zahájil Kainarovou satirou *Akce Aibiš*, která se svou ucelenou formou vymykala dosavadní tvorbě malé kabaretní scény. Horníček se těžko přizpůsoboval Radokovým požadavkům, a tak se dokázal prosadit až v následující kolektivní revui o poválečných poměrech *Ferda – sirky - zeměkoule aneb Všude dobře, doma nejhůř*, která se vrátila k původní divadelní poetice, a kde ztvárnil ústřední roli Ferdy Dakara, českého podvodníčka, kterému nahrávali Jan Maška, Lubomír Lipský nebo Miloš Kopecký. Vratislav Blažek, který se autorsky podílel i na předchozím pásmu, záhy napsal novou revui s názvem *Král nerad hovězí*, jež se stala nejúspěšnější inscenací v historii divadla. Poté Horníček exceloval v pantomimické roli Pierota v inscenaci *Cirkus naděje*, v níž ho shlédli Bertolt Brecht v roce 1948. Ostrou společenskou satirou *Kde je Kuťák?*, uvedenou v témže roce, byl urychlen zákaz činnosti divadla.

Začátkem roku 1949 byl zahájen provoz v Novém divadle satiry, kam Oldřich Lipský s Josefem Kainarem přivedli krále Ubu v inscenaci *Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou*. Navzdory očekávání publikum základní kámen evropského absurdního dramatu nepřijalo, a proto Horníček pro divadlo upravil a v dubnu uvedl na scénu lehkou veselohru pod názvem *Svatba pod deštníkem aneb Zvoní se po třetí*, s níž se tvůrci rozloučili s diváky i „satirou.“

Po ukončení činnosti Divadla satiry měl Horníček spolu s Hlinomazem nastoupit do Realistického divadla, ale zasáhla přímluva Miloše Kopeckého u uměleckého šéfa Jindřicha Honzla, který je přijal na roční zkoušku do Národního divadla, kde nakonec Horníček strávil pět sezón. I přesto, že jej tato nejkamennější scéna v Praze nijak neposunula v oblasti umělecké, dopomohla mu k vybroušení hereckého řemesla. Uvědomil si, že výstavba detailů, které z herců činí mistry, je nutnou součástí výcviku, jenž vede k přirozenosti a lehkosti

projevu. Jedním z jeho velkých vzorů a učitelů byl v Národním divadle Jan Pivec, který ho seznámil s podstatou divadelního přednesu: „Slovo je jako ledovec. Jen jeho část je viditelná nad hladinou. Ten větší díl je ponořen, to podstatné je v hloubce, nezřené nikým, a přece určené všem. Tam, kde toto chybí, jsou slova jenom slovy, jen zvuky nebo znaky něčeho – a byť i sebelépe pronešená, sebezpůsobněji vybarvená sdělují jenom povrch.“⁶ Tento způsob prezentace pak ovlivnil i jeho následné výstupy s Janem Werichem, kde nepůsobil jako prvoplánový bavič schopný vypointovat každou situaci. Za všech okolností se soustředil především na myšlenku a vyznění její důležitosti, úmyslně se vyhýbal všem efektům, které by mohly rozptýlit divákovu pozornost. Repliky pronášel klidně, přirozeně, v oznamovacím tónu, s přesnou artikulací a vybranými důrazy, odpovídajícími vážnosti situace.

Souběžně se však spolu s Františkem Filipovským a Lubomírem Lipským věnoval i autorskému divadlu, jehož kabaretní pásma uváděl pod pseudonymem Bedřich Jakub. V roce 1953 uvedli *Humor není pro legraci* a následně *Člověka mezi lidmi*. K další spolupráci byl přizván Jiří Šlitř, který Horníčkovy texty zhudebňoval a následně uváděl na scéně. Později jej Horníček seznámil s Jiřím Suchým, s nímž Šlitř vytvořil dvojici v nově vzniklém Semaforu.

Do Divadla estrády a satiry nastoupil v roce 1955 v podstatě na přimluvu Miloše Kopeckého, který jej doporučil Janu Werichovi. Ten vyrazil na reprízu *Lakomce* do Národního divadla, po níž Horníčka ze „zlaté kapličky“ vysvobodil a diváky ušetřil dalších „divadelních potratů“. Vedle Wericha si Horníček sám určil polohu vedlejšího komentátora, hráče čekajícího na míč, který jednou vyhodí a jindy kopne přímo do brány – osvojil si metodu epické zkratky. První společnou inscenací dvojice W+H byl *Caesar*, následovala *Balada z hadrů* a nakonec *Těžká Barbora*. Horníčková éra účinkování s Werichem je obecně vnímána za nejúspěšnější a nejvýraznější nejen proto, že se jejich prostřednictvím obnovil odkaz Osvobozeného divadla a společné forbíny dosahovaly vysoké kvalitativní úrovně, ale zároveň byl naplněn význam klaunství, které oba celoživotně vyznávali. Vrátili jednomu z nejstarších povolání zašlou slávu a obnovili jeho poslání v rozsahu, jenž korespondoval s vážností situace v Československu. Vážný byl i jejich přístup k práci a k humoru, který charakterizovala moudrost, sečtěllost, pohotovost, odvaha a především smysl pro ironii a satiru, jež v Horníčkově modifikaci získala nový rozměr a čerpala z jemu blízkému lyrismu i z jazykových dvojsmyslů. Oba taktéž spojovalo společné vidění divadla jako antiiluzivního, tedy antirealistického tvaru, který mezi nimi a diváky bořil hráz a podněcoval vzájemnou

⁶ HORNÍČEK, Miroslav. *Klaunovy rozpravy*, s. 132.

komunikaci. Progrese jejich inscenací netkvěla prvně v realizačním provedení a režijní invenci, nýbrž v improvizčních vsuvkách předestírajících divákům svěží a zainteresovaný náhled na současný stav věcí. S Werichem v proslavených forbínách pokračovali i v dalších inscenacích.

V roce 1957 byla scéna díky nápaditosti Jana Wericha, Miroslava Horníčka a Jiřího Trnky nově přejmenována na Divadlo ABC, jehož název měl poukazovat na širokospektrálnost repertoáru. S počátkem šedesátých let však divadlo Jan Werich opustil a Miroslav Horníček byl tak jako zástupce uměleckého ředitele pověřený dočasným vedením. Zároveň v divadle hrál, režíroval a udržoval jeho profil hudebně-činoherní scény. Dle pozorování Václava Havla však Horníček nebyl určený pro vedení divadla a jeho organizační schopnosti se nemohly vyrovnat vypravěčským. Byl osobitým komentátorem děje i postav, hercem, jehož nejpřirozenějším nástrojem je slovo, a to nejlépe vlastní slovo. „V tom tedy, že Horníčková interpretační práce víceméně vyžaduje jeho vlastní účast na tvorbě textového podkladu a že naopak jeho text má smysl především skrze autorovu vlastní interpretaci, svým espritem mu dávající pravý smysl, v tom tedy je Horníček osobností typicky divadelní, i když jinak ‚divadelno‘ v tom užším smyslu, jak mu běžně rozumíme, není rozhodující položkou v jeho umění.“⁷ Toto tvrzení podporuje zejména spolupráce s Kopeckým, kdy oba interpretovali vlastní texty, herecká stylizace stála v pozadí myšlenkových procesů. Na jevišti se ve skutečnosti odehrával dialog nerozptylován dalšími divadelními jevy. Horníček jako typ autorského herce se s postavou neztotožňuje, ale dívá se na ni svrchu, komentuje ji a skrze ni i svůj pohled na svět. Nehraje, ale hraje si – v tom je jeho pojetí divadla. A na něm je také založeno krátké společné působení dvojice, jež se uvedla v Dietlově hře *Byli jednou dva* v roce 1960. Společně s Jánem Roháčem na volné noze nastudovali *Tvrďák*. Poté v roce 1962 dostali nabídku z Karlínského divadla, pod jehož správou byly uvedeny i poslední dvě inscenace – *Kat a blázen* a *Malý pan Albert*.

V roce 1959 spolu s Jiřím Suchým a Jiřím Šlitrem inicioval vznik Divadla SEDmi MALých FORem. Zahrál si hlavní roli v inscenaci *Člověk z půdy*, kterou s ním alternoval právě Miloš Kopecký a po jeho odchodu František Filipovský. Poté, co s *Malým panem Albertem* ukončil spolupráci v Hudebním divadle Karlín, se Horníček vrátil do Semaforu, kde opětovně ztvárnil Jindřicha VIII. ve hře *Šest žen*. Navázal tedy na herectví, které mu svou hudebně-činoherní složkou v atmosféře komorní scény bylo blíží než v případě karlínského

⁷ HAVEL, Václav. Humor Miroslava Horníčka, s.273.

efektního pojetí. Horníčkovu herectví neusiluje o integraci projevů, ale o koncentraci diváků. Nesnaží se je od myšlení odvádět, naopak, chce s nimi vést rozhovor. Dialog. Horníček nebyl monologistou ani v případě, že se na scéně vyskytoval sám. Pokládáním otázek, očekáváním reakcí, podněcovanou spoluprací se obracel na partnera v roli či v hledišti. „Od první napsané věty až k větě poprvé před hledištěm řečené myslím na diváky. Představuji si, co tomu asi řeknou, co tím já řeknu jim a začnu-li hovořit, naslouchám, co tomu říkají. Nepřekonatelný mistr a učitel byl v tomto směru Jan Werich. Po prvních třech minutách na scéně věděl. Rozpoznal složení diváctva ten den a dovedl je postupně vyladit – zrychlením, zpomalením, vynecháním čehosi nebo přidáváním a rozvíjením, byl v té chvíli nejen autorem předváděné hry, ale i autorem nových částí staré hry, dovedl takto rozvíjet i cizí hry (...)“⁸

Horníček byl také vyhledávaným přispěvatelem do novin i časopisů, psal povídky, v nichž shrnoval své zkušenosti ze života, manželství nebo z půlročního pobytu v Kanadě, kde se jako herec a konferenciér podílel na prvním předvedení Kinoautomatu veřejnosti. S filmem *Člověk a jeho dům* divákům nabídl možnost zasahovat do děje, který mohli určovat na základě hlasovacích zařízení v zásadních momentech příběhu. V letech 1960-70 Horníčkovu kariéru mj. určovaly moderátorské pořady typu *Hovory přes rampu*, které později pod názvem *Hovory H* začala uvádět i československá televize. Pokračoval v duchu dialogického jednání, které pro něho bylo specifické stejně jako sklon k anglickému humoru a filozofickým úvahám. Většinou na jevišti pracoval ve dvojicích, byl zvyklý repliky nadhazovat i přijímat, vyznačoval se schopností asociativního uvažování a bryskní pohotovostí. Zatímco smysl pro humor, životní energie a klaunský princip jsou člověku vrozené a může je využívat kdekoli, Horníčkovu potřeba sdílet, poslouchat a být poslouchán je srostlá s ambicemi uplatněnými nejlépe v divadle.

⁸ HORNÍČEK, Miroslav. *Poznámky o divadle*. Praha: Melantrich, 1990, s.112-113.

3 MILOŠ KOPECKÝ

(22.8. 1922 Praha – 16.2. 1996 Praha)

Miroslav Horníček: „Miloš? Současný člověk, který hraje tentýž text, tytéž situace, ale bez šklebu, bez intonačních grimas, reálně a dovolte mi to slovo – moderně. (...) A hrál Moliéra jako dnešního autora. Totéž v Richardovi (...) Hrál chlapa, který páše zlo, a neobjasnil mně jako diváku povahu tohoto krále, ale povahu zla.“⁹

Miloš Kopecký byl k herectví předurčen celou svou podstatou. Jeho tvůrčí rozptyl nabízel rozmanité polohy, z nichž nejpřirozeněji mu seděla role suverenního bonvivána. V rozporu s aureolou nedotknutelnosti však stála herecova psychická labilita, která způsobovala výkyvy nejen v oblasti nálad, ale i v kvalitě jednotlivých výkonů. O jeho hereckém rozpětí i způsobu práce se ve vzpomínce zmiňuje Stella Zázvorková: „Jeho úžasný herecký talent měl rozsah od dramatu až po pantomimu. Tu rovněž suverénně ovládal, on byl dokonce přímo rozkošným mimem. (...) A Miloš Kopecký byl absolutně herec se vším všudy. Nesmí se ani zapomenout na to, že nikdy v ničem názorově neslevoval – ať už šlo o práci, umění, jev, nebo situaci, kterou právě žil.“¹⁰ Herectví vycházelo z jeho bohatě jitřeného nitra, které mu poskytovalo dostatek inspirace. Postavy si přizpůsoboval, ale zároveň je pečlivě analyzoval a studoval, čímž dokázal vytvořit osobitý, ale autentický, životem pulzující charakter.

Tento způsob práce byl do jisté míry formovaný židovským původem a s tím souvisejícími životními událostmi. Otec mu naplánoval budoucnost v oblasti kožešnictví nebo obchodu, s čímž se syn neztotožňoval a po matčině deportaci do koncentračního tábora v Osvětimi se stále více uchyloval k bohémскому životu. V okupaci se dostal do recitačního souboru, kde poprvé okusil divadlo z druhé strany. V roce 1943 se stal členem Kolektivu Tvar. Tam se zrodila myšlenka vytvořit divadlo – nadšení bylo veliké, takže ředitel Svazu českého díla nechal mladým hercům zřídit sál ve sklepě na Národní třídě. Členové souboru vybudovali vlastními silami divadlo pro 66, které se v mnohém nechalo inspirovat avantgardním směřováním Větrníku - divadélka pro 99. Premiéra první inscenace proběhla na počátku roku 1944 a jednalo se o dramaturgii Dykova *Krysaře*. Následovalo pásmo složené z pohádek Karla Jaromíra Erbena a poté si zahrál v Mošnových vzpomínkách upravených pod

⁹ KOPECKÝ, Miloš. *Já*, s.294–95.

¹⁰ KOPECKÝ, Miloš. *Já*, s. 330-31.

názvem *Jak jsem se měl u divadla*. K lidové tematice se vrátili v *Písni obyčejné* od Borise Gorbatova a své působení Kopecký završil v parafrázi Goethova a Herrmannova doktora Fausta. V následujícím roce byl Tvar uzavřen. Brzy poté byl Kopecký nacisty kvůli svému původu odvelen do pracovního tábora na Benešovsku.

Po návratu byl již plně rozhodnutý o své další cestě, a tak zamířil do Větrníku, přímo za Josefem Šmídou, který ho přijal ještě týž den jako kulisáka, rekvizitáře a dále nespécifikovaného pomocníka. K hraní se patrně dostal díky své aktivitě a invenci během zkoušek, ale také na přímlovu Šmídovy partnerky Milady Matasové. Debutoval 11. září 1945 v inscenaci *Smrt Tarelkinova* v roli Kačaly, jednoho ze dvou carských policistů. Zde se poprvé setkal s profesně starším Miroslavem Horníčkem, s nímž a dále s Vlastimilem Brodským, Stellou Zázvorkovou a dalšími přešel na konci sezóny do Divadla satiry. Mezitím však Horníčkovi sekundoval coby kadeřník – poeta v pohádce o Popelce nastudované pod původním názvem *Cenerentola*. Následující inscenace *Dramatická anabaze třemi díly románu Osudy dobrého vojáka Švejka od Jaroslava Haška* představovala pásmo scén, kterými procházel Vlastimil Brodský jako svérázný Švejk, jemuž v rolích strážníka Bretschneidera, doktora Grünsteina, strážmistra v Putimi a kaprála Kopecký přihrával. Ani úspěch inscenace však nezažehnal krizi v souboru, který se začal rozpadat. Když byla inscenace v červenci 1946 obnovena v upraveném nastudování i obsazení, Miloš Kopecký už zde jen hostoval, v září odešel úplně. V březnu 1946 se Šmídou ještě nastudoval Connollyho lidovou hru s biblickým tématem a jazzovými hudebními prvky pod názvem *Zelená pastvíska* a nakonec angažmá ukončil rolí padoušského kardinála Richelieu v adaptaci *Tři mušketýři*.

V Divadle satiry se při inscenování hry *Akce Aibiš* setkal s Alfrédem Radokem, který usiloval o hlubší divadelní ztvárnění a profesionálnější pojetí, jež ale neodpovídalo ideové koncepci ani hereckým dovednostem většiny souboru. Jistou výjimkou byl Miloš Kopecký, který obdržel nabídku ke spolupráci se Studiem Národního divadla, a tak novou sezónu zahajoval už pod vedením Jindřicha Honzla. Dostával zde rozličné příležitosti, z nichž k nejvýznamnějším patřila role profesora Blancharda zvaného Smrad'ocha ve stejnojmenné Pagnolově hře. Z Národního divadla byl však po opileckém excesu přeměrován ředitelem Václavem Vydrou přímo do Realistického divadla. Tam byl obsazován do velkých výpravných inscenací, v nichž mohl uplatnit jiný druh herectví než doposud, více odpovídající velkému měšťanskému divadlu, než autorskému prostředí malých scén. Vzhledem ke Kopeckého prověřenému talentu, zkušenostem i situaci mu Jindřich Honzl v březnu 1949 navrhl nové angažmá v Národním divadle. Kopecký souhlasil, nicméně se zde příliš dlouho

nezdržel. V režimu poplatné inscenaci s příhodným názvem *Veliká tavba* se opět potkal s Miroslavem Horníčkem, „typickým představitelem jednoho z dalších dělníků.“ Rychle začal – rychle skončil, čemuž napomohla změna vedení činohry. Následovala sezóna v Městských divadlech pražských a poté – v roce 1951 - nastoupil u E.F. Buriana v Armádním uměleckém divadle, kde strávil tři roky. Do té doby si zahrál např. v Čapkově hře *Matka*, v Tolstého *Vzkříšení*, Jiráskových *Psohlavcích* ad. K poslední jmenované inscenaci se váže Kopeckého vzpomínka na spolupráci s E.F. Burianem, který mu nabídl roli starého Choda, s níž se neztotožňoval. „Hovor ukončil [Burian] okřídlenou větou, že dobrý herec musí zahrát všechno. V tu chvíli bylo jasné, že se mnou mluví vážně. Tenkrát jsem už ale věděl, že to není pravda: dobrý herec nemusí totiž zahrát všechno. Proč by to kupříkladu dělal? Došlo mi tedy, že si musím poradit sám, jinými slovy – provést nějakou lumpárnu...“¹¹ Tento příklad uvádí nejen Kopeckého vzpurnost, ale především způsob, jakým uvažoval o herectví, umění a své funkci, kterou nepřijímal s pasivní jednoznačností. Patřil spíše k uvažujícím hercům brechtovského typu. Odmítal princip Stanislavského „prožívání“, které považoval za zastaralé a vnějškové. Sám se svým způsobem od role distancoval, aby ji tím spíše pochopil a vyjádřil skrze ni svůj názor na ni – jako myslící herec, který však zároveň používal také Stanislavského metody „emocionální paměti.“¹² I tak ale Kopecký preferoval především spolupráci s osobnostmi, jejichž tvůrčí přínos se projevoval na úkor autora.

Václav Havel ve studii věnované Miloši Kopeckému podporuje názor o specifčnosti jeho hraní, které mohlo obstát jedině v divadlech odpovídajících podobnému založení, nikoli tedy tradičně klasickému. Jeho projev je stylizovaný, bezpochyby autorsky vyznívající, ale zároveň realisticky přesný - proč by se měl tedy zaměřovat na „zvláštnost svého nadání a vyhraněnost svého uměleckého směřování, jež z něho dělají herce disponovaného skutečně jen pro určitá divadla, určité texty a určité role?“¹³ Většinu jeho rolí tvořila právě klasická díla

¹¹ KOPECKÝ, Miloš. *Já*, s. 66.

¹² „Herec, který se dívá na obklopující ho život s odstupem, který na sobě zakouší radosti i bolesti jeho jevů, ale neproniká k jejich složitým příčinám a nepostihuje za nimi největší životní události, nabitě dramatičností a vrcholným hrdinstvím, - takový herec je pro skutečné umění mrtev. Aby pro umění žil, musí za každou cenu pronikat ke smyslu obklopujícího jej životního prostředí, napínat svůj mozek, doplňovat si chybějící poznatky, kontrolovat svá hlediska.“ (viz. STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergějevič. *Emocionální paměť*. In: *Moje výchova k herectví: Z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946, s. 292.)

¹³ HAVEL, Václav. *Kolem herectví Miloše Kopeckého*. In: *Eseje a jiné texty z let 1953-1969 (spisy 3)*. Praha: Torst, 1999, s.482.

na velkých scénách, což je v rozporu s výše uvedeným vymezením, ale nesouvisí to s jeho hereckou technikou, kterou uplatňuje napříč žánry. K charakterizaci jeho postav autor portrétu dále doplňuje: „jsou to většinou postavy elegantních intrikánů, prohnaných suverénů a profesionálních podvodníků velice pružných názorů, charakterů i končetin, schopných bleskově reagovat na proměny situací, okamžitě se přizpůsobovat, drze rezonovat komukoli, když to potřebují, a stejně drze se na kohokoli osopit, bravurně si vymýšlet i předstírat; postavy nešťtící se žádné špatnosti, ale v podstatě obvykle zbabělé.“¹⁴ Kopecký pracoval precizně a postavy dokázal ztvárnit velmi autenticky, s adresnou konkrétností, která však nikdy nepřebila jeho ego. Neumožnil vyniknout autorově představě, na scéně byl vždy Kopeckým, i když osekáným a jinak složeným. Sloužil postavě, nicméně si ji přizpůsoboval a studoval prostřednictvím „vlastního já.“ Jeho herectví je proto instinktivní, účelové, úsporné - přemýšlí, a proto bezděčně neopisuje klišé ani příslušné chování. Byl, je a bude vždycky nezařaditelný – to patří k jeho specifikům.

Když Kopecký nastoupil k Dohnalovi do Divadla estrády a satiry, uvedl se revue *Začínáme maškarádou*. Následovala role Horáce neboli Hogofoga v hudební komedii *Limonádový Joe*. V inscenaci *Caesar*, která zahajovala návrat dramatiky Osvobozeného divadla, se představil v roli velekněze Rataty. Ústřední role s dosud největší výzvou ho potkala s Hikmetovou hrou *Byl Filip Filípek, nebo nebyl?*, kde zastupoval Jana Wericha, aby mu v závěru ředitel divadla hru přenechal. V této inscenaci mu hereckého partnera tvořil Rudolf Deyl ml., který s ním hrál i ve fraškách *Slaměný klobouk aneb Helenka je ráda*, *Čert nikdy nespí* nebo v komedii *Nasredin*. Poslední dvě jmenované už byli nastudovány na scéně nově pojmenovaného Divadla ABC. Zde také měla neoficiální dvojice získat větší prostor v inscenaci *Byli jednou dva*, nicméně Rudolf Deyl ml. odešel, a tak se Kopecký neplánovaně potkal v rovnocenné úloze se svým alternantem a režisérem Miroslavem Horníčkem.

Horníček byl především autor, což po rozchodu s Kopeckým dokázal návratem k divadlu improvizace. Kopecký tápal – a nikdy se úplně nevymezil. Kamenné divadlo se mu nakonec stejně jako dramatický text staly jistotou, z níž však občas toužil vystoupit, což dokládá krátká spolupráce s Jaromírem Hanzlíkem, s nímž nastudoval v roce 1977 Dietlovu hru *Šance* – hru pro dva, původně plánované improvizální pásmo, které v závěru neopustilo fixní dialogické promluvy. I když s Horníčkem přistupovali k herectví ze stejné strany, u každého se lišilo především ve způsobu vystupování a v míře dramatičnosti, která ale byla u

¹⁴ HAVEL, Václav. Kolem herectví Miloše Kopeckého, s.483.

Kopecského vždy odůvodněná. Dokázal vysvětlit a obhájit každý pohyb na scéně. Vytvářel humor bez pitvoření, hlasových deformací a zbytečných, ničím nepodmíněných gest (pokud to nevyžadoval režisér a role – ostatně *Limonádový Joe* opět jen dokládá jeho všestrannost) – tělo nechal promlouvat až dostatečnou stimulací duševních stavů, vycházel z logiky dramatické situace. Do té doby jednal s vážnou tváří jako Werich, Voskovec, Horníček a další, kteří ohnisko vtipu koncentrovali v myšlenkách, zatímco způsob vyjádření čerpali z němých grotesek, kde měli komici každý pohyb dopředu přesně rozmyšlený a vycházeli z vnitřního impulsu.

O Kopecského herecké přípravě se v knize *Miloš Kopecký: Důvěrný portrét* zmiňuje také dlouholetý rekvizitář z vinohradského divadla Leo Hanzl: „Každou svou roli si přepisoval, a to mnohokrát, a tím ji do sebe dostával. Přepisoval v šatně, přepisoval v rekvizitárně. Třeba se tam zrovna mluvilo o hloupostech, kam kdo pojed, jaký byl včera oběd, a tak si sedl stranou a přepisoval. Dělal to úhledně – přímo kaligraficky. Měl fotografickou paměť, a když pak hledal slovo nebo větu, věděl, na kterém místě má hledat. K přepisu ještě připojoval své poznámky pod čarou. Do nich však nikdy nikoho nenechal nahlédnout. Když se hra přestala uvádět, všechno zničil. Kopecký o svých rolích velmi přemýšlel, to k němu vždy patřilo. Nebyl spontánní herec.“¹⁵ Jak to však lze chápat v souvislosti s improvizací, která jistý druh spontánnosti vyžaduje? Miloš Kopecký byl vždy dobře připravený na témata, která mohla přijít. Nebyl tahoun, hlavním autorem jejich „pásem“ byl Horníček. Jako partner byl ovšem pohotový, inteligentní a vzdělaný, tudíž dokázal reagovat obratně a nemusel „vařit z vody“ – proto snad nebyl považován za spontánního. K improvizaci mu kromě základních fyzických dispozic postačoval vhodný partner, kterého našel v Horníčkově, a tak spolu na konci sezóny 1960/61 divadlo opustili a cestovali s improvizčním pásmem *Tvrďák*. V říjnu roku 1962 premiérovali v Hudebním divadle v Karlíně Werichovu upravenou verzi *Kata a blázna* a následující rok jim byla nabídnuta scéna v Nuslích, která měla sloužit k jejich divadelním experimentům, včetně oficiálního pražského uvedení *Tvrďáku*. Zároveň působili na velké scéně, kde Rudolf Vedral spolu s Miroslavem Horníčkem nastudoval Brechtovu *Žebráckou operu*, v níž Miloš Kopecký exceloval coby Mackie Messer. V roce 1963 Horníček s Kopeckým představili pokračování improvizčního pásma pod názvem *Malý pan Albert* a po jeho derniéře a zároveň rozpadu dvojice H+K, zůstal Kopecký i nadále v karlínském angažmá.

¹⁵ KOVÁŘ, Pavel. *Miloš Kopecký: důvěrný portrét*. Praha: XYZ, 2010, s. 27.

Přistoupil na nabídku hlavní role ženicha Fadinarda v připravované inscenaci *Slaměný klobouk aneb Helenka je ráda*, s níž se setkal již na scéně divadla ABC a kterou si posléze znovu zopakoval ve filmu. V angažmá Kopecký zůstal jen o rok déle než jeho herecký partner. Než se však ke své poslední roli dostal, objevil se v roli žárlivého manžela ve hře Petera Shaffera *Veřejné oko*. Činohra, kterou na nuselskou scénu ředitel přinesl po Horníčkově odchodu, a tedy výhradně kvůli využití Kopeckého hereckého potenciálu, rozkryla jeho hlubší dovednosti. S muzikálovými diváky se však rozloučil příznačně úlohou v *Divotvorném hrnci*, kde ztvárňoval, stejně jako Jan Werich v Divadle ABC, vodníka Čochtana. Na konci sezóny 1964/65 Miloš Kopecký přešel z Hudebního divadla v Karlíně do Divadla na Vinohradech, kterému zůstal věrný po zbytek herecké dráhy. Získal zde rozličné herecké příležitosti od komediálních charakterů molièrovských postav až po vážné úlohy v historických i současných dramatech. Zároveň Kopecký filmoval a hostoval i na dalších divadelních scénách, např. v *Laterně magice*, kde se opět setkal s režijním mistrovstvím Alfréda Radoka.

Kopecký při ztvárnění herecké úlohy vycházel sám ze sebe – z mnohoznačnosti komplikované osobnosti, která díky své inteligenci a přirozenosti dokázala z postav vytáhnout onu podstatu a dostat se jim na dřev. Výkony proto působí autenticky a pod smysluplným režijním vedením, kde je Kopecký veden rukou pevnou stejně jako svolnou ke kompromisu, lze hovořit o mistrovství v plném rozsahu. Potřeboval vedle sebe výrazné osobnosti, vedle nichž mohl fungovat, které ho mohly motivovat a zároveň usměřňovat. Jeho nejjednodušší osobnost vyžadovala autority a zvláštní zacházení či pochopení. Proto snad s vyrovnanějším Horníčkem ve dvojici dokázal jistou dobu pracovat, i když nakonec dal přednost stálému angažmá, které ho zbavilo stresů spojených s časovými nároky zájezdových představení. V podstatě tedy Kopeckému zázemí v Divadle na Vinohradech poskytovalo jistotu a pocit „domova“, ale léta s Horníčkem mu prokazatelně chyběla a řadila se k jeho nejtřastnějším.

4 IMPROVIZACE

Technika herce, který hraje něco nepředvídaného, předem nepřipraveného, co „objevuje“, vymýšlí v zápalu hry.

Existuje mnoho stupňů improvizace: vytvoření textu na základě známé, přesně dané osnovy (canovaccio), dramatická hra na základě zvoleného či uloženého tématu, slovní a gestická invence, zcela osvobozená od modelu tělesného výrazu, slovní dekonstrukce a hledání nového „fyzického jazyka“.¹⁶

Tvorba Horníčka a Kopeckého je označována termínem Jindřicha Honzla jako inspirované herectví, které vychází z principu svobody, již herci využívají pro nespoutané zpodobování myšlenek a dějů, využívají inspirace, volných asociací a přetavují text v autentické umělecké vyjádření. „Vidění komikovo, jež jest tím intenzivnější, čím jest konkrétnější, čím více zprostředkuje neznámé pomocí známého, čím lépe vyvede syntesi protikladů mezi všedním a neobyčejným, viděným a neznámým. (...) Je-li jednou vstup do toho světa otevřen, a přesvědčí-li komikovo vidění jeho posluchače, že právě i oni žijí tu s ním – pak jsou uvolněny všechny proudy těm neobyčejným setkáním představ a slov, která způsobují vždycky takové výbuchy smíchu.“¹⁷ Inspirované herectví se staví proti reprodukcii, která popisem všedních situací vytváří iluzivní svět. Avantgarda, k níž se Horníček s Kopeckým svým postojem a vnímáním divadla řadí, nevychází z opakování stereotypů, ale naopak z jejich přetváření a boření. Inspirace se tak stává základním kamenem tvorby dvojice H+K, která reprezentuje tuto formu herectví v plné šíři. Její specifikum spočívá v improvizovaných revuích, které nejsou součástí napsané hry, ale fixní osnovy. Konkrétní podoba inscenace tedy vychází z momentálního rozpoložení herce-autora.

I přes výše uvedené je potřeba zmínit, že komikům nestačila jen osnova a inspirace, bylo nutné mít někoho, kdo by určoval směr, nejlépe režiséra, s nímž by mohli hledat ideální tvar, tvořit, diskutovat, důvěřovat si a motivovat se. Neradi a tedy hůře se přizpůsobovali hotové představě direktora, který nehodlal slevit ze svých plánů. Ani jeden z nich si nevytvořil vztah k režisérskému divadlu, kde byl herec vnímán jen coby výkonná síla či nadloutka sloužící bez námitky svému principálovi. Nevyhledávali však ani druhý extrém,

¹⁶ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 197.

¹⁷ HONZL, Jindřich. Inspirované herectví. In: *10 let Osvobozeného divadla 1927-1937: V+W*. Praha: Fr. Borový, 1937, s. 46-47.

kde by režisér hercům zadal téma a nechal je tvořit s přílišnou volností a bez zpětné vazby. Vyžadovali dialog, organizaci, pevnou ruku, jež by je vedla jednoduchými povely a usměrňovala jejich nápaditost. Takovým režisérem se zdál být Ján Roháč, který s nimi nastudoval inscenace – *Byli jednou dva* a *Tvrďák*. „Nechal probíhat scénu a já věděl: takhle to nebude. Dívá se na vás, aby ho napadlo to pravé. Kdybychom mu to nepředvedli jen jako materiál, nevěděl by. Nebyl z těch, kdo přicházeli s hotovými plány. (Nic na papíře ... všechno v těle druhého. Totiž herce.)“¹⁸

Není pochyb o tom, že oba herci k autorskému divadlu směřovali a kromě společného pohledu na humor vlastnili i jistou dávku intelektu, pohotovosti a důvtipu. Zároveň je však potřeba zmínit, že oba se začali výrazněji profilovat na scéně Větrníku, která jim poskytla základy v oblasti autorského divadla, herectví i myšlení. „Text byl pojímán poměrně volně a většinou se proměňoval během zkoušek až ke konečnému tvaru představení. Zdaleka tu však nešlo o improvizaci.“¹⁹ Zcela jistě ale o její počátky, kdy se Horníček s Kopeckým naučili naslouchat, reagovat na partnera, přemýšlet v metaforách a být stále ve střehu. Kopecký už patrně na scéně Větrníku improvizoval jako Kačala ve *Smrti Tarelkinově*. Tato inscenace spadala ještě do větrníkovské poetiky vytvořené za okupace. Provedení odpovídalo grotesce včetně výrazných masek, kostýmů i líčení. „Rovněž herecký projev byl stylizovaný, znakový a často přecházel až do panoptikální či cirkusové nadsázky. Třeba: rozpaky, které před svým nadřazeným cítí policajti Kačala a Šatala, byly vyjádřeny pohybem na drátěnce. (...) Rozkolísanost, nejistota, rozpaky měly konkrétní, viditelný původ.“²⁰ Horníček naopak s improvizací ve větší míře začal v Divadle satiry. V inscenaci *Kde je Kuťák*. „Z té postavy se stala titulní až v průběhu zkoušek. Horníček si ji rozvedl tak lákavě, že tomu Blažek neodolal.“²¹ Zároveň už tehdy byl Horníček zasvěcený i do režijního a dramaturgického řemesla, což umocnilo jeho autorský podíl ve všech oblastech umění, kterým se často souběžně věnoval.

Schopnost improvizace a klaunského způsobu myšlení jej nakonec vrhla do náruče Jana Wericha, který si s jeho potenciálem dokázal poradit. Horníček se tedy ocitl v Divadle estrády a satiry, pozdějším Divadle ABC, kde zaujal místo Jiřího Voskovce a začal

¹⁸ HORNÍČEK, Miroslav. *Poznámky o divadle*, s.134.

¹⁹ HEDVÁBNÝ, Zdeněk. *Divadlo Větrník*. Praha: Panorama, 1988, s. 188.

²⁰ HEDVÁBNÝ, Zdeněk. *Divadlo Větrník*, s. 145.

²¹ URBANOVÁ, Alena. *Miroslav Horníček*. Praha: Orbis, 1966, s.44.

sekundovat Werichovi. Improvizace pro ně představovala nikdy nekončící proces, kde se hranice neustále upravovaly, posouvaly a pilovaly. „Základnou herecké práce je myšlení,“ tvrdí Horníček v *Klaunových rozpravách*.²² Zároveň coby antoušek Georges v *Baladě z hadrů* nejspíše prohlašuje, že myšlení má budoucnost, k čemuž se Werichův ponocný Jehan, jako starší kolega, staví se skeptickou nadějí. Přesto Werich ve svém doufání, stejně jako Horníček ve svém vyznání k myšlenkovému procesu, vyjadřují jistý apel na diváky, na vzorek společnosti, který vyzývají k akci, k budoucímu činění: teď je to, přátelé, také na vás, vy tu žijete spolu s námi. Improvizace je tedy v jejich podání postavena na znalosti tématu, obratném připodobení a přesném zásahu, který nabádá a motivuje, zároveň též určuje směr sociálně angažovaného divadla, jímž se posléze zabývali i Horníček s Kopeckým.

Horníčková tvorba byla Werichovým viděním logicky ovlivněna, a to se projevovalo ve způsobu, jakým přistupoval ke zpracování myšlenky, jejíž smysl nejprve opsal, přetransformoval a nabízel v nových odstínech, dokud neobjevil ten pravý. To se dá vztáhnout i na práci na *Tvrďáku*, jehož „kompletní“ verze se ustanovila až zhruba po šedesáti reprízách. Do té doby s Kopeckým zkoušeli, vymýšleli a ověřovali principy divadelního herectví, jehož metodu prožívání si vzali jako hlavní téma, které průběžně autorským způsobem zcizovali a komentovali. Inspirace, hlavní zdroj improvizace, udávala směr jednotlivým reprízám, na nichž se spolu s autory podíleli také diváci, jejich nálada a momentální vibrace. Nejen tedy, že vlivem vnějších okolností byl formován obsah, ale také tvar. „Na příklad právě ony scény mezi dramaturgem a autorem se rozrostly pod tlakem hlediště a diváckého zájmu. Mysleli jsme, že tento úzký průhled do zázemí specificky divadelního nebude nikoho bavit, ale diváci správně rozeznali, že nejde o problematiku kuchyně divadelní, ale o obraz frazérství a jalového žvanění, což – jak ohlas hlediště potvrzuje – je zřejmě problém všech kuchyní a všech zázemí. Jsou tu půlhodinové scény, které byly zcela vytvořeny improvizací na jevišti. Jediná věta nebyla připravena předem či předem domluvena.“²³ *Tvrďák* byl tedy výjimečný především nezvyklým autorským přínosem, jenž osnovu pravidelně obohacoval o nové poznatky, které stále nabývaly a dle uvážení byly ponechávány či odstraňovány. Hlavním kritikem bylo publikum, jehož soustředěnost a reakce herci vnímavě zachycovali a zapracovávali. Největší ohlas sklízely

²² HORNÍČEK, Miroslav. *Klaunovy rozpravy*, s. 24.

²³ Tvrďák. In: *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary*. Praha: Svaz čs. divadelních a filmových umělců, 1963, s. 154.

především scény, které odkazovaly k obecnějším rovinám a situacím, s nimiž se diváci mohli ztotožňovat.

S improvizací H+K se pojila i poctivost přípravy, hereckého řemesla a broušení dialogů, kdy se odpovědi a reakce vršily, dokud jim to pohotovost partnera a zájem publika dovoloval. Obtížné je však poznat hranici, kdy se vtip stává nejpůsobivějším a kdy se už mívá účinkem. Horníček sám o způsobu herectví, jehož uměním je skládání slov, gest i asociací, rozvíjených hlavně a především klanem klaunů a potulných komediantů, prohlásil: „...“, že improvizace není svévolné povídání, co slina či den přinese, že je to nesmírně pomalý růst věty, dialogu, scény, že házím-li svému partneru novou větu, novou narážku, musím ji házet jako míč na smeč, a ne jako klacek pod nohy či laso na krk, a že musím v duchu slyšet jeho odpověď. Neslyším-li ji, mám-li pocit, že bych ho svou větou přivedl do rozpaků nebo úzkých, neřeknu ji.“²⁴ Zde autor prozrazuje nejen důležitost vnímání a potřebnou znalost partnerovy duše, ale zároveň předjímá nový smysl improvizace jako nejvyšší herecké mety, která kromě pohotového zachycení situace pracuje i s jistými návyky. Přejít tak od středověké improvizční osnovy k vycizelovanému aktérství opakujícímu své „právě vymyšlené vtipy“ se Stanislavského hereckou důsledností, jako s dell'artovskými osvobozujícími volnostmi.

²⁴ HORNÍČEK, Miroslav. *Hovory s Janem Werichem*. Ústí nad Labem: R. Hájek, 2002, s. 55.

5 DIVADLO ABC A VZNIK NOVÉ KOMICKÉ DVOJICE

Po odchodu Jana Wericha z Divadla ABC se na těchto prknech zrodila nová dvojice – ústřední dvojice tohoto příběhu – Horníček a Kopecký. Spolupráci začali na počátku šedesátých let satirou *Byli jednou dva*, kterou napsal Jaroslav Dietl pro Miloše Kopeckého a Rudolfa Deyla ml. Ten však v té době Divadlo ABC opustil kvůli přechodu do Městských divadel pražských, a proto byl osloven Miroslav Horníček. Odvěký princip komické dvojice byl náhle narušen, ani jedna z osobností nebyla dostatečně herecky deformovaná či fyzicky odlišná. Oba na scéně jen konstatovali humorné situace a vyvarovali se stylizací či přehnaných gest. Horníček už zkušenost s fungováním ve dvojici měl, ale pro Kopeckého se jednalo o nový způsob prezentace. „Horníček se předtím vydřel vedle Wericha. Kromě toho je to člověk pohotový, velmi rychlého myšlení. Pro mne bylo těžké stačit mu. Je mezi námi rozdíl už v tom, že Horníček se dostává od myšlení k hereckému projevu. Kdežto u mne je to naopak. Já jsem se od hereckého řemesla dostal k nutnosti naučit se na jevišti myslet. Ale tyhle těžkosti neznamenal nic proti tomu, jak ohromně dobře se nám spolu dělalo.“²⁵ Počáteční obavy o nespojitelnosti herců, kteří se do té doby alternovali ve stejných rolích a byli považováni za podobné typy, se rychle rozplynuly. Během vzájemné spolupráce se vykristalizovaly polohy, které si následně herci osvojili, i když jim ve skutečnosti byly cizí. Miroslav Horníček se od vůdce party Josefa Košťála v inscenaci *Byli jednou dva* přesunul do pozice rozpačitého účetního Julia v pásmu *Tvrďák*. Na jevišti se choval racionálně, zdrženlivě a nepřístupně, zatímco udržoval linii hry a přátelsky nahrával Miloši Kopeckému, který se ze submisivního Františka Kolouška přeorientoval do role rozšafného vedoucího Alberta. Kolísavost či pochyby skrýval pod maskou neohroženého suveréna majícího celou situaci pod kontrolou. V protikladu k poeticky smýšlejícímu Horníčkovvi, jenž se rád a často vyjadřoval v metaforách, Kopecký vyšperkoval svůj smysl pro ironii a sarkasmus, který jej předurčoval zejména k zosobňování dominantních a nesnesitelně okouzlujících podvodníků.

Hrou *Byli jednou dva* se v zákulisí divadla dovršila krize souboru, která započala už v období Werichova vedení, postrádajícího režisérskou osobnost, která by sjednotila nejen herecký kolektiv, ale též programový koncept. Úspěch inscenace byl tak rozpačitý, na jedné straně stálo dobré obsazení hlavních rolí, na druhé nespokojené Divadlo ABC, jehož nový umělecký ředitel a režisér Jiří Jahn (nastoupil v sezoně 1960/61) se ocitl před rozhodnutím, jakou cestu zvolit – směr odpovídající velkým scénám preferujícím činoherní repertoár, nebo

²⁵ DEWETTER, Jaroslav. Rozdvojení. In: *Divadlo*, 1963, roč. 14, č. 9, s. 37-38.

původní orientaci k malým scénám, k nimž inklinoval svojí tvorbou Horníček. Zároveň zde byl i strach z uvedení sarkastické, svěží podívané, jež by mohla způsobit divadlu komplikace. Horníček s Kopeckým tedy napjatou atmosféru na konci roku 1961 uvolnili a divadlo opustili i proto, že kolegové herci nesouhlasili s opětovně silící pozicí dvojice, která se po Werichově odchodu znovu vytvořila, a jež na sebe prostřednictvím forbín a improvizací strhávala všechnu pozornost. „Není to výsada, není to zvláštní právo, které by bylo dopřáno v souboru jen někomu a ostatním zakazováno, jak se někteří členové domnívali. (...) Právě tam, kde ústřední dvojice improvizuje, musí ostatní dvojnásobně držet pevný tvar představení. (...) A improvizace není libovůle, není nedostatek kázně, ale právě naopak – řád a ukázněná výstavba jevištních akcí a dialogů.“²⁶ Poté, co Horníček napsal novou hru nazvanou *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma*, ji ještě Divadlu ABC nabízel, ale kvůli opakovanému odmítání, se nová dvojice H+K rozhodla prvotinu nastudovat na volné noze spolu s Jánem Roháčem. Premiéra se konala v Ostravě, která jim prostřednictvím Kopeckého přítele Jaroslava Pastrňáka nabídla dočasné působiště. Poté hráli svoji nejúspěšnější inscenaci na nejrůznějších štacích. V roce 1962 se vrátili na kamennou scénu Hudebního divadla v Karlíně kvůli obnovené premiéře hry V+W *Kat a Blázen*. V roce 1963 však ředitel Rudolf Vedral pod správu získal i Divadlo Na Fidlovačce, jehož soubor částečně převzal, zatímco scénu propůjčil autorské dvojici H+K. S přestěhováním hudební scény do Nuslí došlo k oficiální pražské premiéře hry *Tvrďák* a na konci roku i k nastudování *Malého pana Alberta*.

V následujících kapitolách je proveden rozbor čtyř uvedených inscenací na základě her, dochovaných scénářů a soudobých recenzí, které nabízí srovnání pohledů jednotlivých recenzentů, periodik a jejich názorovou jednotu či rozpory, plynoucí z nepochopení nebo apriorního odmítání „estrádní“ tvorby Horníčka a Kopeckého.

²⁶ HORNÍČEK, Miroslav. *Miroslav Horníček o životě*/ uspořádal Robert Rohál. Praha: Petrklíč, 2002, s. 90.

6 BYLI JEDNOU DVA

Premiéra: 4.11. 1960 v Divadle ABC

Autor: Jaroslav Dietl

Režie: Ján Roháč j.h.

Výprava: arch. Josef Svoboda j.h.

Kostýmy: Ester Krumbachová

Hudební spolupráce: Vlastimil Hála

Hra *Byli jednou dva* vznikla na vyžádání pro divadlo ABC po Werichově odchodu. Dočasným vedením byl pověřen Miroslav Horníček, jehož úkolem bylo udržet či lépe zvednout a zkonsolidovat dramaturgickou úroveň. Dietlova satirická komedie, která měla novou etapu zahájit, však především odstartovala dvě nezávislé události – postavila vedle sebe dva výrazné herce, kteří se do té doby spíše opomíjeli, a urychlila debaty o směřování divadla, jemuž chybělo pevné velení. I přesto, že hru zpočátku vnímali soudobí recenzenti jako zdařilý pokus o nové směřování, především opřené o novou tvůrčí sílu, vývoj byl s přispěním souboru a nového ředitele přerušen. Právě inscenátoři spolu s ústřední hereckou dvojicí se dle ohlasů odborné veřejnosti zasloužili o úspěch hry, jíž scházela dynamika a nápaditost. Oživení přinesly nové podněty a improvizace Horníčka a Kopeckého, která dle recenzentů dodávala inscenaci „šmrnc.“ Jednou z prvních kritik se Alena Stránská dotkla přímo Dietlovy předlohy, která vyvolala autorovu reakci ohledně fixních a improvizovaných částí textu. „Původní tvar hry se značně proměnil a divadlo si ji upravilo ještě víc k obrazu Horníčkovu a Kopeckého – vypustilo meziscény komentátorů a připsalo jim „na tělo“ nové, vtipnější a na možnosti improvizace bohatší. (...) Osobitostí herců, zhutněním textu, duchaplnějším humorem a četnými úpravami hra nesporně získala. Tvůrčí podíl divadla je nejen v drobnostech (odstranění některých jazykových vulgarit), ale i v zásadách závažnějších.“²⁷ Autorka předkládá i konkrétní scénu a hodnotí Dietlovu předlohu a její odlišnosti od výsledného divadelního tvaru. Jaroslav Dietl se dopisem v devátém čísle *Divadelních novin* vůči zmíněným postřehům ohrazuje a navíc upozorňuje, že Stránská vychází z „jedné z prvních verzí této hry,“ a v závěru poukazuje na skutečnost, že má k dispozici verzí více. „Je svatosvatá pravda, že Ján Roháč a Miroslav Horníček a Miloš

²⁷ STRÁNSKÁ, Alena. Pro ty dva. *Divadelní noviny*. Praha, 23.11. 1960, č. 8.

Kopecný pracovali na mé hře nejen jako režisér a herci, ale i jako dramaturgové, a že jsme v bratrské shodě (a bratři jak známo se někdy nejvíc hádávají) dospěli k tomuto tvaru. Ale právě tak je pravda i to, že ony další verze jsem pochopitelně psal já a ne „divadlo.“²⁸ Zároveň je však třeba doplnit, že improvizace jako samostatné dílo Horníčka a Kopecného, kteří kromě titulních rolí zastávali i funkci komentátorů v mezihrách, měly v inscenaci své nezastupitelné místo. Dietl však jejich autorský přínos zlehčoval. „Miroslav Horníček s Milošem Kopecným si přirozeně tu kterou reprízu stříbří svými osobitými improvizacemi, kde se vyznávají ze své lásky k dědečkovi či zajícům, ale jak jsem si povšiml, chápe to každý divák jako výraz jejich přívětivého rozmaru a ne jako pevnou součást hry.“²⁹ Přesto právě herectví a dialogy ústřední dvojice, ať už Dietlem inspirované či nikoliv, patřily dle většiny kritické obce k nejsilnějším zážitkům, které oživovaly námětově zajímavou, ale dramaturgicky nedotaženou satirickou komedii.

6.1 Charakteristika hry

V příběhu vystupuje dvojice nejlepších přátel Františka Kolouška a Josefa Košťála, kteří se jako chlapci rozhodnou světu přispět něčím užitečným a vynalézt velkolepé zvedací zařízení. Nedají se zpočátku odradit ani prvním nezdařeným pokusem a výpraskem rodičů, který je naopak utvrdí v jejich rozhodnutí, jež vyústí v přísahu. Kontinuitu děje v předělových momentech přerušují konferenciéři či zástupci chóru, kteří diváky připravují na další životní etapu Františka a Josefa a zároveň komentují jejich počínání. Přihlížející se tak přemísťují do podniku, kde již mladí hrdinové „pracují“ v účtárně a šéfuje jim příčinlivý Koprník, kterému jako prvnímu oznámí výpověď, aby ji posléze mohli přednést řediteli. Ten ve své zoufalé zahleděnosti, bezradnosti a nevědomosti způsobí přesný opak jejich snažení, a tím v podstatě zahájí jejich celoživotní utrpení ve státní správě. I přesto, že se potenciální studenti chystají na technické školy, jak si naplánovali, pokušení materiálního nadbytku je příliš silné. Přátelství utrpí první rány pokrytectví, falše a nedůvěry – přes smlouvenou dohodu, že jeden půjde na studia a druhý se obětuje v podniku, zůstávají oba dva. Kvůli ujištění, že se rozhodli správně, zmanipulují i své dívky. Čas běží dál, a když jsou František s Josefem zaběhnouti ve vedoucích pozicích vlastních úseků, přebírají návyky svých rodičů a žijí ve stereotypu státního podniku, domácích nevěř a vynalézavých synů. Stereotyp v jednom momentě přeruší návštěva

²⁸ DIETL, Jaroslav. Vážení soudruzi (dopis). *Divadelní noviny*. Praha, 7.12. 1960, č. 9.

²⁹ DIETL, Jaroslav. Vážení soudruzi (dopis). *Divadelní noviny*. Praha, 7.12. 1960, č. 9.

bývalého šéfa – Koprníka. Přišel se bývalým kolegům svěřit se štěstím, které ho potkalo a umožnilo mu po odchodu z podniku návrat k vysněnému dětskému snu. Zde se objevuje nová linka, která chybí v příběhu dospívajícího Františka a Josefa, tedy rozhodování o synových studijních osudech a náboru na výběrovou střední školu. Oba otcové se snaží slibem o povýšení příbuzného naklonit ředitele školy na svou stranu. Mezitím souběžně manipulují podnikového kolegu k odstoupení, za což jsou v závěru (v ději tato scéna spadá do expozice) souzeni disciplinární komisí, která je zbavuje úřadu. Oba přátelé, smíření a usmíření, končí v podatelně. Ve stáří pak nadchází jejich pravý čas pro obnovu starých přání, pro vytvoření vynálezu, který lidem změní život ... tím je nadzvedák na fajfku a pivo.

6.2 Kompozice hry

Byli jednou dva je Dietlovou čtvrtou komedií, od frašky se přes mravoučnou veselohru a komedii dostává k satíře. Využívá k tomu téma společensky aktuální i atraktivní – promrhaná existence naplněná falešnou ctižádostí, předstíranými tlaky a mylným přesvědčením, že vše bylo obětováno na úkor vlastních ideálů. Autor zde rozvíjí problematiku života plynoucího bez vnitřního smyslu, ale s o to větší vnější razancí k tragikomickému konci. V podtitulu hry je uvedeno: *Satirická komedie o lidech, kteří byli největší, když byli docela malí*. Kritika se tedy zaměřuje především na myšlenku „malosti“ dospělých, velká slova a životní jistoty, které vedou ke stereotypu a následnému rozpadu hodnot. V závěru je kruh uzavřen symbolikou návratu do dětství prostřednictvím senilních starců a rádoby naplněného poselství. Konec však není tak jednoznačný a vedle uspokojení postav v něm doznívá především hořká pachuč. Potenciál tragiky, která vyplývá ze ztráty úsudku a náhrady snu nesmyslnou úlitbou, bohužel nevyústil v katarzi, která by se zde zcela jistě nabízela.

Tímto smutným apelem je ukončen příběh, který měl zjevně navázat na werichovskou éru charakterizovanou mezihrami, aktuální společenskou satirou a jazykovou hravostí. S tím pak souvisí i skutečnost, že hra byla napsána pro dvojici nebo dvojice, jak autor upozorňuje v poznámkách ke hře. „Je třeba např. pozorně uvážit, zda herci, hrající Františka a Josefa, mají zároveň celou hru také komentovat. Oba postupy mají své výhody i nevýhody a rozhodovat se bude patrně režisér podle možností souboru. Jestliže by byli komentátoři samostatní, patrně by potřebovali do každé meziscény písničku.“³⁰ Dietl hru napsal současným jazykem. Dialogy se vyznačují věcností, svižností, autentičností i vtípem. Autor

³⁰ DIETL, Jaroslav. *Byli jednou dva: Satirická komedie o lidech, kteří byli největší, když byli docela malí*. Praha: Dilia, 1960, s. 94-95.

díky pozorovatelskému postřehu dokázal postavy charakterizovat příslušným slovníkem a věrohodnými replikami, které jsou dle ohlasů kultivovanější než v předchozím díle. „Dřívější Dietlův přízemní humor, v některých polohách sestupující až do hlubin „jadrných“, zde přerostl v intelektuální, dosažnější a také průraznější, v humor, jaký vyžaduje umění Kopeckého a Horníčka, v humor, který opouští situační polohy a hledá naopak ve slovním, improvisačním vyjádření. Pravděpodobně Dietla k této změně dovedlo improvisátorské umění obou hlavních představitelů.“³¹ Navzdory jisté stylizaci ale Dietlovy obdoby forbín nenabízely takový potenciál osvobozeného humoru. Ten vznikl až v průběhu Horníčkovy a Kopeckého spolupráce, kdy si osvojili myšlenkovou sounáležitost a mezihry si začaly vytvářet vlastní identitu. Jediné, co tak zprvu inscenaci s tradicí Werichova Divadla ABC spojovalo, byla přítomnost orchestru.

I když se doufalo v navázání a obnovení předchozí etapy Divadla ABC, inscenace *Byli jednou dva* očekávání nesplnila. Autor rozpracoval nadčasové téma, kterému zůstal mnoho dlužen. „Nehledá v ní před divákovými očima proč, z jakých příčin a jak se v člověku uhníždí a rozlézá hlíza maloměšťáctví. Opouští hned v první čtvrtině toto slibně začaté satirické drama a začíná psát zábavné leporelo, sled epizod, těch černobílých stínových vystřihovánek ze živočichopisu maloměšťáka, které vždy už jen konstatují další prohranou bitvu v životě obou věčných hodlatelů Kolouška a Košťála.“³² Jednotlivé části se oddělují přirozeným věkovým předělem, který zdůrazňuje mezihry, jež zároveň tvoří funkci spojovacích článků. Vyjma prvního obrazu, v němž jsou recipienti seznámeni s myšlenkou protínající zbytek hry, jsou scény řazeny v logické návaznosti. Hru určuje hlavní motiv, který udává směr – chtít udělat něco velkého pro lidstvo. Zároveň se zde v obloucích setkáváme s opakováním témat a podnětů - nevěra, dětské experimenty, výprask, přísaha, nedobrovolný odchod z podniku, scéna loučení s Františkem (synem, dědečkem) - které poukazují na životní stereotyp a generační „prokletí.“ Scény z dětství ústředních postav se analogicky opakují v jejich dospělosti, kdy jsou stejné situace nazírány novou optikou a určitým posunem, vyplývajícím z jejich hlubšího přátelského vztahu. Kvůli vracejícím se tématům a velkému počtu motivů, se ze hry vytrácí dynamika. Vzhledem ke skutečnosti, že hlavní zápletka je nastolena už v úvodu a velmi brzy je prozrazena i ústřední myšlenka, následující dění je předvídatelné a nic nového už nenabízí. Hlavní břemeno tedy spočívalo na hercích,

³¹ BARTŮŇEK, Jindřich. Třikrát na výbornou v ABC. *Universita Karlova*. Praha, 22.11.1960.

³² MACHONIN, Sergej. Leporelo ze života měšťáků. *Rudé právo*. Praha, 17.11. 1960.

kterí více než dvě hodiny rozvíjeli autorovy myšlenkové náčrty, samoúčelné komické situace, oživovali dialogy a improvizovali – s větším či menším úspěchem.

Dietl prostřednictvím hry kritizuje nejen hlavní hrdiny, ale také dobu a její praktiky, které však spíše opatrně naznačuje a zahaluje pláštěm jasnozřivé komiky. I přesto, že zlověstný apel se v závěru nekonal, autor zamýšlel tnout aktuální společenskou satirou do vředu, který napadal nejen jeho generaci. V programu k inscenaci popisuje situaci, která jej k napsání hry *Byli jednou dva* inspirovala: „A té noci jsem poznal, že parádní procento těch mých spolužáků bylo neobyčejně nespokojených s tím, na co se v mládí dali a co teď dělají. Zdálo se jim, že jejich schopnosti jsou nevyužity, zdálo se jim, že to co dělají mohou dělat levou rukou a že tou pravou nemají za co popadnout, zdálo se jim, že jejich velký i malý mozek pracují na ty nejnižší obrátky, zdálo se jim, zdálo, ale ze svých míst se nehýbali. Byla to většinou slušně placená místa. (...) První teď už s býčí tvrdohlavostí trval na svém názoru: kolik lidí by bylo šťastnějších, kdyby dokázali nezradit své životní sny. Druhý nesouhlasil – vždyť mnohý by to rád udělal, ale nemůže – rodina, děti, pracovní úřad, systemisace... První se rozhořčil a odpověděl, že těch co skutečně nemohou je nepatrné procento – daleko víc je těch co se na to vymlouvají. A tak to šlo dál a dál úporněji a nelítostněji, došlo i na urážky na vlastní cti a málem i k ublížení na vlastním těle.“³³ Zdálo by se, že tento příběh odpovídá anotaci příběhu, k jehož analýze zde dochází, nicméně základní rozdíl je v úhlu pohledu. Zatímco citovaná pasáž vyzdvihuje problematičnost otázky, její banalitu, ale i neřešitelnost, která rozběsí názorově nesourodé přátele, hra se více zaměřuje na veseloherní žánr, kde existenční otázky rozměňuje etudická koncepce a nevyhraněnost postav. Z Dietlova námětu prezentovaného v programu vyplývá motiv k zamyšlení a melancholickému směřování, výsledek je však neukotvený a žánrově nevyhraněný, i když se opírá o principy satiry. Pohybuje se na hranici tragikomedie, satiry, absurdního dramatu či grotesky. Autor schematicky řadí scény ze života, v nichž Františka s Josefem staví do konfliktu s realitou, kterou vnímají s věkem a zkušenostmi stále přizemněji. Postavy, čas, prostor i modelové situace slouží plně ústřednímu námětu, od něhož se vše odvíjí. Postavy, jejichž jednání je motivováno především nucenou sebedestrukcí, působí ploše a účelově, čemuž odpovídá i jejich proměnlivost v rámci jednotlivých obrazů. Jako loutky jsou málo stylizované a coby dramatické postavy příliš málo životaschopné.

³³ DIETL, Jaroslav. Chodívám spát zpravidla večer. In: *Byli jednou dva* [divadelní program]. Praha: Divadlo ABC, 1960.

6.3 Rozbor hry

Jaroslav Dietl hru rozdělil do obrazů, aniž by vyznačil akty. Počet jednání lze tedy odvodit od meziher, které oddělují pět částí. Počet obrazů je v prosincovém výtisku z roku 1960 uveden chybně. Zatímco autor v doslovu uvádí, že hra „má na pětadvacet obrazů“³⁴, poslední dějství je zarámováno obrazem čtyřadvacátým. Při bližším prostudování však čtenář zjistí, že mezi obrazem dvanáctým a čtrnáctým jeden chybí, nikoliv logicky, ale početně. V takovém případě by to znamenalo, že hra se skládá dohromady z třidvaceti obrazů, kdy má každý svůj název, na jehož základě se lze domnívat, co následuje. Důvodem tohoto pochybení snad může být množství verzí, které byly přepisovány i v průběhu divadelního zkoušení, k čemuž se autor v dopise otištěném v *Divadelních novinách* sám přiznává: „Byla-li však kritika s. Stránské jednou z prvních verzí její budoucí analytické vědecké práce o mých komediích, z té duše rád jí poskytnu k *Byli jednou dva* i všechny verze ostatní.“³⁵ Vzhledem k prosincovému vydání hry *Dilí* se však nabízí předpoklad, že se jedná o verzi konečnou, a tedy doplněnou i o jisté postřehy herců a režiséra. Hra dále obsahuje poměrně obsáhlé Dietlovy poznámky, nejen scénické, ale především dodatkové, kdy se vyjadřuje k inscenačnímu provedení, dekoracím, kostýmům i maskování. Zároveň se zamýšlí nad ústřední dvojicí a případy, kdy ji ztvární dva nebo čtyři herci. Výtisk doplňuje seznam postav a úvod, kde je čtenář seznámen s jeho dramatickou tvorbou obsahující čtyři tituly včetně tohoto.

K inscenaci se dochovaly dohromady tři verze programu, respektive oficiální tištěná verze vydaná k listopadové premiéře roku 1960 a dva jednoduché výtisky s hereckým obsazením, které postrádají časovou konkretizaci.

6.4 Čas a prostor

Autor v poznámkách časovou osu hry ohraničuje sedmdesáti lety a dodává: „(...) přesto bych rád, aby se kromě dětství vše odehrávalo právě dnes.“³⁶ Dramatický čas, který se dostává do rozporu s posláním hry coby aktuální satiry, se tak stává pouhým prostředkem k docílení autorovy vize. Ta se opírá o myšlenku uvedenou v podtitulu hry – (...) *kteří byli největší, když byli docela malí*, – a kterou rozvíjí až do konce s předvídanou rezignací. Děj plyne chronologicky s výjimkou úvodní scény, která představuje základní téma. Autor části

³⁴ DIETL, Jaroslav. *Byli jednou dva*, s. 94.

³⁵ DIETL, Jaroslav. Vážení soudruzi (dopis). *Divadelní noviny*. Praha, 7.12. 1960, č. 9.

³⁶ DIETL, Jaroslav. *Byli jednou dva*, s. 6.

dělí na epizody, které jsou odděleny mezihrami, propojujícími dramatický čas s reálným tím více, čím více komentátoři zcizují děj. V rámci uzavřeného jednání doba není autorem konkretizována, nicméně výstupy jsou řazeny v logické návaznosti a ohraničeny krátkými intervaly. Přes obsáhlý časový rozměr komedie jsou jednotlivé části zhuštěné a zacílené na motivy příslušející dané fázi.

Dramatický prostor by měl být dle Dietla vymezován především hereckými situacemi a přítomnost dekorace snižuje na minimum. Ve scénických poznámkách dále dodává: „Rozhodně je třeba podtrhnout, že tato komedie vysloveně zakazuje realistické, těžké, popisné dekorace a že se klidně může hrát na prostém podiu uprostřed náměstí. Jen nejnutnější náznak pro orientaci divákovu a nic víc.“³⁷ Dramatický prostor je vytvářený tabulí, kterou využívají komentátoři pro analytický výpočet životních hodnot ústřední dvojice a zároveň jejím prostřednictvím diváky uvádí do zlomových událostí jednotlivých období. Na tabuli se píše, kreslí, následně se jí prochází, posunuje, hýbe a konečně také odděluje vnější a vnitřní dění. V případě potřeby výraznější dekorační obměny se používá opona, která taktéž odděluje ukončené epizody od meziscén vyjma první, která následuje bezprostředně po krátkém úvodu.

6.5 Postavy³⁸

Ve hře vystupují hlavní i epizodní postavy, z nichž některé prochází i více jednáními. Jaroslav Dietl je charakterizuje věkem, povoláním a dialogickými pasážemi, jež odhalují jejich základní povahové rysy. I přes jisté náznaky se jedná o idealizované a kladné postavy, které hlavním hrdinům neškodí. Mimo sekretářku (Jiřina Bohdalová) a číšníka (Lubomír Bryg), kteří představují obecný a nevyhraněný typ, je většina postav představena s jednostranným zacílením na konkrétní vlastnost, kterou autor akcentuje v rámci obrazu.

Mikuláš Koprník (Jiří Pick) je nejpasivnější osobou příběhu, který slouží především hlavní zápletce jako předobraz nešťastného a neschopného úředníka, jenž se Kolouškovým a Košťálovým přičiněním vrátí k dětskému snu a najde cestu, kterou oba ztratili. Nastiňuje obrat v jejich myšlení, které nasměruje k synům a k rezignaci nad vlastními osudy.

³⁷ DIETL, Jaroslav. *Byli jednou dva*, s. 95.

³⁸ Repliky jsou citovány z prosincového výtisku hry *Byli jednou dva* (viz. DIETL, Jaroslav. *Byli jednou dva. Satirická komedie o lidech, kteří byli největší, když byli docela malí*. Praha: Dilia, 1960.)

Koprník: Já jsem hrozně šťastnej člověk. Já jsem skutečně nebyl na svém místě. Já vůbec nebyl způsobilý k úřednické službě. To byl všecko omyl. Já neříkám vy, vy jste jiný případ. Vás to baví a jste v tom fenoméni. Ale ode mne to byla úplná sebevražda. Já už sám chtěl odejít, ale neměl jsem tu sílu tím praštit. Už jako kluk jsem chtěl udělat něco velkého pro lidstvo. (s.64)

(...)

Ústřední dvojici doprovázejí ženské protějšky v rolích matek, kamarádek, partnerek a manželek. Ty podléhají zažitým představám odpovídajícím určitým skupinám. Matky charakterizuje starostlivost, desetileté dívky touha po rituálech dospělých, v nichž jsou hlavními iniciátorkami, zatímco v postpubertálním věku přenechávají rozhodující vliv Kolouškovi s Košťálem, aby je ve zralém věku opět pasovaly do úlohy pasivních loutek. Zatímco se ženské a mužské působení v jednotlivých etapách proměňuje, základní povahové rysy a dějové směřování jsou vytyčené už v expozici a beze změny uzavřené v závěru. I přesto v průběhu hry dochází k jistému prolínání Kolouška s Košťálem, kteří se stávají jedním, společensky deformovaným produktem doby, jejíž negativní vyústění je v disciplinárním řízení potrestáno, aby hrdinové našli správný směr a konečné uspokojení. V rolích Josefa Košťála a Františka Kolouška vystupují Miroslav Horníček a Miloš Kopecký; paní Košťálovou a paní Kolouškovou ztvárňují Alena Kreuzmannová a Stella Zázvorková.

Josef Košťál je vůdce party, který se dokáže nadchnout pro věc a motivovat pro ni i kamaráda Františka Kolouška, kterého zároveň zneužívá pro obstarávání všeho potřebného. Je motorem všech aktivit – ať už se jedná o výrobu vynálezu, přísahu, odchod z úřadu nebo podpis nové smlouvy. V tomto případě však Josef uskutečnil rozhodnutí na Františkův popud, neboť ten pokušení podléhal více, ale nechtěl udělat první krok.

Fanouš: To přece můžeme podepsat jen tak...(…)

Já myslím jen tak – jako jen tak... komukoliv na zádech. Když se tady pan Košťál otočí zády, tak já mu to můžu na lopatce klidně podepsat. (...)

Zády. Já se potom taky otočím zády. Anebo nejdřív já zády. (...)

Pepa: No co, zkusit se to může – jen tak – samozřejmě – jen tak. (s. 45)

I Pepa už však podlehl pokušení, což z pozice silnějšího nedokáže připustit a obhajuje rozhodnutí potřebou jistoty, stejně jako později nutností obětování.

Pepa: A můžeš mi to zaručit? Můžeš mi to zaručit?

Mánička: Co zaručit?

Pepa: Že budu tím hlavním konstruktérem?

Mánička: Proč já bych ti to měla zaručit? Já věřím, že ty to dokážeš sám.

Pepa: Věřím, věřím, na to ti u nás ani v žádném jiném solidním podniku nedají ani halíř.

Mánička: Ale já ti tu přece říkám svůj sen a proč bych měla se svým snem chodit do nějakého solidního podniku?

Pepa: Proč? Protože v našem podniku máme to šéfovský místo jistý. (s.49)

Druhý příklad odehrávající se již v období věku zralosti uvádí dialog bilancujících dospělých mužů, které v zásadě odlišuje přístup k životu i systém hodnot. I přes zakódovanou představu „společné“ vize, se František profiluje jako člověk stavějící své pohodlí a zázemí nad světovou proslulost, po níž však viditelně touží komplikovanější povaha Josefova.

/Miluška s Máničkou se opět objeví/

Obě: Miláčku!

Oba: Moment, jsme řekli!

Josef: Protože, protože ona existuje v životě...

František: Neměli bysme se radši vrátit k těm holkám?

Josef: Protože ona existuje v životě přece jenom taková nějaká... taková ta vyšší zákonitost.

František: Je jim po nás asi dost smutno.

Josef: Ty chceš třeba být vynálezcem nebo spisovatelem, jenže lidstvo tě potřebuje jako ředitele úřadu, že! A tu osobní zálibu už holt musíš pro to lidstvo obětovat. (s. 66)

Josefova ctižádost v oblasti vynalézání je patrná zejména v dětství a stáří, kdy se jeho aktivita projevuje i na úkor mezilidských vztahů, které pro něho, na rozdíl od Františka, byly vždy spíše vedlejší. Nenaplnění jeho tužeb se tak odrazilo v kopírování života rodičů.

K podobnému závěru dospívá také František Koloušek, Josefův věrný a submisivní přítel, který s ním ve všem i přes svou přirozeně nekonfliktní povahu s nejasnými cíli drží krok. Nejprve ho obdivuje, poté se mu přizpůsobuje, téměř se s ním ztotožňuje, když se proti němu náhle postaví a opět se vrací do své původní polohy. Scéna ve stáří analogicky odpovídá scéně z dětství, kde Pepíček Fanouška nachytá při namlouvání.

Fanoušek: Jé, Pepíku!

Miluška: Fanouši, ať nás nechá, ať jde pryč!

Pepíček: Tak ty si neslyšela?

Miluška: Fanouši!

Pepíček: Fanouši!

Fanoušek: Helese, helese, zbytečně se zdržuješ se a koukej vodprejsknout, jo?! (...) Pepo, to jsem ji odpalíroval, co? (s. 15-16)

Pokračování je citováno z poslední epizody *Stáří*:

Pepíček: Sem to viděl! Nepřijít, tak už se cpeš semlbábou.

Fanoušek: Co si to o mně myslíš?

Pepíček: Nepovídej, dědku, vidím, že s tebou nic není, udělám si ten vynález sám.

Fanoušek: Pepíku, to bys mi neudělal.

Pepíku, to bys mi přece – Pepíku, ty přece víš, že sem ti byl vždycky věrnej, Pepíku! (s. 91)

Ve chvíli, kdy už jsou oba ve věku otců a v podobné situaci, jako byli i oni, když se pokoušeli napravovat své syny, dochází k přísaze, která pouze pokračuje v kruhu, z něhož ani oni, jako příslušníci další generace, nevykročili. Jen pozměnili úhel pohledu, jakým nazírali na sebe a své vysněné postavení. V prvním případě se jedná o otce Košťála coby účetního a

Kolouška jako pokladníka, ve druhém pak o vedoucí prvního a druhého oddělení – Josefa a Františka.

Košťál/Josef: Aby sis ... celý život ... pamatoval ...

Koloušek/František: ... že z tebe ... udělám ... civilisovaného člověka ...

Košťál/Josef: ... spořádaného úředníka .../ spořádaného inteligenta ...

Koloušek/František: ... žádného hadrníka ...

Košťál/Josef: ... jako byl tvůj otec ...

Koloušek/František: ... jako byl tvůj dědeček ...

Košťál/Josef: ... i pradědeček. (s. 24 a s. 68)

Scéna výprasku je však klíčová i v další otázce, a tedy v prolínání Kolouškova a Košťálova jednání, které je charakterizováno stejným uvažováním a užíváním replik, které v dynamickém sledu rozvíjejí situaci. Dialogy Josefa a Františka se propojují už v jedenáctém obraze, kde se snaží zmanipulovat okolnosti ve svůj prospěch. Od devatenáctého obrazu se dialog rozvíjí mezi ředitelem Sokolíčkem a Košťálem s Kolouškem, kteří bojují za protekci synů stejně urputným způsobem jako následně za odstoupení Pěnkavy. Tehdy však už zase vystupují odděleně a neschovávají se oba za jednu repliku, byť jsou jejich pohnutky, potažmo řeči, téměř identické. V jedenadvacátém obraze nazvaném *Rvačka* vrcholí nejen jednání, ale též napětí ve vztahu Kolouška a Košťála a jejich životech, které již dlouhodobě považují za „zpackané“ s tím, že je jasně zřetelné, koho tato skutečnost tíží více.

Josef: Tys přece nikdy sám na nic nepřišel.

František: A od koho byly vždycky všechny nápady? Ode mne!

Josef: Samozřejmě! Génius. Vynálezce. (...) (s. 83)

Konec však koresponduje se začátkem, a proto se hlavní postavy opět vrací i k ostří svých obroušených rysů. Z Pepíčka čpějí nenaplněné ambice, zahořklost a ukřivděnost, zatímco Fanoušek přebírá jeho energii, přičemž si uchovává vítězný pocit oběti.

Pepíček: Celý život jsme to nemohli uskutečnit, ale teď nás od toho nic neodradí.

Fanoušek: Celej život nás tloukl a utlačoval, všichni se snažili nás odvrátit od našeho velkého snu a podívej se – povedlo se to někomu? Nikomu!

Pepíček: Proč my jsme na příklad už v mládí nedělali techniku? Proč z nás nebyli vynálezci? To bylo proto, že... že... Fanouši, nevzpomínáš si náhodou, proč to bylo?

Fanoušek: A víš, že už si ani nevzpomenu?

Pepíček: To je divný, já taky ne.

Fanoušek: Ale určitě to bylo pro něco velkého a důležitýho – jak nás dva znám.

Pepíček: Asi jsme se pro někoho obětovali... jako vždycky. (s. 92)

6.6 Kritické ohlasy

Recenze se prakticky shodovaly v chladném hodnocení Dietlovy předlohy, ale o to pozitivnějším názoru na herectví Horníčka a Kopeckého, v němž shledaly největší přínos a možný potenciál pro další fungování Divadla ABC. Jejich dialogy oživovaly text a v mnohém se tak nabízely paralely s tvorbou Osvobozeného divadla. „Navazují na tradiční werichovské předscény, zachovávají jejich improvizální hravost a břitkost, ale spínají je těsněji s hrou jako by cítili plochost textu, znovu se k němu vracejí, dívají se na něj filosofičtěji, připouštějí si znepokojivé otázky, které si autor nepřipustil. Jsou přitom myšlenkově jednoznační a vedou útoky s otevřeným hledím. Předscénám to dává satirické ostří, mířící ve správném směru, a oběma hercům možnosti nového druhu a osobitého stylu souhry.“³⁹ I přes prokazatelný umělecký přínos tvůrců Jaroslav Dietl rozvířil spory o autorství, které neušly pozornosti publika, ani odborné veřejnosti. „[Divák] Nebude sice moci přesně rozlišit, co kdo z těch tří do díla vložil – na tom ostatně ani příliš nezáleží, s jistotou však pozná za prvé, že oba herci vyydatně oživují hru vlastními vtipy a improvizacemi a – za druhé, že (při nejmenším) inspirovalo jejich osobité herectví Dietla k revizi jeho dosavadního názoru na humor.“⁴⁰ Zároveň recenzenti shodně poukazovali na kultivaci Dietlova vyjádření, které vlivem spoluautorů postoupilo od lidovosti k jazykové vytříbenosti. „A i když je tato hra dosti špatná – především proto, že nedovede zřetelně dramaticky říci, oč jí vlastně jde – její představení má některé, v dané situaci divadla cenné přednosti: např. inteligentní režii (Roháč), která

³⁹ MACHONIN, Sergej. Leporelo ze života měšťáků. *Rudé právo*. Praha, 17.11. 1960.

⁴⁰ nt /TUROVSKÝ, Evžen/. Nebyli dva - nýbrž byli tři. *Lidová demokracie, venkov*, 9.11.1960.

dobývá z textu, co se jen dá, a nové uplatnění pro Horníčka a Kopeckého, kteří tu tvoří ústřední dvojici a nahrazují přízemní Dietlův humor humorem daleko kvalitnějším a lepší tradici Divadla ABC bližším.⁴¹ V protikladu k Havlovu názoru vystoupil Oldřich Kryštofek s ojedinelou kritikou popírající většinu pochvalných ohlasů na herecko-autorskou dvojici. „Možná, že je chyba právě v tom, že Dietl nechal všechno jenom na těch dvou a ostatní jim jen přihrávají (...) Ale spíše to chtělo větší důkladnost autorskou i dramaturgickou. Dokonce ani z dřívějšího Dietla tu mnoho nenajdeš – řada narážek je rozpačitá, nesmělá, schopná různého výkladu, občas si tu dokonce vypomáhají triviálními výrazy.“⁴² Smířlivější náhled na tuto veselohru přináší Jindřich Bartůněk, který zároveň konkrétněji popisuje tvárnost inscenace. „Byla zde stoprocentně využita komediálnost obou herců ve věkových proměnách, postřeh a bystrost v dialozích na předscéně, schopnost improvizátorská a volnost ironických narážek, okamžitých nápadů a slovních hříček. Je to prostě hra, která dovolila, aby ukázali celé své umění. Největší příležitost k ztvárnění jednotlivých postav jim i partnerkám (Stela Zázvorková a Alena Kreuzmanová) dávají věkové proměny od deseti do osmdesáti let.“⁴³ Důležitou složkou inscenace byla taktéž výprava. Zatímco Jaroslav Dietl scénu proměňuje pomocí tabule, Josef Svoboda využil efektu dvou bílých pláten, kterými rozdělil prostor a dodal mu potřebnou variabilitu. Zároveň tak umožnil tvůrcům zakomponovat do komedie i stínové divadlo, které bylo zařazeno, když se na scéně odehrávaly synchronní dialogy.

⁴¹ HAVEL, Václav. Krize a její příčiny. In: *Divadlo*, 1962, roč. 13, č. 2, s. 45.

⁴² KRYŠTOFEK, Oldřich. Jaroslav Dietl – tentokrát v ABC. *Obrana lidu, venkov*, 15. 11. 1960.

⁴³ BARTŮNĚK, Jindřich. Třikrát na výbornou v ABC. *Universita Karlova*. Praha, 22.11.1960.

7 TVRĎÁK ANEB ALBERT, JULIUS A TMA

Premiéra: 31.3. 1962 v ostravském Parku kultury a oddechu na Černé louce

Autor: Miroslav Horníček

Režie: Ján Roháč

Výprava: arch. Josef Svoboda

Kostýmy: Ester Krumbachová

Hudba: Evžen Illín

Dirigent: Ivo Moravus

Nejúspěšnější dílo dvojice H+K mělo vzniknout na námět Miloše Kopeckého, který se však ke své autorské spoluúčasti vyjadřuje následovně: „V podtitulu hry se objevilo, že ji napsal Miroslav Horníček na popud Miloše Kopeckého. Samozřejmě, že tomu tak nebylo! Autorsky jsem neměl s hrou nic společného. Pouze jsem v ní hrál.“⁴⁴ Vzhledem k situaci, která vládla v Divadle ABC a fungující spolupráci v inscenaci *Byli jednou dva* Horníček Kopeckému nabídl spolupráci, kterou jeho spoluhráč přijal, a napsal hru, v níž měli účinkovat jen oni dva. „Měli jsme jedinou chuť: napsat hru pro dva lidi. Hledali jsme takovou věc, protože jsme si chtěli spolu zahrát – tedy ověřit si určité možnosti, které jako dvojice téhož města máme, a četli jsme v rámci hledání i Beckettovo Čekání na Godota, ale posléze vznikl Tvrďák.“⁴⁵ Spolu s Jánem Roháčem začali zkoušet hru, aniž by si byli jisti, že ji budou moci prezentovat veřejnosti. Od konce ledna se scházeli v klubu Státní banky v třídě Osvobozených politických vězňů⁴⁶, kam za nimi docházel i Josef Svoboda, Ester Krumbachová a Evžen Illín. Osobou, jež sháněla a spravovala finance, byl bývalý administrativní ředitel ABC Jaromír Dohnal. V této sestavě vznikl základní tvar, jehož premiéra se po více než dvoutměsíčním zkoušení díky organizačním schopnostem Jaroslava Pastrňáka, ekonomického ředitele ostravského Parku kultury a oddechu, mohla uskutečnit pod záštitou hornického mládežnického kolektivu. Pastrňák se následně postaral i o jeho další divadelní putování po československých kulturních domech a v roce 1963 přesídlil za Horníčkem a Kopeckým do

⁴⁴ KOPECKÝ, Miloš. *Já*, s.77.

⁴⁵ Tvrďák. In: *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary*, s. 152.

⁴⁶ Výkaz divadelní činnosti od roku 1962 zveřejněný v programu *Malého pana Alberta*, 1963.

Hudebního divadla v Karlíně, na jehož druhé scéně došlo 5. září k obnovené premiéře. Předtím však byl neoficiálně *Tvrďák* v Praze uveden několikrát, poprvé 11. dubna v Ústředním kulturním domě dopravy a spojů na Vinohradech. Dále se několik repríz uskutečnilo v srpnu v Divadle Jiřího Wolkra, v září v tehdejší Klicperově divadle v Kobylisích a tamtéž opět v listopadu. S hostitelskými představeními pokračovali autoři i v následujícím roce, kdy poprvé 26. dubna 1963 uvedli *Tvrďák* v Hudebním divadle v Nuslích, poté jej však ještě reprízovali na scéně Divadla Spejbla a Hurvínka, kde mimo jiné oslavili stopadesátou reprízu.

7.1 Charakteristika hry

Hra začíná příchodem na opuštěné jeviště, kde se Albert (Miloš Kopecký), profesí vedoucí účetní, ale jinak idealista a zapálený milovník divadla, okamžitě vyznává z lásky k tvůrčí činnosti a prostřednictvím obecně známých veršů se stylizuje do příslušných postav. Rezervovaný účetní Julius (Miroslav Horníček) představující od začátku jeho protipól, se mu snaží vysvětlit, proč jej jako nižší úředník vyhledal, zatímco Albert ho ujišťuje, že potřeba je vzájemná. Teprve po demonstraci Juliova racionálního přístupu, který do jisté míry narušila jeho „hra na ředitele“, při níž byl Albertem přistižen, se dvojice dostává k ústřednímu meritu věci, k odtajnění přebytků. Zatímco Julius přišel za vedoucím účetním vyřešit neshody v uzávěrce a přebývající tři koruny pětadvacet haléřů, Albert je plný tvůrčího přetlaku, který chce s kolegou uvolnit. Po písni oznamující následující záměr, a tedy si hrát a prožívat a naplňovat klasické představy o herectví, se proměňují v pár dramaturga a autora. Poté, co z parodie vystoupí, se stále ještě nepřizpůsobený Julius s vědomím, že splnil, co měl, chce vrátit ke svému přebytku, což mu Albert neumožňuje. Nastalá hra je přerušena objevením tajuplného tvrďáku, který leží před nimi na zemi a tím rozvine tematickou linii, k níž se dvojice účetních stále vrací a opět se od ní Albertovým přičiněním vzdaluje. Juliovi tajmství klobouku rozjitřuje smysly, zatímco Albert se při své fantazii ukrytého „cosi“ obává. A tak se střídají herecké etudy s rozmluvami nad tvrďákem, který provokuje, fascinuje i děsí v závislosti na představách každého. Nutí je k zamýšlení nad lidskou rozdílností, nad strachem z neznámého a nad lidskou omezeností a malostí, která inspiruje následnou scénu o malých velkých lidech. Poté, co Albert s Juliem vystupují z rolí, začnou je komentovat, zamýšlet se nad nimi z různých, klaunsky obrácených stran, zatímco se znovu a znovu vrací k znepokojivému tématu tvrďáku, od něhož Albert Julia tentokrát odvede vyřešením problému hmotného přebytku. Oba jsou spokojení, protože zatímco Julius přebytek našel, Albert svůj vydal, a tak společně vzpomínají na prožitý večer, rekapitulují, až Julius využije

příležitosti, aby zvedl tvrd'ák a pod záměnou cylindru jej Albertovi nasadil na hlavu. V závěru tedy tmu pod tvrd'ákem naplní poselství, kterým oba divákům vzkazují, že každou tmu je možné zahnat hrou, že „je dobré hrát.“

7.2 Kompozice hry

Tvrďák není divadelní hra v tradičním slova smyslu, není dramatem s fixně rozepsanými dialogy a scénickými poznámkami a chybí taktéž charakteristika postav, z níž by mohli vycházet budoucí inscenátoři. *Tvrďák* byl v původním znění spíše koncepcí, osnovou a především návrhem, který umožňoval prostor pro vlastní invenci a podle toho se proměňoval. Miroslav Horníček dodává: „*Tvrďák* především není hra. Je to scénář, v němž si ověřujeme některé principy. Text není pevný, stále se mění. Dnes už udržíme na jevišti i dvacetiminutovou improvizaci. A chtěli bychom přejít od improvizace dialogů také k improvizaci situací. Já vím, že toto herectví vypadá, jako by se samo bagatelizovalo. Zatímco všechno ostatní budí dojem tvorby. Jenomže vtip na divadle – i improvizovaný, nesmí být stavba, konstrukce. Drama ukazuje systém, vtip systém skrývá. Jinak by bylo po vtipu.“⁴⁷ I navzdory řečenému je potřeba doplnit, že *Tvrďák* je hra více než cokoli jiného, neboť je to hra vycházející z původního principu hraní, o němž ve své knize *Homo ludens* hovoří Johan Huizinga: „Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím ‚jiného bytí‘, než je ‚všední život‘“.⁴⁸ *Tvrďák* je tedy netypickým uchopením divadelní hry, i přesto že ji chápe v pravém smyslu i spolu s pravidly, které aplikuje na divadelní ztvárnění. Horníček s Kopeckým se publiku představují ve hře, která probíhá v reálném časoprostoru. Zároveň jim představují druhou podobu hry, na níž diváci přistupují a společně ruší divadelní iluzi. Autoři vycházejí jakoby z principu převtělovacího herectví, které v průběhu parodují, ale v závěru mu přiznávají jistý smysl:

„Hrajte si na cokoli,

hrajte si jenom tak.

I na to, co vás bolí,

⁴⁷ DEWETTER, Jaroslav. Rozdvojení. In: *Divadlo*, 1963, roč. 14, č. 9, s. 38.

⁴⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000, s. 44-45.

hrajte si všelijak.

Hrajte si na blázny i krále,

je dobré jiným být.

A v malé chvílce nenadále

z nich cosi pochopit.⁴⁹

Inscenace vychází z textu, jehož přednost je především ve formě zpracování, která je těžko adaptovatelná v jiném médiu. Hlavním předmětem není příběh, ale právě „divadelnost“ v plném rozsahu. Tu podtrhuje hudební prvek, který je pro Horníčkovy inscenace charakteristický. I v *Tvrďáku* je proto místo pro písně, které doprovází kvartet Ivo Moravuse. Albert s Juliem zpívají o hraní, tmě, poselství a propojují děj s podobným úmyslem jako kdysi Voskovec s Werichem. Pro srovnání se nabízí následující citace: „Osvobozené mělo i Ježka a skvělý orchestr. Píseň se tam stávala součástí hry a často říkala důležitou politickou pointu. Diváci si stěžovali, že písně v *Tvrďáku* nebyly tak dobré. Měli pravdu. Ani hudba Evžena Illína, ani provedení nebylo v úrovni hry. Horníček nás ujistil, že se na tom ještě pracuje...“⁵⁰ Písně tedy alespoň zpočátku nefungovaly jako spojovací články jednotlivých epizod. Postavy před diváky nerozkrývaly své osudy, ale témata v podobě přebytků, tvrdě a tmy, která určovala hercům směr. Oba v průběhu hry stále vstupují a vystupují ze stylizovaných rolí, které počínají v okamžiku použití rekvizity. Zatímco Albertův tvůrčí přetlak naplňuje podstatu dění, Julius se prostřednictvím svého praktického přebytku vrací na forbinu, odkud posléze komentuje přítomnost tvrdě a tmy, která ho svádí a provokuje jeho logické úvahy, jež jsou však v přímém rozporu s kreativní myslí Albertovou, obávající se vlivu tmy. „Přinesli jsme *Tvrďák* jako oslavu fantazie a tvořivosti a jako protest proti šedi a neplodnosti myšlenek i citů, chtěli jsme jeho druhým motivem říci, že v každém z nás vězí jakási malá prachpítomá tma, pro kterou se bojíme zvednout tvrdě a tmy svých předsudků, pověr nebo ilusí.“⁵¹

Horníčková tvorba je specifická nejen myšlenkovými procesy, ale také využitím jazykových prostředků. Autor svůj sloh doplňuje o slovní hříčky, metafory a vzhledem

⁴⁹ HORNÍČEK, Miroslav. *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma*. In: *Divadlo* (příloha), 1962, roč. 13, č. 10, s. 12.

⁵⁰ bj. Myšlenky pod *Tvrďákem*, *Jihočeská pravda*. České Budějovice, 2.8. 1962.

⁵¹ HORNÍČEK, Miroslav; KOPECKÝ, Miloš. Vážení diváci. In: *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma* [divadelní program]. Praha: Hudební divadlo v Karlíně, 1963, s. 5.

k bohaté zásobě českého jazyka využívá dvojsmysly či nově a netradičně nazírané pravdy a skutečnosti. „Často sa hrajú s významom slova, obmieňajú jeho zmysel a rozkladajú do paradoxných, smiešnych detailov. Toto intelektuálne slovíčkárenie je v ich podaní samozrejme, ale prekvapujúce a účinné.“⁵² I navzdory autorově nápaditosti a lehkému komediálnímu pojetí vážných situací, byla hra kritizována za zdouhavost, samoučelnost některých vtipů a dramaturgickou roztříštěnost. „Na Horníčka-spisovatele bychom už tolik nevsázeli; pravda, nejednou se mu podaří přenést palbu z parodovaných divadelních žánrů na fórovostí obecnější platnosti i trapnosti, označit však *Tvrďák* už proto za filosofickou revui dobře nelze. To, čemu po celé tři hodiny přihlížíme a přisлуcháváme, je spíše zdivadelněné konferenciérství, ovšem konferenciérství brilantní (i když občas vezme zavděk – ne k svému prospěchu – žertem lacinějším nebo šplechtem hruběji kalibrovaným)“⁵³. Nutno podotknout, že tento způsob tvorby byl Horníčkoví dle Havlova pozorování nejpřirozenější, neboť skýtal možnosti využít jeho vypravěčský talent a bryskní pohotovost. Nehledě k tomu však recenzenti u hry postrádali pevnější otěže, které by inscenaci držely pospolu a neuvolňovaly tolik autorské fantazie. Ta byla ostatně inspirována enormním diváckým zájmem, který dokládají jak recenze, tak vyprodané sály po celé republice.

7.3 Rozbor hry

Tvrďák není vystavěn jako klasické dramatické dílo, a proto není nikde otištěna jeho úplná, definitivní podoba. „Je to scénář pro dva herce, jehož podobu určuje do značné míry třetí partner a tím je divák. Jeho zájem, nuda, smích a pozornost – to byli činitelé, kteří během prvních šedesáti repríz zasahovali velmi naléhavě do stavby celku i do povahy reprodukce a kteří si posléze (psáno těsně před stou reprízou) určili cosi jako definitivní tvar i sloh.“⁵⁴ Tímto úvodem Miroslav Horníček představuje verzi z prosince roku 1962 otištěnou v časopise *Divadlo*. Právě z této pracovní verze vychází základ analýzy, doplněný o kritické reflexe dalších repríz. Při jejich studiu je však potřeba mít na zřeteli, že pocházejí nejen z různých míst a měst, ale také z odlišných období, během nichž autoři hru pozměňovali dle diváckých reakcí. Scény přidávali i odebírali a nejmarkantněji se tyto změny projevíly před druhou premiérou v roce 1963. „*Tvrďák* je ve své nové podobě především zbaven některých hluchých míst, je pevnější a sevřenější ve svém tvaru – i když samotný základní motiv

⁵² FERKO, Tibor. Aprílová noša M. Horníčka a M. Kopeckého. *Pravda*. Bratislava, 15.4. 1962.

⁵³ mir. /REJNUŠ, Miloš/. Horníček a Kopecký v *Tvrďáku*. *Lidová demokracie*. Brno, 21.7. 1963.

⁵⁴ HORNÍČEK, Miroslav. *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma*, s. 1.

postrádá nadále větší dramatické nosnosti a inscenace jako celek pak přesnějšího a ostřejšího rytmu.⁵⁵

Publikovaný výtisk se od inscenace dále lišil způsobem promluv, které Horníček volil podle mluveného a psaného projevu. Konkrétní verzi upravoval k aktuálně hrané podobě, nicméně sepsal především základní opakovaná témata, která byla na scéně dále obohacovaná i jinak pronášena. „Já sám si svoje vlastní texty začnu předělávat, jakmile přejdu od papíru na jeviště. Člověk má jiný slovník při psaní a jiný v hovor. (...) Já sám jsem v časopise *Divadlo* otiskl pouze základní části, protože všechno improvizované na jevišti – vypadá napsané úplně jinak.“⁵⁶ I přesto však otištěný text nabízí vzhled do Horníčkovy způsobu psaní a nabízí možnost poznat jeho autorský styl ovlivňovaný zejména asociacemi a momentálními nápady, než dlouhodobě promyšlenou a sevřenou koncepcí.

Původně měla hra šestnáct obrazů, které jsou rozepsány v programu k ostravské premiéře v roce 1962. O rok později je v programu ke karlínské premiéře uvedeno osm obrazů rozdělených do dvou částí, které odpovídají rozdělení obrazů v tištěné verzi z roku 1962. Kromě dialogů tvoří důležitou úlohu scénické poznámky, které neplní jen funkci popisnou. Jsou hybnou silou děje, jenž určuje jednání navzdory dialogům, které jsou jimi přerušovány za účelem nové hry. Dění je vyplňováno dialogy a měnicími se situacemi, z nichž se účetní vracejí do „hry“ a zpátky. „Mění se zásahem obecnstva, některé části se rozrůstají a jiné odpadají. (...) Nelámeme si hlavu podobností, příbuzností či polohou vůbec. Ověřujeme si jisté principy, ověřujeme si souhru, protože to v této fázi, v této počáteční fázi své spolupráce potřebujeme.“⁵⁷ Společné improvizace vycházely ze způsobu, jakým pracoval Werich s Horníčkem, nicméně s Kopeckým přesáhli hranice forbín nejen rozsahem, ale hlavně přístupem, který je osvobozoval od tradičního hereckého divadla. Inspiraci nacházeli v přítomném okamžiku mezi diváky a rekvizitami na scéně, které proměňovaly jejich charakter.

⁵⁵ zd. Tvrďák znovu narozený. *Mladá fronta*. Praha, 13.9. 1963.

⁵⁶ Tvrďák. In: *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary*, s. 160.

⁵⁷ Tvrďák. In: *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary*, s. 153.

7.4 Čas a prostor

Dramatický čas se v případě inscenace *Tvrďák* ztotožňuje s časem reálným, neboť děj se odehrává taktéž ve večerních hodinách v divadle a probíhá souběžně s diváckou přítomností.

Albert: *Myslím – pro jediný večer... pro jedinou noc...*⁵⁸

Albert s Juliem se setkávají večer, aby vyřešili přebytky, které už ráno musí být srovnány. Zatímco Albert Juliovi vysvětluje záměr, za jakým jej s sebou vzal, rozehrává divadelními dialogy situace, do nichž Julius postupně a čím dál přirozeněji vplouvá. Promluvy se proměňují a dle momentální inspirace bobtnají, čímž prodlužují jak čas dramatický, tak reálný. Právě tato flexibilita je dobovými recenzemi označována za přítěž, která škodí dynamičnosti inscenace. „Ve své leckdy samoučelné hravosti zapomněli na míru délky trvání večera, takže se přece jen vrací otázka, jakou funkci a odpovědnost má v tomto – byť opraveném a vyleštěném *Tvrďáku*, koncertu dvou komiků – režisér Ján Roháč?“⁵⁹ Na proměnlivosti a délce inscenace se však zásadně podílelo také publikum, s jehož spoluúčastí se počítalo, a které ovlivňovalo směřování a trvání inscenace v rámci pravidel určených herci a divadelním řádem.

Dramatický prostor je jednotný a slučuje se s prostorem divadelním, a tak podobně jako časová rovina napomáhá s vytvořením antiiluzivního prostředí. Herci využívají přiznané hry a svým jednáním, včetně hry s dekoracemi či rekvizitami, vymezují prostor. Ten však přesto navozuje jistý druh iluze opuštěného jeviště. „Zbytky dekorací, kusy kostýmů, volně rozptýlené rekvizity. Mezi tím vším několik nepopsatelných předmětů. Patrně se tu již delší dobu nehraje.“⁶⁰ Zatímco čas je víceméně ovlivňován tvůrci příběhu, prostor naopak limituje či umocňuje jejich výkony. Po ostravské premiéře se *Tvrďák* uvedl v Praze v Ústředním kulturním domě dopravy a spojů, kde Ratsův sál jednoznačně potřebám autorů neodpovídal. „Prostor, v němž se představení hry *Tvrďák* hrálo, není prostorem divadelním, špatná akustika i viditelnost ze zadních řad sálu jistě mnoha divákům značně vadila. Horníčkův a Kopeckého

⁵⁸ HORNÍČEK, Miroslav. *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma*, s. 3.

⁵⁹ b. Repríza, která byla premiérou. *Práce*. Praha, 7.9. 1963.

⁶⁰ HORNÍČEK, Miroslav. *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma*, s. 2.

projev potřebuje rozhodně prostor divadelní a komornější.⁶¹ Ten dvojice víceméně našla v Divadle Na Fidlovačce, kde své improvizční pásmo ukončila po více než 165 reprízách.

7.5 Postavy⁶²

I přesto, že zhruba tříhodinová inscenace stojí především na umění ústřední dvojice Horníček-Kopecký, která zastává až pětkrát více postav, ve skutečnosti se na scéně vyskytuje ještě třetí herec, Stanislav Suda. Objevuje se v epizodních rolíčkách, které v otištěné verzi ani nevystupují, vyjma Turka.

První obraz je zahájen příchodem Alberta na jeviště, které prohlíží, aby měl jistotu, že je prázdné. Zároveň upozorňuje na svůj charakteristický rys nejistoty a váhavosti.

Albert: On tu sice nikdy nikdo není, ale co kdyby... (s.2)

Albert: Rozum je rozum a důvody jsou důvody, ale proti všemu rozumu a proti miliónu důvodů je tu vždycky jedno malé, nerozumné a bezdůvodné, co kdyby... (s.5)

Albert: Všimněte si, že říkám třeba a jak toto třeba říkám! Třeba pod ním nic není/Třeba ve mně něco bylo/ a třeba naopak. (s. 5,8)

Jeho láska k divadlu je pojímána s vášnivým amatérstvím, které však nerozlišuje Hamletovy verše od Cyranových a naopak. Jeho hravost je v rozporu s Juliovým odměřeným chováním, které zpodobňuje vzor současného kultivovaného, ale konformního člověka, s úzkostlivě střízlivým, racionálním přístupem, nepřipouštějícím veřejně jakékoli vychýlení.

Julius: Člověk má vědět, kdo je a být tím. (s.2)

I jeho serióznost však chvílemi překračuje hranice a v momentu, kdy je v zaměstnání Albertem přistižen při hře, nevědomky dokazuje, že je vhodným partnerem pro divadelní experimenty. Naopak Albert po celou dobu k práci i životu přistupuje teatrálně (*Já jsem vůbec jenom jako účetní*, s. 3), ale ve chvíli, kdy se mění ve vedoucího účetního, situace zvažní. Oba tak zastupují protipóly, které se protnou právě v bodě hry, kde si nasazují masky a zapomínají na předchozí bytí.

⁶¹ OPAVSKÝ, Jaroslav. Horníčkův a Kopeckého Tvrďák. *Rudé právo*. Praha, 14.4. 1962.

⁶² Repliky jsou citovány z verze, publikované v prosincovém čísle časopisu *Divadlo* (viz. HORNÍČEK, Miroslav. Tvrďák aneb Albert, Julius a tma. In: *Divadlo* (příloha), 1962, roč. 13, č. 10, s. 1-12.)

Budeme hrát!

Budeme v jiné lidi proměnění

Budem je hrát, budem je hrát

ach prožít cizí život nad to není

a prožívat! Ach prožívat! (s.3)

Zároveň úvod této písně využívá parodii na klasické činoherní umění, které ruku v ruce provází zcizovací dialogy Alberta a Julia, jejichž autory mimo jiné právě střet mezi odlišným způsobem hraní mohl do značné míry inspirovat. Julius po písni přistupuje na hru a spolu s Albertem se proměňuje v dramaturga a autora. Zahajují sofistikovanou debatu, plnou nesčetných aluzí a parodických odkazů na danou skupinu lidí či společenskou situaci. Využívají jednotlivých stylizovaných vstupů, aby se vyjádřili k obecnostem, které nazírají konkrétně, i když pod pláštěm jazykových jinotajů. Tady všude se Horníček vrací k dvojsmyslům, dadaistickým nesmyslům či asociacím, které charakterizovaly jeho forbíny při spolupráci s Werichem.

*Julius: Halo! Je tam ještě Beaujolais? Není? A Gamza? Taky ne. A je tam Ludmila?
(...) Tak Ludmila tam je. Ať nám tedy uvaří dva turky.*

Doufám, že pijete kávu?

Albert: Kávu? Po litrech, soudruhu dramaturgu!

Julius: A nebojíte se infarktu?

Albert: My intelektuálové jsme buď před infarktem nebo po infarktu.

Julius: Ano. Je toho na nás moc.

Albert: A nás je na to málo.

*Julius: Ludmila nám nese turka. (Vstoupí Turek a nese Ludmilu. Postaví láhev na stůl
a s úklonou odchází)*

(...)

Albert: (...) Já totiž vycházím z názoru, že individuální úzkost – ať již jde o úzkost individua nebo individuality by neobstála jako raison d'être v tvůrčí oblasti. Já si myslím, že dneska už ne. (s.4)

Co se týče slovníku, oba autoři počítají s jistou diváckou znalostí obecných pojmů a divadelních názvů, ale především se opírají o jejich myšlenkový, někdy též akustický potenciál (ráčkující intelektuál). Julius je tím, kdo se vrací zpátky na „forbínu“ a přerušuje hru ve vypjatém místě ohlašujícím vrchol, ale také slouží postavě účetního, který chce vyřešit svou věc. I přesto, že přijal Albertovu úmluvu, nedokáže přemoci svoji přirozenost, která ho vede k profesionálnímu, ale zároveň podřízenému chování. Každá replika charakterizuje dobu i její praktiky, jimiž je determinováno jednání.

Julius (vykročí proti němu a pln dobré vůle přejímá jeho krok)

Albert: Ne! Takhle já nemohu pracovat... vy to necítíte?

Julius: Já to, prosím, cítím. Já se snažím, ale já nevím, proč mám chodit takhle.

Albert: Ale já to vím.

Julius: Vy to víte?

Albert: Ano.

Julius: Tak to mi stačí, já vám věřím. (s.4)

Motivy vycházejí z jednotlivých témat, která se v improvizaci napojují a vrací se k fixním bodům, jakými jsou přebytky či tvrd'ák, jehož prostřednictvím oba účetní akcentují své přístupy k světu. Linka dialogů dramaturga s autorem souvisí s hlavním tématem a zároveň rozvíjí další motivy kritizující předsudky, prospěchářské jednání či schematičnost myšlení. V prvním případě řeší herní styl, atmosféru hry, která je opřena o kolektivní úzkost, rozpolcenost, jež charakterizuje díla, svět i dnešního člověka. Toto aplikovali na následující scénu, v níž se objevuje rozpor v nekonkrétních obrysech.

Albert: Beranice, palčáky a šála v zimě, to napadne každého. Ale beranice, palčáky a šála v parném létě... (s.4)

Nespecifikovaná úzkostná nálada vytváří půdu pro atmosféru „funusu“, v níž naleznou tvrd'ák, který přeruší účelové pokračování vyvíjející se etudy. Ve druhé společné pasáži se dvojice věnuje tématu, které opět rozvíjí v navazující etudě z vesnice: ta je parodií falešné

lidovosti, pseudofolkloru a dalších socrealistických konvencí soudobého, tzv. vesnického dramatu. Scéna souvisí s předchozím dialogem, poukazujícím na mezery v dramaturgickém plánu. Kritika je opět zaměřena na falešně fungující mechanismy a profesní neodbornost nahrazovanou stranickou věrností v absurdních pseudokulisách realistického venkova.

Albert: Všichni tančijó a výskajó! Enem já tu trčám a trčám! A to enem proto, že slípka je blbé pták!

Julius: Ne! Chýba je u vás! Slípky snášaly před vámi a budó snášat po vás – aji bez vás!

Albert: Enem vyhánajtě, enem nás vyhánajte! Enem vyhánajtě nás – odborníkové!

Julius: Nikdo vás nevyháňa, súdruhu Kulichu! Vás nikdo nevyháňa! Ale z vás je třeba vyhňat přežitky buržoázie!

Albert: Tak zase já sem ta černá ovec? Énu – kulak sem a kulak zstanem, co? A co převýchova člověka? Co člověk – ve mně? Čověk, pracovník, odborník, drůbežník, platebník – co já mám v sobě lidí! Já sám jsem kolektiv! Aji vy ste poudál, že teký kolektiv je šecker! (s.6)

Ve třetí pasáži autora s dramaturgem se jedná už o rozhovor nad konkrétním dílem – *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma*. Tvůrci využívají témat své hry, aby nastínili jednání, které v tomto případě může souviset i s odmítnutím kusu ředitelstvím Divadla ABC, jelikož neodpovídal dramaturgickým představám a ideovým požadavkům. Ty zde ztělesňuje Horníčkův ortodoxní dramaturg Julius.

Julius: My píšeme pro dnešního diváka. (...)

Jde snad do divadla, aby viděl dva muže ve tmě? Dva muže tápající někde na křižovatce? Dva muže bez východiska? Ne! Jde do divadla, aby viděl dva muže lépe klenoucí přehradu, dva muže z Měsíce již se vracející, dva muže, pro něž kybernetika je už překonána. A přece dva muže, dva lidi. Sledujte je do výšek jejich letů i do hloubek jejich rozpočtů a nechte je nést do těch dálek nějakou lidskou slabostí, nějaké drama, nějaký svár. (s.7)

Albert coby autor začíná tvořit příhodné socialistické pozitivní drama a proměňuje se v absolutního inženýra, kterému nadbíhá Julius jako inženýr relativní.

Julius: Nevěřím! Prošli jsme spolu již horšími šlamastykami! Vy jste naše cesta! Pevná, rovná, plná světla!

Albert: Říkáte cesta! I uprostřed cesty může být křižovatka. Říkáte světlo? I uprostřed světla může být taková malá tma...“ (s.8)

Parodickou hru charakterizuje jas i dobový optimismus, který je narušen zápletkou v podobě obavy, tmy chyby, která se projevuje nemožností sníst na Velký pátek maso. Touto poznámkou autoři poukazují na církevní „tmářství“, jehož překonání je pro správného občana žádoucí. Ten by tak svůj vnitřní boj jistě vyhrál, kdyby Albert nezačínal s „kdyby“, které Julia vrátilo zpět, a v pravou chvíli, k tvrdáku. Albert však tentokrát ve hře pokračuje, ale gradující tendenci opírá o potřebu masa, které chce získat stupňovanou agresí. Julius, kterého řídí přirozené obranné reflexy, vztáhne ruku po pistoli a vystřelí. Poté se v další scéně opakují promluvy kolem tvrdáku a jeho mnohoznačnosti, která ponouká a dráždí Juliův temperament, díky němuž si zpočátku vůbec nepřipouštěl, že by tma pod kloboukem znamenala něco víc než obyčejnou tmu pod kloboukem.

Julius: Malá, prachpítomá tma. A jsme pořád tam, kde jsme byli. Ta nejistota je nakažlivá. Nebýt vás, byl bych ten tvrdák dávno klidně zvedl. (s.9)

Téma se obrací k malým velkým lidem, kteří dokážou být velcí ve své malosti jako malí ve své velikosti. Typickým příkladem tohoto rozporu se zdá být muž s knírkem pod nosem, jehož podoba odkazuje k jistému německému vůdci nebo také ke Kubelkovi z Libně a dalším, jejichž sny jsou až příliš velké. Albert Kubelka je obchodník s drobným spotřebním zbožím, potýkajícím se s velikostí Napoleonovou, kterou však přesto limitují i problémy malého, obyčejného člověka – nedůvěra v ženinu věrnost. Tma, která boří plány, obava, která komplikuje běh věcí a narušuje plnění svěřených úkolů.

Julius: (ke Kubelkovi) To je pomyšlení, které je přežitkem epochy buržoazní, přežitkem, který já jako člověk veskrze současný pochopit vůbec nedovedu. Je-li moje žena doma a je-li doma sama? (s.9)

(k Napoleonovi) Nejistoty, které jsou tak cele výplodem řádu, ve kterém vy jste kdysi... pardon... tedy řádu, ve kterém vy žijete, tedy řádu feudálního... nejistoty, které já jako člověk ryze současný vůbec pochopit nedovedu. Je-li moje žena doma a je-li doma sama! (s.10)

Horníčkův Doktor ze svého stereotypu vypadává ve chvíli, kdy jej Kopeckého Napoleon zapojuje do své hry a jmenuje ho císařským lékařem, zatímco se sám opět proměňuje v Alberta Kubelku. Doktor opojený pomyšlením přebírá syndrom schizofrenie a plně se nechává unášet představami, jako lékař, který povyšuje, jako účetní, který se stává ředitelem. Jeho stylizaci opět ukončí Albert jako převlečený Napoleon, který ho zbavuje titulů a vrací zpět do reality. V té se tedy zase věnuje pacientům a mimo jiné kruh uzavírá tím, že kontroluje, zda je manželka doma sama.

Zároveň je v této scéně opět významový dvojsmysl narážející na způsob tvorby Horníčka a Kopeckého, kteří v rolích lékaře a Napoleona popisují strategii bitvy, v přeneseném smyslu plán improvizace.

Albert: (...) Ve chvíli, kdy dělový náboj opouští hlaveň, je už rozhodnuto o místu dopadu. Ve chvíli, kdy já dávám rozkaz k útoku, je už rozhodnuto o vítězi a poraženém. Rozhodující je chvíle před výstřelem a před nástupem. Tam je nepřítel a tady jsem já. Na čem záleží?

Julius: Na početní převaze, že?

Albert: Ne. Ne! Naopak – na inspiraci!

Julius: Na inspiraci?

Albert: Ano. V jediné neopakovatelné vteřině pochopit. Všemi smysly a celým srdcem pochopit a rozhodnout. Tato chvíle je krátká. Až příliš krátká!

Julius: Ovšem – pokud já vím, v tom právě vězí vaše velikost a genialita... (s.10)

Tato scéna byla jako jediná dokončená a uzavřená, ale Albert s Juliem se opět dostávají do sporu, který odhaluje téma demagogie, nezodpovědnosti a strachu z vykročení do neznámého.

Julius: (...) Každý Napoleon byl napřed Kubelka – čalouník, knihkupec – copak já vím, kde se berou?

Albert: A i kdyby to stokrát opakoval, pravdou se to nestane. A když – tak na chvíli a pro někoho. Nikdy ne pro všechny a navždycky. Kdo by mu věřil? (...)

Julius: Vy. S vámi on by počítal, vy jste pro něj ten pravý typ, o vás on by se opíral. Vy jste ten, kdo se bojí zvednout ten pitomý klobouk. A takové on potřebuje – bez nich by nemohl být, bez nich by prostě nebyl. (s.11)

Poslední odvrácení Juliovy pozornosti od klobouku Albert způsobí nalezeným přebytkem, který ale našel už na začátku hry. Společně v sobě objevili nové rozměry – Albert potvrdil i navzdory uměleckým ambicím schopnost vedoucího účetního, zatímco Julius se naučil využít své fantazie i bez distancovaného odstupu. Byli si pro ten večer inspirací. Vzpomínají, opakují repliky a Julius využívá příležitosti k zvednutí tvrdáku, který nevědomému Albertovi nasazuje na hlavu, zatímco on cituje ze „severského dramatu.“ Juliem prostupuje radost ze hry, do níž byl původně proti své vůli ponořen, euforie a odvaha, kterou získal z cizích postav a cizích emocí, a která ho motivovala k zvednutí tvrdáku, v čemž Alberta předběhl a ochudil ho tak o moment překvapení, kterého se Albert tolik obával. Ať už tím byla prolomena záhada tvrdáku, tmy či malého pana Alberta, ve vzduchu zůstalo poselství hry jako východiska z každé situace:

Albert: (...) je dobré hrát!

Julius: A myslíte, že i pro účetní?

Albert: A vy si myslíte, že lidi, kteří čtou básničky, nedělají poezii? To by byli básníci ošklivě sami. (s.12)

7.6 Kritické ohlasy

Tvrďák byl divácky úspěšnou inscenací, která procestovala Československo a získala tudíž značné množství rozličných ohlasů. Recenze se povětšinou shodují, že hře škodí délka, která rozmělnuje původní záměry, motivující k zamyšlení, a tlumí dynamiku. Příliš superlativů se neobjevilo ani v souvislosti s Horníčkovým textem, jehož přidanou hodnotou byly právě improvizace podtrhující mistrovské herectví obou představitelů. „Ačkoli se to zdá nelogické, herecké výkony zde jdou vysoko nad autorský text, a to nejen absolutně – hodnotili-li bychom je odděleně – ale i relativně uvnitř představení: v projevu Horníčka a Kopeckého je víc hloubky než v textu, který měl de facto jejich postavy utvářet. Díky zvláštnímu, pozoruhodnému a důležitému momentu: jejich herectví je dvojjediné.“⁶³ V tomto bodě oceňujícím herecký soulad a vzájemné souznění, se shodují všichni i přesto, že v názorech na kvalitu humoru či jednotlivých scén se recenze rozcházejí. Jaroslav Opavský

⁶³ soe /SOELDNER, Ivan/. Dva nebo jeden? In: *Host do domu*, 1962, č. 6, [s =?].

patří k těm, co inscenaci a celkové provedení chválí: „Bylo by možné dlouze psát o Horníčkově schopnosti jemné charakteristiky postav, do nichž se tolikrát přetěluje, komiky, jejíž pointa nebývá bezprostřední a je jakoby načasována, o Kopeckého groteskní temperamentní nadsázce, s níž si někdy pohrává až s labužnickým komediantstvím, o jejich talentu parodovat a improvizovat, projevovat se zpěvem i tancem, o jejich potěšení vyjadřovat se tímto komediantským i přemýšlivým divadlem a dobývat se takto k poznání pravdy o životě.“⁶⁴ Skeptičtěji se k vyznění inscenace staví recenze vydaná jen o dva dny dříve. „Jednotlivé scény se zdají být vybrány náhodně, řadí se za sebou nikoli podle společenské důležitosti nebo jiného kritéria, a navíc se dosti liší i ve své kvalitě. (...) Celek je dosti přeintelektualizovaný (...) a navíc zúžený častými dialogy dramaturga s autorem (mimochodem výtečně zahránými), čímž se zbytečně zmenšuje úhel společenského dopadu a účinku hry.“⁶⁵ O rok později už se recenze shodují na ústřední lince dialogických pasáží dramaturga s autorem, které prolínají celý děj, nabalují stále nové podněty a potlačují ostatní motivy. „Od své prapremiéry ve vinohradském Národním domě *Tvrďák* textově zhutněl, zmizelo několik nadbytečných scén, ale zato se rozrostly parodické dialogy Autora s Dramaturgem, které se pak staly páteří hry. Až do klauniády rozehraná karikatura intelektuálního frazérství už skoro překrývá titulní motiv tvrďáku, pod nímž je schována ‚malá prachpitomá tma‘ našich niter.“⁶⁶ Zároveň už H+K pravděpodobně pracovali s ustálenou podobou a prověřenými vtipy, které dle následujícího postřehu ze slovenského deníku neobčerstvovali zejména v prostředí, které jim nebylo vlastní. „Keď za prvej republiky hostovali v Bratislave V+W vždy okorenili svoje improvizácie bratislavským korením – aplikovali, aktualizovali a lokalizovali – škoda, že ich dnešní nasledovníci, a to v tom najplnšom a najlepšom slova zmysle, nedali si aj na tomto väčšmi záležať – naozaj by im to veľa práce nebolo dalo, keby sa boli tak trochu poorientovali.“⁶⁷ Toto srovnání nabízí různé výklady a je určitě zajímavým příspěvkem k tvorbě H+K, nicméně závěry nelze vzhledem k bližší neznalosti atmosféry bagatelizovat. Lze pouze konstatovat, že tvrzení v souvislosti s nedostatečnou přípravou H+K je ojedinělé.

⁶⁴ OPAVSKÝ, Jaroslav. Horníčkův a Kopeckého Tvrďák. *Rudé právo*. Praha, 14.4. 1962.

⁶⁵ TOMÁŠEK, Dušan. Satira i legrace kolem Tvrďáku. *Večerní Praha*, 12.4. 1962.

⁶⁶ ČERNÝ, Jindřich. Znovu Tvrďák. *Lidová demokracie*. Praha, 7.9. 1963.

⁶⁷ ab. H+K s Pinčom v Bratislave. *Večerník*. Bratislava, 22.7. 1963.

8 KAT A BLÁZEN

Premiéra: 13. 10. 1962 v Hudebním divadle v Karlíně

Autoři: Jiří Voskovec, Jan Werich

Režie: Rudolf Vedral

Výprava: Oldřich Šimáček j.h.

Kostýmy: Ester Krumbachová j.h.

Hudba: Jaroslav Ježek, Evžen Illín

Dirigent: Karel Vlach

Choreografie: Jiří Blažek

Rudolf Vedral, režisér a od roku 1961 také ředitel Hudebního divadla v Karlíně a posléze i nové scény v Nuslích, se rozhodl rozšířit repertoár a vrátit na jeviště humor Osvobozeného divadla, k čemuž mu měl dopomoci jeden ze zakladatelů. Jan Werich navrhl hru *Kat a blázen*, kterou zaktualizoval a dopsal k ní společně se skladatelem Evženem Illínem nové písně. Vznikla integrovaná forma divadla plného hudby, zpěvu, tance a herectví – muzikál, jehož podobu mohly do jisté míry ovlivnit i Werichovy zkušenosti nabyté ve Francii a Spojených státech amerických, kde tento velmi oblíbený žánr těžil především z velkoleposti a dokonalého zvládnutí řemesla. S tím souvisí nejen pompézní Vedralovo uchopení, ale též nové Illínovo aranžmá. „Jeho hudba, velmi dobře provedená orchestrem K. Vlacha, je jiná než Ježkova, a to nejen intonačně a v instrumentaci, nýbrž i v koncepci: její těžiště tkví ne v písních, ale v znásobování konfliktů, v kresbě prostředí. Hodí se lépe než Ježek ke karlínské režijní koncepci, blíží se současnému musicalu. Ovšem – to nelze popřít - za cenu menší sdělnosti, ne tak dalekého dopadu.“⁶⁸ Nové nastudování více podléhalo hudebně-tanečnímu zpracování, které mělo pevný řád a složení scén tak na dvojici komiků kladlo větší nároky v dodržování scénáře a pravidel, jejichž ignorace by komplikovala plynulou návaznost děje. Diváci však hlediště Karlínského divadla naplňovali i přes inscenační nesjednocenost – koneckonců přišli na intelektuálně-zábavný pořad, který nabízel činoherní humor i grandiózní podívanou se zpěvy a tanci. Poté, co Hudební divadlo převzalo novou scénu Na Fidlovačce, získala autorská dvojice konečně vlastní prostory. „Horníček s Kopeckým se ve Vedralových

⁶⁸ SYCHRA, Antonín. *Kat a blázen v karlínském divadle. Rudé právo*. Praha, 23.10. 1962.

plánech vyčleňovali jako zcela samostatná součást karlínského divadla: neměli se přímo podílet na tvorbě soudobého moderního hudebního divadla, hlavním smyslem jejich práce měla být autorsko-herecká činnost v nuselském divadle. Přesto však Vedral oba herce využíval i pro práci na velké karlínské scéně.⁶⁹ Po neúspěchu inscenace *Malého pana Alberta* však Karlínské divadlo opustil nejdříve Miroslav Horníček a o rok později i Miloš Kopecký.

8.1 Charakteristika hry

Příběh se odehrává v Sonorii, kde se konají oslavy v rámci národního svátku, připomínajícího svržení monarchistické vlády. Při té příležitosti zpěváci vypráví o národních hrdinech - donu Gasparu Radúzovi a Melicharu Mahulenovi. Na jejich počest si provolávají slávu také vůdci stran Radikálních Revolucionářů a Vlasteneckých Plantážníků, jejichž stoupenci byli „padlí“ hrdinové. Ti však již pětadvacet let žijí na Ostrově sv. Pankráce, kde uvědomělý Mahuleno čeká na vykonání ortelu, zatímco pacifistický Radúzo čin odkládá a vymlouvá se na nefungující gilotinu, kterou úmyslně zadržuje zatlučeným hřebíkem. Rozvíjí se zde ústřední zápleтка zmanipulovaného soudního procesu, kde obvinili Mahulena z nadávky „fuj,“ která měla být dle křivé výpovědi oficiála Carierry adresovaná císaři, zatímco ve skutečnosti se vztahovala k jezevčikově vykonané potřebě. Když přijedou na ostrov mocichtiví vůdci stran Ibane a Ibayo, aby uctili jejich památku, zjišťují, že jsou hrdinové na živu. Tím narušují plány o triumvirátu, který měl upevnit sňatek mezi starým Ibayou a Dolores, považovanou za národní dceru hrdiny Mahulena, již se měl po jeho smrti ujmout Ibane. Ten je ve skutečnosti jejím pravým otcem, což následně potvrdí sám Mahuleno. Vzhledem k narušení běhu věcí souvisejících s existencí národních hrdinů se Ibayo s Ibanem spolčují s oficiálem donem Carierrou, který jako jediný ví o nespravedlivém odsouzení Mahulena, na němž se podílel. Národní hrdinové, kat a blázen, ze své vůle vězeň, jsou mezitím zavřeni intrikánem Almarou do sklepa. Ten poté přichází se spásným nápadem nežádoucí hrdiny pasovat na diktátory, za které by v zákulisí vládli. Mahuleno s Radúzem však chystají útěk s pomocí Juanilly, která je pod záminkou vyučujícího poustevníka navštěvuje. V průběhu se však oba do dívky zamilují, což posiluje komiku následné převlekové honičky, do níž se zaplete také Carierra. Na jevišti se strhne chaos, v němž jsou falešní poustevníci zavírání, hledání a sledování, dokud se Carierra nerozhodne se vším skoncovat a spáchat sebevraždu, v níž mu Mahuleno s Radúzem zabrání předáním diktatury. Dvojice se následně spolu s Juanillou odebírá do kláštera Santa Concentracion, kam přichází i

⁶⁹ BĀR, Pavel. Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle, s. 103.

mocí posedlý Carrierra a ze strachu vraždí všechny okolo, včetně sebe. Ztělesňuje kata a blázna, jejichž sjednocením naplňuje absurditu diktatury, která požívá sama sebe.

8.2 Kompozice hry

Hra *Kat a blázen* byla poprvé uvedena v roce 1934 autory Jiřím Voskovcem a Janem Werichem v Osvobozeném divadle. Ani podnázev *satirická fantazie o deseti obrazech* neodvrátil zjevnou paralelu s nástupem Adolfa Hitlera k moci. Reagovali nejen na současnou situaci, ale též na konkrétní domácí osoby a národní mýty, živící nacionalismus tuzemské provenience, čímž vyvolávali pravidelné útoky pravicových nacionalistů a domácích fašistů. V důsledku nepokojů v divadle byli nuceni v roce 1935 scénu v paláci U Nováků dočasně uzavřít.

Zatímco původní inscenace měla ve své době silný společenský dopad, přepracování se soustředilo místo na politické akcenty ve větší míře na prosazení ostatních divadelních složek, hudby a baletu, které inscenaci přetransformovaly na velkolepou podívanou rozměňující tragické podtóny a herecký projev. I přes trvajících aktuálnost společenských otázek zde hlavní téma diktátorství fungovalo především jako připomínka zlé minulosti, která soudobého diváka již tolik nevtahovala. To je důvod, proč se většina recenzentů pozastavovala nad znovuoobnovením právě této inscenace. Karlínské divadlo ve své nádherné velikosti dalo tvůrcům možnost vytvořit „nové dílo“. Ve skutečnosti ale nemohlo mít větší ambice na autentické oživení ducha Osvobozeného divadla v jeho komorní a naléhavé atmosféře, k čemuž se ve zkratce vyjádřil i Miroslav Horníček: „Otázka je, zda se vůbec mají a dají přenášet hry Osvobozeného divadla. Pokud jsem to hrál s Werichem, byla tam aspoň ta polovina původní, tedy vlastně čtyři pětiny, ale teď to hrajeme s Kopeckým – přiznám, že neradi. Chtěli jsme tyto hry hrát v Divadle ABC – aspoň některou a někdy. Tam to nebylo žádoucí. I to, co bychom snad mohli dělat jinde – tedy například rozpravy před oponou, nemůžeme dost dobře dělat v Karlíně, protože to není divadlo, ale propast Macocha. Tam mají vystupovat sloni. Herec hraje v Karlíně, ale galerie už je v jiné pražské čtvrti a jedině, co uklidňuje, že obojí patří pod ÚNV.“⁷⁰ Pod Vedralovým dohledem se na inscenaci podílely výrazné osobnosti z řad hudebníků, choreografů i herců, které vytvořily revue s vysokou úrovní jednotlivých žánrů, aniž by však udržely vzájemnou korespondenci. Horníček s Kopeckým si byli vědomi propastného nesouladu mezi komorní hudebně-činoherní formou

⁷⁰ Tvrďák. In: *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary*, s. 160.

Osvobozeného divadla a karlínským muzikálovým pojetím, kde byli více svázáni nacvičenými tanečními a pěveckými čísly neumožňujícími namátkovou improvizaci.

Karlínská inscenace se opírá o původní text, který v nové úpravě předložil Jan Werich. Promítá se do ní jazyková hravost a slovíčkaření typické pro dramaturgii Osvobozeného divadla. Autorský přínos spočíval především v experimentálnosti, improvizaci a hledání - to tvorbu V+W inspirovalo, osvěžovalo a přinášelo nové objevy. Poprvé si zde hlavní hrdinové tykali, taktéž parodovali význam frází a nacházeli v českém jazyce kouzlo dvoj- a dalších smyslů. Způsob tvůrčího uvažování je prezentován i v obraze *Co na světě vadí*. Princip spočívá ve vyčerpávajícím využití jednoduché myšlenky, jejímž opakováním, přenášením či přehodnocováním dochází k novým podnětům, které jsou zastaveny ve chvíli, kdy by mohl vtip dosáhnout hranice trapnosti. Osvobozený humor byl nejen nadčasový, ale také vždy dobře (na)časovaný.

Radůzo: (...) Ale napadá mě moudrá věc... jak ty jsi říkal – tohle za našich časů nebylo – tak mě napadá, jak to bude muset bejt špatný, abysme mohli říkat, až budem starý... Jak to bude muset bejt špatný, abysme mohli říkat, až budeme starý – pozor, teď přijde pointa, to se nasměješ! Jak to bude muset bejt špatný, abysme mohli říkat, tohle za našich mladých let nebylo.

Mahuleno: To je všecko?

Radůzo: Tobě je to nesrozumitelný. No ne, rozuměj! Jak to bude muset bejt špatný, abysme mohli říkat, až budem starý...

Mahuleno: ... že nebudem mladý!

Radůzo: Jak to bude muset bejt špatný, abysme mohli říkat, až budem starý...

Mahuleno: Že nebudeme mít mladý...

Radůzo: Říkáš to ty, nebo já?

Mahuleno: (k orchestru) Prosím vás, hrajte, on to neřekne!⁷¹

⁷¹ VOSKOVEC, Jiří; WERICH, Jan. *Kat a blázen* (v nové úpravě Jana Wericha a Evžena Illína). Praha: Dilia, 1962, s. 19-20.

Inscenací prochází sociálně-kritický motiv karikující politický systém, touhu po moci, hloupost, hamižnost, nestálost i strach a špatné svědomí, které člověka nutí k nesmyslným ústupkům. Tyto a další vlastnosti mají své živé předobrazy v hlavních představitelích, kteří tak působí spíše stylizovaně než přirozeně, což tvoří kontrast k ústřední dvojici, která do hry vnáší humor, jímž osvětluje tabuizované sféry. Důležitou součástí hry, doplňující herecké vyjádření, je hudba, která mezi recenzenty vzbudila velké emoce, především s ohledem na Ježkův odkaz. „V hudební stránce hry došlo v nové verzi k velikým změnám. Drtivá část původní hudby J.Ježka byla vypuštěna (...) Illínova hudba je vtipná, dobře se zpívá a zřejmě se na ni dobře tančí. Skladatel tu celkem na drobných plochách dokázal vystihnout i charaktery lidí – ale jeho humor nemá Ježkovu jadrnost a lidovost, která způsobila, že se Ježkovy melodie staly téměř národním majetkem.“⁷² Vedle této složky dostala výrazný prostor i práce choreografa, který taneční čísla do hry zakomponoval jako rovnocenné vyjadřovací prostředky, rozvíjející integrovanou formu díla. Zároveň jimi velkou měrou dotvořil aktualizaci vycházející z chování současné mládeže. Vizualita opírající se o efektní hudebně-taneční zpracování však odváděla pozornost nejen od závěrečné katarze, ale též od herecké akce, která byla více nucena ke kooperaci s ostatními soubory, čímž přišla o svou autonomii. „Karlínští (...) nechávají tanečnický hrát (...) To je čin novátorský, i když baletní soubor zatím ještě není vždy na úrovni choreografova záměru.“⁷³ Jednotlivé složky dosahovaly poměrně vyvážených výsledků, nicméně dle mínění soudobých recenzentů se ve vzájemné symbióze rušily. Chyběl ucelenější rámec spájící nejednotné revuální pásmo, jež postrádalo konkrétní dramaturgické odůvodnění.

Kat a blázen je sociálně-politická satira, která útočí na tyranii, manipulaci soudních procesů či nesvobodu slova. Karikaturní pojetí „stálých“ postav naplňuje smysl satiry, zatímco její účinek umocňují střízlivé dialogy hlavních klaunů, kteří řečené vlastními improvizacemi aktualizují. V nové verzi je společnost nazírána i z pohledu generačních odlišností, kdy mládež vystupuje hrdě, sebevědomě a beze strachu z následků. Radúz s Mahulenem přichází jako zástupci střední generace, jako kat a blázen v převráceném, klaunském slova smyslu, kteří chtějí mír a spravedlnost, zatímco protiváhou jim je don Baltazar Carierra coby soudobý představitel bláznivého kata. Postavy už neplní metaforické funkce jako ve třicátých letech, kdy přímo odkazovaly na jednotlivé charakterové nedostatky, na druhou stranu „sžíravá kritika bezduchých politických frází zbavených obsahu a

⁷² URBANOVÁ, Alena; PŘIKRYL, J. Kat a blázen v Karlíně. *Večerní Praha*, 17.10. 1962.

⁷³ SYCHRA, Antonín. Kat a blázen v karlínském divadle. *Rudé právo*. Praha, 23.10. 1962.

bezpečného rozporu mezi hesly a skutečným občanským životem má i dnes platnost.⁷⁴ Vedralův *Kat a blázen* se stejně tak jako dříve Honzlova inscenace opírá o ústřední dvojici komiků, která provází celým dějem, i když v případě znovuoobnovení s rozhodně menším účinkem a zaujetím. „Nová inscenace přináší ještě další problém, a to postavy Radúza a Mahulena, hrané Horníčkem a Kopeckým. Jejich projev je v podstatě komorní, je to poloha, jakou jsme naposled viděli v jejich *Tvrďáku*. (...) V čem lze tedy v této inscenaci vidět problém výborné herecké dvojice? Myslím, že v rozporu musicalového pojetí hry samé a komorních aktuálních dialogů dvojice. V první polovině existence tohoto dvojího typu neruší, naopak vytváří jakýsi dramatický kontrast. Ne však v druhé půli, jejíž tvar je labilnější a jaksí rétoričtější a v níž se ztrácí specifická dramatická dramatičnost tohoto jevištního tvaru. Také propojení dvou předscénových figur do organismu hry není tak zdařilé jako v prvních obrazech. I zde však reprízy mohou přinést zlepšení, vyváženost rytmická může leccos dotvořit.“⁷⁵

8.3 Rozbor hry

Verze z roku 1962 je oproti té první z roku 1934 kratší o text, zejména o úvodní ceremonie, ale bohatší o písně, které Jan Werich na hudbu Evžena Illína dopsal. Novější text byl také zkrácen o tři obrazy, a tudíž ochuzen o čtyři Ježkovy hity. V původní předloze se se sedmým obrazem nazvaným *Mravoučná přísloví* příběhová linie mění a Radúzo s Mahulenem na forbině připravují podmínky k písni *Šaty dělají člověka*. Následující obraz se odehrává v klášteře Santa Concentracion, kde si Dolores nostalgickou písni *Když jsem kytici vázala* krátí čas, zatímco se lítostivostí a nečinností odlišuje od své živelné povahy v pozdějším přepracování. Po Carierrově smrti však následuje devátý obraz – *Z pohádky do pohádky*, který se opět odehrává před oponou a v němž se dvojice stylizuje do rolí učitele a ředitele, zatímco orchestr doplňuje žactvo, s nímž scénu završí finálovou písni *Kat a blázen*. Epilog však přichází až s desátým obrazem, a tedy se *Stíny minulosti*, kde se postavy zjevují ve své nevinnosti, neobtěžkáni světskými hříchy a společně vyvažují vážnost předchozího dění pozitivně motivujícím *Hej rup*.

⁷⁴ Anonym. *Kat a blázen – a satira dneška*. *Tvorba*. Praha, 8.11. 1962, č. 45.

⁷⁵ rl. *Problémy adaptace nad Katem a bláznem*. *Lidová demokracie*. Praha, 19.10. 1962.

Karlínský rukopis z roku 1962 sestává ze seznamu osob bez bližší charakterizace, a samotného textu, který začíná prologem a končí Carierrovou smrtí. Po ní v inscenaci dle dobových recenzí následuje písňové finále s odkazem k Ježkově tvorbě. V textu se taktéž objevuje pouze jedna zafixovaná obdoba forbíny následovaná cariocou *Co na světě vadí*, i když se dá předpokládat, že v inscenaci bylo množství improvizovaných předscén vyšší.

K inscenaci patří dva tištěné programy, v nichž se také mírně lišil pěvecký a taneční repertoár. První program, u něhož nebyla doložená časová datace, rozpisem písní víceméně odpovídá tištěné verzi textu vydaného Dilií. Rozchází se s předlohou v obraze *Rodina je základ státu*, kde není poznámka o uvedení choreografie s názvem *Budoucnost národa*. Epizoda *Učíme se dějepis* již spadá do osmého obrazu, který je na tištěné verzi nezávislý a ukončuje děj reminiscencí na Ježkovu píseň *Kat a blázen*. Dále je zde zachycen rozdíl v pracovním závazku Horníčka a Kopeckého, kteří byli s druhým programem již vedeni jako stálí členové ansámbly. „Dva týdny po premiéře *Kata a blázna* nastoupili Horníček s Kopeckým do angažmá v Hudebním divadle v Karlíně, které převzalo také provozování jejich *Tvrďáku*.“⁷⁶ Tato informace je přesto v rozporu s tiráží druhého programu, kde je datum vydání stanoveno na 13.10. 1962. Také se proměňuje choreograficko-pěvecké složení, kdy jsou seškrtnány původní písně a balety (*Co na světě vadí; budoucnost národa; serenáda Svítá, probud' se už svítá; Duet o moci*). Vzhledem k odstranění *Serenády* z druhé verze programu, je inscenace završena sedmým obrazem s novým názvem *Taxi prosím*, kde autoři s přihlédnutím ke svým životním hrdinům dotvořili aktualizaci v podobě setkání vnuků Radůza a Mahulena, Julia a Alberta.

8.4 Čas a prostor

V tomto případě autoři pro vyloučení jakékoli, byť zjevné podobnosti, soustředili děj „mimo čas a prostor.“⁷⁷ Lze tedy pouze konstatovat, že příběh zachycuje dobu po pětadvaceti letech, před nimiž byl za slovní revoltu proti císaři odsouzen k popravě Melichar Mahuleno. Vše se děje kontinuálně, scény na sebe navazují chronologicky bez delších prodlev a spějí plynule k závěru. Hra má uzavřenou strukturu a jak časová, tak tematická rovina zachycuje přítomnost, která je s ohledem na univerzální látku a variabilitu aktualizací obnovitelná kdykoli.

⁷⁶ BĀR, Pavel. Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle, s. 102.

Oba herci byli angažováni od 1. listopadu 1962.

⁷⁷ WERICH, Jan. VOSKOVEC, Jiří. *Kat a blázen*, s. 2.

Děj je umístěn do fiktivní Sonorie, která nahrazuje imaginární Mexiko původní Voskovcovy a Werichovy hry z třicátých let. „Pokusili jsme se vymyslet Mexiko, které by se přiblížilo svou nehoráznou dobrodružností dnešní střední Evropě. (...) Naše Mexiko je pokus o divadelní karikaturu běžného současného státu v nejširším slova smyslu, tj. o karikaturu dějiště, po němž beztretně pobíhají kati, blázni, dědkové, partykové a zráci, mávající svou mocí a divíce se, že daleko a široko neviděti obrat k lepšímu.“⁷⁸ Výběr místa však vyvolal negativní odezvy mexického velvyslanectví, které si vyžádalo odstranění názvu státu ze hry. „Bylo nařízeno, aby se okamžitě vyhovělo přání mexického diplomatického zástupce, tj. aby ze hry bylo odstraněno vše, co má vztah k Mexiku. Hrál se proto *Kat a blázen* nadále v imaginárním San Panděru, byla změněna i hymna apod.“⁷⁹ Odtud i název Sonorie. Názvy měst jsou tedy stejně jako jména postav plně stylizované, a to nejen jazykově, ale též významově. Výrazy charakterizují své nositele prostřednictvím principu *nomen omen*. Sonorie sonorizuje metaforu diktátorství a vyplývajících absurdních následků. Radúz s Mahulenem jsou vězni na ostrově sv. Pankráce a neposlušná dcera spolu s nepohodlným svědkem jsou poslání do kláštera Santa Concentracion. Kromě těchto asociací hra taktéž nabízí prostorové kontrasty, podmiňované konzervativní a avantgardní společnostmi. Volnost, otevřenost a mládí je představované putykou U dvou hrdinů, která odpovídá moderním zařízením a jazzovými rytmy soudobému baru. Na druhé straně stojí diktátorský palác koncentrující moc, vliv a ducha staré doby, k jejímž oligarchickým principům se chtějí vůdci stran vrátit.

8.5 Postavy⁸⁰

Postavy ztělesňují obecné lidské mínění o politicích, chtivých manželkách, vzpurných dětech nebo zhrzených vůdcích. Vyjma hlavní dvojice, která svět povrchních emocí komentuje a do něhož se střetuje nejen v průběhu děje, ale i prostřednictvím forbín, jsou ostatní ve svém principu zkarikováni. Ve srovnání s Dietlovými postavami jsou živočišnější a na dějovou strukturu lépe navázané.

⁷⁸ VOSKOVEC, Jiří; WERICH, Jan. *Hry*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 157-158.

⁷⁹ MIKOTA, Jan. *Kat a blázen*. *Svobodné slovo*. Praha, 11. 10. 1962.

⁸⁰ Repliky jsou citovány ze srpnového výtisku *Kata a blázna* (viz. VOSKOVEC, Jiří; WERICH, Jan. *Kat a blázen* (v nové úpravě Jana Wericha a Evžena Illína). Praha: Dilia, 1962 (rukopis pro Hudební divadlo v Karlíně).

O něco složitější, méně průzračnější, zato však jistě průraznější postavu představuje Don Baltazar Carierra (Josef Mráz), jehož povaha prochází vývojem a jako jediný na základě okolností postupně mění identitu. Z ustrašeného, vinou obtěžkaného, subtilního oficiála se stává zmanipulovaný, zbědovaný a po smrti toužící vrchní oficiál, který se s přívalem moci a opojením vládou proměňuje v nekompromisního vraha, stále více postihovaného paranoiou.

Carierra: (vzlyká) Ne, blahorodí, vlastně ano, blahorodí. Já už neměl odvalu poslat toho člověka na smrt, když jsem ho uvedl do neštěstí pro svůj postup. Už jsem se o nic nestaral a jako oficiál jsem nekontroloval, byla-li poprava vykonána čili nic. (Pláče) (s. 30)

Carierra: Malou slabůstku vykupuji zločiny! Otrávil jsem jezevčíka, seňore, a upekl jsem jej vadné tetě jako zajíce. Třetí den zemřela. Noc co noc, blahorodí, vyčítavě na mne hledí ze všech koutů ta nemá tvář. Nemohu spát. Potím se. Nechci už vraždit. Nemám sílu! Neumím! (s. 66)

Carierra: (vstoupí hlavním vchodem) Ne, ne, to není možné, tohle nesnese moje ubohá hlava. Radši hned konec. (Sáhá po pistoli). Ne, to je hnusná smrt, to bych nedokázal. Raději jed... Snad to bolí. (Bere oprátku) Tak, zardousit, ne, oběsit, to je rychlé. (Chce si pověsit oprátku na lustr, ale nedosáhne dost vysoko). Bože, bože, jak jsem nemohoucí! I na to, abych se sám zabil, jsem příliš malý. (Vzlyká s oprátkou na krku) (s. 74)

Carierra: Ať mne zabijí, když jsou všichni mrtvi. Jsem sám se svou mocí. Se svou neomezenou mocí. Kdo je proti mně? Nikdo. (Směje se; prudce se otočí) Je tu někdo? Ne, ne, jsem sám. A kdyby tu někdo byl, nebojím se. Co je správné, to udělám. Co udělám, je správné. (s. 84)

Ústřední dvojice inscenace, hlavní hrdinové příběhu jsou Gaspar Radúzo (Miroslav Horníček) a Melichar Mahuleno (Miloš Kopecký). Paralela k Zeyerově pohádce *Radúz a Mahulena* není náhodná a symbolicky odkazuje k domácímu prostředí, k vlastenectví, kterého si V+W váží, ale v protikladu k němu i k vlastenčení, do něhož se ostře strefují. Souvislost s pohádkou se nabízí i prostřednictvím podnázvu a dějové linie, v níž protagonisté bojují proti zvůli „vyšší moci“, vymezují se proti otupělé mase, podléhají absurdním nástrahám monarchů i svému podvědomí.

Radůzo: Vždyť ty si to už sám sugeruješ! Vždyť jsi ty to fuj na císaře nekřikl.

Mahuleno: Tahle hlava je odsouzena, tahle hlava musí vědět, co řekla. Já řekl fuj, císař to slyšel a vzal to na sebe. (s. 11)

Mahuleno je umíněný vězeň, jenž si uvědomuje nespravedlnost rozsudku, ale vítězí v něm loajalita císaři a státnímu zřízení, které chce respektovat, čímž násobně stoupá nesmyslnost celé situace. Svou zarputilostí vytáčí mírumilovného Radůza, který nechce popravít kamaráda, ale především se odmítá účastnit této hry.

Radůzo: Proboha tě prosím, počkej, přece mne nebudeš učit popravovat! Dejme tomu, že bych tě měl opravdu popravít. To nejde tak rychle, tady jsou všelijaké formality, ty musíš mít poslední přání, a to ti dám dobrý typ. Já se divím, že to ještě nikdo neudělal, poslední přání se musí respektovat, a ty když řekneš, že tvoje poslední přání je, aby se poprava nekonala, a když je kat dobrý, tak ti to udělá.

Mahuleno: Moje poslední přání je, aby se poprava nezdržovala.

Radůzo: Blázen a blbec! (s. 13)

Jedna z nejflexibilnějších, a tedy jistě i nejnebezpečnějších scén (vyjma Carierrova pádu), kterou Werich oproti původní verzi seškrtal a zaktualizoval, spočívá v příchodu dvojice k Ibanovi, kde prostřednictvím jednoznačných otázek nastavuje době a její společnosti zrcadlo. Navíc zde autoři sebeironicky zmiňují ostravský Park kultury a oddechu, kde byl premierován *Tvrďák* (ale pražské obecnstvo to mohlo vnímat i jako aluzi na holešovický Park kultury a oddechu Julia Fučíka).

Radůzo: Jak se vám podařilo tak brzo zařídit podzemní dráhu?

Mahuleno: Jaký to krásný pohled na valící se černý dým z tisíců komínů nad městem...

Radůzo: ... takže to město není vidět.

Mahuleno: Jak jste to docílili, že jste za půl století nemuseli postavit jednu jedinou divadelní budovu?

Radůzo: Kdy přijde kultura do parku oddechu? (s. 32)

V následné parodii veřejně prospěchářských přísah však zacházejí ještě dále a sarkasticky útočí na farizejství a nadutost představitelů státu.

Radůzo: (k Ibane) Vy jste přece kdysi bojoval na barikádách ve službách lidu?

Ibane: Ovšem, ve službách lidu.

Mahuleno: (k Ibayo) A vy jste psával úvodníky proti němu také ve službách lidu?

Ibayo: Samozřejmě.

Radůzo: (k Ibane) A vy jste potom ztloustnul a polepšil jste si?

Ibane: Ve službách lidu!

Mahuleno: (k Ibayo) A vy jste ráčil zblbnout...

Ibayo: Ale ve službách lidu!

Ibane: A dokonce jsme se spojili ve službách lidu!

Radůzo: Čili, když vy jste po celý život tak věrně lidu sloužili, musí dnes ten lid být báječně obsloužený. (s. 38)

Samostatné charaktery Radůze a Mahulena jsou dané jejich nositeli, kteří se stejně jako oni snaží zorientovat v současné situaci. Prochází dějem, zatímco ostatní je chvíli velebí, chvíli haní, intrikují proti nim, ale Radůz s Mahulenem si udržují nadhled, dějinnou skepsi i ironii, s níž se přenášejí přes jednotlivé životní situace, překážky, výzvy i nebezpečí. Jako v *Tvrďáku* je pro ně život především hrou. Ve chvíli, kdy představitelé plánovaného triumvirátu předkládají diktátorům další zatykač, tentokrát na zrádce státu, jejich Velkolepé Hlavy se starají především o minulou křivdu, než aby si uvědomovali potenciální hrozbu ztráty i vlastního života.

Ibayo: Necht' Vaše Velkolepé Hlavy uváží, že Almara je poťouchlý putykář, pašoval zbraně a chystal převrat.

Radůzo: Počkejte, putykář. Není to ten od Dvou hrdinů?

Ibane: (současně s Rodrigem a Ibayo) Ten.

Radůzo: To je ten, co nás dal zmlátit a co tak trápí tu svoji pěknou neteř. (Podepisují akt) (s. 60)

Radůzo s Mahulenem však také apelují na diváky *Duetem o moci*, která je zdánlivá a jejíž přemíra škodí zdraví, a tudíž se do ní může vrhnout jen sebevrah – Carierra. Zároveň je z jejich ironických slov cítit naděje v lidstvo a jeho odhodlání.

Radůzo: O nic se nestarejte, vládněte jako blázen i jako kat.

Mahuleno: Ničte kulturu, nikoho nešetřte a čekejte, až lidi dostanou rozum. Ulehnete jednoho večera jako diktátor a probudíte se jako mrtvola. (s. 75)

8.6 Kritické ohlasy

Recenzenti se o obnovenou premiéru *Kata a blázna* zajímali více než o běžnou inscenaci a často porovnávali původní a nové karlínské provedení. Názory se různily v otázkách aktualizace, muzikálového pojetí i hereckých výkonů. Velmi diskutabilní se zdála být Vedralova realizace, která se dle většiny utápěla v roztříštěnosti a celkové nekompatibilitě, jež se orientovala méně na téma a více na vnější podobu zpracování. „První půle byla pak jenom podívanou jakoby bez záměru – děj starého *Kata a blázna*, šitý přesně na míru své době – nestačily dnešní přídávky podepřít. A aktualizovat těžko – osnova *Kata a blázna* nesnáší dost dobře narážky a alegorie do našich vlastních dnešních řad – krom těch nejobecnějších. Zatímco v době původního *Kata a blázna* současnost byla pro V+W jediným základem, důvodem, smyslem a živnou půdou.“⁸¹ Na druhé straně však stáli zastánci inscenace: „Je tu možné názorně ukázat, jak forma je aktivní vůči obsahu. V tom je právě největší přednost novátorské Vedralovy režie, že formou vědomě a důmyslně vyjadřuje ideový záměr.“⁸² Názorovou jednotu naopak kritici nacházeli v rozpačitém vnímání závěru: „Aktualizace není domyšlena do konce. Hra – bez nadsázky – nekončí, nýbrž spíše jen přestává. Počínaje klášterní scénou, nefunkční, nepřesvědčivou textově, hudebně i choreograficky, napětí žalostně opadá. Základní nápad je šťastný: uzavřít setkání potomků kata a blázna za sto let. Ale není rozvinut, rozplyne se nakonec v dialogu, v této souvislosti nezávaznému, který uvádí původní Ježkovu písničku. A pak už neprijde nic. Kdežto u V+W následoval pádný, závažný závěr s písní *Hej rup*, který by ovšem dnes patrně působil plakátově.“⁸³ Nejen recenze, ale také dvě verze programu vydané těsně před premiérou dokazují, že vznik inscenace provázel spěch i nejistota. Pojednává o tom mimo jiné postřeh

⁸¹ Anonym. Sezóna v plném proudu... *Obrana lidu*. Praha, 19.10. 1962.

⁸² Anonym. Kat a blázen – a satira dneška. *Tvorba*. Praha, 8.11. 1962, č. 45.

⁸³ SYCHRA, Antonín. Kat a blázen v karlínském divadle. *Rudé právo*. Praha, 23.10. 1962.

Jaroslava Volka, který upozorňuje, že je „(...) nahrazení Ježkovy hudby, až na jednu hostující písničku úplně a zřejmě ještě na poslední chvíli dokončované (ještě tištěný program uvádí Ježkův Blues ‚Svítá‘ a ‚Carriocu‘, které však již na premiéře zařazeny nebyly) hudbou Evžena Illína (...)“⁸⁴ I další recenzenti se domnívají, že premiérový chaos se s příštími reprízami usadí. Posledním probíraným tématem bylo herectví, k němuž se recenzenti vyjadřovali taktéž rozporuplně i přesto, že Horníček s Kopeckým s *Tvrďákem* zažívali nejslavnější období. „Vedral (...) vytvořil dostatečný prostor především pro suverénní, záměrně improvizátorské výkony Horníčka a Kopeckého, které dávají představení lehkost, bezprostřednost a optimismus; plně se tu ukázalo, jak nevšední možnosti mají oba komikové, jak dokonale dovedou spojovat spontánnost a nehledanost s promyšleností, inteligencí a širokým rozhledem.“⁸⁵ Druhým herecká tvorba H+K nezapadala do integrované formy muzikálu, vycházející z jiných principů. „Spoléhají zřejmě až příliš na svou velikou improvizáční schopnost – a přehlížejí poněkud fakt, že i improvizovaným předscénám ukládá jeviště svůj neoblomný řád výstavby dialogu a rytmu. Tím spíše pak takovým scénám, kde na dialogy protagonistů navazuje jednání ostatních partnerů a kde není možné se obejít bez pevných, precizně vypracovaných a dodržených opěrných bodů.“⁸⁶

⁸⁴ VOLEK, Jaroslav. Poprvé bez Ježka. In: *Hudební rozhledy*, 1962, roč. 15, č. 22, s. 944.

⁸⁵ SYCHRA, Antonín. Kat a blázen v karlínském divadle. *Rudé právo*. Praha, 23.10. 1962.

⁸⁶ URBANOVÁ, Alena; PŘIKRYL, J. Kat a blázen v Karlíně, *Večerní Praha*, 17.10. 1962.

9 MALÝ PAN ALBERT

Premiéra: 14.10. 1963 v Divadle v Nuslích

Autoři: Miroslav Horníček, Miloš Kopecký

Režie: Rudolf Vedral, Miroslav Horníček, Miloš Kopecký

Výprava: Jan Rott

Hudba: Ivo Moravus

Choreografie: Josef Pivonka

Rudolf Vedral nakonec stojí i za druhou autorskou hrou Horníčka a Kopeckého, kde vystřídal Jána Roháče, režiséra *Tvrďáku*. Na ten měli autoři volně navázat, pokračovat v příběhu Julia a Alberta, kteří však v průběhu zvažněli a začali rozvíjet témata skrytá v předchozí hře pod kloboukem. Zkoušky začali ve druhé polovině srpna v Divadle v Nuslích a režisér Vedral opět do díla přinesl výrazný hudební podíl, tanečníky i herce, kteří protagonistům nově nahrávali, ale dle recenzí jim tím spíše narušovali vzájemné jiskření. S přihledem k tradici karlínského divadla bylo nasnadě „domácí“ inscenaci vytvořit více v hudebně-tanečním stylu, každopádně „zůstala forma hry jako volná skladba několika scén. Děj se nejvíce odehrává v psychiatrickém ústavu a na hlavní správě spotřebního zboží, kde se střetávají dva typy lidí: drobný človíček s napoleonskými sklony, revizor malého spotřebního zboží Albert Kubelka (Kopecký) a jeho partner Julius (Horníček), který se proměňuje ze spolupacienta v lékaře, ředitele a další postavy.“⁸⁷ Kopecký využil svůj bohatý herecký rejstřík ke kritice malého českého člověka, hájícího vždy především své zájmy a Horníček zkušenosti získané dlouhodobým pozorováním lidí aplikoval napříč psychicky rozkolísanými charaktery. I přes určitý potenciál nakonec inscenace skončila šestou reprízou a ještě v říjnu byla ohlášena derniéra. Hře dle recenzentů neškodila jen nevýrazná a tematicky náročnější předloha, ale také slabé herecké a pěvecké výkony ansámblu. Autoři, ať už plánovaně nebo neplánovaně, nenavázali na linii vtipů z *Tvrďáku*. Po derniéře následoval i odchod Miroslava Horníčka, který ukončil uvádění zbylých dvou inscenací – *Tvrďáku* a *Kata a blázna* – a cestu dvou komiků, jejichž působení bylo krátké, autorské kvality rozporuplné, nicméně herecké mistrovství nezpochybnitelné. O tom, že ukončení spolupráce nebylo dlouhodobě připravované svědčí i návrhy na další tvůrčí činnost, o níž se zmiňuje Bárův článek

⁸⁷ BĀR, Pavel. Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle, s. 105.

v souvislosti s hrami *Docela malá čekárna* či *Soudruh Ženkyl a pan Hajd*, ale k jejich realizaci se už dvojice nikdy neodhodlala.

9.1 Rozbor hry

Vzhledem k neúspěchu a krátkému uvádění hry nebyl zveřejněn žádný text jako v případě *Tvrďáku*. Není tedy vyjma recenzí z čeho vycházet a co analyzovat, nepočítáme-li dochovaný program, který prozrazuje mnohé o jejich úmyslech a způsobu uchopení tématu. Stejně jako v případě předchozího improvizčního pásma se zde autoři vyznávají z lásky k divadlu, osvobozené inspiraci a dialogu s diváky. „Chci, aby ten, kdo se mnou mluví, mluvil ke mně a k věci. Aby nemluvil do prostoru či do větru a aby nemluvil o koze chtěje mi sdělit něco o voze. Ale současně nechci, aby mluvil jenom ke mně a jenom k věci. Mám rád, jsou-li mezi četnými věcnými sděleními i některá nevěcná a mezi sdělováním smyslů věcí vítám i několik jejich nesmyslů, odbočku jakoby nikam, okamžité zatápání a chvilkové zabloudění.“⁸⁸ Tímto Horníček ukazuje na neukotvenost, která charakterizuje jeho tvorbu, i otevřenost, která nabízí prostor pro nekonečné množství podnětů. V případě *Malého pana Alberta* jsou však otázky laděny ještě filozofičtěji s výrazným apelem na diváckou zainteresovanost. Na základě úvodní promluvy *Slovo na počátku* se lze domnívat, že autorské nároky na publikum byly vyšší a ponoukaly nejen k naslouchání, ale též k domýšlení nevyčleněného. Chvillemi se tak může zdát, že diváci jsou v hledišti především pro autory, pokračující v ověřování principů, které spočívají v minimalistickém herectví a maximalistickém rozjímání. „Rozmlouvat má někdo s někým o tom, co oba zajímá a obou se dotýká. Mluví-li s někým o něčem, co zajímá pouze mne, musím činit vše, abych tím zaujal i jej a abych ho přesvědčil, že i jeho se toto dotýká. Mluví-li někdo se mnou o něčem, co mne nezajímá, musím mu pečlivě naslouchati, abych si ověřil, zda to, o čem mluví se mne opravdu nedotýká. Takový má být účel rozhovoru. Žádný rozprávějící neslyší rád soudy konečné a jakoby provždy uzavřené, které činí rozhovor zbytečným.“⁸⁹ Dvojice H+K je ve svých názorech také mnohem razantnější a vymezenější, čímž nastupuje cestu intelektuálního divadla praktikovaného formou osvobozeného, odpoutaného, významově otevřeného působení, které se ve své křehkosti plně oddává neopakovatelné atmosféře okamžiku, večera,

⁸⁸ HORNÍČEK, Miroslav; KOPECKÝ, Miloš. Slovo na počátku. In: *Malý pan Albert* [divadelní program]. Praha: Hudební divadlo v Karlíně, 1963.

⁸⁹ HORNÍČEK, Miroslav; KOPECKÝ, Miloš. Slovo na počátku. In: *Malý pan Albert* [divadelní program]. Praha: Hudební divadlo v Karlíně, 1963.

jenž plyne a své poselství nechává doznít v divákově interpretaci. „Rozhovor nemusí být uzavřen. Nemusíme se rozcházet s konečným řešením nadhozených otázek. Můžeme se rozejít a dál, každý po svém nevědět, zda být či nebýt. Můžeme si odnášet otázky. Otázka je krásný dar, je-li skutečná a těžká.“⁹⁰

Program zároveň jako autory i režiséry představuje Horníčka s Kopeckým, kteří se tak dle obsazení více než v případě předchozí společné inscenace podílí na celkovém dramatickém a dramaturgicko-režijním provedení. Kopecký zastává ústřední roli Alberta Kubelky, revizora drobného spotřebního zboží, s nímž se v jedné etudě setkáváme i v *Tvrďáku*, a Horníček mu tvoří protihráče v rolích spolupacienta, podezřelého individua, lékaře zdravotního střediska a ředitele. Z *Tvrďáku* také přichází Stanislav Suda v roli opatrovníka, který už je na dvojici více napojený. Ostatní nově přizvaní herci ztvárnují role lékařského personálu – psychiatrů (Rudolf Fleischer, Jan Sedliský, Josef Pivonka a Stanislav Šimek) a - zdravotních sester (Taňa Blažejová, Milena Zahrynowská, Priska Steidlerová, Hana Stachová, Alena Janoušková). Program byl vydán k premiéře datované 14. říjnem roku 1963, která byla zároveň první inscenací v nové sezóně.

9.2 Kritické ohlasy

Recenzenti se převážně shodují na tom, že námět a nápad byl dobrý, ale zpracování pokulhávalo. Kritizována je slabá předloha, soubor i režie, která neudržela jednotnost celovečerní hry. Někde je jí dávana naděje na zlepšení s postupnými reprízami, díky nimž se znatelně posunul a ustálil *Tvrďák*, který se formoval v průběhu, protřídil jednotlivé vtipy a akcentoval motivy, zprvu nepříliš patrné. „S definitivní podobou *Malého pana Alberta* souvisí i odstranění řady hluchých míst, kde představení po znamenitém začátku ve stylu filmového žurnálu ztrácí rytmus, zklidní a asi plně nesplní očekávání, které tímto začátkem u diváků vyvolává. Už proto ne, že následuje humor jiného druhu. Ne psina, ale humor vážnějšího ražení.“⁹¹ V případě této inscenace se však potenciál nezdál tak výrazný a vzhledem k druhé společné práci Horníčka s Kopeckým se očekával posun a naopak ještě lepší výsledek. „Po *Tvrďáku*, kterému i tak bylo vytýkáno mnoho a mnoho chyb, se čekalo něco víc. Ani herecky kromě ústřední dvojice nedopadlo představení dobře. A to ne vždy

⁹⁰ HORNÍČEK, Miroslav; KOPECKÝ, Miloš. Slovo na počátku. In: *Malý pan Albert* [divadelní program]. Praha: Hudební divadlo v Karlíně, 1963.

⁹¹ zd. [Malý pan Albert =?]. *Mladá fronta*. Praha, 24. 10. 1963.

pouze vinou slabé předlohy.⁹² Herecká práce dvojice byla opět na rozdíl od zbytku sboristů vyzdvihována, stejně tak i jejich inteligentní humor. „Vo frapantných replikách je Horníček obrancom a Kopecký útočník. Ich jedinečné herectvo je na takéto rozdelenie úloh zvyknuté a zachovávajú ho aj v nevydarenej, trápne staromódnej scéne o úrade s drobným spotrebným tovarom, ktorá mala celé predstavenie akcentovať.⁹³ Obecně se tedy většina recenzentů shoduje na realizační těžkopádnosti a absenci očekávané legrace. Na druhé straně však stojí zamyšlení Aleny Urbanové, která spatřuje odvahu komiků v překročení svého stínu, kdy se vydali nejistou cestou upřednostňující naléhavá a tíživá témata před uvolněnou zábavou. Nakonec se však v inscenaci protínaly kontrasty v podobě hlubokých moudrostí i povrchních hloupostí, kterou dle autorky mohl prostě vyvolávat „(...) nadbytek slov. Jejich kvantita v určitém okamžiku zvrtné kvalitu myšlenky. Horníček s Kopeckým se dostávají chvílemi do absurdního postavení: dokáží domyslet a herecky ve zkratce vyjevit smysl akce dříve, než je dopovězena. Některé příčiny negativních dojmů z představení jsou ovšem méně jemné: ti ostatní na jevišti, o nichž se režie nerozhodla, jsou-li to herci nebo sborová kulisa, interpretace songů. Horníček s Kopeckým jsou umělci a mají vkus. To, co je, byť upozaděno, na jevišti provází, by mělo mít alespoň ten vkus.“⁹⁴ Další úvaha nad neúspěchem hry potenciální komické dvojice, která se rozhodla divákům nabídnout něco více, rozkrývá podobnosti s *Tvrďákem*, od něhož se téma posunulo dále a odkrylo složitější sociální hlediska. „V nové hře jde jednak o docela jinou organizaci tvaru, a hlavně, ta ‚tma‘, totiž ty problémy zřetězené do symbolu prázdného prostoru – tmy, jsou v *Malém panu Albertovi* jaksi obsaženy přímo, v každé z postav, do nichž Horníček a Kopecký vstupují (...) Tady si nese každá postava ‚tmu‘ již v sobě, rve se s ní či podléhá jí, ne v dějových situacích, ale myšlenkových, dialogických sporech. (...) [Diváci] tady musí najednou myslet, sledovat, dávat pozor na vazby a pochopit, že věci nemají význam ve své nahé podobě, ale teprve odrazem, ve spojitostech a vazbách.“⁹⁵ Snaha o rozhovor tak tentokrát ztroskotala na neochotě dovytvářet filozofickou revue, která zklamala očekávání a nenabízela tolik motivů, s nimiž by se mohlo publikum jednoduše ztotožnit.

⁹² hš. Tvrďák je lepší. *Večerní Praha*. 21. 10. 1963.

⁹³ Anonym. [Malý pan Albert =?]. *Pravda*. Bratislava, 27. 10. 1963.

⁹⁴ URBANOVÁ, Alena. Od etud ke skladbám. *Kulturní tvorba*. Praha, 31.10. 1963.

⁹⁵ FUCHS, Aleš. Otazník nad panem Albertem. *Divadelní noviny*. Praha, 13.11. 1963, č. 6.

10 V + W vs. H + K

Horníček s Kopeckým byli od počátku své spolupráce označováni za pokračovatele Voskovce a Wericha. Logicky se toto přirovnání nabízelo, přesto se každá dvojice vyznačovala svými specifiky a je docela možné, že kdyby měli zmiňovaní herci více příležitostí, oddělili by se od poetiky Osvobozeného divadla ještě zřetelněji. Každopádně je nezpochybnitelné, že se jí inspirovali a taktéž jí byli přímo ovlivněni, především pak samotným Werichem a jeho přístupem k divadlu, herectví i divákům. „Šest – skoro šest – let spolupráce s Janem Werichem byla léta strávená v laboratoři. Po řadu repríz jsme hledali. Prvních sto, sto padesát večerů naší spolupráce přicházel po představení Jan Werich do šatny a říkal mi: ‚V téhle větě jste se nadýchl na špatném místě. Tu pomlčku dejte sem a toto slovo tam. Tady si udělejte pauzu, berete lidem šanci zasmát se. Já vám řeknu jeden vtip pěti způsoby v pěti večerech a přemýšlejte, který je správný. A proč.‘“⁹⁶ I přesto, že se nedá tvrdit, že by se Horníček pasoval do role Kopeckého učitele, s nímž ho jistě spojoval rovnocennější vztah, tak zde lze vysledovat metody, které na něm při spolupráci v Divadle ABC uplatňoval Werich. Převzali tedy jejich způsob práce, tzv. know-how, díky němuž jsou Voskovci a Werichovi blíže než kdokoli jiný.

Dvojice z Osvobozeného divadla se vyznačovala zejména využíváním převrácených zákonitostí, pokříváním logiky věcí, shazováním vážného a zesměšňováním důstojného, čímž docílovala kýženeho komického efektu. Při tvorbě vycházeli ze současné ideologie, jež sama sobě byla nejlepší parodií i satirou. Vedle její analýzy klaunským výstupům v inspiraci pomohl i obrovský přehled v mnoha oblastech lidského konání. „Desetiletím svého divadla prošli jako stále stejné ‚dramatické charaktery‘, které nepotřebovaly pro svou věrohodnost věrohodné psychologické ospravedlnění. Jejich pravdivost přicházela odjinud. Se zvědavostí, která je vlastní dětem a klaunům, si každý fakt, každý pojem, všechno, s čím přicházeli do styku důkladně – ozvláštnili. Ničím jiným nebyla jejich ‚hra se slovy‘, vytrvale doháněná na ostří nože absurdity.“⁹⁷ Horníček své partnery však postupně naváděl více k jazykové hře a nezvyklému využívání pojmů, které zároveň přetvářeli a určovali jim nový smysl. Obě dvojice svůj humor stavěly na myšlence, kterou rozvíjely řetězením víceznačných asociací, jež vylučovaly polopatismus, prvoplánové vtipy, vtíravost nebo ignoraci diváka. Jejich metodika vycházela taktéž z civilního přednesu, zcizovacích efektů a zodpovědného přístupu

⁹⁶ HORNÍČEK, Miroslav. *Poznámky o divadle*, s.214-215.

⁹⁷ URBANOVÁ, Alena. *Miroslav Horníček*, s.27.

k vyjádřené kritice, jež vyplývala z bedlivého pozorování okolního světa. Zatímco však Voskovec a Werich vystupovali v komediálních rolích kontinuálního příběhu a děj zcizovali až na výjimky pouze na forbíně, Horníček s Kopeckým se proti dramatické stavbě vymezovali v průběhu celé hry, kdy na sebe vzali masky civilních občanů, aby do jednotlivých rolí vcházeli a vycházeli přiznaně a nepravdělně. Využili jednoduchého principu divadla na divadle, který protáhli do formátu celovečerní improvizace.

Na začátek spolupráce, která započala až po letech společného působení na nejvýznamnějších scénách, v Kopeckého vzpomínkách zavzpomínal i Miroslav Horníček „Přitom nás stále jaksi nenapadlo, že bychom mohli či měli vytvořit dvojici. Nejspíš i proto, že nám bývalo říkáno – vy dva se k sobě nehodíte, partnerství má být založeno na nějakém kontrastu, vy dva jste však stejní, což jsme oba chápali jako urážku... Proto jsme spíše alternovali tutéž roli. A to jak v Divadle ABC, například ve hře *Jezinky a bezinky*, tak i v Semaforu.“⁹⁸ Už tímto se odlišovali od klaunské dvojice V+W, která zachovávala tradiční rozdělení rolí slabšího a silnějšího, vzdělanějšího a lidovějšího. Stupňování se ve hře Horníčka a Kopeckého příliš neuplatňovalo, i když u dramatických postav zachovávali určitou stylizaci. Voskovec s Werichem napsali hru odkazující k současnému stavu věcí, tedy politickou satiru, v níž se vyzpovídali z pocitů většiny obyvatelstva. Zároveň inscenaci doplnili o improvizované forbíny, jimiž akcentovali obsah řečeného. „Voskovec a Werich neučí se svým slovům ani svým představám, slova se rodí z pěny okamžiku; oba popisují jen to, co vidí ve svém světě fantazie. Řekněme krátce: oni svůj humor žijí. Nehrají, neznázorňují, nepředstavují. V nich máme humor bez zatížení strojem a námahou, bez konvence a nudy.“⁹⁹ Horníček s Kopeckým využívali improvizací mezihry stejným způsobem, nicméně zásadní směřování jejich cesty určila ta fáze spolupráce, kdy z větší části ovlivňovali autorství inscenací. Jednalo se o *Tvrďák* a *Malého pana Alberta* – v prvním případě šlo o jeden z divácky nejúspěšnějších kusů československé divadelní éry, naproti tomu druhý dovedl dvojici k rozpadu. Jak si to vysvětlit? Rozdílů jsou nejen v autorském uchopení, kdy se do druhé hry zřetelněji promítla filozofičtější rovina Horníčkovy uvažování poukazující na širší důsledky lidského jednání, ale také v režijním přístupu. Zatímco za úspěšnějšími kusy stál Ján Roháč, další dva nastudoval Rudolf Vedral, jehož stanoviska se vzdalovala způsobu práce H+K, ale i komornímu pojetí Osvobozeného divadla. Dalším aspektem je skutečnost, že V+W se v tvorbě více soustředili na konkrétní problematiku, kterou rozpracovali do délky

⁹⁸ KOPECKÝ, Miloš. *Já*, s.75.

⁹⁹ HONZL, Jindřich. *Inspirované herectví*, s. 43.

inscenace, zatímco H+K si naopak vybrali obecná společenská témata, kterým se věnovali v jednotlivých scénách.

Rozdílné pojetí tvorby též souviselo s hereckým přístupem. Werich zastával vždy lidový element, ztotožňoval se s klauny a jejich svobodným a prostým, tím však trefnějším, vyjadřováním. S Voskovcem se doplňovali a oslovovali tak širokou diváckou obec. Horníček s Kopeckým patřili spíše k intelektuálům, kteří problémy nazírali obecněji, což v případě *Malého pana Alberta* utlumilo výsledný efekt, který se schoval pod nános metafor s složitých myšlenkových náčrtů. „Chceme stát na jevišti jako Kopecký nebo Horníček a rozumět si s diváky. Humor je názor na svět. Komik je ten, komu je tento názor na svět vlastní. Kdo nemůže mít názor jiný. (...) Náš plán je velmi prostý: Hledat cestu. K čemu? To si právě cestou vyjasňujeme. Určitěji budeme mluvit až tak po šesti osmi letech práce.“¹⁰⁰ Jejich neurčitá a nevymezená cesta však skončila poměrně brzy, neboť jejich síla spočívala ve vnímání publika, samostatných etudách a motivických jednotlivostech, které však nedokázali zorganizovat v životaschopný celek. Dříve, než našli vhodný a trvalejší způsob vyjádření své divadelní poetiky, se rozhodli jít vlastní cestou. Bylo však důvodem zklamání z neúspěchu, divácký nezájem nebo jiné, osobní krize? K ukončení spolupráce se v nezávislých rozhovorech vyjadřují i sami autoři, jejichž tvrzení se v zásadě shoduje. Miloš Kopecký v rozhovoru pro časopis *Reflex* řekl: „Myslím, že *Tvrďák* byl to nejlepší, co kdy Horníček napsal. Sice na můj popud, nicméně pouze na popud. Hra měla obrovský úspěch a představení se někdy protáhlo i o dvě hodiny. Improvizace už byly naším dílem společným. Během čtyř let spolupráce jsme spolu hráli ještě jeden kousek, jmenoval se *Albert a Julius*. Užili jsme si legrace habaděj. Nicméně pro dobrý herecký partnerský vztah není důležitý jen pocit na jevišti. Já i Horníček jsme byli oba velcí individualisté. Nebyli jsme prostě schopni vytvořit fungující dvoučlenný ‚kolektiv‘. Přitom Horníček vždycky tvrdil, že se mu s nikým nehrálo tak dobře jako se mnou. Protivy se sice přitahují a my jsme toho byli důkazem, leč platilo to pouze v oblasti umělecké tvorby. Jakmile jsme slezli s divadelních prken, bylo po lásce. Na jevišti milenci, v soukromí chladní přátelé. Horníčkův talent byl jiného druhu než můj. To ale neznamena, že jsem mu talent někdy upíral.“¹⁰¹ Následně se k vzájemnému vztahu a převaze vůdčích schopností vyjádřil v jednom z knižních rozhovorů Miroslav Horníček: „To byl právě důvod, proč jsme spolu nemohli delší dobu pracovat ve dvojici. Šéfem nebyl nikdo. A v každé

¹⁰⁰ DEWETTER, Jaroslav. Rozdvojení. In: *Divadlo*, 1963, roč. 14, č. 9, s.38.

¹⁰¹ POKORNÁ, Milada. Tuctoví lidé mě nezajímali. In: *Reflex*, 1995, č. 36, s. 18.

dvojici musí být jeden dominantní a druhý třeba pilný. Například Jiří Voskovec tlačil Wericha dopředu a nutil ho pracovat. Jirka Šlitr trochu týral, trochu provokoval a zároveň inspiroval Jiřího Suchého. My jsme však nemohli být dvojicí, protože každá dvojice, ať už manželská nebo umělecká, musí od rána žít spolu, aby jim večer bylo dobře. Ať už na jevišti nebo v ložnici. Nám bylo dobře pouze na jevišti. Když jsme však začali psát novou hru, byli jsme každý jinde. Napsali jsme ji sice, ale nebyla dobrá a hrála se jenom asi dvakrát.¹⁰²

¹⁰² HORNÍČEK, Miroslav; HŮLA, Jan. *Zpověď na konci cesty*. Praha: Formát, 2000, s. 86-87.

11 ZÁVĚR

Horníčka s Kopeckým spojoval především přístup k humoru, takže spolu dokázali na scéně působit nenuceně a přirozeně. Horníček určoval základní osu děje, zatímco Kopecký se přeměňoval a převtěloval dle méně či více nápadných pokynů. Oba se na inscenaci autorsky podíleli, nicméně větší vliv na dramatickou stavbu měl Miroslav Horníček, zatímco přísun hereckých emocí obstarával všestranný jevištní talent Miloše Kopeckého. Proč tedy i přes časté chvalořečení jejich intelektuálního herectví byla společná tvorba ukončena po třech letech? Příčinou se zdál být neúspěch *Malého pana Alberta*, na němž se H+K podíleli většími autorskými zásahy, za což byli kritizováni už s *Tvrďákem*, kterému dle odborného mínění chybělo pevnější vedení. Nedokázali si stanovit hranice a dynamiku, která tak především ve druhém případě způsobila propad. Druhým aspektem však mohly být osobní vztahy Horníčka a Kopeckého, které už nedovolovaly hledat společnou inspiraci, jež byla hlavním a určujícím vodítkem jejich tvorby odpoutané od metod a disciplíny kamenného divadla.

Paralely k dvojici V+W jsou nezanedbatelné zejména proto, že oba herci s Werichem vystupovali na scéně Divadla ABC. Přesto odmítali kopírování jejich stylu. Improvizaci rozšířili, témata zfilozofičtěli a příběh přenesli do otevřeného tvaru diskuse. Právě kvůli přímému srovnávání posunuli hrané autorství až na hranici experimentu, kterým mnoho riskovali. Jejich představení totiž do velké míry určovala atmosféra, herecká i divácká nálada a opěrné body se tak vzhledem k tomu mohly viklat nepravidelně. Výhody nejednotnosti děje, který se v určitém ohledu přibližuje principům pouhého zábavného pásma, se mohly rychle proměnit v nevýhody postrádající silnou příběhovou linii.

Přínos dvojice H+K byl především v odvaze a touze přiblížit se divákům v nejvyšší možné míře. Svou tvorbu založili na společné celovečerní improvizaci, v níž načrtli dějovou linku, kterou doplňovali o další různé motivy. Své asociace tak propojovali v rámci otevřeného příběhu. Z jejich odkazu čerpaly i další dvojice, které už však přímo nenavázaly na způsob stylizované divadelní debaty, reagující na aktuální společenské dění. Do jisté míry se jim na Slovensku klaunským nazíráním a inteligentním humorem přibližovali Milan Lasica s Juliem Satinským, kteří se k Horníčkově opakovaně hlásili jako ke svému učiteli. V Čechách je možné hledat souvislost s tvorbou Jiřího Suchého a Jiřího Šlitrů, ale též se Zdeňkem Svěrákem a Ladislavem Smoljakem, kteří už však svoji koncepci posunuli jiným směrem. Horníček s Kopeckým si tak udržují jedinečnost nejen způsobem hraní, ale především přístupem k hrané improvizaci.

12 HLAVNÍ PRAMENY A LITERATURA

12.1 Tištěné dokumenty

ab. H+K s Pinčom v Bratislave. *Večerník*. Bratislava, 22.7. 1963.

Anonym. [Malý pan Albert =?]. *Pravda*. Bratislava, 27. 10. 1963.

Anonym. Kat a blázen – a satira dneška. *Tvorba*. Praha, 8.11. 1962, č. 45.

Anonym. Sezóna v plném proudu... *Obrana lidu*. Praha, 19.10. 1962.

b. Repríza, která byla premiérou. *Práce*. Praha, 7.9. 1963.

BÁR, Pavel. Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle. In: *Generace a kontinuita: k českému scénickému umění 20. století*/ uspořádala Zuzana Sílová. Praha: KANT, 2009, s. 93-115.

BARTŮNĚK, Jindřich. Tříkrát na výbornou v ABC. *Universita Karlova*. Praha, 22.11.1960.

bj. Myšlenky pod Tvrďákem. *Jihočeská pravda*. České Budějovice, 2.8. 1962.

ČERNÝ, Jindřich. Znovu Tvrďák. *Lidová demokracie*. Praha, 7.9. 1963.

DEWETTER, Jaroslav. Rozdvojení. In: *Divadlo*, 1963, roč. 14, č. 9, s. 30-38.

DIETL, Jaroslav. *Byli jednou dva: Satirická komedie o lidech, kteří byli největší, když byli docela malí*. Praha: Dilia, 1960.

DIETL, Jaroslav. Chodívám spát zpravidla večer. In: *Byli jednou dva* [divadelní program]. Praha: Divadlo ABC, 1960.

DIETL, Jaroslav. Vážení soudruzi (dopis). *Divadelní noviny*. Praha, 7.12. 1960, č. 9.

FERKO, Tibor. Aprílová noša M. Horníčka a M. Kopeckého. *Pravda*. Bratislava, 15.4. 1962.

FUCHS, Aleš. Otazník nad panem Albertem. *Divadelní noviny*. Praha, 13.11.1963, č. 6.

HAVEL, Václav. Humor Miroslava Horníčka. In: *Eseje a jiné texty z let 1953-1969 (spisy 3)*. 1. vyd. Praha: Torst, 1999, s. 269-280.

HAVEL, Václav. Kolem herectví Miloše Kopeckého. In: *Eseje a jiné texty z let 1953-1969 (spisy 3)*. 1. vyd. Praha: Torst, 1999, s. 478-497.

- HAVEL, Václav. Krize a její příčiny. In: *Divadlo*, 1962, roč. 13, č. 2, s. 37-45.
- HEDVÁBNÝ, Zdeněk. *Divadlo Větrník*. Praha: Panorama, 1988.
- HONZL, Jindřich. Inspirované herectví. In: *10 let Osvobozeného divadla 1927-1937: V+W*. Praha: Fr. Borový, 1937, s. 35-48.
- HORNÍČEK, Miroslav. *Hovory s Janem Werichem*. Ústí nad Labem: R. Hájek, 2002.
- HORNÍČEK, Miroslav. *Klaunovy rozpravy: úvahy, fejetony, rozhovory, ankety z let 1956-1986*/uspořádal Vladimír Just. Praha: Odeon, 1989.
- HORNÍČEK, Miroslav. *Miroslav Horníček o životě*/ uspořádal Robert Rohál. Praha: Petrklič, 2002.
- HORNÍČEK, Miroslav. *Poznámky o divadle*. Praha: Melantrich, 1990.
- HORNÍČEK, Miroslav. Tvrďák aneb Albert, Julius a tma. In: *Divadlo* (příloha), 1962, roč. 13, č. 10, s. 1-12.
- HORNÍČEK, Miroslav; HŮLA, Jan. *Zpověď na konci cesty*. Praha: Formát, 2000.
- HORNÍČEK, Miroslav; KOPECKÝ, Miloš. Slovo na počátku. In: *Malý pan Albert* [divadelní program]. Praha: Hudební divadlo v Karlíně, 1963.
- HORNÍČEK, Miroslav; KOPECKÝ, Miloš. Vážení diváci. In: *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma* [divadelní program]. Praha: Hudební divadlo v Karlíně, 1963.
- hš. Tvrďák je lepší. *Večerní Praha*, 21. 10. 1963.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000.
- JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů: Příběh Divadla satiry 1944-1949 a nejen jeho*. Praha: Panorama, 1990.
- JUST, Vladimír. Herectví Miroslava Horníčka. In: *Divadlo*, 1970, roč. 21, č. 2, s. 9-18.
- JUST, Vladimír. *Werichovo divadlo ABC*. Praha: Brána, 2013.
- Kat a blázen* [divadelní program]. Praha: Hudební divadlo v Karlíně, 1962.
- KOPECKÝ, Miloš. *Já!* uspořádal Pavel Kovář. Praha: Eminent, 1996.

- KOPECKÝ, Miloš; HEIN, Milan. *Co za to stálo*. Praha: XYZ, 2009.
- KOVÁŘ, Pavel. *Miloš Kopecký: důvěrný portrét*. Praha: XYZ, 2010.
- KRYŠTOFEK, Oldřich. Jaroslav Dietl – tentokrát v ABC. *Obrana lidu, venkov*, 15. 11. 1960.
- MACHONIN, Sergej. Leporelo ze života měšťáků. *Rudé právo*. Praha, 17.11. 1960.
- MIKOTA, Jan. Kat a blázen. *Svobodné slovo*. Praha, 11. 10. 1962.
- mir /REJNUŠ, Miloš/. Horníček a Kopecký v Tvrďáku. *Lidová demokracie*. Brno, 21.7. 1963.
- nt /TUROVSKÝ, Evžen/. Nebyli dva - nýbrž byli tři. *Lidová demokracie, venkov*, 9.11.1960.
- OPAVSKÝ, Jaroslav. Horníčkův a Kopeckého Tvrďák. *Rudé právo*. Praha, 14.4. 1962.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PETRUŽELA, Honza (ed.); ŠMÍDTOVÁ, Lenka. *Alfréd Radok: tři scénáře, tři inscenace*. Praha: Transteatral, 2008.
- POKORNÁ, Milada. Tuctoví lidé mě nezajímali. In: *Reflex*, 1995, č. 36, s. 18-21.
- rl. Problémy adaptace nad Katem a bláznem. *Lidová demokracie*. Praha, 19.10. 1962.
- soe /SOELDNER, Ivan/. Dva nebo jeden? In: *Host do domu*, 1962, č. 6, [s =?].
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergějevič. Emocionální paměť. In: *Moje výchova k herectví: Z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946.
- Sto let českého divadla v Plzni 1865-1965/* uspořádal Jan Procházka. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1965.
- STRÁNSKÁ, Alena. Pro ty dva. *Divadelní noviny*. Praha, 23.11. 1960, č. 8.
- SYCHRA, Antonín. Kat a blázen v karlínském divadle. *Rudé právo*. Praha, 23.10. 1962.
- TOMÁŠEK, Dušan. Satira i legrace kolem Tvrďáku. *Večerní Praha*, 12.4. 1962.
- Tvrďák. In: *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary*. Praha: Svaz čs. divadelních a filmových umělců, 1963, s. 147-163.
- Tvrďák aneb Albert, Julius a tma* [divadelní program]. Ostrava: Park kultury a oddechu, [1962].

URBANOVÁ, Alena. *Miroslav Horníček*. Praha: Orbis, 1966.

URBANOVÁ, Alena. Od etud ke skladbám. *Kulturní tvorba*. Praha, 31.10. 1963.

URBANOVÁ, Alena; PŘIKRYL, J. Kat a blázen v Karlíně. *Večerní Praha*, 17.10. 1962.

VOLEK, Jaroslav. Poprvé bez Ježka. In: *Hudební rozhledy*, 1962, roč. 15, č. 22, s. 944-946.

VOSKOVEC, Jiří; WERICH, Jan. *Hry*. Praha: Československý spisovatel, 1980.

VOSKOVEC, Jiří; WERICH, Jan. *Kat a blázen* (v nové úpravě Jana Wericha a Evžena Illína). Praha: Dilia, 1962 (rukopis pro Hudební divadlo v Karlíně).

zd. [Malý pan Albert =?]. *Mladá fronta*. Praha, 24. 10. 1963.

zd. Tvrďák znovu narozený. *Mladá fronta*. Praha, 13.9. 1963.

12.2 Speciální dokumenty

Horníček & Kopecký vzpomínají [zvukový záznam]. Praha: Supraphon Records, 1996.

Hovory H ještě po dvaceti letech. TV, ČT 2, 1991. Publikováno na youtube 25. října 2013.

Žárlivost [TV film]. Režie Ján ROHÁČ, Vladimír SVITÁČEK, 1962.

13 PŘÍLOHY

13.1 Soupis rolí Miroslava Horníčka

Rok	Autoři	Název inscenace	Divadlo, soubor	Režiséři	Role
1938	Vančura, Vladislav	Učitel a žák	Studentský avantgardní kolektiv Plzeň	Körper, K.	Učitel
1940	Klicpera, Václav Kliment	Hadrián z Římsů	Divadlo mladých Plzeň	Kašpar, Jaroslav	Hadrián
1940	Sojka, Václav	Brokát, princ z pohádky	Divadlo mladých Plzeň	Karel Gissübl	Princ Brokát
1941	Shakespeare, William	Zkrocení zlé ženy	Městské divadlo v Plzni (host)	Plachý-Tůma, Vojtěch	Tranio
1941	Šrámek, Fráňa	Léto	Městské divadlo v Plzni	Škrdlant, J.	Jan Skalník
1941	Urban, A. Jaroslav	Sluneční paseka	Městské divadlo v Plzni	Plachý-Tůma, Vojtěch	Franta Mohykán
1941	Pirandello, Luigi	Život, který jsem ti dala	Městské divadlo v Plzni	Plachý-Tůma, Vojtěch	Flavio
1941	Záruba, Václav	Slavnost mládí	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef	Filozof
1941	Braun, Curt Johannes	Prudká zatáčka	Městské divadlo v Plzni	Pavlík, Karel	dr. Hofmann
1941	Sarauw, Paul	Všechno nebo nic	Městské divadlo v Plzni	Solmar, Alexandr	Ole Reingaard
1942	Benatzky, Ralph	Karolina	Městské divadlo v Plzni	Solmar, Alexandr	Prendergast
1942	Hlávka, Miloš	Výlet do hor	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef	Robert Parma
1942	Grmela, Jan	Správné děvče	Městské divadlo v Plzni	Solmar, Alexandr	Pepi Kučera
1942	Šrámek, Fráňa	Ostrov veliké lásky	Městské divadlo v Plzni	Bureš, Vladimír = Radok, Alfréd	Sivers
1942	Altheer, Paul	Sednout, pane profesore!	Městské divadlo v Plzni	Entner, J.	Villy
1942	Krpata, Karel	Hvězdy nad hradem	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef	Zdeněk Drozd
1942	Hlávka, Miloš	Benátská maškaráda	Městské divadlo v Plzni	Bureš, Vladimír = Radok, Alfréd	Oktavio
1942	Klicpera, Václav Kliment	Ján za chrta dán	Městské divadlo v Plzni	Matějovič, Antonín	Jan
1943	Hauptmann, Gerhart	Před západem slunce	Městské divadlo v Plzni	Bureš, Vladimír = Radok, Alfréd	Steynitz
1943	Billinger, Richard	Čarodějka pasovská	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef	Michal

1943	Dyk, Viktor	Ondřej a drak	Městské divadlo v Plzni	Solmar, Alexandr	Kamarád
1943	Tyl, Josef Kajetán	Strakonický dudák	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef	Váša
1943	Janáček, Leoš	Zápisník zmizelého	Městské divadlo v Plzni	Zítek, Ota	Janík (hraje a tančí)
1943	Mrštíkové, Alois a Vilém	Maryša	Městské divadlo v Plzni	Kurš, Antonín	I. Rekrut
1943	Lehár, Franz	Frasquita	Městské divadlo v Plzni	Severin, Viktor	Sebastian
1943	Schäffer, Ernst	Velké číslo	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef	mládenec Kurt
1943	Svoboda, František Xaver	Poslední muž	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef	dr. Marek
1943	Ortner, Hermann Heinz	Isabela španělská	Městské divadlo v Plzni	Kurš, Antonín	dr. Bacheco
1944	Zavřel, František	Valdštýn	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef	II. voják
1944	Calderón de la Barca, Pedro	Život je sen	Městské divadlo v Plzni	Kurš, Antonín	I. Voják
1944	Hauptmann, Gerhart	Slavnost smíření	Městské divadlo v Plzni	Hofbauer, Zdeněk	Wilhelm Scholz
1944	Shakespeare, William	Mnoho povyku pro nic	Městské divadlo v Plzni	Kurš, Antonín	Borachio
1944	Sofokles	Antigona	Městské divadlo v Plzni	Kurš, Antonín	thébský stařec
1944	Musset, Alfred de	Se srdcem divno hrát	Městské divadlo v Plzni	Hofbauer, Zdeněk	vychovatel
1945	Kuchynka, Josef; Langer, Stanislav	Kyvadlo času (dram.pásmo)	Městské divadlo v Plzni	Fišer, Josef; Severin, Viktor	Krüg
1945	Suchovo-Kobylin, Alexandr	Smrt Tarelkinova	Větrník Praha	Šmída, Josef	Varravin
1945	Bontempelli, Massimo	Cenerentola	Větrník Praha	Šmída, Josef	Azurový princ
1945	Hašek, Jaroslav; Fencel, Antonín; Šmída, Josef	Dramatická anabáze třemi díly románu Osudy dobrého vojáka Švejka od Jar. Haška	Větrník Praha	Šmída, Josef	Palivec; poručík Dub; major Schröder; zloděj psů
1946	Connelly, Marc; Šmída, Josef	Zelená pastvíska	Větrník Praha	Šmída, Josef	Mojžíš, král David
1946	Dumas, Alexandr; Kučera, Karel	Všichni za jednoho - jeden za všechny	Větrník Praha	Šmída, Josef	d'Artagnan
1946	Kainar, Josef	Akce Aibiš	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Radok, Alfréd	Muž-Ital; Reportér; Host v kavárně

1947	revuální pásmo	Ferda-sirky- zeměkoule aneb Všude dobře, doma nejhůř	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Lipský, Oldřich	Ferda Dakar
1947	Žák, Jaroslav	Čistka	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Radok, Alfréd	sextán Hnilička
1947	Blažek, Vratislav	Král nerad hovězí	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Lipský, Oldřich	Vrchní číšník
1947	varietně revuální pásmo	Cabarett Trapas	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Lipský, Oldřich; Mol, Albert	Číšník; konferenciér
1948	Horníček, Miroslav	Cirkus Naděje	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Jirsíková, Nina; Horníček, Mir.	Pierot
1948	Kvapil, Jaroslav	Princezna Pampeliška	Národní divadlo Praha (host)	Kvapil, Jaroslav	Královský kuchař
1948	Blažek, Vratislav	Kde je Kuťák?	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Lipský, Oldřich	Josef Kuťák; Divný pán
1948	Klicpera, Václav Kliment	Hadrián z Římsů	Národní divadlo Praha (host)	Pehr, Josef	Hadrián z Římsů; Lepohlav
1948	retrospektivní pásmo (úryvky z osmi inscenací, uvedených v Um.besedě)	Chodili jste na Malou Stranu?	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Lipský, Oldřich	číšník; Ferda Dakar; Konferenciér; Linka
1949	Rostand, Edmond	Cyrano z Bergeracu	Národní divadlo Praha (host)	Salzer, František	První básník
1949	Kainar, Josef	Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou	Nové divadlo satiry 49	Lipský, Oldřich	Markrabě Napajedelský
1949	Vančura, Vladislav	Josefina	Národní divadlo Praha (host)	Honzl, Jindřich; Dvořák, Antonín	Julínek
1949	Gorkij, Maxim	Maloměšťáci	Národní divadlo Praha (host)	Honzl, Jindřich	Šiškin
1949	Mahen, Jiří	Janošík	Národní divadlo Praha (host)	Dvořák, Antonín; Zachar, Karol L.	Hrajnoha
1949	Shaw, George Bernard	Živnost paní Warrenové	Národní divadlo Praha	Novák, Vojta	Frank
1949	Bublík, Ladislav; Fiala, Milan	Veliká tavba	Národní divadlo Praha	Honzl, Jindřich	Novosad
1949	Nezval, Jaroslav; Zápotocký, Antonín	Vstanou noví bojovníci	Národní divadlo Praha	Průcha, Jaroslav	Sláma
1950	Shakespeare, William	Zkrocení zlé ženy	Národní divadlo Praha	Salzer, František	Tranio

1950	Jirásek, Alois	Jan Žižka	Národní divadlo Praha	Dvořák, Antonín	Václav Strážnický z Kravař; Gunther
1950	Štejn, Alexandr Petrovič	Čestný soud	Národní divadlo Praha	Škoda, Jan	1. člen čestného soudu; Tajemník čest. soudu
1950	Goldoni, Carlo	Sluha dvou pánů	Národní divadlo Praha	Dostal, Karel	Vrchní v hostinci; První nosič
1950	Moliere	Lakomec	Národní divadlo Praha	Průcha, Jaroslav; Dvořák, Antonín	Kleant
1950	Fibich, Zdeněk; Vrchlický, Jaroslav	Námluvy Pelopovy	Národní divadlo Praha	Fiedler, Jiří	Hlasatel královský
1951	Jirásek, Alois	Vojnarka	Národní divadlo Praha	Dvořák, Antonín	Martin
1951	Burjakovskij, Jurij Alexandrovič	Lidé, bděte!	Národní divadlo Praha	Škoda, Jan	Hora
1951	Shakespeare, William	Othello	Národní divadlo Praha	Škoda, Jan	Montano
1951	Čechov, Anton Pavlovič	Višňový sad	Národní divadlo Praha	Dvořák, Antonín	Pocestný
1952	Jirásek, Alois	Lucerna	Národní divadlo Praha	Boháč, Ladislav	Pan Franc
1952	Tyl, Josef Kajetán	Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec	Národní divadlo Praha	Průcha, Jaroslav	Černobejl; Matinoha; Jan Pěnkava
1952	Treňov, Konstantin Andrejevič	Ljubov Jarová	Národní divadlo Praha	Dvořák, Antonín	Chrušč; Mazuchin; Arkadij Jelisatov
1953	Šafránek, Ota	Vlastenec	Národní divadlo Praha	Salzer, František	Šimanovský
1953	Jirásek, Alois	Samota	Národní divadlo Praha	Dvořák, Antonín	Jaro Labuťka
1953	Tyl, Josef Kajetán	Jan Hus	Národní divadlo Praha	Dvořák, Antonín	Havlík
1953	Drda, Jan	Hrátky s čertem	Národní divadlo Praha	Salzer, František	Lucius; Třetí čert
1953	Horníček, Miroslav	Humor není pro legraci	zájezdové estrádní pásmo	Horníček, Miroslav	neuvedeno

1954	Čapek, Karel; Poláček, Karel; Horníček, Mír.	Člověk mezi lidmi	zájezdové estrádní pásmo	Horníček, Miroslav	neuveдено
1954	Zapolska, Gabriela	Morálka paní Dulské	Národní divadlo Praha	Nedbal, Miloš	Zbyšek Dulský
1954	Ostrovskij, Alexandr Nikolajevič	Vlci a ovce	Národní divadlo Praha	Boháč, Ladislav	Truhlář
1954	Ivanov, Vsevolod Vjačeslavovič	Obrněný vlak 14- 69	Národní divadlo Praha	Salzer, František	Japonec; Učitel
1954	Shakespeare, William	Benátský kupec	Národní divadlo Praha	Salzer, František	Princ arragonský
1955	Tolstoj, Lev Nikolajevič	Není nad vzdělanost	Národní divadlo Praha	Průcha, Jaroslav	PetriščeV
1955	A Jing	Vzdorokrál	Národní divadlo Praha	Štěpánek, Zdeněk	Mandžuský velitel
1955	Nezval, Jaroslav; Zápotocký, Antonín	Vstanou noví bojovníci	Národní divadlo Praha	Průcha, Jaroslav	Sláma
1955	Voskovec, Jiří; Werich, Jan; Ježek, Jaroslav	Caesar	Divadlo satiry Praha 55-57	Nedbal, Miloš	Terentius Bulva
1956	Shaw, George Bernard	Androkles a lev	Divadlo satiry Praha 55-57	Horníček, Miroslav	Androkles
1956	Hikmet, Nazim	Byl Filip Filípek, nebo nebyl?	Divadlo satiry Praha 55-57	Lipský, Oldřich	Muž s kloboukem
1956	Bréal, Pierre Aristide	Husaři	Divadlo satiry Praha 55-57	Horníček, Miroslav	Le Gouce
1957	Voskovec, Jiří; Werich, Jan; Ježek, Jaroslav	Balada z hadrů	Divadlo ABC Praha 57-62	Roháč, Ján	Georges
1958	Kesselring, Joseph	Jezinky a bezinky	Divadlo ABC Praha 57-62	Roháč, Ján	Mortimer Brewster
1958	Voskovec, Jiří; Werich, Jan	Těžká Barbora	Divadlo ABC Praha 57-62	Nesvadba, Jiří	1. žoldněř
1959	Suchý, Jiří; Šlitř, Jiří	Člověk z půdy	Divadlo Semafor Praha	Lohniský, Václav; Němeček, Jiří; Vrba, Jiří	Antonín Sommer, spisovatel
1960	komponované pásmo	Žena ve středu	Divadlo ABC Praha 57-62	Horníček, Miroslav	konferenciér
1960	Suchý, Jiří; Šlitř, Jiří	Zuzana je sama doma	Divadlo Semafor Praha	Moskalyk, Antonín	Průvodní slovo
1960	Dietl, Jaroslav	Byli jednou dva	Divadlo ABC Praha 57-62	Roháč, Ján	Josef Košťál
1961	Frisch, Max	Horká půda	Divadlo ABC Praha 57-62	Sadková, Eva	Eisenring

1961	Gozzi, Carlo; Rajkin, Arkadij	Láska ke třem pomerančům	Divadlo ABC Praha 57-62	Horníček, Miroslav	Célio, Ředitel, Pantalone
1962	Horníček, Miroslav	Tvrďák aneb Albert, Julius a tma	Park kultury a oddechu, Ostrava	Roháč, Ján	Julius
1962	Suchý, Jiří; Horníček, Mir.; Šlitr, Jiří	Šest žen Jindřicha VIII.	Státní divadelní studio Praha - Semafor	Philippová, Helena	Muž s knihou
1962	Voskovec, Jiří; Werich, Jan; Ježek, Jaroslav	Kat a blázen	Hudební divadlo v Karlíně Praha	Vedral, Rudolf	Gaspar Radůzo
1963	Horníček, Miroslav	Tvrďák aneb Albert, Julius a tma	Hudební divadlo v Karlíně Praha	Roháč, Ján	Julius
1963	Horníček, Miroslav; Kopecký, Miloš	Malý pan Albert	Hudební divadlo v Karlíně a Nuslích Praha	Vedral, Rudolf; Horníček, Miroslav; Kopecký, Miloš	Julius
1964	Suchý, Jiří; Horníček, Miroslav; Šlitr, Jiří	Šest žen Jindřicha VIII.	Státní divadelní studio Praha - Semafor	Roháč, Ján	Muž s knihou
1966	Horníček, Miroslav	Recitál Hegerová- Horníček	Státní divadelní studio Praha - Semafor	Roháč, Ján	Muž
1966	Horníček, Miroslav	Pokušitel	Státní divadelní studio Praha - Semafor	Horníček, Miroslav; Svitáček, Vladimír	Tomáš
1966	Horníček, Miroslav	Pokušitel	Divadlo Vítězslava Nezvala Karlovy Vary	Horníček, Miroslav; Šarše, Ivan	Tomáš
1967		KINOAUTOMAT: Člověk a jeho dům	Filmové studio Barrandov Praha; EXPO 1967 Montreal, Kanada	Roháč, Ján; Činčera, Jan; Juráček, Pavel; Svitáček, Vladimír	Na scéně střídavě hrají; Pan Novák
1967	Horníček, Miroslav	Dobře utajené housle	Divadlo Vítězslava Nezvala Karlovy Vary	Horníček, Miroslav; Šarše, Ivan	Muž
1968	Horníček, Miroslav	Dobře utajené housle	Městská divadla pražská (Komorní divadlo)	Roháč, Ján	Muž
1969	Horníček, Miroslav	Dobře utajené housle	Satirické divadlo Večerní Brno	Roháč, Ján	Muž
1969	Horníček, Miroslav	Rozhodně nesprávné okno	Divadlo Vítězslava Nezvala Karlovy Vary	Roháč, Ján	Muž

1969	Horníček, Miroslav	Rozhodně nesprávné okno	Městská divadla pražská Praha	Roháč, Ján	Muž
1971	Horníček, Miroslav; Traxler, Petr; Krátký, Radovan; Mertlík, Rudolf	Kantor Barnabáš a žáci darebáci	Městská divadla pražská Praha	Horníček, Miroslav	Kantor Barnabáš řečený Pluto
1972	Horníček, Miroslav	Rozhodně nesprávné okno	Státní divadlo Brno	Roháč, Ján	Muž
1974	Horníček, Miroslav	Dva muži v šachu	Městská divadla pražská Praha	Roháč, Ján	Giacomo Campo forte della Signoria
1974	Horníček, Miroslav	Dva muži v šachu	Státní divadlo Brno	Roháč, Ján	Giacomo Campo forte della Signoria
1976	Horníček, Miroslav	Malá noční inventura	Státní divadlo Brno	Horníček, Miroslav	František Kalousek
1979	Horníček, Miroslav	Dva muži někde	Státní divadelní studio Praha - Semafor	Roháč, Ján	Muž
1980	Horníček, Miroslav	Malá noční inventura	Divadlo Vítězného února Hradec Králové	Horníček, Miroslav	František Kalousek
1980	Horníček, Miroslav	Setkání s Veronikou	Divadlo J. K. Tyla Plzeň	Beránek, Václav	Muž
1981	Horníček, Miroslav	Setkání s Veronikou	Státní divadlo Brno	Krobot, Ivo	Muž
1982	Horníček, Miroslav	Malá noční inventura	Městská divadla pražská Praha	Horníček, Miroslav	František Kalousek
1982	Horníček, Miroslav	Můj strýček kauboj aneb Rodeo	Divadlo Vítězslava Nezvala Karlovy Vary	Horníček, Miroslav	František Matoušek
1984	Horníček, Miroslav	Louka pro dva	Divadlo Vítězného února Hradec Králové	Horníček, Miroslav	Mnich
1987	Horníček, Miroslav	A co ženy, pane dvorní rado?	Satirické divadlo Večerní Brno	Horníček, Miroslav; Harvánek, Pavel	Johann Wolfgang Goethe
1987	Horníček, Miroslav	Můj strýček kauboj aneb Rodeo	Městská divadla pražská Praha	Mihula, Richard; Horníček, Miroslav	František Matoušek
1989	Horníček, Miroslav	Romeo, Julie a bratr Lorenzo	Městská divadla pražská Praha	Meluzín, Roman	Lorenzo
1990	Suchý, Jiří; Šlitr, Jiří	Šest žen	Semafor Praha	Drha, Vladimír	Muž s knihou
1993	Horníček, Miroslav	Muž jménem Juan	Východočeské divadlo Pardubice	Seydler, Jiří	Muž

1995	Horníček, Miroslav	Dva muži v šachu	Městské divadlo Mladá Boleslav	Horníček, Miroslav	Poutník
------	-----------------------	------------------	-----------------------------------	-----------------------	---------

13.2 Soupis rolí Miloše Kopeckého

Rok	Autoři	Název inscenace	Divadlo, soubor	Režiséři	Role
1945	Suchovo-Kobylin, Alexandr	Smrt Tarelkinova	Větrník Praha	Šmída, Josef	Kačala
1945	Bontempelli, Massimo	Cenerentola	Větrník Praha	Šmída, Josef	kadeřník Ademaro
1945	Hašek, Jaroslav; Fencel, Antonín; Šmída, Josef	Dramatická anabáze třemi díly románu Osudy dobrého vojáka Švejka od Jar. Haška	Větrník Praha	Šmída, Josef	Bretschneider, dr. Grünstein, strážmistr v Putimi, kaprál
1946	Connelly, Marc; Šmída, Josef	Zelená pastviska	Větrník Praha	Šmída, Josef	Kain, Satanáš
1946	Dumas, Alexandr; Kučera, Karel	Všichni za jednoho - jeden za všechny	Větrník Praha	Šmída, Josef	Richelieu
1946	Vavřín, Z.	Drda, drda, drda	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Lipský, Oldřich	Němý Franta
1946	Pogodin, Nikolaj Fjodorovič	Kremelský orloj	Činohra Národního divadla Praha (host)	Podhorský, Aleš	První bezprizorný
1946	Kainar, Josef	Akce Aibiš	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Radok, Alfréd	Teoretik; ml. Čechoslovák
1947	Žák, Jaroslav	Čistka	Divadlo satiry (Umělecká beseda)	Radok, Alfréd	tělocvikář Plaňka
1947	Drda, Jan; Dvořák, Antonín	Městečko na dlani	Studio Národního divadla Praha	Dvořák, Antonín	František Kulovaný; Volman
1947	Pagnol, Marcel	Smraďoch	Studio Národního divadla Praha	Nedbal, Miloš	Profesor Blanchard
1947	Afinogenov, A. N.	Mášenka	Studio Národního divadla Praha	Pehr, Josef	Okaemov Vasilij Ivanovič
1947	Choromanski, Michal	Když mramor oživne	Studio Národního divadla Praha	Průcha, Jaroslav	Jan Wilczynski
1947	Pehr, Josef; Mráz, Josef	Nové jesličky aneb Pokoj lidem dobré vůle	Studio Národního divadla Praha	Pehr, Josef	Král Baltazar; Krejčí Jehlička; koledník Mikš
1948	Pokorný, Jaroslav; Hanuš, Jan	Marlin (Pohřbete mrtvé)	Studio Národního divadla Praha	Nesvadba, Jiří	Obejda
1948	Moliere Jean-Baptiste; Labiche, Eugene	Francouzští komedianti	Studio Národního divadla Praha	Pehr, Josef	Lékař; Lenglumé
1948	Klicpera, Václav Kliment	Hadrián z Římsů	Studio Národního divadla Praha	Pehr, Josef	Srpoš
1948	Kornejčuk, Alexandr	V ukrajinských stepích	Studio Národního divadla Praha	Nesvadba, Jiří	Haluška Kindrat

1948	Neumann, Otto	Dina Müllheimová	Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého Praha	Ornest, Ota	David Jankovič
1949	Gorkij, Maxim	Nepřátelé	Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého Praha	Škoda, Jan	Nikolaj Skrobotov
1949	Rostand, Edmond	Cyrano z Bergeracu	Činohra Národního divadla Praha	Salzer, František	První markýz
1949	Vančura, Vladislav	Josefina	Národní divadlo Praha	Honzl, Jindřich; Dvořák, Antonín	Třetí student
1949	Jirásek, Alois	Lucerna	Národní divadlo Praha	Pehr, Josef	Pan Franc
1949	Jirásek, Alois	Jan Roháč	Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého Praha	Palouš, Karel	císař Zikmund
1949	Puškin, Alexandr Sergejevič; Pokorný, Jaroslav	Evžen Oněgin	Národní divadlo Praha	Salzer, František	Zareckij; Bárin
1949	Bublík, Ladislav; Fiala, Milan	Veliká tavba	Národní divadlo Praha	Honzl, Jindřich	Marek; Ptáček
1949	Sofronov, Anatolij	Moskevský charakter	Národní divadlo Praha	Honzl, Jindřich	Sergej Zajcev
1950	Shakespeare, William	Zkrocení zlé ženy	Národní divadlo Praha	Salzer, František	Gremio
1950	Jirásek, Alois	Jan Roháč	Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého Praha	Palouš, Karel	císař Zikmund
1950	Štejn, Alexandr P.	Čestný soud	Národní divadlo Praha	Škoda, Jan	Profesor Carter
1950	Ostrovskij, Alexandr N.	Vrána k vráně sedá	Městská divadla pražská Praha	Fišer, Jan	Sysoj Psojič Rispoloženský
1952	Kočová, Zuzana; Balzac, Honoré de	Farář z Tours	Armádní umělecké divadlo Praha	Burian, Emil František	Abbé Troubert
1952	Hikmet, Nazim	Píseň o turecké zemi	Armádní umělecké divadlo Praha	Spáčil, Leo	Husein Chalim
1952	Becher, Johannes Robert	Zimní bitva	Armádní umělecké divadlo Praha	Burian, Emil František	Ruský kníže
1953	Čapek, Karel	Matka	Armádní umělecké divadlo Praha	Štěpánek, František	Ondřej
1953	Burian, Emil František; Hašek, Jaroslav	Pan Kobkán vdává dceru	Armádní umělecké divadlo Praha	Burian, Emil František	Hejtman
1953	Kočová, Zuzana; Jirásek, Alois	Psohlavci	Armádní umělecké divadlo Praha	Burian, Emil František	Jan Hrubý
1953	Jelínek, Václav	Skandál v obrazárně	Armádní umělecké divadlo Praha	Spáčil, Leo	Ředitel, Oukropecký

1953	Pogodin, Nikolaj	Muž s puškou	Armádní umělecké divadlo Praha	Burian, Emil František	Generál
1954	Tolstoj, Lev Nikolajevič; Podlipská, Darja	Vzkříšení	Armádní umělecké divadlo Praha	Štěpán, František	kníže Něchljudov
1954	komponované pásmo	Začínáme maškarádou aneb Svízel s Merunkou	Divadlo estrády a satiry 54-55	Dvořák, Vladimír	vrchní, klaun Ferda, pan Novák
1955	Brdečka, Jiří; Rychlík, Jan; Hála, Vlastimil; Blažek, Vratislav; Kopta, Pavel	Limonádový Joe	Divadlo estrády a satiry 54-55	Lipský, Oldřich	Horác
1955	Voskovec, Jiří; Werich, Jan; Ježek, Jaroslav	Caesar	Divadlo satiry Praha 55-57	Nedbal, Miloš	velekněz Ratata
1956	Shaw, George Bernard	Androkles a lev	Divadlo satiry Praha 55-57	Horníček, Miroslav	lev
1956	Hikmet, Nazim	Byl Filip Filípek, nebo nebyl?	Divadlo satiry Praha 55-57	Lipský, Oldřich	Filípek
1957	Voskovec, Jiří; Werich, Jan; Ježek, Jaroslav; Labiche, Eugene; Martin, Edouard	Helenka je ráda aneb Slaměný klobouk	Divadlo satiry Praha 55-57	Lipský, Oldřich; Roháč, Ján	Fadinard
1957	Perrini, Alberto	Čert nikdy nespí	Divadlo ABC Praha 57-62	Horníček, Miroslav	Newt
1958	Kesselring, Joseph	Jezinky a bezinky	Divadlo ABC Praha 57-62	Roháč, Ján	Mortimer Brewster
1959	Kainar, Josef	Nasredin	Divadlo ABC Praha 57-62	Horníček, Miroslav	Timur Lenk
1959	Nezval, Vítězslav	Milenci z kiosku	Divadlo ABC Praha 57-62	Horníček, Miroslav	Andreas, dobrodruh
1959	Suchý, Jiří; Šlitř, Jiří	Člověk z půdy	Divadlo Semafor Praha	Lohniský, Václav; Němeček, Jiří; Vrba, Jiří	Antonín Sommer, spisovatel
1960	komponované pásmo	Žena ve středu	Divadlo ABC Praha 57-62	Horníček, Miroslav	Záporník, Mackie Messer
1960	Dietl, Jaroslav	Byli jednou dva	Divadlo ABC Praha 57-62	Roháč, Ján	František Koloušek
1961	Frisch, Max	Horká půda	Divadlo ABC Praha 57-62	Sadková, Eva	Eisenring
1962	Horníček, Miroslav	Tvrďák aneb Albert, Julius a tma	Park kultury a oddechu, Ostrava	Roháč, Ján	Albert

1962	Voskovec, Jiří; Werich, Jan; Ježek, Jaroslav	Kat a blázen	Hudební divadlo v Karlíně Praha	Vedral, Rudolf	Melichar Mahuleno
1963	Brecht, Bertolt; Weill, Kurt	Žebrácká opera	Hudební divadlo v Karlíně Praha	Vedral, Rudolf	Macheath
1963	Horníček, Miroslav	Tvrďák aneb Albert, Julius a tma	Hudební divadlo v Karlíně Praha	Roháč, Ján	Albert
1963	Horníček, Miroslav; Kopecký, Miloš	Malý pan Albert	Hudební divadlo v Karlíně a Nuslích Praha	Vedral, Rudolf; Horníček, Miroslav; Kopecký, Miloš	Albert Kubelka
1963	Voskovec, Jiří; Werich, Jan; Ježek, Jaroslav; Labiche, Eugene; Martin, Edouard	Slaměný klobouk	Hudební divadlo v Karlíně a Nuslích Praha	Vedral, Rudolf	Fadinard
1964	Pick, J. R.	Danuše z Podještědí	Státní divadelní studio Praha - Paravan	Urbánek, Karel	Profesor 1
1964	Shaffer, Peter	Veřejné oko	Hudební divadlo v Karlíně a Nuslích Praha	Vedral, Rudolf	Karel Sidley
1965	Lane, Burton; Harburg, Edgar Yip; Saily, Fred; Werich, Jan	Divotvorný hrnec	Hudební divadlo v Karlíně a Nuslích Praha	Tomšovský, Václav	Vodník Čochtan
1966	Williams, Tennessee	Kočka na rozpálené plechové střeše	Divadlo na Vinohradech Praha	Remunda, Stanislav	Taťka
1966	Pirandello, Luigi	Člověk, zvíře a ctnost	Divadlo na Vinohradech Praha	Štěpánek, František	pan Paolino
1966	Martinů, Bohuslav; Bureš, Miloslav	Variace 66, Otvírání studánek	Státní divadelní studio Praha - Laterna magika	Radok, Alfréd; Staněk, Jaromír	Mileneec
1966	Strindberg, August	Královna Kristina	Divadlo na Vinohradech Praha	Štěpánek, František	Axel
1967	Pirandello, Luigi	Jindřich IV.	Divadlo na Vinohradech Praha	Hudeček, Václav	Jindřich IV.
1967	Kohout, Pavel	August August, august	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	Bumbul
1967	Pavlíček, František	Nanebevstoupení Sašky Krista	Divadlo na Vinohradech Praha	Pistorius, Luboš	Apolek
1968	Shaw, George Bernard	Pygmalion	Divadlo na Vinohradech Praha	Štěpánek, František	Profesor Henry Higgins
1968	Anouilh, Jean	Miláček Ornifle	Divadlo na Vinohradech Praha	Štěpánek, František	Ornifle

1969	O'Neill, Eugene	Měsíc pro smolaře	Divadlo na Vinohradech Praha	Remunda, Stanislav	Phil Hogan
1969	Kundera, Milan	Ptákovina	Divadlo Na zábradlí Praha	Hudeček, Václav	Ředitel
1969	Podskalský, Zdeněk	Návštěva mladé dámy	Parkcentrum Praha	Podskalský, Zdeněk	On
1971	Moliere, Jean-Baptiste	Lakomec	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	Harpagon
1971	Gorkij, Maxim	Barbaři	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	Cyganov
1972	Shaw, George Bernard	Domy pana Sartoria	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	Sartorius
1972	Leonov, Leonid	Zlatý kočár	Divadlo na Vinohradech Praha	Dalík, Jiří	Rahuma
1973	Hrubín, František	Srpnová neděle	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	Alfréd Morák
1974	Bolt, Robert	Ať žije královna!	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	De Quadra
1975	Fuchs, Jan	Hurvínek v říši snů	Divadlo Spejbla a Hurvínka Praha	Fuchs, Jan	Postavy ze snů
1975	Tolstoj, Alexej K.	Car Fjodor	Divadlo na Vinohradech Praha	Vasiljev, Petr P.	Kníže Vasilij Šujský
1976	Gorkij, Maxim	Letní hosté	Divadlo na Vinohradech Praha	Strejček, Jan	Jakov Petrovič Šalimov
1976	Čapek, Karel	Věc Makropulos	Divadlo na Vinohradech Praha	Míka, Zdeněk	Advokát Dr.Kolenatý
1977	Dietl, Jaroslav	Šance	Státní divadelní studio Praha - Ateliér Praha	Dudek, Jaroslav	1. muž
1978	Kaufman, George Simon; Hart, Moss	Přišel na večeři	Divadlo na Vinohradech Praha	Remunda, Stanislav	Sheridan Whiteside
1980	Hellmanová, Lillian	Lištičky	Divadlo na Vinohradech Praha	Remunda, Stanislav	Horác Giddens
1980	Hubač, Jiří	Dům na nebesích	Divadlo na Vinohradech Praha	Hudeček, Václav	Otec
1983	Shakespeare, William	Richard III.	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	Richard III.
1988	O'Neill, Eugene	Miliónový Marco	Národní divadlo Praha	Hudeček, Václav	Kublaj
1989	Vedral, Jan; Bulgakov, Michail; Morávková, Alena; Dudek, J.	Mistr a Markétka	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	Woland

1990	Shakespeare, William	Sen noci svatojánské	Agentura pražské kulturní služby Praha - Pražský hrad	Kačer, Jan	Puk
1991	Vercors	Nepřirozená zvířata	Divadlo na Vinohradech Praha	Dudek, Jaroslav	Algernoon Braddy
1996	Martin, Eduard	Královské vteřiny	Divadlo Ungelt Praha	Galin, Jurij	Komorník