

Oponentský posudek na habilitační práci MgA. Milana Šotka, Ph.D.

## **K obecným principům komedie (na příkladech z českého i světového dramatu)**

Kómó/i/diá – zpěv veselého průvodu (z řečtiny)

MgA. Milan Šotek, Ph.D. v předmluvě uvádí, že jeho předkládaná písemná práce vychází ze stejnojmenné studijní opory, kterou vypracoval v roce 2020 v rámci projektu „Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi“. K práci se po třech letech vrátil a revidoval ji pro potřeby habilitačního řízení. Přiznává, že se o docenturu nechtěl ucházet vlastní knižní monografií o Václavu Klimentu Klicperovi (Komedie podle V.K.Klicpery.Praha:KANT,2018) a též, že nestíhá dokončit svoji knihu (S+Š české komedie) pojednávající (nejen) o Františku Ferdinandu Šamberkovi, Josefu Štolbovi a Václavu Štechovi (jejíž knižní vydání předpokládá autor v roce 2026). Tady duši oponenta lehce zatrne a pomyslí si, jakou stařinou se bude asi prodírat. Pak si přečte poznámku pod čarou a pochopí, že bude možná svědkem pozoruhodného dobrodružství.

<sup>1</sup> Kromě těchto třech „eŠ“ kniha mapuje i můj (domnívám se, že nosný) konstrukt, že vše podstatné se v české divadelní komedii točí kolem písmen S a Š: Šmíd (František Leopold), Stroupežnický, Šrámek, Schmidt (vlastní jméno Eduarda Basse), Skupa, Suchý, Šlitr, Svěrák, Smoljak, Smoček, Schmid... Ve slovenské kultuře pak min. Stodola, Satinský, Stanislav Štepa... S druhou podstatnou abecedou českého humoru, totiž s písmeny „V+W“, snoubí se tato tradice u dvojice Vodňanský–Skoumal.

Pro Divadelní noviny v roce 2019 napsal autor text „Činohra na pomezí s činohrou“. Z něho cituje:

„Po osmi letech v divadelní praxi jsem přesvědčen, že právě ono mezi (na pomezí, chcete-li) – mezi dramatem a mimováním (‘básnickým dílem’ oživeným hereckým uměním) – je základním principem činoherního divadla. Drama bez mimu podobá se literatuře, mimus bez dramatu šaškování. Činohra smiřuje dvojí (antický) zdroj západního divadla: mimus a drama. Činohra je rozmimované drama. A ono mimické (příbuzné se slovem mimesis) je pro ni možná důležitější než ono mimetické (příbuzné se slovem mimesis) – neboť hercem je vždycky člověk, ať už na jevišti člověka ztvárňuje nebo nikoliv.“

Milan Šotek přiznává hned v předmluvě obsedantnost svým tématem. Čili posedlost. Slovník nás upozorňuje na nechtěné, vtíravé, opakující se myšlenky, které se znovu a znovu vnucují

do mysli člověka. Na různé představy, obrazy nebo přesvědčení, která se objevují proti vlastní vůli a úzkost z nich se člověk snaží kompulzemi (iracionálním, ritualistickým, opakujícím se chováním) zmírnit. Ne tak Mg. Milan Šotek, PhD. Ten nic zmírnit nehodlá. Rovnou přiznává:

“Ani ve své čtrnácté profesionální divadelní sezoně a jedenáctém pedagogickém akademickém roce (tři roky jako doktorand, osmým rokem jako zaměstnanec školy) tento pohled neopouštím, naopak ho dále rozvíjím a zpřesňuji.“

„Rozvíjet,fixovat,řetězit,nožičky,“ dával režijní pokyn v posledních zkouškách Arnošt Goldflam. Vše doprovázel mimováním. Milan Šotek ke své habilitační práci přistupuje jako k práci s hercem (později pochopíme proč). Rozvíjí a zpřesňuje. Jeho myšlenky jsou chtěné, obrazy racionální, nevyvolávají úzkost, ale radost z myšlení.

Habilitační práci strukturoval na předmluvu, dvacet šest kapitol a tři přílohy. Ty tvoří tři texty k divadelním programům tří inscenací Mahenovy činohry v režii Štěpána Pácla (Alois Jirásek – Lucerna, Ferenc Molnár-Liliom, Karel Čapek – Matka).

Šotkova práce buduje argumentaci schůdek po schůdku. Neodkazuje k známým teatrologickým studiím o komedii a humoru, a to ani slovníkem. Dokonce ani dnes už ikonická kniha studií a úvah Zdeňka Hoříňka „O divadelní komedii“ (Pražská scéna, 1992) se neobjevila mezi citacemi či argumenty. Zato se v práci objevují jména a příklady těch, kteří se humorem, komedií nebo psaním či režírováním komedií živili či živí, od Nestroye po Zdeňka Svěráka. Odkazuje se k antice vedle Ladislavů Smoljaka a Smočka, klidně i Milana Kundery, Václava Tilleho z roku 1926 či Emila Artura Longena z roku 1920, ke kabaretu, šantánu, filmu. Nebojí se příkladů pokleslého humoru v televizní estrádě Bubílkové a Šimka v hledání odpovědi na otázku možností humoru chytřejšího („Jednoduše řečeno – chytrý humor počítá s chytrým divákem, rovnocenným partnerem divadelního představení“).

A když se objeví vyznání Vítězslava Nezvala Jiřímu Mahenovi (aby pod čarou odkázal na linii Mahen – Nezval - Suchý – Plíhal) musí či čtenář užasle položit otázku: Kde to všechno ten Šotek vyšťoural? Neodbíhá nakonec od tématu? Jsou toto příklady českého a světového dramatu? Kam hodlá svoji práci posunout? Při druhém a dalším čtení si tuto otázku přestanete klást. V Šotkem použitým citátu z Režisérova zápisníku tento posun pojmenovává pronikavě Jiří Mahen:

„Kolikrát už jsem o tom přemýšlel: proč nemá česká dramatická literatura pěkných groteskních her? Vždyť tu byly přece krásné náběhy u Tyla, Klicpery – ale pozdější literatura na tohle rejdiště vlastní dramatické fantazie zapoměla nějak úplně. Bývá mi líto všech možností, které se odtud

mohly zrodit. A že jich groteskní hry poskytují plno, o tom ví každý, kdo se jimi někdy blíže zabýval. Taková groteska bývá pro herce vždycky vítaným večerem. Mohou v něm přehánět, nanášet, překreslovat, tvořit jaksi ve velkém, což všude jinde se jim vlastně zakazuje. Nemíním groteskou zrovna groteskní frašku, spíše groteskní hru. Myslím, že tady by často leckterý režisér užasl nad tím, jaké talenty by mezi svými herci objevil. Skoro by se mohlo říci, že se tu objevuje nezastřená herecká povaha se všemi dobrými i zlými návyky, a jsou znalci divadla, kteří tvrdí, že právě zde lze odhadnout nejlépe vlastní tvořivou sílu činoherního souboru.“

Takže nezastřená herecká povaha je to, oč tu běží? Kapitulu od kapitoly rozvíjí, fixuje, řetězí Milan Šotek svoje úvahy s dvojí odvahou. S odvahou ke konstruktu a kontextu. Aby se ten konstrukt nerozpadnul a nezhroutil, musí být konstruktér vzdělán, nejen encyklopedicky, ale být posedlý touhou svoji sečtělou použít k pochopení a uchopení souvislostí, které musí umět pojmenovat. Jinými slovy – musí mít téma a umět ho nejenom obhájit, ale i rozžít. Skoro se chce napsat – rozmívat slova, věty, teze. Tak se od obecných principů komedie nakonec na své cestě (from page to stage) dobírá k tvrzení:

„Důraz na komedii (či přesněji: dramaturgické čtení dramatických textů s důrazem na komedii) tak není otázkou žánru, nýbrž způsobu herectví!

A je-li čas od času přece jen důvodné vyhnat z jeviště Hanswursta,<sup>1</sup> nesmíme s vaničkou vylít i dítě: svádějme boj s pokleslým vkusem, ne s komediantským herectvím!“

Celé toto Šotkovo „šťouračství“ je totiž sbíráním svědectví k tomu podstatnému, bez čehož by nakonec sebevtipnější (sebemoudřejší) komedie zůstala nevytržena z literatury stát opuštěna na mezi. Ano, nakonec vše směřuje od tradiční komedie, jejích možností i úskalí k oslavě herectví (komediantství), jako mystického těla komedie (oné tradiční jako netradiční, která na svoje ztradičnění teprve čeká).

Polemika:

Milan Šotek se pod čarou ptá v souvislosti s touto tezí: (...) „A nejsou to svým způsobem historické projevy dnes tolik módního (tj. za „novum“ vydávaného)

---

<sup>1</sup>

označení „devised theatre“ (autorství na divadelních plakátech označované nejčastěji jako: „a kol.“)?<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nejinak (jako nový přístup) se u nás v 70. letech minulého století chtělo jevit tzv. „autorské divadlo“, aby jen oprášilo starou možnost (jistěže i činoherního) divadla nevycházet při vzniku inscenace pouze z „pravidelného textu“. Vždyť nepsali si Aischylos a později Shakespeare a později Brecht své vlastní autorské dramatizace „nedivadelních textů“ – ať už starověkých mýtů, renesančních novel či kroniky třicetileté války? Na druhou stranu, nevyužíval sám Brecht stejné (bez nadsázky marketingové) strategie, když své „epické divadlo“ vymezil vůči „aristotelovskému“ (z vulgarizovanému na fraytagovskou techniku dramatu) a snažil se ho prosadit na jeho úkor?

Dovoluju si jako přímý účastník a aktér onoho tzv. autorského divadla připomenout úryvek textu Josefa Kovalčuka Malé scény na rozcestí, který vyšel v 5. (posledním) čísle samizdatu O divadle v říjnu 1989. (Je to reakce na studii Karla Krause Nejisté umění z č. 3, z listopadu 1987).

Kovalčuk píše:

„Pro společenské souvislosti divadla zejména sedmdesátých let bylo příznačné vyslovování generační zkušenosti bez prostřednictví příběhu a vůbec mimo sevřený dramatický tvar. Nedomnívám se ovšem, že by šlo jen o neschopnost takový tvar vystavět, ale že takový tvar by nebyl adekvátní prožívané zkušenosti. Zřejmě nebylo možné ani smysluplné opakovat či stupňovat výpovědi a diagnózy, které přineslo absurdní divadlo. Jisté možnosti se rýsovaly v různých typech montáží a koláží, ve snaze postihnout skutečnost z více různých úhlů, v pokusech o mísení žánrů. Odtud tendence směřující k polystylovosti, k postižení víceznačnosti situací i k subjektivizaci výpovědi. S tím souvisela i úzkostlivá snaha nevytvářet falešné iluze, bránit se příliš snadno nalézaným pravdám, zjednodušeným řešením. /.../ Uvolněná struktura inscenací malých divadel znamenala otevřenost většímu množství reality a jejích faktů. Byla to vlastně reakce na uzavřenost společnosti, uzavřenost jejího duchovního klimatu, která si vyžádala jiné texty a jiný tvar, než měly dramatické texty událostního rázu. Amorfnost byla nejen příznakem doby, ale její hlubinnou podstatou. /.../ S tím souvisela i evidentní a zřetelná opatrnost v zacházení se slovem-tolikrát zneužitým a zneuctěným.“

Právě ona opatrnost v zacházení se slovem zneužitým i zneuctěným vedla k oné nepravidelné dramaturgii, což přece není nic jiného, než Lehmannem pojmenované postdramatické divadlo, v případě HaDivadla šlo spíše o divadlo tématu. Protože pevným textům se (podobně jako starší soupeř Divadlo Husa na provázku) nevyhýbalo (příklady je řada). Myslím, že dramaturgie tehdejších autorských divadel, sváděla doslova každodenní zápas o prosazení

---

témat, která vypovídala o stigmatě společnosti v nesvobodné době. Hledala svobodný prostor, pravdivost, autenticitu svého pojetí divadelnosti, své poetiky. Jsem si jist, že autorská divadla se nechtěla jevit. Na to byla jejich existence a jejich smysl opravdu dosti riskantní, vážná i (od) vážná.

Otázka:

„Drama bez mimu podobá se literatuře, mimos bez dramatu šaškování.“

Co by bylo moderní české divadlo a jeho herectví bez mimu – od Borise Hybnera, Ctibora Turby (Pantomima Alfreda Jarryho, Cirkus Alfred), Huberta Krejčího a Yorickovu pantomimu, Boleslava Polívku aj.? To nebylo šaškování, to přece bylo ono vzývané, plnokrevné komediantství. To byla škola nepokleslého, chytrého humoru, který počítal s chytrým divákem (pokud si ho rovnou nepěstoval). Jak tuto tezi Milan Šotek myslel?

Práci MgA. Milana Šotka, Ph.D. doporučuji jako podklad k habilitaci a udělení titulu docenta.

Doc. Břetislav Rychlík

V Luhačovicích 19.2.2024