

Předmluva

Předkládaná písemná práce vychází ze stejnojmenné studijní opory, již jsem roku 2020 napsal v rámci projektu „Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi“.¹

Studijní opora studentům sloužila a v původní podobě slouží jako rozšiřující materiál k přednáškám „V. K. Klicpera mezi osvětou a komediantstvím“ a „Klicperovi dědicové (Od Šamberka ke Smočkovi)“, jež proslovuji v rámci cyklu Katedry činoherního divadla DAMU *Divadlo v historii české kultury*. Zrovna tak je ale vhodná i jako doplněk k přednáškám „Od komedie dell'arte k Molièrovi“ a „Goldoni a Gozzi a odkaz lidové komedie ve středoevropském divadle“ ze souběžného cyklu *Divadlo v historii západní kultury*.

K práci jsem se vrátil s odstupem tří let a revidoval ji pro potřeby habilitačního řízení. Důvodů je hned několik. Především text považuji za reprezentativní ukázkou svého myšlení o divadle, prokazatelně využívaného v pedagogické praxi. O docenturu jsem se nechtěl ucházet svou knižní monografií o Václavu Klimentu Klicperovi (*Komedie podle V. K. Klicpery*. Praha: KANT, 2018), neboť ta je de facto knižním vydáním mé disertační práce obhájené na této škole. Zároveň v dohledné době nestačím dokončit svou knihu *S+Š české komedie* pojednávající (nejen) o Františku Ferdinandu Šamberkovi, Josefu Štolbovi a Václavu Štěchovi (knižní vydání předpokládám v roce 2026).²

Habilitační práce *K obecným principům komedie (na příkladech z českého i světového dramatu)* tak zachycuje stav mého dramaturgického myšlení mezi dvěma knihami – té o Klicperovi a té o Klicperových následovcích. V zásadě ale vždy o *umění mimu* jako tendenci napříč dějinami divadelní kultury. Důsledně vzato je předkládaná práce i shrnutím mého dosavadního přístupu

¹ reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404.

² 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 Štepka... S druhou podstatnou abecedou českého humoru, totiž s písmeny „V+W“, snoubí se tato tradice u dvojice Vodňanský–Skoumal.

k činohernímu divadlu. Pro *Divadelní noviny*³ jsem ho před čtyřmi lety vyjádřil takto:

„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.“

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. Následující text má být příkladem právě takové precizace obsedantního tématu.

³ ŠOTEK, Milan. Činohra na pomezí s činohrou. *Divadelní noviny*, 2019, č. 1 (leden). Viz i Přílohu k Synopsi habilitační přednášky.

„O komedii pojednáme později,“ těmito slovy načíná Aristoteles oddíl věnovaný v jeho *Poetice* tragédii (vážné poezii). A u těchto slov také zůstane, neboť, jak známo, část věnovaná komedii – pojednal-li o ní Aristoteles nakonec – se nedochovala. Spatřuji v tom velkou tragédii komedie. Přesvědčení, že „o komedii pojednáme později“, provází od té doby myšlení o divadle soustavně. Jako by přirozeně platilo, že vážné má přednost (po tragédii satyrskou dohru). Komédie dodnes uvolňuje vážnému místo k (serióznímu badatelskému) sezení.

Děláme chybu, zaměňujeme-li nevážený pohled na svět s lehkovážným. vzdalujeme se tak skutečné podstatě lehkosti, ba zcela konkrétně lehkonožnosti, jak ji do genetického kódu evropské komedie vepsali herci starověkého mimu, o nichž víme, že hráli bosí, a tedy nezatížení koturny / socci. Zapomínáme na tuto lehkost – lehkost osvobozeného pohybu a všezdobné životní energie – , spatřujeme v komedii ‘lehký žánr’ na způsob lehké dívky, jejímž svodům by seriózní muž, ale jistě ani žena rozhodně neměli podlehnout (v jejich očích pak taková komedie patří do vykřičených domů).

Tvůrci komedií si toto zneuznání seriózností zhusta kompenzují prohlášením, že dělat komedii je těžší – čímž se de facto dopouštějí stejné povýšenosti jako tábor druhý: neuvolňují místo vážnému. Tragikomické jsou pokusy komedie dodat sobě samé na vážnosti. Klasicismus zrodil pojem vysoká komedie – rozuměj: komedie teprve až nyní umělecká, komedie pošilhávající po důstojnosti tragédie (vážné a nevážné zde totiž splývá s dělením na vysoké a nízké žánry). Vážnost ‘vysoké komedie’ však ve svých toporných variantách lehkost žánru opět spíše zatěžuje koturny (a to nejen řeči vázané).

Komedie (aniž by si sebe přestala vážit či nepojednávala o věcech závažných) stvrzuje svou nevážností vážnost vážného. Moudrost obou žánrů – vážného (naplněného) i komediálního (naplněného) – je stejně ryzí (a jejich hloupost dokáže být stejně bezedná).

In: ŠOTEK, Milan. *Komedie podle Václava Klimenta Klicpery*. Praha: KANT, 2018.

I.

V souvislosti s odchodem režiséra Jiřího Menzela před třemi lety (23. 2. 1938 – 5. 9. 2020) zavzpomínal Zdeněk Svěrák na jeho krátkou, zhruba dvouletou epizodu herce Divadla Járy Cimrmana: „V komedii *Vražda v salonním coupé* hrál továrníka Majera, a pak hrál docela pěkně v pohádce *Dlouhý, Široký a Krátkozraký Děda Vševěda*. Tam si i přimyslel text – věta ‚Trpaslík je dobrý plavec‘ byla o samotě, a on k tomu dodal: ‚ale nevydrží‘. A to tam zůstalo.“⁴

⁴ *Natočil i to, co bylo nefilmovatelné*. On-line. Dostupné z: https://www.irozhlaz.cz/kultura/film/jiri-menzel-zdenek-sverak-film-rozhovor-rukopis-vzpominky_2009070928_tzr [citováno 2023-10-04].

Beru do rukou svazek kompletního vydání cimrmanovských her⁵ a nalistuji v něm zmiňovanou pasáž: „Trpaslík je dobrý plavec, ale nevydrží.“ Tak zní replika v knižním vydání autorů Cimrman / Smoljak / Svěrák. Ani slovo o Jiřím Menzelovi. Nejedná se nakonec o krádež duševního vlastnictví? Nikoliv. Jedná se o odvěký princip (za)psané činohry – tedy divadla, ve kterém herci inspirují dramatiky a dramatici herce a v němž jsou herci nezřídka dramatiky a dramatici herci.

II.

Jaroslav Vostrý spatřuje v dramatu (dramatickém textu) *scénický projekt*.⁶ To je jistě výstižné. Jako takový je totiž „hotový“ až svou konkrétní scénickou realizací, přičemž tato nikdy nemůže jednou provždy vyčerpat všechny jeho možnosti. Už proto, že jiný bude doktor Zvonek Burke Pucholtův a jiný Polívkův, a tak i Smočkova inscenace vlastní hry (!) bude jiná s Pucholtem a jiná s Polívkou.⁷

Bezpečně víme o dramaticích, kteří do svých textů zasáhli poté, co měli možnost spatřit jejich scénické provedení. Fráňa Šrámek, který se prý účastnil všech zkoušek prvního uvedení své nejslavnější hry na Královských Vinohradech,⁸ přiznává inspiraci Annou Iblou: „Nazval jsem *Měsíc nad řekou* původně komedií; když jsem však tenkrát chodil na zkoušky, čím dál tím víc jsem viděl, že je to vlastně smutná záležitost, hlavně Slávka. Tak jsem se pokoušel Kvapilovi ještě trochu smutku navíc do hry vpašovat...“ Milan Kundera zase už v prvním knižním vydání svých *Majitelů klíčů* doprovodí vstup postavy Toníka na scénu touto poznámkou: „*V Krejčově inscenaci je Toník ve vizích charakterizován starým bicyklem, na kterém přijíždí a odjíždí, o který*

⁵ SMOLJAK, Ladislav, SVĚRÁK, Zdeněk: *Hry a semináře. Úplné vydání*. Praha: Paseka, 2009.

⁶ Např. in: VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu*. Praha: KANT, 2010: s. 12.

⁷ Polívka bude naproti tomu hrát svého Burkeho totožně Smočkovi, ale i Břetislavu Rychlíkovi (inscenace Divadla Bolka Polívky). S postavou, jež ho provází již od absolventského představení z roku 1972 (rež. Peter Scherhauser), se dokonce prole natolik, že ji dramatikovi „odkloní“ do svého vlastního textu *Poslední leč*, který na počátku 80. let napíše pro sebe a herce Jiřího Pechu. (Rozdíl mezi Burkem autora Smočka a Burkem autora Polívky bude předmětem úvahy v mé chystané knize *S+Š české komedie*.) Prozatím k tomu alespoň Smočkovo svědectví: „Bolek se mě předem zeptal, zda smí moji postavu použít do své zamýšlené hry. Vzal její letoru, osobnost Burkeho, ale jinak vznikla naprosto svébytná hra, která *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* nerozvíjí, stejně jako nejde o Mrštíka. Vzal dvě hotové postavy, dal je dohromady a ty si najednou žijí dál ve vlastním svém autonomním světě.“ (In: JEŽEK, Vlastimil, TICHÝ, Zdeněk A. *Ieds./Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003: s. 199)

⁸ Praxe současného anglosaského divadla je právě taková. Martin McDonagh v londýnském Bridge Theater či Lucy Kirkwoodová v londýnském National Theatre účastnili se zkoušek svých nových her (*Velmi, velmi, velmi temný příběh*, 2019, a *Nebesa*, 2020) a přímo reagovali na potřeby a podněty inscenátorů. Agenturní text, zasláný naší dramaturgii (Činohra NdB) před začátkem zkoušení v britské metropoli, lišil se od pozdějšího knižního vydání, již „ověřeného jevištěm“. Tato praxe na druhou stranu souvisí s až do poslední scénické poznámky pietním „předvedením hry autora“ v rámci londýnských premiér, při jejichž vzniku funguje žijící dramatik de facto jako „schvalovací komise“. Připomeňme v této souvislosti (jako svého druhu zpochybnění jednoznačné prospěšnosti takového postupu) jasnozřivá slova Milana Kundery u příležitosti časopiseckého vydání jeho *Majitelů klíčů* (in: *Divadlo*, 1961, č. 9): „drama [je] vždycky o něco moudřejší než dramatik“, která později vztáhl i k umění románu.

se opírá.“ Ve všech těchto případech můžeme mluvit o dramatických textech ověřených jevištěm.

Není nakonec tento případ v dějinách dramatu z logiky věci většinový (napadne nás vůbec nějaký klasický dramatický text, který by vznikl *odvisle* od divadelní praxe?), víme-li například, že se nedochoval jediný Shakespearův rukopis? Kanonická vydání jeho her vycházela de facto z nápovědních knih konkrétních divadelních produkcí. Není potom více než pravděpodobné, že se např. do replik shakespeareovských klaunů tu a tam otiskl i záznam improvizace konkrétního inspirovaného herce (ve smyslu: „to je dobrý, to tam říkej“)?⁹ A nejsou to svým způsobem historické projevy dnes tolik módního (tj. za „novum“ vydávaného) označení „devised theatre“ (autorství na divadelních plakátech označované nejčastěji jako: „a kol.“)?¹⁰ Do geneze dramatických textů zkrátka pravidelně promlouvá i nějaký ten „autor Cimrman“ (ve smyslu „autor Everyman“).

III.

Pozornost českých médií připoutal v posledních letech opakovaně spor Smoljakova syna Filipa o „autorství“ divadelních režii jeho otce. Filip Smoljak se domáhá, aby režijní zpracování cimrmanovských her bylo autorsko-právně chráněno (podstatou je zde vedle „vyšších principů“ přirozeně podíl ze zisku) a naráží při tom na českou legislativu, podle které je divadelní režisér (na rozdíl od režiséra filmového, ale na divadle také na rozdíl od choreografa) pouze výkonným umělcem. Nejde mi nyní o samotnou otázku licencování divadelní režie, jakkoliv by jistě zasloužilo revizi a jasnější oporu v autorském zákoně.

Rád bych na tomto příkladu upozornil na ožehavost striktního oddělování „dramatického textu“ od „režijní koncepce“.¹¹ V případě

⁹ Lze ale tvrdit, že s takovou dodatečnou větou neměl Shakespeare nic společného, když k ní bezpochyby inspiroval výstavbou dialogu a situace?

¹⁰ 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 dramaturgie „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?

¹¹ Tímto souslovím snaží se dnes otázku divadelní režie jako autorského díla řešit agentura DILIA. Režisér je jednak výkonným umělcem a jednak „autorem režijní koncepce divadelní inscenace“. K čemu takový pohled na režijní práci vede, je myslím nasnadě: režisér, jehož má DILIA uzнат režisérem „autorským“, musí se vykázat koncepcí natolik výraznou (tj. na textu ideálně nezávislou), aby nebyl nařčen z pouhé režie „provozní“. V praxi to znamená (následující příklad berte s nadsázkou), že „výkonným umělcem“ je ten režisér, který v Jiráskově *Lucerně* ponechá na jevišti lípu (a není mu proto třeba vyplácet tantiémy z repríz), kdežto „autorem“ bude ten režisér, který lípu ve své „již licencovatelné koncepci“ nahradí např. z tahu zavěšeným nadrozměrným (boxovacím) „sakem“ lipového čaje – přičemž Vrchní, vláčející s sebou naddimenzované nůžky, neustále vyhrožuje přestřižením „šňůry“. Z teorie překladu víme, že je stejně legitimní postupovat

cimrmanovských her je to o to výraznější, že režisér Smoljak byl zároveň jejich spoluautorem. Nezapisoval při práci na hře do textu již také svou režijní představu? Jistěže ano. A není potom – směrem k Filipu Smoljakovi kacířská myšlenka – Zdeněk Svěrák coby spoluautor dramatického textu svým způsobem také ideovým spolurežisérem cimrmanovských her? Zvláště když inscenační styl, ke kterému cimrmanovské hry vybízejí,¹² spočívá ideálně „v reprodukci textu na scéně“ (považme v kolika hrách se převážně „rokuje u stolu“). Každý scénický projekt (drama) je nakonec zároveň režijní koncepcí, resp. svinutím několika málo (jako v případě cimrmanovských her) či nekonečně mnoho (jako v případě shakespearovských her) režijních koncepcí.

IV.

Závislost dramatiků na hercích a herců na dramaticích (v tom dobrém i v tom špatném, neboť vždy půjde o meze jejich talentů), stejně jako fakt, že dramatici (mají-li být hodni toho označení) zapisují do svých textů vždy také svou vlastní „režijní koncepci“, to vše vytrhuje drama ze světa literatury.¹³

Představme si pravěkého člověka, kterak hraje komedii o lovu na mamuta (do pastí sousedního kmene se však omylem chytí pračlověk, který si od nich právě odnášel lup medvědích kůží). Provozuje snad v tu chvíli „písemnictví“? Nikoliv. A nebude je provozovat ani člověk starověký, ačkoliv svou komedii již bude umět zapsat.¹⁴ Literaturou v úzkém slova smyslu není každé zapsané dílo – literaturou v úzkém slova smyslu je každé dílo, určené primárně ke čtení. Pokud by dialog dvou postav na scéně měl být vnímán a priori jako „sdělování textové složky inscenace“, znamenalo by to, že i dialog dvou lidí v běžném

metodou „substitute“ (náhrady) – prostý fakt, že bylo substitute užit, však není o nic „umělečtější“ než řešení, které substitute neužilo.

¹² Ano, podobně jako u poezie můžeme pocítit „metrický impuls“, který je charakteristický pro rytmus celé básně (i vědomí bezrozměrného verše je takovým „impulsem“), můžeme u dramatického textu předpokládat „impuls žánrově-stylový“, jenž bude zásadně souviset se způsobem herectví a který svým způsobem předpokládá Jiří Veltruský, když mluví o třech dominantních zvukových složkách dialogu: *intonace, expirace a timbre*.

¹³ Je zcela nepravděpodobné, že by např. audiokniha zpětně inspirovala prozaika k větším zásahům do jeho díla. To lze spíše očekávat u básníka, pro nějž bude hlasitá realizace jeho poezie, tedy její prozodické kvality, vždy významnější než „četba v duchu“ (i v našem vnitřním prostoru se ovšem zvukové kvality textu – v závislosti na míře naší citlivosti – projeví).

¹⁴ Připomeňme, že „ke čtení“ nebyla původně určena ani starověká epika. V případě nejstarších literárních památek (eposů) máme vždy co dělat se zpětným záznamem ústní tradice. S nadsázkou řečeno: Homér *Odysseu* nenapsal! Důraz na mluvené slovo – navzdory Aristotelově přesvědčení o „samostojnosti“ (ve smyslu účinu při pouhé četbě) děl tragiků – trvá i v antice: ať už rozvinutou péčí o rétorické schopnosti či stylizací Platónova filosofického díla do dialogů (Hermann Reich, autor převratného díla divadelní historiografie *Der Mimus* z roku 1903, je dokonce řadí mezi specifické projevy mimu).

životě nějak souvisí s textem.¹⁵ Z tohoto pohledu jeví se veškeré vzpoury proti „textu“ na divadle, tj. jevištnímu slovu jako literatuře, zhola nesmyslné. Jako by se skutečné divadlo dalo jen tehdy, když se nemluví! Máme-li se na činohře dozvědět něco nového člověku, neškodí nechat ho také mluvit – tj. neupírat mu jeden z jeho zcela přirozených fyzických projevů.

Jsou filmoví režiséři, a není jich málo, kteří si dělají poctivé „storyboardy“, tj. pečlivě rozkreslují kompozice jednotlivých záběrů. A také přece po návštěvě kina neřekneme, že ve filmu příliš převládala „kreslená složka“.

Ontologicky nemá dramatický text daleko ke stenografickému zápisu ze soudního řízení. Jen jde o zápis fiktivního agónu se smyšlenými účastníky, jak si ho ve své mysli (již vlastně) inscenoval dramatik.

Výmluvná (a z pozice „pouhé teorie“ jen těžko rozporovatelná) je vlastní zkušenost Ladislava Smočka: „Divadelní hra má svoje zákony, aby fungovala na jevišti trojrozměrně, jinak to bude jen dvojrozměrná záležitost a to je literatura. Říká se, že píšete hry, ale doopravdy je nepíšete – doopravdy je komponujete. Spíš se to podobá architektuře než literatuře.“¹⁶

V.

Traduje se, že Ladislav Smoljak nebyl příliš spokojen s výslednou podobou snímku *Jáchyme, hoď ho do stroje!* (režie: Oldřich Lipský) podle jeho a Svěrákova scénáře. Za vinu to prý kladl představiteli hlavní role, Luďkovi Sobotovi, který se na jeho gusto dostatečně nedržel původního textu. Sobota jako František Koudelka při natáčení skutečně nezapřel „dobrý oddíl“ svého tehdejšího divadelního působiště, jímž byla Schmidova liberecká Ypsilonka, pěstující programově improvizaci. Tedy něco, co je Divadlu Járy Cimrmana na hony vzdálené.¹⁷

¹⁵ Není jistě náhodou, že velký obrazivý režisér Robert Wilson trpěl v mládí poruchou řeči a dyslexií, tj. psaný text mu byl od počátku nepřitelem! Mluvené slovo pociťoval a často tematizoval i po jeho „grafické stránce“, vč. gramatických chyb. K takovému pojetí – v obecné rovině – přispívá i nejčastější (a vzhledem k podstatě herecké práce mylný) obdiv diváků, jak jen si mohli herci zapamatovat tolik textu...

¹⁶ JEŽEK, Vlastimil, TICHÝ, Zdeněk A. (eds.). *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003: s. 197.

¹⁷ A přirozeně i (ne)hereckému projevu samotného Ladislava Smoljaka. Ne náhodou byl také Smoljak vyzdvihován jako herec „havlovský“ – oceňována bývá jeho kreaace Macheathe v Krobově inscenaci *Žebrácké opery*. (Srovnejme se způsobem, jak tutéž roli pojímal Josef Ahrhám v Menzelově režii.)

Už asi nezjistíme, kdo inspiroval koho (zda bylo dřív vejce, nebo slepice), ale vznikla by bez Luďka Soboty tolik půvabná replika: „Třeba jsem... třeba se vás... plachej“, která přesně odpovídá jeho na přeřecích a přerývané řeči založené komice / a naopak není tolik typická pro svěráko-smoljakovsky „vykroužené věty“?¹⁸ Tj. nestojí právě tento Sobotův živelný komediantský projev za nehynoucí diváckou oblibou snímku – stejně jako o dva roky později výkon Jiřího Sováka v *Marečkovi*? A neobsadí si sám Smoljak – již v roli režiséra! – do svých snímků *Kulový blesk* a *Vrchní, prchni!* Josefa Abraháma nakonec z podobných důvodů (herec, který text pouze nereprodukuje, ale rozmimuje)?¹⁹

VI.

Zrovna tak se traduje, že režisér Jiří Menzel nevyslyšel přání autora scénáře Zdeňka Svěráka, aby do role řidiče Karla Pávka ve filmu *Vesničko má středisková* obsadil Petra Nárožného (paradoxně někdejšího semaforového sparringpartnera Luďka Soboty). Dejme za pravdu režii, že k představiteli závozníka Otíka, Jánosi Bánovi, mohla jen stěží najít vhodnějšího partnera než Mariána Labudu.²⁰ Menzel vědomě formuje komediální dvojici klasického stříhu, založenou na fyzickém kontrastu a známou např. z němé grotesky (Laurel a Hardy). Ostatně, komických možností takového tandemu musel si být dobře vědom i Zdeněk Svěrák, když v roce 1971 psal pro Albatros své první dobrodružství *Pana Buřtíka & pana Špejličky*.

Stejně dva somatotypy stály i u kolébky českého kabaretu. V Prvním mezinárodním uměleckém kabaretu Schöbl (název byl ambicióznější než vlastní realita) v domě U Bíle labutě svého času (kolem roku 1907) vystupovala dvojice B+L – Bass a Longen, což byly pseudonymy Eduarda Schmidta a Emil Artur Pittermana, odvozené od jejich tělesných proporcí. Rozdíl v tělesné konstituci nebyl ovšem tím jediným, co od sebe oba kabaretiéry odlišovalo. Zatímco Bass byl typem komika „slovesného“ (intelektuálního, s důrazem na literární brilanci), Longen byl naopak případ komika „mimického“

¹⁸ Pripusťme, že s rozličnými „vyšínutími z vazeb“ máme častěji co dělat u Ladislava Smoljaka – viz např. jeho samostatné *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, vzniknuvší pod přiznaným vlivem havlovské dramatiky.

¹⁹ Ladislav Smoljak se k Luďkovi Sobotovi obloukem vrátí, když s ním v rámci televizní estrády Karla Šípa *Horoskopičiny* vytvoří (málo uvěřitelnou) dvojici v několika autorských „scénkách“.

²⁰ Viz také monografii Zuzany Silové *Marián Labuda. Role a duše*. Praha: Achát, 1997.

(rozpohybovaného, se sklonem k fyzickému rozehrávání gagů). Zdůrazněme, že ono mimické neznamená, že by takový komik rezignoval na „mluvní vyjadřování“. Jistěže i herec mimu (stejně jako pozdější herec komedie dell'arte) je hercem „verbálním“ – v tom smyslu, že i herec mimu (jsa člověkem) mluví. Takové slovo však bude více souviset s celkovým tělesným projevem, zatímco slovo komika „intelektuálního“ spíše s jazykovou ekvilibristikou. Nutno říct, že spojení B+L dlouho nevydrželo, stejně jako nevydrželo ani pozdější – v zásadě analogické – semaforické spojení Jiřího Suchého („slovesný komik, ba básník“) a Josefa Dvořáka („mimický komik, ba bavič“).²¹

Pro větší názornost uveďme zde Suchého „komickou“ větu ze semaforické *Kytice* (balada *Polednice*): (*listuje občanským průkazem*) „Teď tady hledám zaměstnavatele a [...] Odbor péče o mládež.“ Tato replika bude fungovat (či přinejmenším fungovala) nejenom na scéně, ale také na gramofonové desce, ba dokonce v knižním vydání – jedná se vlastně o vtip s pointou. Vedle této věty postavme nyní Dvořákovu „komickou“ větu: „Dej sem dítě!“ Po této, několikrát opakované větě následuje na gramofonové nahrávce vždy hurónský smích publika – jež ovšem těžko docení ten, komu zůstane skryto ono „audiovizuální“, tedy vlastní herecké provedení.²²

VII.

„Ále – zasral jsem se od borůvek!“ To je vstupní replika postavy Jeníčka z mé prvotiny (ve smyslu první hry, kterou má smysl vzít v potaz) *Borůvčí* (2008). Jeníček tímto způsobem reaguje na domněnku sousedky Vrubelové, že zpod trička krvácí. Vzpomínám si, že jsem jako autor přesně slyšel intonaci a rytmus repliky, ale neuměl ji hned zapsat na papír. Nakonec jsem si pomohl dlouhým „á“ a pomlčkou, avšak ten zápis vůbec nevypadal (a dodnes nevypadá) dobře, resp. ne tak dobře, jako ta replika zněla (a dodnes zní) při hlasité realizaci. Jsou zkrátka

²¹ Srovnejme i herectví Júlíu Satinského (glosující, a tedy statický intelektuál) s herectvím Václava Postráneckého (využívajícího každickou příležitost ke gestickému gagu) v Poledňákové komedii *S tebou mě baví svět* (1982), když Pavel Nový je zde obsazen především jako „mužný“ typ. Obliba filmu pak pramení jednak ze saturace přirozené touhy ještě si v příslušném věku „chlapecky“ zablbnout, ale především z komediantského temperamentu hlavních představitelů.

²² Pozoruhodný vývoj měly z tohoto hlediska dvojice Miroslava Šimka. Zatímco s Jiřím Grossmannem tvořili dva „intelektuálně“ (slovesně) vyrovnané klauny (kteréžto pozice narušovaly vlastně jen tzv. „pupákovské“ výstupy, kde prostor dostala extempore Jiřího Grossmanna), v pozdějších letech inklinoval Šimek k partnerům co do úrovně „přítroblejším“ (ať už šlo o Luďka Sobotu či Jiřího Krampolu), nad nimiž vynikal svým „pedagogickým“ projevem. Jistého balancu znovu nabyt až s „moderátorkou“ Zuzanou Bubílkovou, přičemž se ovšem ocitl na zcela jiné ploše aktuálních politických komentářů. Na intelektuálním rozporu byly ostatně založeny už dialogy starověkého mimu mezi tzv. „archimimem“ a tzv. „stupidem“. Proti této tradici stojí dvojice klaunů sic různých temperamentů (a hudebních dovedností), ale jinak stejně pohotových (Vodňanský–Skoumal, Markovič–Breiner, Nekuda–Císlar atd.).

divadelní repliky, které oku nelahodí (analogicky zápisu komentářů na internetových fórech, které se např. několikerým opakováním téhož písmene snaží napodobit mluvenou řeč), ale znějí skvostně. O důvod víc nespátřovat v dramatu literaturu.

VIII.

Zdeněk Svěrák viděl v roli Pávka jiného herce, než který ho nakonec hrál. Jeho představa byla výrazně jiná než režisérova. A přece to nebylo na škodu ani scénáři, ani výslednému snímku. Psaní pro divadlo, natož film je stěží představitelné bez konkrétní scénické představy. Tato scénická představa (autora) je však natolik „introspektivní“, že může režiséra (nesplývá-li s autorem) inspirovat také jen k povytce osobité realizaci. O herci nemluvě. Dramatik tak vlastní scénickou představou režisérovi málokdy co oktrojuje (pokud odmyslíme historické scénické poznámky poplatné dobovým konvencím nebo určené ochotníkům),²³ vlastní scénická představa dramatika je spíš zárukou seriózního impulsu režisérovi. Impulsu, který má všechny předpoklady k úspěšnému rozžití. Neboť minimálně jedno jeho scénické řešení fakticky existuje (subjektivní představa dramatika – i kdyby jí měla být představa herce stojícího v prázdném prostoru a ánfas k divákům odříkávajícího „textový materiál“).

Pozoruhodné je v této souvislosti svědectví režisérky a autorky Elišky Říhové o metodě dramatické dílny ND: *„Pořád jsme se vraceli k tomu, že si to nemám představovat, že to nepíšu pro sebe, že to může být opravdu jakékoliv a ten, kdo to pak bude dělat, si s tím poradí.“*²⁴ Jako by scénická představa dramatika měla umenšit prostor pro kreativitu režiséra. Obecně známý je bonmot E. F. Buriana, že může inscenovat i telefonní seznam. Jistě, nade vší pochybnost. Jenže telefonní seznam nepotřeboval dramatika, telefonní seznam nevznikal v dramatické dílně.

²³ Pro všechny případy podotýkám, že konkrétní scénická představa není v dramatickém textu obsažena ani tak ve scénických poznámkách, jako spíš v „gestičnosti“ vlastních replik a v dynamice vztahů mezi nimi. Odtud je také nejlépe usuzovat na scénický potenciál textu.

²⁴ Podcast Národního divadla *Speciál: Kdo je tady dramatik?* On-line. Dostupné z: <https://narodnidivadlo.podbean.com/e/special-soucasne-ceske-drama/> [citováno 2023-10-04].

IX.

Zdeněk Svěrák nedávno přiznal,²⁵ že k napsání *Aktu*, historicky první cimrmanovské hry, ho inspirovalo Smočkovo (o rok starší) *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*. V témže pořadu k tomu Ladislav Smoček dodává: „On se mýlí. Bylo to jeho a originál.“

Svěrák se jistě nemýlí, že byl Smočkovou inscenací (a jistě i ohlasy publika na původní hru) fascinován, ale věru se nedá říct, že by napsal „Burkeho 2“.

Dopřejme si letmé srovnání: U Smočka stůl v centru jeviště a skříň. U Svěráka stůl v centru jeviště a malířský stojan. Potud vše symetrické. Nuže, dále: U Smočka se ke stolu usedá jen výjimečně (ke konzumaci buchet prakticky nedojde), a i tehdy se tam sedí „jako na trní“. U Svěráka se u stolu povětšinou sedí a konverzuje (skleničky skleněné i jiné pohoštění přicházejí pravidelně k duhu). U Smočka se do skříně fyzicky stěhují čtyři mrtvoly. U Svěráka slouží nedokončený obraz jako důkaz pěti nechtěných početí. U Smočka rozpohybovaný prostor (vztahů). U Svěráka statická rodinná sešlost.

Oba autory rozhodně spojuje slovní humor. Avšak zatímco u Smočka je průběžným kořením, u Svěráka hraje prim. To má přirozeně dopad i na „dramatickou nosnost“ jednotlivých situací – u Smočka slovní humor situace povětšinou „ozvláštňuje“, u Svěráka naopak zhusta rozmělnuje. Oba texty tak v jádru kladou zcela rozdílné nároky na herectví (a to i v případě pojetí dvou ženských postav – Vdovy Outěchové a Matky Žilové, které by dle vůle autorů měli groteskně ztvárňovat muži). Snad i proto Ladislava Smočka neinscenují ochotníci tak hojně jako texty „Cimrmanů“.

X.

Zastavme se nyní na okamžik u humoru, jenž bývá označován jako chytrý či intelektuální a zamysleme se nad patřičností těchto přívlastků. Co si pod tím představit? Chytrý humor – vždyť z toho náročnost přímo sálá!²⁶ Miroslav Horníček přirovnává chytrý humor k bonbónu, který

²⁵ 1. díl rozhlasového cyklu *Nejisté sezony*. On-line. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/konec-po-prvni-sezone-zdenek-sverak-vzpomina-na-rozbroje-v-zacatcich-divadla-9081152> [citováno 2023-10-04].

²⁶ Přiznejme, že divák by nikdy neměl být nucen vykonat příliš mnoho intelektuálních pochodů (v nejmenším to nesouvisí se snižováním nároků na diváka kladených), aby se měl čemu *bezprostředně* (a jak jinak na divadle) zasmát. I chytrý humor musí fungovat na „první dobrou“, aniž by útočil na „první signální“. Jde jako vždy o příslušnou úroveň a míru vkusu. Chytrý humor bude v každém případě častěji spojován s komiky „slovesnými“ než s komiky „tělesnými“ (jejichž humor je tělesný). I tak je překvapivé, že Jiří Suchý odmítá humor středověkého *Mastičkáře* („A zase jedno zamyšlení nad

komik vhodí do hlediště a je na divákovi, aby si jej rozbalil. Divák však často – podotýká Horníček – obdrží bonbón nejen rozbalený, ale dokonce předcucaný!²⁷

Zdeněk Svěrák zase hovoří o dvou elektrodách (představují jeviště a hlediště).²⁸ Když se jedna elektroda dotkne druhé, přeskočí mezi nimi jiskra (zdůrazněme, že se tak stane vždy). Sbližování elektrod je tedy spění k pointě, přeskočení jiskry pak vzájemné porozumění mezi jevištěm a hledištěm. Avšak jiskra – a to je naprosto zásadní – může přeskočit, aniž by se elektrody dotýkaly! Mám Svěrákovu „elektro-fyzikální“ metaforu rád, neboť přesně postihuje výstavbu chytrého vtípu. Dobře vystavěná pointa je tedy taková pointa, při které přeskočí jiskra, aniž by se elektrody dotkly. Styk elektrod je tedy variací Horníčkovy předcucaného bonbónu. Z toho je zřejmé, že pro každý vtíp musí existovat určitá vzdálenost elektrod, která postačí k přeskočení jiskry. A právě hledání této vzdálenosti je tvůrčí metodou chytrých humoristů. Povšimněte si rovněž, že Svěrák neříká, že by se pohybovala pouze elektroda jevištní (v takovém případě by hlediště pasivně očekávalo přeskočení jiskry); daleko spíše půjde o pohyb vzájemný (tzn. hlediště „jde jiskře vstříc“). Jednoduše řečeno – chytrý humor počítá s chytrým divákem, rovnocenným partnerem divadelního představení. (Již komedie dell'arte věděla, že „smysl pro humor“ nemusí být přímo úměrný „vzdělanosti“ – postava Dottora je vždy zároveň agelastem!)²⁹

Význam této role dobře znal už Charlie Chaplin. Ptali se Chaplina: „My tady, mistře, promýšlíme gag. A sice – jestli je lepší natočit nejdřív banánovou slupku a až potom tlustou dámu, jak po té slupce uklouzne; anebo jestli nejdřív ukázat tu dámu, pak tu slupku a teprve potom ji nechat upadnout?“ Traduje se, že Chaplin odpověděl: „Nejlepší je ukázat, jak jde tlustá dáma, pak ukážete tu slupku, pak znovu tlustou dámu a pak ta dáma slupku překročí a pokračuje v chůzi. A to je rozdíl mezi humorem a humorem.“ Jde dáma, je tam slupka –

humorem“ z roku 2016, on-line v rámci jeho *Staré fronty VČERA*). Tím jako by se ovšem „básník-kabaretiér“ Suchý zřikal i celé tradice bachťinovské smíchové kultury jako „druhé pravdy o světě“ (k celému tématu rozhodně viz BACHTIN, Michail M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975). V chystané knize S+Š *české komedie* se budu podrobněji zabývat opomíjeným „půvabem drastické komiky“ (na protikladu „komediantského herectví“ a „estrádního bavičství“), a to i na příkladu vlastní zkušenosti s režii *Dvou aktovek* E. A. Longena (MDO, rež. Milan Šotek, prem. 21. 6. 2013).

²⁷ Podle audiokazety Miroslava Horníčka: *O smíchu*. Fermata, 1998.

²⁸ Podle televizního dokumentu ČT *Cimrmani* (1997) režiséra Jiřího Vanýska.

²⁹ Tím spíš musíme ocenit chuť, s jakou si důstojní profesori Holberg, Klicpera ad. odskakovali k psaní komedií (připomínajíc vědce z cimrmanovského semináře, kteří se odreagovávají v následné aktovce).

napadne to každého: teď se vymele! Chaplinovi bohatě stačí, že jste si to představili, a tak může celý fór posunout.³⁰ I šlehačková bitva v němé grotesce může být výsostně „chytrá záležitost“!

XI.

Usaďme si předchozí odstavce na konkrétním příkladu. Zvolil jsem kratičký dialog (snad bych se za to měl na akademické půdě omluvit) z někdejšího televizního pořadu Šimka a Bubílkové *Politické harašení*:

„Mají něco společného politici a příroda?“ ptá se Bubílková.

A Šimek kontruje: „Politici a příroda mají společného velmi málo. Je to způsobeno tím, že příroda se probouzí každoročně, zatímco politici jen jednou za čtyři roky.“ (*V sále je ticho*) „A to před volbami!“ (*Smích*)

Přepis televizního pořadu je pro nás o to cennější, že si můžeme povšimnout reakcí diváků (případně – připusťme – reakcí divákům postprodukcí pořadu přisuzovaných). Nechci tvrdit, že by se diváci Osvobozeného divadla tomuto dialogu nesmáli, chci jen ukázat, že by na něj reagovali jinak. Pokusme se tedy načasovat pointu odlišně a srovnat ji s tou původní:

„Mají něco společného politici a příroda?“

„Politici a příroda mají společného velmi málo!“

Nyní jsem „Svěrákovy elektrody“ oddálil natolik, že je téměř nemožné, aby jiskra přeskočila. Divák si jen těžko sám poskládá řetězec *příroda každoročně – politici jednou za čtyři roky – a to před volbami*. Takový bonbón si divák patrně nerozbalí nikdy, nebo si rozbalí bonbón docela jiný (v té chvíli si ale nerozumí s jevištěm!). Chyba je tedy na mé straně, neboť jsem jej dostatečně nenavedl. V tomto srovnání Šimkova verze ještě obstojí, avšak podívejme se na tento případ:

„Mají něco společného politici a příroda?“

„Politici a příroda mají společného velmi málo. Je to způsobeno tím, že příroda se probouzí každoročně, zatímco politici jen jednou za čtyři roky!“

³⁰ Podle parafráze Jaroslava Duška v knize rozhovorů *Nenucený výsek* (Praha: Kalich, 2004). Viz také Chaplinovou autobiografii *Můj život* (Praha: Odeon, 1967).

Jsem přesvědčen, že zde by tento dialog zakončili V+W. Elektrody se vzájemně nedotýkají, přesto jsou dost blízko na to, aby se divák doslova dovtípil, co že se to jednou za čtyři roky s politiky děje. Věta „*A to před volbami!*“ je nejen nadbytečná, ale dokonce podceňuje divákův intelekt. Proto je děsivé, když Šimkovi diváci (navíc v divadle pojmenovaném tou dobou po Jiřím Grossmannovi!) zareagují až na ni. Kdyby v sále DJG sedělo obecnstvo Osvobozeného, závorku se smíchem bych umístil již před tuto větu. A pokud by se před touto větou nezasmáli, nezasmáli by se ani po ní; tj. bonbón si rozbalili, ale nechutnal jim!

XII.

Longinus. Tak se jmenuje postava kouzelnického syna z rané Nestroyovy frašky *Vyhnání z kouzelné říše aneb Třicet let ze života darebáka*. Johann Nepomuk Nestroy, středoevropský pokračovatel tradice, kterou by šlo nazvat – parafrází jeho ctitele, českého dramaturga a překladatele Karla Krause³¹ – „mimus ve službách dramatu“, a který výrazně přesáhl rámec vídeňské lidové hry,³² si ji napsal přirozeně pro sebe. Kniha editorů J. Balvína, J. Pokorného a A. Scherla *Vídeňské lidové divadlo* popisuje Nestroye (s přiznanou inspirací v recenzi pražského kritika Bernharda Gutta) jako herce „dlouhé, hubené postavy, kterou prý uměl podle potřeby ještě prodloužit či hned zase zmenšit“.

Stane-li člověk před Nestroyovu sochou na vídeňském Nestroyplatz, dá pamětníkům za pravdu, že věru nešlo o pyknický typ. Socha však ani nevzbuzuje dojem závratné výšky. Důležitý bude zřejmě poukaz na Nestroyovu schopnost *prodlužovat* se, tj. stavět se tu větším, tu menším. Longen byl hercem proměny, živoucí harmonika.³³ Takové jsou nakonec možnosti každého komika (ale i úděl každého herce) s příslušnou výškou. Těžkosti ho budou doprovázet např. při snaze stát

³¹ Shodou okolností (ale především jmen) ctil Nestroye také (mlado)vídeňský spisovatel přelomu 19. a 20. století Karl Kraus (rodák z Jičína). Za vynikající a i k naší současnosti dostředivý považují úvod jeho eseje „Nestroy a potomní svět“: „Jeho památku nemůžeme oslavit tím, že se – jak se sluší na potomky – přiznáme k dluhu, který je třeba splatit. Oslavme tedy jeho památku tím, že se přiznáme k dluhu, který nejsme s to splatit, my nájemníci v době, která už ztratila schopnost na cokoli navazovat...“ (In: *Divadlo*, 1964, prosinec.)

³² Ač využívá půdorysu „her o polepšení“, na polepšení již nevěří (resp. „již“... věřil snad na ně Molière?). Závěrečné šťastné rozuzlení tak pravidelně vyznívá hořce, ulpívá na něm „malvoliovský stín“. Ve středoevropském prostoru dojde Nestroyův impuls svého rozvinutí např. ve hře Ference Molnára *Lilium* – „hře o polepšení, které se nekoná“ (jak zněl podtitul k inscenaci Činohry NdB).

³³ Internationales Nestroy-Zentrum Schwechat má ve svém znaku Nestroyovu siluetu, která připomene excentrický gestus frontmana a flétnisty britské progrockové skupiny Jethro Tull, Iana Andersona.

se nenápadným (ve frašce nejčastěji schovat se). Sigmund Freud by nás možná s ohledem na ustavičné úsilí udržet svou postavu vzpřímenou odkázal až někam k falickým průvodům, jež komedii zrodily. Vedle E. A. Longena je to u nás případ klaunství Vlasty Buriana i Bolka Polívky... Ve Francii např. Jacquese Tatiho s jeho legendární postavou pana Hulota.

Není náhodou, že E. A. Longen stane se dvorním scenáristou Vlasty Buriana (výjimečně i ve smyslu „scenáristy divadelního“, tedy autora *scenárií* po vzoru italské komedie dell'arte). Oba herce totiž pojí stejný somatotyp, autor i herec tak de facto sdílejí jedno tělo (Longen tak píše svého Františka Procházku – domnělého c. k. polního maršálka – pro Buriana jako pro sebe). Podle pamětníků psával Longen své hry chvatně – to souviselo jednak se samotnou povahou textů coby „scénických črt“ („on už si to Vlasta Burian dotvoří“),³⁴ ale také s vlastní tělesnou povahou takového psaní (ne až tak vzdálené „akční malbě“ Jacksona Pollocka). Ano, psaní pro divadlo je psaní fyzické, tj. žádající si konkrétní motorické představy (přidržíme-li se ještě metafory s malbou – konkrétní „tempery“ /rozuměj: konkrétního temperamentu/).

XIII.

Když roku 1962 napíše Milan Kundera své *Majitele klíčů*, oceňují kritici jeho důmyslnou práci se dvěma oddělenými pokoji, v nichž se paralelně odehrávají dva na sobě nezávislé děje (technicky vzato, jsou na sobě oba děje závislé zcela, neboť pravý smysl „příběhu“ vzniká teprve střety obou kontextů). Zmiňován je vliv Brechtův, ne už J. N. Nestroye.

A přitom právě on tento princip uplatnil ve fraškách *Přízemí a první patro* a *Pro nic za nic*, ba ještě zmnožil ve svém *Domě čtyř letor*. Letory neboli povahy nepojí se s komedií náhodně. Slovo *humores* označovalo v antice čtyři základní tělní tekutiny, jejichž „koktejl“ zakládá temperament člověka.

Má-li malíř Patzmann v Nestroyově frašce *Sňatky na železnici aneb Vídeň – Vídeňské Nové Město – Brno* pomoci výrobcí dechových nástrojů Petrovi s námluvami, přispěchá s touto radou: „Tady pomůže jenom jeden prostředek, a tím je... energie!“ Ano, všezdolná energie

³⁴ Na rozdíl od Svěráka se Smoljakem tedy „svým hercům“ nezakazuje improvizovat, nýbrž na jejich vlastní autorský (také textový) vklad spoléhá.

komičárních postav, která si žádá adekvátní energii hereckou. Je to právě tato energie, která učiní z dramatického textu živé divadlo. Šémem k dramatickému textu je vždy herec. A touto energií může se pak nabíjet i publikum (vzpomeňme na „Svěrákovy elektrody“).

„A právě u Nestroye se přece zdá být překypující, neutuchající, vševystihující řeč, stůj co stůj vtipná, komická, ironická, sžíravá a sebepožírající, tou jedinou a poslední nití, na níž se ještě lidstvo houpe před definitivním pádem do chaotické propasti.“³⁵

XIV.

Vídeň – Vídeňské Nové Město – Brno. Tři města v podtitulu Nestroyovy frašky dávají za pravdu jednomu z možných etymologických vysvětlení slova „vaudeville“, jímž je spojení francouzských slov „voix de ville“ neboli „hlas města“. „Když Praha za noci zazáří neonem, není mi pomoci, já slyším pojd' honem,“ zpívá Valdemar Matuška v úvodu filmové komedie *Světáci*, jejímž pravzorem (ať už vědomým či nevědomým) je jiná Nestroyova fraška *Einen Jux will er sich machen*.³⁶ Také Eugène Labiche, jen o necelých patnáct let mladší než Nestroy, zavleče ve svém *Slaměném klobouku* u příležitosti svatby do Paříže rodinu zelináře ze Charantonneau, de facto z vesnice. Zápletku nezřídka zakládá vesničan či obyvatel malého města ve velkoměstě nebo naopak obyvatel metropole na malém městě či na vesnici (jako je tomu u rodiny Kapičkových z Vinohrad ze Štolbova *Na letním bytě*, ale i u manželského páru Peroutových ze Šrámkova *Léta*, potažmo u všech Pražáků z Menzelových filmů *Na samotě u lesa* či *Vesničko má středisková*) – obecně někdo, kdo je na daném území „nepatřičný“.

Námět své frašky převzal Nestroy z francouzského vaudevillu *Paříž, Orléans a Rouen* Jeana-Francoise Bayarda a Charlese Varina. Jakkoliv průběh děje ponechal de facto nezměněn, hru významně *lokalizoval* – podobně jako V+W významně *lokalizovali* americký muzikál *Finian's Rainbow* (v jejich adaptaci *Divotvorný hrnec*). Lokálnost byla ale důležitá už pro J. K. Tyla (slavnost ševců v pražských Nuslích), ne náhodou jednoho z prvních překladatelů

³⁵ KRAUS, Karel. Aby Racek neuletěl. In: (týž) *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

³⁶ Mimochodem, německé slovo *Jux* – žert, legrace, šprým – se v brněnském hantecu poví „zvonek“. Podobnost s křesťním jménem Smočkova Burkeho čistě náhodná?

(adaptátorů) her J. N. Nestroye u nás, či F. F. Šamberka (*Palackého třída 27, Podskalák*).

XV.

Naši pozornost zaslouží si krátce také nestroyovské a labichovské úpravy Voskovce a Wericha. Nestroy své hry koncipoval pro sebe, to on byl hlavním hybatelem všeho. Také Labichovův *Slaměný klobouk*³⁷ má jediného ústředního aktéra ve Fadinardovi. Důmyslná dramaturgická úprava V+W spočívá nejčastěji v „dorovnání“ jedné z vedlejších postav na úroveň postavy hlavní. Zatímco u Labiche je poručík Emil postavou nutnou, leč upozaděnou, v rámci adaptace V+W je přímým sparringpartnerem (byť v rámci zápletky antipodem) Fadinarda.

To by pochopitelně nebylo možné bez toho, kdyby v sobě sami Nestroyovi či Labichovi protagonisté nebyli ukrývali jistý dramatický rozpor, který si V+W mezi sebou „podělili“.³⁸ Stejně jako každý dramatický monolog je ve své podstatě dialogem (který vede postava sama se sebou a s diváky), lze Nestroyovy a Labichovy sólové výstupy (vlastně dobové stand-upy)³⁹ přetvořit na forbíny dvou klaunů. Jsou tedy komikové sólisti typu Vlasty Buriany a komické dvojice typu V+W. Komikové sólisti musejí mít základní rozpor obsažený sami v sobě (vystupuje-li později – především ve filmu – Werich sám, zaujme svou hbitostí, ba mrštností, vzhledem k jeho fysis nečekanou).

Postavy, které psal Nestroy pro sebe, vykonávaly nejčastěji „služebná povolání“. I paní baronka potřebuje někdy zastříhnout vlasy či vymalovat pokoj. Tak se tyto plebejské postavy ocitnou ve vyšší

³⁷ Pro Činohru NdB jsem roku 2019 inicioval nový překlad Michala Lázňovského (zájem o něj posléze projevil i Divadlo na Vinohradech, takže vznikl nakonec rovnou pro dvě inscenace). V chystané knize *S+Š české komedie* se budu zabývat srovnáním Labichova originálu s úpravou V+W, ale hlavně s úpravou Miroslava Horníčka (která má – podobně jako „Cimrmani“ – tendenci rozměňovat dramatickou situaci slovními hříčkami).

³⁸ Obdobného přístupu – tentokrát ryze inscenačního, nikoliv adaptačního – užil na českém divadle nedávno režisér Stanislav Moša, když roli Hamleta rozdělil mezi dva herce, kteréžto řešení vysvětluje podtitul inscenace jako „hádku duše s tělem“ (prem. 9. 10. 2023 v MdB). Tuto asociaci zde uvádím především proto, že mi pojetí „nejslavnějšího monologu všech dob“ připomnělo na premiéře právě forbínu V+W (či W+H). Tělo (herec Martin Mihál) tvrdilo „být“, zatímco duše (herec Michal Isteník) „nebýt“. Jako Papullus (Werich) s Bulvou (Horníček) v předscéně (a písni) „Být či nebýt“ z obnovené „osvobozené“ hry *Caesar*. Zatímco V+W udělají z antagonisty (Emil) hlavní postavy (Fadinard) Labichova *Slaměného klobouku* druhého ústředního protagonistu (Emil kráčí jejich adaptací bok po boku Fadinarda), Moša – použiji-li příměr z popkultury – rozdělí Gluma na Shreka s Oslíkem. Čímž Hamletův dramatický rozpor (rozpor, který má na scéně řešit jedna postava) spíše potlumí, neboť nutí hrát dva herce „jednostrunně“, místo aby jeden herec hrál „vicestrunně“. „Jednostrunnost“ postav bude se zkrátka lépe slučovat s komedií (ne náhodou jsou u Shakespeara dva Hrobníci, a ne dva Hamleti, jakkoliv jako divák rozumím tomu, že i Mošův Hamlet hraný dvěma herci má být obrazem jediného člověka).

³⁹ Sólové výstupy Nestroye v rámci vlastních her, nejčastěji uvozené či zakončené kupletem, inspirovaly patrně Jindřicha Mošnu k žánru *kostýmovaných výstupů*, s nimiž sklízel úspěchy na zájezdech či v pražských zpěvních síních. Tradice, kterou u nás na vysoké úrovni provozoval také František Leopold Šmíd, je vlastně přesně v řádu starověkého mimu – samostatné výstupy, které nejsou součástí širšího příběhu.

společnosti. Základně se ale vždy vychází z klasického komediálního vztahu sluha–pán. A přes postavy sluhů (*zanni* komedie dell'arte) dospěli bychom až k postavám otroků z antických komedií. Bosé nohy, tolik charakteristické pro herce mimu, souvisely jistě i s častým ztvárňováním postav otroků (podle bosých nohou poznáme tento podřízený stav např. na starověkých vázách).

XVI.

„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 zapomněla 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.** Byli velcí herci, kteří v takových groteskách ponejprv ukázali, co dovedou a čeho jsou schopni, a sám ze svého života pamatuji se na některé z nich, jak si na takové velkolepé groteskní večery rádi vzpomínali.⁴⁰ Proč se těmto věcem věnuje tak málo péče jak spisovatelstvem, tak správami divadel?“

Takto bystře pojmenuje základní povahu komedie Jiří Mahen ve svém *Režisérovi zápisníku*⁴¹ (klíčovou pasáž citátu jsem zvýraznil). Komedie je žánrem svrchovaně hereckým! Ptá-li se Mahen, proč se mu věnuje tak málo literátů, týmž dechem si odpovídá. Komedie si nežádá *spisovatele*. Komedie se literatuře vzpouzí.

⁴⁰ Miloš Kopecký naopak přichází na Vinohrady se stigmatem herce z estrád. Tento temperament je však mj. klíčem k úspěchu jeho Jindřicha IV., odkrývajícího základ Pirandellova dramatu v tradici italské komedie, nikoliv „jevištního filosofování“.

⁴¹ Praha: Kočí, 1923.

XVII.

Zatímco ve starověkém Řecku šlo v průběhu Velkých Dionýsií v podstatě o soutěže dramatiků, ze starověkého Říma se nám dochovala svědectví o soutěžích herců: „Víme, že Sulla k sobě rád zval řecké a římské mimy. V určitých hodinách odsunul vážné záležitosti stranou a pozval ke svému stolu kejklíře – mezi nimiž byl i arcimimus Sorix – a pořádal souboje vtipů.“⁴²

Hierarchizuje-li Aristoteles složky klasické řecké tragédie, staví příběh (*mythos*) na první místo před povahu (*ethos*).⁴³ V případě mimu má se to ale přesně obráceně – předvádějí se především povahy lidí (jejich „etologie“) v nejrůznějších situacích (resp. povahy ovlivňující jejich jednání a z něj vyplývající), příběh je podružný. Přirozeně, neboť příběh vzniká až zřetězením několika situací, které mají společně nějaký potenciální smysl (srovnej se strukturou volně řazených skečů, kterou britská skupina Monty Python uvozovala výstižně: „And now for something completely different“). S vědomím jistého zjednodušení, které je daní každého tvrzení zobecňujícího charakteru, lze říci, že komedie je žánrem herců, kdežto vážné drama žánrem dramatiků. Literát bez latentního hereckého (mimického) talentu může těžko napsat komedii. Připusťme, že o vážné drama se může pokusit s podstatně čestnějším výsledkem. Ani v tomto případě však pravděpodobně nedojde své autorské satisfakce.

XVIII.

Ač byl sám autorem tří úspěšných divadelních her, přiznával Milan Kundera otevřeně, že k divadlu nikdy příliš nelnul. „Snad bych to na sebe ani neměl říkat, ale divadlo mne nepřitahovalo nikdy. Každý máme ve svém rozhledu nějaká zacloněná místa. [...] Já sám jsem byl vždycky hluchý k divadlu a už jsem se s tím smířoval jako s jakousi vrozenou vadou. Do té doby, než jsem začal sám psát hru, mohl bych činoherní inscenace, které jsem viděl, spočítat snad na prstech obou rukou.“

⁴² Heslo „Mimus“. In: DAREMBERG, Victor, SAGLIO, Edmond. *Le Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (Slovník řeckých a římských starověkých děl). Hachette, 1877–1919. Z francouzštiny přeložila Markéta Machačíková.

⁴³ Byly doby, kdy mě na zahajovacích zkouškách přiváděly do rozpaků otázky herců: „Jaká moje postava vlastně je? Je dobrá, nebo špatná?“ Považoval jsem totiž za své selhání, neuměl-li jsem na ně odpovědět. Teprve v průběhu let mi došlo, že na tuto otázku se v dobrém dramatu jednoduše odpovědět nedá. Postavy se v jedné situaci chovají tak a v druhé jinak. Drama skutečně nemá zobrazovat povahy lidí, ale jejich jednání. K tomu viz i dialog z Gorkého *Na dně* (citováno podle překladu Tomáše Vůjtky pro NdB 2022) – „POPEL: Teď vážně nevím. Mám ti poděkovat, nebo se tě mám bát? Jsi dobrý, nebo zlý? / LUKA: Podle nálady. Dneska dobrý, zítra zlý.“

Přitom jsem ovšem velice rád četl divadelní hry; drama mne dávno zajímalo – avšak jen jako ryze literární problém: stejně jako novela, báseň, román; herce, režiséra, jeviště jsem si přitom docela dobře odmyslet. K *Majitelům klíčů* mne tedy nepřivedla láska k divadlu, nýbrž literární nápad, který se nedal vyjádřit jinak než právě dramatem.⁴⁴

Kunderovo „doznání“ je pozoruhodné hned z několika důvodů. Jistě, Milan Kundera jako autorský typ střežící si úzkostlivě každé své slovo⁴⁵ stěží mohl propadnout divadlu. Dramatik (ale ani režisér), jak známo, nikdy nemůže mít představení pevně ve svých rukou, vždy bude závislý na interpretech (často s vlastním autorským vkladem). Jeho dílo bude na scéně vždy výsledkem jisté (režijně-dramaturgicko-scénografické) interpretace (režiséři budou k jeho „Toníkům“ přimýšlet své „bicykly“). Reprízu co reprízu může replika zaznít jinak, než jak ji autor napsal – ať už proto, že herec improvizoval, zapomněl text či se přeřekl. Na druhou stranu, člověk, i když by třeba nechodil pravidelně do divadla, těžko může být dobrým čtenářem divadelních her, není-li schopen čtení s konkrétní scénickou představou (Kundera si v představách mohl škrtnout herce i režiséra jedině proto, že je v tu chvíli zastal sám, tj. k divadlu nebyl *slepý*). Mluví-li Kundera o „literárním nápadu“, mluví jednoznačně o námětu (příběhu), který jistě má co společného s literaturou, resp. s vyprávěním.⁴⁶

Svou první hru píše Milan Kundera jako etablovaný básník a esejista, pět let před svým prvním románem. Cesta od poezie k dramatu (dlouho také chápanému jako „dílo básnické“) není v dějinách divadla výjimečná. Nejenže sám vznik tragédie bývá spojován s dithyrambem (a komedie s falickými zpěvy), ale jako by platilo, že „lyrické subjekty“ jsou oproti „objektivním vypravěčům“ (proza) přímo předurčeny obstat jako dramatické postavy. „Subjektivní“ (potažmo esejistické) hledisko je vždy o poznání dramatičtější, kteroužto „pravdu“ pregnantně vyjádřil Luigi Pirandello názvem jedné ze svých her: *Každý má svou pravdu*.⁴⁷ A neliší se nakonec básníci od prozaiků už tím (a nepřibližuje je

⁴⁴ Milan Kundera. *Majitelé klíčů*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

⁴⁵ Viz mj. jeho eseje *Nechovte se tu jako doma, příteli*. Brno: Atlantis, 2007.

⁴⁶ Jako divadelníkům nám nemusí být proti mysli hovořit i v případě divadla o *vyprávění* – proč neřict, že se předváděním (v metaforickém smyslu) vyprávěl příběh?

⁴⁷ Co s Pirandellovým apelem v tzv. době postfaktické, aby nebyl výzvou k relativizaci všeho?

dramatikům už to), že je pro ně zásadní, jak jejich slova znějí při hlasité realizaci?

XIX.

„Dnes literatura našich šantánů je ještě bezcenná. Jest několik výjimek, znáte asi několik výstupů dosti charakteristických, i několik dramatických věcí povznášejících se nad všední úroveň, ale celkem živí se naše šantány hroznou směsicí nemožných překladů, často nesmyslných, psaných barbarskou češtinou, cizími písničkami násilně zkomolenými, s předělaným bídným textem, a tu se zdá, že třeba je nápravy. Naše obecnost chodící do šantánů je povětšinou jiná než obecnost šantánů německých. [...] Jsou vděční za všecko a nevěřím, že by nepřijali lepší duševní stravu, než se jim dnes skýtá – jen kdyby jí bylo, kdyby podařilo se prolomit předsudek, že literatura šantánová musí být inferiorní, neumělá. Neodvažuji se činit návrhy, vím dobře, v jak vysokém koturnu chodí produkty nejmladších našich adeptů Parnasu; ale přesto osměluji se naši ubohou literaturu šantánů doporučit laskavé pozornosti našich literátů.“⁴⁸

Mluví-li Václav Tille v souvislosti s produkcí „zpěvních síní“ (slovo šantán je přirozeně příbuzné se slovem šanson – z francouzského *chantant*) o literatuře, neocitá se v tu chvíli mimo pole divadla. Samozřejmě že lze mluvit o literárních kvalitách dramatických textů, analyzovat jejich slovesnou úroveň (o tu jde Tillemu především, o úroveň šantánových výstupů) či motivickou kompozici, tedy oceňovat kvality, které musely být výsledkem nějaké předchozí tvůrčí rozvahy („někdo si s tím dal tu práci“), kvality, o které sice můžeme zavádět i v průběhu improvizace, ale jen těžko jich budeme dosahovat v takovém sledu (jen těžko může skupina improvizujících herců trefit např. jednotnou jazykovou stylizaci, jako je tomu u hry jednoho autora). Vždyť i herci komedie dell'arte vytýčili si předem bodový scénář, neboť by jen těžko dokázali jako jeden muž vést příběh týmž směrem (k témuž smyslu). Aniž by chtěl autor této úvahy takovou možnost zcela vyloučit, musí konstatovat, že v historii divadla nedospělo se ještě nikdy k textům (literárním i scénickým) kvalit Shakespeareových či Čechovových na základě zapisované improvizace (tedy metodou

⁴⁸ TILLE, Václav. Literatura šantánů (1898). In: (týž) *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007.

„devised theatre“).⁴⁹ Ostatně, kam dospělo přesvědčení herců italské komedie, že se bez autora obejdou? K nutnosti Goldoniho reformy.

K otázce literárnosti dramatických textů ještě dodejme, že „zapsanou činohru“ lze bezesporu vždy vydat knižně, ba se jí zabývat na literárním semináři (vždyť přece tolik slavných dramatiků bylo zároveň slavnými literáty – ať už básníky či prozaiky). Její čtení však bude vždy málo náležité, nebudou-li se při něm brát v potaz především její možnosti scénické (v případě replik postav hlasitá realizace těchto „zapsaných vět“ na jevišti). Pokud nebude čtena *dramaturgicky*.

XX.

„Mým pravým a nepřímým učitelem byl Jiří Mahen. Psal mi dopisy, v nichž mi ‚nic neradil‘, a přesto mi dal vše, co mně mohlo být dáno. Dodnes objevuji jeho věty. Jsou zázračné. V každém ze svých období jsem se jich mohl uchopit. Za jistých večerů se mi chce utéci z celého světa k Mahenovi.“

Kdo že je autorem tohoto vyznání? Jeden z rytmicky nejpřesnějších a rýmově nejvynalézavějších českých básníků, Vítězslav Nezval. Aby nějaká věta byla pro básníka objevem, musí se vyznačovat zvukovými kvalitami. A pro básníka Nezvalova (poetického od slova „poetismus“) založení, jazykovou hravostí.⁵⁰ „Vidle a ne bible!“ Slovní hříčka z některého scénária Mahenovy *Husy na provázku*? Nikoliv. Replika z jeho dramatu *Mrtvé moře*.⁵¹ Jazyková hravost ani hravost herecká tak nejsou záležitostí žánru, ale stylu!⁵²

Dvě zásadní, a přitom tolik odlišná divadla v Brně, jako jsou divadlo velké činohry (Mahenovo divadlo) a divadlo studiového, experimentálního typu (*Husa na provázku*), mohou nést jeho (a z jeho díla

⁴⁹ Není to ale sám autor, který svým psaním – psaním skutečně *tvůřím* – v podstatě také improvizuje, tj. zkouší a prověřuje různé možnosti situací a postav?

⁵⁰ Jako se k Mahenovi hlásí Nezval, hlásí se k Nezvalovi Jiří Suchý. Jako se k Nezvalovi hlásí Suchý, hlásí se k Suchému Karel Plíhal (v tomto případě jde o obdiv oboustranný). Pokud bychom chtěli načrtnout tradici českého písňového textu, měl by na ni básník Jiří Mahen jako autor poezie „písňových“ kvalit překvapivě velký vliv (viz rozhodně jeho sbírky *Plamínky*, 1907, či *Duha*, 1916). A to např. i na český šanson – srovnajme nátisk Mahenových *Balad* (1908) s Nezvalovým „I řekl Ježíš apoštolům...“ z *Manon Lescaut* (či s *52 hořkými baladami věčného studenta Roberta Davida*) a následně s texty Michala Horáčka (chrličího je v poslední dekádě /tedy nejen v *Českém kalendáři* podle mustru villonských balad). Činohra NdB proto připravila komorní hudební večer *Mahenova Reduta* (prem. 4. 10. 2021) a jednotlivé písně zaznamenala na stejnojmenném virtuálním albu (2023).

⁵¹ Celá pasáž zní takto – „VRCHNÍ: Sedlákoví patří do ruky vidle a ne bible! Co mi tu budeš vykládat? Myslím, že jednou z tebe udělám prvního sedláka v kraji, ale ty, jak se zdá, máš v hlavě jenom revoluci, poslouchat jsi se nenaučil, a proto budeš potrestán... Bible, bible, přeházím ti celé stavení, až ji najdeme! Bible! Vidle a ne bible! / HAVELKA: Však milostivá vrchnost sama dobře ví, že s vidlemi umím zacházet. A bibli že jsem zase do ruky vzal? Však, pane vrchní – vidle! – ne vidlí, ale řeky bylo by třeba na ten hnůj, který jste z nás nadělali –!“

⁵² Ocitujme v této souvislosti Jaroslava Kvapila: „Pokouším se hrát nikoli tragédií, nikoli komedií, nikoli historií, ale Shakespeara sama –“ (In: ČERNÝ, František. *Hraje František Smolík*. Praha: Melantrich, 1983.)

odvozené) jméno, a není to v rozporu. Tak jako Mahena svého času inscenovali v pražském Národním divadle (se kterým je jako autor paradoxně více svázán než s tím brněnským) i v kabaretu Červená sedma (dramatický „sketch“ *Náměsíčný*).

XXI.

Na otázku č. 59 „Vyjmenujte ty své role, které považujete za nejlepší“, již jí podle mustru ankety ruských teatrologů z roku 1923 položil časopis *Disk*, odpověděla Jaroslava Adamová: „Myslím, že byly dobré *Mouchy a Drobečky z perníku, Lidský hlas, Dům se sedmi balkóny*.“⁵³

Herečka, která v průběhu své úctyhodné divadelní kariéry ztvárnila vypjatě dramatické postavy jako Schillerovu Marii Stuartovnu či Ibsenovu Heddu Gablerovou, že se tak vřele hlásí k broadwayskému komediografovi Neilu Simonovi (autoru *Drobečků*)? Nic nepochopitelného, uvážíme-li, nakolik postavu barové zpěvačky Evy Mearové koncipuje Simon především jako efektní herecký part.⁵⁴ Simon píše v první řadě pro herce a jejich „komediantskou“ podstatu.

Je častým úkazem (z podstaty „divadelního psaní“ pochopitelným), že herci zatouží napsat si pro sebe a své kolegy (pravidelně také společně s kolegou či s kolegy) hru. Výsledky takového snažení byly mi již několikrát svěřeny k přečtení. Ať už jejich úroveň byla jakákoliv, jedno měly společné – vždy šlo v prvním plánu o komedie. Že by zde pokaždé převážily ohledy „kasovní“ (dobře se na zájezdech prodávat)? Neřekl bych. Ve všech případech šlo o vnitřní puzení, které mělo daleko ke „kalkulu“. Průchod zde dostala především bytostná povaha herců – chuť, s Nestroyem řečeno, *...si pořádně zařádit*.

Nasazení komedie bývá často vnímáno jako úlitba diváckému vkusu. Nevyžadují ovšem komedii daleko spíše sami herci (dokonce, nevyžadují ji i ve chvíli, kdy o tom sami nevědí), aby mohli ukázat své „herecké umění“ a mít tak u publika přirozený úspěch? U herců je ostatně poměrně frekventované užití pojmu „komedie“ ve významu „představení“ či „inscenace“ či „hra“, bez ohledu na žánr („Co dneska

⁵³ Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví. In: *Disk*, 2003, č. 6 (prosinec), s. 35.

⁵⁴ Simonovy hry staly se pro tyto kvality dávno klasickými benefičními čísly (dále např. *Vstupte!* pro dva herecké bardy). „Simonovským hercem“ byl svého času i Vlastimil Brodský na Vinohradech, zde ovšem dáno i „dramaturgickými možnostmi“ za vlády jedné strany.

hrajeme za komedii?“ / „Jakou komedii právě zkoušíte?“). Komedialní herectví – vraťme se ke slovům Jiřího Mahena – je pro formování hereckého souboru / kultivaci herecké souhry / artikulování hereckého stylu zcela zásadní. Označí-li A. P. Čechov svého *Racka* za „komedii“, neříká tím něco zásadního spíše o způsobu, jak se má jeho hra hrát, tj. o herectví, než o žánru v úzkém smyslu? A nebyli si této možnosti vědomi v Činoherním klubu, i když třeba inscenovali Gorkého *Na dně*, a nejsou si jí vědomi i v Komorní scéně Aréna,⁵⁵ i když třeba inscenují hru o Adolfu Eichmannovi?

Po prvních třech sezonách se mi v NdB začala dít podivuhodná věc. Režiséři, které jsem na základě předchozí úspěšné spolupráce přizval k další, projevíli zájem nazkoušet s naším souborem komedie. K volbě žánru je tedy inspirovali přímo naši herci, jejich komediantský temperament! A tak Lukáš Brutovský, který předtím inscenoval v Redutě Ickeovu znepokojivou *Doktorku*, nazkoušel v minulé sezoně v Mahence Fraynovo *Bez roucha*. Jsem přesvědčen, že tento potenciál „mimujícího“ souboru je ve výsledku tím, co diváky přivádí do divadla, ať už je žánr jakýkoliv. V souvislosti s „mimickým živlem“ by se dal ostatně parafrázovat i bonmot E. F. Buriana – rozmimovat se dá cokoli, i telefonní seznam.

XXII.

Liší se chuť „pořádně si zařadit“ nějak od bytostné povahy komediografů? V knize rozhovorů *Šest z šedesátých* zmiňuje Ladislav Smoček, že jej v mládí fascinovali brouci a jiná podobná havěť natolik, že dokonce pomýšlel na studium na přírodovědné fakultě. „Nikdy mě nenapadlo, že bych mohl spojit svůj život s divadlem, dokonce jsem se ani o ně moc nezajímal. Myslel jsem spíš na chemii, biologii, prostě na přírodopis. [...] stále jsem si pořizoval všechny možné knížky o přírodě, o rostlinách, o broucích, o veškerém životě bez lidí. Biologie, živé organismy mě pořád zajímaly.“⁵⁶ Jakkoliv zalíbení v hmyzu není u malých dětí ničím neobvyklým (jednoduše proto, že v příslušném věku mají k tomu, co se děje v trávě, blíže než „odrostlí“ dospělí), jako by

⁵⁵ Souhra hereckého souboru ostravské Arény je (či minimálně ve dvou minulých dekadách byla) pověstná. Je v této souvislosti náhodné, že byla kultivována i na takových titulech, jako je *Dezertér z Volšan* E. A. Longena (prem. 16. 2. 2008 v režii Ivana Krejčího)?

⁵⁶ JEŽEK, Vlastimil, TICHÝ, Zdeněk A. (eds.). *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003: s. 184–186.

toto tíhnutí bylo jedním z nutných předpokladů autorského typu „komediograf“. Tedy autora, který na své postavy shlíží, ba je napichuje na jehly jako entomolog (paralelou zvětšovacího sklíčka coby nezbytné propriety je v případě herectví všemožné groteskní „přehánění“ a „úlovky“ typu „pořízek“ či „střízlík“, o nichž již byla řeč).

Rozhled a zájmy Matěje *Broučka*, postavy příběhů Svatopluka Čecha, budou i rozhledem a zájmy mnohých postav Štolbových či Štechových. *Broukem v hlavě* potrápí své postavy Feydeau, svého *Chrousta* má Jiří Mahen, ale už u Aristofana vyletí na Olymp vinař Trygaios na osedlaném chrobákovi (mj. poměří bohy hmyzem jako pan Brouček poměří sebou Měsíc). Hmyz má samozřejmě co dělat s přírodou, která světu komedie vládne (BURKE: „Ty žlázy, ty žlázy!“) a v níž je životní prioritou všech zúčastněných *zůstat naživu / přežít*. Vlastně být šťastný jako blecha. Dialog Prvního a Druhého slimáka ze závěru *Ze života hmyzu* předběhne na českém divadle forbíny (a komedie bří Čapků jako celek revue) V+W jen o 5 let – „PRVNÍ SLIMÁK: Štůj. Něčo tu šušťí! / DRUHÝ SLIMÁK: Ty vošle, tak čouvni!“ Ostatně, není to právě tato příroda (žlázy), která vládne i románům (literárním komediím) Milana Kundery?

XXIII.⁵⁷

Znamenitym postřehem přispěl po přečtení hry *Majitelé klíčů* režisér Štěpán Pácl: „V bytě Krůtových 60. léta, za okny stále pochodují nacisté.“ Skutečně, rozmarné ranní (ne)vstávání a (ne)oblékání Jiřího a Aleny nemá svou atmosférou daleko k laškovně erotické stínohře z pozdějšího filmu Hynka Bočana *Nikdo se nebude smát* (shodou okolností podle stejnojmenné Kunderovy povídky). Také šlágr o svlečně, přes všechnu svou záměrnou vlezlost a banalitu, má jazykovou hravost blíže k semaforické poetice než k písním z protektorátních filmů (vzpomeňme při této příležitosti i půvabný slovní obrat ze hry jen o píď pozdější, z *Konce masopustu* Josefa Topola – RAFAEL: *Proč stojíš u toho roští? / MAŠKARY: Jsme rošťáci, húúú!*). Protektorát je tak v případě Kunderovy hry z roku 1962 pouhým ornamentem, vlastně námětovým „kuklením“.

⁵⁷ Oddíl č. XXIII (a před tím již závěr oddílu č. XVIII) je krácenou citací z mého článku do programu k inscenaci *Majitelů klíčů* (NdB 2021) „Komédie nevyhnutelnosti a tragédie nahodilosti“.

Této dramatické „kamoufláži“ učí nás již klasická římská komedie, jež rozlišuje komedii *palliata* a komedii *togatu*, kteréžto názvy jsou odvozeny z oděvů (v prvním případě) řeckých a (v druhém případě) římských. Lze předpokládat, že čím byl vlastní námět komedie satiričtější a k římské skutečnosti nesmlouvavější, tím spíše sahali autoři po prostředí „řecké obce“. Neboli spřádali děj tak, aby se při letmém pohledu jevil jako bezpečně vzdálený: „to není o nás“! Vztaženo ke Kunderově hře: mluvili-li se v ní o vládnoucím režimu přímo, líčí jednoznačně pozitivní komunistický odboj za druhé světové války... ba hra má *jakoby* (!) nátlak socialisticko-realistického dramatu o tom, že se malí lidé mají obětovat ve jménu velké ideje... Komédie *palliata*!

„*Já chodím dvakrát týdně do baletní školy, to tady vede paní Faktorová, ona byla kdysi v Brně u baletu ve Státním.*“ Zdánlivě nevinná replika Aleny upoutala mou pozornost už proto, že je v ní zmíněna budova dnešního Mahenova divadla. Alena však o budově architektonického ateliéru Fellner & Helmer mluví za protektorátu, tudíž tento název ještě nemůže znát (a nemohl ho znát ani Milan Kundera, neboť svou hru napsal tři roky před tím, než se Mahenovo jméno dostalo pod tympanon nadřečeného divadla). Ani s tímto vědomím nás ovšem Alenina replika – trváme-li na tom, že je pronášena za protektorátu – nepřestane dráždit. O Státním divadle v Brně lze totiž hovořit až po konci války, resp. nejdříve od roku 1948. Z hlediska dobové věrnosti se proto jedná o čirý anachronismus, umocněný navíc příslovcem *kdysi*, svědčícím o nutném časovém odstupu od čtyřicátých let. Že by byl režisér Otomar Krejča, s jehož „*master class*“ je Kunderova práce na hře spojována a jemuž je také výsledný dramatický text dedikován, býval tuto autorskou nedůslednost přehlédl? To už si lze snáze představit, že se o žádnou autorskou nedůslednost nejedná.

XXIV.

Jiné světy nemusejí ovšem v komedii souviset (a často ani nesouvisují) pouze se „satirickým ostřím“ (v případě Nestroyových her máme často co dělat s komediantským scénáři schváleným cenzurou – která, zakazovala-li to a to, podněcovala vlastně autorovu fantazii k tomu

zobrazit to jinak).⁵⁸ Dobře je to vidět na porovnání tvorby Goldoniho a Gozziho. Zatímco Goldoni tíhne k obrazu ze života (se všemi málem „ibsenovskými“ sociálními aspekty), Gozzi se nechává unášet (jakoby stále barokní) divadelní fantazií, kteroužto ve svých hrách – jako „chuť vymýšlet si“ – tak často tematizuje i Nestroy (jehož lokální frašky mohou stát jak v tradici, která spěje k divadlu „realistickému“, tak v té, která dodnes sází na divadelní kouzla):

„PATZMANN: Tady člověk vidí, co může způsobit fantazie. Přenese nás do všech světadílů, mezi hvězdy, do nebes! Já říkám: jestli si někdo představuje, že je v Brně, nechme ho v Brně; a jestli si někdo představuje, že je v Novém Městě, pak ho nechme být v Novém Městě. Není to to nejrozumnější, pánové?“ (In: *Sňatky na železnici*. Překlad Václav Cejpek pro NdB 2020.)

K „ibsenismu“ v rámci komedie ještě doušku: Zásadní obrat k intimitě salónu (odpovídající intimitě „rodinných záležitostí“) učiní v rámci komedie Molière. Do té doby odehrává se komedie ponejvíce na ulici, před domem, a jako taková je věcí veřejnou (což je i východisko Brechtovy „pouliční scény“). O necelá dvě století později rozvine komedii, „uzavřenou“ do pokoje, ve Francii Eugène Scribe, který miluje všechny ty situační zvraty, nečekané příchody postav – což pak přirozeně vyústí k Feydeauovi, ale – s přeznačenými znamínky – i k Ibsenovi. Neboť on v zásadě zachová kulisy i timing salónní komedie (každá druhá scéna je přece skandálem či trapasem, v *Divoké kachně* dokonale). Jak málo stačí, aby se z komedie stalo „vážné drama“ a naopak – viz Strindbergův *Tanec smrti* vs. Dürrenmattovo *Play Strindberg*.

XXV.

Svou ranou (třebaže teprve před pěti lety ve Vídni objevenou) hru *Nikdo* (*Niemand*) z roku 1924 nazve ještě Ödön von Horváth „tragédie“. Až později začne „žánr“ svých kusů označovat jako „lidové hry“. Jejich charakter se však oproti zmiňované juvenilii zásadně nepromění (jsou možná o něco méně proklamativní, tj. více a více se v nich prosazuje „ticho“ jako prostředek stejné „výpovědní hodnoty“ jako slovní replika).

⁵⁸ Dovolte mi zacitovat sám sebe, a sice situaci ze hry Cabaretu Calembour *Arcimimus*: „Jak mám říct vtip o Midasovi, když nemůže být o Midasovi?“

Jako by Ödön von Horváth sám teprve zjišťoval, „co vlastně píše“... A když si to uvědomil, nechtěl jasným odkazem na hry vídeňského lidového divadla apelovat na způsob, jak jeho hry chápat, ale především hrát? Vždyť i A. P. Čechov (v rámci svých velkých her) nazve „komedií“ nejdříve *Racka*, když ještě *Ivanova* píše jako „drama“... Jako by si Čechov i Horváth přáli tímto „žánrovým určením“ především více „mimického živlu“ ve svých hrách (připustíme-li, že „žánrově čistší“ komedie již dávno psali – Čechov rozhodně svými aktovkami).⁵⁹

Ödön von Horváth, ale výrazně i jeho současník Brecht jsou přímými dědici Nestroyovými. Komédie vyžaduje od herce odstup (už proto že v případě komedie je herec často „chytřejší“ než jeho postava) – když se pekař vydává v komedii za císaře, v podstatě „brechtovsky referuje“ o chování a způsobech císaře (aniž by před tím herec nemusel vytvořit postavu pekaře)!

XXVI.

Bertolt Brecht se nechal slyšet, že vše inscenuje s důrazem na komedii.⁶⁰ Skutečně tak inscenoval i *Antigonu* (byť se jednalo o jeho vlastní adaptaci)? Vracím se v mysli k prvnímu ročníku studia na DAMU. Na dramaturgickém semináři četli jsme tehdy Sofoklova *Krále Oidipa* a paní prof. Zuzana Sílová, která jej vedla, charakterizovala entrée lokasty, vpadnuvší do hádky Oidipa s Kreonem, těmito slovy: „Roztrhne je od sebe jako malé kluky.“ To že je výstup hodný „velikosti“ tragédie? Tragédie tou dobou ještě nekontaminované komedií (jako tomu začíná nasměle být u Eurípida a jako tomu je v případě Shakespearových komplexních světů)?

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

⁵⁹ A necouvl z tohoto úhlu pohledu Fráňa Šrámek příliš brzy (autorsky submisivně) před „čtením“ jeho hry režisérem Jaroslavem Kvapilem a herečkou Annou Iblou? Připomeňme jeho přesvědčení, že napsal komedii – a dodatečné dopisování „více smutku“ na její úkor. Co kdyby trval na svém, jako si Čechov trval na svém před J. P. Karpovem, ale i K. S. Stanislavským? Co kdyby Šrámek narazil na režiséra, který by ho neutvrzoval v lyrismu, ale ve „frustračně-rezignační“ grotesce? Mimochodem, jmenuje se postava Krůtové z Kunderovy tragifrašky *Majitelé klíčů* křestním jménem Slávka skutečně nahodile, uvážíme-li její repliky typu: „Pepi, co má ze svého mládí... v téhle době!... a ve Vsetíně!“?

⁶⁰ Přílohou původní studijní opory byla tzv. „Drobná čítanka k tématu 'mimický živel'“. Pro potřeby habilitační práce místo ní příkládám tři „ukázkové“ články do programů, které jsem napsal coby dramaturg příslušných inscenací režiséra Štěpána Pácla během svého působení v NdB (tedy od roku 2019 dál). Schválně jsem vybral ty, které nepojednávají o „jednoznačných“ komediích, a přitom (z mé dramaturgické pozice) odhalují jejich komediantskou podstatu. Konkrétně se jedná o inscenace: *Lucerna* (prem. 13. 12. 2019 v Mahenově divadle), *Lilium* (prem. 4. 9. 2020 v Mahenově divadle) a *Matka* (prem. 8. 4. 2022 v divadle Reduta).

A je-li čas od času přece jen důvodné vyhnat z jeviště Hanswursta,⁶¹ nesmíme s vaničkou vylít i dítě: svádějme boj s pokleslým vkusem, ne s komediantským herectvím!

„[...] Copeau neobává se stavět Molièra a všechno herecké umění s těmito moderními šašky, dědici slavné commedia dell'arte, do jedné řady.

Není dnes sám: poslední léta, léta poválečná, stále úsilněji ukazují k tomu, že staré dělení obřadného dvorského divadla, které přesně rozeznávalo vznešené, klasické, romantické a vážné umění od frašky, operety, cirkusu a varieté, dnes ztrácí svůj význam.

V starém řeckém umění dramatickém vznešená tragédie a divoká fraška jsou těsně navzájem spjaty, hrají se v téže době na stejném jevišti, jsou jen líc a rub téže duševní nálady, téhož duchového podkladu, jenž se zračí na jevišti jednou v tragické, podruhé v komické póze. Středověké mystérium spojovalo rovněž velmi tragické a vznešené děje vázané na život Kristův, svatých a mučedníků s velmi groteskními i zuřivými scénami komických pastýřů, vzteklých čertů, podvodných šarlatánů a surových katovských holomků. Shakespeare sám dovedl v nejtragičtějších hrách postavit tragiku a divokou komiku vedle sebe: Percy a Falstaff, monolog vrátného po zavraždění Dunkana jsou příklady takových nápadných protiv. Molière se svými tragickými zbarvenými hrami o Lakomci, Pokrytci, Škarohlídi vedle velmi výstředních frašek, k nimž dnes školometská kritika přistupuje v rozpacích, je neklamným svědkem.

[...] Moderní divadlo téměř až do války chce být především vážné, ať již v tragédii, či v komedii. Řeší problémy života, uvažuje o záhadách, dojíká, vzrušuje, ale stále usilovněji touží po tom, aby se zbavilo všeho, co by mu připomínalo bývalé histriónství, jeho cabotinskou, komediantskou minulost, jeho příbuzenství s těmi vyvolavači na trzích, šašky před boudami, klauny v cirkusu.“

TILLE, Václav. *Šaškové a umění* (1926).

In: (týž) *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007.

„Zpodobňujete život, nesmíme jej vyjadřovati napodobením skutečnosti. Musíme vyjadřovat holou podstatu života, přetvořenou v určitý jevištní výraz, vyhraněný a typický. Usilujeme o moderní divadlo, i musíme pěstovat všechny jeho jevištní složky, artistikou cirkusu a kabaretní improvizací počínaje a dramatem konče.“

Z Manifestu Revoluční scény (1920) Emila Artura Longena.

⁶¹ O „totalitě“ divadelního světa bez Hanswursta jako pro drama scestné úvaze více v mé chystané knize *S+Š české komedie*.

Příloha: Články do programů

Alois Jirásek

LUCERNA

Režie: Štěpán Pácl

Dramaturgie: Milan Šotek

Premiéra 13. prosince 2019 v Mahenově divadle.

Lucerna – divadelní posvícení

Na úvod jeden malý literárněvědný kvíz: Je pravda, že Karel Čapek přežil Aloise Jiráska pouze o osm let? Ano, je to pravda, jakkoliv oba autory dělí bezmála dvě literární generace. Kdo váhal, má možná (stejně jako druhdy já) tendenci „klást“ Jiráska (23. srpna 1851, Hronov – 12. března 1930, Praha) mnohem hlouběji do historie českého písemnictví, než jak tomu ve skutečnosti je. Jako by v našem povědomí splýval autor s dobou svých historizujících námětů, zabírajících v zásadě plochu od praotce Čecha po revoluční rok 1848 (s těžištěm v husitství a době pobělohorské). Považme však, že v den premiéry *Lucerny* (17. listopadu 1905 – i v budoucnu šťastné to datum pro český národ!) jsou již prvním rokem na světě Jan Werich a Jiří Voskovec.

Ačkoliv tedy Jiráskova *Lucerna* – na rozdíl od Mlynářovy lípy – není „našeho rodu odnepaměti“, spojuje v sobě hned několik konstitutivních linií českého dramatu (doslova z nich vyvěrá, podobně jako stará lípa stojí na základech kostela). Je to v první řadě linie dramatu pohádkového, sahající nejpozději od Klicperových a Tylových báchorek přes Zeyera, Kvapila (historicky prvního režiséra *Lucerny*, kterou v pražském Národním divadle mohl – řečeno s jistou nadsázkou – inscenovat ve stejných kulisách, ve kterých měla o čtyři roky před tím premiéru Dvořákova *Rusalka* podle jeho libreta) až po Drdu či Františka Pavlíčka. Druhou, již překvapivější linií je české impresionistické drama – vždyť les Jiráskovy *Lucerny* zní a zpívá téměř šrámkovsky (a šrámkovsky vyznívá i chvilkový sen Mladé kněžny). A konečně hru okysličuje nezbytná tradice českého komediantského divadla – již zmiňovaní V+W mohli by ostatně docela dobře ztvárnit Jiráskovy vodníky Michala a Ivana, byť Werich nakonec spojí svůj herecký život s vodníkem Čochtanem (aby nedošlo k mýlce, Jiráskovi vodníci

vyznačují se i sytými valéry erbenovské baladičnosti: „...*hned jsem zařizl svých dvanáct štik stříbrných, co v lodičce mne vozily.*“).

Tyto tři kořeny – pohádkový, impresionistický a komediantský – se zasloužily o to, že vláda koruny Jiráskovy *Lucerny* nebyla dosud z českého jeviště sesazena, byť její kvality je dnes často třeba obhajovat takřka s nasazením mlynáře Libora (k tomu má co říct jedna z nejsilnějších replik hry, ukrytá poněkud ve stínu „zlidovělé árie“ o lípě, bezprostředně ji předcházející: „*Tomu neporozumíte, protože to necítíte.*“). Jednou z praktických obhajob jejích kvalit – kvalit hry nikoliv naivní, ale dramaturgicky mimořádně dobře prokomponované; hry o lidském strachu, poddajnosti, slepé poslušnosti a pokusech všem těmto lidským slabostem čelit (možná právě v tomto smyslu jde o hru vskutku „národní“!) – je nová inscenace Štěpána Pácla, který programově tímto titulem započíná své umělecké formování Mahenovy činohry.

Jistou peprností budiž, že sám Mahen pro Jiráskovu hru dvakrát nevzplanul, jak dokazují jeho verše z *Moderní revue* (v podstatě o „nemoderní hře“): „*Pohádka láká. Vyprodán je dům. / Stvořeno dílo, jak chce publikum: / trošičku smíchu, trochu tragiky, / pak hastrmani, mlynář, princezna, / a nad lipou zní píseň líbezná. / Ó národe můj, jak jsi veliký.*“ Přehlédnuv *Lucernu*, ptá se pak v *Režisérově zápisníku* z roku 1923: „*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.*“

Padne-li zmínka o *Lucerně*, zpravidla se obličej divadelního publika rozzáří. Spatřuji v tom velký paradox názvu hry, názvu daleko temnějšího než *Temno* (ve své nezvulgarizované podobě) téhož autora. Samotný předmět – lucerna – je totiž ve hře spojován s něčím tuze neblahým. S povinností vůči vrchnosti, jejíž plnění – soudě na základě svědectví Babičky: „*v kterýkoliv čas, ba v pravé poledne*“ – mohlo být navíc vyžadováno povýtce rozmařile. Obraz mlynáře, který panstvu svítí na cestu v pravé poledne (ponížení, až šikana), je pro rodinnou

paměť obyvatel mlýna klíčový. Ukrývavše ji na půdě, nejraději by na lucernu zapomněli. Na světlo světa (i hry) ji vynese až Hanička – o jejím účelu nic netušíc, je jí doslova okouzlena.

Že může být lucerna nástroj „čertovský“, stvrdí nám posléze i vodník Ivan, který v jednu chvíli zatouží „*proměnit se v lucernu a plouti rudým světýlkem za noci tiše zvolna po proudu do černa pod stromy*“. Na základě takového obrazu nám před očima nemohou nevytanout bludičky (v reálném světě svatojánské mušky, chcete-li). A skutečně, ocitne-li se v temném lese Mladá kněžna v těsné blízkosti lucerny (navíc u mokřiny!), nemá v tu chvíli daleko k Rusalce, Ondině či jiným nadpřirozeným (a Kněžna přece je „z jiného světa“) femme fatale, jak se o tom Mlynář bude moci vzápětí přesvědčit na vlastní kůži.

Nebudu zdaleka první, kdo v Jiráskově *Lucerně* zahlédne variaci na Shakespearův *Sen noci svatojánské* (viz mj. citát Jindřicha Vodáka: „*Lucerna je půvabný sen letní noc, sněný Čechem...*“). Jako Puk prožene athénským lesem Řemeslníky, tak Hejkal zacvičí v českém lese se Šumaři. Kompozice hry je vystavěna na důmyslném (slovem svrchovaného shakespearologa Martina Hilského) „zrcadlení“: po samotě zatouží jak Kněžna, tak vodník Ivan (každý z jiných důvodů), svou chvíli marnivosti má ve hře Hanička (chce být na chvíli „princeznou“) i Kněžna (chce být na chvíli „vesnickou dívkou“), jako svítí Mlynář na cestu Kněžně, tak – travestie vážné dějové linky – svítí vodník Michal na cestu Kláskové... Oba lesy, Shakespearův a Jiráskův, však mají společnou ještě jednu věc, nazvěme ji rovnou možnou pastí na inscenátory – jsou na hony vzdáleny lesům, jak je známe z televizní studiové pohádky.

Z Jiráskových vodníků, přes všechn jejich komediantský naturel, musí jít strach, jako jde strach z rozvodněné řeky. Vodník Michal se nebojí Mlynáře (má strach až z Kláskové), Mlynář se nebojí Vrchního (má strach až z Kněžny) a tak dále... rozplétali bychom umnou motivickou síť (včetně domnělého hrdiny Mlynáře, který – nebýt Kláskové – v závěru podlehně svodům Kněžny, a včetně domnělého zbabělce Zajíčka, který v závěru – oproti všem očekáváním – bobek neudělá). *Lucerna* „učí“ nemít strach, ale zároveň mít před jistými věcmi pokoru a respekt. A především – všechno jen racionalisticky nenasvěcovat („*Dejte tu lucernu dál, stranou* –“).

Neschopnost věřit na vodníky není ostatně tak vzdálena neschopnosti věřit uměleckým obrazům. Zelený mužíček, „šijící, šijící si“ na topole svatební botičky, je obrazem živlu, který může na druhý den ráno stáhnout do hlubin ledabylou dívku (a na tento způsob se s ní zasnoubit). Věříme-li na vodníky pouze v doslovném smyslu, jsme pověřiví a osvícenství na nás (de facto klicperovská veseloherní tradice)! Nevěříme-li však na vodníky ani ve smyslu metaforickém, chováme se zpupně (neboli stoupáme v žabkách na Štrbské pleso).

Byla-li již tolikerá řeč o Jiráskových vodnících, pozorný čtenář hry užasl, že dramatik nepředepisuje vodníka mladého (Michala) a vodníka starého (Ivana), jak nám je vnucuje inscenační tradice. S trochou badatelského úsilí bychom jistě vystopovali, kde má toto interpretační řešení svůj původ (přebírá ho např. i jinak precizní Alexandr Stich ve studii pro program pražského Národního divadla z roku 2001), nepovažuji ho však za šťastné. Touží-li mladý vodník po dětech a starý po samotě, jsou to postoje s ohledem na věk pochopitelné. Mají-li však různé postoje vodníci stejně staří, je mezi nimi napětí o poznání dramatičtější. Ostatně první replika, kterou Ivan osloví Michala zní: „Jak jsi starý, tak jsi hloupý.“ (Nemluvě o tom, že první představitel Michala, Jindřich Mošna, byl minimálně o dvacet let starší než první představitel Ivana, Rudolf Innemann.)

Jirásek píše o světě, který doslova opouštějí vodníci (Ivan: „smějí se nám“) a který má tendenci násilně přerušovat kontinuitu (vypuštěný rybník a užuž podetnutá lípa) a rezignovat na rozvíjení tradic (Vrchní: „Právě že je tak starodávné, proto už nic neplatí.“). Kdyby k tomu opravdu mělo dojít, nebude na takovém světě místo pro múzy.

Milan Šotek

Ferenc Molnár

LILIOM

Překlad: Jiří Zeman

Režie: Štěpán Pácl

Dramaturgie: Milan Šotek

Premiéra 4. září 2020 v Mahenově divadle.

Liliom – hra o polepšení, na které nedojde. Nebo ano?

Pruhované tričko. Třebaže jej Molnár ve hře nikde výslovně nepředepisuje, stalo se v průběhu více než 110leté inscenační tradice zřejmě nejcharakterističtějším poznávacím znamením „libového frajera“, kterému nikdo neřekne jinak než Liliom a který u pešťských Městských sadů obsluhuje pouťový kolotoč. Těžko říct, co je větší atrakcí – zda kolotoč, či fešák Liliom. Nechodí se sem paničky nakonec svézt jenom proto, že doufají v následné svedení vyhlášeným vyvolávačem? Avšak pozor, dámy! – ono tričko jako by manifestovalo „námořnickou“ nespoutanost (nespoutatelnost?) a zároveň pravidelně probliklo předtuchou „zločineckého mundúru“...

Zatímco stěny budapešťského Vígszínházu (Divadla veselohry) – budovy téhož architektonického ateliéru, jaký se zasloužil i o naše Mahenovo divadlo – zdobí historické fotografie nejvýznamnějších představitelů Lilioma (včetně toho vůbec prvního, byť až zpětně doceněného ze 7. prosince 1909), leckterý český divák uslyší jeho jméno, potažmo název hry vůbec poprvé. A přitom se jedná o jednu z nejpůvabnějších her počátku 20. století, která jako by svou poetikou, rozkročenou mezi zdánlivě neslučitelné krajnosti „cynismus“ a „sentiment“, předjala a propojila *Periferii* Františka Langera a *Kazimíra a Karolínu* Ödöna von Horvátha a ozvláštnila je o fantastický motiv cesty do nebe... a zpět!

Co se vlastního žánrového určení týče, dostatečně o něm vypovídá půvabný výstup, ve kterém se *plačící* postavy pokoušejí aranžovat na *rozesmátou* svatební fotografii. Obě zmíněné hry, Langerovu i Horváthovu, navíc v minulé dekádě inscenoval kmenový režisér Mahenovy činohry Štěpán Pácl: *Periferii* roku 2013 v Moravském divadle Olomouc a *Kazimíra a Karolínu* o dva roky později v ostravském Divadle Petra Bezruče. Uvedení Molnárova *Lilioma* tak

Ize chápat také jako pomyslné završení trilogie o osudu malého člověka určeném jeho (spontánní) povahou.

Že se v případě Langerova mohlo jednat o inspiraci vědomou, usuzuji na základě početné řady obdobných motivů: ať už samotné zasazení děje na periferii města (na kteréžto výjevy se přicházejí podívat měšťané do reprezentačního divadelního domu), přezdívkou kontrastující s naturelem „zlodějíčků“ *kuře* (Langer) a *lilium* (v maďarštině „lilium“), frak jako nezbytná proprieta Franciho i Molnárova (anti)hrdiny a obecně jejich „umělecké založení“ (Muškátová: „*Dyť ty jseš umělec, ty nejseš žádnéj člověk počestnej!*“). Připusťme, že Jiří Zeman dokonce pod vlivem četby *Periferie*, konkrétně scény u Komisaře, stylizoval promluvy Molnárova nebeského Koncipisty. Pozoruhodná je i ta skutečnost, že *Lilium* byl roku 1914 (a později ještě 1940) uveden v Divadle na Vinohradech, „domovské“ scéně Langerovy výjimečné hry. A konečně i citát z Longena, otištěný v tomto programu o několik stránek dále [v hab. prac. viz str. 38 – pozn. MŠ], napovídá, že *Lilium* mohl být pro okruh tvůrců kolem Jaroslava Haška pojmem.

Název hry doprovodil Molnár hned dvojím podtitulem: *Život a smrt jednoho darebáka / Předměstská legenda o sedmi obrazech*. Postaveny vedle sebe, obnažují pro hru zcela zásadní dramatický rozkmit: Žánr *legendy* si přece spojujeme s vyprávěním o životě a smrti světců, kteří se pro své zázračné skutky a mučednický skon dostanou do nebe. Molnárova legenda sice také traktuje život a smrt, ovšem je to život a smrt darebáka. Legenda o darebákovi (nezbytnými relikviemi jsou v jeho případě frak, cylindr a nůž). „*Ovšem i z pobudy... nebo z lumpa... může bejt... pořádněj člověk,*“ říká sice *Lilium* v prvním obraze Julče (soudě podle třítečkových přeryvů uvnitř repliky ne právě přesvědčeně / přesvědčivě), avšak lumpem do konce hry zůstane. Nebo ne?

Molnár jako by si kromě hagiografie (již před ním počechral už Gerhart Hauptmann v *Haniččině nanebevzetí* a později využil i E. A. Longen v drammatizaci E. E. Kischova *Nanebevstoupení Tonky Šibenice*) pohrával ještě s jednou důležitou tradicí, a sice s vídeňskou lidovou hrou, konkrétně s – často kouzelnou – *hrou o polepšení* (českou obdobu bychom vysledovali nejpozději od Tylova *Strakonického dudáka* až někam po Langerovo *Obrácení Ferdýše Pištory*). *Lilium* je kouzelnou hrou o polepšení, které se nekoná. Co učiní *Lilium* po šestnácti letech

očistce? Ukradne v nebi hvězdu a uhodí svoji dceru. Tím spíš však tento závěr patří k interpretačně nesmírně dráždivým, nemluvě o (jen těžko nevědomé) disproporci v dramatické výstavbě hry – zlom „očistce“ přichází po téměř 95 stranách strojopisu, zatímco samotné rozuzlení proběhne vlastně uspěchaně, impulzivně, na pouhých 10 stránkách. Třebaže nad svým závěrečným skutkem lomí rukama jak Liliom, tak nebeští strážníci (od sousloví „andělé strážní“?), poslední repliky Julči s Lujzou naznačují, že pro ně paradoxně zůstane „krásnou vzpomínkou“.

Povrchní čtení *Lilioma* mohlo by vést i k závěru, že se jedná o apoteózu domácího násilí. Liliom svou lásku neumí dát najevo jinak než ranou. Ambivalentní je vztah Lilioma a Julči (Julie), těchto podivuhodných „veronských milenců“ z periferie. Jedním z vysvětlení – byť pro vlastní inscenaci pramálo zajímavým, neboť ryze pozitivistickým – je fakt, že Molnár *Lilioma* zamýšlel jako svého druhu omluvu (až sebeobranu) za to, jak hrubě se choval ke své první ženě a jak špatným otcem byl (Molnárova biografie se s Liliomem protne i v pokusu o sebevraždu, v případě autora neúspěšným). V pozoruhodné monografii *Der Dramatiker Franz Molnár* (Innsbruck 1984) autora George Kövaryho se dokonce dočteme o slibu, který své první manželce Molnár dal – totiž že takovou hru už nikdy nenapíše. „*To byl také jediný slib, který jsem ve svém životě dodržel...*“ nechal se Molnár slyšet později.

Není – s vědomím tradice lidové hry – vlastně pochopitelné, že skutečný úspěch Molnárovy hry se dostavil až roku 1913 ve vídeňském Theater in der Josefstadt (byť v německy mluvících zemích byla uvedena již o rok dříve v Lessingtheater v Berlíně)? O čtyři roky dříve v Budapešti nepropadl neznámý dramatik, nýbrž neznámá poloha etablovaného dramatika, který své měšťanské publikum „zklamal“, protože si dovolil opustit komfortní zónu elegantní salónní konverzačky, jíž se blýskl v prvotině *Právní zástupce* (1902). Teprve na základě úspěchu za hranicemi přijala Budapešť *Lilioma* za svého.

Zatímco Lagner přepsal pro berlínské uvedení *Periferie* závěrečný obraz hry, Molnár k onomu vídeňskému připsal prolog – de facto výpravný žánrový obrázek. Troufám si tvrdit, že v obou případech tak autoři učinili spíše ke škodě svých her. Rafinovanost *Lilioma* verze 1909 totiž spočívá v absenci kolotoče na scéně. Jakkoliv se historický

kolotoč z roku 1906 v budapeštských Městských sadech nachází dodnes, v prvním obraze hry „stojí“ mimo scénu, na kterou ovšem jako by vymrští Máří s prvními replikami: „*Julčo! Tak honem, poběž!*“ Kolotoč je pak na scéně zastoupený především zvukem flašinetu, který k Liliomovi neodbytně doléhá přes ohradu jeho nového útočiště, podobně jako k Molnárovi – jak praví literární historka – doléhal z ulice břinkot vojenské kapely, když svou hru psal u stolku budapeštského Café New York (vzhledem k jeho budoucí emigraci věru věštecký název).

Musí to být pro Lilioma tortura, nemoc na kolotoč zapomenout – jako byste dostali vyhazov z Mahenova divadla, a museli kolem něj denně procházet. Nepřítomnost „přece přítomného“ kolotoče pak pochopitelně svědčí hlavně symbolické potenci takové atrakce: ať už je jí neustálý pohyb (přirozeně cyklický i ten v bludném kruhu) či hazard s vlastním životem, svěřeným de facto kolu bohyně Fortuny (podpořeno motivem kasina a karet). Metafora světa coby pouťové atrakce pak Lilioma s Julčou sbližuje s Horváthovým, rovněž čerstvě propuštěným Kazimírem a jeho Karolínou.

Zatímco působení Ödöna von Horvátha v USA musel si vysnit až dramatik Christopher Hampton (*Povídky z Hollywoodu*, 1984), Molnárovi se roku 1938 emigrovat podařilo. A dlužno říct, že podstatný díl takřka „broadwayské efektnosti“ už si přivezl s sebou z Evropy. Tato efektnost – a napadne člověka „lesklejší, pozlátkovější“ efekt než zcizená hvězda? – pramenila patrně z podhoubí maďarské operety, jejíž postupy měl Molnár důkladně osvojeny (abychom parafrázovali slova Čechovovy Arkadinové: „uměl napsat i pitomý vaudeville“). Nucené opuštění starého kontinentu například utužilo jeho přátelství s Emmerichem Kálmánem. V již zmiňované molnárovské monografii píše Georg Kövary: „*Molnár realizoval moudrý imperativ Huga von Hofmannsthal, že hloubku je potřeba ukrýt, a to na povrchu.*“ (Viz i můj doslov k adaptaci Molnárovy *Hry na zámku Sirem Tomem Stoppardem* „Paluba, která znamená svět“, in: *Bouřlivá plavba*. Pistorius & Olšanská, 2015.)

Molnárův vnuk Mátyás Sárközi, působící nyní v Londýně, pak kvality svého dědečka prodává ještě tímto způsobem: „*Pro recepci Molnára je důležité, že byl 'světovým' dramatikem. Nemusíte vědět nic o Maďarsku, maďarském způsobu myšlení, maďarské povaze či o velké*

maďarské duši. Jeho hry jsou srozumitelné mezinárodně, neboť jsou založeny na obecných tématech jako žárlivost či vztahy mezi muži a ženami. Molnár byl součástí předválečné Belle Époque, reprezentantem 'starých dobrých časů'.“ A skutečně, *Liliom* se ve světě dočkal převodu snad do všech myslitelných uměleckých forem – do filmu (mj. režiséra Fritze Langa, 1934), rozhlasu (verze Orsona Wellese, 1939), muzikálu (broadwayský hit Rodgerse a Hammersteina *Carousel*, 1945), ale i opery a dokonce baletu. Žádný z nich však po mém soudu nepřebyl jeho potenciál činoherní.

V poslední dekádě byl *Liliom* inscenován mj. v těchto předních evropských činoherních domech: 2013 Burgtheater (rež. Barbara Frey), 2014 Münchner Kammerspiele (rež. Stephan Kimmig), 2014 La Colline – Théâtre national (rež. Galin Stoev), 2016 SNG Drama Ljubljana (rež. Selma Spahić), 2018 Vígszínház (rež. Attila Vidnyánszky) či 2019 Salzburger Festspiele v koprodukcí s Thalia Theater Hamburg (rež. Kornél Mundruczó). Do této společnosti tedy nyní patří i Mahenova činohra.

Milan Šotek

Nikdy v životě nebyl Hašek tak rozradostněn, pouze jedenkrát byl viděn tak neskonale šťasten, když se mu narodil syn. Žádný otec na světě si nepočínal s takovou dětinskou blažeností jako Hašek. Jako když dítě dostane nejkrásnější hračku. Válel se po zemi a objímal kdekoho na potkání. Běhal po celém domě, zvonil na všechny nájemníky a vykřikoval o svém štěstí tak hlasitě, že mu domovnice pohrozila policajtem a blázincem.

Přiběhl do hospody mezi své přátele a nemohl ani promluvit. Jen slzy mu tekly po tvářích a šklebil se přešťastným úsměvem. Vyděsil všechny přítomné, kteří sborem zvolali: „Proboha, Jardo, co je s tebou?“

Tu vyskočil na stůl, a srážeje sklenice na zem, tancoval divoký tanec neznámého původu a řval jako *Liliom*: „Moje žena mi porodila dítě! Mám kluka! Mám kluka!“

In: LONGEN, Emil Artur. *Můj přítel Jaroslav Hašek*. Praha: Nakladatelství XYZ, 200.

Karel Čapek

MATKA

Režie a úprava: Štěpán Pácl

Dramaturgie: Milan Šotek

Premiéra 8. dubna 2022 v divadle Reduta.

Plačící skála

Archetyp matky ztrácející svého syna, neblaze aktualizovaný stávající koronavirovou pandemií a rusko-ukrajinskou válkou, má v evropské kultuře, jako tolik jiných archetypů, dva základní zdroje: antický a židovsko-křesťanský. Ze starověkých mýtů musíme vzpomenout na Niobé, královnu z rodu Tantalova, natolik pyšnou na počet svých dětí (čtrnáct!), až na sebe přivolá pomstu „jediných“ dvou dětí bohyně Létó. Létin syn Apollón nejprve usmrtí všech sedm synů Niobiných (spolu s nejmladším synem pozbude Niobé i svého manžela, neboť ten vyhubení „mužské linie“ nepřestane) a dcera Artemis následně i zbylých sedm jejích dcer. Zlomená Niobé, obklopena obrazně patnácti mrtvými těly, promění se v kámen, který dodnes nepřestává ronit slzy.

Oplakávání mrtvého syna známe důvěrně i z Nového zákona jako výjev zvaný *pieta*: Panna Maria truchlí nad bezvládným tělem Ježíše Krista. Pojmenoval-li Karel Čapek svou ženskou hrdinku Dolores, upomenul tím na bolest, kterou si Panna Maria vytrpěla a která jí přisoudila epiteton Sedmiboletná (*Dolorosa*).

Prodleme ale ve starověkém Řecku. Motiv proměny člověka v kámen spojujeme si patrně častěji než s Niobé s Medúzou Gorgonou. Tuto motivickou síť rozvíjí i Čapek, když jako Gorgonu pojmenuje ve hře cvičnou loď, jež se pokusí prorazit nepřátelskou blokádu, je však torpédována a klesne ke dnu se čtyřmi sty kadety na palubě. O této události podává zprávu – na způsob Posla z klasické řecké tragédie – ženský hlas z amplionu, hlas „zprávačky“ nalomený strašlivým zjištěním, že má sama na palubě potápějící se lodi syna. Má-li se ovšem o této události doslechnout celý svět a má-li přispěchat její vlasti na pomoc, musí zprávu říct a *doříct* (tak jako britský panovník Jiří VI. svůj proslov k národu v divadelně vděčné *Králově řeči*). Drama *Matky* osciluje pravidelně mezi osobní a dějinnou rovinou (politicky

znesváření Petr s Kornelem jsou pro Matku stejně milovaní synové jako pro Antigonu Eteokles s Polyneikem stejně milovaní bratři).

Když na počest potápějící se lodi zazní z rozhlasu hymna, doprovodí to Čapek scénickou poznámkou: *Všichni stojí jako zkamenělí*. Stejně tak Matka *stojí jako zkamenělá*, když se dozvídá o pumovém náletu na nemocnici a základní školu. Hned na to ovšem strhne ze stěny pušku a podává ji svému nejmladšímu synovi – synovi, jenž je „holčičkou“ v tom smyslu, že po Matce zdědil její senzitivitu – s rozhodnou replikou: „Jdi!“. *Velké gesto*, jak notoricky známý aktšlus charakterizuje v poznámce sám autor, není velké snad nějakou svou vnější „teatralitou“, ale svým dramatickým významem: Matka ani Toni nezůstali pod vlivem vnějších událostí kamenní (nečinní)! Nespočívá metaforika Perseova hrdinství právě v tom, že před strašlivou Medúzou strachem neznehybněl? A nechovala se Matka v průběhu hry často sama jako Medúza, když chtěla své děti „bezpečně“ pasivní?

„Já bych aspoň chtěla, abys byl vždycky, jako jsi teď,“ říká Matka Tonimu „bezelstně“ v prvním dějství. Není ale právě to základní daností všech mrtvých v Čapkově hře? Totiž že jsou zde navždycky tak, jak byli – zaseknutí a uvíznutí ve svých smrtích (jako Otcova nejmilejší deska ponechaná pietně v gramofonu)? „Připadá mu to... jako věčnost. A pořád, pořád se mu zdá, že se proti němu řítí celá země.“ Tak popisuje Jiří svůj *ikarovský* či *faethónovský* pád s letadlem. Rozhodnutí nebýt posledním synovi Gorgonou, ndržet ho déle v kamenném sklepě i za cenu toho, že třeba zůstane sama, dělá z Čapkovy Matky skutečnou dramatickou hrdinku, reverzní k matce z hollywoodského Spielbergova velkofilmu *Zachraňte vojína Ryana* (1998), kde naopak poslední ze čtyř synů má být z války přiveden zpátky k matce (Ryan se nicméně na bojišti projeví stejně statečně jako Toni doma).

Takřka na principu říkanky o deseti malých černoušcích, z nichž nezbyl ani jeden, a tedy vysloveně *absurdně*, je Čapkova Dolores, tento Jób v sukni, opakovaně konfrontována se smrtí svých nejbližších a pokouší se dobrat smyslu všeho toho utrpení. Černobílé vidění, tematizované nevyřešenou šachovou úlohou, kterou tu zůstavil otec, se postupně problematizuje, a s ním i striktní dělení světa na mužský a ženský, vyspělý a rozvojový či velký a malý. Čest, rekord, pokrok – to jsou důvody, pro něž v očích mužů stálo za to položit život. Hrdinský čin a s ním spojená oběť. Vidí to však stejně i ta, která je porodila? A

byl – nahlíženo z jiné perspektivy – snad její život zasvěcený dětem méně hrdinným, když už jen ve chvílích porodu nasazovala svůj život za jejich (jak ve hře připomene Starý pán, otec Dolores, jehož jsme v této inscenaci z důvodu posílení antikizující kletby „rodu Richardova“ škrtili)?

Přísluvečná modelovost Čapka dramatika má tak v případě *Matky* co dělat s její vědomou mýtickou univerzálností. Dolores se v závěru hry stává dokonce jakousi „královnou“ matkou na způsob Jarošovy *Tisícročné včely*. „Tisíce, tisíce let stará,“ to jsou vlastní slova Čapkovy hrdinky, jejíž životní role se do názvu hry propsala přirozeněji než její osobní jméno.

Milan Šotek

Seznam použitých zdrojů

- BACHTIN, Michail M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.
- BALVÍN, Josef, POKORNÝ, Jindřich, SCHERL, Adolf. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon, 1990.
- ČERNÝ, František. *Hraje František Smolík*. Praha: Melantrich, 1983.
- DAREMBERG, Victor, SAGLIO, Edmond. Heslo „Mimus“ in: *Le Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (Slovník řeckých a římských starověkých děl). Hachette, 1877–1919.
- DUŠEK, Jaroslav. *Nenucený výsek*. Praha: Kalich, 2004.
- HORNÍČEK, Miroslav. *O smíchu*. Fermata, 1998. (audiokazeta)
- CHAPLIN, Charlie. *Můj život*. Praha: Odeon, 1967.
- JACQUES, Nina. *Speciál: Kdo je tady dramatik?* On-line. Dostupné z: <https://narodnidivadlo.podbean.com/e/special-soucasne-ceske-drama/> [citováno 2023-10-04].
- JEŽEK, Vlastimil, TICHÝ, Zdeněk A. (eds.). *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003.
- KRÁL, Petr. *Natočil i to, co bylo nefilmovatelné, vzpomíná na zesnulého režiséra Menzela Zdeněk Svěrák*. On-line. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/film/jiri-menzel-zdenek-sverak-film-rozhovor-rukopis-vzpominky_2009070928_tzr [citováno 2023-10-04].
- KRAUS, Karel. *Aby Racek neuletěl*. In: (týž) *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- KRAUS, Karl. *Nestroy a potomní svět*. In: *Divadlo*, 1964, (prosinec).
- KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů*. In: *Divadlo*, 1961, č. 9.
- KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2007.
- MALEČEK, Tomáš, KROC, Vladimír. *Konec po první sezóně? Zdeněk Svěrák vzpomíná na rozbroje v začátcích Divadla Járy Cimrmana*. On-line. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/konec-po-prvni-sezone-zdenek-sverak-vzpomina-na-rozbroje-v-zacatcich-divadla-9081152> [citováno 2023-10-04].

- SÍLOVÁ, Zuzana. *Marián Labuda. Role a duše*. Praha: Achát, 1997.
- SMOLJAK, Ladislav, SVĚRÁK, Zdeněk. *Hry a semináře. Úplné vydání*. Praha: Paseka, 2009.
- ŠOTEK, Milan. Komédie nevyhnutelnosti a tragédie nahodilosti. In: Milan Kundera: *Majitelé klíčů*. Brno: NdB, 2021.
- ŠOTEK, Milan. *Komedie podle Václava Klimenta Klicpery*. Praha: KANT, 2018.
- ŠOTEK, Milan. Liliom – hra o polepšení, na které nedojde. Nebo ano? In: Ferenc Molnár: *Liliom*. Brno: NdB, 2020.
- ŠOTEK, Milan. Lucerna – divadelní posvícení. In: Alois Jirásek: *Lucerna*. Brno: NdB, 2019.
- ŠOTEK, Milan. Plačící skála. In: Karel Čapek: *Matka*. Brno: NdB, 2022.
- Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví. In: *Disk*, 2003, 6 (prosinec).
- SVĚRÁK, Zdeněk. *Pan Buřtík & pan Špejlička*. Praha: Albatros, 1971.
- TILLE, Václav. Literatura šantánů (1898). In: (týž) *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007.
- TILLE, Václav. Šaškové a umění (1926). In: (týž) *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007.
- VANÝSEK, Jiří. *Cimrmani*. 1997. (televizní dokument ČT)
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu*. Praha: KANT, 2010.