

Akademie múzických umění v Praze
Divadelní fakulta

Dramatická umění
Režie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Za oponou smíchu: Moje cesta ke komedii

Gabriela Gabašová

Vedoucí práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, červen 2024

The Academy of Performing Arts in Prague
Faculty of theatre

Performing Arts
Directing of dramatic theatre

MASTER'S THESIS

"Behind the Curtain of Laughter: My Journey to Comedy"

Gabriela Gabašová

Thesis supervisor: doc. Mgr. Milan Schejbal
Academic title: MgA. (Master of Arts)

Prague, June 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Za oponou smíchu: Moje cesta ke komedii

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Gabriela Gabašová

Poděkování

Ráda bych poděkovala několika lidem, kteří mi poskytli cennou pomoc a podporu během psaní této diplomové práce.

Nejprve bych chtěla vyjádřit svou vděčnost svému vedoucímu práce, Milanu Schejbalovi, za jeho nasměrování, odborné rady, rozhovory o komedii a cenné podněty z jeho obdivuhodné celoživotní praxe, které mi pomohly vytvořit finální podobu této magisterské práce.

Dále bych chtěla poděkovat svému ročníkovému vedoucímu, Juraji Deákovi, za důvěru projevenou v průběhu studia a umělecké vedení, které mi věnoval v průběhu celého vysokoškolského studia. Chtěla bych poděkovat i profesoru Janu Hančilovi rovněž za umělecké vedení a dramaturgický a teoretický základ.

Chtěla bych poděkovat i doktorce Aleně Michalidesové, která mě vedla na Konzervatoři v Bratislavě a která mi ukázala komedii dell'Arte, pantomimu, klauniádu a Sławomira Mrożka.

Také bych chtěla poděkovat svým kolegům, spolužákům, hercům a režisérům za jejich inspirativní názory a sdílení nápadů, které obohatily obsah této práce.

Vaše pomoc a podpora byla pro mě neocenitelná a vážím si jí. Děkuji vám všem.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá studiem divadelní komedie a zkoumáním různých žánrů a subžánrů. Práce začíná analýzou počátků komedie u Aristotela a staré attické komedie a sleduje její vývoj až do moderní doby. Zaměřuje se na významné etapy a vlivy komedie, včetně renesance, klasicismu, Commedie dell'Arte, a přínosu autorů jako Shakespeare, Molière, Čechov a Brecht. Práce zahrnuje také studium charakteristik divadelní komedie, včetně humoru, komických postav, a různých subžánrů, jako je fraška, charakterová komedie, konverzačka, absurdní komedie a satira. Absolventská inscenace Maloměšťákova svatba byla použita jako aplikace teoretických poznatků do praxe, s cílem vytvořit moderní satirické zpracování tohoto klasického díla. Výsledky práce ukazují, že kombinace teoretického studia a praktické režie vedla k hlubšímu pochopení divadelní komedie a jejích možností. Závěrem je, že diplomová práce poskytla cenné poznatky a dovednosti, které budou přínosem pro budoucí profesní dráhu v oblasti divadla.

Abstract

This thesis examines the study of theatrical comedy and explores various genres and subgenres. It begins with an analysis of the origins of comedy in Aristotle and ancient Attic comedy, tracing its development up to the modern era. The focus is on significant stages and influences in comedy, including the Renaissance, classicism, Commedia dell'Arte, and the contributions of authors such as Shakespeare, Molière, Chekhov, and Brecht. The work also includes the study of the characteristics of theatrical comedy, including humor, comic characters, and various subgenres such as farce, character comedy, conversational comedy, absurd comedy, and satire. The graduate production "A Respectable Wedding" was used as an application of theoretical insights into practice, aiming to create a modern satirical interpretation of this classic work. The results of the study demonstrate that the combination of theoretical study and practical direction led to a deeper understanding of theatrical comedy and its potential. In conclusion, the thesis provided valuable insights and skills that will be beneficial for future professional pursuits in the field of theater.

Obsah

Úvod	1
1. Historie a vývoj divadelní komedie	2
1.1. Komedie podle Aristotela.....	2
1.2. Počátky komedie	3
1.2.1.Podstata staré attické komedie	3
1.2.2.Všestranost a lidovost	3
1.2.3.Agón všude kolem nás.....	4
1.2.4.Demokracie	4
1.3. Střední attická komedie a počátek typu	5
1.4. Nová attická komedie, přínos Plauta a celá řada Amfitryonů	5
1.5. „Veselý“ středověk	7
1.5.1.Karnevalová kultura podle Michaila Bachtina a „gag“	7
1.6. Shakespeare a renesanční komedie	9
1.6.1.Falstaff	9
1.6.2.Lásky snaha, akorát že marná.....	10
1.7. Vliv klasicismu, přínos Commedie dell'Arte a Molièra	21
1.7.1.Řád a diferenciací žánrů v klasicismu.....	21
1.7.2.Commedie dell'Arte.....	21
1.7.3.Přínos Molièra	23
1.8. Žánrová syntéza/ žánrový synkretismus (20. století)	25
1.8.1.Čechov	26
1.8.2.Brecht.....	28
2. Charakteristiky divadelní komedie	31
2.1. Smát se, či nasmát? To je otázka.....	31
2.2. Postava z komediální hry, komická postava, typ, karikatura	33
2.3. Jednání a situace v komedii	35
3. Typy komediálních žánrů (subžánrů).....	37
3.1. Podle určující složky	37
3.1.1.Fraška a situační komedie	37
3.1.2.Komedie zápletková, intriková	38

3.1.3. Komédie charakterová a komédie mravů	39
3.1.4. Konverzační komedie	40
3.2. Podle typu komiky	41
3.2.1. Absurdní komedie a Tancovačka od Sławomira Mrożka	41
3.2.2. Komedie s prvky satiry	43
3.2.3. Groteskní komedie (Groteskno)	44
4. Absolventská inscenace Maloměřšťákova svatba	46
4.1. Anotace a žánrové zařazení	48
4.1.1. Anotace	48
4.1.2. Úvaha nad žánrovým zařazením	48
4.2. Práce na inscenaci	49
4.2.1. Výzvy a jejich naplnění (?)	49
4.2.2. Proces	49
4.3. Vizuální aspekty	51
4.3.1. Scénografie	51
4.3.2. Kostýmy	53
4.4. Hudba	54
Závěr	56
Seznam použitých zdrojů	57

Seznam příloh

- Maloměřšťákova svatba - Vizualizace scénografie a kostýmů
- Maloměřšťákova svatba - Texty a noty písní

Úvod

V úvodu diplomové práce, která se věnuje jak zkoumání divadelní komedie, tak i mé vlastní pouti k jejímu hlubšímu pochopení, bych chtěla promluvit o významu divadelní komedie. Název, *Za oponou smíchu: Moje cesta ke komedii*, odkazuje na to, že se práce zabývá světem humoru na jevišti a „za (jeho) oponou“, kde smysl často přesahuje povrchní rovinu zábavy. Komedie, jako jeden z nejstarších uměleckých žánrů, nese a nabízí ve svém nitru nejen prostor pro zábavu, ale i pro hlubší intelektuální reflektování lidského bytí.

Tato práce zkoumá význam, vývoj a formování divadelní komedie. V první kapitole a prvních podkapitolách podrobně definuji a analyzuji vývoj divadelní komedie, která je podřízena proměnlivým kulturním a společenským kontextům. Snažím se vést dialog s odbornou literaturou, vlastními zkušenostmi a vypichuji poznatky, které se mi jeví pro mou práci jako ty „nejzásadnější“. Následně se zaměřuji na detailní rozbor různých žánrů a subžánrů, které se dělí podle typu humoru, anebo podle složky, která je v tom-kterém subžánru dominantnější. Teoretické poznatky protkávám popisem možného způsobu uchopení v praxi, a to na základě vlastní zkušenosti. Pozornost věnuji i sociálnímu a psychologickému významu komedie v kontextu divadelního představení a interakci mezi herci a publikem.

Nejdůležitější součástí této práce budou mé osobní reflexe a poznatky získané v průběhu studia divadelního umění, v průběhu zkoušení a tvorby scénických projektů, z pozice divadelní režisérky.

Během tohoto procesu jsem měla možnost nejen rozšířit své umělecké dovednosti, ale i hlouběji proniknout do významu a účinku divadelní komedie na intelektuální a emocionální úrovni.

Cílem této diplomové práce není pouze poskytnout pohled absolventky na divadelní komedii, ale i přinést inspirativní reflexi a podělit se o své „výzkumné zápisky“. Věřím, že tato práce může přispět k lepšímu pochopení a ocenění divadelní komedie jako žánru, který nejen „baví“, ale i obohacuje a provokuje naši intelektuální reflexi.

1. Historie a vývoj divadelní komedie

1.1. Komedie podle Aristotela

Slovo „komedie“ pochází z řečtiny a v překladu znamená zpěv veselého, rozpustilého průvodu. Proto se za kolébku komedie považuje antické Řecko. Ve světě antického Řecka hrála komedie klíčovou roli jako neoddělitelná součást průvodů a slavností pořádaných na počest boha Dionýsa. V počátcích byly tyto komedie součástí dionýských slavností, kde soutěžily s tragédiemi. Komedie a tragédie byly a jsou dva základní dramatické žánry, od kterých se odvíjel příběh divadla jako takového.

Komedii a tragédii, jakožto dvě úplně odlišné sféry, vymezil řecký filozof Aristotelés ve své *Poetice*. *Poetika* se považuje za první teoretický spis o dramatu v Evropě a popisuje dobové zkušenosti a poznatky - i velikána Antické komedie Aristofana, jehož díla jsou dodnes respektována pro svou komičnost, ale i politickou satiru.

Aristoteles se ve své *Poetice* věnuje kromě tragédie i komedii, ale značná část spisu o komedii se nezachovala. „A v tom smyslu se liší také tragédie od komedie; vždyť tato chce napodobiti lidi špatnější, než jsou lidé nyní...“¹

„Komedie, jak jsme řekli, jest napodobení lidí sice horších, ale ne z hlediska každé špatnosti, nýbrž jenom z hlediska směšnosti, a směšné jest částí ošklivého. Neboť směšné je druh zvrácenosti a znešvaření, prosté bolesti a nezáhadné, jako na příklad hned směšná maska jest něco ošklivého a zkřiveného, ale bez bolestného výrazu.“² Řecká komedie je vymezena Aristotelovou definicí jako „zobrazení směšného děje s nevelkým rozsahem, a to takové, při němž se užívá řeči zkrášlené v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy, a radostí a smíchem se dosahuje očištění takových citů“. Rozlišuje tři druhy komedie, a to komedii starou (*archaia*), střední (*mesé*) a komedii novou (*nea*).³

¹ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil František GROH. Estetická řada. Praha: Gryf, 1993. ISBN 80-85829-01-0. s. 27

² TAMTÉŽ s. 31

³ TAMTÉŽ s. 31

1.2. Počátky komedie

1.2.1. Podstata staré attické komedie

Pro komedii je nesmírně důležitý rok 487 př. n. l., kdy byla pod záštitou státu začleněna do rituálu Dionýsií i komická představení. Přibližně do roku 400 př. n. l. tvořilo asi 50 autorů, kteří společně napsali kolem 530 komedií.⁴ Počátek komedie reprezentuje stará attická komedie, do které se řadí zejména tvorba Aristofanova. Tragédie, která byla vznešeně laděná i svými výrazovými prostředky, mounumentalizovala své hrdiny v myšlení i vášni, a upravovala je, snad můžu říct, že je „idealizovala“ pro estetické účely. Narozdíl od tragédie se stará attická komedie vyznačovala kultovností a přízemností. Je to snad v povaze komedie soustředit se na to primitivní, ale zároveň na to lidské, přirozené, na oslavu života, na jeho zrod a vše s tím spojené. O tom zpívali fallické dithyramby na oslavách plodnosti, při nichž byl nosem fallus. Dithyramb, tento sborový, strofický, kultovní hymnus doprovázeli pouliční mimické scénky, žertíky a obscénnosti.

I v tragédii herec nosil masku, ale tragédie si zakládala na sošném postoji těla a rovněž i „pathos“ znemožňoval herci hereckou drobnokresbu. „...na rozdíl od slavnosti tragického sboru, domlouvajícího, kárajícího, smiřujícího, komický sbor útočí, skandalizuje, štví postavy proti sobě - zcela v duchu daleko hybnějšího a přízemnějšího divadelního žánru.“⁵

V akci „demaskování“ herců, v odbočce, která se nazývá parabáze, herci přímo komunikovali s publikem, komentovali aktuální dění, dokonce beztrestně slovně „útočili“ na konkrétní osoby. I proto diváci vyhledávali veselé průvody (kómos), od kterých je odvozen název žánru.

1.2.2. Všestranost a lidovost

Stará attická komedie disponovala pestrou škálou námětů. Od společenským, politickým námětů, přes neřesti ze soukromého i veřejného života; vedla polemiky o filozofických tématech... Námětům odpovídaly i kostýmy, nadsazené karikaturní masky; vycpávky břich, zadků, všestranné herecké prostředky. Radislav Hošek věnuje ve své knize *Lidovost a lidové motivy u Aristofana* celou kapitolu „vypouštění větru“, které má podle něj řadu komediálních funkcí: znázornění strachu, porušení klidu (jakožto dramatický činitel), anebo jednoduše jako „předmět rozhovoru“. Jak sám píše: „Komický efekt získává hlubší smysl, když je vypouštění větru kontrastně spojováno s vysokými tématy a stává se nástrojem výsměchu osobě nebo instituci...“⁶ Uvádím zde takový příklad asi proto, abych vystihla jak byla komedie vždycky

⁴ STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

⁵ HORŮNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s. 11

⁶ HOŠEK, Radislav. Lidovost a lidové motivy u Aristofana. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962.

nesena duchem plebejskosti, obyčejných dennodenních jevů a problémů člověka osamoceného uprostřed obřího kosmu, které nabírají na komice a „absurdnosti“ právě díky tomu, jak jsou obyčejné a běžné. A taky proto, že jsou pravým opakem toho, jak se jako osoby stylizujeme do nejrůznějších rolí a jak chceme působit; jak se sebescénujeme. Podle historiků totiž samotné slovo „satira“ nepochází od Satyrů, ale od slova „satura“, které popisovalo druh nádivky.⁷

1.2.3. Agón všude kolem nás

Důležité je ale zmínit, že u satirická nota v Aristofanových komediích naprosto organicky souzněla s mimetickým základem komedie. Zároveň přinášela aktuální témata a vysmívala se negativním společenským jevům. Kromě toho obsahovala komický zápas (agón), který metaforicky znázorňoval kultovní zápas dobra a zla, jara a zimy, života a smrti. Taková metafora, která byla zároveň estetickým nárokem, je podle mě mimořádně důležitá a budu se k ní v práci asi hodněkrát vracet. Při mém zkoumání komedie hledám vždy přesah „toho směšného“. Protože pokud se vysmíváme tomu, co nás sužuje, chceme porazit tmou světlem a chceme najít smysl v nesmyslnosti. A tím smyslem je právě smysl pro humor. Duch staré attické komedie je tak ambivalentní. Spojuje vitalitu a životodárné nespoutané chování a odvahu negace společenských záporných jevů.

S rozvojem demokracie a občanského života v Athénách se v 5. století př. n. l. komedie stávala stále populárnější formou umění. Často zesměšňovala politické figury, společenské normy a instituce, což umožňovalo občanům vyjádřit své názory a kritiku veřejně, v atmosféře veselí a oslav. Antická řecká komedie tak nejen poskytovala zábavu, ale i prostor pro dialog o politice, morálce a lidské povaze. Její vliv na pozdější evropské divadlo a literaturu je neodmyslitelný.

1.2.4. Demokracie

„Politický Aristofanes, užívající svobod spojených s postavením bakchického lyrika, byl na politické Athény příliš silná káva. Nežádám, abychom ho křísili, ale aby tu ostré světlo jeho ducha mohlo být s námi, tu a tam posvítlo na veřejné záležitosti a veřejná témata a způsobilo, že se věci hnou rychleji kupředu.“⁸

Stará attická komedie vznikla díky podmínkám demokratického systému v Athénách, ve kterých bylo možné se svobodně projevit a bylo možné „veřejně kritizovat“. Poučné ale je, že ne tak ovlivnilo myšlenkový obsah Aristofanových komedií období demokratického

⁷ TAMTÉŽ

⁸ MEREDITH, George, DVOŘÁKOVÁ, Anna. Dva eseje o komedii. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-043-7. s.46

rozmachu, jako období demokratické a společenské krize. Toto tvrzení můžeme doložit například hrou *Vosy*, která ukázala na dobové politické nepřístojnosti a kverulantství.⁹

O Aristofanovi píše ve svém *Eseji o komedii a uplatnění komického ducha* George Meredith výstižně: „Měl vrozený dar komického básníka - zdravý rozum... mají jeho komedie ideu: je to idea dobrého občanství.“¹⁰ V pozdní tvorbě Aristofana se charakteristické prvky staré attické komedie vytrácejí, a to zejména kvůli porážce Athén v peloponéské válce a úpadku demokracie.

1.3. Střední attická komedie a počátek typu

Střední attická komedie se řadí do první poloviny 4. století p.n.l. Psalo ji prý až 57 autorů, ku příkladu Antifanes a Alexis. Podle Iosifa M. Tronského¹¹ mohlo vzniknout až 607 komedií, ale žádná z nich se úplně nezachovala. Ze zlomků, které se zachovaly však badatelé vyvozují, že hlavními tématy byly parodie mýtů, anebo tematizování běžného života, které položilo základy pro komické typy. Často se píše o haštěřivé ženě, hýřícím synovi, parodují se učenci, vyskytuje se parazit. To, že politické problémy není možné natolik explicitně popisovat, přispívá k zaměření pozornosti na jinou oblast, a sice, na komické postavy (typy).

1.4. Nová attická komedie, přínos Plauta a celá řada Amfitryonů

Další období attické komedie zastupuje fragmentárně zachované dílo Menandrovo, s jedinou zachovanou komedií a důkazy, že novou attickou komedii tvořilo asi 70 autorů. V této době komedie definitivně opouští sféru politické a společenské kritiky, patrně i sféru mytologickou a uzavírá se do soukromí. Nová attická komedie přináší epizody ze soukromého života, milostné, manželské a rodinné zápletky a generační konflikty.¹² Děj se většinou zaměřuje na trable z lásky, často se objevuje motiv ztráty nebo nalezení dítěte, hledání otce nebo matky, vysvobození kurtizány z područí kuplíře nebo vojáka, rozloučení a shledání milenců, boj o dědictví...¹³ Hrdiny těchto příběhů tvoří běžní lidé - zamilovaný mladík, naivní starý muž, chytrá kurtizána, podvedená a opuštěná dívka, tvrdohlavý voják, chytrý otrok, zlý

⁹ OKÁL, Miloslav. Aristofanes: život a dílo. Bratislava, 1953

¹⁰ MEREDITH, George, DVOŘÁKOVÁ, Anna. Dva eseje o komedii. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-043-7. s.46-47

¹¹ TRONSKIJ, Iosif Moisejevič. Dějiny antické literatury. Praha: Československá akademie věd, 1956. s.237-238

¹² HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s.13-15

¹³ STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

kuplíř... Mezi ně patří i výrazně komické postavy, jako jsou neukojitelný parazit, kuchař se svými pomocníky, falešný i pravý lékař. Komédie často představují obraz univerzálního, kosmopolitního města, což umožňuje jejich snadnou adaptaci a provedení kdekoli v tehdejšímu světě, a mohou také posloužit jako inspirace pro nová zpracování. „...způsob zpodobení skutečnosti v nové attické komedii označován jako helénistický realismus... Jeho záběr je úzký, vyhýbá se velkým tématům společenským, vyžívá se v žánrové drobnokresbě.”¹⁴ Komické typy již nabývají psychologické pronikavosti, ale rychle dostávají nálepkovitost, generalizovaných a jednotvárných předurčených funkcí. Žánrová poloha kolísá mezi povahopisným a mravoličným obrázkem ze života.¹⁵ Každopádně jsou ale Theofrastovy *Povahopisy* minimálně inspirativním zdrojem pro porozumění komedii a pro pochopení základu komických typů, nakolik mnohé korespondují s typy napříč celými dějinami komedie. Ku příkladu: Tlachač, Skrbík, Mrzout, Lakomec, Pomlouvač...

V římském typu komedie se Plautovi povedlo vytvořit osobitou lidovou hudebně-dramatickou komedii, ve které i v rámci konvenčního přístupu k zápletce docílil satirického vyznění. V důsledku vývoje bylo běžné volné manipulování s materiálem, který římscí autoři upravovali, rozšiřovali a kontaminovali (tzv. *contaminatio*). Občas ho doplňovali o pasáže přednesené za doprovodu hudby nebo přímo zpívané (*cantica*). *Palliata* byla mimořádně úspěšným žánrem, který se hrál a četl po mnoho staletí a stal se zdrojem i modelem pro moderní komedie.¹⁶ Celá řada Plautových komedií si uchovává schopnost oživení na jevišti do dnešních dnů. Jeho přínos tkví hlavně v tom, že přinesl náměty, které vytvořili pomyslný most propojující novou antickou komedii a tvorbu renesance a klasicismu. Například Plautův *Amfitryon* započal celý „řetězec” stejnojmenných komedií (autoři: Molière, Kleist, Giraudoux, Figueredo, Hacks).

¹⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s.15

¹⁵ THEOFRASTOS. *Povahopisy*. Antika (Ikar). Praha: Ikar, 2000. ISBN 80-7202-730-1. s.45-59

¹⁶ CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. 2., rev. a dopl. vyd. Přeložil Dagmar BARTOŇKOVÁ. Praha: KLP, 2008. ISBN 978-80-86791-57-9. s. 42

1.5. „Veselý” středověk

1.5.1. Karnevalová kultura podle Michaila Bachtina a „gag”

„Karneval znamená obrácení světa vzhůru nohama, osvobození smíchem a parodií od běžných společenských normativů a hierarchií.”¹⁷

Podle Víta Hrubína je gag rozvinutý komický efekt, který pracuje s očekáváním vnímatele.¹⁸

Michail Bachtin, ruský literární teoretik a filosof, ve své práci *Rabelais a jeho svět* podrobně zkoumá středověké karnevalové divadlo. Podle Bachtina byla středověká kultura, zejména karnevalové divadlo, charakterizována obdobím obrácených hodnot a osvobozením od běžných společenských norem. Píše, že středověký karneval představoval událost, během které se běžné hierarchie a rozdíly mezi společenskými třídami rozplývaly.¹⁹ Zdůrazňuje důležitost maskování a oděvů, které umožňovaly lidem překročit běžné společenské bariéry a chovat se mimo své obvyklé role. Karnevalové divadlo podle něj také nabízelo prostor pro vyjádření satiry a parodie vůči autoritám a mocenským strukturám, což umožňovalo ventilaci společenských napětí a kritiku oficiálních hodnot. Dále zdůrazňuje, že karnevalové divadlo nebylo pouze pasivním diváckým zážitkem, ale spíše interaktivním prostorem, ve kterém se diváci mohli aktivně zapojovat do událostí a procesů, čímž se z nich stávali účastníci karnevalového dění. Celkově lze říci, že Bachtinův pohled na středověké karnevalové divadlo zdůrazňuje jeho revoluční a osvobozující potenciál, který umožňoval dočasně obrátit společenské normy vzhůru nohama a poskytoval prostor pro kritiku a parodii.

Michail Bachtin se v kontextu své analýzy středověkého karnevalového divadla věnuje pojmu „gag”. Podle něj je gag klíčovým prvkem, který přispívá ke komickému a subverzivnímu charakteru. Bachtin popisuje gag jako humoristický prvek, který je často založen na fyzických gestech, slovních hříčkách, nebo náhlých obrazech v ději. Gag má tendenci parodovat a zesměšňovat běžné společenské konvence a normy, což přispívá k rozrušení tradičních hierarchií a uvolnění běžných společenských bariér. Pro Bachtina má gag dvojí funkci. Za prvé, slouží jako nástroj k vyvolání smíchu a radosti u diváků, což přispívá k atmosféře veselí a oslav. Za druhé, gag umožňuje vyjádření kritiky a satiry na autority a mocenské

¹⁷ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav KOLÁR. Každodenní život. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-776-6.

¹⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). *O divadelní komedii*. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s. 168

¹⁹ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav KOLÁR. Každodenní život. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-776-6.

struktury, čímž přináší do divadelního prostoru momenty politického a společenského protestu.

Asi na celý život si zapamatuji, že „gag je vždycky na tři.” Protože „tři” je prvek překvapení. Struktura „na tři” poskytuje prostor pro vytvoření očekávání a následně jeho porušení. První dva prvky obvykle stanoví vzorec, který diváci očekávají, a třetí prvek pak tento vzorec naruší, čímž vzniká komický efekt. „Na tři” představuje pro komedii přirozený rytmus. Poskytuje dostatek času na to, aby publikum zpracovalo první dva prvky a připravilo se na třetí. Nebo z hlediska napětí: První dva vytvoří napětí, které se uvolní „třetím”. Struktura „na tři” je osvědčeným vzorcem v komedii, který byl používán po generace.

1.6. Shakespeare a renesanční komedie

1.6.1. Falstaff

V Bachtinově konceptu představuje lidová kultura středověku opozici vůči oficiální feudální ideologii. Namísto vážnosti zdůrazňuje univerzální, všeobjímající smích; namísto přísného řádu hájí svobodu; namísto hierarchie zdůrazňuje rovnost; a namísto vznešených duchovních pojmů předkládá přirozenou tělesnost. Základním prostředkem je snižování a obracení naruby.²⁰

Tradice středověké lidové kultury přirozeně dorůstá do vrcholných projevů renesanční kultury (ku příkladu *Gargantua a Pantagruel* od Rabelais a Cervantesův *Don Quijote*). Za absolutní vrchol se pokládá dílo největšího „Alžbětinského básníka” - Williama Shakespeara. Zdeněk Hořínek ve své knize O divadelní komedii píše o zajímavém pohledu na postavu Johna Falstaffa v prvním dílu Jindřicha IV. Podle jeho názoru se Shakespearův vrcholný komediální počín uskutečnil právě v rámci této historické hry.²¹ Falstaff je jedním z nejvýraznějších a nejkompexnějších Shakespearových „šasků”.²² „Zastupuje” mnoho „úloh”, které ovlivňují děj a tematické linie:

1. Komické odlehčení: Falstaff představuje komické odlehčení v jinak vážné politické a historické hře. Jeho přítomnost a jeho vtipy poskytují publiku oddech od závažných událostí.
2. Zrcadlo společnosti: Falstaff je zobrazován jako příklad zkaženosti, pohodlnosti a lenosti. Jeho postava odráží slabosti a nedostatky společnosti té doby, což umožňuje Shakespearovi kritizovat určité aspekty společnosti.
3. Katalyzátor Jindřichových proměn: Falstaff je také klíčovou postavou v osobním vývoji Jindřicha (pozdějšího Jindřicha V.). Jeho vztah s Jindřichem, plný lži, manipulací a využívání, poskytuje divákům pohled na charakter Jindřicha a jeho schopnost učinit těžká rozhodnutí ohledně svého politického osudu.

²⁰ REICH, Hermann. Der Mimus. Berlin: Weidmann. 1903. (in: New York Public Library, [dostupné z: <https://archive.org/details/reichdermimusei00reicgoog/page/56/mode/2up>])

²¹ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s.20

²² SHAKESPEARE, William. Jindřich IV. V tomto souboru 1. vyd. Přeložil Martin HILSKÝ. Souborné dílo Williama Shakespeara v překladu Martina Hilského. Praha: Evropský literární klub, 2003. ISBN 80-86316-52-1.

4. Symbolická postava: Falstaff může být vnímán i jako symbol starého, zkaženého řádu, který musí ustoupit novému, morálnějšímu řádu představovanému Jindřichem V. Jeho konec a vyobcování z Jindřichovy společnosti symbolizují nástup nových časů.

Zdeněk Hořínek píše: „Falstaffův pohyb historickým jevištěm není nepodobný Švejkovu počínání v první světové válce. Falstaffova zbabělost je spíše komickou hrou. Falstaff vystupuje na frontě jako herec, který bystrými komentáři a převrácenými válečnými činy válku paroduje (v pouzdru pistole nosí láhev šery; přisvojuje si roli přemožitele...) Ale Falstaffův smích není jen redukováným... výsměchem z úst blázna-šaška... Falstaffův smích je univerzální.“ A k podobným úvahám se ostatně dostává i americký historik a teoretik Albert Harris Tolman, který ve své knize *Falstaff and other Shakespearean topics* píše, že smích Falstaffa vyvěrá z uvědomění si neustálého plynutí a trvání existence, symbolizuje radost nad nekonečným cyklem života.²³ V tomto smíchu nejen zaznívá ironie vůči uměle vytvořeným hodnotám ve společnosti rozdělené podle stavů, ale také zaznívá touha po ideálním návratu k zlaté éře svobody, rovnosti a blahobytu.

Shakespeare má ale odlehčující prvek v řadě tragédií, například Hrobníci v Hamletovi, Vrátný v Macbethovi, Chůva v Romeovi a Julii atd. A naopak vážné (někdy až kruté) tóny se objevují v jeho komediích: Malvolio ve Večeru tříkrálovém, pohrdání řemeslníky ve Snu, smrt otce francouzské Princezny v Marné lásky snaze...

1.6.2. Lásky snaha, akorát že marná

Marnou lásky snahu jsem si zvolila jako látku na zimní klauzury akademického roku 2022/2023 pro zadání Shakespearovské komedie.

Marná lásky snaha vznikla v roce 1597. Do tohoto tvůrčího období spadá dále *Romeo a Julie*, *Richard II.*, *Sen noci svatojánské* – patrný je v díle i ohlas Sonetů. Je to jedno ze tří Shakespearových děl, které nemá žádnou dohádatelnou předlohu – dále *Bouře* a *Sen noci svatojánské*.

Obsahuje značné množství narážek, které byly dobovému publiku známé, ale nejpozději v roce 1610, tedy se smrtí Jindřicha II. Navarrského začaly vyprchávat. V době inscenování se patrně jednalo o neobvykle hudební dílo, jehož pozůstatky můžeme pozorovat v četných říkankách a básních obsažených v textu. Patrně dále podporovalo lehkou atmosféru hravosti – možný spřízněnost s populárními italskými intermédii.

K inscenační tradici zmíním, že vzhledem k značné časovosti narážek a erotickému humoru, jenž nehověl vkusu klasicismu, ani osvícenství ztratila *Marná lásky snaha* rychle svou popularitu. Za celé 19. století jsou známy jen tři instance. Její obliba ovšem začala strmě

²³ TOLMAN, Albert Harris. *Falstaff and other Shakespearean topics*. New York: The Macmillan Company, 1925.

(in: New York public library, dostupné z: <https://archive.org/details/falstaffothersha0000albe>)

stoupat v době mezi dvěma světovými válkami a své místo si udržela ve Velké Británii dodnes. Okolnosti kulturně-filozofického vývoje, které tuto změnu náhledu zapříčinily, již patrně částečně souvisí s interpretací. Na domácí půdě je hra zpravidla inscenována jako konverzační komedie. Hra byla zpracována také jako opera či muzikál.

Marná lásky snaha (v anglickém originále s krásnými 3 L v názvu: „*Love's Labour's Lost*“) je jednou z raných komedií Williama Shakespeara. Hra sleduje příběh krále Navarrského, který a jeho tři přátelé se rozhodnou žít tři roky v asketickém celibátu a vzdělávat se, aniž by se zapojovali do lásky. Tento plán je však komplikován příchodem princezny Francie a jejích dvou dvorních dam. Král a jeho přátelé se do nich zamilují, ale musí zápasit s dilematem mezi láskou a přísahou. Hra je plná jemného humoru, slovní hry a ironie, a zkoumá téma lásky, vzdělání a politiky. Předmětem smíchu je celý svět, lidské bytí ve své podstatě, který je ale prezentován kladným vztahem k životu, ve vitalitě a naplnění ze života. „Shakespearův výsměch je namířen proti všemu, co brání přirozenému životu se rozvinout.”²⁴

Byla hraná na Právnické koleji – určena vzdělanému publiku, schopnému chápat narážky. Je to komedie intelektu ale i lásky, výjimečná tím, že nemá šťastný konec, tudíž, že je opakem většiny komedií a nekončí svatbou. Happyend se nekoná. V největší zábavě přináší Mercadé zprávu o smrti princeznina otce. Dámy si vyjednájí podmínky: Muži musí rok a den žít v askezi. Biron je odsouzen k navštěvování a rozveselování umírajících. „Ze chřtánu smrti vyloudit mám smích?”²⁵

Anotace k původní klauzuře, která se později stala součástí repertoáru Divadla DISK a která byla součástí Festivalu DREAMFACTORY Ostrava v roce 2023:

Poznání, studium, sebezdokonalování, rozvoj osobnosti... Stačí už jen rituální posvěcení krále Ferdinanda a jeho nerozlučných druhů, aby se z Navarry rázem stalo centrum celého vzdělaného světa. Svou učeností se nepochybně vyrovná slovutnému Oxfordu, svým duchem uměnímilovné Florencii, ale svým tahem na branku je snad i předčí! Sledujeme obdivuhodnou cílevědomost nastupující generace, anebo pouhý dětinský rozmar? Na to vzápětí odpovídá zdánlivě rutinní diplomatická mise francouzské princezny, jež s osudovostí Shakespeareovi vlastní v mžiku promění pevnost skript v sad milostné poezie. Přesvědčí Ferdinand, Biron a Longaville okouzující Francouzky o ryzosti svých činů, anebo se jejich jména stanou synonymem přelétavosti a pokrytectví? Amor mě trestá, že jsem zesměšňoval tu jeho strašnou absolutní moc.

Král Ferdinand a jeho dva věrní druzi (v naší úpravě byli dva, hlavně z důvodu čistě praktického, a sice nedostatku herců) vedou vnitřní boj vznešených hodnot duchovního růstu

²⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s. 28

²⁵ SHAKESPEARE, William. *Love's labour's lost: Marná lásky snaha*. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Romeo, 2016. ISBN 978-80-86573-59-5.

a vzdělaní, dnes tak aktuálního „sebezdokonalování“, proti jaksi absolutně přirozenému pnutí mladí. Můžeme na nich ale demonstrovat to, že Shakespearův smích obsahuje zároveň filozofii komplexnosti. Humor tu není jenom „sranda“, ale způsob vidění světa, světonázor a životní postoj. Slovní šerm Krále Ferdinanda a Birona je zároveň souboj důvtipu, moudra a výstižné argumentace. Není negativní, je osvobozující a hravý.

Shakespeare se neuchyluje k dualizmu mezi milostnými a komickými scénami. Namísto toho pracuje s kontrapunktem, kde se smích a emocionální propojení vzájemně prolínají a obohacují. Smích může vznikat z milostných situací a naopak, citové vazby mohou být doprovázeny humorem. Takto vytváří bohatou a složitou dynamiku, která je charakteristická pro jeho dílo.

„Velký humorista obsáhne celý svět a jeho smíchem tu a tam probleskne tragédie.“²⁶

Ráda bych rozepsala fabuli se zaměřením na kauzalitu v rámci fabulační struktury. Dále pak rozepisují několik vlastních poznámek k času, prostředí a jazyku, vycházejí ze své přípravy na inscenaci *Marná lásky snaha*, ve spolupráci s dramaturgem inscenace - Kryštofem Krejčím.

Jednání I.

Král a družina jeho pánů mají v plánu strávit následující tři roky v pilném studiu. Součástí jejich studijního snažení má být přísná askeze a vzdání se kontaktu se ženami. Těmto podmínkám zpočátku odporuje dvořan Biron, který ovšem v zájmu zachování své cti na ně posléze také přistoupí. Podmínka omezeného styku se ženami je ovšem narušena připomenutím faktu, kterým je plánovaná návštěva francouzské princezny za účelem diplomatických jednání, splacení starého dluhu a navrácení

Akvitánie, jejíž zástava byla dohodnuta před lety mezi otci protagonistů hry. Kvůli tomu Král činí z přísahy, kterou se všichni uvázali, výjimku. Vzápětí je Moulou na popud dona Armada přiveden šašek Kokos, kterého přistihli, jak porušuje Královo nařízení obcováním se služkou Jaquenettou. Král ho odsuzuje k mírnému trestu vězení pod dohledem dona Armada.

Jednání II.

Král a jeho družina se setkává s dvorem Princezny. Odmítá Princeznu vpustit do prostředí svého zámku, jelikož se zavázal přísahou. I přes protesty je Princezna nucena pobývat před hradbami královského obydlí. Obdobně málo úspěšná jsou i jednání dle navrácení Akvitánie Francouzskému království, neboť tvrzení o splacení dluhu jsou v rozporu. Celá záležitost tak

²⁶ MEREDITH, George, DVORÁKOVÁ, Anna. Dva eseje o komedii. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-043-7. s.53

má být vyřešena prostřednictvím patřičných dokumentů, které ovšem na určené místo ještě nedorazily. Proto je nezbytné jednání odložit a Princezna zůstává stanovat před navarrskými bránami. Setkání navarrského a francouzského dvora ovšem vede k tomu, že Král i jeho doprovod se zamilují do svých francouzských protějšků. Aby si zachovali svou čest, drží tuto lásku v tajnosti a budou se ji snažit naplnit pokoutně.

Jednání III.

Armado, který překonává svůj vnitřní rozpor, se rozhodne potlačit svou pýchu a poslat milostný dopis Jaquenettě. Za tímto účelem propouští Kokosa z vězení, aby se stal jeho poslem. Z Kokosa si ovšem vzápětí učiní posla i Biron, který tajně posílá svůj vlastní milostný dopis Rosalině.

Jednání IV.

Kokos přichází do francouzského ležení, aby předal Bironův dopis Rosalině. Dopisu se zmocní Princezna, která zjišťuje, že Kokos svůj úkol spletl a předal dopis Armadův. Princezna si dopis ponechává, aniž by Kokose na chybu výrazněji upozornila. Kokos tedy Jaquenettě předává nesprávný Bironův dopis. Jelikož jsou oba negramotní, chtějí si nechat dopis přečíst od místního faráře. Holofernes rozpozná, že dopis byl napsán Bironem a nařizuje Jaquenettě a Kokosovi doručit ho Králi, jako důkaz porušení jeho nařízení. Následně se každý z pánů postupně vyznává ze své lásky, aniž by věděl, že je pozorován předchozími. Dochází k vzájemnému odhalení porušení přísah na základě očitého svědectví, z něhož pouze Biron vychází zdánlivě čistý. V ten moment Jaquenetta a Kokos předají dopis dokazující i Bironovu vinu. Biron sice dopis zničí, ale pod tíhou okolností se přiznává. Na naléhání Krále Biron učiní rétorickou obhajobu jejich pochybení a směřuje jejich svědomí s cílem namluvit si francouzské dámy, za účelem čehož teď pánové hodlají postupovat společně.

Jednání V.

Princezna a její dámy byly poctěny dary svých ctitelů, které u nich ale vzbuzují svou nedůvěru. Na scénu přichází Boyet, který pozoroval, jak se Král a jeho družina v lese převléká za Moskvany a mají v tomto přestrojení za cíl namlouvat si francouzské dámy. Princezna navrhuje, aby se s dámami také maskovaly a vyměnily si dárky – tak se členové královské družiny budou dvořit nesprávným slečnám. Při návštěvě „Moskvanů“ tak dámy své ctitele slovně odpálkovávají, a ti odchází poraženi. Boyet však předpovídá, že se záhy demaskování vrátí, aby se pokusili vyspravit svou porážku. Proto Rosalina navrhuje, aby

také odložily masky a předstíraly, že nevědí, že Moskvané byli ve skutečnosti Král a jeho přátelé. Králova družina brzy z narážek pochopí, že byli odhaleni, nicméně dušují se opravdovostí svých citů. Na to dámy odhalí svůj žert, kdy se každý člen skupiny dvořil jiné, než ve skutečnosti chtěl. Konflikt odsouvá produkce představení Devíti velikánů, které Král nechal pro tuto příležitost zorganizovat. Během představení se Princezna dozvídá o smrti svého otce, načež nařizuje okamžitý odjezd. Král se ji snaží pozdržet a společně s Boyetem trvají na opravdovosti svých citů a žádají jejich naplnění ve svazku manželském. Princezna je touto skutečností zaskočena, neboť celé dvoření spolu s ostatními považovala za kratochvilnou hru. Okamžitou svatbu odmítá, neboť, jak se přiznává, Krále nemiluje, ale nabízí východisko. K svatbě dojde po uplynutí roční lhůty, pokud se Král odebere do nepohodlného ústraní, kde bude po tuto dobu přebývat – pokud stále bude jevit o svatbu zájem, svolí i Princezna. Obdobné přísahy vyžadují na svých ctitelích i další dámy. Následně se obě skupiny rozcházejí.

Čas

Historický čas hry v rámci její vnitřní struktury nehraje větší roli. Jediná konkrétnější skutečnost spor o Akvitánii zde nevystupuje jako reálný problém, ale slouží spíše jako zástupný důvod rozvinutí děje. Obdobně je tomu tak i u dramatických osob, které sice nacházejí předobraz v reálných historických osobách, tato souvislost ovšem není pro vnitřní strukturu hry nijak podstatná a sloužila spíše pro intertextuální narážky určené dobovému publiku. Z hlediska vlastního času hry je jeho plynutí určeno zejména naléhavostí vyřešení politického sporu a následně spěšného odjezdu Francouzů po smrti Krále (tato časová naléhavost je ovšem vlastní spíše francouzské straně, pro navarrské jako kdyby čas až do V. jednání neplynul). Můžeme odhadovat, že celé dění se odehraje v rámci několika dnů, přičemž tato skutečnost podporuje zejména motivy přelétavosti, nestálosti, nezávaznosti a dostává se do konfliktu s reálným časem historického dění ve Francouzském království.

Prostředí

Prostředí hry je konkrétně určeno pouze v I. 1. jako „Obora u paláce navarrského krále“. V následujících scénách je opakováno pouze jako tamtéž, ačkoliv je zřejmé, že se přesouváme po různých místech této obory. Určeny nejsou ani scény odehrávající se v interiéru či exteriéru a jejich zasazení je tedy volné. Jelikož z hlediska prostředí zde autor neposkytuje konkrétnější informace, bude má analýza hraničit s interpretací, ale pokusím se o vylíčení o základních prostorových vztahů k podstatným motivům hry. Domnívám se, že z hlediska toho, jak Král v I. 1. charakterizuje svou představu budované Akademie, můžeme dojít k závěru, že palác bude místem alespoň částečně odtrženým od okolí. Tolik zdůrazňované požadavky askeze a izolace navozují dojem svébytného (až ideálního) světa

zasazeného do světa okolního, komplikovaného, teskného. Jakéhosi ostrůvku utopie v moři strastí. S tím ostatně souvisí vyvolávaná představa obklopení přírodou (ve které je možné konat lov) jež implikuje představy klidu a míru. V takovém světě, jako kdyby vše bylo možné a činy zde neměly své negativní dopady. Nezavazuje. Pozoruhodné je, že vedle tohoto „dvorského“ světa v rámci navarrské obory existuje ještě několik světů dalších, jež obývají ten samý prostor, a tím ho tak či onak problematizují. Jedná se o svět blízkého vesnického okolí zmiňovaný Holofernem a Nathanielem. Dále je tu svět sluhů a nižších vrstev, který také existuje v rámci dvorského světa, přináší do něj skvrny a náznaky vnější skutečnosti. Z tohoto hlediska je ale nejpodstatnější svět, který obývá Princezna. Ten je zde na pomezí světa ideálního (svět radostí a zábavy navarrského krále) a světa reálného (francouzského království trpícího vládními problémy). Improvizované ležení, kterým je Princezna z Králova ideálního světa takto částečně vyloučena se tedy stává místem, který odkazuje i ke světu existujícímu mimo oboru. Ne náhodou se právě zde končí Královo veškeré lehkomyšlné snažení, a k tomu natolik charakteristickým způsobem (tresty Královi a Bironovi uložené je vlastně vyhánění z bezpečného světa paláce vstříc nehostinné podmínky světa reálného – jako by zde byla v charakterizacích promluv postav úplně proměněna i příroda s těmito světy spojená).

Jazyk

Drtivá většina promluv psána nerýmovaným blankversem, který charakterizuje myšlení i postavení vzdělaných a aristokratických vrstev. Vyznačuje se zejména rozkladem významů, tvořením významů nových, hravostí, nezávazností a paradoxnostmi, zálibou v ornamentálnosti a samoučelnosti – a tudíž i jakousi nevážností, která hraje roli zejména v posledním dějství hry. Jedná se o jazyk světa, který je postaven proti praktičnosti lidových vrstev, jejichž promluvy bývají povětšinou strohé (i oni však dokážou do jazyka aristokracie proniknout a nezřídka ho diskreditovat). Za povšimnutí stojí, že v komunikaci s lidovými vrstvami i aristokraté nezřídka přecházejí k neveršovaným promluvám. Za předpokladu, že je tento převažující blankvers narušen, jedná se takt nějakého hlediska o významotvorný element (ovšem uplatnitelný i opačně, kdy Jaquenetta při předávání kompromitujícího dopisu mluví veršem) – jako příklady uveďme dopis dona Armada psaný prózou pro možnost narážek na umělost rétorických pravidel či závěrečnou prostou až banální žánrovou říkanku, tolik svým přímým sdělením kontrastující s ozdobným jazykem (a vůbec všeobecným tónem), ve kterém se nesla celá hra. Marnou lásky snahu, podobně jak je tomu například u Zkrocení zlé ženy, provází jazykový humor, který nabývá podoby „metahumoru“. Ve hře je patrný změněný postoj k vulgarizmům; stávají se významotvornými slovy, jsou zdrojem humoru. Je to komedie jazyka. Dalo by se říct, že je to až hudební tanec slov, který nikdy není samoučelný. Proto si myslím, že jazyk hry dosahuje svého největšího významu až v provedení.

Dále se zaměřuji na inscenování, myšlenky a fragmentalizované poznání, ke kterému jsem v průběhu zkušebnímu procesu dospěla.

Pro tvůrce, kterým je bližší intuitivní inscenování, anebo „režisérské divadlo“, ve kterém „zavládne“ režisér, představuje Shakespeare velkou výzvu. A snad i pro ty, kteří se drží ustálených konvencí a představ o žánrové čistotě. Mohou totiž dramatické situace a vztahy zjemňovat a jejich duchovní hloubku otupovat. Jeho svět je bohatý na různorodost látky, žánru i stylu. Zde se prolínají aristokratické a lidové prvky, vysoká a nízká kultura, verš a próza. Humor se mísí s poezií a často s ní splývá v jedno, vážné scény koexistují s fraškovitými situacemi.

„Amor vincit omnia“²⁷ - Láska vítězí nade vším. Tradičně respektovaný rozum může zkoumat iracionální chování básníků a zamilovaných, ale nedokáže zabránit takovému vítězství. V těchto situacích platí jiné zákony, které se mohou zdát nelogické, ale prokázaly svou účinnost a stále se osvědčují.

A jak to mám tedy hrát? - Otázka, které režisér čelí u každého zkušebnímu procesu.

Když jsme začali zkoušet v zimním semestru akademického roku 2022/2023 Marnou lásky snahu, byli jsme postaveni před několik úkolů. Všichni jsme se shodli na tom, že na nás „ta hra“ působí bujaře, vesele a odlehčeně. Herci si na první čtenou zkoušku sami od sebe oblékli karnevalové oblečení a já jsem si uvědomila, že to je vlastně moc dobré a přesné. Byly to karnevalové „oblečky“ eklektického rázu - flitry, zvířecí masky, křídla Amora, skotský kilt, hračkařské meče, boa z umělé kožešiny... Toto oblečení hercům určitě přineslo základní bujarou náladu a chuť si hrát. Bylo to „nastavení se“ v přístupu k textu, které předznačilo bourání hranic, stereotypů a uvolnilo jejich „uzdu fantazie“. A tak se tato událost stala samotným inspiračním zdrojem při tvorbě a my se rozhodli, že si z té hry uděláme takový svůj malý karneval.

Postavy ve hře jsou různého postavení, zastupují různá prostředí, v dnešním chápání působí až fantaskně, anebo pohádkově. Jak je vůbec uchopit? Jak je vůbec pojmenovat? Shakespeare sice pojmenovává postavy přístupem „nomen omen“²⁸, ale já jsem musela „přijít“ s konkrétní představou a konkrétním zadáním, ve kterém nestačilo říct „Ty jsi král Navarrský“ anebo „Ty jsi služebný Můra“. Myslím si, že konkrétnost je (nejen) u Shakespeara klíčová. Zadání konkrétností a „markantů“, které s psychologií typu souzní a dopomůžou hercově tvorbě. Tyto postavy totiž nemají skrytou psychologii, oni řeknou co mají v plánu udělat, co si myslí i jak se cítí. Všechno podstatné najdeme v textu a postavu stvoříme tím,

²⁷ Citace ze slavného stejnojmenného obrazu od Caravaggia: *Amor vincit omnia* (umístěn v: Gemäldegalerie, Berlin)

²⁸ (z lat. jméno znamená)

JAK text říká. Protože u Shakespeara není žádné slovo zbytečné. Co řádek, to podstatná informace.

V textové ukázce²⁹ jsou zaznačené i škrty, které jsme s Kryštofem Krejčím „provedli“. Vybírám první scénu z prvního jednání schválně. Obsahuje totiž vstup do výchozí situace hry - přísahu Krále Ferdinanda a jeho druhů, ve které se mají zavázat k přísně asketickému způsobu života v prospěch sebezdokonalování. Zároveň obsahuje motiv slávy jako obrany proti smrtelnosti, motiv (ne)dobrovolného omezení, motiv porušení slibu, který je pro celou hru klíčový.

Ukázka 1:

KRÁL

At' sláva, po níž každý člověk prahne,
nás na bronzových deskách přežívá
a z hlubin hrobů na svět vynáší.
~~Nynější práci vykupme si čest,~~
~~jež učiní z nás pány věčnosti.~~
Navarra se teď stane divem světa.
Z paláce bude akademie
pro pěstování vyšší učenosti.
Vy, věrní druzi: Biron, Longaville,
jste přísahali, že budete se mnou
tři roky studovat a plnit vše,
co přikazuje naše ujednání.
At' vlastní rukou pošpiní svou čest,
kdo v nejmenším závazek poruší.

LONGAVILLE

~~Jsem odhodlán tři roky držet půst,~~
duch nasytí se, tělo bude trpět.
Bohatství, lásku, slávu pouštím k vodě
a oddaný chci být už pouze vědě.

BIRON

Ba, já můžu říct jen to, co řekl on.

²⁹ SHAKESPEARE, William. Love's labour's lost: Marná lásky snaha. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Romeo, 2016. ISBN 978-80-86573-59-5.

Přísahal jsem, že budu tady s vámi
tři roky žít a pilně studovat.
Ale ta další přísná nařízení!
Nevidět celou dobu žádnou ženu.
To doufám, že v té smlouvě nebude.
Jeden den v týdnu neokusit jídla
~~a ostatní dny jíst jen jednou denně.~~
To doufám, že v té smlouvě nebude.
Spát za celou noc jen tři hodiny
~~a druhý den jedinkrát nezívnout.~~
To doufám, že v té smlouvě nebude.
To je až příliš krutý celibát:
být bez žen, hladovět a málo spát.

KRÁL

Slovo dals, že se toho všeho vzdáš.

BIRON

Odpust'ťe, Sire, to ne. Jako váš
přítel jsem slíbil, že tu s vámi rád
budu tři roky žít a studovat.

LONGAVILLE

Slíbil jsi vše, co je tu napsané.

BIRON

Pak možná v žertu, drazí pánové.

Můj komentář:

Při práci na prvním výstupu jsme pochopili, že se při tvorbě postav musíme zaměřit na základní povahové rysy, které jsme vyčetli z textu a na postoje, které postavy argumentují. Protože právě kontrasty v postojích, vytvářejí konflikt a jejich proměny, nebo vývoj v průběhu hry vytvářejí vyšší myšlenky a obrazy (světa, o povaze mladých lidí, o povaze lásky, lidské duše...) Slovo je u Shakespeara jednání, postavy jednají slovem a každá replika děj posouvá dál. Komedialní žánr a konverzační charakter hry nacházíme ve výstavbě vtipných mikrosituací, kdy je argument smeten anti-argumentem a ten je záhy vystřídán vtipnou pointou.

Ukázka 2:

BIRON

Ten slib musíte sám porušit, Sire.
Vždyť přece víte, že vás přijede
navštívit dcera francouzského krále,
za svého nemocného otce chce
vyjednat vrácení Akvitánie.

KRÁL

Pánové, to jsme pozapomněli.

BIRON

Učenost vždycky trochu přestřelí.
Jak bádá nad tím, co se dělat má,
to, co má dělat, často nedělá.

KRÁL

Z nezbytí přijmu ji. Jen výjimečně.

BIRON

~~Z nezbytí uděláme za tři roky
více než tři tisíce výjimek.~~
Přísahy mohu zrušit bez starostí
a zradu omluvím vždy „nezbytností“.
Takhle ten slib já podepíšu rád. (*Podepíše*)

Můj komentář:

Biron vyslovuje nářžky na povahu učenosti, která se stává slepou tím, že nebere ohledy k okolnostem (motiv neadekvátnosti provází veškeré jednání pánů). Biron charakterizuje lidi, kteří se přespříliš oddali učení (určité potvrzení jeho názoru posléze představují Nathaniel a Holofernes) – zdůrazňuje jejich omezenost vstříc širokému světu (problém dvou světů a známe Shakespearovo „zrcadlení“). Často v této promluvě užívá motivu světla a temnoty. Zbytek družiny se udivuje nad tím, jak haní učenost za pomoci duchaplnosti (motiv paradoxu, eventuelně neadekvátnosti, která zde ale jeví účinná). Dále: je pozoruhodné, jak Král a pánové z jeho družiny v průběhu děje lavírují mezi vyjadřováním vysokých vrstev i lidových diváků. Je zřetelné, že zbytek družiny nedosahuje Bironových kvalit. Tento spor zejména

charakterizuje Birona jako nejdynamičtější postavu hry, ale předvídá i vývojové line ostatních. Král Bironovi vyčítá, že zničil něco, co ještě ani nezačalo (ovšem postupem děje se z ideálu Akademie stávají čím dál více trosky i jeho liknavosti; v celé hře nevidíme nikoho studovat, číst knihu apod. pouze se o tom mluví).

Princezna například odmítá vychvalování – „Krásu ocení spíše němý zrak“. Má často cynické komentáře – ovlivňuje její jednání z hlediska nedůvěřivosti, charakterotvorné.

Král Navarrský při setkání s princeznou nestojí o tak zadluženou zem (ojedinělý motiv okolního světa a politiky) – charakterizuje jeho pohled na svět. Princezna brání otce proti Královým úštěpkům. Spor o zaplacení dluhu Akvitánska se má řešit doklady, které ještě nejsou přítomné – přijedou zítra, funkce pro rozvinutí děje a pozdržení záminkového motivu.

Král je ochoten ustoupit: Hodlá připravit přivítání, které mu neuškodí na cti. V jeho promluvách je ale cítit flirtovní tón, který prozrazuje, že dodržení přísahy bude pro všechny pány jednoduše nemožné. K dosažení barevnosti Královy skupiny jsme vedle výřečného a vychytralého Birona a nevyspělého Krále, který sice fandí vznešeným idejím, ale není vůbec praktický, postavili Longavilla, který má dlouhé vedení a který slepě poslouchá Krále, jako jeho pejsek. Vycházejíc z předepsané vyváženosti družin, jsme pracovali na postavě Princezny, jako mladé, ale racionální a zralé panovnice, která si uvědomuje své odpovědnosti vůči zemi i umírajícímu otci a jejím dvorním dámám, které libují s postavami Králových společníků - uštěpačné a drzé Rosalině a hodné, leč naivnější a jednodušší Marii.

Vedle vznešených postav se ve hře vyskytují Kokos, kterého jsme „poupravili“ na šaška, který jedná pouze v motivaci toho, co se mu hodí a který poskytuje přízemní, obrácený protipól k ambiciózním plánům Veličenstva. Dovídáme se hned ve druhé scéně, že nové pravidlo, které zakazuje setkávání se se ženami, porušil právě on. Kokos si ze všech postav, i z těch vznešených dělá srandu. Vydává se za Krále, jen aby zakryl, že pojmenování „Mizera“ a „Mizerný taškář“ patří jemu. K postavám z obyčejného prostředí patří i služka Jacquenetta, o které se ví, že má lehčí mravy a které nedělá problém.

Pro shrnutí mého přístupu ke hře bych ráda zmínila, že se mi u inscenování *Marné lásky* snahy podařilo skloubit prvky konverzační komedie s prvky *Commedie dell'Arte* (kterou jsem si velmi v průběhu studií oblíbila) a karnevalovou kulturou a to vše se společným jmenovatelem HRAVOSTI.

Podle Hoříňka Shakespearovo komplexní pojetí komedie vzniklo spojením dvou hlavních divadelních tradic: antické a středověké. Po Shakespearově komplexním pohledu na člověka se poté v rámci komediálního žánru tento úhel pohledu zužuje, redukuje a svým způsobem zjednodušuje, a to prakticky do 20. století (Molière, fraška, situační komedie, konverzační

komedie, atd.) Tento vývoj - snaha o zjednodušení komedie a rozlišení mezi různými komediálními žánry - dosahuje vrcholu ve francouzském klasicismu.³⁰

1.7. Vliv klasicismu, přínos Commedie dell'Arte a Molièra

1.7.1. Řád a diferenciaci žánrů v klasicismu

„Vůdčím řídícím principem klasicismu v jeho nejčistší formě je idea Řádu, zpevněného a udržovaného dogmaticky zachovávanými zákonitými normami, přísně respektovanou hierarchizací a přesnou rozčleněností struktury, ať již jde o literaturu jako celek, literární druhy a žánry, jednotlivá díla a literární jazyk.“³¹

A tak se žánry rozlišovali na vážné a nevážné, vysoké a nízké, tragické a komické. Tragédie pojednávaly o vznešených, vzdálených hrdinech, ve snaze docílit divadelní iluzi. Komédie, jako nízký žánr přinášela příběhy obyčejných lidí, ke kterým měl divák blízko. Podle Kathariny Everett Gilbertové a Helmuta Kuhna, autorů *Dějiny estetiky*, se v klasicismu určilo, že „pro komedii hodí veselí a příjemné překvapení... Smíšený útvar tragikomedie je ve jménu čistoty žánrů v klasicismu potlačován.“³²

S estetickým vyhraňováním estetických a uměleckých forem jde ruku v ruce diferenciaci komediálního žánru. Takové estetické vyhraňování formy přeznačili již komediografové Plautus nebo Terentius. Mnohé jejich hry připomínají frašku, nebo situační komedii. Shakespeare například píše výše zmiňovanou *Marnou lásky snahu*, která je zase komedie konverzační.

V Itálii se rozlišuje dvojitý typ komedie - Commedia erudita a „lidová“ Commedia dell'Arte.

1.7.2. Commedie dell'Arte

V této kapitole se zaměřím na osobní zkušenost s Commedii dell'Arte a na to, co mi přineslo její studování, praktikování a analyzování.

³⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s.34

³¹ KREJČÍ, Karel. Česká literatura a kulturní proudy evropské. Kritické rozhledy. Praha: Československý spisovatel, 1975.

³² GILBERT, Katharine Everett a KUHN, Helmut. Dějiny estetiky. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 186

Commedia dell'arte přináší do divadelní komedie několik významných posunů. Samozřejmě je v první řadě důležité zmínit charakterové typy. Commedia dell'arte představila širokou škálu charakterových typů, jako je Harlekýn, Pantalone, Colombina a další, kteří se stali ikonickými pro svět komediálního divadla a které přirozeně cítíme i v mnohem složitějších, komplikovanějších charakterech moderních komedií. Tyto postavy měly pevně definované vlastnosti, chování a kostýmy, ale představují určité typy lidí, které nacházíme ve společnosti napříč dějinami.

Improvizace byla disciplína, na kterou Commedia silně spoléhala. Improvizaci a interakce herců s publikem je pro ni nedomyslitelná a kdoví proč je nám tak při komedii přirozená a kdoví proč je nám to, coby divákům, sympatické, že jsme si s herci v komedii tak „blízko“. Právě tyto „techniky“ Commedie dell'Arte přináší do divadelního představení spontaneitu a živost, jiskru, energii a kouzlo okamžiku, který je naplněn energií.

Fyzický humor, který využívala pocházel z pantomimy a akrobacie. Tento přístup k humoru obohatil divadelní projev o nové prvky a přinesl nové možnosti pro vyjádření humoru bez nutnosti slov. Je to styl, který se zaměřuje na použití tělesného pohybu, gest a mimiky k vyvolání smíchu. Spoléhá na vizuální gagy a překvapivé situace, často doprovázené „exagerovanými“ pohyby a výrazy tváře. Fyzický humor je univerzální a může být porozuměn napříč různými kulturami, protože vychází z univerzální lidské gestikulace a pohybů. Sama fyzický humor ráda sleduji a snažím se o jeho časté zapojování.

Commedia dell'arte se zasloužila o standardizaci určitých divadelních postupů a konvencí, jako je používání masky, rozvoj charakterových oblouků a používání komických situací. Tyto standardizované postupy ovlivnily pozdější formy divadelní komedie.

Používání masek v tomto italském divadelním žánru z 16. století, hrálo klíčovou roli při vytváření charakterů a komických situací. Maska byla pro herce jakýmsi prostředkem k transformaci, umožňující jim představit různorodé postavy s excentrickými vlastnostmi. Každá maska měla své specifické vlastnosti a charakteristické rysy, což umožňovalo publiku okamžitě identifikovat a rozlišit postavy. Díky maskám se herci mohli vyhnout odkrytí vlastní tváře, což přispívalo k mystériu a zábavě diváka.

Commedia dell'arte měla silný mezinárodní vliv, a to jak na divadelní scénu, tak i na další umělecké formy. Její postavy, techniky a přístup k humoru ovlivnily divadlo v mnoha zemích po celém světě.

Celkově lze říci, že Commedia dell'arte přinesla do divadelní komedie bohatství charakterů, svěžest improvizace, fyzický humor a standardizované postupy, které ovlivnily vývoj divadelního umění po celá staletí.

1.7.3. Přínos Molièra

Drama se, jak už bylo řečeno, tradičně dělí na dvě hlavní kategorie: tragédii a komedii. Tragédie byla tradičně považována za vyšší, nadřazenější styl, zatímco komedie byla primárně zaměřena na pobavení.³³ V komedii byla používána specifická slovní zásoba a formy divadelního vyjádření, které se lišily od tragédie. Molière, vlastním jménem Jean-Baptiste Poquelin, považován za jednoho z nejvýznamnějších dramatiků divadelní komedie, začínal svou kariéru hráním tragédií. Postupně ale přešel k přesvědčení, že i komedie může být „velká“, tedy na výborné úrovni a zabývat se vážnými tématy, a může dosáhnout vysoké umělecké úrovně. Nejprve se věnoval lidovým fraškám a drobným komickým aktům, které měly velký úspěch u publika. Inspirací pro jeho tvorbu byla také *commedia dell'arte*. Molière čerpal ze stylů lidové frašky i *commedie dell'arte* při tvorbě svých raných komedií, jako jsou „*Le Médecin volant*“ (Zdravý nemocný) a „*La Jalousie du barbouillé*“ (Žárlivý Petřík). Tímto způsobem se postupně vypracoval k vlastnímu uměleckému stylu, který kombinoval prvky komické improvizace s vysokou uměleckou úrovní.

Scapinova šibalství (*Les Fourberies de Scapin*) je situační, zápletková komedie, která nedosáhla největších ohlasů. Zdůrazňovala ale děj a zápletku na úkor hlubokého rozboru postav.³⁴ Inspiraci v lidové frašce měla například hra *Le médecin malgré lui* (Lékařem proti své vůli), která byla kritizována dobovou kritikou za svou obhroublost. Popisovala totiž drsné lékařské praktiky, hrubiánství a bití.

Naopak, Molière napsal řadu komedií s komplikovanějším a formálně propracovanějším přístupem. V nich klade důraz na vykreslení charakterů. Tyto hry patří do žánru charakterové komedie, která se zaměřuje na hlavní postavu, jež je obvykle detailně vykreslena a symbolizuje určitou vlastnost nebo typ lidského chování. Ostatní postavy a děj se stávají podřízenými a jsou často ploché, aby umožnily hlavní postavě rozvinout se a projevit svůj charakter. Často jsou tyto hry pojmenovány po hlavní postavě, jako je Molièrův „*Tartuffe*“, „*L'Avare*“ (Lakomec), „*Le Misanthrope*“ (Misanthrop) nebo „*Le malade imaginaire*“ (Zdravý nemocný).

³³ ČERNÝ, Václav, MALIŠ, Otakar (ed.). Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-86022-30-7. s. 330

³⁴ KUČERA, Jan Pavel. Molière: moralista a posměváček. Historická paměť. Praha: Paseka, 2006. ISBN 80-7185-758-0. s. 241

Charakterová komedie představuje žánr, ve kterém exceloval Molière, a proto jsou zmíněné hry považovány za jeho nejlepší tvorbu. Jako význačný příklad charakterové komedie lze uvést hru *Lakomec*. Molière se při tvorbě této komedie opět inspiroval dílem římského dramatika Plauta, konkrétně jeho hrou „*Aulularia*“ (Komedie o hrnci).

Komedii, která se blíží žánru charakterové komedie, je komedie mravů. Tento žánr má širší společenský záběr, neboť nekritizuje pouze jednotlivé postavy a jejich vlastnosti či chování, ale spíše celou skupinu lidí, kterou tyto postavy reprezentují. Tyto hry jsou studií společnosti, jejích vrstev a chování lidí v určitém prostředí. Zaměřují se tedy na širší kontext než charakterové komedie. Příkladem takového tématu jsou Molièrovy hry „*Les Précieuses ridicules*“ (Směšné preciózky) a „*Les Femmes savantes*“ (Učené ženy), které kritizují preciózní společnost a přinášejí reflexi společenských hodnot a konvencí. Je autorem i dvou konverzačních komedií. Nejvýraznějším příkladem je *Škola žen* (*L'Ecole des femmes*)³⁵

I přes svojí úspěšnost u dvora i veřejnosti se hra nevyhnula zmiňované kritice. Odpůrci jí vytýkali „nemorálnost, dvojsmyslnost a neuctivé narážky na náboženství.“³⁶

Dle mého názoru existuje několik důvodů, proč má Molièrova práce a tvorba tak silný vliv na komediální žánr.

Prvním důvodem je, že Molièrovy hry se vyznačují „observací“ lidského chování a společenských norem a jejich ostrou kritikou. Jeho postavy jsou často zobrazeny v reálných situacích, což divákům umožňuje identifikovat se s nimi. Jeho satira byla často zaměřena na morální a společenské nedostatky, což divákům umožnilo soustředit se na vážné otázky „za oponou“ humoru.

Postavy a situace: Molièrovy postavy jsou často extravagantní, nesouzní s tradičními společenskými normami a vytvářejí situace vzdálené „morálnímu fungování“ společnosti. Jejich prostřednictvím Molière poukazuje na pokryteckou společnost a její nešvary.

Jazyk a dialog: Molière mistrně ovládal jazyk a byl schopen vytvářet dialogy, které byly zároveň ostré i jemné, inteligentní i komické. Jeho hry obsahují slovní hříčky, dvojsmysly a bohatý sarkasmus.

Inovace ve struktuře a stylu: Molière přinesl do divadelní komedie inovace ve struktuře a stylu. Jeho práce se vyznačuje dobře konstruovanými dějovými liniemi a charakterizací postav. Navíc jeho kombinace různých žánrů, jako jsou komedie, fraška a satira, přispěla k rozmanitosti jeho her. Ovlivnila pozdější diferenciaci žánrů, jakými jsou konverzační komedie, komedie mravů, charakterová komedie...

³⁵ BRETT, Vladimír. Molière. Praha: Odeon, 1967. s. 87

³⁶ MIKEŠ, Vladimír. Divadlo francouzského baroka. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-91-0. s. 314

Kritika společnosti: Molière neváhal kritizovat společenské normy a instituce své doby. Jeho hry často vykreslovaly absurditu, pokrytectví a faleš společenských tříd, církve a vládnoucí elity. Tato kritika přispěla k tomu, že jeho díla zůstala relevantní i v dalších obdobích.

Molière svými schopnostmi kombinoval humor a sociální kritiku. Vytvořil díla, která nejen diváky pobavila, ale také je donutila přemýšlet nad společenskými otázkami a lidskou povahou. Jeho vliv na divadelní komedii spočívá právě v tomto širokém spektru témat a technik, které použil ve svých hrách. „Francouzi požadují především *mesure et goût* a uznávají za kolik vděčí Molièrovi, jenž je vedl prostě k přiměřenosti a vkusu.”³⁷

1.8. Žánrová syntéza/ žánrový synkretismus (20. století)

Podobně jak odjakživa existovala tendence prolínání „vysokého a nízkého”, existovala i tendence prolínání „komického i tragického”; tuto tendenci jsem „začala rozebírat” u Shakespeara.

Jak píše Zdeněk Hořínek: „S postupnou demokratizací společnosti v 19. a 20. století ztrácí žánrová segregace sociologické odůvodnění a můžeme sledovat skutečnou invazi komického živlu a pohledu do všech dramatických žánrů. Žánrový synkretismus probíhá často ve znamení zřetelné dominance komického elementu při všestranném uměleckém záměru.”³⁸ Zdeněk Hořínek například spatřuje rys komičnosti i ve „vzorové tragédii” antického Řecka - *Králi Oidipovi*. Podle něj Sofokles koncipuje *Krále Oidipa* jako příběh tragické ironie osudu, ve které je Oidipus krátkozraký a divák „dalekozraký”; ví víc, než hrdina.³⁹ Je zde příležitost pro přepsání do čisté komedie? Ptá se celkem oprávněně. Na převrácení a vtipném komentování dějin, nebo „kanonických”, „klasických” děl svou poetiku založilo mnoho divadelních inscenací, nebo i samotných divadel (např. postmodernou a absurdním divadlem ovlivněné Divadlo Ypsilon)⁴⁰.

Myslím si, že zapojení komiky do „vážného” je prospěšné i pro to vážné i pro komiku samotnou.

³⁷ MEREDITH, George, DVOŘÁKOVÁ, Anna. Dva eseje o komedii. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-043-7. s. 54

³⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s. 134

³⁹ TAMTÉŽ s.135

⁴⁰ SCHMID, Jan a JIRÁŇ, Jan. Prvních 30let Ypsilonky. Praha: Supraphon, p1994.

- Komedie může působit jako prostředek k rozptýlení napětí a stresu. Vážné a těžké téma je často lépe snášeno, když je podáno s určitou dávkou humoru.
- Lepší zapamatování: Humor má schopnost přitahovat pozornost a usnadňovat zapamatování informací. Když je vážné téma podáno prostřednictvím humoru, je pravděpodobnější, že si diváci zapamatují sdělení a poselství.
- Přiblížení publika: Humor je univerzální jazyk, kterým se lze snadno spojit s různými publiky. Když je vážné téma podáno s humorem, diváci mají tendenci se k němu lépe přiblížit a lépe ho chápat.
- Zvýšení emocionálního zapojení: Kombinace komiky a vážného tématu může vést k hlubšímu emocionálnímu zapojení diváků. Když jsou lidé pobaveni, jsou otevřenější k přijímání hlubších emocí a myšlenek.
- Podpora dialogu: Humor může snížit obranyschopnost lidí vůči kontroverzním tématům a podnítit otevřenější dialog. Když jsou těžké témata podány s humorem, může to vést k uvolnění atmosféry a otevření prostoru pro konstruktivní diskusi.
- Vytvoření rovnováhy: Kombinace vážných a humorných momentů v divadelním představení může vést k vytvoření rovnováhy mezi různými emocemi a vyváženějšímu celkovému zážitku pro diváka.

1.8.1. Čechov

Anton Pavlovič Čechov (1860-1904) nejednou za svého života marně vyžadoval na inscenátorech komediální interpretaci svých vrcholných her (zejména *Višňového sadu*). Sám Čechov píše Němiroviči-Dančenkovi v roce 1903: „Vyšlo mi nikoli drama, ale komedie, místy dokonalá fraška...”⁴¹ Velmi pak můžeme děkovat Vladimíru Jermilovi za zaznamenání této promluvy Čechova v období zkoušek *Višňového sadu*: „Bojím se, že Aňa nasadí plačtivý tón, shledáváš jí bůhví proč podobnou Ireně, bojím se, že ji bude hrát nikoli mladá herečka... Aňa u mě ani jednou nepláče, nikde není uplakaná, v 2. jednání se jí ukážou v očích slzičky, ale tón její řeči je veselý, živý. Proč se zmiňuješ v telegramu o tom, že ve hře je mnoho uplakaných lidí? Kde jsou? V druhém jednání žádný hřbitov není.”⁴²

⁴¹ HYNKOVÁ, Milena. Dramatik A. P. Čechov a jeho "Djadja Vanja" v českých překladech. Praha: [Filologická fakulta University Karlovy, 1952]. s. 223

⁴² TAMTÉŽ

Čechovova metoda neklade důraz pouze na střídání vážných a nevážných, sentimentálních a groteskních prvků, ale na složitou souhru a konfrontaci různých postojů k životu. Charakteristickým znakem celku, pojaté v takové objektivitě, je řád disharmonie, nefungování a nepatřičnosti. Věci do sebe nezapadají, ušlechtilé záměry selhávají a svět nefunguje podle očekávání. Tento princip je ztělesněn postavou smolaře Jepichodova, který se neustále setkává s neúspěchy a zvraty osudu. Například si odplivne před sokem, ale slina dopadne na jeho vlastní kabát.

Všechny tyto rozpory v Čechovových hrách jsou vlastně odrazem základních nesouladů v ruské společnosti, která se nedokáže vyrovnat se sociálními podmínkami carské éry.⁴³

Mám několik myšlenek k práci s Čechovem, pokusím se je podat co nejpřesněji, i když je vyjadřování o praktickém provádění vždy trochu abstraktní. Myslím, že je možné z jednoduchých poučkových tvrzení něco pochopit, ale každý režisér a režisérka, každý divadelník a divadelnice si je musí vyzkoušet a zkoušet a zkoumat...

Situace u Čechova jsou vždy obrazem kontrastu. Jeho konfrontace směřují zákonitě ke komediálnosti, ale odehrávají se na základech vážného jádra. Je to „tanec nad hrobem“, jak jsem si zapsala do svého zápisníku.

Je o kontrastu a kontrapunktu, ve kterém je komično katalyzátorem dramatické situace.

Zároveň jde o základní rozpor, který má u Čechova zmíněný společenský rozměr. U Čechova je častý rozpor mezi zjevem a vnitřním životem postavy. Lidmi z jeho her „hýbou spodní proudy“. Vždy jedna postava na chvíli zasáhne celý děj.

Sama jsem se setkala s Čechovem při cvičeních s dramatem *Tři sestry*. Ve výsledku „museli namočit do studené vody“ a všechny fáze postav zažít; být maximálně konkrétní.

(V této souvislosti mi napadá i kniha Katie Mitchell: *Umění a řemeslo režiséra*, kterou vydala JAMU a která byla skvělým studijním materiálem pro pochopení práce na Čechovovi, i v souvislosti s komediální rovinou jeho děl.)⁴⁴ Protože situace a akce ve výsledku může být zkrácená, ale zkratka k ní nevede.

Můžeme dopomoci účinku situace aranžmá a rytmem, ale musíme pochopit všechno co se skrývá pod slovy. Slova jsou u Čechova myšlenkou, nikoli rouchem, ale ta myšlenka má podhoubí ve vnitru duše postavy.

⁴³ SKAFTYMOV, Alexander. O konfliktu her A. P. Čechova. Praha: Orbis, 1961, Studie: *O principech Čechovových her*

⁴⁴ MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7460-084-5.

1.8.2. Brecht

„Dnešní svět se na divadle zobrazit dá, avšak jenom tehdy, pojmáme-li jej jako svět, který lze změnit.“⁴⁵

„Brecht je klíčovou postavou naší doby a každá divadelní práce dnes v určitém bodě z jeho výroků a výsledků vychází, nebo se k nim vrací.“(Peter Brook)⁴⁶

Pro Bertolta Brechta a jeho metodu je charakteristické, že dramatické události nejsou vybírány s ohledem na žánrové zařazení, ani nejsou podřízeny žánrové stylizaci. Vážné a nevážné, tragické a komické prvky nejenže koexistují, ale dialekticky se navzájem prolínají, přičemž tyto přechody jsou podmíněny hlubokou vnitřní logikou, jež je zároveň ovlivňována vnějšími sociálními zákonitostmi.⁴⁷

Brecht definuje divadlo jako tvorbu živých obrazů událostí, buďto historických nebo fiktivních, s cílem pobavit publikum. Základním modelem, prostřednictvím kterého bude nyní představeno epické divadlo, je Brechtova tzv. pouliční scéna ze stejnojmenné statě (1938).⁴⁸ Nicméně zdůrazňuje i výchovnou a didaktickou roli divadla, postavenou na vědeckém základě. Pro svůj vlastní divadelní styl, inspirovaný především Erwinem Piscatorem, Brecht používá termín „epické divadlo“. Epické divadlo se staví do polemiky s tradičním dramatickým divadlem a Aristotelovou *Poetikou*.⁴⁹ Brecht odmítá divadlo založené „jenom“ na emocích a místo toho apeluje na divákovu kritickou schopnost myšlení. Jeho dílo významně poznamenává zkušenost z první světové války.⁵⁰

⁴⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Dvojí model epického divadla*, in: *Cesty dramatu*, Praha : Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 58.

⁴⁶ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*; z angl. orig. přel. Alois Bejblík; dosl. naps. Lída Engelová. *Dramatické umění*. Praha: Panorama, 1988. Panorama, s. 101

⁴⁷ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). *O divadelní komedii*. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s. 137

⁴⁸ Stať *Die Strassenszene*, slovensky jako *Scéna na ulici*, in *O divadelnom umení*, Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 137–148.

⁴⁹ SIEGFRIED, Mews. *Critical Essays on Bertolt Brecht*, Boston, Mass.: Hall, 1989, s. 35.

⁵⁰ BRECHT, B.: *O divadelnom umení*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 330.

Divadlo má být zábavné, ale zároveň školou kritického myšlení. Má prezentovat události a konflikty tak, aby diváci sami uvažovali a nechali se vést vlastním úsudkem. Brecht prosazuje oddálení (Verfremdung) jako prostředek, který má odstranit iluze a vyvolat divákův zájem a otázky. Tím se divák stává aktivním účastníkem, nikoli pouhou pasivní publikem.

Pro komedii se tento koncept přetavuje do scén, které narušují tradiční divadelní konvence a vyvolávají smích spíše než soucit. Herci by měli hrát role s odstupem, což by divákům umožnilo vidět absurditu situací a lépe pochopit skryté významy. Navíc je více než vhodné využívat techniky parodie, porušování iluzornosti a komické degradace, které rozbíjejí vznešenost a patos.

Stanislavského divadlo, založené na hereckém prožívání, si podle Brechta „systematicky vynucuje divákovu empatii“ a ten se pak stává „obětí hypnózy“. „Toto vymáhání empatie musí skončit, tvrdí Brecht. „Jak se pak má divák ovládat svůj život, když vše, co se děje ovládá jeho?“⁵¹ Diderot se v *Hereckém paradoxu* v pojetí herectví blíží Brechtovi, když tvrdí, že „hercovy slzy kanou z mozku“, což znamená racionální distanci herce vůči postavě.

V následujících řádcích vedu dialog s teoretickými poznatky Brechtovy metody v kontextu komedie.

Herec hrající postavu Brechtova díla nejenom hraje postavu, ale spíše ji prezentuje a ukazuje. Jeho úkolem není se úplně ztotožnit s postavou, ale spíše ji interpretovat a demonstrovat. Brecht zdůrazňuje, že herci by měli mít vůči postavám protikladné zájmy a aktivně je formovat.⁵² Takový herec předvádí postavu podobně jako režisér, který ukazuje, jak hrát určitou scénu. Tím, že herci neprožívají postavy naprosto autenticky, ale spíše je analyzují a komentují, jsou diváci povzbuzováni k vlastní kritice postav. Citace jsou z hlediska komedie vnímány jako důležitý nástroj. Místo aby herec vytvářel dojem improvizace, měl by spíše ukázat, že cituje.⁵³ Tím je divákovi poskytnut náznak, že postavy jsou spíše kulisy než opravdové osobnosti, což může vést k většímu porozumění a humorné interpretaci děje.

Efekt Z je starý umělecký prostředek, známý z komedie, z některých odvětví lidového umění a praxe asijského divadla.⁵⁴ Zcizovací efekt si klade za cíl oddálit diváka od událostí a postav představovaných na jevišti, podobně jako historik zachovává odstup od historických

⁵¹ BRECHT, Bertolt. O divadelnom umení. Divadelná knižnica. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

⁵² TAMTÉŽ

⁵³ TAMTÉŽ

⁵⁴ BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Praha: Československý spisovatel, 1958 s. 32

událostí.⁵⁵ Herec se snaží vytvořit prostor pro divákovu kritickou reflexi, jako by se jednalo o zkoumání minulých epoch. Brechtův způsob neztrácí svůj umělecký rozměr; právě naopak, podněcuje diváka k uměleckému přístupu, kdy jeho kritický pohled na děj je vnímán jako součást uměleckého prožitku, vyvolávajícího různé emocionální reakce.

Brechtův přínos spočívá v rozvoji technik, které diváka vedou k aktivní účasti a kritickému myšlení o ději a postavách na jevišti. Tyto postupy jsou dnes již běžně využívány v moderním divadle, kde pomáhají rozvíjet interaktivní a reflexivní diváckou zkušenost, a poskytují tak divadelní tvorbě nové možnosti a hloubku.

Brechtovi se budu ještě věnovat v kapitole o Maloměšťákově svatbě, která byla mým absolventským projektem v Divadle DISK v sezóně 2023/2024. Budu se mu věnovat, ale v jiných souvislostech, nakolik Maloměšťákova svatba je rané Brechtovo dílo a spíše „komedie mravů“, nebo v mém pojetí napomezí se žánrem (dnešními slovy) „crazy komedie“.

⁵⁵ MUSILOVÁ, Martina. Fauefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-201-5.

2. Charakteristiky divadelní komedie

„Komický básník se pohybuje v úzce vymezeném poli, či uzavřeném prostranství společnosti, kterou zobrazuje, a obrací se na ještě užší výsek lidské přirozenosti, totiž na intelekt: tomu ukazuje, jak společenský svět působí na lidskou povahu. Nezajímají ho ani počátky, ani konce, ani okolnosti - pouze síť již právě tkáte.”⁵⁶

Abychom dílu, nebo práci jakéhokoli autora komedií porozuměli a našli v něm inspiraci pro svou práci, musíme mít zálibu v lidech, v pozorování lidského chování a asi i střízlivý odhad „civilizovanosti”, jak píše ve svém eseji George Meredith. Protože komedie podle mě o pohledu na svět, o hledání ironie života, o hledání paradoxů a nesmyslu a způsobu vyrovnání se s tím. Náhled na svět optikou komiky nás nutí vidět věci z nových perspektiv a hledat neobvyklá řešení problémů. Pomáhá přijmout vlastní chyby a nedokonalosti, umožňuje vidět věci v širším kontextu a udržet si realistickou perspektivu. Díky tomu se snadněji vyrovnáváme s obtížemi a neztrácíme se v malichernostech.

Základem pro komedii je smysl pro humor, který může mít různé podoby. Pamatuji si otázku profesora Hančila, který se nás, studentů, v úvodní hodině semestru věnovanému komedii zeptal: „Jaký humor máte rádi?” Já jsem odpověděla, že jakýkoliv a baví mě různé podoby vtipu. Vtip slovní, pohybový, hudební... Baví mě humor inteligentní i přízemní...

2.1. Smát se, či nesmát? To je otázka.

„Humor je přepodivný nezbeda. Nelze ho chytit za křídlo, ani přišpendlit do krabičky.” (Radko Pytlík)

Pohled na humor jako na temperament, povahu, náuru či letoru přetrvával do 16. století. Význam komična a směšna se objevil koncem 17. století, kdy jej *Stručný oxfordský slovník* charakterizuje jako komiku, nejapnost, žertovno⁵⁷. Uvádí, že v této době došlo k přesunu významu slova na náladu, rozmar, vrtoch, rozpoložení mysli, odpoutání fantazie v komické rovině.⁵⁸

⁵⁶ MEREDITH, George, DVOŘÁKOVÁ, Anna. Dva eseje o komedii. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-043-7. s. 54

⁵⁷ Stručný Oxfordský slovník. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1054-8.

⁵⁸ LENCOVÁ, Petra. Humor jako důležitý psychologický fenomén (thesis), Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích Pedagogická fakulta, České Budějovice, 2019

Podle psychologa Martina byl koncept smyslu pro humor upřesněn v 19. století a je chápán obdobně jako smysl pro krásu v umění, což je estetický aspekt schopnosti vnímat a ocenit humor. Smysl pro humor je definován jako soubor vlastností a schopností spojených s různými aspekty, formami a funkcemi humoru.⁵⁹

Podle psychologa Eysencka, jehož práce je často citována psychologem Martinem, existují tři možné způsoby, jak označit osobu jako jedince se „smyslem pro humor“: konformní, kdy se směje podobným věcem jako ostatní; kvantitativní, kdy se často a snadno baví; a produktivní, kdy umí tvořit směšné příběhy a rozveselovat ostatní. Další psychologové, Hehl a Ruch, rozšířili tento seznam o další faktory, které ovlivňují individuální rozdíly ve smyslu pro humor. Těmito faktory jsou schopnost porozumět a ocenit humor či vtip, způsob a intenzita vyjádření humoru, schopnost vytvářet humorný materiál, ocenění různých druhů humoru, aktivita ve vyhledávání humorných podnětů, kvalita paměti na vtipy a humorné události a tendence používat humor jako způsob zvládnání stresu.⁶⁰

Doktor Kruiper a kolektiv doktorů psychologie vyčlenili čtyři kategorie humoru.

Sebezdokonalující humor je způsobem, jak se dívat na život s lehkostí a smíchem, a často slouží jako strategie pro zvládnání stresu. Afiliativní humor se zaměřuje na rozptýlení ostatních, vyjadřuje se spontánním vtipkováním. Tím, že používá přátelské a nekonfliktní vtipky, podporuje vztahy a snižuje napětí mezi lidmi. Sebe-destruktivní humor je forma, při které si jedinec dělá legraci ze sebe, ze svých nedostatků, a směje se spolu s ostatními. Často se to děje jako snaha získat si přízeň ostatních nebo jako způsob, jak skrýt vlastní negativní pocity. Agresivní humor je používání humoru kriticky a manipulativně, včetně sarkasmu, škádlení a posměchu. Často zahrnuje i urážlivé formy humoru a slouží k posílení sebevědomí na úkor vztahů s ostatními.⁶¹

„Komická“ je přívlastek situace, události, nebo výrazu („komický výraz“), která vyvolává smích, veselí nebo radost. Je to vlastnost, která je spojena s humorem a zábavou, a může se projevovat různými způsoby, jako jsou vtipné situace, absurdní situace, slovní hříčky nebo komické gesto. Komično může být také spojeno s nadsázkou, ironií nebo kontrastem mezi očekávaným a skutečným vývojem událostí. Je to obecně přijímaná a subjektivní reakce na určitý humoristický podnět.

⁵⁹ MARTIN, Jeffrey Haskell a MCGHEE, Paul E. (ed.). The psychology of humor: theoretical perspectives and empirical issues. New York: Academic Press, 1972.

⁶⁰ HEHL, F-J, RUCH, Willibald. The location of sense of humor within comprehensive personality spaces: An exploratory study. Personality and Individual Differences, 1985. 6(6), 703– 715.

⁶¹ KUIPER, N. A., KIRSCH, G. A., LEITE, C. Reactions to humorous comments and implicit theories of humor styles. Europe's Journal of Psychology, 2010. 6(3), 236-266.

2.2. Postava z komediální hry, komická postava, typ, karikatura

„Jestliže tedy tragedie zná jen charaktery neopakovatelné, a Antigona, Oidipus či Elektra jsou lidé příkladní v dobrém a zlém (i v tom je jejich příkladnost, že nesou v sobě současně vinu a trest – něco, co v životě pospolu nechodí tak rychle jako v tragedii), typy komedie jsou jiné, jsou to povahy průměrné a opakovatelné. Je příznačným pro komickou postavu ne čin, ale to, že pozůstává z pouhých gest. Není to hrdina, bojující proti Ananké, ale typ, vlečený konvencí nebo vlastní vnitřní špatností, staví se tedy na jeviště ne celý člověk, ale vypreparovaná jeho část, jeho ruka, jež lakotí, jeho rty, jež chtějí pomlouvat, jeho mozek, jenž snuje pletichy.“⁶²

Komická postava je osoba, která na jevišti vstupuje do různých komických situací, reaguje na ně, mluví a jedná tak, aby divákům přinesla smích.⁶³ Pro to, aby působila komicky, je často charakterizována znaky, které jsou buď fyzické, nebo spojené s jejím charakterem. Historie komických postav zaznamenala různý vývoj. Ve starověkých komediích se používaly obličejové masky, což znamenalo, že komický efekt byl dosažen hlavně skrze zevnějšek. Další komické prvky zahrnovaly deformace postavy, jako jsou velké nosy, vycpané zadky nebo břicha, které vytvářely okamžitý komický efekt a karikaturu postavy. Lidé s extrémními fyzickými vlastnostmi, jako je nadměrná výška, malá postava nebo obezita, působí na jevišti komicky, zejména pokud jsou postaveni do kontrastu s jinými postavami. Takové dvojice fungují dobře kvůli výraznému fyzickému protikladu. Důsledky těchto fyzických odchylek od normy jsou důležité pro komický efekt, protože okolní prostředí je obvykle navrženo pro průměrné rozměry a tyto postavy tak narážejí na řadu překážek, například při průchodu dveřmi nebo používání běžných předmětů.⁶⁴

V následujících řádcích rozepisuji několik poznatků, které jsem si sepsala v průběhu studia při práci s hercem na komedii. Zabývám se uchopením postavy, charakteru, nebo typu z komedie.

Komické postavy mají výrazný vzhled; určité „markanty“ (markantní znaky) jsou výhodné. Nějaká nesourodost, nepřiměřenost, která je patrná na první pohled. Může být součástí vzhledu, nebo chování. Může mít charakter nečekané drobnosti, která překvapí, je

⁶² FREJKA, Jiří. Smích a divadelní maska: úvodní poznámky o vzniku typů dnešní komedie dell'arte. Praha: J.R. Vilímek, 1942. s. 28.

⁶³ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s. 131 - 134

⁶⁴ TAMTÉŽ, s. 139

nečekaná. Jejich chování bývá neohrabané, absurdní, nečekané... Opět se dostávám k pojmům nepřiměřenosti a nepatřičnosti. Dalším zajímavým prvkem komedie je nesoulad, který může vzniknout kontrastem mezi vnějším a vnitřním jednáním postavy (například mezi slovem a mimikou nebo mezi gesty a pohybem). Tento nesoulad využívali herci, jako například Buster Keaton, který kombinoval statickou mimiku s dynamickým pohybem. Komické postavy používají vtipné a hravé dialogy, slovní hříčky a dvojsmysly, které jsou již vepsané v dramatickém textu (nebo i v jiném textu). Důležitá je ale hercova práce s těmito „dary“, které mu komediální text nabízí. Protože i ten nejlépe napsaný komediální dialog může na scéně „umřít“.

Důležitost důkladného rozboru a funkčního určení konkrétní motivace zdůrazňuje Milan Schejbal a píše: „V prvé řadě jde o motivaci situační, to znamená, že postavy jsou nuceny jednat na základě dramatické situace, ve které se ocitly nebo do které byly okolnostmi vehnány. Uvědomění si této motivace bývá často studenty podceňováno, a přitom je to jeden ze základních stavebních kamenů jevištní realizace komedie.“⁶⁵

Právě komunikace postavy s ostatními postavami vytváří komické situace, protože bývá většinou nepochopená. Jde o nedorozumění (Já o koze, on o voze) nebo záměny (Dobře vidí, ale zle pochopí).

Komediální postavy vytvářejí kontrast s těmi vážnějšími postavami v příběhu a tento kontrast bývá zdrojem humoru, odlehčení...

Další výraznou kategorií je „smolařská povaha“, která vžene postavu do nešťastných událostí. Diváci si užívají jejich pokusy o překonání těchto překážek.

Karikaturní postavy zase představují karikatury určitého typu lidí nebo chování. Tato přehnaná zobrazení slouží k pobavení publika. Na komických typech se bavíme, protože „jsme je už někde viděli/zažili“. Jsou to určité opakující se vzorce chování, se kterými se setkáváme všichni. Takové typy se nám většinou pojí s tím, že si „na něco hrají“, nebo „si něco domýšlí“.

Výrazným prvkem je i sebeironie. Například *Kokos z Marné lásky snahy* dokáže sebeironicky komentovat své vlastní chyby a neúspěchy, což přidává komedii další vrstvu humoru.

Dále bych se posunula k větším celkům, k jednání, situacím a ději jako takovému. Pro jednání a situace v komedii je zásadní stylizace a vytvoření světa, ve kterém komické postavy existují, následně vytvoření možností rozvíjení děje a výběr možností, která bude funkční.

⁶⁵ SCHEJBAL, Milan. K TECHNICE KOMEDIÁLNÍ INSCENACE. in: Studijní opory. Praha: NAMU s.3

2.3. Jednání a situace v komedii

„Stylizaci chápeme jako souhrn určitých znaků, které nejsou reálné, ale zároveň odkazují ke svébytně nastolené divadelní realitě nebo se dá také říci, že stylizace je systém znaků, které jsou mimoreálné, ale zároveň vyjadřují svůj svébytný obraz či realitu. V praxi to znamená, že jedním z úkolů režiséra je nastolit takovou jevištní realitu (stylizaci) pomocí divadelního jazyka, které divák porozumí, přijme ji a jež vytváří jasně dané prostředí, ve kterém postavy komedie existují. Je proto zcela zásadní, aby při scénování režisér již v samotné expozici nastolil divákovi komunikační klíč, podle kterého se bude orientovat, tj. vymezil pomyslné mantinely, ve kterých se inscenace bude pohybovat.“⁶⁶

Fyzické jednání v divadelní komedii zahrnuje nonverbální prvky, jako je mimika (vyjadřující vnitřní stav postavy), gestika (hlavní komunikační prostředek v pantomimě) a jevištní pohyb. V situační komedii dominuje fyzické jednání, zatímco v konverzačních komediích převažuje mluvený projev. Jazykový humor v komedii se projevuje například komickou expresivitou (jako jsou nadávky), deformací (afektovaným způsobem mluvy nebo komolením slov), dvojsmysly nebo hrou se slovy.

Kontrast hraje v komedii významnou roli nejen při výběru postav a jejich interakci, ale i v budování děje. Rychlé změny rytmu a tempa nebo střídání náladových poloh vytváří komické efekty. Moment překvapení, který vychází z narušení stereotypu nebo přidání nečekané odchylky, je dalším prvkem komedie.

Při stavbě slovních situací je základním kamenem „vždy argument – protiargument – pointa“⁶⁷ Milan Schejbal tuto výstavbu demonstruje na dialogu Jacka a Gvendolíny ze hry Oscara Wilda Jak je důležité mítí Filipa⁶⁸, ve kterém vzniká komika z nevyřčené otázky, která oddaluje žádost o ruku. Při takzvaném „chození kolem horké kaše“ je tato výstavba důležitá, „mikrosituace“, které oddělují témata, jako je věrnost, ženská a mužská hrdost atd.

Komická nadsázka (Milan Schejbal píše o „hyperbole“, nebo „herecké stylizaci“ v případě konkrétních postav) je zásadní pro komedii, protože zveličuje situace, dějové linie, charaktery a herecké výkony. To umožňuje divákům vidět komické postavy v extrémních situacích, které by jinak nevypadaly zábavně. V mnoha případech je taková nadsázka žádoucí, někdy i nutná. V případě velkého jeviště je asi nezpochybnitelná (pokud nejde o případ poddimenzované postavy, která je záměrně poddimenzovaná, ale i taková stylizace si vyžaduje technické provedení, které zabezpečí srozumitelnost).

⁶⁶ SCHEJBAL, Milan. K TECHNICE KOMEDIÁLNÍ INSCENACE. in: Studijní opory. Praha: NAMU s.3

⁶⁷ TAMTÉŽ s.5

⁶⁸ TAMTÉŽ s.6

Komedie může využívat různé fyzické akce, od jednoduchých po složitější, které směřují ke komické pointě. Jedním z takových komických prvků je právě gag, o kterém jsem již psala.

Komické jednání je charakterizováno hlavně neúspěšností, která vyplývá ze střetu různých jednání a protichůdných snah (např. fraška) Neadekvátní jednání může být způsobeno buď situací samotnou, nebo osobními charakteristikami postavy. Vděčnými hereckými postavami jsou lidé s fyzickými nebo psychickými nedostatky (jako je zapomnětlivost, koktavost či nahluchlost) nebo jedinci, kteří jsou zbrklí, potrhlí nebo nešikovní. Dalším častým prvkem je opakování chyb, které stupňuje neúspěšnost.

„...každá herecká akce je ve své struktuře složena ze tří fází: plán, realizace, hodnocení... fáze třetí, tj. hodnocení, často inscenátory podceňované či ne v inscenačním systému důsledně budované. Přitom toto hodnocení, tj. komentář obsahu herecké akce, které bývá mnohdy i v rovině nonverbální, má značný komediální potenciál, často tvoří důležitou pointu situace, vytváří účinnou expozici k situaci následující (mnohokrát protichůdnou k danému komentáři, a tudíž překvapivou a divadelně a komediálně velmi účinnou) a v neposlední řadě napomáhá žádoucím způsobem strukturovat celistvý jevištní tvar a tím i potřebný (a v komediálním žánru dokonce nezbytně nutný) celkový inscenační temporytmus.“⁶⁹

V komediálních situacích se střetávají postavy s protichůdnými záměry a cíli, což vede k postupnému překonávání rozporů. Tato postupnost motivuje vznik nových situací a dává příběhu dynamiku. Komický děj má určité charakteristiky, jako je neúspěšnost postav, které se snaží řešit problémy neadekvátními prostředky. To často vede k dalším pastím a komplikacím.

Jak píše Zdeněk Hořínek, komická situace funguje na stejném principu jako dramatická situace, „...zároveň ale obsahuje i specifické rysy, které souvisejí s charakterem komedie a komediálních postav. Následkem konfliktu vzniká „agón“ (zápas, boj). Tento boj je řešen například nadávkami, výhrůžkami, fyzickým násilím, kritikou, polemikou, později jazykovým soubojem...“⁷⁰

Situace obsahující překážky se tak řetězí do děje, na kterého konci postavy mohou dosáhnout zdárného konce, obvykle to vyžaduje dlouhé úsilí.

⁶⁹ SCHEJBAL, Milan. K TECHNICE KOMEDIÁLNÍ INSCENACE. in: Studijní opory. Praha: NAMU s.15

⁷⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9. s.149 - 159

3. Typy komediálních žánrů (subžánrů)

Tato kapitola nabízí přehled různých žánrů (subžánrů) komedie, které se vyskytují v divadelním prostředí a popisuje, jak každý z nich přispívá k různorodosti a bohatství divadelní komediální tvorby.

3.1. Podle určující složky

3.1.1. Fraška a situační komedie

Fraška často využívá neúspěšnosti k vytváření humoru, kdy snaha odstranit jeden problém vede k vytvoření nového, někdy i závažnějšího. To vytváří nepoměr mezi jednáním postavy a situací, ve které se nachází. Postava může dosáhnout úspěchu až po několika nezdarech a zbytečných komplikacích.

Má původ v době před dvěmi tisíci lety u antických komédiografů. „Vzorové“ situační komedie totiž najdeme již u Plauta (např. *Menaechmové*, *Komedie omylů...*) nebo u Molièra (*Tartuffe*, *Mizantrop...*). Je to žánr, který na sebe nabíral principy různých výrazových prostředků napříč dějinami (například ze středověku pocházející bití holí, výprasky, obscénosti, drastické léčebné metody, jako klystýry, dávidla...)

U Nestroye v 19. století zase vidíme i kde-tu nějakou vraždu, navrácení nevěrných manželů a často i vynucený happyend.⁷¹ Ani on se však netají inspirací v karnevalové zábavě a za krásná slova mileneckého vyznání „ukrývá“ přizemnosti, které nakonec pronikají na povrch a ovládnou celou situaci.

Georges Feydeau a jeho fraška *Taková ženská na krku* patří mezi nejčastěji inscenované komedie tohoto dramatika. I v mnohých divadlech se dožila desetiletí repríz.⁷² Hra je známá svou rychlou zápletkou, plnou záměn, nedorozumění a absurdních situací, což je typické pro Feydeauovy frašky. Feydeau je považován za mistra tohoto žánru. Příběh této komedie se točí kolem situace, kdy si hlavní postava Bois-d'Enghien chce vzít za ženu dceru generála Barillon, ale jeho plán se zkomplikuje, když se mu do cesty postaví jeho bývalá milenka, kabaretní zpěvačka Lucette Gautier. Lucette je stále do Bois-d'Enghien zamilovaná a rozhodne se udělat vše pro to, aby ho získala zpět. Tato situace vede k řadě

⁷¹ Johann Nepomuk Nestroy, *Pro nic za nic*: čtvrtá inscenace sedmdesáté páté sezóny 2019/2020 : premiéry 7. a 31. prosince 2019. Přeložil Marie VOŠLÁŘOVÁ, přeložil Josef BALVÍN. Brno: Městské divadlo Brno, [2019]. ISBN 978-80-270-7378-8.

⁷² Georges Feydeau, *Taková ženská na krku*: Georges Feydeau, *Tak sa na mňa prilepila* : [premiéry 28. a 29. ledna 2005. Redaktor Marek PIVOVAR. V Brně: Národní divadlo, [2005?]. ISBN 80-239-4828-8.

neuvěřitelných a komických zmatků, kdy se hlavní hrdina snaží vyrovnat se svými závazky vůči své budoucí manželce, generálovi a Lucette. Při řešení všech zmatků se inscenátoři setkávají se všemi pro frašku příznačnými situacemi - záměny identity („who is who”, princip, který použil již Plautus), nedorozumění ve vztazích, záměna místa a času (a s tím spojená očekávání, které se mívá), dvojí život (který je katalyzátorem zápletky), fyzické jednání (Feydeau předepisuje padání, skryté úniky), dialogy plné nedorozumění (postavy často interpretují to, co říkají ostatní nesprávně) a opakování chyb. Říká se, že opakování vtip ztrácí vtipnost, ale není tomu tak v případě frašky, kdy se řetězec chyb stává vtipnějším a vtipnějším.

Při inscenování frašky by se měl režisér zaměřit na několik klíčových aspektů. Fraška vyžaduje rychlé tempo a přesné načasování komických situací (takzvaný timing). Práce s temporytmem, prostorem a fyzickým herectvím je důležitá, stejně jako srozumitelné zpracování záměn a nedorozumění. Režisér by měl vést herce k energickým a komickým výkonům, přičemž autenticita postav je také důležitá. Kostýmy a rekvizity přispívají ke komickému efektu, proto by měly být pečlivě vybrány a využity. Zpracování textu, včetně vtipných dialogů a slovních hříček, vyžaduje důraz na timing, argumentační rovinu, práce s pauzou, překvapením, očekáváním. Režisér by měl udržet tempo a divákovu pozornost po celou dobu představení.

3.1.2. Komédie zápletková, intriková

Podobně jako fraška a situační komedie, i komedie zápletková, neboli intriková má kořeny v tvorbě Plauta a Terentia (např. *Lišák Pseudolus*). Zásadní vliv na vývoj zápletkové komedie má epocha zlatého věku Španělského divadla (Španělská renesance). Osobnostmi commedii capa y espada (komedií pláště a meče) je Lope de Vega a jeho následovníci Tirso de Molina a Calderón de la Barca.

Základem a dynamickým katalyzátorem děje je většinou aktivita dramatického hrdiny šlechtického původu, který využívá postranní a úskočné strategie - intriky, k dosažení svého cíle (většinou manželství). Často se převléká nebo předstírá, že je někým jiným, což vede k dalším peripetiím. Jeho intriky vyvolávají protiintriky od skutečných nebo domnělých soupeřů, což může ohrozit čest jeho milovaného protějšku. Čest dívky je většinou vývojem všech dějových zvrátů vehnána do kouta a ohrožena. Zajímavé je ale emancipovaný a silný postoj ženských hrdinek ze španělských komedií. Z romantické milovnice se obratem děje stane hlavní hrdinka.

U intrikové komedie jde spíše o spletnost děje a jeho rozuzlení; o překvapivost fabulačního řešení, než o pravděpodobnost takového děje. Zároveň si intriková komedie vystačí se spíše jednoduššími charakteristikami postav (hlavně u postav vedlejších) a uspokojí se s nimi.

Výjimkou jsou právě některá dramata Lope de Vega (*Ovčí pramen, Zahradníkův pes*)⁷³, nebo Tirsa de Molina (*Don Gil v zelených kalhotách*)...

V dílech pozdějších dramatiků se tento subžánr vyvíjí i směrem „zlé intriky“, jak je tomu např. u Sheridana. Vychází z nadčasovosti intrikaření a pomlouvačství. Nebo u salónní historické komedie Eugèna Scriba se intrika spojuje s politickou rovinou. Malé příčiny - velké následky.⁷⁴ Tak se komedie intriková stává „pièce bien faite“, „well-made play“, „dobře udělanou hrou“...

Komedie zápletková má pevně danou strukturu a peripetie. Postavy by proto měly být jasně „vykreslené“ a jejich motivace by měly být jasně prezentované. Herci by měli rozumět svým postavám a jejich vztahům s ostatními. Herecké výkony jsou pro „úspěšnou“ komedii klíčové. Důležitá je komunikace s herci o motivacích a cílech jejich postav. Jasně instrukce hereckých „úkolů“ a porozumění povaze hry.

3.1.3. Komedie charakterová a komedie mravů

Comédie de caractère (Charakterové komedii) dal podobu Molière. Právě on „postavil“ do středobodu jednu postavu, přesněji jeden typ, kolem kterého se točí celý děj. Ku příkladu Harpagon je jako typ neměnný, jednostranně vykreslený; je to ustálený typ, který představuje určitou deformaci lidské povahy. Tento typ lidské neřesti je ale dotažený do nejmenších detailů, podán v nejjemnějších nuancích. Tento typ ale zároveň ve svém chování a jednání poukazuje na širší společenský kontext a důsledky. Překroucení chápání osobní situace a egocentrismus přerůstá do obludných rozměrů. Harpagon se kvůli obavám o peníze dopouští chorobného hromadění, což způsobuje, že pociťuje ještě větší, neutichající úzkost. Jeho chování navíc způsobuje zrod negativního chování u ostatních. Mají totiž pocit, že jediné přetvářkou, lživostí a bezohledností se dostanou k Harpagonovým penězům. Takovou rodinnou situaci opravdu může vyřešit jedině příchod deus ex machina, Anselm, který slíbí, že zaplatí obě svatby.

Statickou komedii mravů ale v 17. století vylepšil Richard Brinsley Sheridan tím, že sladil intrikovanou techniku s tématem pomluvy (jak jsem již psala v podkapitole o komedii intrikové) a učinil z pomlouvačství téma v širší platnosti.

Podobné syntéze mravolichnosti a komedie charakterů se „dopustil“ Carlo Goldoni v Itálii 18. století (například v *Poprasku na laguně*) Carlo Goldoni se soustřeďuje na prostředí a volí takové, které samo o sobě rozdmýchává vnitřní dějovou dynamiku - nemusí ji „uměle“ dynamizovat „zápletkovým schématem“.

⁷³ HANČIL, Jan (ed.). Lope de Vega, Vladařka závist, aneb, Zahradníkův pes: premiéra 15. a 16. prosince 2005 v Národním divadle. [Praha]: Národní divadlo, c2005. ISBN 80-7258-207-0.

⁷⁴ TAYLOR, John Russel: The Rise and Fall of the Well-made Play, London, 1967, s. 11

Giorgio Strehler⁷⁵ pochopil jakou roli v *Poprasku na laguně* hraje „příroda“ - roční období podzimu, které způsobuje neklidnost moře a je symbolem přechodu. Goldoni prostřednictvím techniky „nabalování“ graduje hašteřivost, ale dokáže na ní poukázat na kladné lidské hodnoty a spontánní radost.

Ostrovskij se taky zaměřuje na charaktery v určitém prostředí, ale spíš poukazuje na názorovou různost a demaskuje společnost.

I *Maloměšťákova svatba* od Bertolta Brechta je v jistém smyslu komedii mravů, protože skrze humor a satiru zobrazuje a kritizuje společenské konvence a hodnoty maloměšťácké společnosti. Hra odhaluje pokrytectví, malichernost a omezenost lidí, kteří se snaží udržet společenský status a reputaci. Komedie mravů často nabízí kritický pohled na sociální vrstvy, chování a hodnoty, a *Maloměšťákova svatba* tento přístup ztělesňuje. Brecht ve hře využívá komické situace a dialogy, aby zdůraznil maloměšťácké předsudky, honbu za společenským uznáním a manipulativní chování postav. Postavy jsou ztvárněny jako karikatury maloměšťáků, kteří se chovají podle společenských norem a pravidel, často na úkor své vlastní autentické identity. Tímto způsobem hra odráží charakteristické rysy komedie mravů, přičemž zároveň zůstává zábavná a ironická. O svém uvažování v souvislosti s *Maloměšťákovou svatbou* se rozepisují více v kapitole, která se věnuje jen absolventské inscenaci.

3.1.4. Konverzační komedie

Umění konverzační komedie započalo u Molièra, ale její dovedení do dokonalosti se přiděluje Oscaru Wildovi v klasické anglické konverzační komedii druhé poloviny 19. století. Skutečně nejdůležitějším faktorem hry *Jak je důležité mítí Filipa* není nic jiného, než sama konverzace, která je ústředním tématem této komedie. Konverzační styl je ale snažně zasazován do her s technologií vycházející z tvorby Eugèna Scriba. Z technik dobře napsané hry vychází i George Bernard Shaw, který ale do svých „konverzaček“ zapojuje paradox a různé nečekané převraty v postojích a názorech svých postav, aby tak neustále překvapoval diváka.⁷⁶

Na konverzačním principu píše i Bertolt Brecht, a sice drama *Hovory na útěku*, které je založeno primárně na dialozích a až sekundárně na „dramatickém minimu“, které hru pohání.

Při inscenování konverzační komedie je určitě nejdůležitější práce s textem. Konverzační komedie je založena na vtipných, duchaplných a často rychlých dialozích. Například Wildovy dialogy jsou uzavřené sekvence, které jsou uspořádané do triád (argument - protiargument-

⁷⁵ STREHLER, Giorgio: Goldoniho poprask na laguně, 1964, in: Světové divadlo 13, Divadelní ústav Praha 1985, s. 74

⁷⁶ BOČEK, Jaroslav. O komedii. Knihovna filmové teorie. Praha: Orbis, 1963.

pointa) O výstavbě dialogu v komedii jsem již dříve citovala studijní opory Milana Schejbala, v kapitole o jednání a situaci, kde na dialogu z *Jak je důležité mítí Filipa* zdůrazňuje konkrétnost, přesnost a argumentaci při výstavbě dialogu a jednání. V konverzační komedii je totiž konverzace a text jednáním a proto je taková důkladná výstavba dialogu snad samozřejmým „postupem“.

3.2. Podle typu komiky

3.2.1. Absurdní komedie a Tancovačka od Sławomira Mrożka

„...by se dal nejlépe vystihnout sousoším za břicho se popadajícího smíchu a Komedie, která ho lechtá - tím, že do něj buší pěstmi. Taková komedie soudí, že smysluplnost veselí neprospívá.”⁷⁷

Příběh absurdní komedie se často vyznačuje nedostatkem konvenční logiky a strukturální soudržnosti. Zápletky může být nečekaná, nepravděpodobná nebo zcela absurdní. Absurdní komedie využívá nesmyslný nebo bizarní humor, aby zpochybnila společenské normy a hodnoty. Skrze humor kritizuje a poukazuje na nedostatky společnosti. Zkoumá existenciální otázky, jako je smysl života, osamělost a lidské bytí. Tyto otázky jsou prezentovány prostřednictvím komických a absurdních situací. Tento žánr se vyznačuje fragmentovanými a nejasnými dialogy, které mohou být obtížně srozumitelné. Postavy mohou vést zmatené a rozporuplné rozhovory a ty můžou končit nejednoznačně, bez uspokojivého vyřešení zápletky. Toto jsou ale obecná tvrzení, která jsou sice i pravdivá, ale i když jsem se s nimi setkala já, jako studentka 3. ročníku těsně před prací na Mrožkově jednoaktovce, nijaké praktické poznatky jsem si z nich vzít nemohla.

S označením *The Theatre of the Absurd* přišel anglický kritik a teoretik Martin Esslin ve stejnojmenné knize z roku 1961.⁷⁸ Eugène Ionesco ve své tvorbě představil několik technologických postupů. Jedním z nich je vztah kvantity a kvality. Vrstvením, přibýváním a ubýváním kvantity, se vrství, přibývá anebo ubývá kvalita. Například ve hře *Třeštění ve dvou*⁷⁹ vzniká absurdita z normality vrstvením vět, zvířecích připodobnění a mechanickým přibýváním předmětů v domě ženy a muž. Postupně se dozvídáme, že ten dům stojí

⁷⁷citát z básně Johna Miltona (1608-1674) nazvané *L'Allegro* (verš 32) (v trig.: *Laughter holding both his sides*)

⁷⁸ ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York, 1961.

⁷⁹ PRONKO, Leonard Cabell. Eugène Ionesco. 3. print. *Columbia essays on modern writers*. New York: Columbia University Press, 1968.

uprostřed země, ve které probíhá válka, ale žena a muž nepřestávají ve vrstevnatém dialogu, ani navzdory vybuchujícím granátům na jejich pozemku. Eugène Ionesco jako by si pohrával s významem absurdity a s její relativitou. Poukazuje na koexistenci mechanického a organického a jejich role vyměňuje.

Absurdní komedie pracuje s principem dotažení dění ad absurdum⁸⁰, anebo principem (a teď použiju Sartrův termín) „vržení“ postav do děje, kterému musí ihned čelit a vyrovnat se s tím. Sławomir Mrożek v jednoaktovce *Tancovačka* (Zabawa) pracuje s oběma principy zároveň, respektive ve vzájemném vztahu. Tři typy - B, S a N dorazí na tancovačku, ale dveře jsou zamčené. Tato základní situace spouští celý řetěz dalších situací, ve kterých postavy opravdu dotáhnou řešení problému ad absurdum.

Mrozkovy dramata jsou neobvyklým jevem v současné polské dramaturgii, neboť se těší velkému zájmu veřejnosti i kritiků již téměř 50 let. Tento úspěch lze přičíst zřejmě jejich precizní formě, aktuálním tématům, nezvykle trefné parodii a v neposlední řadě také inteligentní komice. Mrozek neguje veškeré lidské, společenské i kulturní stereotypy a konvence. Grotesky a parodie Sławomira Mrożka, mezi které patří i jednoaktovka *Tancovačka*, jsou namířeny proti falešnosti politického a kulturního života soudobého komunistického Polska. Avšak paraboly, přesněji neurčené místo a doba, ve kterém se dílo odehrává a schématický způsob vytváření postav i situací, působí tím efektem, že lze tyto díla umístit v různých kontextech...

Když jsme začali pracovat s herci na *Tancovačce*, zasekli jsme se hned na začátku a nebylo možné se posunout. Chyba byla ve mně, protože jsem chtěla rozehrávat příchod a jednotlivé charaktery a nedokázali jsme přijít na to, proč se nám nedaří začít dialog po smyslu, řešit, proč jsou dveře, za kterými je pomyslná tancovačka, zamčené. Ale bylo tomu tak proto, protože jsme je prostě neřešili. V textu bylo všechno, čemu bylo potřebné věnovat pozornost napsané. Bylo důležité jít s ním, hned od začátku. Dnes už vím, že je potřebné hned řešit základní problém a v něm tkví výstavba. Každým dalším zjištěním se situace přelévá do další situace, kterou postavy (typy) řeší na novo a po svém a často i v jiné hierarchii. Žijí pro nové zjištění, kterému věnují celou svou životní energii a kterou berou smrtelně vážně. Absurdní obraz je ve hře principiálně obsažen. Vyznívá z celku, jako jeden obraz světa, ve kterém vedle sebe existuje svatba i pohřeb, zábava i truchlení, žena i muž, moc a slabost a neustále se obměňují.

Jak trefně okomentoval můj vedoucí práce Milan Schejbal: „S příchodem absurdního divadla (dramatu i komedie) došlo poprvé v dějinách divadla k tomu, že byl důsledně nahrazen příběh SITUACÍ (základní situací, která se skládá z řetězce menších situací). Hledání adekvátního divadelního jazyka je v tomto případě poněkud odlišné než při výstavbě příběhu

⁸⁰ lat. důkaz sporem

(jakéhokoliv charakteru). To byla nejspíš pravá příčina, proč jste se hned na začátku zkoušení Tancovaczký s herci zasekli a nedokázali jste přijít na to, proč se vám nedaří začít dialog po smyslu (to prostě v absurdním divadle moc nejde)”⁸¹.

Pro shrnutí bych ráda dodala, že se nám akční situace v naší inscenaci povedlo rozehrávat s důrazem pro velký kontrast, dynamiku křížících se individuálních linek postav, gradaci a že je skutečně zakončujeme v absurditě.

Absurdní svět má svou vlastní logiku, která i když má hravou tvář, je trpká a bolestná ve svém výsledku. Inscenace je zacyklena a nasměrována do potenciálního začátku nekonečného kruhu lidské snahy se zabavit (žít), navzdory překážkám.

3.2.2. Komedie s prvky satiry

„Smích satiry je jako úder do zad nebo rána do obličeje.”⁸²

„Satirik je mravní karatel a čistič odpadných stok společnosti, čerpající z bohatých zásob žluče.”⁸³

Satirická komedie se vyznačuje tím, že jejím převládajícím typem komiky a komična je satira. Vyznačuje se též hyperbolizací určitého nešvaru, nedostatku, vady, které jsou v společnosti negativním, až škodlivým jevem. Je pro ni typická schematičnost, zveličení, nadsázka.

V předválečné české satirické komedii se objevuje kritika intrikánství, karikatura politiky měšťáků, ale také nezájmu o potřeby lidu. Voskovec s Werichem se satirou pokusili „zrcadlit” své myšlenky zaměřené proti sílícímu nacismu, který nutně vede k válce. Na hru *Caesar* následně navázali představeními jako *Osel a stín*, *Kat a blázen* nebo *Rub a líc*.⁸⁴ Stejně duo se po druhé světové válce pokusilo Osvobozené divadlo obnovit, konkrétně uvedením hry *Divotvorný hrnec*, ale společnost, jež po válce vznikla, už nebyla nakloněna tomuto tónu politické satiry, proto divadlo, jak jsme jej znali z předválečných let, zaniklo.

⁸¹ z konverzace s Milanem Schejbalem nad zkušebním procesem Tancovaczký

⁸² MEREDITH, George; DVOŘÁKOVÁ, Anna. Dva eseje o komedii. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-043-7. s. 55

⁸³ TAMTÉŽ s.52

⁸⁴ JANOUŠEK, Pavel; ANTOŠÍKOVÁ, Lucie; BRDEK, Zdeněk; BRUNOVÁ, Marie; BURGET, Eduard et al. Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava. Praha: Academia, 2022. ISBN 978-80-200-3377-2. s. 257- 259.

3.2.3. Groteskní komedie (Groteskno)

„Smiech na javisku mám rád, aj keď sa diváci smejú, ale musí to súvisieť skôr s niečím bolestným, aby to bolo katarzné. Takže ani nie tá špina, hnus, ale tragické ma vlastne vždy zaujímalo.“⁸⁵ (Blaho Uhlár)

Blaho Uhlár se estetikou své tvorby v Divadle Stoka vždy hlásil ke grotesce, jak píše v rozhovoru pro časopis Kankán Nina Jassingerová, „Je to estetika sarkastického humoru, groteskného výrazu, a povedala by som, že je neustálym vyjadrovaním toho jungovského tieňa. Možno sa mýlim, ale Blaho Uhlár sa mi javí ako jedna z mála osobností, čo tento tieň urobili svojím domovom.“ Blaho Uhlár reaguje: „Pochopiť svoj tieň, teda odvrátenú stránku svojej osobnosti, v ktorej sa skrýva mnoho našich nevedomých pohnútok, túžob, nevyjadrených a nevyjadriteľných emócií, a vedome ho integrovať do celku je úloha na celý život (možno aj na niekoľko). Výhrou je už len priznanie, či zistenie, že nejaký tieň máme...“

Pavel Janoušek o o grotesce konstatuje, že pod tímto zastřešujícím pojmem se skrývá různý význam a přichází proto s pojmem groteskno⁸⁶: „Zdalo by se tudíž vhodnější hovořit nikoli o grotesce, ale pouze o grotesknu, používat termínu ze sféry takových termínů, jako je například komično či tragično.“ Tak jako komično je základem komedie a tragično tragédie, měl by být svrchovaný termín pro groteskno, a tím je groteska, neboť „je nesporná i existence děl, která jsou oprávněně - a to bez ohledu na vlastní užší žánrovou příslušnost - nazývána groteskami.“⁸⁷

Uznává, že jde o skupinu neobyčejně různorodou, přece však nachází společné znaky, které nazývá groteskním principem: „Určité dílo považujeme za groteskní, když dojdeme k přesvědčení, že v něm způsob autorské interpretace reality překročil určitou, obtížně definovatelnou, ale přesně cítenou hranici a přerostl v její subjektivní, více či méně disharmonickou deformaci.“⁸⁸ Autor svévolně narušuje harmonii, řád věcí, pravděpodobnost a uvěřitelnost, obvyklé rozměry a proporce, aristotelovskou uměřenost. Historicky byla tak za groteskní označována díla jako Rabelaisův *Gargantua a Pantagruel*, z literatury české je groteskní vidění světa jak v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka*, tak v Kafkových dílech, neboť všechna tato díla zveličují přehnaně jednu část světa a na jinou zcela rezignují.

⁸⁵ Blaho Uhlár a Divadlo STOKA in: Časopis Kankán, 1998, autorka: Nina Jassingerová

⁸⁶ JANOUŠEK, Pavel. Groteska a revue. In: HODROVÁ, Daniela a kol. Poetika české meziválečné literatury. Československý spisovatel, Praha, 1987, s. 105 - 136

⁸⁷ TAMTÉŽ

⁸⁸ TAMTÉŽ s. 106

Pavel Janoušek se rovněž zabývá groteskou expresionistickou, kde „stylizace je vyhrocena tak, aby překračovala představy diváka o přirozeném a adekvátním“⁸⁹ Nachází groteskní prvky v dramatech V+W nebo ve hře *Ze života hmyzu* bratří Čapků, ve které je člověk zesměšněn přirovnáním k chování hmyzímu. Groteskní zobrazení postav jsem našla já u své absolventské inscenace *Maloměšťákova svatba*. Bertolt Brecht napsal drama ve vrcholícím expresionismu a svou kritiku zaobalil do groteskního vyznění maloměšťáků.

⁸⁹ TAMTÉŽ

4. Absolventská inscenace Maloměšťákova svatba

Je jenom pár dramatiků, kolem kterých vzniká takový rozruch, nedorozumění, paradoxy a názorové konfrontace, jakým byl (a je) Bertolt Brecht.

O Brechtovi na slovenské profesionální scéně napsal studii dramaturg Martin Porubjak, který sledoval rozpětí let 1947-1974 na slovenské divadelní scéně. Ve studii, kterou publikoval v časopisu Slovenské národné divadlo v roce 1974 konstatoval skromnější uvádění textů tohoto dramatika a akcentoval jejich společenský dosah. Píše, že: „k overovaniu diela pre publikum, nájdeniu takej interpretácie, ktorá je v danej situácii spoločensky nevyhnutná”. Elena Knopová ve své studii *Inscenácie hier Bertolta Brechta v slovenskom divadle* píše o prvej inscenácii *Malomeštiakovej svadby*. Byla uvedena v Krajevém divadle Nitra v režii Ivana Krajčíka roku 1978. „Svadobná hostina, počas ktorej sa odkrývajú netušené narušené vzťahy jej účastníkov a spolu s ich morálkou sa rozkladá aj ženíchov nábytok, svadobný dar pre nevestu... Šlo o prvé uvedenie tejto Brechtovej ľudovej komédie.”⁹⁰ A Elena Knopová píše „ľudovej” komedii a později zdůraňuje zařazení komedie do tzv. raného období autora.

Píšu a vybírám tyto souvislosti záměrně. S jménem Bertolta Brechta již existuje určitá nálepka, která v současnosti (bohužel) označuje všechny jeho texty a všechny inscenace těchto textů jako jedno a totéž. Ale Brecht raný je celkem jiný, než Brecht „na vrcholu” svého výzkumu epického divadla. Profesor Vostrý o Brechtových úvahách píše spíš jako o manifestech, „...které se nejtěsněji vztahují k tomu, co pokládal za úkol a jak se mu rýsovala podoba vlastního divadla, tj. podle něj divadla budoucnosti.”⁹¹

Bertolt Brecht napsal hru *Maloměšťákova svatba*, někde jen *Svatba* (v originálu *Die Kleinbürgerhochzeit*) v roce 1919, když mu bylo 21 let. Toto dílo je jednou z jeho raných prací, napsanou během jeho studia na univerzitě v Mnichově. Hra je satirickým dílem, ve kterém se Brecht vysmívá maloměšťáctví. Děj hry se odehrává při svatební hostině, kde se postupně objevují nedostatky a problémy, které se snaží snoubenci a jejich rodiny zakrýt. Je tak jedním z prvních Brechtových děl, kde se projevují jeho kritické pohledy na společnost a jeho využití komediálních a satirických prvků k vyjádření těchto názorů. Tím chci říct, že v době, když Brecht napsal *Maloměšťákovu svatbu*, ještě o epickém divadle možná teprve snil, to ale nemůžu nijak doložit.

⁹⁰ VOSTRÝ, Jaroslav a PLEŠÁK, Miroslav (ed.). Problém Brecht. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2021. ISBN 978-80-7437-356-5. KNOPOVÁ, Elena. *Inscenácie hier Bertolta Brechta v slovenskom divadle*. in: Problém Brecht (I) U nás. s. 34

⁹¹ VOSTRÝ, Jaroslav a PLEŠÁK, Miroslav (ed.). Problém Brecht. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2021. ISBN 978-80-7437-356-5.

„V nejhorším případě je to divadlo, které si je příliš jisto svým sdělením a dojmem, který si má divák odnést. V nejlepším případě, ve své vrcholné umělecké formě, je amorální, nalomené, nejisté, rozpolcené, pochybující, hledající, nevědoucí.” (Dea Loher o politickém a společensky-kritickém divadle)⁹² Citát Dey Loher se mě v souvislosti s *Maloměšťákovou svatbou* oslovuje proto, protože odkazuje na důležitost rozpolcenosti a hledání. Mým cílem bylo poukázat na maloměšťáctví dnešních dnů, u mladé generace, u starší generace; rovněž i u sebe.

Jak píšu v programu k inscenaci: Maloměšťáctví 21. století je proměnlivé a fluidní, netýká se jedné buržoazní společenské vrstvy, jak tomu bývalo kdysi. Patří do něj určitě sobectví a egoisticky orientované uvažování, „kultura předvádění se”, závist, omezenost, absence morálky a mnoho dalšího... Maloměšťák je člověk, který je konzumentem, ale není tvůrcem ničeho prospěšného. Maloměšťáctví je tak trochu otázkou toho, zda jsme ochotni si vstoupit do svědomí, a taky toho, co s tím pak uděláme.

Bertolt Brecht řekl: „Divadlo má být zábavné, má být poučné.”⁹³ I my bychom se měli vzdělávat a pracovat na sobě a je v určité víc než v pořádku zkoumat poetické kouzlo života a díla, nepostrádat při inscenování „artistnost”... Ani samotný autor nevypouštěl intuici a cítění (jak se často misinterpretuje) Sám psal o tom, že „tušení a vědění nejsou protiklady”⁹⁴ Tudíž i my jsme pracovali s pocity, které způsobili změnu v myšlení, nebo spíš odhalení myšlení postavy a naopak. Myslím si, že Brecht není dogmatický a já při inscenování cítila to, co napsal, ale zároveň jsem intuitivně cítila nutnost napsané oživit zkušenostmi svými a zkušenostmi herců.

⁹²Prac. překl. K. K.] LOHER, Dea. Diebe. Programmheft Nr. 13. Spielzeit 2009/10. Berlin: Deutsches Theater Berlin, s. 26.

⁹³ PARKER, Stephen. Bertolt Brecht. Přeložil Ladislav KÖPPL. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2019. ISBN 978-80-7331-517-7.

⁹⁴ TAMTÉŽ

4.1. Anotace a žánrové zařazení

4.1.1. Anotace

Co je třeba k uspořádání veselky, na kterou se jen tak nezapomene? Dvě láskyprázdně vyřčená „ano“, tři maminkou připravené chody, objemné akvárium se dvěma rybkami, několik chybějících hřebíků, rozlehlá svatební tabule, osm židlí a devět nenažraných maloměšťáků. Anebo jich nakonec bude deset? Bujará groteska odhalující méně známé stránky Brechtova génia.⁹⁵

4.1.2. Úvaha nad žánrovým zařazením

Maloměšťákova svatba je hra, která dle mého výkladu obsahuje prvky expresionismu, komedie mravů, „crazy komedie“ a grotesky.

Hra nese prvky expresionismu, což se projevuje zejména v přehnaných, karikатурních postavách a jejich jednání. Tyto postavy ztělesňují maloměšťácké hodnoty a jsou zobrazeny v čím dál, tím víc vyhocené situaci, ke které dopomáhá konzumace alkoholu. Eskalující děj vyvolává emoce a expresi, což je typické pro expresionismus.

Hra je komedií mravů, protože se zabývá společenskými normami a konvencemi, zejména v kontextu svatby a rodinných vztahů. Brecht kritizuje maloměšťácké chování a ukazuje na pokrytectví a falešnost, které se často skrývají za zdánlivě spořádaným chováním postav. Hra obsahuje prvky „crazy komedie“ díky svým ztřeštěným situacím, nečekaným zvrátům a chaotickým scénám. Postavy často reagují nepředvídatelně, což přidává na komičnosti a vytváří zábavné a absurdní okamžiky. Nepředvídatelnost je ale dojem, ke kterému musí herci pečlivě dospět a pochopit, co představuje spouštěč jejich nečekaného emocionálního výbuchu.

Maloměšťákova svatba obsahuje i prvky grotesky, což se projevuje v bizarních situacích a v zobrazení postav. Groteska je charakterizována kontrastem mezi vážnými a komickými prvky, a Brecht tuto kombinaci využívá k zobrazení maloměšťácké společnosti jako pokrytecké.

⁹⁵ [dostupné z: <https://www.divadlodisk.cz/repertoar/malomestakova-svatba-162>]

4.2. Práce na inscenaci

4.2.1. Výzvy a jejich naplnění (?)

Režírování hry *Maloměšťákova svatba* s odstupem času hodnotím jako „výzvu“, kvůli specifickým nárokům textu. Hra je satirickou, groteskní komedií, která má v sobě ukryté prvky komedie mravů a která se zabývá kritickým pohledem na maloměšťácké hodnoty a společenské normy. Vyžaduje jemné vyvážení mezi komediálním a kritickým tónem. Zároveň je náročné zachytit správný rytmus a dynamiku mezi devíti postavami, které se v průběhu hry odhalují a přinášejí do děje nečekané zvraty. Všechny postavy jsou téměř nonstop spolu na jevišti po celou dobu hry a proto herci musí celou dobu vědět, co přesně dělají. Hra také vyžaduje pečlivou práci s herci, aby se podařilo ztvárnit postavy s věrohodností, aniž by se příliš vytratil jejich karikaturní charakter. A jak toho docílit? Já si myslím, že jedinečně poctivou, detailní a pečlivou prací „jako s pinzetou“. Všechny vývojové linky, vztahy, situace a peripetie musí vzájemně sedět, vzájemně se provokovat, odvíjet se od sebe... Je důležité udržet diváky zapojené a zároveň je přimět k zamyšlení nad sdělením hry. Tato kombinace představovala pro mě jako režiséru značnou výzvu, ale s odstupem času ji hodnotím jako velmi obohacující.

Myslím si, že přesnější hodnocení a reflexi budu schopná napsat až s větším odstupem času. Musím se totiž přiznat, že změny v mé práci (změny, které bych MOHLA udělat a způsoby tvarování které bych MOHLA přehodnotit) mě napadají téměř každý den. Myslím si, že to je tak trochu úděl tvůrce a tak trochu jeho prokletí; že jak dospívá (a někdy to znamená opravdu jenom několikaměsíční odstup), zjišťuje, že by to šlo i jinak; že by mohl být odvážnější... A samozřejmě i chápu ony rozpory, které v souvislosti s mou inscenací vznikají. Brecht je opravdu velkou osobností, která ovlivnila celé moderní divadlo a my pořád ještě jen zjišťujeme, jak zásadně.

Já na závěr pomyslného úvodu k mé reflexi dodám jenom to, že jsem se do inscenování *Maloměšťákovy svatby* vložila vší silou a všechny případné posuny, zpětné vazby i zjištění si беру sebou do další praxe a je mou poslední výzvou, proměnit je v budoucnu zase v něco o stupeň „režijně zralejšího“.

4.2.2. Proces

Jak jsem již zmínila, při práci na inscenaci *Maloměšťákova svatba* od Bertolta Brechta jsem čelila několika výzvám, které jsem se snažila překonat pečlivým plánováním a důslednou přípravou. Vzhledem k tomu, že hra obsahuje 9 postav, které jsou neustále na scéně, byla klíčová koordinace herců prostřednictvím logických, ale zároveň ne „vykonstruovaných“ a nepřirozených mizanscén (naopak, šlo o přirozenost, věrnost situaci) a pohyb herců v prostoru.

1. Detailní analýza: Začala jsem pečlivou analýzou textu, abych porozuměla charakteru každé postavy, jejím motivacím a vzájemným vztahům. To mi pomohlo zvolit specifické režijní přístupy, které podpoří výrazné odlišení postav a jejich role v ději. Zaměřila jsem se na to, jak každá postava přispívá k obrazu světa, který chci zobrazit. Prozkoumala jsem jejich pozadí, osobnosti a role v rámci děje. Tím jsem mohla poskytnout hercům jasné pokyny a „směrnice“ pro ztvárnění jejich postav.

2. Individuální přístup: Pracovala jsem s každým hercem individuálně, abychom mohli prozkoumat jejich postavu do hloubky. Zaměřila jsem se na nalezení specifických aspektů každé postavy, které by jí dodaly autentičnost a jedinečnost. Tvořili jsme postavy do nejmenších detailů. Například postavu Ženichovy Matky jsme dotvořili do velmi provokativní roviny, rozhodly jsme se ji i s kostýmní výtvarnicí i s herečkou obléct do bílých minišatů a vysokých sandálek, aby tak jasně vysílala signál, jaký vztah zajímá k budoucí Nevěště i ke svému drahému synovi - Ženichovi. Vymysleli jsme Otci Nevěsty vozík pro posílení sociální roviny a negaci jistých stereotypů soucitu, zároveň pro posílení nostalgického pohledu na staré způsoby, jakými se řídili naše babičky a dědečkové. Dala jsem si záležet na tom, aby každá postava měla své klady a své zápory - svůj Selbst i svůj Stín (v „jungovské“ terminologii, jak o ni výstižně psal Blaho Uhlár). Když tuto myšlenku rozvedu, tak opravdu měla každá postava i svoji Masku, kterou nasazovala před světem. „popírání“ a „vyvracení“ stereotypů. A to jsem pořád u Junga, když popíšu, jak jsem uvažovala nad tímhle provokativním obracením „statu quo”⁹⁶. Otec Nevěsty je od archetypu moudrého stařece opravdu vzdálený. Má nějakou svou moudrost, ale je v dnešním světě již nepoužitelná a spíš vzbuzuje posměch. Rovněž tak je Ženichově Matce vzdálený archetyp milující matky. Ženichova Matka se cítí ohrožená stářím a Nevěstou, má potřebu demonstrovat své kulinářské schopnosti, své, pořád „sexuálně atraktivní tělo“ a potřebuje být v blízkosti mladých mužů.

3. Vztahy mezi postavami: Zdůraznila jsem důležitost dynamiky mezi postavami a jejich interakce. Pomohla jsem hercům pochopit, jak jejich postavy spolu souvisí a jak mohou, nebo i musí vzájemně interagovat. To myslím podpořilo věrohodnost a autenticitu jejich výkonů.

4. Zachycení komediální a satirické roviny: Při práci s herci jsem dbala na to, aby dokázali najít rovnováhu mezi komediálními a satirickými aspekty postav. Podporovala jsem je, aby zkoumali groteskní, absurdní prvky, reakce za hranicí jejich komfortu, bláznivost a hravost, ale zároveň je usměrňovala v kontextu realistického prostředí.

⁹⁶ z lat. současný stav / věci dané

5. Vyjádření maloměšťáctví: Zdůraznila jsem důležitost vyjádření maloměšťáckých hodnot a konvencí, které postavy reprezentují. To zahrnovalo práci na jejich mluvení, gestech a postojích, aby divákům bylo jasné, jaké jevy kritizujeme. A nezůstali jsme jen u „Otců a Matek“, kteří mi posloužili pro vysvětlení převrácení a paradoxu, ale i maloměšťáctví mladých. Například v závěru, kdy všichni hosté ze svatby odejdou a zůstanou na scéně jenom Nevěsta a Ženich. Naráz nastane velmi zvláštní atmosféra, jakoby z jiné hry. Mně se ta atmosféra líbila, navzdory jisté kritice, kterou jsem si vyslechla a kterou jsem samozřejmě zvážila. Ta atmosféra představovala ticho po bouři. Všechny „negativní vlivy“ od mladomanželů odejdou, zůstanou sami. Ano, zůstanou uprostřed apokalypsy, ale to, co s tím udělají je důležité. Do centra dění se dostane vzájemné (i oprávněné) obviňování, mužský i ženský princip. Co dal? Kam se posuneme? Urážky. Litování se. Bude se šetřit! Kdo z nás bude vést? Manžel, který se snaží ze všech sil napodobit něco jako dominantního muže? Manželka se svým ubrečeným feministickým projevem, který nikdo neposlouchá?

Celkově jsem se snažila uchopit postavy tak, aby jejich charakteristiky a interakce přispěly k obrazu maloměšťáckého světa. Takového, jaký napsal mladý Brecht, v šatu světa, který vidím kolem sebe já dnes. Prostřednictvím opravdu zdoluhavé a důkladné práce s herci jsem dosáhla inscenace, která, myslím, byla věrná autorovu záměru, ale zároveň přináší divákům hlubší pohled na maloměšťácký svět dnešku.

4.3. Vizuální aspekty

4.3.1. Scénografie

Práce na scénografii pro inscenaci *Maloměšťáckovy svatby* vyžadovala pečlivé zvážení všech aspektů prostředí a jejich symbolického významu.

1. Umělý trávník: Rozhodli jsme se použít umělý trávník, který pokrýval nejen podlahu, ale i stěny domu. Tento prvek měl evokovat klíšé tvrzení, že „tráva je jinde zelenější," což odráží nespokojenost postav s jejich životem. Umělost trávníku symbolizovala falešný obraz spokojenosti a zdánlivou harmonii v maloměšťáckém prostředí.

2. Rozpadající se nábytek: Scénografie zahrnovala opotřebovaný, nesourodý nábytek, který byl zjevně posbíraný a nesplňoval estetické ani praktické potřeby prostoru. Tento prvek poukazoval na neschopnost mladého ženicha jako „kutila“ a zároveň symbolizoval obecnou neschopnost postav vytvořit si kvalitní životní prostředí.

3. Lednice ve středobodu scény: Lednice byla umístěna téměř ve středobodu scény, což zdůrazňovalo téma konzumu, „obžerství“ a posedlost materiálními věcmi. Byla to jakási ikona

moderního života, která přitahovala pozornost a působila jako symbol pohodlného, ale prázdného života.

4. Okýnko: V inscenaci bylo okýnko, se kterým se často hrálo. Sloužilo jako prostředek pro interakci mezi postavami a zároveň symbolizovalo jejich omezený pohled na svět a skutečnou podstatu života. Za oknem se dohrávali „mikrodialogy“, které neměl nikdo slyšet a měli mít intimní charakter. Ve výsledku to ale vypadalo tak, že postavy se nemůžou ukrýt ani ve vlastním domě.

5. Akvárium s rybičkami: V akváriu byly dvě rybičky, které měly představovat Nevěstu a Ženicha. Postavy do něj často sahaly a házely do něj věci, což symbolizovalo bezohledné zasahování do životů druhých a ničení jejich štěstí.

6. Environmentální rozměr a téma odpadu: Scénografie obsahovala prvky odpadu a nadměrného konzumu. Tento aspekt odrážel Brechtovu kritiku moderní společnosti s dnešním přesahem o „udržitelnosti“.

7. Práce s pitím a alkoholem: V inscenaci se objevoval motiv pití, zejména alkoholu, který symbolizoval únik od reality a destrukce smyslu života. Téma opilosti a nedostatku sebeovládání podporovalo Brechtovu kritiku společenského úpadku.

8. Téma vody a ryb: Rybičky ztělesňují nevěstu a ženicha a jejich křehké životy. Akvárium poskytuje uzavřené a omezené prostředí pro ryby, což odráží maloměstský svět, ve kterém se postavy nacházejí. Toto napětí přidává do inscenace další vrstvu dramatu a upozorňuje na zranitelnost člověka. Voda je tradičně spojována s životem, ale v této inscenaci se stává prostředkem pro zdůraznění úpadku. V jednom klíčovém momentu inscenace, který ztělesňuje vrchol úpadku a chaosu, po tom co se rozbije nábytek a vypadne v domě i elektřina, ryby začnou padat ze stropu. Tento dramatický okamžik je silným vizuálním symbolem, který podtrhuje ztrátu kontroly a kolaps řádu v životě postav. Pád ryb ze stropu může být interpretován jako metafora pro rozpad stability a smyslu života, stejně jako varování před následky zanedbávání a ničení hodnot. Tato scéna zdůrazňuje absurdní a groteskní povahu situace, ve které se postavy nacházejí, a přidává do inscenace prvek surrealismu.

9. Téma destrukce a ničení: Scénografie zdůrazňovala téma ničení, zejména ničení hodnot, vztahů a životů nevěsty a ženicha. Bylo to vidět v rozpadu nábytku, ubrusů, sklenic, talířů, destruktivním zacházení s akváriem a obecné lhostejnosti postav k prostředí, ve kterém žijí. Vrcholným prvkem bylo rozbití darované vázy o hlavu Ženy jejím Mužem. Toto téma zdůrazňuje křehkost vztahů a života, stejně jako lhostejnost a bezohlednost, které jsou charakteristické pro postavy a jejich prostředí.

Tady bych ráda zmínila, že destrukce je v Brechtově hře základní, zásadní metaforou pro rozpadající se svět. Tuto metaforu je ale jednáním obzvlášť náročné „zrealizovat“, protože má působit jaksi „samovolně“, což je problém. Tato zásadní věc se v naší interpretaci těkavě daří i nedaří, na některých reprízách působí „schválně“. Je to záležitost, kterou jsem se snažila maximálně podchytit, ale zůstává pro mě dodnes „oříškem“. Zde končí moje „sebemrškačské“ přiznání a přesouvám se ke kostýmům.

4.3.2. Kostýmy

Kostýmy v inscenaci „hrají“ zásadní roli v charakterizaci postav a podpoře satirického a groteskního obrazu. Níže jsou rozvedeny jednotlivé kostýmy postav a jejich význam:

1. Matka Ženicha: Matka Ženicha má bílé zdobené minišaty, které jsou nevhodné na svatbu a vypadají provokativně. Kombinace vysokých bot a celkového vzhledu působí „sexisticky“ (z mužského pohledu) a upozorňuje na nesoulad mezi očekávanými standardy a skutečností. Tento kostým zdůrazňuje matčinu touhu po pozornosti a neúctu k nevěstě. Tento kostým byl inspirován mou skutečnou zkušeností.
2. Otec Nevěsty: Otec Nevěsty je oblečen v starém obleku a nosí bačkory, což symbolizuje jeho neschopnost přizpůsobit se moderním standardům. Jeho rybí kravata je ironickým odkazem a jeho vozík pro invalidy zdůrazňuje jeho slabost a podtrhuje dynamiku frustrace.
3. Nevěsta: Nevěsta má na sobě avantgardní moderní šaty, které vyjadřují její touhu po originalitě a nezávislosti. Tento kostým kontrastuje s tradičním pojetím svatebního oblečení a ztělesňuje konflikt mezi jejími ambicemi a očekáváním jejího okolí.
4. Ženich: Ženich je oblečen do moderního světle fialového obleku, který však působí „mamánkovství“ a nedostatek zralosti, což přidává do dynamiky postavy komediální prvek.
5. Přítel Ženicha: Přítel Ženicha má dráždivý výrazný fialový oblek a černou košili, která zrcadlí jeho roli provokatéra a „obšourníka“. Tento kostým poukazuje na jeho přehnanou sebejistotu a snahu vyčnívat.
6. Žena: Žena má výrazné růžové šaty, které jsou nápadné a odvážné. Její vlasy jsou pečlivě upraveny, ale postupem času, tancem a konzumací alkoholu se jí rozpadají. Tento přechod od elegance k chaosu zdůrazňuje úpadek a ztrátu kontroly.

7. Muž: Muž má na sobě šedý oblek s výrazným stříbrným řetízkem, což odráží jeho snahu vypadat bohatě, mužně, no zároveň nenápadně a „jako jeden z vás“, ale zároveň také jeho prázdnotu a povrchnost. Tato snaha vypadat sympaticky, „jako jeden z mnoha“ je odvrácenou stranou jeho agresivity a představuje stereotypní náhled na maskulinitu a vnímání muže. Jejich vztah se Ženou je nejvíce kritický, a kostýmy podtrhují tuto komplikovanou dynamiku.

8. Sestra Nevěsty: Sestra Nevěsty je oblečena do cudných růžových šatiček s bílým „bolerkem“ a bílými punčochami, což zrcadlí její cudnost a naivitu. Po opití a svádění ceremoniáře se její kostým stává ironickým komentářem.

9. Hans/Ceremoniář: Ceremoniář má nevkusný vzhled s růžovou kravatou, na které je napsáno „nevěsta“ v němčině. Jeho vyčesaný kohout a celkový vzhled působí jako z 90. let, což podtrhuje jeho nepřiměřenost a neschopnost být kvalitním svatebním zabávačem.

4.4. Hudba

Hudba v inscenaci sehrála klíčovou roli při vytváření atmosféry a podpoře záměru a vyznění. Na scéně bylo po celou dobu přítomno živé hudební těleso - kvartet, v složení: baskytara, klávesy, housle a bicí. Hudebníci nebyli pouze doprovodem, ale také aktivně interagovali s postavami a dějem hry, jako skuteční hudebníci na svatbě.

Hudbu pro inscenaci zkomponoval Matteo Hager, mladý talentovaný český skladatel působící v New Yorku a Londýně. Jeho originální hudba citovala tradiční svatební témata, jako je Svatební pochod, Kanon nebo *Hallelujah*, což vytvářelo hudební „metahumor“. Tímto způsobem komentoval obvyklou hudbu, která se často hraje na svatbách, a také situace, kterým hudebníci na svatbách musí čelit.

Inscenace obsahovala několik písní, z nichž většinu textů jsem napsala já. Zachovala jsem původní Brechtovu píseň *Mládenec a panna*. Všechny písně, jako i ostatní původní hudbu s tělesem nacvičoval Matteo a korepetice jsme vedli společně. Hudba přidala další vrstvu inscenaci a nesla výpověď, jindy byla kontrastem k dění, vypovídala o vnitřním, skrytém, negativním pocitu, „předpovídala“ úpadek, tříštila se, vystihovala banálnost i „amorálnost“ žádostí a tužeb postav.

Hudebníci, obdaření kromě hudebního talentu i dávkou talentu hereckého komentovali chování postav a ve své „okolnosti“ - profesionálních hudebníků na svatbě - se snažili držet

dekorum, hrát vše, co si od nich svatebčani zažádali, někdy i „postmoderně“ komentovali dění tím, že zahráli krátký úsek, nebo melodii, která měla určitou symboliku.

Závěr

V závěru mé diplomové práce bych chtěla zhodnotit dosažené výsledky v oblasti studia divadelní komedie a mé vlastní inscenace *Maloměšťákova svatba*. Tato práce mi poskytla příležitost důkladně prozkoumat vývoj divadelní komedie od jejích počátků až po moderní období, přičemž jsem se zaměřila na hlavní etapy a jejich přínos pro tento žánr. Zároveň mi moje diplomová práce nabídla prostor zamyslet se nad svými poznatky, zkušenostmi a reflektovat všechny doposud zapsané poznámky. Snažila jsem se vést dialog s odbornou literaturou, se všeobecnými poznatky a podkládat své argumenty citacemi z odborných publikací, nebo je podpořit příklady ze své praxe.

Začala jsem od Aristotela a staré attické komedie, kde jsem analyzovala její podstatu, všestrannost a lidový charakter. Následně jsem se věnovala střední a nové attické komedii, kde jsem zkoumala přínos významných autorů, jako byl Aristofanés a Plautus, a jejich vliv na další vývoj žánru. Studovala jsem středověkou karnevalovou kulturu a Michaila Bachtina; zaměřila jsem se na gag a jeho význam pro vývoj komedie. Zkoumala jsem také vliv renesance a přínos Shakespeara s rozbořením své práce na *Marné lásky snaze*. Dále jsem se zaměřila na vliv klasicismu, přínos Commedie dell'Arte a tvorbu Molièra. Také jsem se zabývala žánrovou syntézou a synkretismem 20. století, zejména vlivu Čechova a Brechta.

Podrobně jsem zkoumala charakteristiky divadelní komedie, včetně otázek komična, komických postav, situací, děje... Věnovala jsem se typům komediálních žánrů a subžánrů, jako je fraška, komedie zápletková, charakterová, komedie mravů a „konverzačka“. Věnovala jsem pozornost také formám humoru, jako je absurdno, satira a groteskno.

Práce na inscenacích Mrožkovy *Tancovačky*, Shakespearovy *Marné lásky snahy* a na absolventské inscenaci *Maloměšťákova svatba* mi poskytla zkušenosti a poznatky v oblasti výzkumu komedie, které významně obohatily mé pochopení tohoto žánru a prohloubily můj cit pro práci na komedii. Režie *Maloměšťákovy svatby* mi umožnila aplikovat mé znalosti o komedii a zároveň vytvořit vlastní interpretaci klasického díla.

Celkově mi tato diplomová práce přinesla hlubší vhled do divadelní komedie a rozšířila mé znalosti a schopnosti v oblasti režie a výzkumu tohoto žánru. Otevřela mi také nové možnosti pro další studium a aplikaci komediálních prvků v mé budoucí kariéře.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- 1-ARISTOTELÉS. Poetika. Přeložil František GROH. Estetická řada. Praha: Gryf, 1993. ISBN 80-85829-01-0.
2. BACHTIN, Michail Michajlovič. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Přeložil Jaroslav KOLÁR. Každodenní život. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-776-6.
3. BOČEK, Jaroslav. O komedii. Knihovna filmové teorie. Praha: Orbis, 1963.
4. BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Praha: Československý spisovatel, 1958
5. Stručný Oxfordský slovník. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1054-8. RECHT, Bertolt. O divadelnom umení. Divadelná knižnica. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.
6. BRETT, Vladimír. Molière. Praha: Odeon, 1967.
7. BROOK, Peter. Prázdný prostor; z angl. orig. přel. Alois Bejblík; dosl. naps. Lída Engelová. Dramatické umění. Praha: Panorama, 1988. Panorama,
8. ČERNÝ, Václav, MALÍŠ, Otakar (ed.). Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-86022-30-7.
9. CONTE, Gian Biagio. Dějiny římské literatury. 2., rev. a dopl. vyd. Přeložil Dagmar BARTOŇKOVÁ. Praha: KLP, 2008. ISBN 978-80-86791-57-9.
10. ESSLIN, Martin. The Theatre of the Absurd. New York, 1961.
11. FREJKA, Jiří. Smích a divadelní maska: úvodní poznámky o vzniku typů dnešní komedie dell'arte. Praha: J.R. Vilímek, 1942.
12. GILBERT, Katharine Everett a KUHN, Helmut. Dějiny estetiky. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
13. HANČIL, Jan (ed.). Lope de Vega, Vladařka závist, aneb, Zahradníkův pes: premiéra 15. a 16. prosince 2005 v Národním divadle. [Praha]: Národní divadlo, c2005. ISBN 80-7258-207-0.
14. HEHL, F-J, RUCH, Willibald. The location of sense of humor within comprehensive personality spaces: An exploratory study. Personality and Individual Differences, 1985. 6(6), 703–715. [Dostupné z: <https://www.academia.edu/22667016>

THE_LOCATION_OF_SENSE_OF_HUMOR_WITHIN_COMPREHENSIVE_PERSONALITY
_SPACES_AN_EXPLORATORY_STUDY]

15. HOŘÍNEK, Zdeněk. Dvojí model epického divadla, in: Cesty dramatu, Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995
16. HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). O divadelní komedii. Edice komedie. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9.
17. HOŠEK, Radislav. Lidovost a lidové motivy u Aristofana. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962.
18. HYNKOVÁ, Milena. Dramatik A. P. Čechov a jeho "Djadja Vanja" v českých překladech. Praha: [Filologická fakulta University Karlovy, 1952]
19. JANOUŠEK, Pavel; ANTOŠÍKOVÁ, Lucie; BRDEK, Zdeněk; BRUNOVÁ, Marie; BURGET, Eduard et al. Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava. Praha: Academia, 2022. ISBN 978-80-200-3377-2.
20. JANOUŠEK, Pavel. Groteska a revue. In: HODROVÁ, Daniela a kol. Poetika české meziválečné literatury. Československý spisovatel, Praha, 1987
21. JOHANN NEPOMUK NESTROY. Pro nic za nic: čtvrtá inscenace sedmdesáté páté sezóny 2019/2020 : premiéry 7. a 31. prosince 2019. Přeložil Marie VOŠLÁŘOVÁ, přeložil Josef BALVÍN. Brno: Městské divadlo Brno, [2019]. ISBN 978-80-270-7378-8.
22. KREJČÍ, Karel. Česká literatura a kulturní proudy evropské. Kritické rozhledy. Praha: Československý spisovatel, 1975.
23. KUČERA, Jan Pavel. Molière: moralista a posměváček. Historická paměť. Praha: Paseka, 2006. ISBN 80-7185-758-0.
24. KUIPER, N. A., KIRSCH, G. A., LEITE, C. Reactions to humorous comments and implicit theories of humor styles. Europe's Journal of Psychology, 2010. 6(3),
25. LENCOVÁ, Petra. Humor jako důležitý psychologický fenomén (thesis), Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích Pedagogická fakulta, České Budějovice, 2019.
26. MARTIN, Jeffrey Haskell a MCGHEE, Paul E. (ed.). The psychology of humor: theoretical perspectives and empirical issues. New York: Academic Press, 1972.
27. MARTIN, Jeffrey Haskell a MCGHEE, Paul E. (ed.). The psychology of humor: theoretical perspectives and empirical issues. New York: Academic Press, 1972.

28. MEREDITH, George, DVOŘÁKOVÁ, Anna. Dva eseje o komedii. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-043-7.
29. MIKEŠ, Vladimír. Divadlo francouzského baroka. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-91-0.
30. MITCHELL, Katie. Umění a řemeslo režiséra. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7460-084-5.
31. MUSILOVÁ, Martina. Fauefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-201-5.
32. OKÁL, Miloslav. Aristofanes: život a dielo. Bratislava, 1953.
33. PARKER, Stephen. Bertolt Brecht. Přeložil Ladislav KÖPPL. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2019. ISBN 978-80-7331-517-7.
34. PRONKO, Leonard Cabell. Eugène Ionesco. 3. print. Columbia essays on modern writers. New York: Columbia University Press, 1968.
35. REICH, Hermann. Der Mimus. Berlin: Weidmann, 1903. (in: New York Public Library, [dostupné z: <https://archive.org/details/reichdermimusei00reicgoog/page/56/mode/2up>])
36. SCHEJBAL, Milan. K TECHNICE KOMEDIÁLNÍ INSCENACE. in: Studijní opory. Praha: NAMU.
37. SIEGFRIED, Mews. Critical Essays on Bertolt Brecht, Boston, Mass.: Hall, 1989.
38. SHAKESPEARE, William. Jindřich IV. V tomto souboru 1. vyd. Přeložil Martin HILSKÝ. Souborné dílo Williama Shakespeara v překladu Martina Hilského. Praha: Evropský literární klub, 2003. ISBN 80-86316-52-1.
39. SHAKESPEARE, William. Love's labour's lost: Marná lásky snaha. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Romeo, 2016. ISBN 978-80-86573-59-5.
40. STAŤ DIE STRASSENSZENE, slovensky jako Scéna na ulici, in O divadelnom umení, Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959
41. STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.
42. STREHLER, Giorgio. Goldoniho poprask na laguně, 1964, in: Světové divadlo 13, Divadelní ústav Praha 1985
43. TAYLOR, John Russel: The Rise and Fall of the Well-made Play, London, 1967
44. THEOFRASTOS. Povahopisy. Antika (Ikar). Praha: Ikar, 2000. ISBN 80-7202-730-1.

45. TOLMAN, Albert Harris. Falstaff and other Shakespearean topics. New York: The Macmillan Company, 1925. (in: New York Public Library, [dostupné z: <https://archive.org/details/falstaffothersha0000albe>]).
46. VOSTRÝ, Jaroslav a PLEŠÁK, Miroslav (ed.). Problém Brecht. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2021. ISBN 978-80-7437-356-5.
47. VOSTRÝ, Jaroslav a PLEŠÁK, Miroslav (ed.). Problém Brecht. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2021. ISBN 978-80-7437-356-5.
48. Stručný Oxfordský slovník. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1054-8.
49. Georges Feydeau, Taková ženská na krku: Georges Feydeau, Tak sa na mňa prilepila : [premiéry 28. a 29. ledna 2005. Redaktor Marek PIVOVAR. V Brně: Národní divadlo, [2005?]. ISBN 80-239-4828-8.
50. Johann Nepomuk Nestroy, Pro nic za nic: čtvrtá inscenace sedmdesáté páté sezóny 2019/2020 : premiéry 7. a 31. prosince 2019. Přeložil Marie VOŠLÁŘOVÁ, přeložil Josef BALVÍN. Brno: Městské divadlo Brno, [2019]. ISBN 978-80-270-7378-8.