



K TECHNICE KOMEDIÁLNÍ INSCENACE

Autor: doc. Mgr. Milan Schejbal

Škola: Akademie múzických umění

Fakulta: Divadelní fakulta

Katedra: Katedra činoherního divadla

Studijní program: Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



Obsah

<u>1. Základní režijní postupy a principy (prověřené praxí) při scénování komediálních žánrů, aplikované v rámci výuky režijní tvorby studentů oboru režie činoherního divadla</u>	3
<u>2. Ukázka z textu – Oscar Wilde: Jak je důležité míti Filipa, překlad J.Z. Novák</u>	6
<u>3. Ukázka z textu G. Feydeau: Brouk v hlavě, překlad M. a J. Tomáškoví</u>	9
<u>4. Ukázka z textu J. B. Thomas: Charleyova teta, překlad Z. Vančura</u>	11
<u>5. Ukázka z komedie C. Goldoniho: Sluha dvou pánů, překlad J. Pokorný. Jednotlivé herecké fáze jsou v textu okomentovány (tučně zvýrazněny)</u>	17
<u>6. Georges Feydeau: Brouk v hlavě, překlad M. a J. Tomáškoví</u>	19
<u>7. Michael Cooney: Nájemníci pana Swana, překlad R. Dubský, situace z první poloviny hry:</u>	22



1. Základní režijní postupy a principy (prověřené praxí) při scénování komediálních žánrů, aplikované v rámci výuky režijní tvorby studentů oboru režie činoherního divadla

Některé režijní postupy a principy při scénování komediálních žánrů jsou shodné či podobné jako při jevištní realizaci nekomiálních žánrů, ale v mnoha ohledech jsou odlišné a mají svá specifika, kterým se zde budu podrobněji věnovat.

Jak víme, žánr komedie se z historického hlediska v podstatě vyvíjel paralelně s žánrem tragédie či dramatu. Jedním z hlavních rozdílů byl a je „pouze“ autorův úhel pohledu na danou dramatickou látku, přičemž dramatikům jde v mnoha případech kvalitních komedií nejen o to diváky pobavit, ale předložit jim i jistá (mnohdy závažná) témata, která se bezprostředně mohou dotýkat každého z nás. Může jít například o nabídku k naší vlastní sebereflexi či varování, kam až může negativní lidské chování a jednání zajít atd.

Studenty režie je v první řadě nutné upozornit na specifika, přednosti a úskalí komediálního žánru, který se ve značné míře projevuje tzv. *divadelní stylizací*. Stylizaci chápeme jako souhrn určitých znaků, které nejsou reálné, ale zároveň odkazují ke svěbytně nastolené divadelní realitě nebo se dá také říci, že stylizace je systém znaků, které jsou mimoreálné, ale zároveň vyjadřují svůj svěbytný 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. Pokud je tento klíč nastaven jasně a srozumitelně, divák jej rád přijme a přistoupí na něj – jde např. o v komedii tak častou komunikaci přímo s divákem, naddimenzovanou typologii postav nebo specifické mluvní a jazykové projevy a podobně.

I pro komediální žánr platí beze zbytku to, že studenti režie se musejí naučit provést podrobnou analýzu konkrétní předlohy, vytvořit dramaturgicko-režijní koncepci a pokud možno co nejpresněji určit svůj inscenační záměr. K tomu patří i podrobný rozbor jednotlivých komediálních situací, postav a samostatnou kapitolu pak tvoří uvědomění si a konkrétní určení motivace jednání jednotlivých postav. V drtivé většině případů si v tomto u komedie nelze

vystačit s takzvanou psychologickou motivací, ale tato je určena jinými okolnostmi, které mnohdy zvyšují komediální účinek.

V první 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.

V tomto smyslu je velice účinné cvičení režijního řešení úvodní scény klasické komedie G. Feydaua *Dáma od Maxima*, ve které se vážený pařížský lékař Potypon po prohýřené noci probudí doma ráno pod kanapem, zatímco v jeho posteli se nachází půvabná mladá tanečnice Čiča a na dveře klepe jeho manželka se snídaní. Ústřední postava doktora se tak ocitá ve zdánlivě neřešitelné situaci, kterou musí zachránit. Takovýto princip je nezdědka používán nejenom komediografy klasickými, ale i současnými.

V komediích se také setkáváme s motivacemi, které vyrůstají ze samotného žánrově-stylového řešení a v takovýchto případech mluvíme obecně o motivacích *artistních* (či uměleckých), což bývají motivace založené na předem domluvených znacích. I to je nutné, aby si studenti režie uvědomili a osvojili, a hlavně to dokázali hercům (zde studentům herectví) sdělit (např. divadlo založené na asociacích, pohybové divadlo, pantomima apod.).

Jsem přesvědčen, že je nutné se studenty režie v rámci výuky dopodrobna probrat všechny důležité komediální žánry (lépe řečeno subžánry), s nimiž se mohou v průběhu své budoucí divadelní praxe setkat. Je také důležité, aby si režiséři osvojili některé postupy a principy sami na sobě v roli potenciálních herců. Pro tento účel je výhodné pracovat s krátkými situacemi z různých komediálních textů, na kterých budoucím režisérům (v tuto chvíli hercům) je možné z pozice pedagoga-režiséra ukázat možnosti výběru vhodných žánrově-stylových hereckých výrazových prostředků. A také prakticky prověřit, kdy je zvolená míra herecké stylizace naplněná nebo kdy je tato míra nedostatečná nebo naopak překročená. Vybral jsem takové ukázky (osvědčené z mé pedagogické praxe), na kterých se dá nejlépe demonstrovat daný zkoumaný princip inscenování komediálních žánrů.

Studenti si tak mohou sami na sobě vyzkoušet a osvojit si například základní zákonitosti konverzační komedie, včetně scénické realizace slovních komediálních situací. Pro tento pedagogický záměr je velmi výhodná komedie Oscara Wildea *Jak je důležité mít Filipa* (ostatně hra, jež je na českých jevištích stále často uváděna), která je přímo nabitá slovními



situacemi a ve které děj slouží pouze jako odrazový můstek ke sdělení aforismů, duchaplných bonmotů a překvapivých paradoxů. Režiséři by zde měli získat povědomí o výstavbě zmíněných slovních situací, jejichž základním stavebním kamenem jsou vždy *argument – protiargument – pointa*. Studenti se sami na sobě musejí přesvědčit (což je vždy nejučinnější), kdy a proč má zmiňovaná slovní situace požadovaný komediální účinek.



2. Ukázka z textu – Oscar Wilde: Jak je důležité míti Filipa, překlad J.Z. Novák

První dějství – dialog Jack a Gvendolína

- Gvendolína Nu, pane Worthingu, co mi chcete říci? **(argument)**
- Jack Vždyť víte, co vám chci říci. **(protiargument)**
- Gvendolína Víím, ale vy to neříkáte. **(pointa)**
- Gvendolína ...Vám to ale trvalo! Máte asi pramálo zkušeností v námluvách. **(argument)**
- Jack Má jediná, jakživ jsem nemiloval žádnou jinou, jen vás. **(protiargument)**
- Gvendolína Samozřejmě. Ale muži často žádají ženy o ruku, jen aby získali praxi. **(pointa)**
- Lady Bracknellová Považuji za svou povinnost vám říci, že nejste zapsán v mém seznamu mladíků na ženění **(argument v rámci vlastní repliky)**, ačkoliv mám stejný seznam, jako drahá vévodkyně z Boltonu **(protiargument v rámci vlastní repliky)**. My dvě totiž pracujeme spolu. Nicméně jsem ochotna připsat si vaše jméno, když vaše odpovědi budou takové, jaké požaduje skutečně milující matka. **(pointa v rámci vlastní repliky)** Kouříte? **(argument další slovní situace)**
- Jack Inu...ano, musím přiznat, že kouřím. **(protiargument)**
- Lady Bracknellová To slyším ráda. Muž mám mít stále nějaké zaměstnání. **(pointa)**

Již ze samotné ukázky je evidentní, že herecké ztvárnění vyžaduje v takovémto případě jistou dávku herecké nadsázky – hyperboly (tj. herecké stylizace), která vychází z charakteru autorovy předlohy a z inscenačního záměru. Volba takové stylizace je ovšem nutná v úzké spolupráci režiséra a herce, neboť právě míra použitých hereckých výrazových prostředků a jevištní čas jsou veličiny, které herec na scéně a divák v hledišti vnímají velmi rozdílně, mnohdy zcela opačně.

To, co se herci jeví v jeho použitých prostředcích příliš naddimenzované, se často z hlediště takto nejví a naopak. Stejně tak je to se scénickým časem, který herci na jevišti „ubíhá“ daleko rychleji, než by bylo z hlediště záhodno. Na tento rozpor by měl režisér opakovaně upozorňovat, protože zvláště v komediálních žánrech, kde je použití herecké stylizace přímo žádoucí, je přesné určení míry herecké stylizace a práce s veličinou času nezbytné, jak už jsem několikrát zdůraznil. Výše zmíněné platí pro drtivou většinu textových předloh komediální proveniencí a bývá to často rozhodujícím činitelem konečného úspěchu.

Onu přesnou míru herecké stylizace však nelze vždy dopředu striktně určit, musí se během zkušebního procesu společnými silami režiséra a herce hledat. Z mých praktických zkušeností vím, že je přínosnější, když herec zpočátku zvolenou stylizaci přežene, naddimenzuje ji, a pak z ní tzv. ubírá s ohledem na celkový jevištní tvar. V opačném případě, tj. cesta od poddimenzovaných prostředků k žádoucím, je to daleko komplikovanější. Nesmí se také zapomínat, že míra herecké nadsázky by měla být vždy úměrná požadavkům textové předlohy a záměru inscenátorů – od jemné nadsázky (např. subžánr tragikomedie, některé hry N. Simona atd.) až po nadsázku velkou či robustní (např. komedie dell'arte).

Jako praktický důkaz důležitosti zvolené herecké stylizace (nadsázky) se mně již mnohokrát vyplatilo, když se studenti pokusili realizovat část zmíněné komedie Jak je důležité míti Filipa prostředky psychologického realismu. Sami zjistili, že v tomto případě jsou důsledky až fatální.

Stejně tak si v typu takovéto konverzační komedie mohou studenti režie ověřit a naučit se pracovat s faktem, pro který má divadelní terminologie název *konverzační umění*. Tento velmi působivý prvek je založen na břitkém a rychlém vedení hereckých dialogů bez pauz. Toho lze dosáhnout tím, že si herci vzájemně takřka skáčou do řeči. Z fonetického hlediska jde téměř o propojení závěrečné fáze poslední hlásky (tzv. detenze) promluvy jednoho herce a začáteční fáze první hlásky (tzv. intenze) herce, který na něj verbálně navazuje. Koordinovat tento princip musí režisér, neboť pro toho, kdo je realizátorem, tj. pro herce, to z fonetického hlediska nelze. Tento velmi účinný konverzační herecký prostředek pak vynikne o to více, když



je nutné z hlediska režijně-hereckého určité sdělení akcentovat a herec promluvu uprostřed své repliky – nebo těsně před ní – zastaví či zpomalí.

Prakticky lze tento jev dobře zkoumat také například na dialogu Luizy a Marcely z prvního dějství Brouka v hlavě (G. Feydeau).



3. Ukázka z textu G. Feydeau: Brouk v hlavě, překlad M. a J. Tomáškovi

První dějství

- Marcela Luizo, stala se strašná věc. Manžel mě podvádí.
- Luiza Viktor Emanuel?
- Marcela Ano, Viktor Emanuel.
- Luiza A máš důkazy?
- Marcela Nemám. Ale budu je mít!
- Luiza A jak je získáš?
- Marcela Nevím, proto jsem si tě zavolala.
- Luiza Děkuju pěkně.
- Marcela Luizo! Dlouho jsme se neviděly, mnoho věcí se událo, ale změnilo se tím něco na našem přátelství?
- Luiza Ne, vůbec nic.
- Marcela Mám tedy právo požádat tě o službu.
- Luiza To je od tebe milé, děkuji ti.
- Marcela Tak mi řekni, co mám dělat.
- Luiza Ty jsi dobrá! Copak já vím? A proč si vůbec myslíš, že tě manžel podvádí
- Marcela Co bys tomu řekla, kdyby tvůj manžel najednou přestal...být manželem, z ničeho nic, přes noc?
- Luiza **(PAUZA)** Oddychla bych si.

Tento dialog by měl být interpretován podle výše zmíněného postupu, repliky by na sebe měly navazovat velmi rychle, bez jakýchkoli pauz, zbytečného psychologizování a v jemné nadsázce. Pauza před Luizinou odpovědí *Oddychla bych si* má pak silný komický účinek, neboť z předešlého děje víme, že její španělský manžel Carlos je náruživý milenec a od jeho doktora jsme se dozvěděli, že má až příliš temperamentu.

Konverzační komedii by se studenti režie měli věnovat podrobně, a to především proto, že její postupy jsou obsaženy prakticky ve všech ostatních (nejen) komediálních žánrech (subžánrech), a to včetně těch současných. Často i tehdy, kdy slovní situace není rozhodující, např. u autorů jako jsou R. Cooney, A. Ayckbourn, ale i W. Allen, F. Dürrenmatt nebo R. Schimmelpfennig aj.

Neméně důležitým prvkem (a to nejen v klasických konverzačních komediích) je z pozice režijně-herectkého uchopení určení *chování* jednotlivých postav. Jestliže je toto chování nastaveno konvencionálně přesně a důsledně, pak jakékoli jeho porušení může vyvolat značný komediální efekt.

Je tomu tak i u asi nejfrekventovanějšího komediálního žánru (subžánru), u komedie situační, frašky. Tady, jak již bylo řečeno, jsou nejdůležitějším stavebním činitelem situace, ve kterých se jednotlivé postavy ocitají, ať už náhodou, nedorozuměním či záměnou. Studenti – budoucí režiséři – by si opět na konkrétních ukázkách měli vyzkoušet, jak režijně tyto situace řešit, a to ne pouze jednoduchým nebo banálním způsobem. Řešení by v těchto případech mělo být nápadité a svěbytné. Z komediálního úhlu pohledu je v těchto případech výhodné věnovat se v průběhu zkoušení tomu, čemu říkáme rozehrávání komediálních situací, přičemž mohou studenti režie i herectví uplatnit svou imaginaci a účinně rozvinout jevištní fabulaci. Je přitom nutné, aby se studenti režie naučili rozpoznávat a korigovat, kdy je toto rozehrávání komediálních situací scénicky účinné a kdy se stává samoúčelným a už nesouvisejícím s vnitřním smyslem dané situace. To vše lze prakticky vyzkoušet např. na ukázce z komedie Charleyova teta (J B. Thomas), kdy se Babbs náhodně oblékne do kostýmu staré dámy a je nečekaně vržen do situace, kdy za jeho kamarády Jackem a Charleyem přijdou jejich dívky Amy a Kitty a on je přímo ukázkově situací donucen se vydávat za starou dámu.

4. Ukázka z textu J. B. Thomas: Charleyova teta, překlad Z. Vančura

První dějství, poté, co se Charley a Jack dozvěděli z telegramu, že Charleyova teta z Brazílie nepřijede.

- Jack *(klesne do židle)* Co budeme dělat?
- Lord Babberley *(za scénou)* Haló, Jacku, pojdte se na mě podívat!
- Jack *(vztekle)* Co chceš? *(otevře dveře a dívá se do ložnice)* Zázrak, Charley, hotový zázrak!
- Charley Kde?
- Jack Vedle v ložnici. Víš, kdo tam je?
- Charley Kdo by tam byl, přece Babbs.
- Jack Žádný Babbs, tvoje teta!
- Charley Moje teta?
- Jack Jediná teta, kterou máš k dispozici. Musíš se s ní spokojit. *(do ložnice)* Ukaž se, Babbsi!
- Lord Babberley Co tomu říkáte? *(předvádí se v dámském úboru před kolegy)*
- Jack Úplná senzace!
- (zaklepání)*
- Lord Babberley Kdo to je?
- Jack Děvčata.
- Lord Babberley Děvčata?

Jack A Charleyova teta nepřijede.

Lord Babberley To je blbý. Tak já to jdu zase svlíknout. *(Odchází k ložnici.)*

Jack Ani nápad! Ty musíš být Charleyova teta!

Lord Babberley Já? Nikdy!

(Jack ho uchopí za ruku, Charley za druhou, přivlečou ho ke křeslu a posadí ho. Lord Babberley se marně pokusí vstát.)

Jack Brassete, uveďte dámy!

(Brasnet jde do předsíně a uvede Kitty a Amy. Jack je jde uvítat, Charley drží Lorda Babberleye.)

Jack Jsme rádi, že jste se vrátily.

Kitty Trochu jsme se zdržely, Amy chtěla koupit kytičku pro Charleyovu tetičku. Kde vůbec je vaše tetička, pane Wykehame? Už přijela?

Jack Tady je!

(Charley odstoupí a ukáže dívkám lorda Babberleye. Ten se na dívky zachichotá, dívky se ukloní.)

Jack Dovolte, dono Lucie, abych vám představil slečnu Spettiguovou a slečnu Verdunovou. *(Dívky se uklánějí.)* Dona Lucia d'Alvadorez. *(k lordu Babbeylemu)* Mluv, člověče, řekni něco!

Lord Babberley Ježíšikriste! *(dívá se vytřeštěně na dívky a po chvíli promluví vysokým třesavým hlasem)* Jak se máte, miláčkové?

Kitty Děkujeme, už jsme se na vás těšily.

Amy Dovolte, dono Lucie, abychom při vašem návratu do vlasti...Přinášíme vám malou kytičku. *(Podává mu květiny.)*

Lord Babberley *(Jackovi)* Nechci! *(Jack ho donutí si květiny vzít)* Děkuji, to je od vás velice roztomilé.

Kitty	Neunavila vás cesta?
Lord Babberley	<i>(vyděšeně)</i> Jaká cesta?
Amy	Z Londýna do Oxfordu.
Lord Babberley	A tak! Úplná pr... <i>(Jack ho šťouchne.)</i> Prima cesta... Totiž docela prima... <i>(Jack ho opět šťouchne.)</i> Pardon, chtěla jsem říci: Já ráda cestuji.
Charley	<i>(se snaží odvést dívky od lorda Babberleye)</i> Tetička cestovala celý život.

U této ukázky se může na první pohled zdát, že už samotný fakt, kdy se herec představující Babbse převlékne za starou dámu, je dostatečným komickým prvkem. Pokud ovšem chceme, aby měla zmíněná situace vyšší divadelní kvality, měl by být převlek za starou dámu pouze prostředkem k dalšímu jevištnímu vyjádření, nikoliv cílem. Měla by se podtrhnout skutečnost, že Babbs se ocitl v kostýmu staré dámy náhodou a k tomu, aby svou novou roli hrál v přítomnosti děvčat Kitty a Amy, je kamarády donucen. A protože nechce své kamarády zradit, musí se začít chovat a jednat jako ona dáma, včetně hlasového projevu. Přitom by divákům mělo být zcela jasné, že mu v této roli (určitě alespoň v počátku) není dobře, ba je mu přímo trapně.

Mělo by být také evidentní, že se bojí, aby se jeho skutečná identita před dívkami neprozradila. Tak, aby divákovi byly zřejmé všechny jeho vnitřní pochody, by měla být řešena i mizanscéna, tj. aby bylo z diváckého hlediska patrné, že dívky v určených chvílích nevidí Babbsovi do obličeje, zatímco diváci ano (lze vyřešit např. větším vějířem atp.). Herci představujícího Babbse pak tato situace, pokud je dobře řešená, umožňuje vést dialogy s Jackem a Charleyem svým normálním mužským hlasem, kdežto při promluvách k dívkám např. fistulí. Takto připravená komediální situace pak může režiséra i herce inspirovat k jejímu rozehrávání. Např. po Jackově replice *Mluv, člověče, řekni něco!* může z Babbse vypadnout: *Ježíšikriste, co?* (spontánně za sebe). Po údivu děvčat (z toho, co slyší), může Babbs okamžitě zareagovat vysokým hlasem: *Jak se máte, miláčkové?!*, čímž nastalé trapno zachraňuje, byť například jen dočasně. Stejně tak poté, když mu Amy chce předat květiny, reaguje spontánně směrem

k Jackovi výkřikem: *Nechci!* a když ho Jack donutí si kytku od Amy vzít a Babbs zjistí, že nebyl prozrazen, opět vysokým hlasem může pronést: *Děkuji, to je od vás velice roztomilé!*

To je jen několik málo příkladů, jakým způsobem lze tuto situaci smysluplně komediálně rozehrát, aniž by se vytratil její smysl. Takovýchto způsobů může být nepřeberné množství (lze si zde pomoci i přidáním několika důležitých slov – nepřehánět!), je však bezpodmínečně nutné, aby měl režisér jasnou představu o požadovaném vyznění celé situace a jejích konturách a zasáhl nekompromisně v okamžiku, kdy jsou tyto hranice překročeny a je nutná korekce.

Zde si mimochodem mohou studenti režie i herectví spolu s pedagogy ujasnit hranice míry vkusu. Stejně tak si mohou studenti ověřit, jak důležitý a nezbytný je tzv. *timing*, tj. přesné načasování některých důležitých replik a také jakou důležitost má naplněná a přesně načasovaná pauza.

Rád bych také připomněl, že při rozhrávání komediální situace je důležitým prvkem *hra*. Nikoliv herecká hra ve smyslu jednání, ale hra, kterou známe například z dětství, hra s danými pravidly, prostorem, podmínkami, okolnostmi a především spoluhráči. Hra postavená na magickém *KDYBY*, které podle P. Brooka znamená v divadle (nikoli v životě) pravdu. *Když nás přesvědčí a uvěříme v tuto pravdu, pak divadlo a život budou jedno.* (P. Brook) Lze také říci, že se při tomto rozhrávání jedná o vymezení hracího prostoru, o dějovou perspektivu ve smyslu rozvíjení příběhu, v níž mají herci pevně stanovené místo, a tedy i prostor pro svou hereckou kreativitu v rámci celkové koncepce. S tím souvisí i komediální souhra, díky níž má i ve volnějších částech hry každý svou úlohu, tedy místo, které si uvědomuje v kontextu širšího celku. A nakonec jde o pevnou mizanscénu, čili tematické rozehrání jevištních prvků, jehož základem je vzájemné postavení jednajících osob v prostoru, vyjadřující příslušnou (dramatickou – komediální) situaci. (viz J. Vostrý: Režie je umění)

Pro rozhrávání jednotlivých komediálních situací v průběhu samotného zkuškového procesu je nezbytná úzká spolupráce studentů režie a herectví. Předpokládá se, že herci (stejně jako studenti herectví) jsou osobnosti s poměrně značným tvůrčím potenciálem – mimochodem na tyto osobnostní předpoklady je kladen značný důraz již v průběhu přijímacího řízení. Mnohdy stačí, aby dal režisér možnost tento potenciál studentů herectví uvolnit a rozvinout, a to třeba jen cíleně zaměřeným impulsem či podnětem.

Oním „cíleně zaměřeným“ mám na mysli určení poměrně přesného rámce, ve kterém se herec (resp. postava, kterou ztvárňuje) v dané situaci pohybuje. Je především na režisérovi, aby určil,

zda herec tento rámeček již překročil či nikoliv, přičemž určení této hranice a vzdání se nápadů (byť skvělých), které s danou situací souvisejí jen vzdáleně nebo už vůbec ne, patří, podle mé zkušenosti, k nejtěžším režisérským (a především lidským) úkolům.

Z hlediska praktického osvojení si předností i úskalí při rozehrávání komediální situace rovněž studentům režie i herectví velmi dobře poslouží i monology postavy sluhy Truffaldina ze známé komedie Carla Goldoniho Sluha dvou pánů, a to zejména monolog, kdy chce Truffaldino zalepit střídkou chleba dopisy pro své pány (Beatrice Rasponi převlečená za bratra Federica a Florindo), chleba však vždy skončí v jeho žaludku, neboť hlad je silnější...

Tady lze z pedagogického hlediska poměrně transparentně poukázat, kdy je hercem (studentem herectví) komediální situace tvořivě rozehrána do působivého, svébytného, a hlavně smysluplného tvaru a kdy již jde o pouhou samoúčelnou exhibici, která s danou situací souvisí jen vzdáleně. K tomu lze využít i postřehy z reflexí ostatních přítomných studentů, především studentů režie, ale i dramaturgie – z vlastní zkušenosti vím, že je dobré, aby se posléze zúčastnili reflexe i studenti herectví.

Tato konkrétní situace, kdy Truffaldino zalepuje dopisy svých dvou pánů, je z pedagogického hlediska velmi výhodná pro demonstraci další podstatné režijně-herectké složky inscenování, což je uvědomění si, že každá herecká akce je ve své struktuře složena ze tří fází: *plán, realizace, hodnocení*.

Ne vždy je nutné všechny tyto fáze při herecké akci realizovat, při uplatnění jistých žánrově-stylových řešení je možné (někdy dokonce nutné) první či třetí fázi vynechat. V žánru komediálním (resp. v drtivé většině jeho subžánrů) svůj velký význam však získává 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.

Při konkrétním jevištním budování naší výše citované situace z komedie Sluha dvou pánů musí režisér (student režie) dbát důsledně na to, aby herec (student herectví) zmíněné hodnocení či komentář v přesně určených místech čitelně a dostatečně akcentoval, stejně jako aby



zveřejňoval každý „momentální nápad“. Nejvíce akcentovaný komentář by pak měl být realizovaný, když se Truffaldinovi z jeho pohledu podaří oba dopisy zalepit a on je s tím velmi spokojený (tj. expozice k situaci, kdy je vše na první pohled odhaleno).

Vše výše popsané je velmi náročná režijně-herecká disciplína a je nutné jejímu osvojení věnovat dostatečný prostor pod důkladným pedagogickým vedením. Musí se postupovat důsledně po jednotlivých hereckých fázích a žádnou z nich nepřeskočit.



5. Ukázka z komedie C. Goldoniho: Sluha dvou pánů, překlad J. Pokorný. Jednotlivé herecké fáze jsou v textu okomentovány (tučně zvýrazněny)

Výstup 14, Truffaldino

Truffaldino

Docela mi káp do noty, že ještě nejedeme. Aspoň uvidím, jak se mi to s tou dvojí službou vyvede. Aspoň si vyzkouším, co ve mně je. Škoda, že musím odnést druhému pánovi ten dopis takhle otevřený. Zkusím to zas dát dohromady. **(PLÁN)**

(Po několika pokusech složí jakžtakž dopis.) **(REALIZACE a KOMENTÁŘ – NONVERBÁLNÍ)**

Teď ještě zapečetit. Aspoň kdybych věděl, jak se to dělá! Moje babička lepívala dopisy rozžvýkanou střídkou, pokud se pamatuju. Zkusím, co to bude dělat. **(PLÁN)**

(Vytáhne z kapsy kus chleba.) Věčná škoda toho chleba! Ale co člověk neudělá pro dobrou věc. *(Rozžvýká kus chleba na zalepení dopisu, ale bezděčně jej spolkně.)* **(REALIZACE)**

Sakra! Už je v břiše. **(KOMENTÁŘ)**

Tak znova! **(PLÁN)**

(Stejně jako předtím.) **(REALIZACE)**

Marná slova, příroda se vzpírá. **(KOMENTÁŘ)**

Tak ještě jednou. **(PLÁN)**

(Žvýká jako předtím a zas chce sousto spolknout. V poslední chvíli se zarazí a s velkým úsilím si vyndá rozžvýkaný chleba z úst.) **(REALIZACE)**

Tady to máme! **(KOMENTÁŘ)**

A zalepíme dopis. **(PLÁN)**

(Zalepí jej chlebem.) **(REALIZACE)**

Báječně to vyšlo! Jsem pašák, je to skoro lepší, než to bylo.
(KOMENTÁŘ a POINTA)

A ZÁROVEN EXPOZICE K TÉTO NÁSLEDUJÍCÍ SITUACI:

Beatrice (převlečená za muže) vyjde z hospody.

Beatrice Přišly mi nějaké dopisy?

Truffaldino Vaší sestře jeden.

Beatrice Dobře, kde je?

Truffaldino Tady ho máte. *(Dá jí dopis.)*

Beatrice Ten dopis už někdo otevřel.

Truffaldino Otevřel? Ale jděte! Není možná.

Beatrice Otevřel a pak zase zalepil chlebem.

Truffaldino To teda vážně nevím, jak se to mohlo přinatrefit.

Dalším neméně podstatným faktem je, že studenti režie musejí dbát na jedno ze základních pravidel (nejen) komediálního žánru, tj. na skutečnost, kdy divák je (a bezpodmínečně musí být) „chytřejší“ než postavy na jevišti.

A mimo jiné se tím baví. Stejně tak je v této souvislosti zásadní a účinné pro plnohodnotné vyznění komediální situace vědomí, že proces je mnohdy důležitější než výsledek, tj. že způsob, jakým postavy dojdou k pointě situace, může být mnohem komediálně působivější než ona samotná pointa. I na to je potřeba studenty režie upozorňovat a zejména jim vše prakticky ukazovat na konkrétních příkladech, jako je tento:

přirozenou pointou celé situace. Při výuce je dobré a velmi názorné, když si studenti mohou na této situaci prakticky ověřit, oč méně komediálně účinná by byla, kdyby fáze zveřejňování Kamilových vnitřních pochodů chyběla a Kamil by bezprostředně po příchodu Viktora Emanuela řekl *Pomoc, ustup, satane!*

Na stejné situaci je možné také ukázat, jak významná je v inscenačním systému (i komediálním) pauza, pokud je smysluplně obsahově naplněna. Využit podobnou možnost, tj. soustředit se při scénování více na průběh, než jeho výsledek nabízejí nejen autoři tzv. klasických komedií, ale i význační komediografové současní. Následující ukázka je ze hry M. Cooneyho

Nájemníci pana Swana, u nás někdy uváděné pod názvem Habaďůra a odehrává se v současné Anglii. Hlavní postava – Erik Swan – dlouhou dobu podvádí finanční správu – inkasuje sociální a nemocenské dávky rozličného charakteru pro sebe i za svoje skutečné i fiktivní nájemníky a příbuzné. Vše má formálně podloženo, a tak mu to prochází až do doby, kdy do jeho domu přijde pro podpisy na další dávky finanční úředník Jenkins. Erik Swan, aby se

neprozdil, vydává se za pana Tompsona (je situací donucen) a svého skutečného nájemníka Normana vydává za Ričiho. Postupně se ale všechny podvody odhalují a při snaze o záchranu je Erik Swan donucen vymýšlet si před Jenkinsem nové a nové lži. Například to, že Norman je po údajném výbuchu (nehodě) vlastně hluchoněmý ladič pian Riči, který nemůže najít zaměstnání. Pochopitelně to komplikuje situaci i Normanovi, který se má brzy oženit se svou snoubenkou Brendou.

7. Michael Cooney: Nájemníci pana Swana, překlad R. Dubský, situace z první poloviny hry:

Telefon zvoní a Norman ho vezme.

NORMAN Haló? ... Brenda?... Díky bohu.

Jenkins vyjde z kuchyně se svými obrovskými akty.

JENKINS Tak, pane Thompsone ... *(Jde přímo k Normanovi, oba moment zaraženi a pak k Erikovi)* Co dělá Riči u telefonu?

NORMAN *(jako by nic neslyšel)* Haló? Haló, je tam někdo? Haló?! *(Zavěsí, obrátí se na Erika)* Představ si to, zase tam nikdo nebyl.

ERIK *(vysvětluje Jenkinsovi)* Od té doby, co měl chudák Riči tu nehodu, mu to nějak s těma telefonama nejde. Půjdem, pane Jenkinsi?

Norman se po několika marných pokusech konečně telefonicky spojí se svousnoubenkou Brendou. Když se s ní snaží domluvit, vyjde z kuchyně úředník Jenkins s Erikem. Jenkins vidí, jak Norman (tj. pro Jenkinse Riči), o kterém se dříve dozvěděl, že je hluchoněmý, telefonuje. Následuje replika, *Co dělá Riči u telefonu?* A začíná situace složená z několika důležitých fází. V první fázi všichni „ztuhnou“ – zaraží se – a nastává chvíle trapna (trapno jako takové je také velmi frekventovanou a působivou veličinou v komediálním žánru, jak už jsem také poznamenal u ukázky z komedie Charleyova teta). Norman je okolnostmi donucen jednat. Zase může nastat poměrně dlouhá pauza, která by měla být vyplněna jeho myšlenkovým pochodem – Co bude dál? – tj. vymýšlí plán (opět komediální účinek zvyšuje skutečnost, že diváci jsou chytřejší, než postavy). Další fází je zveřejnění momentálního nápadu, poté Norman svůj nápad (plán) realizuje. Jedna z mnoha možností, jak se z této situace dostat je, že telefon, který má v ruce, zkoumá z různých úhlů, dívá se do něj, klepe s ním a jakoby zkoumá, kdo je uvnitř telefonu a k tomu použije slova *Haló? Haló, je tam někdo? Haló?!* V následující fázi prudce zavěsí telefon a nevinně prohlásí k Erikovi *Představ si to, zase tam nikdo nebyl.* Zde může herec představující Normana využít herecké techniky, pro kterou se vžil termín *střih*, což je v podstatě prudká změna emocí. Je to velmi efektivní a také efektní herecký prostředek, hojně využívaný v hereckém rejstříku dneška. Erik pak už jen dodá *Od té doby, co měl chudák Riči*

tu nehodu, mu to nějak s těma telefonama nejde. Tím je celá situace zachráněna a zároveň je potvrzeno, co se dozvídáme už dříve, tj., že Erik a Norman jsou na sebe natolik napojeni, že i bez předchozí domluvy se dokáží dostat z každého problému.

Velmi důležité je stejně jako v předešlé ukázce, že režisér (student režie) by se měl s hercem (studentem herectví) maximálně soustředit na využití potenciálu, který nabízí proces, v němž Norman hledá způsob, jak se z prekérní situace dostat.

Jak již bylo řečeno, při jevištní realizaci komediálních žánrů (subžánrů) si musejí být studenti režie vědomi důležitého faktu, se kterým autoři textových předloh počítají a vědomě s ním pracují, totiž, že diváci v hledišti musejí být prakticky vždy chytřejší než postavy na jevišti. Tento fakt musí být důsledně zohledňován od samotné expozice, což je potřeba studentům neustále zdůrazňovat. Režisér – v tomto případě v úzké spolupráci s dramaturgem – by měl dbát na to, aby divákovi byly v počáteční fázi inscenace (ale i v jejím průběhu) srozumitelným způsobem předány veškeré informace o postavách, jejich vzájemných vztazích a v neposlední řadě také to, o co dané postavy usilují, o co jim jde především a co je jejich hlavním úkolem. To vše by mělo být z jeviště patrné poměrně jednoznačně a to tak, aby o tom nebylo pochyb a aby se s takto nastolenými skutečnostmi dalo dále pracovat.

Neznamená to ovšem, že by se zmíněné skutečnosti měly divákovi předepisovat pouze popisným nebo ilustrativním způsobem – i zde platí, že popis či ilustrace jsou prostředky, které rozhodně nepomáhají dramatičnosti a divadelnosti ve smyslu působivého jevištního obrazu a tím i žádoucímu (zde komediálnímu) napětí, ale naopak nutí herce spíše k pouhé reprodukci textu než ke smysluplnému a svěbytnému jednání. To vše pak vede k divácky nevzrušivému až nudnému vnímání jevištní skutečnosti.

Nebezpečí zmíněných úskalí by měl odhalit režisér spolu s dramaturgií již při počáteční analýze textové předlohy, proto je nezbytné tuto analýzu provádět důkladně a podrobně. Jak již bylo řečeno, potřebné základní dějové informace dostává divák zejména v samotné expozici, kdy je nutné tyto informace dostatečně jevištně artikulovat, a proto je tato úvodní část celkového inscenačního tvaru nejvíce náchylná k tomu, aby se herci – ve snaze po co největší srozumitelnosti při představování svých postav – uchýlovali právě k jisté popisnosti a ilustrativnosti. A je na režisérovi, aby se tomuto nebezpečí společně s herci, pokud možno co nejvíce vyvarovali. Toto nebezpečí spočívá zejména v tom, že řada komediálních předloh postrádá v expozici nosnou situaci, tj. svěbytnou dramatickou situaci, do které by byly postavy vrženy, ve které by musely jednat, a přitom předaly divákovi nezbytné vstupní informace.

Dalším takovým nebezpečím je skutečnost, že někteří autoři ve snaze hned v počáteční fázi nic neopomenout a vše vysvětlit, k tomu používají příliš mnoho textu – takováto mnohomluvnost pak nezbytně vede k tomu, že žádoucí informace se třeba i v různých podobách neustále opakují nebo jsou tyto zahlceny mnoha vedlejšími a zbytečnými promluvkami a jádro sdělení se tak vytrácí a není zřejmý základní záměr autora, ale pak ani režiséra. V obou případech to vede k takovému jevištnímu obrazu (skutečnosti), který diváka nezaujme a rozhodně ho nestrhne k očekávání věcí příštích. Při důkladné a podrobné analýze lze ovšem zmíněná úskalí a nebezpečí odhalit a poté se je pokusit eliminovat či alespoň zmírnit na únosnou míru. V prvním případě je potřebné zapojit režisérovu představivost a vybudovat vedle textového plánu i plán režijní fabulace (řekněme paralelní, ale smysluplnou vymyšlenou situaci), která vrhne postavy do konkrétních jevištních reálií, ve kterých mohou jednat a nejen povídat (deklamovat). V případě druhém je nutné společně s dramaturgií podrobit textovou předlohu podrobnému rozboru, vytyčit si, co je pro daný inscenační záměr nejdůležitější (tomu dát velký prostor), co je méně důležité, ale nutné (tomu dát prostor menší) a co je zbytečné, a to pak nemilosrdně z textu odstranit.

Často se tím předloha značně zpřehlední a nepochybně to pomůže celkovému inscenačnímu temporytmu. Z výše uvedeného je více než patrné, že si studenti režie a dramaturgie musejí osvojit principy a postupy používané při analýze textové předlohy, musejí se naučit odhalovat nebezpečí a úskalí zejména expoziční komediálních titulů a také to, jak se příslušným úskalím a nebezpečím při jevištní realizaci vyvarovat. Tomu všemu musí být dán dostatečný prostor ve studijním plánu nejen předmětu režijní tvorba, ale také dramaturgická tvorba, neboť v této oblasti jsou obě disciplíny více než propojeny a opět platí, že podle mých zkušeností si tuto látku studenti nejlépe osvojí na konkrétních příkladech. Ty by v tomto případě měly obsahovat i primárně kvalitní, ale v některých aspektech problematické předlohy (např. zmiňovaná úskalí v expoziční), aby se studenti pod vedením pedagogů naučili s takovými předlohami smysluplně pracovat.

Příkladem takové kvalitní předlohy je klasická komedie G. Feydaua *Dáma od Maxima*, resp. její expoziční, o které se zmiňuji již v kapitole zabývající se situační motivací, kdy se vážený pařížský lékař Potypon po prohýřené noci probudí doma ráno pod kanapem, zatímco v jeho posteli se nachází půvabná mladá tanečnice Čiča a na dveře klepe jeho manželka se snídání. Tato dramatická situace sama o sobě je velmi nosná, ale z hlediska současné inscenační praxe je v původní textové předloze až příliš mnohomluvná (vyhovovala potřebám divadla před více než sto lety). Než se totiž autor dostane k hlavnímu jádru zmíněné situace, zabývá se z dnešního

pohledu mnohými zbytečnými a pro současného diváka zastaralými motivy a samoúčelnými slovními vtipy, které ve svém důsledku způsobují nepříjemnou rozvlácnost a v mnoha případech zbytečně retardují žádoucí temporytmus a v důsledku i děj celé komedie.

Je tedy nezbytné, aby se režisér s dramaturgem zaměřili na samotné jádro situace a všechny zbytečné vedlejší motivy vyškrtali či upravili, což se týká i některých archaických výrazů (pokud nejsou součástí inscenačního záměru). Z pedagogické praxe mám ověřeno, že poté vyznívá celá tato expozice mnohem působivěji, svižněji a komediálněji, aniž by utrpěl obsah původní předlohy. Jako dobrý příklad výše popsaného se nabízí první scéna prvního dějství zmíněné komedie *Dáma od Maxima*:

UKÁZKA původního textu (překlad A. Jerie)

První dějství, 1. scéna

Poledne, v místnosti vládne nesmírný nepořádek.

Mongicourt, Štěpán, potom Petypon

Mongicourt *(z kulis)* Cože? Co mi to, prosím vás, vykládáte?

Štěpán *(z kulis)* Je to tak, jak vám říkám, pane doktore.

Mongicourt *(Vejde, následován Štěpánem. Hlasitě.)* To přece není možné! Tak on ještě spí!

Štěpán Pssst! Ne tak nahlas, pane!

Mongicourt *(tišeji)* Tak on ještě spí!

Štěpán Ano, pane doktore. Já to nechápu. Náš pan doktor je pravidelně v osm ráno na nohou! Teď je poledne a...

Mongicourt To je mi taky fláma na baterky!

Štěpán Prosím?

- Mongicourt Nic, nic. Jen myslím nahlas.
- Štěpán Aha. Já že jsem zaslechl slovo fláma.
- Mongicourt Ale já dodal na baterky.
- Štěpán Ani na baterky, pane. Je vidět, že pana doktora neznáte. Tomu bych já klidně svěřil vlastní ženu, pane.
- Mongicourt Neříkejte! Vy jste ženatý?
- Štěpán To ne, pane! Já to jen tak říkám, abych něco řekl. Abych tak řekl, pan doktor není větší flamendr, než pán.
- Mongicourt Dobře, dobře. Tak byste už mohl roztáhnout záclony, co říkáte, Štěpáne? Je tu tma jako v pytli.
- Štěpán Prosím, pane. *(Jde k oknu, roztáhne záclony a do místnosti vnikne světlo.)*
- Štěpán a Mongicourt No nazdar!
- Štěpán Co to tu vyváděl?
- Mongicourt Ale Štěpáne, váš pán byl zřejmě poněkud unaven.
- Štěpán Jenomže takhle to tu zřídit mu muselo dát moc práce!
- Mongicourt No co...
- Štěpán Ledaže by se zhulákal jak dogá!
- Mongicourt *(výsměšně)* Ale, ale, Štěpáne!
- Štěpán Jenomže to na pána nevypadá. Pan doktor pije pouze šaratici, a i tu si ředí mlékem!
- Mongicourt *(Ukazuje na poražený taburet.)* Co to je?

- Štěpán *(Bere kobereček ležící opodál.)* To je taburet v provizorním stavu. Milostpaní ho chce dát potáhnout, ale zatím ho přikrýváme kobercem. *(Ukazuje kolem sebe.)* Pro Kristovy zlatý rány, tady to vypadá!
- Mongicourt *(Bere zbytky cylindru.)* A co má být tohle?
- Štěpán To...to je pánův nový cylindr!
- Mongicourt Vidíte, to by mě nenapadlo.
- Štěpán *(Obrací židli.)* No, to mám radost! Tady to máte! Já chci pánovi svěřit porod svého syna a on mi provede tohle! Pokud se ke všemu hodlá stavět tímto způsobem...
- Mongicourt *(Jde k závěsu do ložnice.)* To ještě pořád není všechno! Teď se na vašeho pána podíváme! Mám pocit, že budít ho v tuto dobu nebude žádná slast.
- Štěpán *(Zavírá deštník na psacím stole.)* Pouze na vaši zodpovědnost, pane.
- Mongicourt Buďte bez obav, všechno беру na sebe.
- Štěpán Prosím. Ovšem je nutno užít normálních zvuků.
- Mongicourt Co se tím rozumíte?
- Štěpán Tak tomu říká náš pán. Má tím na mysli, že se mu nemá u ucha střílet z děla.
- Mongicourt Nic takového nemám v úmyslu.
- Štěpán Naopak si přeje, aby byl buzen pomaloučku, polehoučku. Slaboulilinkými zvuky, které poznenáhla zesilují...například zpěvem. Mohli bychom mu zazpívat, pane doktore, co říkáte?
- Mongicourt Proč ne.
- Štěpán Nejdříve potichu, pak hlasitěji.
- Mongicourt Má nějakou oblíbenou melodii?



- Štěpán Ne, třeba tuhle: Tra la la la la. (*Zpívá Dívko líná.*)
- Mongicourt Copak, vy to znáte?
- Štěpán To je to jediné, co naše milostpaní umí, hrát na klavír.
- Mongicourt (*Jde ke vstupu do ložnice.*) Tak jedem. Konečně pro tuto denní dobu je to jediná správná píseň.
- Štěpán (*si stoupne vedle něho*) Nejdřív potichu, pane.
- (*Oba zpívají, nejprve tiše, pak hlasitěji, až nakonec řvou.*)
- Mongicourt (*Přestane zpívat, Štěpánovi, který řve na celé kolo.*) Ticho!
- Štěpán Co je?
- Mongicourt Slyšel jsem chrortat nějaké zvíře.
- Štěpán Á, pan doktor se probouzí.
- Hlas Petypona (*který stále není vidět*) Chroch!
- Mongicourt (*polohlasně, směrem k ložnici*) Petypone!
- Štěpán Pane doktore!
- Mongicourt Hej, Petypone!
- Hlas Petypona Chroch?
- Mongicourt (*stále do ložnice*) No tak, kamaráde!
- Hlas Petypona Chroch?
- Mongicourt Tak budeš vstávat?
- Petypon Kolik je hodin?
- Mongicourt (*otočí se*) Sakra...zdá se mi, že nemluví z ložnice...



Štěpán *(Ukazuje palcem za sebe.)* Ano, zdá se, že to vychází odněkud za námi.
(Otočí se.)

Mongicourt *(se rozhlíží)* Kde vlastně jsi?

Petypon *(ospale)* Co? Cože? V posteli!

Mongicourt *(Ukazuje na pohovku.)* Ale já ho slyším támhle odtud!

Štěpán Já taky.

(Jdou k pohovce a nadzvednou ji. Objeví se Petypon, na sobě má jen rukávy od košile, napůl utaženou kravatu. Spokojeně spí.)

Štěpán a Mongicourt *(společně)* A hergot!

Mongicourt Prosím tě, co tu děláš? *(Petypon otevře oči a ospale na ně mžourá.)* No ty jsi dopad! Hej, Petypone!

Petypon Co je? *(Chce vstát, ale praští se o opěradlo pohovky, které má nad hlavou.)* Au! Spadly mi nebesa z postele! *(Znovu si lehne.)*

Mongicourt *(se směje spolu se Štěpánem)* Nebesa! Spadly mu nebesa! *(Nadzvedne pohovku a téměř ji postaví na nohy. Znovu se objeví Petypon.)*

Petypon *(na zádech, dívá se na jeho nohy)* Co děláš v mé posteli?

Mongicourt Tomuhle říkáš postel? Já bych spíš řekl, že jsi pod kanapem!

Petypon Co? Já jsem pod kanapem? Co to má znamenat? Pod jakým kanapem?

Mongicourt *(Znovu nadzvedne pohovku.)* Tak se podívej, když mi nevěříš!

Petypon *(se vztekle hrabe ven)* Co je to za blbý vtipy? Kdo na mě to kanape dal?

Mongicourt Spíš se zeptej, kdo tě pod něj strčil!

Petypon Dej to pryč!

(Nadzvednou pohovku a postaví ji. Petypon sedí opřený na zemi.)

Au, mě bolí hlava!

Mongicourt *(se posadí na pohovku)* Aha! Začínáš chápat!

Petypon *(žalostně)* To už je den?

Mongicourt Vidíš, jak Ti v hlavičce svítá, ale pospěš si, jestli z něj chceš ještě něco mít.

Petypon *(se drží za hlavu)* Auauauau! Kamaráde!

Mongicourt Výborně! To je to správné slovo.

Štěpán Přeje si pán, abych mu pomohl vstát, nebo hodlá sedět celý den na zemi?

Petypon Cože? Jestli tu hodlám sedět? Samozřejmě! Proto jsem si sem přece sedl! V posteli mi bylo moc horko. To je snad moje věc!

Štěpán *(vážně)* Jistě, pane. *(stranou)* Ale byl to blbej nápad! *(Zvedne plášť, který se válí na zemi.)*

Petypon *(Vstává za pomoci Mongicourta.)* A teď vstávám, protože se mi chce stát! Předpokládám, že se vás nemusím ptát o dovolení?

Štěpán To jistě ne, pane... *(stranou)* Ten má ale náladu, když spí pod kanapem! *(Přehodí plášť přes pohovku.)*

Petypon *(Mongicourtovi)* To je nepříjemné, když tě sluha vidí v tak směšné situaci. Bože, mě bolí hlava!

Štěpán *(úlisně)* Přeje si pán něco k jídlu?

Petypon *(s odporem)* Ne, fuj! ... Brr, teď jíst! Nechápu, že někdo může jíst!

Štěpán *(jde vpravo)* Dobře, pane.

Petypon Kde je moje žena?



Štěpán *(Vzal se stou deštník a cylindr.)* Milostivá paní odešla. Šla za vikářem ke Svatému Sulpiciovi.

Mongicourt Tvoje žena je pořád tak nábožná?

Petypon Ano. A taky věří v nadpřirozeno. Teď si možná myslí, že ji navštěvují duchové... *(Štěpánovi, který souhlasně kývne hlavou.)* Můžeš jít, to je všechno.

Štěpán Ano, pane. *(stranou)* Ten se tedy zřídil! *(Odejde vpravo.)*

Konec první scény.

Ukázka jedné z možných verzí úpravy stejného úryvku textu (škrty a textová úprava):

PRVNÍ OBRAZ

MONGICOURT *(ze zákulisí)* Cože?

ŠTĚPÁN *(ze zákulisí)* Je to tak!

MONGICOURT *(vejde na jeviště spolu se Štěpánem. Nahlas)* To není možné!

ŠTĚPÁN Pssst! Potichu, pane!

MONGICOURT *(opakuje potichu)* On ještě spí!

ŠTĚPÁN Ano, pane. Pan doktor obvykle vstává v osm a teď je poledne...!

MONGICOURT To je tedy nanicovatý flamendr!

ŠTĚPÁN Prosím, pane?

ŠTĚPÁN A MONGICOURT Proboha!

MONGICOURT Co to tady vyváděl?

ŠTĚPÁN Jestli nebyl zlitej pod vobraz!





MONGICOURT Trochu se krofťe, Štěpáne!

ŠTĚPÁN Ano, ano... Pán pije jenom minerálku, a ještě si ji ředí... mlíkem!

MONGICOURT Pssst!

ŠTĚPÁN Co je?

MONGICOURT Slyšel jsem chrochtat nějaké zvíře!

ŠTĚPÁN To se pán probouzí.

MONGICOURT Vážně?

PETYPON *(v zákulisí chrochtá)*

MONGICOURT Petypone!

ŠTĚPÁN Pane!

MONGICOURT Hej, Petypone!

PETYPON *(znovu zachrochtá)*

MONGICOURT Poslyš, kamaráde...

PETYPON *(znovu zachrochtá)*

MONGICOURT Tak vylezeš z toho pelechu!

PETYPON Kolik je hodin?

MONGICOURT Jako kdyby jeho hlas nevycházel z ložnice...

MONGICOURT Kde jsi?

PETYPON Co? No v posteli!

MONGICOURT *(ukáže na pohovku)* Vychází to odtud!





- ŠTĚPÁN No fakt! (*jdou k pohovce a zvednou ji. Objeví se Petypon, na sobě má jen rukávy od košile a napůl utaženou kravatu. Leží na boku a spí*)
- MONGICOURT Co tady proboha děláš?
- PETYPON Neotravuj! Nech mě spát!
- MONGICOURT Petypone!
- PETYPON (*otočí se na záda*) Co? (*chce spát, ale praští se hlavou do opěradla pohovky*) Au! Spadla se mnou postel!
- MONGICOURT (*se směje*) To jo! Já bych spíš řekl, že jsi spadl pod pohovku!
- PETYPON (*na něj mžourá*) Co děláš v mé posteli?
- MONGICOURT Tomu říkáš postel? Ležíš pod pohovkou!
- PETYPON Cože? Jsem pod pohovkou! Kde to jsem? Pod pohovkou!
- MONGICOURT Vidíš, už začínáš chápat?
- PETYPON (*snaží se postavit*) Co je to za fór? Kdo na mě tu pohovku hodil? Sundejte to ze mě! (*Zkouší se dostat ven*) Bolí mě hlava!
- MONGICOURT (*obešel pohovku a sedl si na opačnou stranu*) Takhle je to lepší?
- PETYPON (*otočí hlavu*) Už je den?
- MONGICOURT Jasně!
- PETYPON Auauau! Ach, příteli!
- ŠTĚPÁN Mám pánovi pomoci vstát?
- PETYPON (*nešťastně*) Štěpáne...
- ŠTĚPÁN Přeje si pán zůstat celý den sedět na zemi?
- PETYPON Jak na zemi? To je moje věc!





- ŠTĚPÁN Promiňte pane, byl to jen takový nápad.
- PETYPON *(obtížně vstává, podpírán Mongicourtem)* Au, mě bolí hlava!
- ŠTĚPÁN Bude si pán přát snídani?
- PETYPON *(s odporem)* Ne! Jíst? Fuj! Nechápu, jak někdo může jíst!
- ŠTĚPÁN Dobře, pane.
- PETYPON Kde je madam?
- ŠTĚPÁN Milostivá šla za vikářem k svatému Sulpicovi.
- MONGICOURT Tvoje žena je pořád tak pobožná?
- PETYPON Jo... A taky věří na duchy. Tak, můžeš jít.
- ŠTĚPÁN Ano, pane. *(stranou)* Ten se ale zřídil. *(odejde)*

Příkladem předlohy, ve které jsou hned na začátku postavy vrženy vynalézavým způsobem do dramatické situace, ve které musejí jednat a kdy se k nám divákům díky této situaci dostanou všechny potřebné indicie, je komedie J. B. Thomase Charleyova teta (také již zmiňovaná v jiné souvislosti).

PRVNÍ JEDNÁNÍ

(Byt Jacka Chesneye v koleji St. Olde v Oxfordu)

- Jack** *(sedí u psacího stolu, pokouší se psát)*
Ne a nejde to! Měl jsem jí to říct osobně! Moje milovaná! *(roztrhá to)*
Musím jí něco napsat, zítra odjede do Skotska a pak... Ale co? Milá slečno Verdunová... To je příliš normální, vůbec nic to nevyjadřuje.
(roztrhá papír) Milá Kitty – to zní výborně!
- Brasset** *(vstoupí)*



- Jack** Milá Kitty...
- Brasnet** To patřilo mně, pane? / Ráčíte si přát? /
- Jack** Okamžitě zmizte, Brasnete! Ne, počkejte. Musíte si představit, že je to ta nejúžasnější dívka na světě. Jsem do ní šíleně zamilován a chci se jí z toho vyznat jako muž.
- Brasnet** A jak jinak, pane?
- Jack** Jinak mi ujede na prázdniny do Skotska, já zatím odejdu z univerzity a nikdy se už nevidíme. Ji nebo žádnou, a ať visím, jestli ji nedostanu! A teď laskavě jděte a nechte mě být.
- (Brasnet odejde, Charley vejde)*
- Charley** Ne a nejde to! Měl jsem jí to říct osobně!
- Jack** *(vyskočí, hodí po něm zmačkaný papír)* Nezmizíte-li okamžitě... *(pozná Charleye)* Á... to jsi ty... myslel jsem, že je to Brasnet, pořád mě ruší... promiň, jsem strašně nervózní... píšu důležitý dopis...
- Charley** Já píšu taky důležitý dopis.
- Jack** Komu?
- Charley** Slečně Amy Spettiguové...
- Jack** A jak jsi daleko?
- Charley** Začal jsem: Milá Amy...
- Jack** Výborně... a dál?
- Charley** Dál nic, a proto jdu k tobě... ty se vyznáš.
- Jack** Začnem tedy... Milá Kitty... *(Pauza)*
- Charley** Jmenuje se Amy...

- Jack** No jasně... *(najednou úředním tónem)* Vážená Amy, dovoluji si Vám sdělit, že Vás vášnivě miluji... vášnivě podškrtnuto... a náruživě zbožňuji... krom toho po Vás dychtím...
- Charley** Já takhle dychtit nemůžu...
- Jack** Nedělej ze sebe frigidního Evropana. Já vím, že dychtíš, já dychtím taky, piš!
- Charley** Nemůžu dychtit, mám totiž tetu.
- Jack** Já mám spoustu tet – a přesto budu dychtit. Piš!
- Charley** Jacku, pochop, nemůžu podniknout tak rozhodující krok do života jako je „dychtění“, aniž bych před tím uvědomil svou tetu!
- Jack** Prosím tě, když do toho začneš míchat tetu, tak můžem rovnou všechno zabalit. Teta a láska – buď trochu moderní.
- Charley** Já jsem moderní!
- Jack** Ale teta je nmoderní.
- Charley** Já jsem ji jakživ neviděl.
- Jack** Tak proč ji sem taháš?
- Charley** Je to hodná teta!
- Jack** Vždyť jsi ji jakživ neviděl?!
- Charley** Moje teta mě dala vystudovat v Etonu a poslala mě sem do Oxfordu, vděčím jí za všechno!
- Jack** Nabývám jiného mínění o tvé tetě!
- Charley** Vidíš, a teď mi její advokát píše, že teta přijede dneska do Oxfordu poledním vlakem a poobědvá se mnou.
- Jack** A ty ji vůbec neznáš?

- Charley** Ne. Odjela do Brazílie dřív, než jsem se narodil. A stala se tam sekretářkou nějakého bohatého Brazilce; jmenoval se Don Pedro d'Alvadorez. A teď si přečti tohle... *(vytáhne noviny)*
- Jack** *(čte)* „Dona Lucia d'Alvadorez, vdova po brazilském milionáři, která právě přibyla do Londýna, je rodem Angličanka. Málokdo by v této přívětivé ženě hledal finančního génia. Svými skvělými spekulacemi získala si vděčnost svého zaměstnavatele, který jí na smrtelném loži nabídl ruku a dal se s ní oddat.“ *(vrací noviny)* A co z toho?
- Charley** Jen to dočti!
- Jack** *(čte)* „Jejím jediným příbuzným je synovec, který studuje v Oxfordu.“
Hm, má kliku ten synovec!
- Charley** Jacku, máš dlouhé vedení?
- Jack** Jéžíšmarjá, Charley, to jsi ty! No, to je bomba. A ona tu bude každou chvíli?

Samozřejmě i tato situace musela být z úhlu pohledu současného divadla upravena a krácena, ale zásadní je, že se prakticky v průběhu tří stran textové předlohy dozvíme všechny podstatné výchozí informace. Tj., že Jack miluje Kitty, Charley Amy a oba se chtějí s děvčaty dnes setkat a vyznat jim lásku, jinak děvčata následující den odjedou do Skotska a už se s nimi nebudou moci vidět. Zároveň je exponována postava Charleovy tety Dony Lucii d'Alvadorez, jejíž pozdější přítomnost v tomto příběhu sehraje podstatnou roli. To vše autor zasadil do situace, kdy oba mladíci píšou svým děvčatům zvací dopis a nepočínají si při tom zrovna šikovně, což v nás divácích vyvolává otázku, zda se jim to podaří a zároveň se bavíme jejich nešikovností. To všechno vede k žádoucímu jevištnímu napětí, ke komediálnímu účinku a diváky k očekávání věcí dalších.

Kromě výše probraných subžánrů – především konverzační a situační komedie – by se studenti samozřejmě měli prakticky seznámit i s dalšími, které se objevují v současném repertoáru českých divadel. Mám na mysli tzv. charakterovou komedii, jejímž jádrem je jeden vyhraněný dramatický charakter (např. Molièrovy komedie Lakomec, Tartuffe, Misanthrop aj.), dále tzv.

komedii typů, kde jsou vlastnosti postav zredukovány na několik základních znaků a kde je důležitý příběh, který většinou vychází ze všedního života (např. C. Goldoni: Poprask na laguně – zde je pro potřeby výuky, dle mého názoru, velmi výhodná situace výslechu Libery a následně Fortunata u vyšetřujícího Isidora). Dále je pak nutné upozornit studenty režie na komedii dell'arte jako výsostně stylizovaný žánr, neboť např. hra J. Vostrého Tři v tom či Goldoniáda M. Porubjaka jsou právě komedií dell'arte inspirovány a často se objevují na repertoárech českých divadel.

K dalším subžánrům, které je třeba při výuce neopomenout, patří také hry komediálního charakteru z oblasti absurdního divadla, kde se dá deklarovat např. na prvním výstupu z Ionescovy Plešaté zpěvačky, že absurdita dialogu optimálně vynikne, pokud režisér spolu s herci dají jednotlivým promluvám realistický podtext a situacím reálný základ atd.

Samostatnou kapitolou je pak komediální dílo W. Shakespeara, které klade nároky nejen na účinné a působivé žánrově-stylové řešení, ale i na přesnou režijně-hereckou složku a je náročnější na dramaturgicko-režijní interpretaci.

Na jednotlivých konkrétních ukázkách je důležité pracovat se studenty režie tak dlouho, dokud si zmiňované principy neosvojí v celé šíři. Důležitou složkou výuky je přitom vždy reflexe, která úzce souvisí s detailní analýzou neúspěšných pokusů, tj. pokud možno přesné pojmenování toho, proč daná situace nevyznívá tak, jak by měla či jak byla zamýšlena.

Oponenti: doc. MgA. Jakub Korčák
Mgr. Miroslav Ondra

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 5. ledna 2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ
61384984

