



# K OBECNÝM PRINCIPŮM KOMEDIE

(NA PŘÍKLADECH Z ČESKÉHO I SVĚTOVÉHO DRAMATU)

|                              |   |
|------------------------------|---|
| Jména autorů studijní opory: | MgA. Milan Šotek, Ph.D.   |
| Název vysoké školy:          | Akademie múzických umění  |
| Název fakulty:               | Divadelní fakulta   |
| Název katedry:               | Katedra činoherního divadla   |
| Studijní program:            | Režie-dramaturgie činoherního divadla<br>Herectví 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

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

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

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

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

Milan Šotek<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ŠOTEK, Milan. Komédie podle Václava Klimenta Klicpery.



*Tato studijní opora slouží jako rozšiřující materiál k přednáškám „V. K. Klicpera mezi osvětou a komediantstvím“ a „Klicperovi dědicové (Od Šamberka ke Smočkovi)“, jež autor proslouje v rámci cyklu Katedry činoherního divadla DAMU „Divadlo v historii české kultury“.*

*Zrovna tak se ale hodí i jako doplněk k přednáškám „Od komedie dell’arte k Molièrovi“ a „Goldoni a Gozzi a odkaz lidové komedie ve stredoevropském divadle“ z paralelního cyklu „Divadlo v historii západní kultury“.*



I.

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

Beru do rukou svazek kompletního vydání cimrmanovských her<sup>3</sup> a nalistuji v něm zmiňovanou pasáž: „Trpaslík je dobrý plavec, ale nevydrží.“ Tak zní replika v knižním vydání autorů Cimrman / Smoljak / Svěrák. Ani slovo o Jiřím Menzelovi. Nejedná se nakonec o krádež duševního vlastnictví? Nikoliv. Jedná se o odvěký princip (za)psané činohry – tedy divadla, ve kterém herci inspirují dramatiky a dramatici herce a v němž jsou herci nezřídka dramatiky a dramatici herci.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> „Natočil i to, co bylo nefilmovatelné“. KRÁL, Petr. Natočil i to, co bylo nefilmovatelné, vzpomíná na zesnulého režiséra Menzela Zdeněk Svěrák.

<sup>3</sup> SMOLJAK, Ladislav, SVĚRÁK, Zdeněk. Hry a semináře. Úplné vydání.

<sup>4</sup> K osobnosti Jiřího Menzela viz ještě vzpomínkový článek Jaroslava Vostrého in: Divadelní noviny 16/2020.

## II.

Jaroslav Vostrý spatřuje v dramatu (dramatickém textu) *scénický projekt*.<sup>5</sup> To je jistě výstižné. Jako takový je totiž „hotový“ až svou konkrétní scénickou realizací, přičemž tato nikdy nemůže jednou provždy vyčerpat všechny jeho možnosti. Už proto, že jiný bude doktor Zvonek Burke Pucholtův a jiný Polívkův, a tak i Smočkova inscenace vlastní hry (!) bude jiná s Pucholtem a jiná s Polívkou.<sup>6</sup>

Bezpečně víme o dramaticích, kteří do svých textů zasáhli poté, co měli možnost spatřit jejich scénické provedení. Fráňa Šrámek, který se prý účastnil všech zkoušek prvního uvedení své nejslavnější hry na Královských Vinohradech,<sup>7</sup> přiznává inspiraci Annou Iblou: „Nazval jsem *Měsíc nad řekou* původně komedií; když jsem však tenkrát chodil na zkoušky, čím dál tím víc jsem viděl, že je to vlastně smutná záležitost, hlavně Slávka. Tak jsem se pokoušel Kvapilovi ještě trochu smutku navíc do hry vpašovat...“ Milan Kundera zase už v prvním knižním vydání svých *Majitelů klíčů* doprovodí vstup postavy Toníka na scénu touto poznámkou: „*V Krejčově inscenaci je Toník ve vizích charakterizován starým bicyklem, na kterém přijíždí a odjíždí, o který se opírá.*“ Ve všech těchto případech můžeme mluvit o dramatických textech *ověřených jevištěm*.

---

<sup>5</sup> Např. VOSTRÝ, Jaroslav. Scénologie dramatu. S. 12.

<sup>6</sup> Polívka bude naproti tomu hrát svého Burkeho stejně Smočkovi, ale i Břetislavu Rychlíkovi (inscenace Divadla Bolka Polívky). S postavou, jež ho provází již od absolventského představení z roku 1972 (rež. Peter Scherhauser), se dokonce prolně natolik, že ji dramatikovi „zcizí“ do svého vlastního textu *Poslední leč*, který na počátku 80. let napíše pro sebe a herce Jiřího Pechu. (Rozdíl mezi Burkem autora Smočka a Burkem autora Polívky bude předmětem úvahy v mé chystané knize *S+Š české komedie /KANT 2022/.*) Prozatím k tomu alespoň Smočkovo svědectví: „Bolek se mě předem zeptal, zda smí moji postavu použít do své zamýšlené hry. Vzal její letoru, osobnost Burkeho, ale jinak vznikla naprosto svébytná hra, která *Podivné odpoledne doktora Burkeho* nerozvíjí, stejně jako nejde o Mrštíka. Vzal dvě hotové postavy, dal je dohromady a ty si najednou žijí dál ve vlastním svém autonomním světě.“ (JEŽEK, Vlastimil, TICHÝ, Zdeněk A. (eds.). Šest z šedesátých. S. 199)

<sup>7</sup> Praxe současného anglosaského divadla je právě taková. Martin McDonagh v londýnském Bridge Theater či Lucy Kirkwoodová v londýnském National Theatre účastnili se zkoušek svých nových her (*Velmi, velmi, velmi temný příběh* a *Nebesa*) a přímo reagovali na potřeby a podněty inscenátorů. Agenturní text, zaslaný naší dramaturgii (Činohra NdB) před začátkem zkoušení v britské metropoli, lišil se od pozdějšího knižního vydání, již „ověřeného jevištěm“. Tato praxe na druhou stranu souvisí s až do poslední scénické poznámky pietním „předvedením hry autora“ v rámci londýnských premiér, při jejichž vzniku funguje žijící dramatik de facto jako „schvalovací komise“. Připomeňme v této souvislosti (jako svého druhu zpochybnění jednoznačné prospěšnosti takového postupu) jasnozřivá slova Milana Kundery u příležitosti časopiseckého vydání jeho *Majitelů klíčů* (in: Divadlo 9/1961): „drama [je] vždycky o něco moudřejší než dramatik“.

Není nakonec tento případ v dějinách dramatu z logiky věci většinový (napadne nás vůbec nějaký klasický dramatický text, který by vznikl *odvisle* od divadelní praxe?), víme-li například, že se nedochoval jediný Shakespearův rukopis? Kanonická vydání jeho her vycházela de facto z náповědních knih konkrétních divadelních produkcí. Není potom více než pravděpodobné, že se např. do replik shakespearovských klaunů tu a tam otiskl i záznam improvizace konkrétního inspirovaného herce (ve smyslu: „to je dobrý, to tam říkej“)?<sup>8</sup> A nejsou to svým způsobem historické projevy dnes tolik módního (tj. za „novum“ vydávaného) označení „devised theatre“ (autorství na divadelních plakátech označované nejčastěji jako: „a kol.“)?<sup>9</sup> Do geneze dramatických textů zkrátka pravidelně promlouvá i nějaký ten „autor Cimrman“ (ve smyslu „autor Everyman“).

---

<sup>8</sup> Lze ale tvrdit, že s takovou dodatečnou větou neměl Shakespeare nic společného, když k ní bezpochyby podnítl výstavbou dialogu a situace?

<sup>9</sup> Nejinak (jako nový přístup) se u nás v 70. letech minulého století chtělo jevit tzv. „autorské divadlo“, aby jen oprášílo starou možnost (jistěže i činoherního) divadla nevycházet při vzniku inscenace pouze z „pravidelného textu“. Vždyť nepsali si Aischylos a později Shakespeare a později Brecht své vlastní autorské dramatizace „nedivadelních textů“ – ať už starověkých mýtů, renesančních novel či kroniky třicetileté války? Na druhou stranu, nevyužíval sám Brecht stejné (bez nadsázky marketingové) strategie, když své „epické divadlo“ vymezil vůči „aristotelovskému“ (z vulgarizovanému na fraytagovskou techniku dramatu) a snažil se ho prosadit na jeho úkor? S Catem starším a současnou Catedrou alternativního divadla řečeno: „Činohra musí být zničena.“

### III.

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

Rád bych na tomto příkladu upozornil na ožehavost striktního oddělování „dramatického textu“ od „režijní koncepce“.<sup>10</sup> V případě cimrmanovských her je to o to výraznější, že režisér Smoljak byl zároveň jejich spoluautorem. Nezapisoval při práci na hře do textu již také svou režijní představu? Jistěže ano. A není potom – směrem k Filipu Smoljakovi kacířská myšlenka – Zdeněk Svěrák coby spoluautor dramatického textu svým způsobem také ideovým spolurežisérem cimrmanovských her? Zvláště když inscenační styl, ke kterému cimrmanovské hry vybízejí,<sup>11</sup> spočívá ideálně „v reprodukci textu na scéně“ (považme v kolika hrách se hlavně „rokuje u stolu“). Každý scénický projekt (drama) je nakonec zároveň režijní koncepcí, resp. svinutím několika málo (jako v případě cimrmanovských her) či nekonečně mnoho (jako v případě shakespearovských her) režijních koncepcí.

---

<sup>10</sup> Tímto souslovím snaží se dnes otázku divadelní režie jako autorského díla řešit agentura DILIA. Režisér je podle jejich smluv jednak výkonným umělcem a jednak „autorem režijní koncepce divadelní inscenace“. K čemu takový pohled na režijní práci vede, je myslím nasnadě: režisér, jehož má DILIA uzнат režisérem „autorským“, musí se vykázat koncepcí natolik výraznou (tj. na textu ideálně nezávislou), aby nebyl nařčen z pouhé režie „provozní“. V praxi to znamená (následující příklad berte s nadsázkou), že „výkonným umělcem“ je ten režisér, který v Jiráskově *Lucerně* ponechá na jevišti lípu (a není mu proto třeba vyplácet tantiémy z repríz), kdežto „autorem“ bude ten režisér, který lípu ve své „již licencovatelné koncepci“ nahradí např. z tahu zavěšeným nadrozměrným (boxovacím) „sakem“ lipového čaje – přičemž Vrchní, vláčející s sebou naddimenzované nůžky, neustále vyhrožuje přestřížením „šňůry“. Z teorie překladu víme, že je stejně legitimní postupovat metodou „substituce“ (náhrady) – prostý fakt, že bylo substituce užito, však není o nic „umělečtější“ než řešení, které substituce neužilo.

<sup>11</sup> Ano, podobně jako u poezie můžeme pocítit „metrický impuls“, který je charakteristický pro rytmus celé básně (i vědomí bezrozměrného verše je takovým „impulsem“), můžeme u dramatického textu předpokládat „impuls žánrově-stylový“, jenž bude zásadně souviset se způsobem herectví a který svým způsobem předpokládá Jiří Veltruský, když mluví o třech dominantních zvukových složkách dialogu: *intonace, expirace a timbre*.

## IV.

Závislost dramatiků na hercích a herců na dramaticích (v tom dobrém i v tom špatném, neboť vždy půjde o meze jejich talentů), stejně jako fakt, že dramatici (mají-li být hodni toho označení) zapisují do svých textů vždy také svou vlastní „režijní koncepci“, to vše vytrhuje drama ze světa literatury.<sup>12</sup>

Představme si pravěkého člověka, kterak hraje komedii o lovu na mamuta (do pasti sousedního kmene se však omylem chytí pračlověk, který si od nich právě odnášel lup medvědích kůží). Provozuje snad v tu chvíli „písemnictví“? Nikoliv. A nebude je provozovat ani člověk starověký, ačkoliv svou komedii již bude umět zapsat.<sup>13</sup> Literaturou v úzkém slova smyslu není každé zapsané dílo – literaturou v úzkém slova smyslu je každé dílo, určené primárně ke čtení. Pokud by dialog dvou postav na scéně měl být vnímán a priori jako „sdělování textové složky inscenace“, znamenalo by to, že i dialog dvou lidí v běžném životě nějak souvisí s textem.<sup>14</sup> Z tohoto pohledu jeví se veškeré vzpoury proti „textu“ na divadle, tj. jevištnímu slovu jako literatuře zcela nesmyslné. Jako by se skutečné divadlo dalo jen tehdy, když se nemluví! Máme-li se na činohře dozvědět něco o nového člověku, neškodí nechat ho také mluvit – tj. neupírat mu jeden z jeho zcela přirozených fyzických projevů.

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

---

<sup>12</sup> Je zcela nepravděpodobné, že by např. audiokniha zpětně inspirovala prozaika k větším zásahům do jeho díla. To lze spíše očekávat u básníka, pro nějž bude hlasitá realizace jeho poezie, tedy její prozodické kvality, vždy významnější než „četba v duchu“ (i v našem vnitřním prostoru se ovšem zvukové kvality textu – v závislosti na míře naší citlivosti – projeví).

<sup>13</sup> Připomeňme, že „ke čtení“ nebyla původně určena ani starověká epika. V případě nejstarších literárních památek (eposů) máme vždy co dělat se zpětným záznamem ústní tradice. Důraz na mluvené slovo – navzdory Aristotelově přesvědčení o „samostojnosti“ (ve smyslu účinu při pouhé četbě) děl tragiků – trvá i v antice: ať už rozvinutou péčí o rétorické schopnosti či stylizací Platónova filosofického díla do dialogů (Hermann Reich, autor převratného díla divadelní historiografie *Der Mimus* z roku 1903, je dokonce řadí mezi specifické projevy mimu).

<sup>14</sup> Není jistě náhodou, že velký obrazivý režisér Robert Wilson trpěl v mládí poruchou řeči a dyslexií, tj. psaný text byl mu od počátku nepřitelem! Mluvené slovo pociťoval a často tematizoval i po jeho „grafické stránce“, vč. gramatických chyb. K takovému pojetí – v obecné rovině – přispívá i nejčastější (a vzhledem k podstatě herecké práce mylný) obdiv diváků, jak jen si mohli herci zapamatovat tolik textu...



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

Výmluvná (a z pozice „pouhé teorie“ jen těžko rozporovatelná) je vlastní zkušenost Ladislava Smočka: „Divadelní hra má svoje zákony, aby fungovala na jevišti trojrozměrně, jinak to bude jen dvojrozměrná záležitost a to je literatura. Říká se, že píšete hry, ale doopravdy je nepíšete – doopravdy je komponujete. Spíš se to podobá architektuře než literatuře.“<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> JEŽEK, Vlastimil Ježek, TICHÝ, Zdeněk A. (eds.). Šest z šedesátých. S. 197.



V.

Traduje se, že Ladislav Smoljak nebyl příliš spokojen s výslednou podobou snímku *Jáchyme, hod' ho do stroje!* (režie: Oldřich Lipský) podle jeho a Svěrákova scénáře. Za vinu to prý kladl představiteli hlavní role, Luděkovi Sobotovi, který se na jeho gusto dostatečně nedržel původního textu. Sobota jako František Koudelka při natáčení skutečně nezapřel „dobrý oddíl“ svého tehdejšího divadelního působiště, jímž byla Schmidova liberecká Ypsilonka, pěstující programově improvizaci. Tedy něco, co je Divadlu Járy Cimrmana na hony vzdálené.<sup>16</sup>

Už asi nezjistíme, kdo inspiroval koho (zda bylo dřív vejce, nebo slepice), ale vznikla by bez Ludka Soboty tolik půvabná replika: „Třeba jsem... třeba se vás... plachej“, která přesně odpovídá jeho na přerécích a přerývané řeči založené komice / a naopak není tolik typická pro svěráko-smoljakovsky „vykroužené věty“?<sup>17</sup> Tj. nestojí právě tento Sobotův živelný komediantský projev za nehynoucí diváckou oblibou snímku – stejně jako o dva roky později výkon Jiřího Sováka v *Marečkovi*? A neobsadí si sám Smoljak – již v roli režiséra! – do svých snímků *Kulový blesk* a *Vrchní, prchni!* Josefa Abrháma nakonec z podobných důvodů (herec, který text pouze nereprodukuje, ale rozmimuje)?<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> A přirozeně i (ne)hereckému projevu samotného Ladislava Smoljaka. Ne náhodou byl také Smoljak vyzdvihován jako herec „havlovský“ – oceňována bývá jeho kreače Macheathe v Krobově inscenaci *Žebrácké opery*. (Srovnejme se způsobem, jak tutéž roli pojímá Josef Abrhám.)

<sup>17</sup> Připusťme, že s rozličnými „vyšinutími z vazeb“ máme častěji co dělat u Ladislava Smoljaka – viz např. jeho samostatné *Vyšetřování ztráty třídní knihy*, vzniknuvší pod příznaným vlivem havlovské dramatiky.

<sup>18</sup> Ladislav Smoljak se k Luděkovi Sobotovi obloukem vrátí, když s ním v rámci televizní estrády Karla Šípa *Horoskopičiny* vytvoří (málo uvěřitelnou) dvojici v několika autorských „scénkách“.

## VI.

Zrovna tak se traduje, že režisér Jiří Menzel nevyslyšel přání autora scénáře Zdeňka Svěráka, aby do role řidiče Karla Pávka ve filmu *Vesničko má středisková* obsadil Petra Nárožného (paradoxně někdejšího semaforického sparingpartnera Ludka Soboty). Dejme za pravdu režii, že k představiteli závozníka Otíka, Jánosi Bánovi, mohla jen stěží najít vhodnějšího partnera než Mariána Labudu.<sup>19</sup> Menzel vědomě formuje komediální dvojici klasického stříhu, založenou na fyzickém kontrastu a známou např. z němé grotesky (Laurel a Hardy). Ostatně, komických možností takového tandemu musel si být dobře vědom i Zdeněk Svěrák, když v roce 1971 psal pro Albatros své první dobrodružství *Pana Buřtíka & pana Špejličky*.

Stejně dva somatotypy stály i u kolébky českého kabaretu. V Prvním mezinárodním uměleckém kabaretu Schöbl (název byl ambicióznější než vlastní realita) v domě U Bíle labutě svého času (kolem roku 1907) vystupovala dvojice B+L – Bass a Longen, což byly pseudonymy Eduarda Schmidta a Emil Artur Pittermana, odvozené od jejich tělesných proporcí. Rozdíl v tělesné konstituci nebyl ovšem tím jediným, co od sebe oba kabaretiéry odlišovalo. Zatímco Bass byl typem komika „slovesného“ (intelektuálního, s důrazem na literární brilanci), Longen byl naopak případ komika „mimického“ (rozpohybovaného, se sklonem k fyzickému rozehrávání gagů). Zdůrazněme, že ono mimické naznamená, že by takový komik rezignoval na „mluvní vyjadřování“. Jistěže i herec mimu (stejně jako pozdější herec komedie dell'arte) je hercem „verbálním“ – v tom smyslu, že i herec mimu (jsa člověkem) mluví. Takové slovo však bude více souviset s celkovým tělesným projevem, zatímco slovo komika „intelektuálního“ spíše s jazykovou ekvilibristikou. Nutno říct, že spojení B+L dlouho nevydrželo, stejně jako nevydrželo ani pozdější – v zásadě analogické – semaforické spojení Jiřího Suchého („slovesný komik, ba básník“) a Josefa Dvořáka („mimický komik, ba bavič“).<sup>20</sup>

Pro větší názornost uvedme zde Suchého „komickou“ větu ze semaforické *Kytice* (balada *Polednice*): (*listuje občanským průkazem*) „Teď tady hledám zaměstnavatele a [...] Odbor péče

<sup>19</sup> Viz také monografii SÍLOVÁ, Zuzana. Marián Labuda. Role a duše.

<sup>20</sup> Srovnajme i herectví Júlia Satinského (glosující, a tedy statický intelektuál) s herectvím Václava Postráneckého (využívajícím každíčkou příležitost ke gestickému gagu) v Poledňákové komedii *S tebou mě baví svět* (1982), když Pavel Nový je zde obsazen především jako „mužný“ typ. Obliba filmu pak pramení jednak ze saturace přirozené touhy ještě si v příslušném věku „chlapecky“ zablblnout, ale především z komediantského temperamentu hlavních představitelů.

o mládež.“ Tato replika bude fungovat (či fungovala?) nejenom na scéně, ale také na gramofonové desce, ba dokonce v knižním vydání – jedná se vlastně o vtip s pointou. Vedle této věty postavme nyní Dvořákovu „komickou“ větu: „Dej sem dítě!“ Po této, několikrát opakované větě následuje na gramofonové nahrávce vždy hurónský smích publika – jež ovšem těžko docení ten, komu zůstane skryto ono „audiovizuální“, tedy vlastní herecké provedení.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Pozoruhodný vývoj měly z tohoto hlediska dvojice Miroslava Šimka. Zatímco s Jiřím Grossmannem tvořili dva „intelektuálně“ (slovesně) vyrované klauny (kteréžto pozice narušovaly vlastně jen tzv. „pupákovské“ výstupy, kde prostor dostala extempore Jiřího Grossmanna), v pozdějších letech inklinoval Šimek k partnerům co do úrovně „přitroublejším“ (ať už šlo o Luďka Sobotu či Jiřího Krampola), nad nimiž vynikal svým „pedagogickým“ projevem. Jistého balancu znovu nabyl až s „moderátorkou“ Zuzanou Bubílkovou, přičemž se ovšem ocitl na zcela jiné ploše aktuálních politických komentářů. Na intelektuálním rozporu byly ostatně založeny už dialogy starověkého mimu mezi tzv. „archimimem“ a tzv. „stupidem“. Proti této tradici stojí dvojice klaunů sic různých temperamentů (a hudebních dovedností), ale jinak stejně pohotových (Vodňanský–Skoumal, Markovič–Breiner, Nekuda–Císlar atd.).

## VII.

Zastavme se nyní na okamžik u humoru, jenž bývá označován jako chytrý či intelektuální a zamysleme se nad patřičností těchto přívlastků. Co si pod tím představit? Chytrý humor – vždyť z toho náročnost přímo sálá!<sup>22</sup> Miroslav Horníček přirovnává chytrý humor k bonbónu, který komik vhodí do hlediště a je na divákovi, aby si jej rozbalil. Divák však často – podotýká Horníček – obdrží bonbón nejen rozbalený, ale dokonce předcucaný!<sup>23</sup>

Zdeněk Svěrák zase hovoří o dvou elektrodách (představují jeviště a hlediště).<sup>24</sup> Když se jedna elektroda dotkne druhé, přeskočí mezi nimi jiskra (zdůrazněme, že se tak stane vždy). Sbližování elektrod je tedy spění k pointě, přeskočení jiskry pak vzájemné porozumění mezi jevištěm a hledištěm. Avšak jiskra – a to je naprosto zásadní – může přeskočit, aniž by se elektrody dotýkaly! Mám Svěrákovu „elektro-fyzikální“ metaforu rád, neboť přesně postihuje výstavbu chytrého vtipu. Dobře vystavěná pointa je tedy taková pointa, při které přeskočí jiskra, aniž by se elektrody dotkly. Styk elektrod je tedy variací Horníčkovy předcucaného bonbónu. Z toho je zřejmé, že pro každý vtíp musí existovat určitá vzdálenost elektrod, která postačí k přeskočení jiskry. A právě hledání této vzdálenosti je tvůrčí metodou chytrých humoristů. Povšimněte si rovněž, že Svěrák neříká, že by se pohybovala pouze elektroda jevištní (v takovém případě by hlediště pasivně očekávalo přeskočení jiskry); daleko spíše půjde o pohyb vzájemný (tzn. hlediště jde jiskře vstříc). Jednoduše řečeno – chytrý humor počítá s chytrým divákem, rovnocenným partnerem divadelního představení. (Již komedie

---

<sup>22</sup> Přiznejme, že divák by nikdy neměl být nucen vykonat příliš mnoho intelektuálních pochodů (v nejmenším to nesouvisí se snižováním nároků na diváka kladených), aby se měl čemu *bezprostředně* (a jak jinak na divadle) zasmát. I chytrý humor musí fungovat na „první dobrou“, aniž by útočil na „první signální“. Jde jako vždy o příslušnou úroveň a míru vkusu. Chytrý humor bude v každém případě častěji spojován s komiky „slovesnými“ než s komiky „tělesnými“ (jejichž humor je tělesný). I tak je překvapivé, že Jiří Suchý odmítá humor středověkého *Mastičkáře* („A zase jedno zamyšlení nad humorem“ z roku 2016, on-line v rámci jeho *Staré fronty VČERA*). Tím se ovšem „básník-kabaretiér“ Suchý zřiká i celé tradice bachtinovské smíchové karnevalové kultury jako „druhé pravdy o světě“ (k celému tématu rozhodně viz BACHTIN, Michail M. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance). V chystané knize *S+Š české komedie /KANT 2022/* se budu podrobněji zabývat opomíjeným „půvabem drastické komiky“ (na protikladu „komediantského herectví“ a „estrádního bavičství“).

<sup>23</sup> Podle audiokazety Miroslava Horníčka: *O smíchu*. Fermata, 1998.

<sup>24</sup> Podle televizního dokumentu *Cimrmani* (1997) režiséra Jiřího Vanýska.

dell'arte věděla, že „chytrost“ diváka nemusí být přímo úměrná jeho „vzdělanosti“ – postava Dottora je vždy zároveň agelastem!)<sup>25</sup>

Význam této role dobře znal už Charlie Chaplin. Ptali se Chaplina: „My tady, mistře, promýšlíme gag. A sice – jestli je lepší natočit nejdřív banánovou slupku a až potom tlustou dámu, jak po té slupce uklouzne; anebo jestli nejdřív ukázat tu dámu, pak tu slupku a teprve potom ji nechat upadnout?“ Traduje se, že Chaplin odpověděl: „Nejlepší je ukázat, jak jde tlustá dáma, pak ukážete tu slupku, pak znovu tlustou dámu a pak ta dáma slupku překročí a pokračuje v chůzi. A to je rozdíl mezi humorem a humorem.“ Jde dáma, je tam slupka – napadne to každého: teď se vymele! Chaplinovi bohatě stačí, že jste si to představili, a tak může celý fór posunout.<sup>26</sup> I šlehačková bitva v němé grotesce může být výsostně „chytrá záležitost“!

---

<sup>25</sup> Tím spíš musíme ocenit chuť, s jakou si důstojní profesori Holberg, Klicpera apod. odsakovali k psaní komedií (připomínající vědce z cimrmanovského semináře, kteří se odreagovávají v následné aktovce).

<sup>26</sup> Podle parafráze Jaroslava Duška v knize rozhovorů *Nenucený výsek*. Viz také Chaplinovou autobiografii *Můj život*.

VIII.

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

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

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

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

„Mají něco společného politici a příroda?“

„Politici a příroda mají společného velmi málo!“

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

„Mají něco společného politici a příroda?“

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

Jsem přesvědčen, že zde by tento dialog zakončili V+W. Elektrody se vzájemně nedotýkají, přesto jsou dost blízko na to, aby se divák doslova dovtípil, co že se to jednou za čtyři roky s politiky děje. Věta „*A to před volbami!*“ je nejen nadbytečná, ale dokonce podceňuje divákův intelekt. Proto je děsivé, když Šimkovi diváci (navíc v divadle pojmenovaném tou dobou po Jiřím Grossmannovi!) zareagují až na ni. Kdyby v sále DJG sedělo obecnstvo Osvobozeného,



závorku se smíchem bych umístil již před tuto větu. A pokud by se před touto větou nezasmáli, nezasmáli by se ani po ní; tj. bonbón si rozbali, ale nechutnal jim!





IX.

Longinus. Tak se jmenuje postava kouzelnického syna z rané Nestroyovy frašky *Vyhnání z kouzelné říše aneb Třicet let ze života darebáka*. Johann Nepomuk Nestroy, střeoevropský pokračovatel tradice, kterou by šlo nazvat – parafrází jeho ctitele, českého dramaturga a překladatele Karla Krause<sup>27</sup> – „mimus ve službách dramatu“, a který výrazně přesáhl rámec vídeňské lidové hry,<sup>28</sup> si ji napsal přirozeně pro sebe. Kniha editorů J. Balvína, J. Pokorného a A. Scherla *Vídeňské lidové divadlo* popisuje Nestroye (s přiznanou inspirací v recenzi pražského kritika Bernharda Gutta) jako herce „dlouhé, hubené postavy, kterou prý uměl podle potřeby ještě prodloužit či hned zase zmenšit“.

Stane-li člověk před Nestroyovu sochou na vídeňském Nestroyplatz, dá pamětníkům za pravdu, že věru nešlo o pyknický typ. Socha však ani nevzbuzuje dojem závratné výšky. Důležitý bude zřejmě poukaz na Nestroyovu schopnost *prodlužovat se*, tj. stavět se tu větším, tu menším. Longen byl hercem proměny, živoucí harmonika.<sup>29</sup> Takové jsou nakonec možnosti každého komika (ale i úředníka každého herce) s příslušnou výškou. Těžkosti ho budou doprovázet např. při snaze stát se nenápadným (ve frašce nejčastěji schovat se). Sigmund Freud by nás možná s ohledem na ustavičné úsilí udržet svou postavu vzpřímenou odkázal až někam k falickým průvodům, jež komedii zrodily. Vedle E. A. Longena je to u nás případ klaunství Vlasty Buriana i Bolka Polívky... Ve Francii např. Jacquese Tatiho s jeho legendární postavou pana Hulota.

---

<sup>27</sup> Shodou okolností (ale především jménem) ctil Nestroye také (mlado)vídeňský spisovatel přelomu 19. a 20. století Karl Kraus (rodák z Jičína). Za vynikající a žel i k naší současnosti dostředivý považuji úvod jeho eseje „Nestroy a potomní svět“: „Jeho památku nemůžeme oslavit tím, že se – jak se sluší na potomky – přiznáme k dluhu, který je třeba splatit. Oslavme tedy jeho památku tím, že se přiznáme k dluhu, který nejsme s to splatit, my nájemníci v době, která už ztratila schopnost na cokoli navazovat...“ (Divadlo /prosinec 1964/)

<sup>28</sup> Ač využívá půdorysu „her o polepšení“, na polepšení již nevěří (resp. „již“... věřil snad na ně Molière?). Závěrečné šťastné rozuzlení tak pravidelně vyznívá hořce, ulpívá na něm „malvoliovský stín“. Ve střeoevropském prostoru dojde Nestroyův impuls svého rozvinutí např. ve hře Ference Molnára *Liliom* – „hře o polepšení, které se nekoná“ (jak zní podtitul k inscenaci Činohry NdB).

<sup>29</sup> Internationales Nestroy-Zentrum Schwechat má ve svém znaku Nestroyovu siluetu, která připomene excentrický gestus frontmana a flétnisty britské progrockové skupiny Jethro Tull, Iana Andersona.

Není náhodou, že E. A. Longen stane se dvorním scenáristou Vlasty Buriana (výjimečně i ve smyslu „scenáristy divadelního“, tedy autora *scenárií* po vzoru italské komedie dell'arte). Oba herce totiž pojí stejný somatotyp, autor i herec tak de facto sdílejí jedno tělo (Longen tak píše svého Františka Procházku – domnělého c. k. polního maršálka – pro Buriana jako pro sebe). Podle pamětníků psával Longen své hry chvatně – to souviselo jednak se samotnou povahou textů coby „scénických črt“ („on už si to Vlasta Burian dotvoří“),<sup>30</sup> ale také s vlastní tělesnou povahou takového psaní (ne až tak vzdálené „akční malbě“ Jacksona Pollocka). Ano, psaní pro divadlo je psaní fyzické, tj. žádající si konkrétní motorické představy (přidržíme-li se ještě metafory s malbou – konkrétní „tempery“ /rozuměj: konkrétního temperamentu/).

---

<sup>30</sup> Na rozdíl od Svěráka se Smoljakem tedy „svým hercům“ nezakazuje improvizovat, nýbrž na jejich vlastní autorský (také textový) vklad spoléhá.

X.

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

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

Má-li malíř Patzmann v Nestroyově frašce *Sňatky na železnici aneb Vídeň – Vídeňské Nové Město – Brno* pomoci výrobcí dechových nástrojů Petrovi s námluvami, přispěchá s touto radou: „Tady pomůže jenom jeden prostředek, a tím je... energie!“ Ano, všezdolná energie komediálních postav, která si žádá adekvátní energii hereckou. Je to právě tato energie, která učiní z dramatického textu živé divadlo. Šémem k dramatickému textu je vždy herec. A touto energií může se pak nabíjet i publikum (vzpomeňme na „Svěrákovy elektrody“).

„A právě u Nestroye se přece zdá být překypující, neutuchající, vševystihující řeč, stůj co stůj vtipná, komická, ironická, šířavá a sebepožírající, tou jedinou a poslední nití, na níž se ještě lidstvo houpe před definitivním pádem do chaotické propasti.“<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> KRAUS, Karel. Aby Racek neuletěl.

XI.

*Vídeň – Vídeňské Nové Město – Brno.* Tři města v podtitulu Nestroyovy frašky dávají za pravdu jednomu z možných etymologických vysvětlení slova „vaudeville“, jímž je spojení francouzských slov „voix de ville“ neboli „hlas města“. „Když Praha za noci zazáří neonem, není mi pomoci, já slyším pojd’ honem,“ zpívá Valdemar Matuška v úvodu filmové komedie *Světáci*, jejímž pravzorem (ať už vědomým či nevědomým) je jiná Nestroyova fraška *Einen Jux will er sich machen*.<sup>32</sup> Také Eugène Labiche, jen o necelých patnáct let mladší než Nestroy, zavleče ve svém *Slaměném klobouku* u příležitosti svatby do Paříže rodinu zelináře ze Charantonneau, de facto z vesnice. Zápletku nezřídka zakládá vesničan či obyvatel malého města ve velkoměstě nebo naopak obyvatel metropole na malém městě či na vesnici (jako je tomu u rodiny Kapičkových z Vinohrad ze Štolbova *Na letním bytě*, ale i u manželského páru Peroutových ze Šrámkova *Léta*, potažmo u všech Pražáků z Menzelových filmů *Na samotě u lesa* či *Vesničko má středisková*) – obecně někdo, kdo je na daném území „nepatřičný“.

Námět své frašky převzal Nestroy z francouzského vaudevillu *Paříž, Orléans a Rouen* Jeana-Francoise Bayarda a Charlese Varina. Jakkoliv průběh děje ponechal de facto nezměněn, hru významně *lokalizoval* – podobně jako V+W významně *lokalizovali* americký muzikál *Finian’s Rainbow* (v jejich adaptaci *Divotvorný hrnec*). Lokálnost byla ale důležitá už pro J. K. Tyla (slavnost ševců v pražských Nuslích), ne náhodou jednoho z prvních překladatelů (adaptátorů) her J. N. Nestroye u nás, či F. F. Šamberka (*Palackého třída 27, Podskalák*). Tím se jen stvrzuje „přenositelnost“ jednotlivých námětů.

---

<sup>32</sup> Mimochodem, německé slovo *Jux* – žert, legrace, šprým – se v brněnském hantecu pová „zvonek“. Podobnost s křestním jménem Smočkova Burkeho čistě náhodná?

## XII.

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

To by pochopitelně nebylo možné bez toho, kdyby v sobě sami Nestroyovi či Labichovi protagonisté nebyli ukrývali jistý dramatický rozpor, který si V+W mezi sebou „podělili“. Stejně jako každý dramatický monolog je ve své podstatě dialogem (který vede postava sama se sebou a s diváky), lze Nestroyovy a Labichovy sólové výstupy (vlastně dobové stand-upy)<sup>33</sup> přetvořit na forbíny dvou klaunů. Jsou tedy komikové sólisti typu Vlasty Buriany a komické dvojice typu V+W. Komikové sólisti musejí mít základní rozpor obsažený sami v sobě (vystupuje-li později – především ve filmu – Werich sám, zaujme svou hbitostí, ba mrštností, vzhledem k jeho fysis nečekanou).

Postavy, které psal Nestroy pro sebe, vykonávaly nejčastěji „služebná povolání“. I paní baronka potřebuje někdy zastříhnout vlasy či vymalovat pokoj. Tak se tyto plebejské postavy ocitnou ve vyšší společnosti. Základně se ale vždy vychází z klasického komediálního vztahu sluha–pán. A přes postavy sluhů (*zanni* komedie dell’arte) dospěli bychom až k postavám otroků z antických komedií. Bosé nohy, tolik charakteristické pro herce mimu, souvisely jistě i s častým ztvárňováním postav otroků (podle bosých nohou poznáme tento podřízený stav např. na starověkých vázách).

---

<sup>33</sup> Sólové výstupy Nestroye v rámci vlastních her, nejčastěji uvozené či zakončené kupletem, inspirovaly patrně Jindřicha Mošnu k žánru *kostýmovaných výstupů*, s nimiž sklízel úspěchy na zájezdech či v pražských zpěvních síních. Tradice, kterou u nás na vysoké úrovni provozoval také František Leopold Šmíd, je vlastně přesně v řádu starověkého mimu – samostatné výstupy, které nejsou součástí širšího příběhu.

## XIII.

„Kolikrát už jsem o tom přemýšlel: proč nemá česká dramatická literatura pěkných groteskních her? Vždyť tu byly přece krásné náběhy u Tyla, Klicpery – ale pozdější literatura na tohle rejdiště vlastní dramatické fantazie zapoměla nějak úplně. Bývá mi líto všech možností, které se odtud mohly zrodit.<sup>34</sup> A že jich groteskní hry poskytují plno, o tom ví každý, kdo se jimi někdy blíže zabýval. Taková groteska bývá pro herce vždycky vítaným večerem. Mohou v něm přehánět, nanášet, překreslovat, tvořit jaksi ve velkém, což všude jinde se jim vlastně zakazuje. Nemíním groteskou zrovna groteskní frašku, spíše groteskní hru. Myslím, že tady by často leckterý režisér užasl nad tím, jaké talenty by mezi svými herci objevil. **Skoro by se mohlo říci, že se tu objevuje nezastřená herecká povaha se všemi dobrými i zlými návyky, a jsou znalci divadla, kteří tvrdí, že právě zde lze odhadnout nejlépe vlastní tvořivou sílu činoherního souboru.** Byli velcí herci, kteří v takových groteskách ponejprv ukázali, co dovedou a čeho jsou schopni, a sám ze svého života pamatuji se na některé z nich, jak si na takové velkolepé groteskní večery rádi vzpomínali.<sup>35</sup> Proč se těmto věcem věnuje tak málo péče jak spisovatelstvem, tak správami divadel?“

Takto bystře pojmenuje základní povahu komedie Jiří Mahen ve svém *Režisérově zápisníku*<sup>36</sup> (klíčovou pasáž citátu jsem zvýraznil). Komedie je žánrem svrchovaně hereckým! Ptá-li se Mahen, proč se mu věnuje tak málo literátů, týmž dechem si odpovídá. Komedie si nežádá spisovatele. Komedie se literatuře vzpouzí.

---

<sup>34</sup> Dodejme, že roku 1905 – coby příspěvatelem *Moderní revue* – přehlédně Mahen zcela Jiráskovu *Lucernu* jako možnou součást jím vyzývané tradice: „*Pohádka láká. Vyprodán je dům. / Stvořeno dílo, jak chce publikum: / trošičku smíchu, trochu tragiky, / pak hastrmani, mlynář, princezna, / a nad lipou zní píseň líbezná. / Ó národe můj, jak jsi veliký.*“

<sup>35</sup> Miloš Kopecký naopak přichází na Vinohrady se stigmatem herce z estrád. Tento temperament je však mj. klíčem k úspěchu jeho Jindřicha IV., odkrývajícího základ Pirandellova dramatu v tradici italské komedie, nikoliv „jevištního filosofování“.

<sup>36</sup> Praha: Kočí, 1923.

## XIV.

Zatímco ve starověkém Řecku šlo v průběhu Velkých Dionýsií v podstatě o soutěže dramatiků, ze starověkého Říma se nám dochovala svědectví o soutěžích herců: „Víme, že Sulla k sobě rád zval řecké a římské mimy. V určitých hodinách odsunul vážné záležitosti stranou a pozval ke svému stolu kejklíře – mezi nimiž byl i arcimimus Sorix – a pořádal souboje vtipů.“<sup>37</sup>

Hierarchizuje-li Aristoteles složky klasické řecké tragédie, staví příběh (*mythos*) na první místo před povahu (*ethos*).<sup>38</sup> V případě mimu má se to ale přesně obráceně – předvádějí se především povahy lidí v nejrůznějších situacích (resp. povahy ovlivňující jejich jednání a z něj vyplývající), příběh je podružný. Přírozeně, neboť příběh vzniká až zřetězením několika situací, které mají společně nějaký potenciální smysl (srovnej se strukturou volně řazených skečů, kterou britská skupina Monty Python uvozovala výstižně: „And now for something completely different“). S vědomím jistého zjednodušení, které je daní každého tvrzení zobecňujícího charakteru, lze říci, že komedie je žánrem herců, kdežto vážné drama žánrem dramatiků. Literát bez latentního hereckého (mimického) talentu může těžko napsat komedii. Připusťme, že o vážné drama se může pokusit s podstatně čestnějším výsledkem. Ani v tomto případě však pravděpodobně nedojde své autorské satisfakce.

---

<sup>37</sup> Heslo „Mimus“. In: Victor Daremberg – Edmond Saglio. Le Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines (Slovník řeckých a římských starověkých děl). Hachette, 1877–1919. Z francouzštiny přeložila Markéta Machačíková.

<sup>38</sup> Byly doby, kdy mě na zahajovacích zkouškách přiváděly do rozpaků otázky herců: „Jaká moje postava vlastně je? Je dobrá, nebo špatná?“ Považoval jsem totiž za své selhání, neuměl-li jsem na ně odpovědět. Teprve v průběhu let mi došlo, že na tuto otázku se v dobrém dramatu jednoduše odpovědět nedá. Postavy se v jedné situaci chovají tak a v druhé jinak. Drama skutečně nemá zobrazovat povahy lidí, ale jejich jednání.

## XV.

Ač sám autorem tří úspěšných divadelních her, přiznává Milan Kundera otevřeně, že k divadlu nikdy příliš nelnul. „Snad bych to na sebe ani neměl říkat, ale divadlo mne nepřitahovalo nikdy. Každý máme ve svém rozhledu nějaká zacloněná místa. [...] Já sám jsem byl vždycky hluchý k divadlu a už jsem se s tím smiřoval jako s jakousi vrozenou vadou. Do té doby, než jsem začal sám psát hru, mohl bych činoherní inscenace, které jsem viděl, spočítat snad na prstech obou rukou. Přitom jsem ovšem velice rád četl divadelní hry; drama mne dávno zajímalo – avšak jen jako ryze literární problém: stejně jako novela, báseň, román; herce, režiséra, jeviště jsem si přitom dovedl docela dobře odmyslet. K *Majitelům klíčů* mne tedy nepřivedla láska k divadlu, nýbrž literární nápad, který se nedal vyjádřit jinak než právě dramatem.“<sup>39</sup>

Kunderovo „doznání“ je pozoruhodné hned z několika důvodů. Jistě, Milan Kundera jako autorský typ střežící si úzkostlivě každé své slovo<sup>40</sup> stěží může propadnout divadlu. Dramatik (ale ani režisér), jak známo, nikdy nemůže mít představení pevně ve svých rukou, vždy bude závislý na interpretech (často s vlastním autorským vkladem). Jeho dílo bude na scéně vždy výsledkem jisté (režijně-dramaturgicko-scénografické) interpretace (režiséři budou k jeho „Toníkům“ přimýšlet své „bicykly“). Reprízu co reprízu může replika zaznít jinak, než jak ji autor napsal – ať už proto, že herec improvizoval, zapomněl text či se přeřekl. Na druhou stranu, člověk, byť by nechodil pravidelně do divadla, těžko může být dobrým čtenářem divadelních her, není-li schopen čtení s konkrétní scénickou představou (Kundera si v představách mohl škrtnout herce i režiséra jedině proto, že je v tu chvíli zastal sám). Mluví-li Kundera o „literárním nápadu“, mluví jednoznačně o námětu (příběhu), který jistě má co společného s literaturou, resp. s vyprávěním.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů*.

<sup>40</sup> Viz mj. jeho eseje *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*.

<sup>41</sup> Jako divadelníkům nám nemusí být proti mysli hovořit i v případě divadla o *vyprávění* – proč neříct, že se předváděním (v metaforickém smyslu) vyprávěl příběh?



## XVI.

„Dnes literatura našich šantánů je ještě bezcenná. Jest několik výjimek, znáte asi několik výstupů dosti charakteristických, i několik dramatických věcí povznášejících se nad všední úroveň, ale celkem živí se naše šantány hroznou směsicí nemožných překladů, často nesmyslných, psaných barbarskou češtinou, cizími písničkami násilně zkomolenými, s předělaným bídným textem, a tu se zdá, že třeba je nápravy. Naše obecnost chodí do šantánů je povětšinou jiné než obecnost šantánů německých. [...] Jsou vděční za všechno a nevěřím, že by nepřijali lepší duševní stravu, než se jim dnes skýtá – jen kdyby jí bylo, kdyby podařilo se prolomit předsudek, že literatura šantánová musí být inferiorní, neumělá. Neodvažuji se činit návrhy, vím dobře, v jak vysokém koturnu chodí produkty nejmladších našich adeptů Parnasu; ale přesto osměluji se naši ubohou literaturu šantánů doporučit laskavé pozornosti našich literátů.“<sup>42</sup>

Mluví-li Václav Tille v souvislosti s produkcí „zpěvních síní“ (slovo šantán je přirozeně příbuzné se slovem šanson – z francouzského *chantant*) o literatuře, neocitá se v tu chvíli mimo pole *divadla*. Samozřejmě že lze mluvit o literárních kvalitách dramatických textů, hodnotit jejich slovesnou úroveň (o tu jde Tillemu především, o *úroveň* šantánových výstupů) či motivickou kompozici, tedy oceňovat kvality, které musely být výsledkem nějaké předchozí tvůrčí rozvahy („někdo si s tím dal tu práci“), kvality, o které sice můžeme zavazovat i v průběhu improvizace, ale jen těžko jich budeme dosahovat v takovém sledu (jen těžko může skupina improvizujících herců trefit např. jednotnou jazykovou stylizaci, jako je tomu u hry jednoho autora). Vždyť i herci komedie dell'arte vytýčili si předem bodový scénář, neboť by jen těžko dokázali jako jeden muž vést příběh týmž směrem (k témuž smyslu). Aniž by chtěl autor této úvahy takovou možnost zcela vyloučit, musí konstatovat, že v historii divadla nedospělo se ještě nikdy k textům (literárním i scénickým) kvalit Shakespeareových či Čechovových na základě zapisované improvizace (tedy metodou „devised theatre“).<sup>43</sup> Ostatně, kam dospělo přesvědčení herců italské komedie, že se bez autora obejdou? K nutnosti Goldoniho reformy.

K otázce literárnosti dramatických textů ještě dodejme, že „zapsanou činohru“ lze bezesporu vždy vydat knižně, ba se jí zabývat na literárním semináři (vždyť přece tolik slavných dramatiků

<sup>42</sup> TILLE, Václav. Literatura šantánů (1898).

<sup>43</sup> Není to ale sám autor, který svým psaním v podstatě také improvizuje, tj. zkouší a prověřuje různé možnosti situací a postav?



bylo zároveň slavnými literáty – ať už básníky či prozaiky). Její čtení však bude vždy málo náležité, nebudou-li se při něm brát v potaz především její možnosti scénické (v případě replik postav hlasitá realizace těchto „zapsaných vět“ na jevišti). Pokud nebude čtena *dramaturgicky*.



XVII.

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

Kdo že je autorem tohoto vyznání? Patrně jeden z rytmicky nejpresnějších a rýmově nejvynalézavějších českých básníků, Vítězslav Nezval. Aby nějaká věta byla pro básníka objevem, musí se vyznačovat zvukovými kvalitami. A pro básníka Nezvalova (poetického od slova „poetismus“) založení, jazykovou hravostí.<sup>44</sup> „Vidle a ne bible!“ Slovní hříčka z některého scénária Mahenovy *Husy na provázku*? Nikoliv. Replika z jeho dramatu *Mrtvé moře*.<sup>45</sup> Jazyková hravost ani hravost herecká tak nejsou záležitostí žánru, ale stylu!<sup>46</sup>

Dvě zásadní, a přitom tolik odlišná divadla v Brně, jako jsou divadlo velké činohry (Mahenovo divadlo) a divadlo studiového, experimentálního typu (Husa na provázku), mohou nést jeho (a z jeho díla odvozené) jméno, a není to v rozporu. Tak jako Mahena svého času inscenovali v pražském Národním divadle (se kterým je jako autor paradoxně více svázán než s tím brněnským) i v kabaretu Červená sedma (dramatický „sketch“ *Náměsíčný*).

---

<sup>44</sup> Jako se k Mahenovi hlásí Nezval, hlásí se k Nezvalovi Jiří Suchý. Jako se k Nezvalovi hlásí k Suchý, hlásí se k Suchému Karel Plíhal (v tomto případě jde o obdiv oboustranný). Pokud bychom chtěli načrtnout tradici českého písňového textu, měl by na ni básník Jiří Mahen jako autor poezie „písňových“ kvalit překvapivě velký vliv (viz rozhodně jeho sbírky *Plamínky*, 1907, či *Duha*, 1916). A to např. i na český šanson – srovnajme nátisk Mahenových *Balad* (1908) s Nezvalovým „I řekl Ježíš apoštolům...“ z *Manon Lescaut* (či s *52 hořkými baladami věčného studenta Roberta Davida*) a následně s texty Michala Horáčka (chrlicího je v poslední dekádě /tedy nejen v *Českém kalendáři*/ podle mustru villonských balad). Činohra NdB proto také připravila komorní hudební večer *Mahenova Reduta*.

<sup>45</sup> Celá pasáž zní takto> VRCHNÍ: Sedlákoví patří do ruky vidle a ne bible! Co mi tu budeš vykládat? Myslel jsem, že jednou z tebe udělám prvního sedláka v kraji, ale ty, jak se zdá, máš v hlavě jenom revoluci, poslouchat jsi se naučil, a proto budeš potrestán... Bible, bible, přeházím ti celé stavení, až ji najdeme! Bible! Vidle a ne bible! / HAVELKA: Však milostivá vrchnost sama dobře ví, že s vidlemi umím zacházet. A bibli že jsem zase do ruky vzal? Však, pane vrchní – vidle! – ne vidlí, ale řeky bylo by třeba na ten hnůj, který jste z nás nadělali –!

<sup>46</sup> Ocituje v této souvislosti Jaroslava Kvapila: „Pokouším se hráti nikoli tragédií, nikoli komedií, nikoli historií, ale Shakespeara sama –“ (ČERNÝ, František. Hraje František Smolík.)

XVIII.

Na otázku č. 59 „Vyjmenujte ty své role, které považujete za nejlepší“, již jí podle mustru ankety ruských teatrologů z roku 1923 položil časopis *Disk*, odpověděla Jaroslava Adamová: „Myslím, že byly dobré *Mouchy* a *Drobečky z perníku*, *Lidský hlas*, *Dům se sedmi balkóny*.“<sup>47</sup>

Herečka, která v průběhu své úctyhodné divadelní kariéry ztvárnila vypjatě dramatické postavy jako Schillerovu Marii Stuartovnu či Ibsenovu Heddu Gablerovou, že se tak vřele hlásí k broadwayskému komediografovi Neilu Simonovi (autoru *Drobečků*)? Nic nepochopitelného, uvážíme-li, nakolik postavu barové zpěvačky Evy Mearové koncipuje Simon především jako efektní herecký part.<sup>48</sup> Simon píše v první řadě pro herce a jejich „komediantskou“ podstatu.

Je častým úkazem (z podstaty „divadelního psaní“ pochopitelným), že herci zatouží napsat si pro sebe a své kolegy (pravidelně také společně s kolegou či s kolegy) hru. Výsledky takového snažení byly mi již několikrát svěřeny k přečtení. Ať už jejich úroveň byla jakákoliv, jedno měly společné – vždy šlo v prvním plánu o komedie. Že by zde pokaždé převážily ohledy „kasovní“ (dobře se na zájezdech prodávat)? Neřekl bych. Ve všech případech šlo o vnitřní puzení, které mělo daleko ke „kalkulu“. Průchod zde dostala především bytostná povaha herců – chuť, s Nestroyem řečeno, ...*si pořádně zařadit*.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví. S. 35.

<sup>48</sup> Simonovy hry staly se pro tyto kvality dávno klasickými benefičními čísly (dále např. *Vstupte!* pro dva herecké bardy). „Simonovským hercem“ byl svého času i Vlastimil Brodský na Vinohradech, zde ovšem dáno i „dramaturgickými možnostmi“ za vlády jedné strany.

<sup>49</sup> Nasazení komedie bývá vnímáno striktně jako úlitba diváckému vkusu. Nevyžadují ovšem komedii daleko spíše sami herci (dokonce, nevyžadují ji i ve chvíli, kdy o tom sami nevědí), aby mohli ukázat své „herecké umění“ a mít tak u publika přirozený úspěch? U herců je ostatně poměrně frekventované užití pojmu „komedie“ ve významu „představení“ či „inscenace“, bez ohledu na žánr („Co dneska hrajeme za komedii?“ / „Jakou komedii právě zkoušíte?“). Komediální herectví – vraťme se ke sloům Jiřího Mahena – je pro formování hereckého souboru / kultivaci herecké souhry / artikulování hereckého stylu zcela zásadní. Označí-li A. P. Čechov svého *Racka* za „komedii“, neříká tím něco zásadního spíše o způsobu, jak se má jeho hra hrát, tj. o herectví, než o žánru v úzkém smyslu? A nebyli si této možnosti vědomi v Činoherním klubu, i když třeba inscenovali Gorkého *Na dně*, a nejsou si jí vědomi i v Komorní scéně Aréna, i když třeba inscenují hru o Adolfu Eichmannovi?

XIX.

Liší se nějak od bytostné povahy komediografů? V knize rozhovorů *Šest z šedesátých* zmiňuje Ladislav Smoček, že jej v mládí fascinovali brouci a jiná podobná havěť natolik, že dokonce pomýšlel na studium na přírodovědné fakultě. „Nikdy mě nenapadlo, že bych mohl spojit svůj život s divadlem, dokonce jsem se ani o ně moc nezajímal. Myslel jsem spíš na chemii, biologii, prostě na přírodopis. [...] stále jsem si pořizoval všechny možné knížky o přírodě, o rostlinách, o broucích, o veškerém životě bez lidí. Biologie, živé organismy mě pořád zajímaly.“<sup>50</sup> Jakkoliv zálibení v hmyzu není u malých dětí ničím neobvyklým (jednoduše proto, že v příslušném věku mají k tomu, co se děje v trávě, blíže než „odrostlí“ dospělí), jako by toto tíhnutí bylo jedním z nutných předpokladů autorského typu „komediograf“. Tedy autora, který na své postavy shlíží, ba je napichuje na jehly jako entomolog (paralelou zvětšovacího sklíčka coby nezbytné propriety je v případě herectví všemožné groteskní „přehánění“).

Rozhled a zájmy Matěje *Broučka*, postavy příběhů Svatopluka Čecha, budou i rozhledem a zájmy mnohých postav Štolbových či Štechových. *Broukem v hlavě* potrápí své postavy Feydeau, svého *Chrousta* má Jiří Mahen, ale už u Aristofana vyletí na Olymp vinař Trygaios na osedlaném chrobákovi (mj. poměří bohy hmyzem jako pan Brouček poměří sebou Měsíc). Hmyz má samozřejmě co dělat s přírodou, která světu komedie vládne (BURKE: „Ty žlázy, ty žlázy!“) a v níž je životní prioritou všech zúčastněných *zůstat naživu / přežít*. Ostatně, není to právě tato příroda (žlázy), která vládne i románům (literárním komediím) Milana Kundery?

---

<sup>50</sup> JEŽEK, Vlastimil, TICHÝ, Zdeněk A. (eds.). *Šest z šedesátých*. S. 184–186.

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

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

---

<sup>51</sup> Odstavec č. XX je zkrácenou citací z mého článku do programu k inscenaci *Majitelů klíčů* (NdB 2021) „Komédie nevyhnutelnosti a tragédie nahodilosti“.

## XXI.

Jiné světy nemusejí ovšem v komedii souviset (a často ani nesouvisejí) pouze se „satirickým ostřím“ (v případě Nestroyových her máme často co dělat s komediantským scénáři schváleným cenzurou – která, zakazovala-li to a to, podněcovala vlastně autorovu fantazii k tomu zobrazit to jinak).<sup>52</sup> Dobře je to vidět na porovnání tvorby Goldoniho a Gozziho. Zatímco Goldoni tihne k obrazu ze života (se všemi málem „ibsenovskými“ sociálními aspekty), Gozzi se nechává unášet (jakoby stále barokní) divadelní fantazií, kteroužto ve svých hrách – jako „chuť vymýšlet si“ – tak často tematizuje i Nestroy (jehož lokální frašky mohou stát jak v tradici, která spěje k divadlu „realistickému“, tak v té, která dodnes sází na divadelní kouzla):

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

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

---

<sup>52</sup> Dovolte mi výjimečně zacitovat sám sebe, a sice situaci ze hry Cabaretu Calembour *Arcimimus*: „Jak mám říct vtip o Midasovi, když nemůže být o Midasovi?“

Svou ranou (třebaže teprve před pěti lety ve Vídni objevenou) hru *Nikdo* (*Niemand*) z roku 1924 nazve ještě Ödön von Horváth „tragédie“. Až později začne „žánr“ svých kusů označovat jako „lidové hry“. Jejich charakter se však oproti zmiňované juvenilii zásadně nepromění (jsou možná o něco méně proklamativní, tj. více a více se v nich prosazuje „ticho“ jako prostředek stejné „výpovědní hodnoty“ jako slovní replika). Jako by Ödön von Horváth sám teprve zjišťoval, „co vlastně píše“... A když si to uvědomil, nechtěl jasným odkazem na hry vídeňského lidového divadla apelovat na způsob, jak jeho hry chápat, ale především hrát? Vždyť i A. P. Čechov (v rámci svých velkých her) nazve „komedií“ nejdříve *Racka*, když ještě *Ivanova* píše jako „drama“... Jako by Čechov i Horváth žádali tímto „žánrovým určením“ především více „mimického živlu“ ve svých hrách (připustíme-li, že „žánrově čistší“ komedie již dávno psali – Čechov rozhodně svými aktovkami).<sup>53</sup>

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

---

<sup>53</sup> A necouvl z tohoto úhlu pohledu Fráňa Šrámek příliš brzy (autorsky submisivně) před „čtením“ jeho hry režisérem Jaroslavem Kvapilem a herečkou Annou Iblou? Připomeňme jeho přesvědčení, že napsal komedii – a dodatečné dopisování „více smutku“ na její úkor. Co kdyby trval na svém, jako si Čechov trval na svém před J. P. Karpovem, ale i K. S. Stanislavským? Co kdyby Šrámek narazil na režiséra, který by ho neutvrzoval v lyrismu, ale ve „frustračně-rezignační“ grotesce? Mimochodem, jmenuje se postava Krůtové z Kunderovy tragifrašky *Majitelé klíčů* křestním jménem Slávka skutečně nahodile, uvážíme-li její repliky typu: „Pepi, co má ze svého mládí... v téhle době!... a ve Vsetíně!“



## XXIII.

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

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

A je-li čas od času přece jen důvodné vyhnat z jeviště Hanswursta,<sup>54</sup> nesmíme s vaničkou vylít i dítě: svádějme boj s pokleslým vkusem, ne s komediantským herectvím!

---

<sup>54</sup> O „totalitě“ divadelního světa bez Hanswursta jako pro drama scestné úvaze více v mé chystané knize *S+Š české komedie* (KANT 2022).

## Drobná čítanka k tématu „mimický živel“:

*„Představa, že se divadlo ustavilo teprve s tragédií, je poplatná jednoduchosti a přístupnosti takového tvrzení stejně jako obtížné situaci pro tradování literárně neukotveného divadla na jeho orálním stupni vývoje, zostřené systematizačními snahami, pro které bylo všechno subliterární méněcenné. Jak mohly fallické průvody či žertovné písně spojené s dionýsiemi či s dórskou fraškou obstát v literární hierarchii vedle Aristofanových komedií? Z této situace vyplynulo rozpačité používání pojmu mimos jak pro jistou divadelní formu, tak jako pojmu souhrnného.“*

Andreas Kotte<sup>55</sup>

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

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

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

[...] Moderní divadlo téměř až do války chce být především vážné, ať již v tragédii, či v komedii. Řeší problémy života, uvažuje o záhadách, dojíká, vzrušuje, ale stále usilovněji touží po tom,

---

<sup>55</sup> KOTTE, Andreas. *Theatergeschichte*. Köln / Weimar / Wien, S. 44. Pro účely mé disertace z roku 2017 laskavě přeložil Jaroslav Vostrý.

aby se zbavilo všeho, co by mu připomínalo bývalé histriónství, jeho cabotinskou, komediantskou minulost, jeho příbuzenství s těmi vyvolavači na trzích, šašky před boudami, klauny v cirkusu.“

Václav Tille<sup>56</sup>

*„Umění musí odpovídat době, a proto musí být revoluční nejen výrazem, ale také obsahem, neboť žijeme na počátku doby neustálých třídních bojů. Umělec náleží v šik bojující proti diktatuře kapitalismu a buržoazie, i musí se postavit v avantgardu revolučního živlu. Divadlo přestává být pouhou zábavou měšťáckých a lidových vrstev. Revoluční jeviště je veřejnou tribunou, ze které vyšlehávají revoluční plameny v dav ulice. Revoluční jevištní umění musí se stát naprosto novým útvarem jako základ příštího divadelnictví. Moderní jeviště není omezeným a mrtvým rámcem jevištního dění, nýbrž živým spoličinitelem. Zpodobňující život, nesmíme jej vyjadřovati napodobením skutečnosti. Musíme vyjadřovat holou podstatu života, přetvořenou v určitý jevištní výraz, vyhraněný a typický. Usilujeme o moderní divadlo, i musíme pěstovat všechny jeho jevištní složky, artistikou cirkusu a kabaretní improvizací počínaje a dramatem konče.“*

*Z Manifestu Revoluční scény (1920) Emila Artura Longena.*

---

<sup>56</sup> TILLE, Václav. Šaškové a umění (1926).

## Použitá literatura:

BACHTIN, Michail M. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha: Argo, 2007.

ČERNÝ, František. Hraje František Smolík. Praha: Melantrich, 1983.

DAREMBERG, Victor, SAGLIO, Edmond. Le Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines (Slovník řeckých a římských starověkých děl). Hachette, 1877–1919.

DUŠEK, Jaroslav. Nenucený výsek. Praha: Kalich, 2004.

HORNÍČEK, Miroslav. O smíchu. Fermata, 1998. (audiokazeta)

CHAPLIN. Můj život. Praha: Odeon, 1967.

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

KOTTE, Andreas. Theatergeschichte. Köln / Weimar / Wien 2013: 44.

KRÁL, Petr. Natočil i to, co bylo nefilmovatelné, vzpomíná na zesnulého režiséra Menzela Zdeněk Svěrák. In: Český rozhlas (online ke dni 4. 12. 2020). Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/kultura/film/jiri-menzel-zdenek-sverak-film-rozhovor-rukopis-vzpominky\\_2009070928\\_tzr](https://www.irozhlas.cz/kultura/film/jiri-menzel-zdenek-sverak-film-rozhovor-rukopis-vzpominky_2009070928_tzr).

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

KUNDERA, Milan. Majitelé klíčů. In: Divadlo. 1961, 9.

KUNDERA, Milan. Majitelé klíčů. Praha: Československý spisovatel, 1964.

KUNDERA, Milan. Nechovte se tu jako doma, přáteli. Brno: Atlantis, 2007.

SÍLOVÁ, Zuzana. Marián Labuda. Role a duše. Praha: Achát, 1997.

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



ŠOTEK, Milan. Komédie podle Václava Klimenta Klicpery. Praha: KANT, 2018.

Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví. In: Disk 6. prosinec 2003.

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

TILLE, Václav. Šaškové a umění (1926). In: (týž) Kouzelná moc divadla. Praha: Divadelní ústav, 2007.

VANÝSEK, JIŘÍ, Cimrmani. 1997. (televizní dokument)

VOSTRÝ, Jaroslav. Scénologie dramatu. Praha: KANT, 2010.



Oponenti: prof. MgA. Jan Burian  
prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10. 6. 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

