

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Tereza Kozubíková

**Inscenační historie Klímovy dramatiky v českých
divadlech**

The plays of Ladislav Klíma on the Czech stage

Praha, 2012 Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

Děkuji vážené paní PhDr. Barbaře Topolové, Ph.D. za vedení mé práce a časté konzultace a s nimi spojené rady, které mi vždy ochotně poskytla. Také děkuji panu režiséru Arnoštu Goldflamovi a pracovníkům Divadelního ústavu, Archivu Národního divadla a Archivu Divadla v Dlouhé, kteří mně pomohli i nad rámec svých povinností. V neposlední řadě děkuji svým rodičům a Ondřeji Roubínkovi a jsem nesmírně vděčná za jejich neutuchající trpělivost a nekonečnou podporu.

..

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Cílem práce je na základě dobových recenzí, článků, korespondence a deníkových zápisů chronologicky popsat inscenační historii Ladislava Klímy v českých divadlech. Práce se zabývá jak původními dramatickými texty, tak některými později zdramatizovanými beletristickými díly s důrazem na sedm inscenací od dvacátých let 20. století až po současnost: *Matěj Poctivý*, resp. *Matějovo vidění* (Stavovské a Národní divadlo, Studio Ypsilon, Divadlo v Dlouhé), *Lidská tragikomedie* (HaDivadlo, Stavovské divadlo) a *Utrpení knížete Sternenhocha* (Divadlo Komédie).

Práce popisuje tvůrčí proces vzniku inscenací, jejich přijetí vedením divadla i herci, zkoumá proměny původního textu v souvislosti s poetikou daného divadla, sleduje různé režijní interpretace. Na základě studia pramenů se snaží zachytit také jejich kritickou reflexi i divácké ohlasy.

Práce obsahuje jako přílohu rozhovor s režisérem dvou Klímových inscenací Arnoštem Goldflamem a také soupis dohledaných inscenací.

Klíčová slova

Ladislav Klíma, inscenační historie, filozofické drama, HaDivadlo, Národní divadlo, Stavovské divadlo, Studio Ypsilon, Divadlo v Dlouhé

Abstract

The aim of the thesis is to describe chronologically the history of Ladislav Klíma's inscenation in the Czech theaters based on historical reviews, articles, correspondence and diaries. This work deals with the original dramatic texts, as well as with some later dramtized literary works, with the emphasis on seven inscenations from the 1920s to the present day, *Matěj Poctivý*, *Matějovo vidění* (Stavovské a Národní divadlo, Studio Ypsilon, Divadlo v Dlouhé), *Lidská tragikomedie* (HaDivadlo, Stavovské divadlo) and *Utrpení knížete Sternenhocha* (Divadlo Komédie).

The thesis describes the creative process of production of inscenations, their acceptance by the theater supervisors and actors, explores the transformation of the original text in relation to the poetics of the theater, follows different interpretations of directors. Based on the study of sources it also tries to capture their audience feedback and critical reflections.

The work includes in the attachment an interview with the director of two Klíma's inscenations Arnošt Goldflam and a list of researched inscenations .

Keywords

Ladislav Klíma, history of inscenation, philosophical plays, HaDivadlo, Národní divadlo, Stavovské divadlo, Studio Ypsilon, Divadlo v Dlouhé

Obsah

Úvod.....	7
1. Ladislav Klíma a jeho dílo v kontextu doby.....	9
2. Filozofické drama Ladislava Klímy	14
3. Stručné shrnutí inscenační historie dramatiky a dramatizací Ladislava Klímy	18
4. <i>Matěj Poctivý</i>	21
4.1 Matěj Poctivý a Matějovo vidění ve Stavovském a Národním divadle	25
4.2 Matěj Poctivý ve Studiu Ypsilon	31
4.3 Neinscenované Matějovo vidění v Divadle v Dlouhé	36
5. <i>Lidská tragikomedie</i>	40
5.1 Goldflamova inscenace v brněnském HaDivadle	42
5.2 Lidská tragikomedie jako opera ve Stavovském divadle	49
6. Utrpení knížete Sternenhocha	51
6.1 Utrpení Knížete Sternenhocha v Divadle Komédie	54
Závěr	59
Seznam použité literatury	62
Přílohy	68
Příloha č. 1: Rozhovor s Arnoštem Goldflamem	68
Příloha č. 2: Soupis inscenací	75

Úvod

„Není pochyby; význam jeho je trvalý a čas jeho nastane. Lze si mysliti, že právě v dobách úplné společenské racinolisace a kolektivisace pocítí aspoň jedinci potřebu duchovní svobody a nezkrúšení zápasem hmotným, tím napjatěji budou usilovati o vyřešení vesmírných tajemství. Takovému úsilí bude Klíma příkladem a každá jeho řádka drahocenností.“¹

Josef Kodíček² takto v roce 1932 – jako jeden z nemnoha současníků – odhalil důležitost a životnost literárního odkazu filozofa a spisovatele Ladislava Klímy. Ten svým životem výrazně vybočoval ze soudobé společnosti a jeho dílo se vymyká prakticky jakémukoliv srovnání v celé české literatuře. Když Kodíček píše o potřebě duchovní svobody, nevědomky tím předznamenává zájem o Klímovo dílo v časech komunistické totality. S návratem demokracie po roce 1989 pak přichází přímo Klímovský boom. Leckteří jeho současníci a zároveň kritici by možná nad úspěchem a uznáním, kterého se mu konečně dostalo, mávli rukou a přičítali ho leckdy šokujícímu a obscénnímu obsahu. Ale takové dílo by jen stěží přežilo nyní už o téměř sto let svého autora. Texty tohoto podivínského filozofa jsou i nadále čteny, vydávány – a také inscenovány.

I když se Ladislav Klíma považoval především za filozofa, sehrál důležitou roli právě i v historii českého divadla. Dochovaly se sice jen jeho čtyři dramatické texty, přičemž dva z nich jsou navíc nedokončené, a pár několikastránkových torz, další divadelní inscenace však vznikaly i podle Klímových próz. Proto se ve své bakalářské práci, ve které na vybraných inscenacích popíši historii uvádění Ladislava Klímy v českých divadlech, budu zabývat i texty prozaickými, především pak groteskním romanetem *Utrpení knížete Sternenhocha*.

¹ KODÍČEK, Josef. Předmluva. In KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 1991, s. 13.

² Josef Kodíček (1892 – 1954): dramaturg, režisér, divadelní, literární a výtvarný kritik. Jeden z nejvlivnějších mluvčích čapkovské generace. Vydavatel a spoluredaktor divadelní revue *Scéna* a redaktor deníku *Tribuna*. Byl režisérem ve Vinohradském divadle (1927 – 1930), kde se zasloužil o první uvedení Brechtovy *Žebrácké opery*. Po válce byl redaktorem a hlasatelem českého vysílání BBC v Londýně.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 2/II*. Praha: Academia, 1993, s. 767 - 768.

Z dostupných zdrojů se mi podařilo najít téměř třicet různých inscenací Klímových textů (viz. Soupis inscenací – Příloha č. 2), což je příliš velké množství na to, abych se každou mohla v této práci detailněji zabývat. Proto jsem vybrala sedm inscenací vycházejících ze čtyř různých textů, které podle mého názoru nejlépe charakterizují přístup divadelních tvůrců ke Klímovi. Vodítkem mi bylo i množství dostupných recenzí a dalšího kritického materiálu, z čehož se dá usoudit, že tyto inscenace vzbudily široký ohlas – ať už negativní, či pozitivní – u odborné veřejnosti i diváků. S Klímovskými inscenacemi se od začátku táhne také řada kontroverzí, proto do své práce zařazuji i kapitolu o nakonec neuvedeném *Matějově vidění* režiséra Arnošta Goldflama v Divadle v Dlouhé.

V úvodních kapitolách této bakalářské práce nastíním základní rysy Klímových dramatických i beletristických a posléze zdramatizovaných textů a zároveň stručně zmíním jejich mnou dohledané inscenace. V hlavní části práce se pak budu detailně věnovat vybraným textům a inscenacím. Nejdříve pro lepší pochopení načrtnu genezi vzniku Klímova textu a nastíním jeho obsah, poté bude následovat popis vlastní inscenace i s přihlédnutím k dramaturgii daného divadla. Jako přílohy připojuji soupis dohledaných inscenací textů Ladislava Klímy a rozhovor s režisérem Arnoštem Goldflamem, který pracoval hned s několika Klímovými texty.

1. Ladislav Klíma a jeho dílo v kontextu doby

„Ladislav Klíma se sotva stane běžným repertoárovým autorem (bůh uchovej!), může mluvit jen ke spřízněným duším.“³

Toto konstatování Jany Patočkové patří sice *Lidské tragikomedii*, ale můžeme jej vztáhnout na celé Klímovo dílo i život.

Ladislav Klíma (22. 8. 1878 – 19. 4. 1928), na jednu stranu ve své době nepříliš čtený spisovatel a filozof, zavrhováný veřejností pro své bizarní a nonkonformní názory, pro filozofy kdysi i dnes poblouzněný vyznavač pokroucené Nietzscheho filozofie, pro bohemisty tvůrce fantastických povídek a groteskního romaneta, pro divadelní vědce dlouho zapomenutý tvůrce několika dramát, na druhou stranu velmi uznávaný autor, podporovaný svými přáteli ze spisovatelských kruhů, o čemž svědčí hojná korespondence například s Otokarem Březinou, Emanuelem Chalupným, Arnoštem Dvořákem, F. X. Šaldou a dalšími autoritami tehdejšího literárního a dramatického světa. V 70. letech dokonce patřil k jedněm z nejpopisovanějších autorů samizdatu, po revoluci se o samotné dílo Klímy zvedl masivní zájem, stalo se znakem rádobý intelektuáliství mladé generace a dokonce i pokleslých filmových adaptací.⁴

Klíma napsal možná stovky literárních a filozofických děl, většinu ovšem sám ve svých záchvatech nespokojenosti spálil. Celý svůj život trpěl nedostatkem financí i obecného uznání a musel se doprošovat almužny u svých přátel. Klíma jako absolutní Vůle a zbožštělé Já, Klíma jako pochybující o sobě samém, Klíma jako zapomenutý outsider všech spisovatelských českých outsiderů.

„V našem morálním podnebí byla to originalita, která stála Ladislava Klímu všechnu vážnost, a snad i život,“⁵ napsal na adresu svého současníka Karel Čapek. Ladislav Klíma se se svou filozofií i beletristickým dílem,

³ PATOČKOVÁ, Jana. 2 krát v novém sídle brněnských múz. *Scéna* 16, 1991, č. 20, s. 3.

⁴ Například film režiséra Jana Němce z roku 1990 *V žáru královské lásky*, nebo *Edgar* Jiřího Skály z roku 1996.

⁵ ČAPEK, Karel. Ladislav Klíma. In *O umění a kultuře III*. Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 124.

kteří z těchto filozofických myšlenek vycházelo, ve své době výrazně lišil od ostatní české literární produkce. Chceme-li Klímu zařadit do kontextu doby, je nutné vzpomenout, jakými fázemi se česká literatura od desátých let 20. století, kdy začíná Klíma tvořit, ubírala.

Někteří spisovatelé se v tomto období přikláněli k filozofii života Henriho Bergsona a tvořili texty čistě vitalistní a naturalistické, plné povolené erotické lásky jako součásti přírody a oslav života. Do tohoto směru se zařadila třeba *Kniha lesů, vod a strání* Stanislava Kostky Neumanna (1914), *Splav Fráni Šrámka* (1916) nebo *Sluneční hodiny* Karla Tomana (1913). Poměrně silně byl zastoupen v literatuře i katolický proud, prosazující křesťanské ideály, do kterého patřil například Josef Florian, Jaroslav Durych nebo Jakub Deml. Vznikla také umělecká skupina Sursum (Jan Zrzavý, Jan Konůpek a další), která spojovala moderní umění právě s katolicismem, nebo výtvarná skupina Osma (Emil Filla, Bohumil Kubišta...), z které se zformovala předválečná avantgardní skupina, do které patřili i bratři Čapkové nebo František Langer. V roce 1912 napsal Jaroslav Hašek *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona*, o rok později vyšla kniha Ivana Olbrachta *O zlých samotářiích*.

Jako reakce na válku se vytvářela legionářská literatura, do které patřil například Josef Kopta nebo František Langer. V letech 1921-23 je vydáván také román Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, vycházela taktéž proletářská literatura a to především sbírky mladého Jiřího Wolкера *Host do domu* (1921) nebo *Těžká hodina* (1922). V roce 1920 byl založen spolek Devětsil, umělecká skupina v čele s Karlem Teigem, která formovala nový český směr poetismus. Vyšla poetistická sbírka Vítězslava Nezvala *Pantomima* (1924) a rozsáhlé básně *Akrobat* (1927) a *Edison* (1928) nebo Seifertova prvotina *Město v slzách* (1921) a o čtyři roky později *Na vlnách TSF*. Ve dvacátých letech byla hojně vydávána i utopistická a fantastická literatura jako například *Velkovýrobná ctnosti* Jiřího Haussmanna (1922) nebo slavný *Dům o tisíci patrech* Jana Weisse (1929). Karlu Čapkovi vyšel v roce 1922 román *Továrna na absolutno* a v roce 1924

Krakatit. Vladislav Vančura napsal humornou novelu *Rozmarné léto* (1926) a o rok později debutoval Vilém Závada *Panychidou* (1927).

Literární scéna od počátku 10. let do konce 30. let 20. století byla velmi bohatá na vytváření nových uměleckých skupin, směrů a celkově autorsky plodná na beletristická díla. Nejinak tomu bylo i ve tvorbě dramatické.

Na počátku desátých let vychází historická dramata Aloise Jiráska *Jan Hus* (1911) a *Jan Roháč* (1914), Jiřího Mahena *Jánošík* (1919), Arnošta Dvořáka *Král Václav IV.* (1916) a *Husité* (1919). Viktor Dyk pak vydal *Zmoudření Dona Quijota* (1913). Objevovala se také lyrická dramata, vycházející ze zkratkovitosti, popisů přírody s tématem první lásky, okouzlení a zamilovanosti jako Šrámkovo *Léto* (1915), Mahenova *Ulička lásky* (1917) nebo *Loupežník bratří Čapků* (1920).

V období od počátku 20. let 20. století, kdy vznikala ve spolupráci s Dvořákem⁶ první Klímova hra *Matěj Poctivý* (1922), do konce let 30., kdy napsal *Lidskou tragikomedii* (poprvé vyšla až po smrti Klímy v roce 1928 v časopise *Plamen*) byla napsána například taková dramata jako Čapkova *Věc Makropulos* (1922), Langrova *Periferie* (1925), Šrámkův *Měsíc nad řekou* nebo *Vest pocket revue* Wericha a Voskovce (1927).

Klíma ovšem v té době ve svých dramatech stíhá filozoficky zakořeněnou kritikou, kterou tehdejší kulturní společnost nechtěla přijmout a porozumět jí. Sám Klíma charakterizuje svou tvůrčí metodu takto: „*Mé „belletrie“ jsou v první řadě filosofii, teprve v druhé bell. Stojí v nich ve službách filoz. a dle toho chtějí být posuzovány!*“⁷ Tím sám sebe začleňuje

⁶ Arnošt Dvořák (1881 – 1933): dramatik, literární kritik, publicista a autor především historických dramát jako *Kníže*, *Husité* a *Král Václav IV.* Byl tvůrcem nového dramatického konceptu, v němž se dramatické dílo vytváří až na scéně, za spolupráce všech činitelů jevištního účelu.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 1*. Praha: Academia, 1985, s. 633 – 634.

⁷ *Dopisy: duchovní přátelství: vzájemná korespondence Ladislava Klímy s Emanuelem Chalupným a Otokarem Březinou*. Uspořádal Jaroslav Kabeš. Praha: Trigon, 1990, s. 48.

do konceptu filozofické literatury⁸, se kterou byl a stále je v českém prostředí prakticky osamocen.

Už v prvních prózách a básních, které Ladislav Klíma otiskl ve školním časopisu v letech 1894 – 1896, nastínil základ svého budoucího myšlení. V roce 1904 vydal první filozofické spisy *Svět jako vědomí a nic* a v příštích dvaceti letech vytrvale psal další filozofické úvahy i beletrii. V roce 1922 napsal v dopise svému příteli spisovateli a sociologovi Emanuelu Chalupnému⁹: „*V posledních dvou letech vychrlil jsem pro svou zábavu a zotavení řůru „bel‘‘etrie, desetkrát realističtější a hnusnější než je Zola, 10krát fantastičtější než Hofmann, 10krát obscoennější než Cassanova, 10x perversnější než Baudelaire, 10x cyničtější než Grabbe, 10x paradoxnější než Wilde, 10x hrubší než Havlíček, 10x účinnější prostředek k zvracení než „Labyr. světa a r. s.,“ krátce non plus ultra nemravnosti, zlotřilosti a bláznovství.*“¹⁰

V témže roce vyšly *Traktáty a diktáty* a zároveň spolupracoval Ladislav Klíma s Arnoštem Dvořákem na divadelní hře *Matěj Poctivý*, v které se Klíma omezuje pouze na „*náčrt morálního vývoje Matěje, dialog čerta, řeči kapacit k Matějovi a řeči Matěje k lidu*“.¹¹ Už inscenace této jeho první divadelní morality, která kritizuje soudobé rozkrádání státního majetku, byla spojena s řadou kontroverzí a dokonce soudním sporem o místo uvádění, a skončila kompromisním přepracováním.

Z obrovského množství napsaného materiálu se Klímovi za jeho života podařilo uceleně připravit k vydání prakticky jen dva beletristické texty: fantaskní romaneto *Utrpení knížete Sternenhocha* (vyšlo 1928) a soubor povídek *Slavná Nemesis* (vydáno posmrtně roku 1932).

⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. Klímova metafyzika a mystika bez opravdové transcendence. In *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004, s. 173.

⁹ Emanuel Chalupný (1879 – 1954): editor, překladatel, sociolog, historik a autor monografických publikací o významných osobnostech české literatury například o Josefu Jungmannovi a Josefu Holečkovi). Víceprezident L'Institut international de sociologie v Ženevě, předseda Masarykovy sociologické společnosti.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 2/I*. Praha: Academia, 1993, s. 397 - 398.

¹⁰ *Dopisy*. Op. cit., s. 41.

¹¹ KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 2/II*. Praha: Academia, 1993, s. 724.

Na sklonku života pak Klíma napsal tři divadelní hry, z nichž dokončena byla pouze *Lidská tragikomedie*, další dvě – *Dios* a *Edgar* - zůstaly rozpracovány. V dopise Chalupnému napsal: „*Přál bych si kariéru aspoň pánů Čapků neb Langerů. Co slibuje literátovi nejvíce peněz, je divadlo... Pracuju poslední týdny na fantastické tragédii, polovice je zhruba hotova. Jak to bude s přijetím, je ovšem povážlivější otázka, než zdaří-li se dílo. Ač vynasnažím se do krajnosti vyjítí požadavkům českých prken vstříc, nevím, nevím.*“¹² Takto Klíma popisoval práci na svém dramatu *Dios*, které jako ostatní jeho hry nebyly nikdy za jeho života hrány (kromě *Matěje Poctivého* a *Matějova vidění*). Chalupný mu obratem odepisuje: „*Ovšem na kariéru à la Čapkové myslet nelze; dokud nejste tak povrchní jako oni, nedojdete takových kapesních úspěchů jako oni a můžete se na ně dívat s tichou soustrastí.*“¹³ Další beletristické texty, které vycházely po Klímově smrti, byly většinou jen torza ze zamýšlených větších celků. S Franzem Böhlerem napsal německy román *Příběh slepého hada*, vznikl zlomek takzvaného *Velkého románu, Českého románu a Údolí největšího štěstí*.

Z filozofických textů posmrtně vyšla díla jako *Vteřiny věčnosti* (1967), *Čas a smrt* (1970) a *Jsem absolutní vůle* (1981). Kromě toho byl vydán kratičký spis *Vlastní životopis filozofa L. K.* či deníkové zápisy *Záznamy extatikovy* a několik souborů hojné korespondence, především s Otokarem Březinou a Emanuelem Chalupným. Od roku 1996 vychází v nakladatelství TORST pod vedením překladatelky a editorky doktorky Eriky Abrams souborné vydání Klímova díla, ze zamýšlených šesti svazků zatím vyšly kvůli nedostatku finančních prostředků pouze tři.

¹² KLÍMA, Ladislav. *Hominibus. Sebrané spisy II.* Ed. Erika Abrams. Praha: TORST, 2006, s. 562.

¹³Op. cit., 861.

2. Filozofické drama Ladislava Klímy

V pozůstalosti Ladislava Klímy se dochovaly jen dva úplné dramatické texty, z toho jeden ještě napsaný ve spolupráci s dramatikem Arnoštem Dvořákem, dva texty téměř dokončené a několik zlomků o pár stranách¹⁴. Každý má jiný syžet, ale i přesto se dají vysledovat určité podobnosti, zejména ve filozofických premisách postav, osudech, motivech nebo třeba i zálibě Klímy v interpretujících jménech hrdinů. Podobná charakteristika sedí i na některá Klímova beletristická díla, zejména pak na povídku *Slavná Nemesis* a groteskní romaneto *Utrpení knížete Sternenhocha*, což jsou také texty, které byly zdramatizovány, proto budou také zařazeny do této kapitoly.

Naopak se z této dramatické linie vymyká hra *Matěj Poctivý*, která byla psána s Arnoštem Dvořákem o několik let dříve, než ostatní dramata. Klíma se na textu podílel z menší části a svůj díl vložil především filozofickým přesahem. *Matěj Poctivý* nemá sice s pozdější dramatikou, co se týče syžetovosti či ostatních nefilozofických motivů, mnoho společného, přesto i na této hře lze demonstrovat některé společné rysy.

Zásadním leitmotivem veškerých Klímových textů je jeho filozofie egodeismu, čili sebezbožštění, kterého se postavy snaží s úspěchem či neúspěchem dosáhnout. Helga i Sternenhoch v *Utrpení knížete Sternenhocha* stejně jako Pulec z *Lidské tragikomedie* pod vedením transcendentálního Odjinuda nebo hlavní hrdina *Slavné Nemesis* Sider, se snaží pomocí své Vůle stát se bohem. Jakési zbožštění přichází v podobě poznání a procitnutí ve smrti.

Charakteristické je také používání mluvících interpretačních jmen. V *Lidské tragikomedii* jsou to jména odkazující přímo na povolání postavy (Kantorka) nebo na její vlastnosti (Obnos, Pulec, Odjinud). V *Utrpení knížete Sternenhocha* nejsou jména postav tolik čitelná, protože jsou povětšinou německého původu, ovšem už jenom výklad jména Helgy, jako

¹⁴ Do rozboru tyto zlomky nejsou zařazeny.

svaté bytosti, nebo Hellmutha – člověka, který má zdravého ducha i mysl –, vyznívají značně ironicky. Také hlavní postava stejnojmenného dramatu *Dios* odkazuje na nejvyššího boha řecké mytologie - Dia. Podobným způsobem jsou pojmenována i místa v Klímových textech, nejvýrazněji je tomu pak opět u *Sternenhocha* – hrad Rattentempl, v překladu Krysí chrám nebo hrad Saustein – Prasečí kámen.

Mezi zásadní a stále se v textech opakující motivy patří zejména alkoholismus, jako lék na vykoupení či pomocný prostředek k nastolení zdravého chápání světa. Pije vyléčený alkoholik Pulec na rady Odjinuda, aby se vykoupil z hříšného života a dosáhl božství, pije i Sternenhoch, aby zapomněl na halucinace a strašidlo mrtvé manželky, podobně jako Sider, který se snaží otupit mysl před stíhajícím přízrakem Orey. Matěj Poctivý se prolévá neředěným lihem a zbystřuje si tak smysly. Alkohol je vnímán jako pozitivní podpůrný prostředek k vymanění se z blouznění nebo stereotypu života. V tomto snad můžeme spatřovat jistou autobiografičnost, neboť Klíma ve svém stylizovaném životopise píše krom jiných adorací na alkohol i toto: „*Zachránil mne alkohol, rum a nerozředěný líh; až do dneška zůstal jsem zachráncům věren*“.¹⁵

Dalším výrazným motivem je žena. Povětšinou bytost zásadně rozdílná od mužů. Klímovi mužští hrdinové jsou povětšinou slaboši, nechají se manipulovat, jsou stíháni a ovlivňováni ženami, v zásadě démonickými figurami silné vůle. V *Matějovi* jsou dvě ženské figury v totálním protikladu – smějící se a pozitivní Světluška a démonická, ziskuchtivá a mámicí Hedona. V *Utrpení knížete Sternenhocha* potom strašlivá Helga, jako žijící, pohrdlivá a ponižující bohyně, a Helga-Daemona, mrtvý vyčítavý přízrak, strašlivé a hnusné strašidlo, vzbuzující na jedné strany soucit, na druhé pak odpuzující posmrtnou touhou po pomstě.

Motiv strašidel, přízraků a strašení je přítomen jak v *Edgarovi*, tak v *Utrpení knížete Sternenhocha*, *Slavné Nemesis* i *Diovi*. Strašidlo-přízrak-žena se zjevuje muži, který zpravidla může za její smrt. Jinak je tomu

¹⁵ KLÍMA, Ladislav. *Vlastní životopis*. Polička: ARGO, 1992, s. 19

v nedokončeném dramatu *Edgar*, ve kterém se hlavnímu hrdinovi objevuje jeho zemřelý děd a nakonec Edgar sám v horečnatém stavu poblouznění a zmatení zabíjí sebe i svou milenku. Strašidlo tedy u Klímy vždy dosáhne svého, jeho prostřednictvím je vykonána spravedlivá pomsta, která však nemusí být nutně negativního charakteru, ale naopak se skrze ni může chudák vykoupit a dojít dokonce tolik chtěného božského stavu.

Dalším důležitým rysem Klímových beletristických a dramatických textů je motiv dvojníka, respektive živé a mrtvé postavy. V *Utrpení knížete Sternenhocha* vystupuje Helga jako živá bytost a Helga jako mrtvý přízrak. V dramatu *Dios* i v povídce *Slavná Nemesis* je postava zabitě ženy, která se hlavnímu hrdinovi představuje nejprve jako cizinka, tedy živá žena, a až později jako jeho mrtvá milenka. Motiv mortality a ještě více pak amortality je také zásadní. U Klímy není konečné smrti, není ani striktně rozděleno bdění od snu, vše se permanentně prolíná.

Klíma si ve svých beletriích a dramatech rád hraje i se zvířaty. Ta vystupují jak reálně – psi Slon a Lev a další exotické šelmy v *Utrpení knížete Sternenhocha* –, tak jako projevy bláznění a halucinací postav. Sternenhoch se chová jako pes, *Dios* ve svém šílenství krákorá a kapacity v *Matějovi Poctivém* i *Matějovu vidění* na požádání štěkají. Animálnost je spojena s erotikou, Helga se se svými divokými lvy a tygry, kteří ji vždy vítají jako svoji milenku, mazlí a líbá nahá. Sternenhoch pak její chování popisuje takto: „*Chodila po čtyřech, snažila se, chudinka, napodobit jejich řevy a skoky, prala se s nimi, jezdila po jejich hřbetech, lezla před nimi na stromy a seskakovala s nich, a oni ji chytali do svých tlap (...); líbala jejich čenichy, lízala jejich – neřeknu ani co, nechala si masochistně celé tělo olizovat jejich ostnatými jazyky, až byla jedna krev.*“¹⁶

V celé tvorbě Ladislava Klímy se můžeme setkat s mísením vysokého a nízkého, hnusný lidský svět je konfrontován s čistou Vůlí, ztělesněním Boha. Klíma si tak libuje i v nechutných scénách s výkaly, kostmi a shnilým masem. Hned vedle stojí pak ale hluboká filozofická promluva plná

¹⁶ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Paseka, 1990, s. 16.

vzletných myšlenek i obrazů. Tenhle rozpor prochází napříč celým Klímovým dílem, ale i životem – ten pro něho totiž byl hledáním úniku právě z hnusu tohoto světa do nadoblačných výšin.

3. Stručné shrnutí inscenační historie dramatiky a dramatizací Ladislava Klímy

Po skandálním a kontroverzním uvedení Klímova a Dvořákova *Matěje Poctivého* v roce 1922 (viz kapitola 4.1) se odvážilo hru v tomtéž roce inscenovat také Dělnické divadlo na Vysočanech. Nejsou však podrobnější zprávy, jak dlouho se inscenace hrála, či jaký měla úspěch. Po téměř dvaceti letech byla opět uvedena v roce 1946 Oblastním divadlem v Náchodě a v roce 1974 Amatérským divadlem Maryša režisérkou a současně dramaturgyní Marií Kubrovou. Nejvýznamnějším předrevolučním počinem ale byla až inscenace, kterou nastudovalo Studio Ypsilon (viz kapitola 4.2), jejíž pojetí odráželo tehdejší hravou dramaturgii. V sezóně 1993 – 1994 se pokusil v Divadle bratří Mrštíků o *Matěje Poctivého* i režisér Josef Morávek, po čtyřech letech po pádu komunistického režimu se však herci vzbouřili a odmítli se po několika prvních čtených zkouškách dále na hře podílet, protože se jim zdála příliš pochlebovačná totalitní době. Poslední dosud inscenovaná verze proběhla v Divadle Šumperk v roce 2009 v režii Ondřeje Elbla. Došlo k jisté aktualizaci, kritiky však byly poměrně nemilosrdné, nedostatečné prý byly herecké výkony postav, nepřiměřená a jednolitá scéna a u tohoto dramatu pak zásadní nepochopení textu.¹⁷

V roce 2001 potkal podobný osud jako Divadlo Šumperk se svou neinscenovanou premiérou *Matěje Poctivého* také Divadlo v Dlouhé (viz kapitola 4.3), které se poprvé po osmdesáti letech, pod režijním vedením Arnošta Goldflama, rozhodlo uvést autory přepracovanou verzi *Matěje Poctivého*, a to *Matějovo vidění*, které bylo uváděno v Národním divadle v roce 1923. Vedení Divadla v Dlouhé proti se po generální zkoušce rozhodlo hru z repertoáru divadla těsně před premiérou stáhnout.

I přesto, že se Klímovy texty za komunismu krom výše několika zmíněných inscenací *Matěje Poctivého* nehrály, žily dál i díky undergroundu.

¹⁷ HABELKOVÁ, Barbora. *Zmatky kolem Matěje aneb Matěj Poctivý, fantastická veselohra autorů Arnošta Dvořáka a Ladislava Klímy*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006, s. 23 - 36.

V roce 1979 uspořádala u příležitosti uplynutí sta let od narození Ladislava Klímy skupina *The Plastic People of the Universe* koncert na soukromé hospodářské usedlosti u vesnice Nová Víska u Chomutova, kde bylo v rámci večera přednášeno několik rozsáhlých skladeb z textů Ladislava Klímy, ke kterým složil hudbu Mejla Hlavsa. Koncert nesl název *Jak bude po smrti*, podle stejnojmenné povídky ze souboru *Slavná Nemesis*. V roce 2002 se skupina opět sešla, a to za účelem nahrání desky s podobnou tématikou, tentokrát v Divadle Archa. Opět odrecitovala Klímovy skladby za doprovodu tentokrát skupiny *Agon Orchestra* - pod režijním vedením Arnošta Goldflama. Scénické čtení a koncert obsahovaly výňatky z textů *Aj obešel já polí pět*, *Slavná Nemesis* a *Jsem absolutní vůle*.

V roce 1991 byla poprvé premiérována *Lidská tragikomedie* v HaDivadle (kapitola 5.1), režisérem byl Arnošt Goldflam a inscenace byla divácky úspěšná a dokonce měla po několika letech i obnovenou premiéru. *Lidskou tragikomedii* si k inscenování vybral v roce 2001 i mladý režisér Miloš Štědroň (kapitola 5.2) a pokusil se ji převést do operního žánru. Byla to jakási koláž doplněná úryvky básní Jakuba Demla ze sbírky *Moji přátelé*. O dva roky později uvedla *Lidskou tragikomedii* také Komorní scéna Aréna v Ostravě.

V roce 1992 byl hrán v Středočeském divadle Kladno a Mladá Boleslav *Edgar* a součástí inscenace byly i verše Vladimíra Holana. Tento nedokončený náčrt nastudovalo také Severomoravské divadlo Šumperk a v rámci inscenace byly čteny i úryvky textů z *Vlastního životopisu Ladislava Klímy* a *Záznamů extatikových*. V roce 2012 se inscenovala tatáž hra jako loutkové divadlo v Městském divadle Zlín a to souborem Divadlo Plyšového medvídka.

Režisér Lumír Tuček v roce 1993 nazkoušel v divadle v Českých Budějovicích jakýsi kompilát z vlastního životopisu i dramát Ladislava Klímy a o několik let později (1997) jej přenesl do Prahy do Divadla Vpřed pod názvem *Boj o vše*.

Komorní scéna Aréna uvedla v roce 1997 dramaturgii romaneta *Utrpení knížete Sternenhocha* pod názvem *Láska jest hovadství*. V roce 2006 byl inscenován tentýž text studenty Katedry alternativního a loutkového divadla a o rok později pak byl uveden Pražským komorním divadlem (viz kapitola 6.1) v režii Davida Jařaba.

V rámci klauzur nastudoval v roce 1999 soubor Katedry loutkového a alternativního divadla DAMU ve spolupráci se studenty herectví ve Wroclavi Klímovu nedokončenou hru *Dios*, která byla současně premiérou tohoto textu. Hrána byla poprvé v Polsku.

David Jařab režíroval také inscenaci Klímovy povídky *Slavná Nemesis* ze stejnojmenného souboru v roce 2000 v Divadle v Celetné a stal se také autorem dramaturgie.

V roce 2005 se ke Klímovi vrátilo po téměř dvaceti letech také Studio Ypsilon textem Ladislava Klímy a Franze Böhlera *Putování slepého hada za pravdou*, který zdramatizoval Jiří Havelka a který byl poprvé do češtiny přeložen jen o dva roky dříve.

4. Matěj Poctivý

Fantastická lidová veselohra *Matěj Poctivý*, hra o třech dějstvích, napsána dvěma autory – Ladislavem Klímou a Arnoštem Dvořákem, byla vydána v roce 1922, v témže roce byla také poprvé inscenována. Věnována byla „světlé památce nezapomenutelného Františka Zavřela¹⁸, velkého českého režiséra a dramaturga.“¹⁹ Jako ironické motto a škodolibý šťouch byly využity verše Karla Havlíčka Borovského „*Naše literatura se silně prasí, nabývá jí do šířky i krásy*“²⁰ a Dvořák v předmluvě ke hře dodává, že z celého srdce doufá, že výsledek bude takový, aby se mohl líbit tomu, kdo dal dílu motto.

Autoři se podíleli na psaní relativně stejným dílem, i když na finální podobě hry měl podle jejich komentářů²¹ větší zásluhu Dvořák, ve stejném duchu pak byly později rozděleny i tantiémy – Klíma dostal od divadla 40 %, Dvořák zbývajících 60 %. Nebyla to spolupráce první, Klíma Dvořákovi radil už při psaní dramatu *Husité*, dokonce sám vytvořil jakýsi koncept hry, který však Dvořák odmítl použít, nechtěje sklouznout od „tragédie národa“ ke „frašce národa“²². Důvod, proč si Dvořák přizval ke spolupráci na svém dalším díle „filosofa a přítele“ Ladislava Klímu, vysvětluje v předmluvě ke hře tím, že chtěl, „aby byla napsána brzo.“²³ Dvořák byl autorem především rozsáhlých divadelních her z české historie, nicméně pokud chtěl zpracovat látku, která měla kritizovat „*tehdejší společenskou problematiku, vystihnout pozadí politického vývoje v nové republice, plné kvasu a vření a dát navíc*

¹⁸ František Zavřel (1879 – 1915): divadelní režisér, působil povětšinou v Německu na berlínských scénách. V Praze režíroval několik inscenací, kterými uvedl na česká jeviště postupy expresionistického divadla.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 4/II*. Praha: Academia, 2008, s. 1699.

¹⁹ DVOŘÁK, Arnošt – KLÍMA, Ladislav. *Matěj Poctivý*. Praha: Nákladem B. Kočího, 1922, s. 5

²⁰ Op. cit., s. 9.

²¹ DVOŘÁK, Arnošt – KLÍMA, Ladislav. In margine. In *Matěj Poctivý*: Nákladem B. Kočího, 1922, s. 7.

²² Hájek, P.: Od „tragédie národa“ k „frašce národa“ a (bohužel) zpět. *Svět a divadlo* 4, 1990, s. 153.

²³ DVOŘÁK, Arnošt – KLÍMA, Ladislav. In margine. Op. cit.

všemu satiricko-filozofické vyznění“²⁴, musel podle Emila Krejčího, autora Dvořákovy biografie, nejspíš cítit, že mu tato poloha není zcela vlastní.²⁵

Dvořák si v *Matěji Poctivém* přisvojoval celkovou dějovou koncepci. K té prý dostal podnět od jakéhosi známého redaktora, který mu vyprávěl historku o mladém zloději, jenž ukradl kasu, ale byl před soudem natolik milý a okouzlující, že se ho i nejvyšší hodnostáři snažili ušetřit žaláře. Dále si Dvořák přičítal rozvržení aktů, scén a výstupů a charakterové a psychologické pojetí asi poloviny postav. Klímova byla z větší části koncepcí filozofická a se spoluautorem se shodoval, že: „na podrobnostech charakterových, psychologických, situačních máme celkem stejný podíl“. Dále pak Klíma v předmluvě píše: „V *expressi* potkávají se nerozlučně vlivy nás obou – ale „poslední ruku“ vložil v tomto ohledu na celou práci D. Vlastní dramatisace je téměř úplně jeho dílem. Celkem byla jeho účast na této komedii větší než má.“²⁶

Ze vzájemné korespondence obou autorů, můžeme dojít k názoru, že jejich spolupráce byla poměrně bezproblémová a snad i oboustranně přínosná. Výše zmíněné postupy při tvorbě dramatu byly však oběma dramatiky překračovány a hranice mezi tím, kdo má co psát, se přirozeně v autorské spolupráci stíraly. Dvořák v předmluvě napsal: „uvítal jsem vždy radostně všechny stylové podněty a prvky svého spolupracovníka – zvláště ryzí tóny lidové, stručně přesné věty satiricko-filozofické a některé prvky vnější divadelní napínivosti –, takže mnohdy bylo dosaženo chvílí spolupráce ideální.“²⁷

Děj hry je poměrně jednoduchý. Matěj Poctivý, posouvač hodinových rafiček, je jakýmsi novým typem pohádkového antihrdiny, jakýmsi Hloupým Honzou, který je lákán nejprve Hedonou, „oslňující krasavicí, imperátorského pohledu“²⁸, která mu vyznává lásku, později Čertem k uloupení pokladu. Matěj se nejprve vzpírá a striktně na veškeré

²⁴ KREJČÍ, Emil. *Arnošt Dvořák*. Praha: Divadelní ústav, 1970, s. 23.

²⁵ Op. cit.

²⁶ DVOŘÁK, A. – KLÍMA, L. In margine. Op. cit., s. 8.

²⁷ DVOŘÁK, A. – KLÍMA, L. In margine. Op. cit.

²⁸ DVOŘÁK, A. – KLÍMA, L. *Matěj Poctivý*. Op. cit., s. 14.

přemlouvání, jak je hloupý, že nechce krást, odpovídá: „*Třebas blbeček, ale – poctivý!*“²⁹ Po zjevení Světlušky, která mu vyjeví cestu, jak zůstat poctivým a „ukázat na všechny dlouhý nos“ a všemu a všem se smát, je Matěj i na její popud rozhodnut vyzkoušet si přece jen dráhu zločinu a ukradnout státní kasu. Při měsíčku se setkává na mýtině opět s Čertem a v patách mu jsou i ostatní kapacity, jak pojmenovali autoři vysoké státní hodnostáře, které jej chtějí dopadnout. Ve chvíli, kdy k němu každá z postav přistupuje s cílem vymámit z něj poklad, dělají doslova psí kusy (Vrchní detektiv štěká, jen aby dostal diamant). Celý hon hodnostářů i obyčejného lidu na zloděje Matěje se mění v potyčku, kdo se nechá uplatit, kdo přejde na jakou stranu a kdo nakonec získá poklad. Matěj je za krádež státního pokladu vsazen do vězení, kde se setkává opět s Hedonou, která mu projevuje za krádež pokladu svou lásku, a čeká na popravu. Lid se však vzbouří a chce Matěje nechat propustit, Matěj se láduje jitrnicí a na původní radu Světlušky na všechny dělá dlouhý nos. Nakonec je ale paradoxně králem prohlášen za strážce státního pokladu, aby „*mohl plně uplatnit své převzácné národohospodářské schopnosti.*“³⁰

Veškeré postavy, včetně Matěje, jsou vykresleny doslova černobíle, každá je lačná bohatství, každá je úplatná a pro bohatství udělá vše. Hra končí ironickým až sarkastickým vyzněním, chybí spravedlivý trest: Matěj ač zloděj, není potrestán, ale naopak odměněn.

Základním leitmotivem hry je tedy boj dobra a zla, především souboj dvou postav – pohádkového Čerta a nadpozemské Světlušky, jako dvou principů mámení světa. Zcela rozpoznatelná je motivace autorů vytvořit lidovou veselohrou, ale také záměrně parodují některé prvky pohádkových her, především je to patrné u postav Hedony, Čerta a Světlušky. Zdeněk Nejedlý se ve své kritice ke hře vyjadřuje, že: „*(Matěj Poctivý) nemá toho pozitivního cíle, jako tyto hry (Tylovy). Tam totiž zlo a dobro bylo úměrně*

²⁹ Op. cit., s. 20.

³⁰ Op. cit., s. 106.

rozděleno, takže divák nazíráním na špatnosti se učil ceniti si dobra. To v Matěji Poctivém vůbec není...“³¹

Postavy jsou několikerého typu. Základní čtyři hlavní jsou poctivý Matěj, Čert, Světluška a démonická žena vamp Hedona. Matěj Poctivý stojí uprostřed jakéhosi svádívého trojúhelníku, obehnán ostatními třemi pohádkovými postavami. Krásná a erotizující Hedona jej láká na smyslné a smyslové požitky a bohatství, Čert na napoleonskou moc a sílu a něžná Světluška ho vábí k lásce, smíchu, bezstarostnosti a spokojenosti. Ostatní postavy nejsou pojaty psychologicky, ale jako obecní reprezentanti určitých lidských typů, k čemuž jasně odkazují i jména těchto figur, jako například Vojevůdce, Řeznice, Vrchní detektiv nebo Velekněz.

Dějiště je autory textu ve scénických poznámkách popsáno dvojí. První – metaforické – je na počátku hry uvozeno jako to „v každé nehlopé hlavě“³², reálné dějiště, týkající se přímo scény je však v každém dějství popsáno přímo, tedy Matějův pokoj, les, hlavní město. Čas je určen podobným způsobem, pro chytré čtenáře/diváky autoři zasazují děj do doby „když ta nehlopá hlava se začne usmívat nad tím božím světem“³³, blíže pak je čas v prvním dějství určen jako večer, v druhém při měsíčku a ve třetím před jitem. Čtenář si může sám zvolit, jaké čtení je mu bližší a zároveň pocítit už na počátku hry drobné pošouchnutí autorů, zda je on tím vědoucím.

Cílená kritika a hrubý atak na všechny vrstvy tehdejšího obyvatelstva (novináře, církevní hodnostáře, soudce, policii i chudý lid) byly v této hře zásadní. Možná, kdyby drama vyšlo pouze v tištěné podobě a nebylo by vzápětí po svém vydání hráno ve Stavovském a posléze v přepracované verzi (jako *Matějovo vidění*) přes všechny peripetie i v Národním divadle, byla by hra zapomenuta a nezpůsobila by takový rozruch, jak se tomu stalo při jejím inscenování. Zcela příznačné je, že text, vydaný poprvé v roce 1922, od té doby nevyšel. Mohlo by se zdát, že není „poctivostichtivých“ čtenářů a

³¹ KREJČÍ, E. Op. cit., s. 24.

³² DVOŘÁK, A. – KLÍMA, L. *Matěj Poctivý*. Op. cit., s. 11.

³³ DVOŘÁK, A. – KLÍMA, L. *Matěj Poctivý*. Op. cit.

diváků, leč fakt, že si jej našli divadelníci - dramaturgové, režiséři a inscenátoři – a i po několika desetiletích je to text pro inscenátory stále přitažlivý, dokazuje opak.

4.1 *Matěj Poctivý* a *Matějovo vidění* ve Stavovském a Národním divadle

V době, ve které *Matěj Poctivý* vznikal, neměl Ladislav Klíma dostatek finančních prostředků ani na skromné živobytí, a tak spatřoval ve spolupráci na díle šanci, jak alespoň trochu zlepšit svou majetkovou situaci. Klíma však požádal Dvořáka, aby byla hra uvedena pouze pod Dvořákovým jménem, a on nebyl jako autor zmiňován. Dvořák s tím sice nesouhlasil, přesto byl v bulletinu i v oznámení o plánovaném vydání knihy jako autor jmenován pouze on.

Ladislav Klíma informoval v dopise Otokara Březinu: „*Napsal jsem též s dr. Dvořákem veselohru, která (...) dle soudu všech bude mít značný úspěch.*“³⁴ Dle soudu většinové kritiky však úspěch hra vůbec neměla.

Premiéru měl *Matěj Poctivý* ve Stavovském divadle 22. února roku 1922. Režisérem byl Vojta Novák, který působil v činohře Národního divadla už od roku 1919 a v předchozích letech režíroval například historické drama Aloise Jiráska *Jan Žižka* nebo Čapkova *Loupežníka a R.U.R.*, či Hugova *Ruy Blase*. Na počátku dvacátého století byli na repertoáru Národního a Stavovského divadla především čeští autoři, jako Jaroslav Hilbert, Jiří Mahen, Viktor Dyk a již výše zmínění Jirásek a Čapek. Mezi tyto přední dramatiky se Dvořák zařadil už v roce 1908, ve kterém byla hrána jeho historická hra *Kníže* a o tři roky později *Král Václav*. Bylo tedy vcelku očekávatelné, že nebude mít problém s uvedením své nové hry *Matěj Poctivý*, která se však přeci jen vymykala jeho dosavadnímu dramatickému dílu a navíc byla sepsána s ne příliš uznávaným a známým spisovatelem a filozofem Klímou.

³⁴ KLÍMA, L. *Hominibus..* Op. cit., s. 562.

Do hlavní role Matěje byl obsazen Saša Rašilov, Hedonu ztvárnila Růžena Nasková, Čerta hrál Jiří Steimar a Světlušku Božena Půlpánová v alternaci s Olgou Augustovou. O výkonech herců se z dobových recenzí a kritik nedozvíme bohužel zhola nic, všechny byly zaměřeny na jiný způsob popisu inscenace. Z Klímova dopisu Emanuelu Chalupnému z 3. dubna 1922 se můžeme dočíst toto: „*Výkazy o příjmech dokazují, že nejen premiéra, ale i všechny reprisy, měly úspěch, vždy bylo ve Stavovském při Matěji dost plno, vždy hlučný applaus, - zvláště poslední tři reprisy značí velký vzestup, k žalosti p. Hilara, který prý pracuje direktivně pro fiasko hry.*“³⁵

Několik dní po premiéře *Matěje* se v pražských novinářských kruzích strhla neočekávaná žurnalistická přestřelka. Kromě kritik, které v těch dnech hojně vycházely a šlapaly po inscenaci, se navíc přihlásila i Československá obec novinářská, jež se přímo dopisem, adresovaným ředitelství Stavovského divadla, ohrazovala proti hře s „*nejostřejším protestem, aby šetřilo se respektu k stavu novinářskému a nedopustilo, aby na scéně Národního divadla karikovaly se postavy novinářů a činily z nich typicky podplatné živly, jako se stalo ve hře Matěj Poctivý.*“³⁶ Tak mnoho rozčílily české žurnalisty dvě postavy ze hry – Redaktor Hromu a Redaktor z Opatrnosti, kteří byli úplatní, slávy a peněz lační. Kdyby se však takto měly ohrazovat všechny kritizované a parodované vrstvy českého obyvatelstva, bylo by ředitelství Národního divadla zavaleno stížnostmi celého národa. Vždyť Klíma s Dvořákem si brali ve hře na mušku církve, vojáky, panovníky a dokonce i chudý lid. Ředitel Národního divadla Gustav Schmoranz jen alibisticky odpověděl bouřící se Československé novinářské obci, že ředitelství nemá vliv na přijímání her, a že za uvedení *Matěje* se zapříčinil pouze a jenom činoherní poradní sbor a policejní cenzura povolila knihu bez ředitelova podpisu.³⁷

Proti názoru rozlícených novinářů a za autory a inscenaci se postavilo třináct českých spisovatelů, jejichž prohlášení bylo otištěno v Lidových novinách. „*Veselohra (...) nevybočuje z mezí umělecké kvality a filozofické*

³⁵ KLÍMA, L. *Hominibus*. Op. cit., s. 418.

³⁶ KREJČÍ, E. Op. cit., s. 24.

³⁷ Op. cit., s. 24 – 25.

přípustnosti. Tím však jest vymezena i nesprávnost toho, aby na dílo bylo útočeno s hledisek osobního či politického nepřátelství (...) a aby byly vydávány nebývalým štvanicím osoby autorů, kteří vytvořili dílo podle svého osobního přesvědčení.³⁸ Spisovatelé, kteří se podepsali pod toto prohlášení, byli tito: Karel Čapek, Otakar Fischer, Vladislav Hofman, Jiří Karásek, Josef Kodíček, Edmund Konrád, Stanislav Lom, Jaroslav Maria, Vojtěch Mixa, F.X. Šalda, Antonín Veselý, Jindřich Vodák a František Zavřel. Možná i to pomohlo, aby se drama hrálo dál, i přesto, že si Dvořák v dopise, adresovaném správě činohry ND stěžoval, že je hra čím dál méně uváděna. I přes obrovský zájem diváků prý byla reprízována jen jednou za deset dní, a to ještě jako vyžádané představení.³⁹

Autoři se postavili také proti tomu, aby byl *Matěj* uváděn ve Stavovském divadle, protože původní smlouva byla uzavřena pro divadlo Národní. Klíma si od případné soudní pře sliboval, že veřejnost bude ještě víc řešit morální otázky spojené s hrou: „*Mohly, ba musily by, kdyby se chtělo povstat z toho veřejné diskusse na př. o otázce „vulgarity“, český lidovosti (na niž se N. d. hlavně vymlouvá), otázce moralky a nadmoralky, o podstatě umění, o filosofii, kterýžto pojem jest a byl Čechům tak trochu neznám.*“⁴⁰ Klímou tolik vzývané diskuze se však nekonaly, jediným příspěvkem byl dopis napsaný téměř celý samotným Ladislavem Klímou, v němž se nicméně za oba autory dovolával umělecké svobody a odkazoval se při tom na osobnosti jako Aristofanes, Petronius, Swift, Rabelais, Voltair, Shakespeare a samotný učitel národů Komenský.⁴¹

Spor mezi autory a vedením divadla pak vyústil až v soudní přelíčení a po mnoha průtazích Klíma s Dvořákem přeci jen dosáhli přenesení hry do Národního divadla, avšak pod podmínkou, že bude přepracována. „*A tak z Matěje Poctivého vyrostla hra v podstatě nová, dostala jinou základní ideu, jinou etiku, jiné dějové vyznění a jiný celkový ráz – a vyrostši do těchto*

³⁸ Prohlášení. *Lidové noviny* 16. 3. 1922.

³⁹ KLÍMA, L. *Hominibus*. Op. cit., s. 796.

⁴⁰ Op. cit., s. 419.

⁴¹ Op. cit., s. 797.

jiných tvarů, změnila důsledně i svoje jméno: stala se satirickou feérií „Matějovo vidění“⁴²

V *Matějově vidění* stojí stále proti sobě postavy Čerta a Světlušky jako rozdílné principy světa (Jeden jako vůle, energie, čin, egoismus, násilí a imoralismus⁴³, druhá jako svatyně duše⁴⁴, věčný klid, souznění sil, boží mír⁴⁵), ty jsou však výrazně znásobeny a hra ještě více pracuje s filozofickými a náboženskými motivy, zatímco je tím částečně otupena její aktuální kritika společnosti. Matěj se rozhoduje, jakou zvolit cestu, zda se stát zlodějem, vrahem a tolik obdivovaným druhým Napoleonem, nebo si užívat Světluškou nabízenou nirvánu. Matěj se přiklání tu k jednomu, tu ke druhému principu života, až se nakonec rozhodne, že nejlepší cestou bude Světluščina „svatyně duše“ a jako stvrzení svého návratu na dobrou cestu rozdá lidem státní poklad, který před tím na našeptávání Hedony a Čerta ukradl. Všichni ale své lehce nabyté bohatství prohýří a vinu svalují právě na Matěje, kterého vsadí do vězení. Jenže by se rádi měli opět tak dobře, jako když jim rozdával peníze a rozhodnou se, že sesadí krále a na jeho místo jmenují Matěje. Ten se nejprve brání, nechce se vrátit na scestí marnivosti, ale nakonec přeci jen přijímá korunu, protože zjišťuje, že život je tvořen syntézou prapřincipů Čerta i Světlušky: *„Vy, pane Čerte, jsa Augiášovým chlívem jste čarovnou zahradou, a ty, Světluško, jsouc svatyní duše jsi umrlčí komorou. Že oba jste tudíž nejskvostnější mizerové a že nejlepším a jediným rozřešením záhady tohoto zmotaného života jest: držet se chvíli /Světlušce/ tebe a chvíli /Čertovi/ vás. A je tomu tak, když tedy teprve vy oba dohromady děláte život, jak má být.“⁴⁶*

Výrazným rozdílem od *Matěje Poctivého* je také závěr hry, Matěj se potom, co je prohlášen králem probouzí na své staré lavici a zjišťuje, že to byl všechno jenom sen: *„Však sny jsou prorocké: snad pozděj – dřív to lidstvo bude Augiášův chlív... Pak je zde patent můj – nic nestojí-: Ctít*

⁴² DVOŘÁK, Arnošt – KLÍMA, Ladislav. *Dopis autorů „Matějova vidění“*. 18. 11. 1923, Archiv Národního divadla.

⁴³ DVOŘÁK, Arnošt – KLÍMA, Ladislav. *Matějovo vidění*. Archiv Národního divadla. Signatura r 5458, s. 14.

⁴⁴ Op. cit., s. 20.

⁴⁵ Op. cit., s. 19.

⁴⁶ Op. cit., s. 84.

*Čerta? Světlušku jen? – Obojí!!...by jednou opět majestátně vzplál stav dnešní, ideálů ideál!*⁴⁷

Autoři se v dopise adresovanému Národnímu divadlu 18. listopadu roku 1923 vyznávali z toho, že si jsou vědomi, jakými „uměleckými vadami“ původní hra *Matěj Poctivý* trpěla: „*Její hlavní problém: je možno snadněji dobýti světa energií či smíchem – byl vyjádřen ne zcela jasně... Není divu: byla to první veselohra, která se pokusila o vyjádření tak vysokých metafysických věcí. Ale nejasnost právem budí nedorozumění a z nedorozumění vznikají, jak známo, i války, -natož nekrvavé literární výpravy.*“⁴⁸ Autoři se tedy pokusili svou látku uchopit trochu jiným způsobem, v dopise divadlu napsali také že: „*Matějovo vidění“ jest satirou. Satirou na nejvýznamnější neřest lidstva, na bezmeznou zjištnost, halící se pokrytecky do všemožných lesklých pláštiků. A na upřímnou snahu dobrého, prostodušného člověka, jak dojíti uprostřed tohoto lidstva pravé ušlechtilosti a velikosti.*“⁴⁹ I přesto, že autoři hru přepracovali, Karel Hugo Hilar v dopise Dvořákovi napsal, že přepracování hry je značná práce, která je snad zbytečná a bylo by lepší napsat kus úplně nový.⁵⁰ Klíma s Dvořákem na jeho radu nedali a s přepracovanou verzí byli natolik spokojeni a měli tedy dojem, že „*přepracování je zásadní, takže všecko, co budilo tehdy nesouhlas – ať to byly domnělé antimorální tendence nebo řízený lidový tón stylu – zmizelo. Rovněž byly tu překonány některé neujasněnosti, takže dílo se stalo čirým, jednotlým, - uměleckým činem sui generis, které bude ke cti našeho repertoiru a které půjde zajisté vítězně cizinou, spojujíc v sobě dramatickou úchvatnou sílu s féerickou hloubkou a výši ideovou.*“⁵¹

Ani druhý pokus s *Matějem* však autorům nevyšel, advokát Národního divadla se v odpovědi na žalobu vymluvil, že: „*veřejnost, to jest žurnalistika, spisovatelstvo, herci a obecnstvo postavili se příkrým způsobem proti provádění hry*“ a že „*herci odepřeli hráti Matěje Poctivého,*

⁴⁷ Op. cit., s. 86.

⁴⁸ DVOŘÁK, A. – KLÍMA, L. *Dopis autorů „Matějova vidění“*. Op. cit.

⁴⁹ Op. cit.

⁵⁰ KLÍMA, L. *Hominibus*. Op. cit., s. 804.

⁵¹ Op. cit.

*vraceli úlohy a prohlásili, že hra jest poskvrnou repertoiru a smutným zjevem.*⁵² Také divadelní kritici se uštěpačně chechtali, kdeže ten *Matěj* ztratil poctivost, že se Klíma s Dvořákem nechali zmanipulovat a přizpůsobili text požadavkům těch, jimž se zdál příliš radikální, a opět se novinářům nezavděčili. Julius Fučík ve svém článku *Co viděl Matěj, dříve Poctivý, čili krátká povídačka o tom, co ztratil jeden člověk cestou ze Stavovského do Národního* napsal: „*Mezi Stavovským a Národním divadlem, snad někde v tiché uličce, snad někde na hřmotné třídě ztracena leží Matějova poctivost. Kdo by ji našel, ať mu ji vrátí. A pak znovu vzkříšený Matěj Poctivý uvidí v řadě vědců národa, veleknězů, nejvyšších sudí, policajtů a žurnalistů ještě jeden, nový typ: typ českého dramatika.*“⁵³

Matěj Poctivý byl ve Stavovském divadle hrán celkem osmnáctkrát, zatímco *Matějovo* vidění mělo v Národním divadle premiéru 25. listopadu roku 1923 a dva dny nato byla ohlášena derniéra. Dvořák psal dál a jeho historické hry se hrály třeba na Královských Vinohradech (*Oresteia*) nebo v Národním divadle (*Bílá hora*). Zato Ladislav Klíma si o naší první scéně asi myslel už své, když v dopise Emanuelu Chalupnému napsal: „*Jaké pak caviky s tím hajzlem a pajzlem nad Vltavou, s tím hampejzem pro impotentní, o němž Březina prý řekl, že by měl v zájmu národa podruhé shořet.*“⁵⁴

⁵² Op. cit., s. 797.

⁵³ Fučík, Julius. Co viděl Matěj dříve Poctivý, čili krátká povídačka o tom, co ztratil jeden člověk cestou ze Stavovského do Národního., *Socialista* 29. 11. 1923.

⁵⁴ Klíma, L. *Hominibus*. Op. cit., s. 419.

4.2 Matěj Poctivý ve Studiu Ypsilon

Studio Ypsilon byla původně nezávislá experimentální skupina, působící v Liberci a soustřeďující se v 60. letech především na improvizální večery, například *Takzvané večery na přidanou* nebo hry *Začarovaný vůl* či *Řeči*, ale pokoušela se také o realizaci nehratelných textů či o výtvarně pohybové a hudební divadlo. Na konci 60. let se na repertoáru Ypsilonky objevují klasikové jako Dostojevský nebo Grabe (v té době zde začíná pohostinsky režírovat Evald Schorm). Zakladatel Ypsilonky a zároveň režisér Jan Schmid se společně s hercem a skladatelem Miroslavem Kořínkem pokusil o hudebně dramatické adaptace jako *La Traviata* a *Rigoletto*, nebo *Král se baví* od Giuseppe Verdiho. Dalšími významnými inscenacemi libereckého období Ypsilonky byly Jarryho *Ubu Král*, montáž *Depeše a jiné na kolečkách* nebo Goyova *Žebrácká opera* či Schmidův *Život a smrt K. H. Máchy*. Na konci sedmdesátých let se přestěhovalo Studio Ypsilon do Prahy, v té době bylo ještě součástí divadla Jiřího Wolкера a v roce 1984 se divadlo po zdlouhavých peripetiích s konečnou platností přestěhovalo do Spálené ulice. V těchto letech se soubor rozšířil o takové výrazné herecké osobnosti jako je Marek Eben, Lucie Termerová, Václav Kratina, Oldřich Kaiser nebo Jiří Schmitzer. V tomtéž roce oslavila Ypsilonka dvacáté výročí svého založení a uvedla tehdy velmi divácky oblíbené a navštěvované improvizální *Večery pod lampou*, ve kterých se setkávali herci, výtvarníci, hudebníci a spisovatelé, v jejichž improvizovaných dialozích se mísila absurdita s trapnem. Dalším významným počinem byl společný projekt *Cesty*, spoluutvářený Divadlem na okraji, Divadlem na provázku a Hanáckým divadlem.⁵⁵

O rok později, 23. května roku 1985, uvedla Ypsilonka Dvořáková a Klímova *Matěje Poctivého* v režii Jana Schmidu. Po různých pokusech s neinscenovatelnými texty a vůbec s žánrovou rozrůzněností repertoáru divadla, to byl nejspíše logický krok, i když uvést po dlouhá desetiletí zapomenuté autory, kteří ještě téměř vůbec v období komunismu

⁵⁵ Historie Studia Ypsilon. [online]. [cit. 25. 5. 2012]. URL: <http://www.ypsilonka.cz/historie/>.

nevycházeli a ještě text, jenž byl obestřen jakýmsi cejchem neúspěchu, bylo poměrně odvážné. Zásadní byla invence a soudržnost souboru a snaha vytvořit zajímavou a netradiční inscenaci v době, kdy zákazů z hůry ohledně výběru autorů her bylo nepočítaně. Další zásadní motivací bylo také jistě to, že se soubor v posledních letech zaměřoval na problematiku „české otázky“⁵⁶, a proto inscenovali takové hry jako *Třináct vůní*, *Hašek*, *Kovář Stelzig* a již zmíněný *Život a smrt K. H. Máchy*.

Matěj Poctivý tedy do repertoárového zaměření Ypsilonky zapadl bez obtíží a snadno, z recenze Jitky Sloupové v časopise *Tvorba* se dočteme, že „v *Klímově a Dvořákově* letitém textu byl objeven tvar nesmírně vyhovující právě poetice Ypsilonky: *Filozofická báchorka pokračující v tylovské alegoricko-satirické linii (viz Jiříkovo vidění) je text až loutkařsky naivní, schopný při otevřenosti své fabule vstřebat typické ypsilonké improvizace, hry „na něco“, ústící v nečekané pointy, kabaretní výstupy...“*⁵⁷

Jeviště ve tvaru miniaturní a lehce vyvýšené kruhové arény posloužilo jako ideální prostor pro mobilní scénu, na které byla vytvořena žebříkovitá železná konstrukce, jež umožňovala hercům šplhat, různě se opírat, zavěšovat nebo divoce tančit. Pohyb na jevišti byl omezen menším prostorem, zásadní dynamické akce byly tvořeny právě pomocí výše popsaného střežovitěho lešení. Scéna byla většinu času nasvícena barevnými světly, v několika výstupech byla v prostoru divadla naprostá tma, sem tam narušovaná světlem baterky, kterou si herci svítili do tváří a tím soustřeďovali diváka na detail expresivní a výrazné mimiky. Kolem dokola sedělo obecenstvo. Po straně, v úrovni diváků, seděli pod arénou herci, z nichž někteří byli zároveň hudebníky, a ve chvílích, kdy nehráli na jevišti, doprovázeli herce na scéně na kytaru, na klavír apod. Také rekvizit bylo minimálně, během představení se jich objevilo jen několik, další věci byly evokovány pomocí zvuků, vyluzovaných hudebními nástroji, zastupujícími daný předmět. Například když postava Matěje vykopávala

⁵⁶ HABELKOVÁ, B. Op. cit., s. 33.

⁵⁷ SLOUPOVÁ, Jitka. 3 x Y v režii Jana Schmida. *Tvorba* 30. 7. 1986.

poklad, nedržela v ruce nic, ale diváci si za pomoci zvuků a pohybů herce dokázali představit krumpáč nebo motyku.

Kostýmy Miroslava Meleny byly barevně výrazné. Postava Čerta byla oblečena do červených kalhot, červeného saka a černého cylindru, z kalhot mu dokonce vykukoval příznačný ocas. Matějovy šaty byly jednoduché, žlutá halena a tmavé tříčtvrteční kalhoty, Hedona byla pak dáma s výraznými kudrnatými zrzavými vlasy v lesklém nabíraném kabátě. Světluška kostýmem připomínala spíše jakousi „hippies girl“ v dlouhých romantických světlých šatech s velikou taškou přes rameno, ozdobenou rolničkami, vydávajícími při sebemenším pohybu cinkavý zvuk. Ostatní kostýmy vizuálně zařazovaly a charakterizovaly typovou postavu, která byla jejich nositelem: Detektiv měl na sobě kostkovaný úbor a nepostradatelnou holmesovskou čapku, voják uniformu atp.

V inscenaci bylo zcela zásadní, že se mluvené slovo pravidelně střídalo s písněmi, které složil Marek Eben. I přesto, že se některé recenze shodují, že měla hudba „hluchá místa“⁵⁸, vyzdvihovali její vyzrálou a souznění s původní hrou⁵⁹. Nejvíce byla adorována píseň *Já se v tom nevyznám, já se v tom neorientuju*, zpívaná Vladimírem Kratinou jako představitelem Vůdce národa a „vyjadřující v dané chvíli podstatu problému a opakovaná při děkovačkách k velikému potěšení diváků, pro něž se stala hitem“⁶⁰ Dokonce byly zpívány i některé scénické poznámky. Písněmi byla hra uvedena a písní, ve které herci představovali jednotlivé obsazení a režiséra, hra skončila. Takto přezpívané scénické poznámky působily na diváka zcizovacím efektem, najednou byl vytrhnut z příběhu a byl nucen vnímat, že se například hra dostává do druhého dějství, když bylo zpíváno: „*Matěj poctivý, hra o dvou dějstvích, dějiště: les*“.⁶¹ Herci sami do textu vstupovali, poupravovali scénky, hráli vlastně sebe samé, nespokojené se svými výkony. Ve zhruba druhé třetině se hra najednou přerušila, došlo

⁵⁸ VYBÍRAL, Z. Matěj Y. Poctivý. *Rovnost* 23. 1. 1986.

⁵⁹ VYBÍRAL, Z. Matěj Y. Poctivý. *Rovnost* 23. 1. 1986.

SMEJKAL, Zdeněk. Totální smích Ypsilonky. *Brněnský večerník* 23. 1. 1986.

⁶⁰ SMEJKAL, Zdeněk. Totální smích Ypsilonky. *Brněnský večerník* 23. 1. 1986.

⁶¹ *Matěj Poctivý*. Studio Ypsilon, režie Jan Schmid. Videozáznam, Archiv Divadelního ústavu, signatura DV-0177.

k tomu po kolektivní scéně napínání provazu kolem arény, kdy postavy obrazně i fakticky „táhly za jeden provaz“. V tuto chvíli se hra zastavila a herci účelně vypadli z rolí a povídali si, překřikovali se, propírali nové drby z divadla a mimo jiné polemizovali nad textem hry Matěje Poctivého. Divákům popsali ve stručnosti strasti kolem inscenování hry ve dvacátých letech ve Stavovském a posléze Národním divadle. Hra se změnila v hru ve hře.⁶² Zásadní byla pak otázka: „*vo kom je ta hra*“⁶³ a diskuzí se dopracovali herci mimo jiné taky k tomu, že: „*vo všem a proti všem*“⁶⁴. Vladimír Kratina se ptal: „*Copak ten Matěj je nějaký kladnej hrdina?*“⁶⁵ a Oldřich Kaiser mu odpovídal: „*Jedinej kladnej hrdina je smích.*“⁶⁶

A hurónského smíchu bylo v představení Ypsilonky skutečně dost. Humor byl postaven jak na slovní komice, jako je hra se slovy, rýmy, správně vypočítanými vtipy (postava Čerta: „*Já jsem dneska tak unavený, ale čert nikdy nespi*“⁶⁷), tak zároveň na výrazné intertextovosti, která prostupovala celou inscenací a opět působila zcizovacím dojmem. Herci v těchto chvílích přehrávali notoricky známou balkónovou scénku z *Romea a Julie*, nebo Kaiser s Lábusem vystoupili ze svých rolí a stali se nahluchlými babkami, klevetícími na lavičce o svých nemocech a pletení. V jednu chvíli dvě babky, za moment opět Čert a Matěj Poctivý. V některých chvílích mohl mít divák pocit naprosté improvizace hereckého souboru, protože projev byl natolik uvolněný a spontánní, že bylo těžko uvěřit, že jde vždy o nacvičený a pevný text. Postavy se dovolávaly Doktora Galéna, Kačera Donalda, Křemílka a Kašpárka, nebo citovaly Vrchlického a potkávaly se u Kolína. Pro Klímy znalé diváky inscenátoři dokonce zvolili v jedné z pasáží slovní spojení „*velice velmi*“, které odkazuje na jeho kontroverzní povídku *Bílá svině neboli Konečné rozřešení problému o vzniku křesťanství*, v níž je tento pleonasmus používán s nesmírnou četností. Vtipné hříčky a improvizace zasazené do původního textu přibližovaly hru poetice

⁶² SMEJKAL, Z. Op. cit.

⁶³ *Matěj Poctivý*, videozáznam. Op. cit.

⁶⁴ Op. cit.

⁶⁵ Op. cit.

⁶⁶ Op. cit.

⁶⁷ Op. cit.

Ypsilonky, ale působily kompaktně, hra se zaktualizovala a divák byl nejspíše potěšen a pobaven možností docela snadno rozkódovat notoricky známé citáty či narážky na postavy z románů a her.

Režiséru Janu Schmidovi i samotným hercům se povedlo uchopit a ztvárnit postavy tak, aby i přes svou plochou a loutkovitou textovou předlohu působily živě a dynamicky. S viditelným nadšením přijímali herci svou úlohu komediantů. Výrazně hráli i obličejem, pověstné Kaiserovy grimasy byly ve hře nositelem komična, herci měnili hlasy, jednou mluvili v hlubokých tónech, a z ničeho nic přešli do fistulky, mísili různé dialekty, měnili tempo a rytmus řeči, a tak diváka udržovali v neustálé pozornosti. Hostující Oldřich Kaiser jako Matěj Poctivý byl naivním „blbečkem“ a prostáčkem, zároveň pak ale také neuvěřitelně pohybově a mimicky nosnou postavou, která se neustále proměňovala: „...*jak z něj přes brilantní uvolněnost jeho výbušného herectví stříká pot, jak deformuje obličej v poslušně nadutého blba... Čert vzal Lábusa, Termerovou, Ebena... Jako host vytváří (Kaiser) v ypsilonkém Matěji Poctivém hlavní postavu (a jak!)*...“⁶⁸ Jiří Lábus jako Čert byl divoký, úlisný, přemlouvající a poťouchlý, přihrával Keiserovi a herecky jim to prostě dokonale šlo dohromady. Hedona v podání Jaroslavy Kretschmerové byla svádívá a divoká, lákala a přemlouvala Matěje, přecházela z pohádkového blouznění do divokého nadávání. Byla výrazná jak zjevem, tak hereckým projevem, špitála, křičela, tancovala. Lenka Termerová jako Světluška byla tak trochu naivní, ale „*hravá žába*“⁶⁹, později pak dokonce „*hloupá hihňalka*“⁷⁰. Byla to éterická a unylá vědoucí víla s růžovým baretkem, věčně nahrbená, která Matějovi radí, dává na něj pozor, dohlíží na něj. Ostatní postavy byly jakýmisi spiklenci, ve hře i v inscenaci byly pojmenovány obecně, tedy například Redaktor časopisu Hrom, Redaktor časopisu Opatrnost, Státní sudí nebo selská žena jako Zástupce lidu.

Obrovský úspěch a nadšení, které Matěj Poctivý v Ypsilonce u diváků i většiny kritiků způsobil, dokazují nadčasovou kvalitu Dvořákova a

⁶⁸ VYBÍRAL, Z. Op. cit.

⁶⁹ *Matěj Poctivý*, videozáznam. Op. cit.

⁷⁰ Op. cit.

Klímova textu. Ostrá kritika lidské hamižnosti zasazená do dobového politického kontextu pak mohla divákům dávat pocit jakéhosi spiklenectví a hledání protirežimních narážek – ať už inscenátory použitých vědomě či nevědomě. Spolu s výraznými hereckými výkony a typickou Ebenovou hudbou tak vznikla nezapomenutelná inscenace, na jejíž úspěch nebylo snadné navázat.

4.3 Neinscenované *Matějovo vidění* v Divadle v Dlouhé

Divadlo v Dlouhé se profiluje jako rodinné divadlo⁷¹. Vzniklo v roce 1998 a herecké uskupení se zformovalo ze dvou souborů – divadla Labyrint a Dejvického divadla. Domácími režiséry jsou Jan Borna a Hana Burešová, ale divadlo si také zakládá na tom, že pravidelně zve hostující režiséry - například už zde inscenovali Jan Antonín Pitinský, Jan Nebeský nebo Arnošt Goldflam či Vladimír Morávek.

Divadlo se zaměřuje na žánrovou rozrůzněnost a snaží se orientovat na tituly neznámé nebo dosud nikdy neinscenované, pravidelně jsou také pořádána představení pro děti. Typické pro Dlouhou je také to, že je v inscenacích často využíván muzikální a pohybový talent většiny hereckého souboru. Díky těmto premisám se „*vymezilo jako divadlo, které překračuje činohru směrem k alternativnímu, hudebnímu, loutkovému či kabaretnímu žánru.*“⁷²

Na 20. září roku 2001 byla v Divadle v Dlouhé naplánována premiéra *Matějova vidění*, téměř po osmdesáti letech od jejího skandálního uvedení v Národním divadle. Jako režisér byl přizván Arnošt Goldflam, který v té době s Dlouhou spolupracoval. Byla mu ponechána volná ruka při výběru titulu, a on s nadšením sáhl po hře svého oblíbence Ladislava Klímy.

⁷¹ NACHLINGEROVÁ, Markéta. Jan Borna a poetika jeho divadla [online]. [cit. 2. 5. 2012]. URL: <http://www.divadlovdlouhe.cz/o-nas.html>.

⁷² ŠORMOVÁ, Eva. Pokus o encyklopedické heslo [online]. [cit. 5. 6. 2012]. URL: <http://www.divadlovdlouhe.cz/o-nas.html>.

Na otázku, proč si vybral přepracovanou, tedy druhou verzi *Matěje* režisér odpovídá: „*Mně se to víc líbilo. Mně se to zdálo hutnější... Já jsem chtěl drsnější verzi. A to se mně zdála tady tato.*“⁷³

Režisér se ve své inscenaci chtěl zabývat především postavou samotného Matěje: „*Co s ním, chudákem, bude? (...) Čím se má inspirovat, kde hledat příklady a vzory? Čím vůbec může být prostý člověk, který o svém osudu přemýšlí, který není k životu lhostejný?*“⁷⁴ Potenciálním divákům pak vzkazoval: „*Snad vás tato směšnosmutná barvitá groteskní burleska (...) inspiruje k zadumání nad našimi vlastními životy. Nemusí to být nadlouho – ale bývá to k užitku.*“⁷⁵

Dle shlednutého videozáznamu z jedné ze zkoušek *Matějova vidění*⁷⁶ vypadala scéna Jána Zavarského jako polorozbořený vybydlený pokoj, do jehož podlahy byl zašlapán prach a suť, jedinými rekvizitami byly pryčna, torzo dveří, truhla a krumpáč. Ve druhém dějství se scéna proměnila jen v malé míře, vzadu jezdil dětský vláček, ve třetím zůstala stejná. Zásadní bylo také nasvícení scény, převážně červenou barvou, která dodávala na dramatičnosti, zejména ve výstupech postavy Čerta. Kostýmy vytvořila Petra Goldflamová Štětinová. Hedona byla oděna do bílých šatů a kabátu, na hlavě měla vysokou stříbrnou paruku a závoj. Matěj vypadal jako trhan, měl na sobě šedou košili, příliš široký černý kabát a tmavé kalhoty. Světluška měla světlé šaty a kabát, místo rukou jakási křídla a růžový kufřík s blikajícími žárovkami. Čert měl ze světlých vlasů vytvořené rohy, byl oblečen černě, v druhém dějství byl pak celý v rudé barvě – lesklém dlouhém úzkém kabátě, tentokrát tmavé vlasy uhlazené dozadu.

Inscenace se držela poměrně pevně původního textu, herci hráli pateticky, používali rozmáchlá gesta rukou, deklamovali. Matěj Martina Matejky byl trouba, psychicky pomalejší, ovlivnitelný, lehce zmanipulovatelný, roztěkaný. Hedona, kterou hrála Veronika Rašťáková,

⁷³ Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem. Op. cit.

⁷⁴ GOLDFLAM, Arnošt. Dopis režiséra „Matějova vidění. Archiv Divadla v Dlouhé.

⁷⁵ Op. cit.

⁷⁶ *Matějovo vidění*. Divadlo v Dlouhé, režie Arnošt Goldflam. Videozáznam zkoušky ze dne 28. 6. 2001. Archiv Divadla v Dlouhé.

byla mámivá, svádívá. Čert Jana Vondráčka strašlivý a podbízivý, když burácivě křičel na Matěje: „*Jsem vůle, energie, čin, jsem věčné vítězství dobývání.*“⁷⁷ Oproti němu stála Světluška v podání Kláry Sedláčkové, pomalá v pohybech i v mluvě zastupující „*souznění sil a boží mír.*“⁷⁸ Matěj na konci pochopí, že jediný a pravý život je někde mezi ideály Čerta a Světlušky, nestává se ani Čertovým Napoleonem, ani Světluščiným Buddhou, ale jejich právoplatnou a možnou syntézou.

Několik dní před premiérou však byla hra po jedné ze závěrečných zkoušek stáhnuta z repertoáru a Divadlo v Dlouhé vydalo prohlášení, ve kterém píše, že se inscenační tým shodl, že bude vhodnější práci na hře zastavit. „*Je to lepší, než kdybychom měli uvést špatnou inscenaci,*“⁷⁹ uvedla mluvčí divadla Alena Večeřová. Důvody, proč se rozhodli inscenátoři hru tak narychlo stáhnout, můžeme číst různé, nejvíce se píše o technických problémech na scéně a nemožnosti inscenovat text. Arnošt Goldflam však tyto důvody popírá, dle jeho názoru bylo tehdejší Divadlo v Dlouhé dramaturgicky orientováno na trochu jiné kusy a vedení se nejspíše zaleklo možnosti dělat něco, co by si snad i našlo diváka, ale nejspíše by nezůstalo na repertoáru nikterak dlouho. I přesto Goldflam dodává: „*Do Divadla v Dlouhé chodili diváci, kteří preferovali tradičnější, byť nějak ozvláštěné tvary. Matějovo vidění se tomuto vkusu přeci jen vymykalo, bylo myslím příliš experimentální. Přesto jsem přesvědčen, že kdyby se hrálo, své diváky by si našlo.*“⁸⁰

Dramaturg Štěpán Otčenášek vysvětluje, že problém neuvedení hry nebyl v textu, podle jeho soudu se nepodařilo nalézt ke hře adekvátní inscenační klíč. Zdůraznil také, že premiéra nebyla zrušena jako blesk z čistého nebe: „*Zjistili jsme, že se představení od června nikam nepohnulo.*

⁷⁷ *Matějovo vidění.* Divadlo v Dlouhé, režie Arnošt Goldflam. Videozáznam zkoušky ze dne 28. 6. 2001. Archiv Divadla v Dlouhé.

⁷⁸ Op. cit.

⁷⁹ (If). *Matějovo vidění v Divadle v Dlouhé nebude.* *Zemské noviny* 15. 9. 2001.

⁸⁰ Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem. Op. cit.

*V závěrečné fázi zkoušek rozpaky sílily.*⁸¹ Arnošt Goldflam však s tímto vysvětlením úplně nesouhlasí. Podle něho se v průběhu zkoušení žádné problémy neobjevily a rozhodnutí o zrušení podle něj bylo unáhlené a následovalo poté, co se vedení divadla zúčastnilo závěrečné zkoušky. Problém byl dle Goldflama nejspíš i ten, že soubor nebyl v té době úplně soudržný a kmenoví členové odcházeli. „...nenašel jsem oporu ani v souboru, takže to bylo jasné... když to nemají rádi, nemá to cenu,“⁸² komentuje to režisér a dodává: „Já se nebudu hádat o kus, o kterém si vedení divadla, nebo část vedení divadla a část herců myslí, že nestojí za to.“⁸³

Herec Pavel Tesař, který měl hrát Vůdce národa, podotýká: „Na tom, že něco nehraje, se shodli úplně všichni, nejen tým divadla, nýbrž i lidé, kteří se přišli podívat na zkoušky. Většina přihlížejících nejen text, ale i dění na jevišti nepochopila. Já jsem se přitom na Matěje při čtených zkouškách těšil... Zdálo se mi, že téma o rozkrádání majetku a politických intrikách by mohlo v dnešní době rezonovat. Jenže když jsme to přenesli na jeviště, jakoby z toho zmizely ty podstatné významy, a nefungovalo to.“⁸⁴

Skutečné důvody, proč se Matějovo vidění nakonec v Dlouhé nehrálo, zůstávají nejspíš skryty. Můžeme věřit oficiálním verzím divadla, že text s jevištním provedením opravdu nesouzněl, že na jevišti byly jakési technické problémy, že došlo v průběhu zkoušení k poznání, že text není možno inscenovat. Nebo Goldflamově verzi, že zkoušení probíhalo v pořádku a až při generálce snad kdosi z hůry rozhodl o tom, že bude hra stáhnuta, a tak se všichni ostatní k tomuto názoru přiklonili. Pravda bude nejspíš někde mezi tím, soubor byl v té době nekompaktní⁸⁵, a to by mohl být jeden z dalších důvodů.

⁸¹Kočíčková, Kateřina. Matějovo vidění v Dlouhé nebude [online]. [cit. 9. 6. 2012]. URL: http://kultura.idnes.cz/matejovo-videni-v-divadle-v-dlouhe-nejde-fpu-divadlo.aspx?c=A010918_223340_divadlo_brt.

⁸² Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem. Op. cit.

⁸³ Op. cit.

⁸⁴ Kočíčková, K. Op. cit.

⁸⁵ Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem. Op. cit.

5. *Lidská tragikomedie*

Lidská tragikomedie je „dílo, jemuž se myšlenkovou ambiciózností může v českém dramatu máloco rovnat,“⁸⁶ píše Zdeněk Hořínek ve své stati *Klímova metafyzika a mystika bez opravdové transcendence*. Jde o nejlepší Klímovu divadelní hru⁸⁷, která vyčnívá z autorem napsaných dramát svou obsáhlostí i hloubkou filozofických myšlenek.

Tříaktové drama je vlastně dramatickou realizací Klímovy filozofie, vycházející z vypjatého individualismu často zkratkovitě přirovnávanému k nietscheovskému nihilismu. Tím se Klíma zásadně lišil od svých uměleckých současníků, ale vyčníval i v rámci celého českého dramatu. Téma abiturienkého setkání můžeme nalézt třeba i u Fráni Šrámka v lyrickém dramatu *Měsíc nad řekou*, ten se ovšem spokojil „se záběrem daleko užším a s vyzněním trpce kompromisním.“⁸⁸ Klíma se pustil do tvrdé společenské kritiky, která vycházela z jeho požadavků na morálku. Vykresloval ve hře rozdílné schematicky zjednodušené lidské typy, aby je mohl podrobit sžíravému výsměchu, pokud nenaplní jeho očekávání.

Už v názvu autor předznamenává, že půjde o tragikomedii, a tento žánr bezezbytku naplnil. Klímův drsně sarkastický pohled na hlavní hrdiny přináší mnohé komické scény, které ovšem z pobaveného smíchu často přechází v pohrdavý škleb. Ten se navíc stále postupně prohlubuje a stává se – přesně v duchu Klímovy filozofie – nenávistnou kritikou lidské malosti.

V *Lidské tragikomedii* předložil autor čtenáři-divákovi pět typů člověka, jejichž vlastnosti a dokonce i budoucí osudy jsou předurčeny už v jejich interpretujících nomen omen: Pulec, Kantorka, Shoř, Obnos a Odjinud. Těchto pět spolužáků poprvé poznáváme po úspěšně složené maturitní zkoušce (první akt), jejich životní cesty pak Klíma konfrontoval

⁸⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. Klímova metafyzika a mystika bez opravdové transcendence. In *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004, s. 174.

⁸⁷ Op. cit., s. 159.

⁸⁸ Op. cit.

při setkání po třiceti letech (druhý akt) a po dalších pětadvaceti letech (třetí akt).

Výchozí ideály, které si pět hlavních hrdinů vytklo na prahu dospělosti, se postupem času pokřivují a Klíma je nechává naplňovat s perverzní pomstychtivostí. S Obnosem v prvním dějství toužícím po moci a slávě se po jeho spolužáci po třiceti letech setkávají jako s vlivným politikem, jenž ovšem za kolosální úplatkářství skončí ve vězení. V závěrečném dějství je pak z něho zlomený propuštěný trestance, který svůj trest pocítuje jako obrovskou křivdu. Kantorka se místo poznávání celého lidského vědění stává vysmívaným znalcem nárůdku Čuchonců, navíc šikanovaným svou záletnou ženou a po letech i nesnesitelným frackem - rozmazlenou dcerou. Kurevníka Shoře jeho nenasytná touha po ženském klínu zavede až do náruče hnusné sadistické manželky, která ho týrá hladem a bije ho. Jediný, kdo se nezpronevěří svým ideálům a jde si za nimi nehledě na svou tělesnost, je mytický a mysteriozní Odjinud toužící po zbožštění a věčnosti. Této duchovní bytosti také Klíma jako jediné skutečně a totálně dopřeje naplnění jejích cílů. V Odjinudovi se zrcadlí postava Pulce – v prvním dějství opíjejícího se studenta s touhou po uměleckém tvoření, který se v druhém dějství po mystickém zážitku s odhmotnělým odrazem duše Odjinuda dokáže jako jediný napravit a dosáhnout obyčejného lidského naplnění.

Hlavní mužskou pěticí doplňují postavy hostinského, policistů, vojáků, ale i nepřítomné Hlasy z výčepu. Osudy spolužáků pak pomáhají dotvářet ženy – ať už to je Pulcova tetička Beránková, jejíž sebeobětování docení až po svém „prozření“, a jeho pozdní láska Anežka, nebo Shořova a Kantorkova manželka. Ženské postavy jsou – až na první dvě jmenované - zjednodušené karikatury, jež jsou součástí „trestu“, který Klíma na své postavy uvrhnul.

Spojujícím místem setkání je pro Klímu tak typická hospoda. Místo nanejvýše vhodné pro debaty, plánování budoucího a filozofické přemítání o životních plánech a životního sebenaplnění. Klíma zároveň toto filozofování

shazuje a ironizuje, velké myšlenky mísí s oslavováním alkoholu, vulgárními poznámkami na adresu lidské tělesnosti i zesměšnění povahových rysů. Vedle sebe tak stojí v Odjinudově podání shrnutí Klímovy filosofie: „*Avšak mé hledání sebe sama přineslo mně přece už jeden důležitý výtěžek, kterého se asi nikdy již, nikdy nespustím a který stavím proti vašim čtyřem ideálům. Zní: odlidštění, deanimalizace, a stání se bohem, dosažení absolutnosti.*“⁸⁹ a příkrý popis dívky, kterou si Shoř vyhlédl jako povyražení pro jeden večer: „*je malá, tlustá, tělo jako válec, z něhož záda, podex, prsa ani nevystupují. Špinavý oděv, ruce a tvář. Ta je tak paradoxně ošklivá, sprostá, že kdyby byla chlupatá, mohla by být její nositelka, zavřená v menažérii, považována za šimpanze.*“⁹⁰

Filozofická podstata *Lidské tragikomedie* s sebou přináší potenciálním inscenátorům několik překážek. Od dlouhých a myšlenkově složitých monologů až po Klímovy transcendentální představy spojené s Odjinudovým přerodem z reálné postavy do jeho božské podstaty. Vrcholné mystické okamžiky autor barvitě a obsáhle popisuje v scénických poznámkách, před případného režiséra však postavil těžký úkol „*...je vidět, že má jen horní polovici těla; od pasu dolů – nic. Vznáší se nad stolem a pomalu jako chumáč kouře v bezvětrí plyne směrem ke dveřím.*“⁹¹ I přes tato úskalí Klímova originálního textu se *Lidská tragikomedie* několikrát (příznačně až po roce 1989) dočkala svého uvedení a spoluutvářela tak tvář porevolučního českého divadla.

5.1 Goldflamova inscenace v brněnském HaDivadle

HaDivadlo bylo původně prostějovská alternativní scéna, která vznikla v roce 1974 a její původní záměr byl zformovat profesionální soubor i s orchestrem. V té době se však tuto myšlenku nepodařilo uskutečnit. Původní seskupení HaDivadla mělo pouze čtyři placená místa, která byla

⁸⁹ KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Maťa, 2003, s. 25.

⁹⁰ Op. cit., s. 30.

⁹¹ Op. cit., s. 64 – 65.

obsazena režisérem Svatoplukem Válou, dramaturgem Josefem Kovalčukem a dále pak tajemníkem a technikem. Základem souboru se stali členové bývalého Válova studia, absolventi hereckých škol, herci z olomouckého divadla, Uherského Hradiště, a dokonce i amatéři. V roce 1978 se divadlo přemístilo do Kotěrova Národního domu a soubor se rozrostl o herce a režiséra Arnošta Goldflama. V tomtéž roce byl uveden Válův triptych *Ekkykléma - Depeše na kolečkách - Chapliniáda* a dále už i Goldflamovy inscenace Kovalčukových scénářů *Komedie o strašlivém mordu ve sviadnovské hospodě L.P. 1715* nebo *Život ze sametu barvy lila* podle ruského zpěváka, kytaristy a básníka Bulata Okudžavy. V roce 1979 divadlu reálně hrozilo zrušení, nestalo se tak zřejmě i proto, že bylo už poměrně divácky známé, jak české veřejnosti, tak i vystupováním na zahraničních festivalech a stalo se společně s Divadlem na Provázku experimentální scénou brněnského Státního divadla.

V první polovině 80. letch byl repertoár HaDivadla charakteristický svou nesyžetovostí, asociativním navazováním situací a prolínáním vnitřní a vnější skutečnosti a snu. Do souboru přišel v těchto letech například i hudebník Jiří Bulis⁹² nebo scénograf Jan Konečný. Na repertoáru se objevily divácky úspěšné hry - jako *Bylo jich 5 a půl*, *Hra bez pravidel* nebo *Ztráty a nálezy*. Po deseti letech působení v Prostějově opustilo HaDivadlo domovskou scénu a rozloučilo se festivalem vlastních inscenací a premiérou hry *Útržky z nedokončeného románu*. Přestěhováním do Brna se po několika letech přemísťování po různých divadlech usadilo HaDivadlo v nevelkém sále v Sukově ulici, který pojmenovalo společně s Ochotnickým spolkem Kabinet múz, což byl současně i název pro program, který spoluvytvořil Jan Antonín Pitinský. Prostor měl sloužit nejenom provozovaným inscenacím, ale současně měl být i místem pro výstavy, autorská čtení, diskuze či jako

⁹² Jiří Bulis (1946 – 1993): básník a hudební skladatel. Složil hudbu k většině inscenací A. Goldflama v haDivadle a B. Polívky v Huse na provázku. In memoriam byl v roce 1997 oceněn cenou Alfreda Radoka za nejlepší hudbu.

[online]. [cit. 6. 5. 2012]. <http://www.hadivadlo.cz/inscenace/32/proklatec/>.

literární a hudební café. V roce 1991 přišli noví členové souboru jako Gustav Řezníček, Monika Maláčová, Martin Zavadil nebo Dana Poláková.⁹³

A protože HaDivadlu byla vždy blízká nadsázka, zkratka a groteska, bylo pro něj jistě přirozenou volbou, že jako první premiéru Kabinetu múz uvedlo *Lidskou tragikomedii* Ladislava Klímy, pro kterou se rozhodl režisér Arnošt Goldflam a která v té době kvalitním režijním zpracováním dalece přesáhla velkou část tehdejší divadelní produkce.

Svérázný filozof Ladislav Klíma se po letech přehlížení po revoluci dočkal vcelku logické nové vlny zájmu o své dílo, podobně jako mnoho dalších autorů upozadovaných komunistickým režimem. Goldflam si ovšem Klímovu *Lidskou tragikomedii* vybral „určitě ne z konjunkturalismu kontroverzního a diskutabilního filozofa.“⁹⁴ Jak režisér poznamenává v bulletinu Kabinetu múz, Klímovým obdivovatelem byl už daleko dříve - už na přijímací zkoušky na JAMU si přinesl režijní knihu *Lidské tragikomedie*: „Knihu jsem za ta léta ztratil, ale vztah ke Klímovi, heroickému a tragikomickému, zůstal...“⁹⁵

Vztah to ovšem nebyl zdaleka nekritický a těžko inscenovatelný text *Lidské tragikomedie* musel doznat zásadních změn. Těch se ujal dramaturg Miloš Černoušek, který se nebál v případě potřeby ani výrazně krátit. „Klímovy hry jsou typickým případem tzv. knižního dramatu: autor si prostě neodpustí napsat vše krásné, co se mu dere do pera,“⁹⁶ napsal se v programu k představení.

I přesto, že mnoho divadel po revoluci sáhlo spíše po znovu povolených autorech, Arnošt Goldflam se jako režisér rozhodl jinak, sám říká: „Snažili jsme se dramaturgii dělat jinak než jako prvoplánově populární. Nechtěli jsme hrát Havla, kterého jsme mimo jiné hráli ještě před revolucí s Divadlem na Provázku, toho hrála divadla všude a to my jsme nechtěli. Náš dramaturgický a režijní úkol byl jiný – a to hrát něco, co se

⁹³ Historie HaDivadla. [online]. [cit. 2. 1. 2010]. URL: <http://www.hadivadlo.cz/o-divadle/historie>.

⁹⁴ KOFROŇ, Leoš. Kabinet tragikomických hrůz. ZN 18. 5. 1992, s. 5.

⁹⁵ VORÁČ, Jiří. Pokus o divadlo nové generace, Svět a divadlo 2, 1991, č. 6, s. 60.

⁹⁶ Program k představení HaDivadla *Lidská tragikomedie*, Archiv Divadelního ústavu v Praze.

*nikde nehraje, objevovat zapomenuté autory a texty. Vzpomněl jsem si tedy na Ladislava Klímu, protože v té době lidé hledali, jakým způsobem naložit se svými životy, a tak se mi toto téma zdálo aktuální.*⁹⁷ I přesto, že Arnošta Goldflama dle jeho slov všichni zrazovali od zkoušení inscenace, rozhodl se přeci jen svůj dlouholetý sen uskutečnit. Herci byli prý z textu nadšení.

Jedním ze zásadních úskalí hry byl její závěr, který je značně nedramatický, Černouškovi se ovšem podařilo vyřešit tento problém tak, že rapidně zkrátil promluvy Odjinuda a soustředil se více na postavu Pulce, jako na jediného ze spolužáků, kterého lze zachránit. Konečná pasáž je pak částečně zpívána jako opera s hudbou skladatele a klavíristy Jiřího Bulise, a tak je akcentována pomocí střídání mluvených a zpívaných a současně měněním tempa a rytmu opakovaných pasáží jistá dramatičnost a naléhavost závěrečného výstupu, ve kterém páchá Pulec snovou sebevraždou. Goldflam k tomu říká: *„Měl jsem pocit, že změněním formy se dosáhne jistého přesahu, že bylo proto potřeba použít jiný žánr. Najednou se to tímto povýšilo do neuvěřitelných rozměrů.*⁹⁸

Závěrečná „árie“ vypadala takto:

Pulec: Příteli –

zachraň!

Vezmi mne s sebou!

Zachraň...

Odjinud: Nelze.

Pulec: Zachraň...

Odjinud: Nuže –

Odhod' tento život!

Pulec: S hanbou přiznávám –

⁹⁷ Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem z 6. 6. 2012, audioverze v archivu autorky.

⁹⁸ Op. cit.

odvahu nemám! –⁹⁹

Vpravení žánru opery do *Klímovy tragikomedie* působilo prý divákům i účinkujícím hercům mrazení¹⁰⁰ a zároveň svým přehnaným patosem dodávalo komično a groteskno.

Jednotu místa zachovávala po vzoru dramatu i inscenace HaDivadla, prostor se zužoval na místo hospody, scéna byla řešena jednoduše, dominoval stůl s židlemi, na kterých a na kterém hrály postavy, v pozadí pak seděl lid obecný, hrající karty a nevstupující nijak výrazně do děje. Důležitým detailem byly hodiny, o kterých Klíma píše: „*žluté někdy pendlovky jsou tak zčernalé, že majitel jejich viděl se být nucen ručičky jejich pokřídovat.*“¹⁰¹ Goldflam tady vzal Klímu za slovo a ručičky na hodinách přímo zrušil a nechal postavy čas určovat tak, že samy přistupovaly k pendlovkám a překreslovaly křídou ručičky.¹⁰² V závěrečném aktu postavy seděly na jakési vyřezávané lavičce, připomínající zkroucené ležící zvíře. Scéna byla holá, hrubě stylizovaná, stejně jako kostýmy a masky herců, kteří byli silně nalíčení a čím více jejich postavy stárly, tím více pozbývaly na reálnosti – herci měly paruky, které byly vědomě přiznané, nasazené jaksi našikmo na hlavu, chemlonové vykukující vlasy, špinavé, neskutečné. Když měl být kostým dle Klímy ošklivý a rozervaný, Jana Preková, tvůrkyně kostýmů, tento požadavek dodržela. Původně však měla záměr vytvořit kostýmy zcela technicistní, ale režisér zasáhl s tím, že právě proto, že hra je absurdní a groteskní, bude lepší, jako kontrast navrhnout spíše reálné šaty (ozvláštněné křiklavou barevností a některými groteskně vyčnívajícími prvky), které stejně jako postavy budou procházet v průběhu inscenace jistým vývojem.

Barvy šatů byly v prvním dějství především tmavé, herci měli na sobě více či méně padnouce saka a kalhoty, v druhém a třetím dějství už to byly barvy zemité, tlumené, jakoby špinavé. Postava Kantorkovy dcery

⁹⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Klímova metafyzika a mystika bez opravdové transcendence. In *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004, s. 172.

¹⁰⁰ Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem. Op. cit.

¹⁰¹ PATOČKOVÁ, Jana. Dvakrát v novém sídle brněnských múz. *Scéna* 16, 1991, č. 20, s. 3.

¹⁰² Op. cit.

Doubravky vstoupila do posledního dějství celá ve žlutém - žluté šaty, punčocháče i deštník, na vodítku pak jako doplněk psíčka s červenou mašlí kolem krku.

Inscenačně náročné mizení přízraku Odjinuda v prvním dějství vyřešil Goldflam tak, že promítl projekcí obraz postavy na nafouknutý prezervativ – balónek malé holčičky Doubravky, který byl lehce postříkán barvou, aby se zdůraznila jeho plasticita.¹⁰³

Jiří Voráč v článku *Pokus o divadlo nové generace* popsal Goldflamův postoj k inscenování takto: „*U Goldflama nacházím stále soustředěnější zájem o konkrétní lidský osud; východiskem je mu téma, pečlivě dramaturgicky připravené a precizované skrze hereckou postavu...*“¹⁰⁴ Postavy se na jevišti objevily dvojího typu, tedy pět hlavních postav a postavy ženské, a ty které jsou součástí hospodského „šumu“ a přímo se děje neúčastní, tedy ženy a muži hrající karty, pijící alkohol, které jsou „*Klímovy „hlasy z výčepu“, oddělené od vlastní akce... sedící neustále v pozadí hospody u karet. Jejich výroky, kontrapunkt k vlastnímu ději, vyzdvihne tak, že nechá ustrnout akci v popředí – a naopak.*“¹⁰⁵ Hráli je z velké části amatérští herci, Goldflam k tomu podotýká: „*Byli jsme chudé divadlo a neměli jsme v té době peníze. Většinu těchto rolí hráli naši technici, ale také například Martin Dohnal, dnes už uznávaný herec, v té době byl však skladatelem a hudebníkem. Hostinského hrál zas náš tajemník, který byl amatérským hercem. Ale všichni, ať herci nebo neherci, to hráli výborně!*“¹⁰⁶

Druhým typem byly postavy abiturientů – Břetislav Rychlík jako Shoř, Maršálek jako ustrašený učitel Kantorka, Hynek Chmelař jako Obnos a v té době student herectví Gustav Řezníček jako Pulec a Martin Dohnal v alternaci s Cyrilem Drozdou jako tajuplný Odjinud. Herectví vycházelo přímo z textu, „*kteřý je apsychoický, neláme si hlavu s pravděpodobností, logikou, přechody*“.¹⁰⁷ Postavy byly také dány fyziognomií herců, každý

¹⁰³ Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem. Op. cit.

¹⁰⁴ VORÁČ, Jiří. *Pokus o divadlo nové generace, Svět a divadlo 2*, 1991, č. 6, s. 59.

¹⁰⁵ PATOČKOVÁ, Jana. *Dvakrát v novém sídle brněnských múz. Scéna 16*, 1991, č. 20, s. 3.

¹⁰⁶ Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem. Op. cit.

¹⁰⁷ PATOČKOVÁ, J. Op. cit.

z nich spadal do jiné skupiny, každý se měnil v průběhu plynutí let jiným způsobem.¹⁰⁸ Postavy degradovaly v jakési klaunské figurky, obnažovaly se jak tělesně (roztrhané šaty, spadlá paruka), tak duševně, chátraly, rozkládaly se, stávaly se parodií na sebe sama. Jen Dohnalův Odjinud si zachovával po celý čas jakousi asketickou přísnost, auru tajemství a Pulec, z něhož mohl divák i na konci třetího dějství cítit určitou hravost, dětskost, si podržel svou dětskou naivitu. Postavy byly ostře řezané, zjednodušené, postavy ženské pak barvitě, zkratkovitě a „odpudivější než jejich mužské protějšky.“¹⁰⁹

Světovou premiéru měla *Lidská tragikomedie* 1. 5. 1991 a udržela se na repertoáru HaDivadla po deset sezon a dle všech dostupných recenzí a článků měla nebývalý úspěch.

Oceňována byla především schopnost inscenátorů převést poměrně složitý a spíše než divadelní, tak beletristický text na divadlo a nenásilně ho naroubovat do koncepce poetiky brněnského souboru. Také tehdejší porevoluční doba se na divadle projevovala spíše zaměřením na texty, které dříve nesměly být hrány, divák se pak velmi lehce přesýtil všech dříve zakázaných autorů a krize divadla po roce 1989 byla citelná téměř všude. HaDivadlo však šlo jinou cestou. Zasazení polozapomenutého autora do koncepce autorských kusů bylo jistě troufalé a riskantní, ale i obnovená premiéra po osmi letech (20. 12. 1999), v téměř identickém obsazení, svědčí o tom, že inscenovat Ladislava Klímu po téměř osmdesáti letech lze velmi dobře a živě a nad to se divadelní kritiky shodovaly, že šlo o jeden z nejvýznamnějších počinů porevolučního období.

¹⁰⁸ PATOČKOVÁ, J. Op. cit.

¹⁰⁹ Op. cit.

5.2 Lidská tragikomedie jako opera ve Stavovském divadle

Projekt autorsko-inscenační dílny Bušení do železné opony zahájila Státní opera Praha v rámci iniciativy zastřešené Národním divadlem v roce 2001. Jeho cílem byla především podpora mladých operních skladatelů a poskytnutí možnosti předvést svá díla a zároveň zvednout zájem o tento žánr. Jako první se uváděla *Árie k nezaplacení* autorů Kocha, Plachého a Šimáčka, druhé dvě inscenace *Žirafí opera* v režii Marie Krčkové a *Don Juan v pekle* Pavla Juráše. Třetí „Bušení“ bylo právě přepracování *Lidské tragikomedie* s použitím básní Jakuba Demla. Skladatelem, režisérem i autorem libreta byl Miloš Štědroň jr., který vystudoval na JAMU obor skladba. V 90. letech působil v divadle Husa na provázku a v současné době spolupracuje například s Ivou Bittovou.

Klímová *Lidská tragikomedie* byla ve Stavovském divadle uvedena jako premiéra i derniéra zároveň, a to 23. 3. 2003. Scénu a kostýmy vytvořil malíř a scénograf Dušan Šoltys, choreografii pak Petr Šimek. Inscenační tým tří „Eš“ se v programu k představení dušuje, že: „*nechce Šokovat Šovinistickou Štvanicí na Ladislava Klímu*“ a slibuje, že „*ani v agónii ztroskotání nevypadnou z náručí Poezie.*“¹¹⁰ Dle několika málo dostupných recenzí se jim jejich slib dodržet nepovedlo. Inscenace byla okleštěna na pouhou hodinu, z které ještě podstatnou část zabraly básně v próze Jakuba Demla *Moji přátelé*. Orchester byl pouze komorní, zpívanému slovu prý nebylo – až na výjimky – příliš rozumět.¹¹¹ Poměrně velký prostor Stavovského divadla pak negativně ovlivnil i scénu, pohyb a hlasitost herců na ní. Ti se ztráceli v prostoru a divák nebyl s to pochopit, o čem se v inscenaci jedná. Helena Slavíková popisuje problém takto: „*K luštění operní křížovky s názvem Lidská tragikomedie „obyčejnému“ divákovi chyběla legenda nebo alespoň titulovací zařízení pro elementární orientaci,*

¹¹⁰ Bušení do železné opony III. Tisková zpráva k inscenaci *Lidská tragikomedie* režiséra Miloše Štědroňe. Archiv Divadelního ústavu.

¹¹¹ HAVLÍKOVÁ, Helena. *Lidská tragikomedie se mívá se zákonitostmi operního řemesla. Lidové noviny* 18. 4. 2003.

kteřou bohužel hudební zpracování a dění na scéně nejen neposkytovalo, ale spíše potlačovalo. ¹¹²

Nešťastné možná bylo i spojení *Lidské tragikomedie* s básněmi Jakuba Demla, ač byli s Klímou současníci a Ladislav Klíma byl jen o dva dny mladší než Deml, jejich spisovatelská práce se značně rozcházela. Deml jako katolický básník a spisovatel, pochybující o své víře, a filozofický Ladislav Klíma. Toto spojení v žánru opery by se možná mohlo povést, pokud by Miloš Stědroň byl schopen uchopit právě Klímu a nevypouštět základní a důležité filozofické přesahy v *Lidské tragikomedii* a nebyl by „osekal“ hru na hodinu trvající představení. Vždyť spojení s operou tak dobře fungovalo v HaDiadle. Pokud navíc nebyl divák schopen orientace v ději, neslyšel jednotlivé zpívané pasáže, není divu, že i ta hodina, kterou představení mělo, „byla hodina nekonečně dlouhá“ ¹¹³

¹¹² HAVLÍKOVÁ, H. Op. cit.

¹¹³ Op. cit.

6. Utrpení knížete Sternenhocha

Na novele *Utrpení knížete Sternenhocha* začal Ladislav Klíma pracovat už mezi lety 1907 a 1909, šlo však spíše o náčrt, který byl jako jeden z mála spisů uchráněn před spálením. V roce 1918 se Klíma pokusil o jeho první přepracování a ve svém dopise z 16. listopadu téhož roku příteli Aloisi Fiedlerovi psal, že tento: „*Nejdelší, malý roman (...), mohl by být nejnapínavější a nejamusantnější ze všeho, co bylo napsáno, kdybych to byl přepracoval.*“¹¹⁴ K přepracování opravdu došlo. Klíma v témže dopise vysvětloval: „*Mnohé spisovatele třeba posuzovat jen dle toho, co jim „z pera vytrysklo“, všechno pozdější „zdokonalování“ je zhoršování, reformování deformováním. Jsem opakem této instinktivní láje. Čímž není řečeno, že by první mé „výtrysky“ byly špatné. Ale koncepty jsou to vždy jen a skizzy, jen materiál, jen cihly a ne ještě dům.*“¹¹⁵ O osm let později nadiktoval přepracovanou verzi své přítelkyni Kamile Lososové a ještě v roce 1928, necelý měsíc před svou smrtí, napsal v dopise Rudolfu Škeříkovi, že se rozhodl na jeho návrh název díla *Utrpení knížete Sternenhocha* změnit, protože byl pouze provizorní a jako titul ne zcela výstižně „pravil o věci“¹¹⁶. Kniha se měla nazývat *Padlá bohyně a pokorný vítěz*- s podtitulem: *Ze zápisů dobrého knížete Sternenhocha*. Škeřík Klímovi také navrhnul, aby v předmluvě obeznámil čtenáře s historií vzniku novely, nicméně ten nesouhlasil, snažil by se prý být upřímný a „upřímnost se nesnáší“, a že by snad se také případným kritikům mohlo zdát, že je kniha kvůli několika přepracováním a dlouhým letům odkládání nejednotná.¹¹⁷

S vydáváním romaneta však Klíma nějaký čas váhal, v dopise Emanuelu Chalupnému se svěřil proč: „*Objeví-li se mé belletrie, i kdyby byly sebe lepší, jako bych už slyšel: má snad filosofické nadání, ale romanů by měl moudře nechat, a t.d.*“¹¹⁸ Chalupný mu obratem odepsal, že dle jeho

¹¹⁴ KLÍMA, L. *Hominibus*. Op. cit., s. 357.

¹¹⁵ Op. cit.

¹¹⁶ Op. cit., s. 572.

¹¹⁷ Op. cit., s. 870.

¹¹⁸ Op. cit., s. 562.

názoru by mu nemělo uškodit vydání romaneta v jeho další práci filozofické.¹¹⁹ Nesouhlasné hlasy se po vydání *Knížete Sternenhocha*, jak Klíma předpokládal, přesto ozvaly. Z rozhovoru Chalupného s Otokarem Březinou vyplývá toto: „*Je to chorobná kniha; jenom nehotový náčrt k dílu, které mělo teprve být napsáno, a neměl být vydáván, leda pro kroužek přátel autorových. Klímovi to velice uškodí, protože z knihy té (budou jeho nepřátelé) odvozovat důsledky i pro jeho filozofii a budou také v ní vidět pouze následek choroby a alkoholismu.*“¹²⁰ Kniha i přesto vyšla pod původním titulem *Utrpení knížete Sternenhocha* v roce 1928. Ještě v roce 1938, deset let po smrti Ladislava Klímy, však Miloš Srba přemýšlel o vyloučení veškeré Klímovy beletrie ze zamýšlených spisů, které měly v té době vyjít, protože podle něj by: „*vydání beletrie (...) k velikosti Klímově ničeho nepřidalo.*“¹²¹

Groteskní romaneto *Utrpení knížete Sternenhocha* odkazuje svým analogickým názvem na Goethův román *Utrpení Mladého Werthera*. Zároveň mají oba texty společné to, že se autorský subjekt vydává za vydavatele a editora textu, jenž uspořádal pozůstalost po smrti hrdinů. Klíma dokonce dodával, že: „*svého reka poněkud zintelektualizovali. Bylo to nutné. Jeho Jasnost byla s perem dosti na štíru...*“¹²². Na rozdíl od Goethova epistolárního románu, je groteskní romaneto Ladislava Klímy z největší části psáno formou deníkových zápisků hlavní postavy. V obou textech je nenaplněná láska k osudové ženě (Helga-Daemona u Klímy, Lotta u Goetha) a oba hrdinové na konci knihy umírají, Werther páchá sebevraždu, Hellmuth Sternenhoch je nešťastnou náhodou nakažen smrtelnou chorobou.

Goethův text lze zařadit do preromantismu, Klímův je pak možné vnímat jako jakousi parafrázi, lehce zesměšňující preromantickou/romantickou literaturu. Komplikovaný je už samotný podtitul groteskní romaneto. Žánr romaneta byl využíván v české literatuře v druhé polovině 19. století nejvíce Jakubem Arbesem a je charakterizován jako rozsahem

¹¹⁹ Op. cit., s. 861.

¹²⁰ Op. cit.

¹²¹ Op. cit.

¹²² KLÍMA, L. *Utrpení knížete Sternenhocha*. Op. cit., s. 3.

nevelký text na pomezí románu a novely, ve kterém se objevují tajemné a mnohdy strašidelné jevy, které jsou později negovány racionálním vědeckým vysvětlením. Groteskno se ale v romanetech nevyskytovalo. Titul i podtitul díla je tedy zamýšlen ironicky. Návaznost na romantismus je patrná v mísení žánrů a také v tom, že hrdina je z velké části spjat s přírodou, nejvíce vypjaté scény se odehrávají o půlnoci za bouře v hladomorně ve věži hradu.

Text je rozdělen do tří částí. Samotnému vyprávění Sternenhocha předchází jakási předmluva autorského subjektu, který čtenáře zpravuje o tom, že uspořádal písemnou pozůstalost a deníkové zápisky „jednoho z předních velmožů říše německé na počátku tohoto století, jenž dozajista byl by se stal nástupcem Bismarckovým v úřadě kancléřském, kdyby Osud nebyl vrhl na jeho cestu mohutnou osobu Helgy-Daemony.“¹²³ První část knihy je vpravením a seznámením se Sternenhochovým životem, je vyprávěna ich-formou, stejně jako druhá - nejdelší část, jež je podaná formou deníkových zápisků. Třetí – nejkratší úsek je v er-formě a je už opět, stejně jako předmluva, popisována autorským subjektem, stylizovaným do výše zmiňovaného vydavatele hrdinovi pozůstalosti.

Ze setkání muže a ženy, velmože a dívky ze zchudlé šlechtické rodiny se v Klímově podání stává osudový střet ideálu čisté vůle a nízkého lidství, tak jak jej nalézáme v autorových filozofických textech a ve zjednodušené podobě i v dalších beletristických dílech.

Mrtvá Helga, kterou Sternenhoch sám zabil, se mu zjevuje jako ztělesnění jeho ideálu o odpoutání od porobeného pozemského světa. „...celé vaše bdění jest jen strašlivý omyl, vzniklý ze Všeidiotství. Člověku nutno být Bohem; vše ostatní na lidstvu je lejno,“¹²⁴ říká Helga Sternenhochovi v jedné scéně. Typické pro Klímu je, že tím „božským“ prvkem bývá právě žena (s výjimkou transcendentálního Odjinuda v *Lidské tragikomedii*). Helžin přízrak – Daemona – knížete týrá, drásá jeho představivost i nitro, mučené navíc výčitkami svědomí kvůli její smrti. Klíma v popisu bažiny, do které zabředlo pozemské lidské bytí, zachází do expresivních až hnusných

¹²³ Op. cit.

¹²⁴ KLÍMA, L. *Utrpení knížete Sternenhocha*. Op. cit., s. 90.

podrobností. *Utrpení knížete Sternenhocha* se hemží exkrementy i rozpadajícími se lidskými těly a vše pak vrcholí v závěrečné scéně smrti hlavního hrdiny, který skrze groteskní až černohumorný způsob svého skonu (otravu krve dostane kvůli obcování s mrtvolou Helgy) dojde ke svému vykoupení a zbožštění.

6.1 *Utrpení Knížete Sternenhocha* v Divadle Komédie

Pražské komorní divadlo vzniklo v roce 1998 a od roku 2002 provozuje Divadlo Komédie.¹²⁵ Ve své dramaturgii se soustřeďovalo především na autory z rakouské, německé a české dramatiky (například Peter Handke, Elfriede Jelinek, Werner Schwab, Thomas Bernhard, Karl Kraus, z českých autorů pak Josef Škvorecký, Ladislav Klíma, Jaroslav Havlíček, Franz Kafka). Zásadní místo měly také autorské hry režiséra Davida Jařaba (*Vodičkova-Lazarská, Žižkov*). Komédie fungovala jako otevřené divadlo, organizací a chodem se tedy zabýval pouze malý produkčně umělecký tým a herci ani technický personál nebyli v zaměstnaneckém poměru. I přesto se v průběhu let zformoval poměrně silný herecký soubor, ve kterém působili například Karel Roden, Saša Rašilov, Vanda Hybnerová, Daniela Kolářová, Martin Finger, Gabriela Míčová, Martin Pechlát nebo Ivana Uhlířová a Stanislav Majer.¹²⁶

Divadlo Komédie do roku 2007 vstoupilo s mottem *Výpravy do temných stránek*, kromě Kafkova *Procesu* bylo tentýž rok premiérované Jařabem zdramatizované *Utrpení knížete Sternenhocha* (premiéra 20. dubna). Režisér David Jařab měl s Klímou zkušenosti již z Divadla v Celetné, kde v roce 2001 inscenoval a rovněž zdramatizoval povídkový soubor Ladislava Klímy *Slavná Nemesis*.

¹²⁵ Ke 31. červenci 2012 Pražské komorní divadlo kvůli nedostatečné finanční podpoře pražského magistrátu ukončuje svoji činnost.

¹²⁶ Historie divadla. [online]. [cit. 5. 6. 2012]. URL: <http://www.prakomdiv.cz/Divadlo.aspx>.

Jařab v rozhovoru pro časopis Reflex vysvětlil, proč jej tak fascinuje už samotná postava Klímy: „Začne-li se člověk zabývat otázkou, že chce převést jeho dílo do divadelní či filmové podoby, nakonec skončí u novel *Slavná Nemesis* či *Utrpení knížete Sternenhocha*. První titul jsem již realizoval před lety, nutně jsem se tedy musel dopracovat k Sternenhochovi. Co může být vůbec atraktivnější než příběh velké, šílené lásky a nenávisti, duchové, vraždy a zmrtvýchvstání? Je to prostě krásný, láskyplný a s velkou grácií napsaný horor.“¹²⁷ A přesně v tomto duchu se Jařab i chopil režie. Tam, kde je Klíma nechutný a obscénní, jde David Jařab ještě dál a jeho inscenace je hnusnější, hororovější a temnější než Klímova próza. Groteskno bylo omezeno pouze na úvodní předscénu, diváci byli naladěni na komickou vlnu, pak ale přišla pomyslná zlá a potměšilá facka v podobě drásavého zážitku.

Scéna byla v Komedii upravena způsobem, jak byli diváci zvyklí z některých jiných představení. U této inscenace však záměna jeviště a hlediště mohla odkazovat i na dvojakost hry, ač groteskní romaneto, částečně také horor, postavy se pohybují v životě i smrti, v bdění i snění. Tedy došlo k výměně prostoru, jeviště je hlediště, kde byli diváci do půlkruhu kaskádovitě posazeni na ne příliš pohodlné židle a z hlediště se stalo dějiště a jeviště. Nicméně dvakrát herci vystoupili na jevišti přímo před diváky. V prvním výstupu, jakémsi prologu, se potkal před oponou Stanislav Majer jako Ursternenhoch a je „degenerovanou figurkou ve slušivém mysliveckém oblečku, kdežto Jiří Štrébl jako Otec (je) odpudivým krkajícím špindírou“¹²⁸ Následovala komická scénka namlouvání a improvizovaného hereckého pošťuchování, diváci se bavili. Jaké bylo však pro ně překvapení, že jakmile se opona rozevřela a objevilo se prázdné rudé hlediště, začal horor. V posledním výstupu se pak herci vraceli před diváky se závěrečnou drastickou scénou, při které byla polonahá Helga věšena na jakousi důmyslnou kladkovitou konstrukci.

¹²⁷ PRCHALOVÁ, Radka. Utrpení knížete Sternenhocha – Rozhovor s Davidem Jařabem. *Reflex* 18, 2007, č. 16, s. 64.

¹²⁸ PATEROVÁ, Jana. Manželský horor v hledišti: Dramatizaci románu Ladislava Klímy Utrpení knížete Sternenhocha uvedl v Divadle Komedie David Jařab. *Lidové noviny* 3. 5. 2007, s. 4.

Scéna pod jevištěm byla celá v rudé barvě díky červeným sedadlům, evokující „vášeň i hraběcí purpur.“¹²⁹ Velice nápadité bylo také nasvícení, herci povětšinu času sami obsluhovali velké bodové světlo, jímž manipulovali tak, že měl divák před očima až filmový detail. Po stranách „hlediště“ byla rudá opona a diváci hleděli do rudého prostoru „jeviště“, ze kterého se postavy ze tmy sálu vynořovaly, prolézaly v uličkách mezi sedadly, plazily se přes ně, a to vše bylo působivě nasvíceno, a tak jakoby přiblíženo a akcentováno. Tomuto hororovému vyznění scény napomáhala dozajista i temná hudba Ivana Achera¹³⁰. Kdesi nad diváky zněly mrazivé a hutné melodie, ve kterých „*nástroje jako kdyby měly při hraní dusítka či smyčce ze skelné vlny a k tomu přízračně přiboudlý operní zpěv.*“¹³¹

Kostýmy vytvořila Kamila Polívková, šaty Ursternehocha – myslivce – byly zelené sako, kalhoty a klobouk se sojčím perem, měl výrazný nakroucený vous a černé husté obočí. Otec Helgy byl oblečen do jakýchsi zašlých hadrů, které mohly být kdysi nazvány vznešeným úborem – kožich, košile s našaseným límcem, na hlavě měl elastickou punčochu. Postava živé Helgy v podání Vandy Hybnerové byla v bílých šatech, převázaných v pase černou stužkou, a jak děj gradoval, měnil se i její oděv, stával se černými šaty s bílým páskem. Mrtvá Helga – Daemona Ivany Uhlířové byla oděná do tmavých pouzdrových šatů. Zach jako Trhan byl oblečen poměrně civilně a podobně jako Sternenhoch Martina Fingera - do tmavého saka a kalhot. Kromě prologu tedy hráli herci v černé a bílé, opět se dalo rozeznat, i díky nápadné černobílé kombinaci, že tyto dvě barvy fungovaly také v symbolické rovině a dále akcentovaly tematizované protiklady předlohy i inscenace: černá – bílá, život – smrt, sen – bdění.

Zvolení zdvojené postavy Helgy se ukázalo jako velmi působivé. Divák se snad nejprve musel zorientovat, kdo je kdo a možná mu i chvíli

¹²⁹ Op. cit.

¹³⁰ Ivan Acher (1973): autor hudby k více než 50 inscenacím, 20 tanečním představením a 15 filmům. V Komedii jeho hudba například v *Utrpení knížete Sternenhocha* (2007), *Procesu* (2007) nebo *Antiklimaxu* (2004). Spolupracuje s libereckým Divadlem F.X. Šaldy, Naivním divadlem, pražským Divadlem na Zábřadlí nebo brněnským HaDivadlem.

[online]. [cit. 5. 4. 2012]. <http://www.prakomdiv.cz/Osoba.aspx?id=40>.

¹³¹ MLEJNEK, Josef. V Komedii kníže skvěle trpí. *Mladá fronta Dnes* 4. 5. 2007. s. C5.

trvalo, než si uvědomil, že bílá Helga je ta živoucí, černá už tlející mrtvola a démonický přízrak, který se zjevuje Sternenhochovi. Nezapomenutelná byla scéna, ve které se těhotná Helga Vandy Hybnerové s potěšením udeří do břicha, a nafukovací balonek schovaný pod jejími šaty praskne. Takto expresivně a drasticky byl v inscenaci obrazně znázorněn porod nechtěného dítěte, kterým pak později, coby porcelánovou panenkou, mrskne Helga s potěšením o stěnu, o níž se „dítě“ roztříštilo. Tato scéna působila nechutně, surově a totálně nenávistně. Hybnerová hrála bravurně, představovala živoucí „*Helgu... neméně strašlivou ve své skepsi a vulgaritě*“,¹³² byla jakýmsi zbožštěným nadčlověkem, tolik připomínajícím samotnou autostylizaci Ladislava Klímy. Pohrdlivá ve své bezmocnosti vymanit se z nechtěného manželství s knížetem. Scéna, kdy má svého nenáviděného chotě políbit, a to ji nutí až k dávení a dokonce zvracení, byla naprosto tragická ve svém dalším důsledku.

Oproti tomu byla Helga – Daemona, mrtvý přízrak a strašidlo Ivany Uhlířové, spíše zneklidňující průzračné cosi, co vstupovalo svým klidným hlasem do Sternenhochova svědomí, nenávidělo klidně a urputně. Byla zhmotnělý duch, který „*vypadá jako Drákulův homunkulus, což ještě zdůrazňuje její nosový tón, připomínající kuňkání noční žáby*.“¹³³ Martin Finger jako Sternenhoch byl roztěkaný, horečnatý a pomatený. Tragický ve své snaze získat ženu, která ho nemiluje, a ještě tragičtější a zároveň strašlivý ve chvílích, kdy zmateně pobíhal před přízrakem Daemony, schovával se mezi křesly a horečnatě křičel své zaříkávadlo a jakousi mantru: *Daemona, do prdele mi vskoč!*

David Jařab vsadil na správnou notu, inscenace do poetiky divadla zapadla velmi dobře a tradičně bylo každé představení vyprodané. Jediné, co bylo inscenaci vyčítáno, byla malá míra filozofického materiálu a lehké trápení diváka-nečtenáře tím, že se hůře v průběhu orientoval, můžeme i přesto souhlasit, že: „*Utrpení knížete Sternenhocha je další ze série*

¹³² HRBOLICKÝ, Saša. Krvavý příběh se hraje v hledišti: Inscenace Utrpení knížete Sternenhocha. *Hospodářské noviny* 2. 5. 2007, s. 10.

¹³³ PEŇÁS, Jiří. Utrpení knížete Sternenhocha. *Týden* 14, 2007, č. 21, s. 99.

představení, která se zřikají tisíckrát obroušených klišé, a nelámou si hlavu, jak se s tím divák popere. Titánský duch Ladislava Klímy by zaplesal.“¹³⁴

¹³⁴ HRBOLICKÝ, S. Op. cit.

Závěr

Ladislav Klíma se dočkal alespoň nějakého uznání – stejně jako spousta dalších velkých zjevů literárního a kulturního světa – až po smrti. A je to vlastně symbolické, vždyť smrt byla často jediným východiskem jeho literárních postav, odpoutání se od „hniječského světa“ bylo podstatou jeho filozofie. Poslední monolog Edgara, hlavní postavy nedokončené stejnojmenné hry, tak lze chápat jako Klímovo rozloučení s tímto světem. Záhy po jeho napsání totiž 19. dubna 1928, zničený tuberkulózou a svým předchozím strastiplným (ovšem i alkoholickým) životem, zemřel.

„Pryč z tohoto světa, kde je člověk, aniž to, slepec, ví, nejstrašnějším otrokem a loutkou všech velkých i malých ďáblů! Kdo nic neví, nic nevidí – vzhůru Tam, kde sen a skutečnost v jedno se slijou, kde to, co člověka zde činí šilencem, stane se luznou harmonií, sladkou poesií a krásou. (...) Jaké to ohromné, sladké slunce vychází přede mnou.“¹³⁵

Klímova filozofie i přístup k životu ho oddělovaly od běžných současníků i v jeho literární činnosti – výlučná touha po odpoutání od nízkého a zkaženého světa těžko mohla získat širokou popularitu. Už první zinscenovaná hra Ladislava Klímy *Matěj Poctivý*, i přesto, že ji napsal společně s autorem tehdy oblíbených a hojně uváděných historických dramát Arnoštem Dvořákem, vzbudila nevídanou kontroverzi, která skončila až soudním sporem. Přitom šlo z dnešního pohledu o poměrně „neškodné“ podobenství, které zdaleka nedosahovalo takového expresivního naturalismu jako texty ze závěru Klímova života. Reakce na *Matěje* už ale zároveň ukázaly sílu Klímových filozofických postojů – současná společnost z konfrontace s nimi totiž vycházela hodně nelichotivě, a to se líbí málokomu, nejméně pak jejím vedoucím představitelům. Dost možná i proto se Klímův útok na česká divadla (i kvůli tísnivé finanční situaci autorem vyhlášený) nekonal.

¹³⁵ KLÍMA, Ladislav. Edgar. In *Victoria Aeterna*. Praha: Arkýř, 1992, s. 247-248.

Jak už bylo řečeno, následující Klímova dramata a beletristické texty šly ještě dál – ať už v propracování Klímovy filozofie, tak i provokativnosti a naturalistickém zobrazování temných stránek lidské povahy –, takže autor měl problémy být i s jejich knižním vydáním. Ani v desetiletích po jeho smrti ale nebyla doba Klímovi nakloněna. Po nacistické okupaci přišla diktatura komunistická a Klímova filozofie svobodné vůle rozhodně nebyla v linii s oficiální kulturní politikou strany. I proto ale Klímovo dílo v té době stále rezonovalo svobodomyšlnější částí společnosti, čemuž se také dá částečně přičíst úspěch inscenaci *Matěje Poctivého* ve Studiu Ypsilon v polovině osmdesátých let, která byla prvním opravdu velkým návratem tohoto oficiálně polozapomenutého autora do světa českého divadla. Po revoluci pak s *Lidskou tragikomií* v brněnském HaDivadle přišla opravdová renesance Ladislava Klímy. Jeho „vyšinutost“ a nezařaditelnost nabývala v poslední třetině minulého století na aktuálnosti a přitažlivosti, a neztrácí ji ani dnes, kdy se v otevřené společnosti stírá jistá kontroverznost Klímových textů.

Když Arnošt Goldflam popisuje, proč by ani dvacet let po revoluci při inscenování Klímovy *Lidské tragikomedie* neudělal žádné zásadní změny, říká: „*Základní situace se v podstatě nezměnila. Mnozí lidé jsou stále na rozpacích, neví, co se svými životy. Z filozofického hlediska jsou tam základní modely. Rozpor mezi ideály mládí a realitou je i dnes tak výrazný... Každý z těchto lidí si to, jak dopadl, obhazuje ideály, o které už dávno přišel.*“¹³⁶

Klímova dramata jsou z větší části nedokončená – a navíc například i podle jednoho z jeho vykladačů ale i zastánců Jindřicha Chaluppeckého jsou spíše *uměleckým nezdarem*.¹³⁷ Tento nezdar ovšem byl podle Chaluppeckého *úměrný nesnadnosti jeho úkolu*. Tím měla být syntéza Klímovy filozofie a poezie, „*překonání onoho rozporu mezi hrůzou z marné skutečnosti a oslnivou krásou bytí.*“¹³⁸ Právě toto tíživé a znepokojivé hledání může být pro inscenátory velkou výzvou. Obzvlášť v souvislosti s procesem, v němž

¹³⁶ Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem. Op. cit.

¹³⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich. Ladislav Klíma. In *Expresionisté*. Praha: TORST, 1992, s. 168

¹³⁸ Op. cit.

se divadlo stále více profiluje jako režisérské (potažmo autorské), které si zakládá na své vlastní interpretaci textu. Klímovy otevřené a někdy až bizarní texty se k takovým novým pohledům přímo nabízejí – ať už v rovině myšlenkové, tak i inscenační: Ačkoliv se časté dlouhé filozofické promluvy i snové Klímovy představy zdají jako na jeviště nepřenositelné, mohou (jak se to stalo třeba v inscenaci *Lidské tragikomedie* v HaDivadle či *Utrpení knížete Sternenhocha* v pražské Komedii) generovat velmi divadelně nosnou a přitažlivou vizualitu.

V případě inscenování Klímových děl tak možná ještě více než jindy záleží na silné osobnosti režiséra, scénáristy či dramaturga i (jak jsme viděli například u neuvedeného *Matějova vidění*) na kompaktnosti hereckého souboru, aby toto „balancování na hraně“ bylo úspěšné. Pak může Klíma svým drásavým hledáním osvobozeného lidského ducha oslovovat další a další generace diváků.

Seznam použité literatury

Primární literatura

- DVOŘÁK, Arnošt – KLÍMA, Ladislav. *Matěj Poctivý*. Praha: Nákladem B. Kočího, 1922, 107 s.
- DVOŘÁK, Arnošt – KLÍMA, Ladislav. *Matějovo vidění*. Archiv Národního divadla. Signatura r 5458, 86 s.
- KLÍMA, Ladislav. *Dios*. Praha: Pražská imaginace, 1990, 70 s.
- KLÍMA, Ladislav. *Hominibus. Sebrané spisy II*. Ed. Erika Abrams. Praha: TORST, 2006, 894 s.
- KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Mat'a, 2003, 101 s.
- KLÍMA, Ladislav – BÖHLER, Franz. *Putování slepého hada za pravdou*. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 2002, 140 s.
- KLÍMA, LADISLAV. *Slavná Nemesis*. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 1991, 300 s.
- KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Paseka, 1990, 135 s.
- KLÍMA, Ladislav. Edgar. In *Victoria Aeterna*. Praha: Arkýř, 1992, s. 225 – 249.
- KLÍMA, Ladislav. *Vlastní životopis*. Polička: ARGO, 1992, 43 s.

Sekundární literatura

- ČAPEK, Karel. Ladislav Klíma. In *O umění a kultuře III*. Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 123 – 124.
- *Dopisy: duchovní přátelství: vzájemná korespondence Ladislava Klímy s Emanuelem Chalupným a Otokarem Březinou*. Uspořádal Jaroslav Kabeš. Praha: Trigon, 1990, 130 s.

- DVOŘÁK, Arnošt – KLÍMA, Ladislav. *Dopis autorů „Matějova vidění“*. 18. 11. 1923, Archiv Národního divadla.
- GOLDFLAM, Arnošt. *Dopis režiséra „Matějova vidění“*. Archiv Divadla v Dlouhé.
- HABELKOVÁ, Barbora. *Zmatky kolem Matěje aneb Matěj Poctivý, fantastická veselohra autorů Arnošta Dvořáka a Ladislava Klímy*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006, 46 s.
- HÁJEK, Petr. Od „tragédie národa“ k „frašce národa“ a (bohužel) zpět. *Svět a divadlo 4*, 1990, s. 152 – 154.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. Klímova metafyzika a mystika bez opravdové transcendence. In *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004, s. 159 – 176.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Ladislav Klíma. In *Expresionisté*. Praha: TORST, 1992, s. 137 – 172.
- KODÍČEK, Josef. Předmluva. In Klíma, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 1991, s. 5 – 13.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 1*. Praha: Academia, 1985, 900 s.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 2/I*. Praha: Academia, 1993, 592 s.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 2/II*. Praha: Academia, 1993, 1377 s.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Lexikon české literatury 4/II*. Praha: Academia, 2008, 2105 s.
- KREJČÍ, Emil. *Arnošt Dvořák*. Praha: Divadelní ústav, 1970, 70 s.

- LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 2002, 1078 s.
- Osobní rozhovor s Arnoštem Goldflamem z 6. 6. 2012, audioverze v archivu autorky.

Recenze a články

Matěj Poctivý (Stavovské a Národní divadlo, režie V. Novák, 1922, 1923)

- FISCHER, Otakar. Pro lid. *Národní listy* 24. 2. 1922.
- FUČÍK, Julius. Co viděl Matěj dříve Poctivý, čili krátká povíadačka o tom, co ztratil jeden člověk cestou ze Stavovského do Národního. *Socialista* 29. 11. 1923.
- HILBERT, Jaroslav. Na obranu nevinné cti. *Právo lidu* 1. 3. 1922.
- Československá obec novinářská. Jeviště III, č. 10, 1922, s. 150.
- Prohlášení. *Lidové noviny* 16. 3. 1922.

Matěj Poctivý (Studio Ypsilon, režie J. Schmid, 1985)

- GARDAVSKÝ, Vladimír. Klíma a Dvořák po letech. *Amatérská scéna* 23, 1986, č. 2, s. 18.
- Historie Studia Ypsilon [online]. [cit. 25. 5. 2012]. URL: <http://www.ypsilonka.cz/historie/>.
- CZECH, J. Matěj Poctivý po 63 letech. *Scéna* 12. 8. 1985.
- SLOUPOVÁ, Jitka. 3 x Y v režii Jana Schmida. *Tvorba* 30. 7. 1986.
- VYBÍRAL, Z. Matěj Y. Poctivý. *Rovnost* 23. 1. 1986.
- SMEJKAL, Zdeněk. Totální smích Ypsilonky. *Brněnský večerník* 23. 1. 1986.

Matějovo vidění (Divadlo v Dlouhé, režie A. Goldflam, 2001)

- (If). Matějovo vidění v Divadle v Dlouhé nebude. *Zemské noviny* 15. 9. 2001.
- KERBR, Jan. Arnošt Dvořák – Ladislav Klíma: Matějovo vidění. *Reflex* 12, 2001, č. 38, s. 52.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Matějovo vidění v Dlouhé nebude [online]. [cit. 9. 6. 2012]. URL: http://kultura.idnes.cz/matejovo-videni-v-divadle-v-dlouhe-nejbude-fpu-/divadlo.aspx?c=A010918_223340_divadlo_brt.
- NACHLINGEROVÁ, Markéta. Jan Borna a poetika jeho divadla [online]. [cit. 2. 5. 2012]. URL: <http://www.divadloddlouhe.cz/o-nas.html>.
- ŠORMOVÁ, Eva. Pokus o encyklopedické heslo [online]. [cit. 5. 6. 2012]. URL: <http://www.divadloddlouhe.cz/o-nas.html>.

Lidská tragikomedie (HaDivadlo, režie A. Goldflam, 1991)

- BARTOŠOVÁ, Kateřina. HaDivadlo znovu hraje Klímu. *Lidové noviny* 4. 1. 2000, s. 10.
- FUCHS, Jan. O lidskou přirozenost. Divadlo, které se našlo. *Svobodné slovo* 25. 6. 1991, s. 5.
- KOFROŇ, Leoš. Kabinet tragikomických hrůz. *ZN* 18. 5. 1992, s. 5.
- PATOČKOVÁ, Jana. Dvakrát v novém sídle brněnských múz. *Scéna* 16, 1991, č. 20, s. 3.
- Program k představení HaDivadla *Lidská tragikomedie*, Archiv Divadelního ústavu v Praze.
- UHDE, Milan. Brněnský divadelní čtyřlístek. Část druhá: Husa na provázku a HaDivadlo. *Svět a divadlo* 15, 2004, č. 3, s. 32 – 51.

- VORÁČ, Jiří. Pokus o divadlo nové generace, *Svět a divadlo* 2, 1991, č. 6, s. 60.
- Historie HaDivadla. [online]. [cit. 2. 1. 2010]. URL: <http://www.hadivadlo.cz/o-divadle/historie>.

Lidská tragikomedie (Stavovské divadlo, režie M. Štědroň, 2003)

- Bušení do železné opony III. Tisková zpráva k inscenaci Lidská tragikomedie režiséra Miloše Štědroňe. Archiv Divadelního ústavu.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. Lidská tragikomedie se mívá se zákonitostmi operního řemesla. *Lidové noviny* 18. 4.2003.
- HERMAN, Josef. Zase se bušilo na oponu. *Právo* 10. 4. 2003, s. 11.

Utrpení knížete Sternenhocha (Divadlo Komédie, režie D. Jařab, 2007)

- HRBOLICKÝ, Saša. Krvavý příběh se hraje v hledišti: Inscenace Utrpení knížete Sternenhocha. *Hospodářské noviny* 2. 5. 2007, s. 10.
- MLEJNEK, Josef. V Komedii kníže skvěle trpí. *Mladá fronta Dnes* 4. 5. 2007.
- PATEROVÁ, Jana. Manželský horor v hledišti: Dramatizaci románu Ladislava Klímy Utrpení knížete Sternenhocha uvedl v Divadle Komédie David Jařab. *Lidové noviny* 20, 2007, č. 103, s. 4.
- PEŇÁS, Jiří. Utrpení knížete Sternenhocha. *Týden* 14, 2007, č. 21, s. 99.
- PRCHALOVÁ, Radka. Utrpení knížete Sternenhocha – Rozhovor s Davidem Jařabem. *Reflex* 18, 2007, č. 16, s.
- Historie divadla. [online]. [cit. 5. 6. 2012]. URL: <http://www.prakomdiv.cz/Divadlo.aspx>.

Videozáznamy a shlédnuté inscenace

- *Lidská tragikomedie*. HaDivadlo, režie Arnošt Goldflam, Videozáznam, Archiv Divadelního ústavu, signatura DV-0273
- *Matějovo vidění*. Divadlo v Dlouhé, režie Arnošt Goldflam. Videozáznam zkoušky ze dne 28. 6. 2001. Archiv Divadla v Dlouhé.
- *Matěj Poctivý*. Studio Ypsilon, režie Jan Schmid. Videozáznam, Archiv Divadelního ústavu, signatura DV-0177.
- *Utrpení knížete Sternenhocha*. Divadlo Komédie. Představení

Přílohy

Příloha č. 1: Rozhovor s Arnoštem Goldflamem

Jak a kdy jste se vy osobně dostal k Ladislavu Klímovi?

O dva roky dříve, než jsem se hlásil na JAMU, vyšel v Plameni ve dvou dílech kompletní text Lidské tragikomedie, a mně se to tenkrát velice líbilo. A když jsem pak dělal přijímací pohovor na vysokou školu, museli jsme přinést takzvanou režijní knihu. Měl jsem napsány lajdácky jen asi dvě tři stránky, a přesto mě přijali. Domnívám se, že přijímací komise asi nevěděla, který Klíma to je, nejspíše ho ani neznali. Pak jsem si několik let na Klímu vůbec nevzpomněl, ale když přišel převrat, připomněl jsem si ho a řekl si, že lidé zrovna přemýšlí o pádu režimu, co kdo bude po revoluci dělat, jak bude žít dál. To tehdy byla velká divácká krize.

Z jakého důvodu jste sáhl zrovna po Klímovi? Ostatní divadla přeci hromadně inscenovala hlavně dříve zakázané autory.

Snažili jsme se dramaturgii dělat jinak než jako prvoplánově populární. Nechtěli jsme hrát Havla, kterého jsme mimo jiné hráli ještě před revolucí s Divadlem na provázku, toho hrála divadla všude a to my jsme nechtěli. Náš dramaturgický a režijní úkol byl jiný – a to hrát něco, co se nikde nehraje, objevovat zapomenuté autory a texty. Vzpomněl jsem si tedy na Ladislava Klímu, protože v té době lidé hledali, jakým způsobem naložit se svými životy, a tak se mi toto téma zdálo aktuální. Tehdy mě všichni přesvědčovali, že inscenovat takového autora je hloupost, že to nebude nikoho zajímat. No a představte si, měli jsme nakonec 160 repríz.

Co na to říkali tehdy herci HaDivadla, chtělo se jim hrát Klímu?

Herci to vzali velmi brzy za své. Řekl bych, že si Lidskou tragikomedii tenkrát velice oblíbili, zamilovali si ji, zkoušení jim přišlo - myslím - zábavné a tenkrát to dělali opravdu rádi.

Jak se vám pracovalo s textem, nezdál se vám málo dramatický? Spíše filozoficko-beletristický, než divadelní?

Ne, mně se zdál dramatický! Oslovil jsem se svou koncepcí kolegu Černouška, ten text seškrtal, i přesto však mělo každé představení přes tři hodiny. A tady se ukázalo, že když to zasáhne diváky, nemají s tím nejmenší problém. Dále jsme společně udělali konec inscenace formou opery. Získalo to na dynamičnosti, dynamice, změnilo se tempo i rytmus... Měl jsem pocit, že změněním formy se dosáhne jistého přesahu, že bylo potřeba použít jiný žánr. Najednou se to tímto povýšilo do neuvěřitelných rozměrů. Hudbu složil Jiří Bulis a byla vynikající – nezastupitelná! Měla neuvěřitelný záběr. Mně vždycky až vytryskly slzy a všem nám mrazilo, když se na konec zpívá: „Milovaný, chtěl bych odejít zároveň s tebou“. Tehdy se sešel velmi šťastně i tvůrčí tým.

Víte o tom, že se ve Stavovském divadle dělala opera Lidské tragikomedie s verši Jakuba Demla?

To jsem nevěděl, nejspíš to vyšlo z neporozumění. Já myslím, že Klíma a Deml nepatří vůbec dohromady. To byl patrně omyl. Protože Klíma byl znepokojitel a pokušitel a sám byl rozvrácený, zatímco Deml byl vlastně katolický básník. A Klíma tyto věci neměl rád.

Jak vypadala obnovená premiéra Lidské tragikomedie, změnilo se obsazení?

Ano, Lidskou tragikomedii jsme obnovili, protože jejího konce kvůli proměňování souboru po 160 reprízách bylo tehdy všem z divadla tak nějak líto. A také diváci se často ptali, proč už to nehrajeme. Hodně na mne naléhali i herci, ale abych pravdu řekl, nikdo mě moc nutit nemusel. Obsazení bylo hodně podobné jako při prvním inscenování. Nějaké drobné změny sice byly, ale základní figury zůstaly.

Lišila se obnovená inscenace od té původní, nějak jste ji aktualizovali?

Ne, v podstatě byla stejná. Ono by se to mohlo – upřímně řečeno – hrát stejně i teď. Já myslím, že tam nebylo nic, co by nějak zastaralo. Byli jsme chudé divadlo a neměli jsme v té době peníze. Když se tam v jednu chvíli zjevoval Odjinud jako duch, promítal se obraz herce pomocí osmimilimetrové promítačky na nafouknutý prezervativ, který byl jemně postříkaný barvou, aby se docílilo jakési plochy. Dneska by se to pravděpodobně dělalo úplně jinak.

V Lidské tragikomedii vystupovali i neherci. Kdo to tehdy byl?

Většinu těchto rolí hráli naši technici, ale také například Martin Dohnal, dnes už uznávaný herec, v té době byl však skladatelem a hudebníkem. Hostinského hrál zas náš tajemník, který byl amatérským hercem. Ale všichni, ať herci nebo neherci, to hráli výborně! Byl to prostě ideální okamžik, kdy se to všechno spolu sejde.

Inscenoval byste dnes, dvacet tři let po revoluci, Lidskou tragikomedii jinak?

Základní situace se v podstatě nezměnila. Mnozí lidé jsou stále na rozpacích, neví, co se svými životy. Z filozofického hlediska jsou tam základní modely. Rozpor mezi ideály mládí a realitou je i dnes tak výrazný. Někdo, kdo chce být umělcem, se stane opilcem, někdo kdo chce být Napoleonem, stane se korupčníkem. Každý z těchto lidí si to, jak dopadl, obhajuje ideály, o které už dávno přišel. Třeba taková postava Kantorky v Lidské tragikomedii; chce zpracovat kulturu všech národů světa, a místo toho se zabývá nárůdkem Čuchonců. Víte, kdo to ti Čuchonci vlastně jsou?

Ne, nevím, já jsem si myslela, že to je vymyšlený národ.

Ne, to jsou Finové... Také je u té ztráty ideálů příznačná postava proutníka Shoře: původně chtěl dobývat a lovit krásné ženy, a skončil u hnusných prostitutek. To všechno se děje i dnes. Proto si nemyslím, že by to potřebovalo při dnešním případném inscenování jiný výklad.

Jak jste přistupovali k tvorbě kostýmů, podle mě hrály ve vaší inscenaci významnou roli.

Kostýmy byly, myslím, hodně groteskní, stejně jako Klímovy postavy samotné. Postavy v posledním dějství už byly takové sešlé, tragikomické. Jediný, kdo byl upravený, byl Pulec, který měl i svůj obchůdek a napsal hru, vymanil se z alkoholu. Kostýmy měly svůj vývoj po celý čas hry.

Na jevišti se objevil i pes, jak jste na něho přišli?

Toho si vodila na zkoušky s sebou jedna herečka, tak jsme ho zařadili jako herce do představení. Když sedí na konci Shoř na lavičce a drží v ruce

svačinu, říká: „Vona mi nedá ani nažrat, mrcha jedna“. Houska mu v rámci hry vypadla z ruky a ten pes ji vždycky sežral. Výborný herec to byl!

Zajímavým prvkem jsou také hodiny na scéně.

Ano. Postava hostinského vždycky po čas představení chodila a utírala je hadříkem a přepisovala čas.

Kdo vybíral titul Matějovo vidění do Divadla v Dlouhé?

Oslovilo mě přímo vedení divadla a já jsem jim nabídl tuto hru. Myslím, že to tenkrát šlo k zajímavému tvaru, problém však byl, že divadlo nebylo stejného názoru.

Jaký byl zásadní problém, když se nakonec inscenace stáhla z repertoáru několik dní před premiérou?

Já jsem přesvědčen, že v Divadle v Dlouhé je jistý zajímavý fenomén. Tehdy to nebylo takové divadlo, jak ho známe dnes. Hrály se tam i dost extravagantní věci, například Morávkova Ondina nebo Pitinského Kouzelný vrch. Obě tyto inscenace měly velmi málo repríz. Do Divadla v Dlouhé chodili diváci, kteří preferovali tradičnější, byť ozvláštěné, tvary. Matějovo vidění se tomuto vkusu přeci jen vymykalo, bylo - myslím - příliš experimentální. Přesto jsem přesvědčen, že kdyby se hrálo, své diváky by si našlo. Musím říct, že malinkou hořkost jsem tehdy pociťoval, nedostal jsem důvěru, že inscenace dopadne dobře.

Proč jste si vybral Matějovo vidění a ne původní hru Matěj Poctivý?

Mně se to víc líbilo. Mně se to zdálo hutnější. Já jsem chtěl drsnější verzi. A to se mně zdálo tady tato. A dodneška jsem přesvědčen, že by si to přeci jen

zasloužilo svou realizaci a jistě by si to našlo své publikum. V Klímovi je jisté ne prvoplánové podobenství. Jsem velice zvědav, zda po této hře někdo šáhne. Já bych se ji klidně pokusil inscenovat znovu.

Jakým způsobem jste chtěl Matějovo vidění inscenovat? Jak to mělo vypadat?

Ono už to vypadalo, když to mělo před premiérou. V té době se však ozvalo i několik herců a nebrali si servítky o tom, co si o inscenaci myslí. Nenašel jsem tedy ani oporu v souboru. Bylo proto jasné, že nemá cenu zkoušet něco, k čemu herci nemají žádný vztah a nepracují na tom rádi.

V Dlouhé zasáhlo tedy nakonec vedení?

Ano. Po zhlédnutí hlavní zkoušky za mnou přišlo vedení divadla, že se jim hra příliš nelíbí a že herci se proti zkoušení staví také, a mně prostě nezbylo nic jiného, než to akceptovat. Nebudu se hádat o kus, o kterém si vedení divadla - nebo jeho část - a část herců myslí, že to nestojí zato. Nebylo to moje divadlo.

A sdělili vám, co se jim konkrétně nezdálo? Žádné konkrétní vysvětlení, z jakého důvodu se inscenace stáhla, jsem nikde nenašla.

Já jsem to dodneška moc nepochopil.

Mluvčí Divadla v Dlouhé Alena Večeřová napsala v tiskové zprávě, že se v průběhu zkoušení přišlo na to, že text je neinscenovatelný, co na to říkáte?

To se tenkrát tak argumentovalo, omlouvalo a vymlouvalo. Není to pravda. Ani jedna strana - ani vedení, ani já - jsme se nechtěli hádat ani osočovat. Prostě jim to nesedlo a já jsem to musel akceptovat.

Co říkali na Matějovo vidění herci v Dlouhé, znali ten text dopředu?

Ne, neznali ho. Docházelo tehdy k výměně souboru a většina herců měla výrazně jiný vkus a byli také jinak herecky orientovaní. Tato inscenace potřebovala – mimo jiné – kompaktní soubor se společným směřováním, a to tam tehdy nebylo.

Přemýšlíte o tom, že byste někdy udělal ještě nějakého Klímu?

Kdyby se mi naskytla příležitost, tak bych se tomu rozhodně nebránil. Klidně bych znovu sáhl po Matějovu vidění, ačkoliv nedělám inscenace dvakrát – to se mi stalo jen jednou v životě, že jsem potřeboval udělat inscenaci ještě jednou a lépe. Rád bych znovu režíroval i Lidskou tragikomedii nebo Utrpení knížete Sternenhocha, ale musel bych se do toho znovu ponořit.

Příloha č. 2: Soupis inscenací

Matěj Poctivý

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	premiéra	režie
Matěj Poctivý	A. Dvořák, L. Klíma	Stavovské divadlo	22.2.1922	V. Novák
Matěj Poctivý	A. Dvořák, L. Klíma	Dělnické divadlo na Vysočanech	15.7.1922	nezjištěno
Matěj Poctivý	A. Dvořák, L. Klíma	Oblastní divadlo v Náchodě	1946	nezjištěno
Matěj Poctivý	A. Dvořák, L. Klíma	Amatérské divadlo Maryša	1974	M. Kubrová
Matěj Poctivý	A. Dvořák, L. Klíma	Studio Ypsilon	23.5.1985	J. Schmid
Matěj Poctivý	A. Dvořák, L. Klíma	Divadlo bratří Mrštíků	neinscenováno (plánovaná premiéra na sezónu 93/94)	J. Morávek
Matěj Poctivý	A. Dvořák, L. Klíma	Divadlo Šumperk	24.1.2009	O. Elbel

Matějovo vidění

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
Matějovo vidění	A. Dvořák, L. Klíma	Národní divadlo	25.11.1923	V. Novák
Matějovo vidění	A. Dvořák, L. Klíma	Divadlo v Dlouhé	neinscenováno (plánovaná premiéra na 20. 9. 2001)	A. Goldflam

Lidská tragikomedie

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
Lidská tragikomedie	L. Klíma	HaDivadlo	1.5.1991, obnovené premiéry 20. 12. 1999 a 2. 6. 2004	A. Goldflam
Lidská tragikomedie	L. Klíma	Stavovské divadlo	23.3.2003	M. Štědroň
Lidská tragikomedie	L. Klíma	Komorní scéna Aréna Ostrava	3.5.2003	I. Krejčí

Edgar

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
Edgar	L. Klíma	Středočeské div. Kladno a Ml. Bol.	17. 1. 1992	F. Staněk
Edgar	L. Klíma	Divadlo Plyšového Medvídka	26. 5. 2012	K. Popel

Dios

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
Dios	L. Klíma	Představení v rámci klauzur – DISK	22.6.1999	J. Adámek

Utrpení knížete Sternenhocha

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
Láska jest hovadství	L. Klíma	Komorní scéna Aréna Ostrava	27.10.1997	S. Lavřík
Utrpení knížete Sternenhocha	L. Klíma	Představení v rámci klauzur – DISK	6.6.2006	P. Tejnorová
Utrpení knížete Sternenhocha	L. Klíma	Pražské komorní divadlo	20.4.2007	D. Jařab

Slavná Nemesis

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
Slavná Nemesis	L. Klíma	Pražské komorní divadlo	26.11.2000	D. Jařab

Jak bude po smrti

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
Obešel já polí pět	L. Klíma	Divadlo Čára	18.6.2005	L. Stýblo

Putování slepého hada za pravdou

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
Putování slepého hada za pravdou	L. Klíma, F. Böhler	Studio Ypsilon	19.5.2007	J. Havelka

Koláže z děl

Název inscenace	Autor	Divadelní soubor	Premiéra	Režie
In memoriam Ladislav Klíma	L. Klíma	Zlatý věk divadla Praha (montáž textů L. Klímy, A. Jiráska, I. Frieda)	27.11.1990	I. Fried
Utrpení Velkého románu aneb Božská komedie s lidskou tragédií	L. Klíma	Divadlo M České Budějovice (Utrpení knížete Sternenhocha a další Klímovy texty)	2.4.1993	L. Tuček
Boj o vše	L. Klíma	Divadlo Vpřed Praha (Utrpení knížete Sternenhocha a další Klímovy texty)	4.2.1997	L. Tuček
Edgar	L. Klíma	Severomoravské divadlo Šumperk (v inscenaci použity úryvky ze Záznamů extatikových a Vlastního životopisu)	17.10.1998	K. Popel
Aj obešel já polí pět, Slavná Nemesis, Jsem absolutní vůle	L. Klíma	Divadlo Archa (scénický koncert na texty L. Klímy s hudbou The Plastic People of the Universe a Agon Orchestra)	15.12.2002	A. Goldflam