

HANA POSPĚCHOVÁ

ADAPTACE MOLIÈROVÝCH *SKAPINOVÝCH ŠIBALSTVÍ* PRO ČESKÉ STUDIO

KLASICKÝ TEXT V AVANTGARDNÍM DIVADLE

I.

Divadelní skupina České studio byla založena na jaře roku 1924 a v sezóně 1924/25 pracovala na moravském venkově. Vznikla jako výsledek nespokojenosti několika divadelních osobností se stavem a úrovní tzv. kamenného, repertoárového divadla a v jediné sezóně své existence snažila se přinést malým městům kvalitní repertoár i režii. Vůdčími osobnostmi mladého souboru byli Vladimír Gamza a Josef Bezdíček. Vladimír Gamza (1902–1929), herec, režisér, překladatel a výtvarník, narozen v Petěrburgu, pocházel z česko-ruské rodiny. Do Československa přišel po první světové válce silně ovlivněn zkušeností s ruským předrevolučním divadlem: Moskevským uměleckým akademickým divadlem a zejména jeho Prvním a Třetím studiem. Jeho zásadním vzorem stal se J. B. Vachtangov. Gamza začal svou českou kariéru jako herec pražského Vinohradského divadla, po odchodu režiséra K. H. Hilara odešel též, do Tylova divadla v Nuslích. Následovalo angažmá v Národním divadle v Brně a zde se setkává s mladým hercem a režisérem Josefem Bezdíčkem (1900–1962), absolventem brněnské konzervatoře, kde byl jeho učitelem Jiří Mahen: dramatik, bývalý dramaturg brněnské činohry, usilující povýšit úroveň provinční scény uváděním hodnotného repertoáru v tzv. Komorních hrách v Redutě. Mahen, nevzdávající se myšlenky na nové divadlo, tvořené vyzrálými, vzdělanými a zodpovědnými umělci, a tvořící pro náročné a zaujaté obecnstvo, podnítil vznik Českého studia a stal se jeho patronem. V první žádosti Studia o divadelní koncesi píše se doslova: „.../ sdužili se pod ideovým vedením Jiřího Mahena a kladouce důraz na sebevýchovu chtějí v jeho intencích na základě vlastního uměleckého programu po českém venkově pracovat.“ Podíl J. Mahena nebyl však pouze ideový, Mahen též svými intervencemi (např. až u Zemské správy politické na Moravě) pomáhal Studiu v obtížném zápasu o získání divadelní koncese. Členy souboru se stali mladí herci z Brna, Prahy a Kladna.

České studio nazývalo samo sebe divadelní společností nového typu: zásadně zavrholo dosavadní na našich scénách běžný poměr mezi zaměstnavatelem a zaměstnancem a pracovalo – jako první v českém divadelnictví – na družstevním principu, tak aby všichni členové měli stejné povinnosti a stejné umělecké možnosti. První podmínkou práce v souboru byla kolektivnost: naprostá oddanost jeho zásadám a záměrům, víra ve smysluplnost jeho práce. Podle stanov se zakládající členové zavazovali čestným slovem, že – věrni ideám nového divadla – zůstanou jeho členy nejméně dva roky, i kdyby se jim naskytla možnost lepší existence.

Divadelní řád stanoví: Při volbě repertoáru je respektován návrh každého člena souboru, režisér nové inscenace se určuje hlasováním, herci malých rolí plní též funkci inspicienta, nápověda je přítomna pouze na režisérovo výslovné přání (víme však z Gamzových vzpomínek, že i tato profese byla fakticky zrušena). Honorované účinkování v jiném divadle i ve filmu je zakázáno, nehonorované vystoupení se povolí po společné poradě, stejně jako dovolená (udělovaná pouze v nejnnutnějších případech). Rozepisování rolí obstarávají členové podle abecedy. Porušení Divadelního řádu se trestá pokutou, odnětím režie na určitou dobu, event. výpovědí. O trestu rozhodne společná rada. Divadelní řád obsahuje dokonce paragraf, dle něhož se postupně zavedou do oděvu členů Studia určité společné znaky, aby se jejich rovnoprávnost a spřízněnost projevila i mimo jeviště.

V duchu těchto zásad vypracoval soubor též provolání, leták vyznávající se z touhy po obrozeném divadle, tedy divadle oprostěném od industrializace provozu, nedisciplinovanosti a plytké zábavnosti. Nebude se snažit o násilný „modernismus“, za hesla si volí pravdu, krásu, upřímnost a přátelství. Distančuje se od divadla provozovaného pouze pro výdělek, členové jsou připraveni na nejskromnější životní podmínky, ale jsou přesvědčeni, že jejich ideály jsou plně uskutečnitelné, neboť jsou podepřeny pilí a snahou o plodnou uměleckou práci. První představení v novém působišti bylo vždy informativní, bezplatné.

Největšími úspěchy Českého studia byly inscenace Marinettiho *Ohnivého bubnu* a především Langrovy *Periferie*, která byla vytvořena na konstruktivistické scéně: jednotlivé obrazy hry střídaly se až s filmovou rychlostí, využívající bodového reflektoru a možnosti simultánních dějů. Studio ukončilo činnost v létě roku 1925, poté, co odešel tajemník souboru, několik herců, kteří nevydrželi obtížné životní podmínky (nedostatek financí dokonce i na stravu) a oficiální předseda J. Bezdíček.

S částí souboru Českého studia a na stejných zásadách založil Gamza v sezóně 1926/27 pražské Umělecké studio, působící v malostranské Umělecké besedě: ani to netvořilo déle než jednu sezónu. O působiště se dělilo s tehdy začínajícím Osvobozeným divadlem a recenzi ohlasy poskytují srovnání: zatímco Gamzův soubor byl vysoce hodnocen pro uměleckou souhru a precizní řemeslo, divadlo Osvobozené bylo ceněno pro dramaturgickou odvahu a moderní civilní projev. Zde tkví též podstata neúspěchu obou Gamzových podniků: nebyla to jen organizační a ekonomická neobratnost, rozdílnost uměleckých i lidských osobností V. Gamzy a J. Bezdíčka, nešlo jen o nepřipravenost venkovského pu-

blika nebo malou zkušenost začínajících herců: České i Umělecké studio nabízely sice hodnotný repertoár, ale po dramaturgické a režijní stránce repertoár nepůvodní, ohlasy inscenací ve stylu symbolismu, psychologismu a expresionismu, historicky již překonaných. Talentovaný Gamza – v čase, který měl k dispozici – nestačil si vytvořit vlastní režijní rukopis.

Vliv Třetího studia MCHAT na oba Gamzovy soubory je zřejmý: i Vachtangovovi žáci se nejprve sdružili jako společenství spřízněných, studio nevzniklo jako divadelní soubor, ale jeho členové původně založili komunu. Vachtangov (inspirován Tolstého myšlenkami) stanovil jako podmínku členství disciplínu, kolegiální a kolektivní spolupráci, studio nazývá klášteřem, kterému musí herec obětovat vlastní život. „Studiovost“ znamená pro něj nejen vztah k umění, ale i vzájemný vztah všech zúčastněných a jejich chování v divadle i na veřejnosti. N. Melniková-Papoušková též vzpomíná na zkoušku Uměleckého studia v Gamzově bytě jako na setkání připomínající až církevní sektu, která bezvýhradně věří svému vůdci. Tato komuna, stejně jako České studio, garantovala všem členům stejný plat a zajišťovala jejich právo podílet se na umělecké tvorbě: navrhovat repertoár, debatovat o obsazení a ucházet se o režii. Předpokladem bylo asketické soustředění pouze na uměleckou tvorbu. Přínos V. Gamzy pro české divadlo tkví tedy ve zprostředkování způsobu práce ruských studií českému prostředí (včetně repertoáru a inscenačního stylu). Oba soubory vychovaly mnoho dobrých herců a jejich družstevní způsob existence inspiroval o několik let později E. F. Buriana při založení D 34.

Monografie o Českém studiu neexistuje. Základní informace o souboru a jeho způsobu práce lze získat v biografických heslech o V. Gamzovi a v hesle publikovaném v encyklopedii Česká divadla.¹

Archivní dokumentace Českého studia je poměrně bohatá, ale týká se převážně administrativních jednání, přičemž nejcennější jsou stanovy a divadelní řád. Materiál svědčící o umělecké činnosti však není početný: máme několik fotografií pouze z jediné inscenace (*Periferie*), novinové recenze si všímají především družstevní formy podniku a podávají přehled navštívených měst, inscenacemi se podrobně nezabývají. Ze zachovaných textů, Českým studiem uvedených, poskytuje nejobsáhlejší informaci rukopis Molièrových *Skapinových šibalství*. Cílem této studie je postihnout, nakolik se liší adaptace Českého studia od překladu Julia Zeyera, který byl v té době běžně užíván, a jaké místo zaujímá v tvorbě V. Gamzy.

¹ Diplomová práce Marie Loucké *Vladimir Gamza, příspěvek k počátkům české divadelní avantgardy*, obhájená na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy roku 1966, je dnes nedostupná. Nevlastní ji ani autorka, ani příslušné pracoviště FF nebo archiv UK, ani knihovna bývalého Kabinetu pro studium českého divadla ČSAV, kterou převzal pražský Divadelní ústav.

II.

Komedie *Skapinova šibalství* nebyla ve své době kritiky příliš ceněna (uvádí se zvláště odsudek Boileauv), neboť se prohřešovala proti klasicistickým normám. Molière se inspiroval italskou commedií dell'arte a francouzskou fraškou, čerpal z Terentiovy komedie Formion, užil motivů z díla Cyrana de Bergerac, francouzských dramatiků Rotroua a Lariveniho i z Tabarinových taškařic. Postavy hry tvoří protipóly aktivity a pasivity, dynamičnosti a statickosti: jak staří otcové Argant a Geront, tak jejich synové Leandr a Oktáv a jejich dívky Zerbinetta a Hyacintha. Protiklad je nejzřejmější v postavách dvou sluhů: Skapina, hybatele děje a strůjce zápletek, a jeho věčného věrného posluchače a vykonavatele jeho příkazů, Silvestra.

Dokument nazvaný *Šibalství Skapinova. Dle Molièra zpracováno pro České studio s použitím překladu Zeyerova*. je psán inkoustem na 11 dvojlistech velkého formátu a čítá 40 stran. Formálně zůstal členěn do tří jednání, ale jejich vnitřní rozdělení na jednotlivé scény chybí, pouze jméno postavy nově vstupující na jeviště je podtrženo. Zachovaný text zahrnuje celé první a druhé jednání, z třetího jednání pouze menší část. Adaptace pro České studio se svým stylem vrací k jednomu z Molièrových zdrojů, commedii dell'arte. Jde o zásadní úpravu, zasahující jak lexikum, tak syntax.

Text naznačuje, že inscenace má být velmi dynamická: je zestručněn a proškrtán, v některých pasážích značně radikálně, kdy z dlouhého monologu zbývá několik vět, popř. několikrát opakovaní souhlasu či vysvětlování je zjednodušeno na minimum replik. Dlouhé proslovy jsou ponechány tam, kde nezdržují spád děje a mohou – s patřičně patetickou deklamací – sloužit pro charakterizaci mluvčího. Oproti Zeyerovi interpunkce často naznačuje hereckou akci: používání pomlček jako výrazu úleku a hledání slov, vykřičníku v kombinaci s otazníkem pro vyjádření úžasu a rozhořčení apod.

Úprava nabízí velkou příležitost pro osobní vklad interpretů, jejich zkušenost a invenci, počítá s hojným využitím improvizace a hereckých extempore, samozřejmě nejvíce v postavách obou sluhů. Každé jednání začíná a končí pasáží, kterou v původním překladu nenajdeme: tento úvod se ve 2. a 3. jednání odehrává před oponou, v závěru 1. a 2. jednání, po připsané části, opona padá. V adaptovaném textu je několikrát zmíněn hlas inspicienta, znějící za scénou: v tomto případě jde o roli, nikoli o skutečnou profesi.

V úvodu 1. jednání nastupují herci jako v commedii dell'arte: po předešle se zdvihne opona, konferenciér zdraví a vítá obecenstvo a volá do kulis *hej, hola, družino, nastoupit!*. Herci vycházejí husím pochodem, zpívají a řadí se před rampou. Konferenciér oznamuje, který kus se bude hrát, představuje jednotlivé aktéry a uvádí, jakou roli kdo ztvární. Herci (přišli ve fracích a večerních toaletách) si začínají hvízdát a na jevišti se převlékají (*pohyby graciézními*) do jednoduchých náznakových kostýmů, zčásti dobových, zčásti dle poslední módy. Poté se opět seřadí podél rampy a jednohlasně oznámí: *Představení Skapinova šibalství začíná*. Za scénou se ozve rána, podobná výstřelu, a všichni se rozutečou do kulis. Prázdne jeviště, po chvíli se za scénou ozve Oktáv: *Ó, ó (na scéně), ó zvěsti zlá pro srdce milující!*

V prvním dialogu Oktáva a Silvestra je sluhova pomalost a pasivita zdůrazněna tím, že Silvestr stále velmi klidně cosi žvýká. Komický účín jeho stručných odpovědí (v kontrastu k Oktávově nervozitě) je zdůrazněn doslovným opakováním posledních slov pánových vět. Silvestr navíc oproti originálu koktá. Skapino nastupuje na scénu z hlediště, objeví se vzadu mezi obecenstvem a odtud začíná hovořit s Oktávem. Poté, co Skapino podotýká, že svůj úkol – dozor nad Leandrem – splnil výborně, Silvestr dodává: *Já t-taky*. A hledí svého pána. Oktávovo líčení je zkráceno, především o rozsáhlou pasáž, týkající se Leandrova obdivného vztahu k Zerbinettě. Zásadní změnu Zeyerova slovníku najdeme např. v místě, kdy Silvestr stručně dokončí Oktávovo rozvláčné vyprávění, přičemž Skapino ho při každém zakoktání udeří do zad. Když Hyacintha pláče, že ji snad Oktáv kvůli otci opustí, adaptace připojuje akci dobráckého Silvestra: podá dívce kapesník, načež ona (*tiše*): *Zastrč tu špinu!* Skapino učí Oktáva kurážnému proslovu pro setkání s otcem, stojí proti němu, přičemž Silvestr zezadu prostrčí Skapinovi ruce pod rameny a výmluvně jimi hraje. Závěr 1. jednání, kdy se Skapino se Silvestrem domlouvají, jak v převleku přelstít Arganta, končí původně Skapinovým ujištěním, že přítele neopustí ani ve chvíli, kdy by se „rozkmotřil se spravedlností“. V úpravě pro České studio Skapino rozhodne, že Silvestr nejen bude jinak chodit, ale (místo původního proměňování tváře a hlasu) také zpívat strašidelným hlasem, protože koktavost by ho jistě prozradila.

Na počátku 2. jednání probíhá před oponou dialog Skapina a Silvestra, má vyplnit čas, než bude jeviště připraveno. Skapino oslovuje Silvestra – herce jeho vlastním jménem, společně komentují návštěvnost a zaměří se na určitého diváka (ve zkoumaném textu je to *pan Ztracený z Brna*, ale zde byla jistě plánována obměna dle místa provozování). Úvodní dialog Arganta s Gerontem je zkrácen. V okamžiku, kdy Leandr obviní Skapina ze zrady a chce ho bít (u Zeyera *tasí kord*, v adaptaci *tasí kord – nebo taky rákosku*), Skapino seskočí z jeviště a běží do obecnstva. Zbytek scény se pak již odehrává v hledišti. V 6. scéně u Molièra Karel prostě osloví Leandra, kterému přináší vzkaz. V adaptaci začne Karel volat Leandra už za scénou, Leandr mu odpovídá z hlediště, Karel ho hledá, poté vběhne na jeviště a teprve pak s Leandrem hovoří. Scéna následující, v níž Leandr prosí Skapina o pomoc, také připisuje, v úvodu, novou akci: Skapino vstává ze země, demonstrativně si oprašuje kolena, vítězoslavně pohlédne na Oktáva s Leandrem a začne si hvízdát nápěv „a koupil jsem si včera, a za dva sejra“. Pomalu odchází na jeviště, Leandr s Oktávem za ním. Na scéně Leandr na Skapina prosebně pohlédne, řekne pouze *Ah, Skapine!*, Skapino se otočí zády a hvízdá si dál. Poté již text sleduje Zeyerův překlad. Ve chvíli, kdy Leandr Skapina prosí na kolenou, v nové verzi pokleká i Oktáv. Skapino vytáhne Leandroví kapesníček, utírá si neexistující slzy, pak pohlédne na oba klečící, zastrčí kapesník zpět a nastaví každému ruku k políbení. V 8. scéně si Argant stěžuje Skapinovi na svého syna a Skapino mu nabízí radu. Argant původně pouze poděkuje, nová verze jeho větu rozdělí akcí: po slovech *Děkuji ti předem, Skapine* sáhne Argant do kapsy, Skapino nastaví dlaň, pán vytáhne kapesník, utře si nos a dokončí: *za tvou radu*. Skapino si odplivne. Skapinův text je posléze značně redukován především v pasážích líčících jeho jednání s Hyacintinou rodinou

a poměry u soudu. Následuje scéna, v níž Silvestr, vydávající se za Hyacintina bratra, mluví s Argantem o zrušení Oktávova sňatku. Je v přestrojení, s přilepeným nosem, a zpívá vysokým tenorem jakoby operní árie, aby skryl koktavost. Užívá kletby *tisíc láter saláter* a refrénovitě opakuje výhrůžku *najdu-li ho, rozdrťím ho, projedu mu kordem břich*. Na nápěv „rozmysli si Mařenko, rozmysli“ zpívá *Podejte mi svou hnátu, podejte, na mé slovo, na mé slovo spoléhejte!*, ale vypadává z role: ptá se Skapina, zda nemá odlepený nos, občas se zakoktá a Skapino musí situaci řešit vyvoláním zmatku a hluku. Silvestr nakonec umělý nos skutečně ztratí, Skapino ho z jeviště vyprovodí štulcem a nos hodí za ním. V poslední 12. scéně Skapino sděluje Leandrovi a Oktávovi výsledek jednání s jejich otcí. V adaptaci poté, co odejde Geront, Skapino vesele tančí po jevišti, mává do kulis na oba syny a zpívá moravskou lidovou píseň „I aby vás, vy mládenci, čerti vzali“. Leandr a Oktáv vběhnou každý z jedné strany. Po rozhovoru, poněkud upravujícím Zeyerovo znění, a závěrečné výzvě k urychlenému vykoupení zbožňovaných dívek následuje nový krátký dialog představitelů Leandra a Oktáva o fotbalovém zápase Sparta – Slavia, odehraném toho dne: Leandr oslovuje Oktáva jako herce – jeho vlastním jménem – a triumfálně mu sděluje výsledek. Skapino, též mimo roli, je kárá: *Pánové, pánové, to až za scénou!*

3. jednání otvírá před oponou Silvestr. Jako herec žádá publikum, aby ho neprozradilo: utekl, protože ho ostatní chtěli potrestat za špatný výkon. Skapino ho hledá, ptá se i obecnstva, když ho najde, vyplísí ho a omluví se divákům za zdržení. Molièrova 1. scéna je zcela vypuštěna a místo ní nejprve sledujeme Skapina s oběma dívkami. Louskají oříšky (*pravé ...* – uvádějí vždy jméno města, kde se hraje) a navzájem se škádlí, užívajíce i francouzských společenských frázi. Posléze si všichni tři tropí žerty ze Silvestra: zpívají moderní píseň (neuvedeno jakou) a po Silvestrově rezolutním prohlášení o zákazu zpěvu na tom místě začnou nejprve zpívat beze slov „nosem“, a pak pouze otvírají ústa. Lichotkami o jeho vtípnosti lákají Silvestra k vyprávění anekdot, nakonec Silvestr odchází s tím, že Zerbinettě a Hyacintě vylíčí, jak vystrašil Arganta zpěvem árií z Prodané nevěsty. Až nyní se vracíme k Molièrovu textu, ke scéně druhé, kdy Skapino hovoří s Gerontem. Následuje Gerontovo ukrytí v pytlí a fiktivní setkání s násilníky: po příchodu vojáků text adaptace končí.

Jako norma je užitá dobová obecná čeština, přičemž sluhové mluví až hovorovým jazykem. Zeyerova archaického jazyka užívají v některých chvílích zamilovaní mladíci (navíc s patetickým přednesem jako zdůrazněním svého sentimentu), Skapino, chce-li být přesvědčivý, nebo staří otcové, mají-li v úmyslu zapůsobit autoritou. Někde je dokonce slovosled archaizován pro větší komický účín: místo *naší loďky* je *loďky naší* (patříčně deklamováno) jako karikatura vznešenosti. Jazyk necharakterizuje dle společenského postavení, ale podle situace: i Argant s Gerontem užívají např. žoviálního *vědí, pane* nebo *já bych jim něco řek', ale voni by se urazili*, popř. *Ať mi vleze na záda! a jdi do háje*.

Příklady užitých tvarů a výrazů: *ňáká* (nějaká), *dyť* (vždyť), *sem* (jsem), *dyž* (když), *lek' se, moh'* (mohl), *vyved'* (udělal), *prachy, prašulky* (peníze), *pan synátor, držgrešle, sčuchne se* (spojí se), *houby vykoná* (nic neudělá), *jen se nešťajfuj* (neodmítej), *vyčemichal* (odhalil tajemství), *jo* místo „ano“, *vo grejcar*,

votevřeš hubu, vobalamutit, vosmdesát, vosel (osel), bejt (být), koncovky zájmen a adjektiv na –ej (*každej, vy jste dobrej!*), *děkuju, nepotřebuju*. Dívky jsou označeny jako *žáby*, synové jsou *kluci*, v určité situaci je *psina* nebo *legrace*, zazní pozdrav *na zdar*. Úprava je ovšem nedůsledná a užívá jak tvarů nespisovných, tak spisovných (až knižních): *říc' – říci*, na druhé straně i vulgarismu *pitomec*. V textu se často setkáme s ustálenými rčeními a úslovími: *co se z toho vyklube – už vím, kolik uhodilo – bože, bože, do čehos'to duši dal – tu máš, čerte, kropáč – kdo uteče, ten vyhraje – jste v bryndě jedna dvě – dát z ručky do ručky – jablko vod stromu – nos mezi vočima – povídali, že mu hráli – vzal si na mušku – když se do toho obuju – být celý bez sebe – filipa nemá na rozdávání – strčit do chřtánu – přijít jako na zavalanou – všet bulka na nos*. Sluhové se často oslovují zdobnělinami: *Silvestříčku* (shovívavé, ironické), *Skapinouši* (vystrašené, prosebné). Skapino vůbec hojně užívá zdobnělin: *chce-li přesvědčit, vlichotit se nebo zmírnit dopad svých slov (zpřerážel žebírka, Hyacintin bratr žádá jen docela malýho mezka, takovýho malininkýho mezička)*.

Z textových změn vyplývají též určité změny v charakterizaci postav. Nejvíce se týkají opět ústřední dvojice sluhů: Skapino je poněkud drzejší, jeho občas periferně ležerní, „pepická“ dikce je však v řádu zvolené úpravy: *To se pozná!, No, dyž povídám, že ne..., No děsně móc!, Po tom všem, co se stalo, ne?, to bude tak celkem vzato asi všeko*. Je-li přistižen, je u Zeyera více zkroušený: třeba se vysmívá, je navenek uctivý. Zde je prohanější, podlézavější – užívá např. úslužných frází obchodního příručího: *Služebníček, pane., Neráčil jste zmoknout?, Pane, jsem vždycky k vašim službám., Ráčíte přemítat o záležitosti svého pana syna?* (místo Zeyerova *Rozjímáte o záležitosti svého syna?*), *A jejej, pane, to je náhodička, to je setkáníčko!* (Zeyer: *Pane, jsem' u vytržení, že vás opět spatřuji.*), *Ráčíte mít pravdu, prosím.* (Zeyer: *Pravda.*). Oproti Zeyerovu textu je ovšem verbálně jednotvárnější, méně vynalézavý, adaptace klade důraz spíše na akci. Silvestr, jak zmíněno, koktá. Což podtrhuje jeho komickou snaživost. Na rozdíl od Zeyerova znění je hovornější, a ačkoli zůstává Skapinovým pasivním protipólem, je viditelnější. Stále je neschopný a těžkopádný, vděčný za Skapinovy nápady a vtip, ale stává se jedním z dvojice průvodců, komentátorů děje. Argant a Geront poněkud ztrácejí na své stařecké důstojnosti, byť Molièrem zesměšňované, a to zčásti kvůli menší uctivosti Skapinově, zčásti pro svou obecnou češtinu. – Úpravy jsou tedy zcela v duchu *commedie dell'arte*: více typizace a fyzického jednání.

Jako komický prvek jsou užity též narážky na dobové reálie: drahota, benzínová aféra,² nadávka *bolševik*. V textu bývá jmenováno místo, kde Studio právě hraje. Poměrně řídké jsou slovní hříčky: divák *Tenco* (tedy *ten, co tu není*), jinde Silvestr zkoumá tajemné substantivum, rostlinu *muláska* ve známé písni (copak je to vojáka, když *mu láska* nekvete).

² Skandál s dodávkami benzínu pro Ministerstvo národní obrany (korupce místo veřejné soutěže, provize pro prostředníka, méně kvalitní benzín byl dáván do souvislosti s častějšími leteckými haváriemi – to se však nepodařilo dokázat). Soud probíhal od června do srpna 1924.

Překlad Julia Zeyera, vydaný v roce 1898, byl jediný v té době k dispozici. Novější překlad Bohdana Kaminského vyšel krátce poté, co byla pořízena adaptace pro České studio, v roce 1927. Jazyk Kaminského se však od Zeyerova příliš neliší – spekulace, že pro Gamzu by byl vhodnější překlad nový, který by nemusel být podroben místy až drasticky radikálním zásahům, je tedy lichá. Z jedné pasáže ovšem poznáváme, že Gamza pracoval též přímo s francouzským originálem: jde o počátek 3. jednání, kdy Geront, ukrytý v pytli, je Skapinem bit. Druhého z fiktivních útočníků ohlašuje Skapino jako cizince a v úpravě pro České studio zaznívá zkomolená čeština prokládaná francouzskými slovy. Zeyer ovšem (ani Kaminský) ve svém překladu Molièra nerespektuje (originál užívá francouzštiny, jakou by hovořil např. Ital nebo Němec) a tuto pasáž překládá stejně jako ostatní text. Francouzština také místy zazní v rámci hry se slovy: *Oh, quel malheur, Scapino?*, ptá se Oktáv, když mu Skapino v 1. jednání odmítne pomoc kvůli nedávnému problému, ve 3. jednání soudí Hyacintha, že emancipace je *dernier cri* dnešního manželství. Poměrně hojně, především ve zdrobnělinách, které používá Skapino, se setkáváme s rusismy: otec je *taťuška*, u soudu pracují *písařiči*, přestrojil se za *strašidluško*, nechal si *hodinušky*, na uklidnění doporučuje *aspirinčik*. Tento fakt také (kromě rukopisu shodného s deníkovými záznamy) ukazuje na autorství V. Gamzy: po příchodu do Prahy se sice musel znovu učit česky, jeho čeština byla však natolik dobrá, že nejen hrál, ale i překládal. Zmíněná slůvka nelze tedy označit za nedopatření, ale spíše za hravý, ozvláštňující záměr.

III.

Vztah divadelní avantgardy 20. století k commedii dell'arte byl velmi blízký. Inspirovala nejen svým způsobem práce, ale též vztahy a soudržností souboru. Vitální, herecké divadlo, syntetické, improvizující a navazující kontakt s divákem bylo pak reakcí na naturalismus, popisnost a iluzívnost století devatenáctého. V díle J. B. Vachtangova, Gamzova největšího vzoru, jde především o slavnou inscenaci Gozziho *Princezny Turandot*, uvedenou roku 1922 ve Vachtangovově divadle. Inscenace začínala, v duchu tradice, příchodem herců v maskách commedie. Masky vyšly na scénu za doprovodu radostné hudby, na rampě si posléze upravovaly kostýmy a hovořily s publikem (rozhovor se vyvíjel ke stále nevázanější podobě). Herci sborově oznámili, jaké představení se bude hrát, a kancléř Tartaglio obřadně představoval jednotlivé aktéry a jejich role, a postupně přešel do pouťového vyvolávání. Všichni účinkující poté přišli na jeviště slavnostně večerně oblečení, korzovali a společensky konverzovali. Po Tartaglioově napomenutí si začali nasazovat masky a oblékat části kostýmů. Jeden z herců přečetl Vachtangovovo svolání k obecnostvu, žádající o shovívavost k začátečníkům a zvoucí diváky do říše pohádkového příběhu, kde se budou moci smát. Za doprovodu slavnostního pochodu pohazovali herci rekvizitami a kostýmy a zpívali píseň o tom, že začíná představení o staré Číně. Melodie byla náhle přerušena, herci se rozprchli a na scéně zůstal jen Tartaglio. Jevištní slu-

hové, zanni, zatáhli a otevřeli oponu a začali upravovat scénu. – Přečteme-li si úvod 1. jednání Gamzovy adaptace *Skapinových šibalství*, najdeme paralely.

Gamza, který před revolucí v Rusku studoval nové divadelní trendy, jistě své kontakty udržel i po přesídlení do ČSR, lze tedy předpokládat, že měl podrobné informace i o *Princezně Turandot*. Jeho adaptace *Skapinových šibalství* je pak jedním z otevřených přiznání k odkazu tvorby J. B. Vachtangova – je zmíněnou inscenací přímo inspirována. V úpravě Molièrovy komedie pro České studio nejde pouze obecně o uplatnění postupů *commedie dell'arte*, o snahu po „zdivadelnění divadla“, kterou sdíleli evropští avantgardní tvůrci, ale o přímý vliv konkrétního díla včetně citací určitého režijního postupu.

Není jisté, zda byl text skutečně inscenován: Na úvodním plakátě Českého studia, seznamujícím diváky s veškerým repertoárem, *Skapinova šibalství* najdeme, v soupise repertoáru, který 8. ledna 1925, tedy v půli sezóny, pořídil J. Bezdiček pro jednu z žádostí o koncesi, však tento titul zatím chybí. Není zmíněn ani v recenzích, ani v Gamzových vzpomínkách, hodnotících především etapu Uměleckého studia, ale několik úvodních stran věnujících práci studia Českého. Rukopis není uložen celý – je tedy možné, že nebyl ztracen, ale že nikdy nebyl dopsán, čili původní záměr nebyl uskutečněn.

Inscenace Uměleckého studia *Dvanáctá noc aneb Cokoli chcete* (1927), režírovaná ve stylu burlesky a s ohlasy lidového divadla středověkých tržišť, byla záměrně tvořena jako replika slavné Vachtangovovy inscenace. Při pročitání kritických ohlasů nacházíme formulace, které lze vztáhnout i na *Skapinova šibalství*.

V. Gamza inscenoval Shakespearův *Večer tříkrálový* na konstruktivistické scéně: po straně byla postavena jakási visutá klec pro Vévodu, na niž se vystupovalo po strmých schůdcích, Olivii patřil prostor s oponkou umístěný vzadu nad šikmým pódium, výprava užívala pověšená barevná plátna (např. dva zelené pruhy značily zahradu). Jestliže scéna byla přijata kritikou s rozpaky, kostýmy byly označeny za zdařilé a malebné (Karel Engelmüller).³ Bujné, rozpustilé pasáže byly v Gamzově režii střídány lyrickými okamžiky se stylizovaným, vyjpatým pohybem doplňujícím stručný text (Jindřich Vodák).⁴

Gamza užil překladu J. V. Sládka a značně jej upravil, seškrтал a aktualizoval: z pěti aktů vzniklo sedmáct obrazů, měnilo se pořadí situací, byl užit hovorový jazyk a některé obrazy byly připsány, např. hned prolog: vystoupili v něm tři králové (Šašek jako jeden z nich) a zazpívali „My tři krále, my jdeme k vám“ s textem přizpůsobeným hře. V již zmíněných vzpomínkách Gamza uvádí, že v „divadelní skladbě Shakespearovy ‚Dvanácté noci‘ docíleno pronikavého ohlasu masopustní taškařinou provedení, zčasováním jednotlivých vtípů a obrazů a baletním sestylisováním lyrických výjevů“, kritické ohlasy však nejsou tak jednoznačné. Negativně jsou hodnoceny především textové změny. Tak K. Engelmüller přímo upozornil na Gamzův „velký vzor“, Vachtangovovo studio, kte-

³ Engelmüller, K.: *Umělecké studio. Gamzův Shakespeare*, Večerní Národní politika 23. 4. 1927.

⁴ jv.: *Dvanáctá noc*, České slovo 22. 4. 1927.

ré uvedlo tuto hru při hostování MCHAT v pražském Divadle na Vinohradech roku 1922. Soudil však, že nová úprava nepřinesla veselost a vtip, které by podněcovaly upřímný smích, naopak: „(...) takové nějaké ‚ty vole‘ bylo příliš blízké pražskému pepictví a dnešnímu módnímu pojmu o komice.“ Neuspokojila ho scéna, která vévodské komnaty a palácové zahrady nahradila „směšnou kurníkovou konstrukcí obalenou závěsy“. Jindřich Vodák konstatoval, že Gamza libovolně roztříštil mistrovskou autorovu stavbu, „naházal scény, jak se mu zamano, bezohledně je proškrtal a přimíchal do dialogů, kde ho co domněle žertovného z dneška napadlo“. Kritizoval posuny v textu (místo *mlč, ty lotře* se „pádněji huláká“ – *mlč, ty pse*) a z nich plynoucí změny v pojetí postav, které nerespektovaly Shakespearův záměr, ale řídily se „svobodou přírodnosti“, tedy osobitým temperamentem každého z aktérů: Olivie se stala tuctovým, pohledným, dobře oblečeným děvčetem, Tobiáš Říhal místo chytrého chlapíka a hlavy svých kumpánů, nanejvýš „zpola zpitého“, byl „mžouravým, tupým, potácivým ožralcem“, Malvolio se se změnil v „rozeskákaného“ cirkusového augusta. Jiří Frejka psal obecně o absenci zvědavosti a experimentu, pro což nelze toto divadélko nazývat studiem: jeho styl je podle něj směsí techniky Kvapilovy, Hilaryvy a Moskevských. *Dvanácté noci* pak vytkl příliš zjednodušující pojetí, hru mechanicky a jednostranně střídající groteskní a lyrickou polohu, z níž se vytratil Shakespeare – filozof (stalo se prý totéž, jako kdyby hlubokého a lidského Chaplina zastoupil jeho dvojník, pouze vnějškově směšný).⁵ Všichni posuzovatelé se však shodli v kladném hodnocení hereckých výkonů, celkově temperamentní, bystré souhry a mladého, nadšeného ducha inscenace.

Ať již hrána nebo ne, patří tedy adaptace *Skapinových šibalství* pro České studio – svými textovými změnami a naznačenou režii – do jedné řady s úpravou Shakespearova *Večera tříkrálového* pro Umělecké studio, je její předchůdkyní a společně s ní je pak jasným přihlášením ke stylu práce J. B. Vachtangova.

PRAMENY:

Moravský zemský archiv v Brně, fond B 26 (Policejní ředitelství Brno), karton č. 2540, sg. 1081 (Divadelní skupina České studio) a fond B 40 (Zemský úřad Brno), karton 2522 (Divadelní skupina České studio): administrativní materiál a novinové výstřižky.

Národní muzeum v Praze, divadelní oddělení, písemná pozůstalost Vladimíra Gamzy: sign. Č 11 323: *Šibalství Skapinova*, Č 11.347: V. Gamza: *Vznik a vývoj Uměleckého studia*, DT 536: novinové výstřižky.

Molière: *Les Fourberies de Scapin*, Bielefeld (Velhagen & Klasing) 1870.

Molière: *Šibalství Skapinova* (překlad J. Zeyer), Praha (J. Otto) 1898.

Molière: *Skapinova šibalství* (překlad B. Kaminský), Praha (Česká akademie věd a umění) 1927.

Molière: *Skapinova šibalství* (překlad S. Kadlec), in: *Hry IV*, Praha (SNKLHU) 1956.

⁵ FR: *Problém divadelního Studia*, Národní osvobození 22. 4. 1927.

Shakespeare, W.: *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (překlad J. V. Sládek), Praha (Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění v nakl. J. Otty).

Tvrzník, J.: *Podvečery s národním umělcem Bohušem Záhorským*, seriál v časopise *Květy*, 1972.

LITERATURA:

ba (B. Srba): *Vladimír Gamza*, in: *Postavy brněnského jeviště*, sv. I, Brno (Státní divadlo v Brně) 1984, s. 217–220.

Bezdiček, J.: *Učitel a přítel*, in: Dvořák, J.: *Čtení o Mahenovi a Těsnohlídkovi*, Praha 1941.

Brett, V.: *Molière*, Praha (Orbis) 1967.

bs (B. Srba): *České studio*, in: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha (Divadelní ústav) 2000, s. 32–33.

bs (B. Srba): *Umělecké studio*, in: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha (Divadelní ústav) 2000, s. 501–502.

Dějiny českého divadla, sv. IV, Praha (Academia) 1983.

Digrin, Z.: *Bohuš Záhorský*, Praha (Orbis) 1968.

Fleischner, R.: *Divadlo v přerodu*, Olomouc (Index) 1937.

Havránek, B. – Jedlička, A.: *Stručná mluvnice česká*, Praha (Fortuna) 1996.

Honzl, J.: *Vladimír Gamza*, in: *Divadelní a literární podobizny*, Praha (Orbis) 1959.

Hrubý, J.: *Aféry první republiky*, Praha (Práce) 1984.

Hvynar, J.: *Herec v moderním divadle*, Praha (Pražská scéna) 2000.

Kamen, J.: *Vladimír Gamza*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, sv. 19, Praha (Scénografický ústav) 1973.

Kolátor, V.: *O Vladimíru Gamzovi*, Pardubice (Vokolek) 1931.

Kratochvíl, K.: *Ze světa komedie dell'arte*, Praha (Panorama) 1987.

Martínek, K.: *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, Praha (Orbis) 1967.

Pozn.: Autorka děkuje za konzultaci paní doc. PhDr. Růženě Ostré, CSc. (Ústav románských jazyků a literatur FF MU).

ADAPTATION OF MOLIÈRE'S *THE ROGUERIES OF SCAPIN* FOR CZECH STUDIO

A CLASSICAL TEXT IN AN AVANT-GARDE THEATRE

The study deals with one of the texts of the Czech Studio Theatre Company, which performed in the Moravian country in the season of 1924/25. The company was founded by Vladimír Gamza (1902 – 1929) and Josef Bezdiček (1900 – 1962) in Brno in the spring of 1924. Its patron was a writer, Jiří Mahen. The members associated with his idea of an artistically valuable theatre, disengaged from routine, disorderliness, and shallow humour.

V. Gamza (an actor, director, translator, and stage designer) was born in a Czech-Russian family in Petersburg. He came to Czechoslovakia after World War I, strongly influenced by experience with the Russian Theatre. After the Czech Studio disintegrated, he founded the Art Studio in Prague (1926/27), working under the same principles: Both companies brought to Czech dramatics the form of a cooperative company in which all the members had the same duties and the same artistic opportunities; each member's

proposal was respected in selecting the repertoire, the director of a play was elected, the position of a prompter and a stage manager were cancelled, the actors participated in making the stage and costumes, and they took turns in copying scripts. They had equal wages; a holiday was only given based on a common decision at a meeting. The studios functioned as a sort of commune demanding the entire loyalty of their members and their ascetic concentration on artistic creation. Here, the influence of the Third Studio of the Muscovite Artistic Academic Theatre (MCHAT) was noticeable. It was led by Gamza's main model, J. B. Vachtangov, who, inspired by L. N. Tolstoy's ideas, set as a condition of membership in his theatre, discipline, a comradely spirit, and collective collaboration. He called the studio „a monastery“ to which the actors must devote all their lives.

The text of Molière's *The Rogueries of Scapin*, deposited in Gamza's estate in the theatre department at the National Museum in Prague, is based on the Czech translation by Julius Zeyer, the only in existence at that time, issued in 1898. The form of adaptation keeps the division into three acts, but cancels the inner division into individual scenes. The preserved text contains the entire first and second act, and only a small part of the third one. The adaptation for the Czech Studio goes back, in its style, to one of Molière's sources, commedia dell'arte: it inclines to standardization and uses more physical acting. This essential adaptation affected both vocabulary and syntax. The spoken Czech language of the period is the standard; Zeyer's archaic language is only used now and then, for example in the sentimental monologues of the young men in love. A comic element hints at period life; to make it more interesting, French words and Russianisms are used, and, unlike in the original, the servant Silvester stutters. The play was supposed to be very dynamic: the text was made shorter, and there were cuts made in it; it counted on a great deal of improvisation and extempore. Each act begins and ends with a new passage (e.g., Scapin and Silvester comment on the attendance or Silvester escapes and Scapin looks for him in the audience). Punctuation often indicates the actor's action: a dash is used as the expression of fright or looking for words, an exclamation mark combined with a question mark are used to express astonishment or indignation, etc.

The text of the adaptation of *The Rogueries of Scapin* is influenced by Vachtangov's production of *Princess Turandot* (by Carlo Gozzi) in the Vachtangov Theatre (1922): The initial scenes of *The Rogueries of Scapin* include exact citations of the situations in the Russian production. The archive material does not contain any evidence that indicates whether or not *The Rogueries of Scapin* was really performed in the Czech Studio. However, whether or not the text was performed, it confirms straightforwardly to Vachtangov's strong influence on V. Gamza. Gamza's production of Shakespeare's *Twelfth Night* staged in 1927 in the Art Studio, based on a constructivist scene in the style of a burlesque and reflecting people's theatre of medieval marketplaces, was intentionally composed as *Princess Turandot's* replica. The adaptation of *The Rogueries of Scapin* was thus one of the steps towards it.