

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Scénografie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Josef Kajetán Tyl: „Strakonický dudák aneb Hody divých žen“ - komplexní scénografické řešení**

**Barbora Maleninská**

Vedoucí práce: MgA. Martin Černý

Oponent práce: doc. MgA. Karel Glogr

Datum obhajoby: 7.9.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Performing arts

Scenography

**MASTER'S THESIS**

**Josef Kajetán Tyl: " The Bagpiper of Strakonice –  
The Wild Women's Feast " - Complex Scenographic  
Project**

**Barbora Maleninská**

Thesis Advisor: MgA. Martin Černý

Examiner: doc. MgA. Karel Glogr

Date of Thesis Defence: 7.9.2020

Academic Title Granted: MgA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Josef Kajetán Tyl: "Strakonický dudák aneb Hody divých žen"  
- komplexní scénografické řešení

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá problematikou inscenování dramatických textů sloužících v minulosti coby nástroj šíření ideologie. Mapuje způsoby, jakými tato skutečnost ovlivňuje současnou percepci díla veřejností a na ně navazující přístup potenciálních inscenátorů. Hledá inscenační postupy, které by napomohly rehabilitaci původního dramatického textu, vedoucí v ideálním případě ke zvýšení zájmu o jeho inscenování. Popsaná problematika a potenciální tvůrčí postupy jsou demonstrovány na dramatickém textu Josefa Kajetána Tyla *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*.

## **Abstract**

This thesis engages with the staging of dramatic texts that have been used as tools of disseminating ideologies in the past. It maps the modes of this reality influencing the contemporary perception of these works by the public and the influence of this perception on the subsequent choice of approaches employed by potential contemporary makers. It searches for methods of staging that could assist in the rehabilitation of the original dramatic text, ideally leading to the increased interest in its staging. The described thematic corpus and the potential creative methodologies are demonstrated on the dramatic text of Josef Kajetán Tyl *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* (The Bagpiper of Strakonice – The Wild Women's Feast).

## **Poděkování**

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucím své diplomové práce MgA. Martinu Černému, doc. PhDr. Vlastě Koubské, MgA. Kateřině Štefkové a prof. Janu Duškovi za odborné vedení, cenné rady a projevenou trpělivost při vzniku této diplomové práce.

# Obsah

## Úvodem

1. Vybrané výchozí aspekty a krátké shrnutí zkoumané problematiky .....	12
1.1. Fenomén „národ“ .....	12
1.2. Nacionalismus, vynález romantiků? .....	16
1.3. Mýtus coby forma saturace potřeby sounáležitosti .....	19
1.4. Metaforické vnímání jako základní mechanismus lidské percepce ve vztahu s vizuálními metaforickými prvky inscenace se zaměřením na vnímání metafory podmíněné historickou zkušeností publika .....	21
1.4.1. Několik poznámek k problematice pojmosloví .....	21
1.4.3. Metafora divadelní .....	25
2. Strakonický dudák jako symbol .....	27
2.1. Stručné nastínění děje .....	29
2.2. Krátce o autorovi .....	30
2.3. Pragmatický idealista čili podrobněji o Tylově a Tylovské dramatice .....	33
2.4. Švanda ve vleku dějin, aneb stručný přehled české inscenační (ne)tradice .....	35
2.4.1. První uvedení .....	35
2.4.2. Ve stínu Bachova absolutismu: Inscenace po roce 1848 .....	38
2.4.3. Oficiální angažmá: Zrod národních států a národního mýtu .....	38
2.4.4. Bouře před tichem: K inscenacím Strakonického dudáka mezi válkami .....	39
2.4.4.1. Pokrok v mezích tradice .....	39
2.4.4.2. Kýčem kupředu .....	41
2.4.4.3. Konečně do světa .....	42
2.4.5. Šeptem: Období německé okupace .....	44
2.4.5.1. Poslední útočiště .....	44
2.4.5.2. Za zdmi Terezína .....	45
2.4.6. Švanda rukuje do řad bojovníků za osvobození utlačovaných tříd .....	47
2.4.6.1. Lesní panny nositelkami stylizace .....	48
2.4.7. Švanda normalizovaný .....	50
2.4.7.2. Hvězda padá vzhůru .....	51
2.4.7.3. Dudák akční .....	53
2.4.8. Strašák českých literárních velikánů a kam je zavřít: Inscenace Strakonického dudáka na současných jevištích .....	53
2.4.8.1. Adventní kalendář .....	53

2.4.8.2. Rezolutní „možná“ .....	54
2.4.8.3. Záchodková taškařice .....	55
3. Teoretická reflexe popsané problematiky v kontextu vlastních potenciálních inscenačních postupů .....	57
3.1. O vrtkavosti percepce díla v závislosti na kontextu a kulturní tradici .....	57
3.2. Hranice interpretace .....	66
4. Reflexe a aplikace nastíněných inscenačních postupů v rámci vlastní scénografické koncepce .....	71
4.1. Několik slov k teoretickým a praktickým východiskům vlastní koncepce .....	71
4.1.1. Systematické potírání politických a politizujících konotací jako inscenační klíč? .....	71
4.1.2. Cesta metonymie a metafory, metafora a metonymie cesty .....	73
4.1.3. Tři světy .....	75
4.1.3.1. Objetí všednosti tišivé i dusící .....	76
4.1.3.2. Paměť místa žádoucí a nežádaná .....	78
4.1.3.3. Prkna, která znamenají zodpovědnost .....	79
4.1.4. Vocilka „nastavuje zrcadlo“ .....	80
4.2. Podrobněji k jednotlivým obrazům .....	81
4.2.1. Dějství I. ....	81
4.2.1.1. Expozice .....	81
4.2.1.2. Před Hájovnou .....	82
4.2.1.3. Švandův sen .....	83
4.2.1.4. Audience u Lesany .....	84
4.2.1.5. První koncert .....	85
4.2.2. Dějství II. ....	87
4.2.2.1. Mikuliho hospoda .....	87
4.2.2.2. Na dvoře princezny Zuliky .....	88
4.2.2.3. Příchod Alamirova vojska .....	90
4.2.2.4. Vězení .....	91
4.2.2.5. Lesanin rozsudek .....	92
4.2.3. Dějství III. ....	93
4.2.3.1. Návrat domů .....	93
4.2.3.2. Půlnoční rej .....	95
4.2.3.3. Cíl .....	96
4.3. Několik slov k výtvarnému pojetí kostýmu .....	97
4.3.1. <i>Kostým, oděv, oblečení a šaty</i> , neboli stručné ujasnění pojmů .....	98



4.3.2. Přehled postav .....	99
4.3.3. Švanda dudák, nonkonformní tulák mezi světy .....	100
4.3.4. <i>Vesnice</i> .....	102
4.3.4.1. Dorotka .....	102
4.3.4.2. Trnka .....	103
4.3.4.3. Kalafuna .....	104
4.3.4.4. Kordula „i s celou kukaní“ .....	105
4.3.4.5. Koděra .....	106
4.3.4.6. Šavlička .....	107
4.3.4.7. Nalejváček a Mikuli .....	108
4.3.4.8. Tomáš .....	108
4.3.5. <i>Nadpřirozeno</i> .....	109
4.3.5.1. Lesní panny .....	109
4.3.5.2. Rosava .....	110
4.3.5.3. Divé ženy .....	111
4.3.5.4. Lesana .....	112
4.3.5.5. Přízraky .....	114
4.3.5. <i>Cizina</i> .....	115
4.3.5.1. Zulika .....	115
4.3.5.2. Alenoros .....	116
4.3.5.3. Alamir .....	117
4.3.6. Vocilka .....	118

Závěrem

## Úvodem

„Celý svět je jako koule,  
těžko na něm stát jen nohama;  
nechce-li mít člověk boule,  
musí se ho chytat rukama.“<sup>1</sup>

Od chvíle, kdy prostřednictvím postavy vychytralého světoběžníka Vocilky shrnul ve své dramatické báchorce *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* český dramatik Josef Kajetán Tyl pocit permanentní nejistoty panující ve společnosti poloviny devatenáctého století, uplynulo již téměř dvě stě let. Přesto by však tyto řádky mohly být, snad za drobné jazykové aktualizace, stejně dobře součástí některého z novodobých novinových fejetonů či internetových obdob epigramů, „tweetů“.

Základní otázky lidské existence, obdobně jako Tylem kritizované společenské nešvary, se od doby, kdy byl *Strakonický dudák* poprvé hrán na prknech Stavovského divadla, příliš nezměnily. Zdálo by se tedy, že nám tento dramatický text, pojednávající v první řadě o strastech člověka hledajícího své pomyslné (a v tomto případě i doslovné) místo na světě, bude do dnešní doby blízký. Jistě, mnohé autorovy vyjadřovací prostředky můžeme z hlediska dnešního jazyka označit za archaické a smířlivě humorné ladění díla nemusí nutně korespondovat s našimi subjektivními preferencemi v oblasti celkového ladění uměleckých děl, která „konzumujeme“. Nutno však přiznat, že při pohledu na podobu současných televizních estrád či programy kin, se nezdá, že by byl obecný vkus naší společnosti skutečně natolik odlišný.

Přesto však již při vyřčení autorova jména bývá naší prvotní reakcí tendence protočit oči v sloup v očekávání přívalu opěvných či naopak hanlivých výrazů adresovaných tomuto literátovi. *Strakonický dudák* pak snad více než kterékoliv jiné z Tylových děl dává mnohým z nás pocítit palčivou směsicí nechuti, pobavení a nudy, pramenící ani ne tak z osobní zkušenosti se samotným dramatickým textem, ale ze způsobu, jakým nám byl v minulosti prezentován. Tylovo dílo obecně a především pak právě *Strakonický dudák* byli v průběhu posledních několika desítek let nástrojem „výchovy společnosti“.

Toto primárně se nabízející vysvětlení obecně nízké popularity, které se v dnešní době dílo Josefa Kajetána Tyla těší, a z ní pramenícího nízkého zájmu současných inscenátorů je však jen jednou z mnoha příčin, které za tímto povětšinou apriorně negativním celospolečenským naladěním stojí.

Od v textu neoddiskutovatelně přítomných prvků nacionalismu, přes, ne-li přímo rozporuplné, pak přinejmenším rozporované kvality samotného díla a již naznačené znechucení povinnou četbou až k, ne snad na první pohled patrnému, avšak stále přetrvávajícímu, zmatení pramenícímu z jakéhosi vágního pocitu potřeby utužování kulturní, ba snad dokonce národní, identity a z ní pramenící imaginární aura nedotknutelnosti, která nejen Tyla samotného, ale veškeré autory, které si s tímto fenoménem spojujeme, obklopuje. Příčin povahy naší současné percepce Josefa Kajetána Tyla a jeho odkazu je mnoho a musím přiznat, že nechovám nejmenších iluzí o tom, že se je v rámci této diplomové práce povede vystihnout všechny.

---

<sup>1</sup> TYL, Josef Kajetán: *Strakonický dudák*, s. 90, ARTUR, Praha, 2004, ISBN 80-86216-43-8

Přesto jsem se rozhodla této komplexní problematice věnovat v naději, že nepodaří-li se mi v rámci následujících kapitol nalézt úplné odpovědi na otázky související s problematikou inscenování ať už samotného *Strakonického dudáka*, či jiných „kulturně-historicky zatížených“ textů, poslouží tato práce alespoň coby impuls k otevření diskuse, která by v ideálním případě vedla k bližšímu pochopení nejen již oněch zmiňovaných příčin současné percepce díla, ale především k širšímu zamyšlení nad problematikou pojmů abstraktnějších a hůře definovatelných, vztahujících se k otázkám vlastní kulturní identity. Pojmů, jakými jsou „národ“, „tradice“, „národní mýtus“ či „národní kulturní dědictví“.

Na rozbor výše zmíněných potenciálních příčin současného vnímání Tylova odkazu následně navazuje stručný přehled příkladů, jakými se vývoj společenské percepce *Strakonického dudáka* odrážel ve vizuální podobě konkrétních inscenací.

Třetí část práce je věnována úvahám subjektivnějšího rázu, vycházejících z problematiky nastíněné v přecházejících kapitolách a směřujícím k nalezení potenciálních inscenačních postupů vhodných pro interpretaci díla pro současná jeviště.

A konečně ve čtvrté fázi tohoto vlastního akademického bádání doufám aplikovat takto nalezené potenciální inscenační postupy „v praxi“ (uvozovek v tomto případě užívám z toho důvodu, že, ačkoliv to považuji za přinejmenším nespravedlivé, nebylo mi dovoleno realizovat svou diplomovou práci na prknech skutečného Stavovského divadla a já se tak musím spokojit s pouhou maketou v měřítku 1:25) a nastíněné teorie týkajících se možných scénografických postupů tak buď potvrdit, vyvrátit, anebo přinejmenším ilustrovat tak, aby případného „konečného verdiktu“ ohledně konkrétních inscenačních možností, které tento text současným inscenátorům dává, mohl dospět sám čtenář této práce.

# 1. Vybrané výchozí aspekty a krátké shrnutí zkoumané problematiky

## 1.1. Fenomén „národ“

Skloňujeme-li v rámci těchto řádků všemi pády fenomén „národa“ i veškerých možných derivátů tohoto pojmu, dříve či později musí zákonitě vyvstat otázka, co přesně toto slovo, kterým se, (a vzhledem k historické zkušenosti nelze než šeptem dodat trpké „bohužel“) nezaklínáme jen my, autorka či čtenář této práce, nýbrž každý, kdo se v posledních dvou stech letech, byť vzdáleně, pokusil definovat a, především, ovlivnit strukturu lidské společnosti, znamená.

Odborná i populárně naučná literatura všeho druhu nabízí nespočetně definic majících za cíl prostě vyložit čtenáři tento jakoby zakletý pojem, který působí tolik nesnází snad všem, kdo se kdy pokusili vyjádřit, či alespoň pochopit podstatu většiny sociálních fenoménů posledních dvou set let.

Za všechny si uvedme definici patrně nejrozšířenější, jak ji formuloval Jan Rychlík ve své stati o základech moderní demokracie v Československu:

*„**Národ** (latinsky natio) je společenství lidí, kteří se hlásí ke stejné národnosti. Jazykově pojem odpovídá narození (latinsky natio), tedy společnému místu či společným předkům. Tímto pojmem se v různých zemích a jazycích odlišují zcela rozdílné sociální organismy. Rozlišuje se tak zejména mezi politickým a etnickým národem.“<sup>2</sup>*

Již po přečtení této definice vidíme několik (jak se ostatně v průběhu posledních dvou století evropských dějin ukázalo více než výmluvně) zásadních problémů vyplývajících především z její značné vágnosti.

Nejde však o mnohoznačnost způsobenou autorovou liknavostí, špatnou volbou slov či snad nedostatečným pochopením látky. Tato problematika je zakotvena už v samotné podstatě fenoménu, který doufá pojem „národ“ postihnout, totiž v neuchopitelnosti, proměnlivosti a vzájemné propustnosti samotných společenských struktur, ke kterým se vztahuje.

Je-li národ uskupení, ke kterému se hlásíme, stáváme se jeho plnohodnotnou součástí ve chvíli, kdy se prostě rozhodneme k němu náležet? Jaká kritéria musíme splňovat, abychom se mohli označit za příslušníka národa?

Je „společný jazyk“ jazykem, který jsme se učili od dětství? Jak plyně jím musíme mluvit, abychom jej mohli označit za vlastní?

Kde leží hranice onoho společného místa? Musíme na něm pobývat celý svůj život? Stačí se zde jen narodit? Jak podrobně jej musíme znát? Musí se nám tam líbit?

Kdo jsou ti společní předci? Kolik jich musí být? Jaký druh znalostí a hodnot mi musejí předat, abych se mohl označit za jejich následovníka? Jak dokážu, že je mám zrovna od nich?

Musím prokázat genetické vlastnosti dostatečně blízké většině příslušníků druhu homo sapiens sapiens, kteří obývají danou lokalitu? Jak velká je povolená odchylka?

---

<sup>2</sup> RYCHLÍK, Jan: Individuální a kolektivní práva menšin a tzv. právo národů na sebeurčení včetně odtržení. In: První světová válka, moderní demokracie a T. G. Masaryk. , s. 207, Praha: Ústav T. G. Masaryka, 1995

A, především, kdo má právo něco takového soudit?

Přívál otázek, které nám v souvislosti s nastoleným fenoménem tanou na mysl, se zdá být nekonečný a jakákoliv snaha o jejich zodpovězení jako by v sobě už předem nesla temnou předzvěst porušování lidských práv.

Jak je tedy možné, že si tento pojem přes veškerou svou ambivalenci a potenciální nebezpečnost našel cestu do slovníku moderního člověka?

Míváme tendenci uvažovat o národu jako o společenské struktuře svým vlastním, nedotknutelným způsobem starobylé. Je to pojem, který vznikl před tisíci let, kdy ještě lidé nebyli tolik zběhlí v byrokratických formulích, nebrali jeden druhého za slovo a k jeho pochopení stačil pouhý selský rozum. Je to společenský organismus s tradicí tak dlouhou a léty prověřenou, že přeci musí být relevantní. Všichni tak nějak podvědomě tuší, co to znamená, protože to tu bylo odnepaměti. Náš omyl v tomto ohledu snad už nemůže být hlubší.

Je jistě obdivuhodným výkonem sociologů a jazykovědců osmnáctého a devatenáctého století, s jakou jistotou se dnes zaklínáme pojmem „národ“, zejména cítíme-li se v ohrožení, zůstává však nepopíratelným faktem, že tento koncept je jejich autorským vynálezem.<sup>3</sup>

O tom, jak se v době společenské krize objevila potřeba starobylých hodnot, které proto, aby mohly být utvrzovány, musely být nejdříve vytvořeny, si povíme více v kapitole *Nacionalismus, vynález romantiků?*

V rámci následujících řádků bych si ráda dovolila nejprve krátké zamyšlení nad tím, co přesně nám dává ono vědomí tradice oddělených společenských struktur, které míváme do dnešních dní potřebu definovat a bránit.

Osobně se domnívám, že za nebyvalým úspěchem konceptů, jakými jsou „národ“, „stát“ či jiný soliterní sociální organismus, vyhraňující se proti jinému, stojí evolučně podmíněná specializace lidského druhu.

Ačkoliv by se mnou, paradoxně, jeden z myslitelů, kteří položili základ sociologickému konceptu národa, Jean Jacques Rousseau, dozajista nesouhlasil, jsem přesvědčena o tom, že odpověď na otázku věčné lidské potřeby sdružovat se do (ať už více či méně přesně definovaných) společenských celků vychází z nejpřirozenější, animální podstaty člověka.

Homo sapiens je druh, který z etologického hlediska spadá do kategorie živočichů uzpůsobených životu v jedné z nejsložitějších forem sociální struktur, hierarchizovaných skupinách. Podobně jako psi či koně (kteří tak v žádném případě nejsou mezi příslušníky lidského druhu populární pouhou náhodou) se sdružuje do uskupení, jejichž vnitřní řád podléhá přísným pravidlům a je geneticky predisponován k této formě hierarchizovaného chování inklinovat. Miliony let vývoje zakořenily v člověku tendenci přirozeně zakládat, vyhledávat a propojovat sociální skupiny vlastního druhu. Po drtivou většinu lidské existence (tedy zhruba dva miliony let, bereme-li v potaz člověka od jeho nejranější vzpřímené formy) měly tyto skupiny podobu tlup, tedy společenských celků sestávajících z několika až několika desítek rodin.

Tyto tlupy s největší pravděpodobností vykazovaly vzorce sociálního chování, které jsme velmi snadno schopni číst i v rámci etologie moderního člověka: Přísně hierarchizovaná společnost pod vedením alfa jedince, chráněná po svém „obvodu“ mladými samci se zvýšeným množstvím svalové hmoty a,

---

<sup>3</sup> <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/narod-etnikum-identita-slovnicek-pojmu/>

poněkud cynicky, leč věcně řečeno, postradatelnými pro další zachování skupiny. „Uvnitř“ skupiny se nachází převážně matky s mláďaty, případně samice schopné péči o mláďata zastávat.<sup>4</sup>

Není pak bez zajímavosti, že nejnovější vědecké poznatky naznačují, že čím větší je daná společenská struktura, které je jedinec součástí, tím větší je objem mozkové tkáně, stejně jako její gyrifikace (zvrásnění).<sup>5</sup> Existuje tedy hypotéza, že extrémně rozvinutý mozek, kterým moderní člověk disponuje, může být spíše, než rychlým střídáním klimatických podmínek tolik typického pro období čtvrtohor, následkem nutnosti zapamatovat si velké množství složitých sociálních vazeb panujících v rámci zmíněných tlup. Této teorii pak nahrávají i výsledky několika nezávislých výzkumů zaměřených na úspěšnost přežití jedinců ve vztahu k velikosti jejich „sociální sítě“ (myšleno v behavioristickém, nikoliv „internetovém“ slova smyslu) i intenzity udržovaných vztahů.<sup>6</sup>

Právě onen zažitý koncept „tlupy“ coby přirozeného sociálního celku lidského druhu však v souvislosti s životním stylem člověka moderní doby představuje problém.

Dnešní společnost nezná pojem „tlupa“ ani žádnou formu společenského organismu odpovídajícího rozsahu. Nejbližší by této definici mohlo být starořecké *oikos*, ve svém původním kontextu zahrnující společenství v širším slova smyslu, než je jeho současný, nejen lingvistický, ale i právní překlad „rodina“. Právo nezná jiný pojem pro přirozeně definovanou sociální skupinu se zvláštním druhem intenzivních vzájemných vztahů než „rodina“. V rámci rodiny však nepanuje stejná forma hierarchizace, jako je tomu v rámci tlupy. Naše tendence k tomuto způsobu strukturování sociálních skupin však z lidského naturelu nevymizela.

Domnívám se, že v minulosti funkci tlupy suplovala (a na mnohých místech jistě stále přetrvává) obec s vůdčím jedincem v podobě rychtáře či hradního pána. Se zvyšující se globalizací a rozpadem této formy hierarchizovaných sociálních struktur však i toto potenciální společenské uskupení ztrácí smysl. Stát v onom megalomanském slova smyslu typickém pro evropské správní celky poloviny osmnáctého století, zároveň již pozbývající, anebo přímo ohroženou hierarchii, se stávají pro běžného člověka příliš abstraktními na to, aby se mohl cítit jejich plnohodnotnou součástí.

Úlohu oné přirozené tlupy pak v jistém slova smyslu zastává právě onen zaklínaný „národ“, její hierarchizované formy pak národní stát.

Je lidskou přirozeností podvědomě toužit po příslušnosti k sociální skupině. Přirozeností snad o to méně vystižitelnou a v moderním světě patrnou, že jsme schopni tyto sociální skupiny vytvářet, vstupovat do nich a zase je opouštět s takovou kadencí, které se ani vzdáleně nepřibližuje žádný jiný živočišný druh obývajících tuto planetu. A z hlediska evoluční biologie se chce říct, že ani ten náš vlastní.

---

<sup>4</sup> VESELOVSKÝ, Zdeněk: Vývoj a strategie chování, in Chováme se jako zvířata?, s. 322-375, Panorama, Praha, 1992, ISBN 80-7038-240-6

<sup>5</sup> CHARVET, Christiane; FINLAY, Barbara: Embracing covariation in brain evolution: Large brains, extended development, and flexible primate social systems, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3327164/>, 2012

<sup>6</sup> DUBNAR, Ronald MacDonald Ian: Společenství a pocit sounáležitosti, in Příběh rodu Homo: nové dějiny evoluce člověka, Academia, Praha, 2009, ISBN 978-80-200-1715-4

Tendence formovat ony pomyslné tlupy a následně v jejich rámci „odehrávat“ zažité útočné či obranné „behaviorální patterny“, jsou v našich myslích zakořeněny tak hluboko, že si je mnohdy ani neuvědomujeme. Dnes a denně přitom máme tendenci rozdělovat se sami od sebe na nejrůznější „činoherce“ a „alterňáky“, spartány a slávisty, Pražáky a Brňáky, Čechy a Slováky, křesťany a muslimy. Ve chvíli, kdy čelíme hrozbě, která se zdá převyšovat naše početní síly v rámci dané tlupy (anebo naopak ve chvíli, kdy jedna z těchto dílčích sociálních skupit zažívá nebývalý blahobyt), jsme schopni tyto samostatné sociální celky sloučit v jeden větší, spíše schopný potenciální hrozbě čelit. Tak se jsme schopni v jediném okamžiku stát DAMáky proti JAMákům, fanoušky fotbalu proti příznivcům hokeje, Slovanů proti Germánům, Evropanům proti Američanům, lidmi proti katastrofě globálních rozměrů. Strach nás stmeluje a vyhraňuje.

Tato přirozená tendence je naší součástí a jako taková se nedá označit za „dobrou“ nebo „špatnou“. Prostě jen je. Tragédií se stává ve chvíli, kdy se jí někdo pokusí zneužít k realizaci vlastních mocenských ambicí. Jedinou cestou je tak patrně uvědomění si vlastních sklonů ke zkratkovité sociální diferenciaci a schopnost ji relativizovat.

Koncept „národa“ není nepřirozený, či dokonce špatný. Utrvovat se na základě tohoto konceptu ve vlastní vyhraněnosti vůči přívržencům jiného sociálního konceptu špatné je.

## 1.2. Nacionalismus, vynález romantiků?

Jedním z nesporných zdrojů kontroverze spjaté s Tylovým Strakonickým dudákem je i na dnešní poměry nezvykle vydatná akcentace motivů oslavy „češství“ a českého národa. Jedná se tedy o projevy myšlenkového proudu, či chceme-li, společenského fenoménu, který v nás jako společnosti s ještě čerstvou historickou zkušeností s událostmi dvacátého století, vyvolává přinejmenším neklid: s nacionalismem.

Abychom mohli plně pochopit přesný význam tohoto pojmu, je třeba nejprve přiblížit si historické okolnosti, které jeho vzniku předcházely.

Evropa první poloviny devatenáctého století je místem zmítaným nejistotou a strachem pramenícím z pocitu nezadržitelně se přibližující entropie. Tento všeobjímající generační sentiment pramení z hlubokých, trvalých změn v samé struktuře soudobé společnosti, zapříčiněných mnoha faktory, které můžeme vysledovat mnoho set let zpátky, nicméně pomyslně vrcholící, či, lépe řečeno nabývající reálné podoby a následně se plně manifestující událostmi roku 1789.

Bylo by naivní a nesprávné pohlížet na Velkou francouzskou revoluci jako na solitérní dějinný akt, namísto logického a nevyhnutelného vyústění historických událostí (determinovaných přirozeným vývojem západoevropské civilizace v průběhu posledních, ne-li tisíců, pak jistě stovek let), kterým bezesporu byla. Pro účely naší práce se však vyvarujeme podrobného rozboru postupné redistribuce úloh jednotlivých složek společnosti a s ní spojené moci a pro zjednodušení a lepší orientaci označíme právě červencové události roku 1789 za výchozí bod našeho krátkého shrnutí příčin psychického rozpoložení společnosti první poloviny devatenáctého století.

Velmi zjednodušeně řečeno, státní převrat, který zcela změnil politické směřování jedné z největších evropských mocností, vyvolal vlnu paniky, která se počala šířit celým kontinentem.

Společnost zmítaná neklidem vyvolaným totálním kolapsem představ o stabilitě po staletí panujících pořádků zosobňovaných, ač rozporovaným a reformovaným, přesto však stále platným systémem spočívajícím pevně v rukou vzájemně úzce propojených monarchiálních struktur. Dosud nezpochybňované pořádky jsou najednou relativizovány, a to nejen na půdě akademické či v rámci debat vedených na území „hradních kuloárů“, ale polemika o legitimitě stávajícího systému a nejistota ohledně jeho možného kolapsu se nově dotýká všech vrstev obyvatelstva, nevyjímaje ty nejnižší.

Přirozenou reakcí na tento stav hluboké, dlouhotrvající a neovladatelné nejistoty je pak nastartování jisté formy obranného mechanismu. Nemluvíme teď o obraně v doslovném, ba ani politickém či sociologickém slova smyslu, nýbrž ve smyslu psychologickém. Přirozenou reakcí na úzkost zapříčiněnou dlouhotrvajícím vystavením stresu z nejistoty reálného světa se stává tendence hledat útočiště v pomyslné svatyni světa imaginárního.

Vnímáme-li, ač již vlivem postmoderny značně zrelativizovaný, v našich myšlenkových strukturách však stále pevně zakotvený, běh dějin coby koncept takzvané „meganarace“, tedy všeobjímající velkolepé dějové linky směřující k postupnému vymanění se zpod vlivu veškerých mocenských struktur, můžeme situaci první poloviny devatenáctého století označit za jeden z prvních políček do tváře této sebezpotvrzující koncepce. Celé romantické hnutí jakoby bylo zoufalým



útěkem z chřtánu hrozby nutnosti převzít absolutní zodpovědnost za své činy a čelit jejich plným konsekvencím.

Romantismus se svou povahou striktně vymezuje vůči do té doby převládající koncepci osvícenského universalismu, racionalismu a klasicismu, které velely směřovat snahy o uchopení světa cestou postupné generalizace, kategorizace a obecného sociálního evolucionismu.<sup>7</sup>

Do protikladu s univerzalistickými myšlenkami racionalismu staví partikularismus, mysticismus a přírodní filosofii, koncept harmonické souhry. Oslavovány jsou emocionalita, individualita a spontánnost, coby přirozené projevy lidské náтуры. Do popředí se dostává koncept tzv. „kolektivního nevědomí“, zjednodušeně řečeno, neuvědomělé, původní, až „přírodní“ podstaty, nikoliv jen konkrétního jednotlivce, ale celých společenských celků.

Za projevy této ryzí podstaty jsou pak v rámci těchto společenství označeny veškeré produkty lidové tvořivosti, jakými jsou mýty, báje, pohádky a jiné manifestace paranormálních jevů ve spojení s vyhraněnými osobnostními rysy (šílenství, genialita...) a s nimi ruku v ruce jdoucí projevy lokálního „lidového génia“, tedy tradiční umělecké formy lidové estetiky.<sup>8</sup> Jinými slovy, kultura je vnímána jako manifestace pravé povahy věcí.

Právě z této romantické fascinace přirozeností, zosobněnou údajně folklorem, pramení i archetypální představa „ušlechtilého divocha“, tedy člověka morálně čistého ve své nedotčenosti civilizací.

Všechny tyto skutečnosti vedou následně ke zvýšenému zájmu o veškeré manifestace lokálního koloritu a přirozeně vynášejí do popředí jejich vzájemné odlišnosti. Ve snad poněkud paradoxním duchu ostrakizovaného racionalismu dochází i ke snaze tyto projevy a jejich odlišnosti důsledně popsat a kategorizovat. Zároveň se poprvé v novověké historii západního světa objevují hlasy prosazující pluralitní model chápání rozdílů mezi společenskými strukturami a náboženskými, potažmo kulturními okruhy.

Za zmínku v této souvislosti stojí jméno německého filosofa Johanna Gottfrieda von Herdera, který na přelomu osmnáctého a devatenáctého století přichází s tezí vycházející z přesvědčení, že jednotlivá lidská společenství odlišných kulturních okruhů nejsou nutně jen jakýmsi primitivními předstupní okruhu židovsko-křesťanského, ale jeho rovnoprávnými, svébytnými „souputníky“, či, chceme-li, variacemi na individuální kulturně-historický vývoj lidského společenství, jehož konkrétní specifická povaha je dána odlišnými životními podmínkami a individuální historickou zkušeností, které se následně formují v jakousi „duši lidu“, tedy svébytný „naturel“ daného společenského celku, národa. Ne nadarmo je tak Herder mnohými antropology označován za zakladatele moderního nacionalismu.<sup>9</sup>

Jeho myšlenky byly jedním z vůdčích popudů „boomu“ folkloristiky a etnografie devatenáctého století, které následně, spolu s vědomím bezprostředního ohrožení Napoleonovou armádou a potřebou ochránit vlastní společenské, a ně těsně navazující kulturní, hodnoty, položily základ vlně pronacionalistických vášní vrcholících událostmi jara roku 1848.

<sup>7</sup> BUDIL, Ivo: Antropologické myšlení romantismu, in Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, s. 92, TRITON, Praha, 2003, ISBN 80-7254-321-0

<sup>8</sup> BUDIL, Ivo: Antropologické myšlení romantismu, in Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, s. 93, TRITON, Praha, 2003, ISBN 80-7254-321-0

<sup>9</sup> BUDIL, Ivo: Vznik novověkého nacionalismu, in Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, s. 99, TRITON, Praha, 2003, ISBN 80-7254-321-0

Herderovy myšlenky se pak těší extrémní oblibě především v Německu, které se od třicetileté války nachází ve stavu převládající nestability, rozdrobeno na mnoho malých státních celků, které úplného sjednocení dostaly až ve druhé polovině devatenáctého století pod vedením Pruska.<sup>10</sup>

Hledání vlastní „národní identity“ na základě „původního“ předkřesťanského kulturního odkazu namísto jeho „importované“ antické alternativy.<sup>11</sup> Do popředí se tak dostává kultura germánská, dochází k její rehabilitaci a objevování, či spíše rekonstrukci jejího folkloru s důrazem na mytologii, coby základ její individuální povahy a argument pro to, aby mohla být označena za plnohodnotnou „alternativu“ společnosti stojící na základech řecko-římských. Tyto tendence rehabilitovat germánskou kulturu se pak replikují a rozvíjejí i v rámci dalších společenských okruhů, v první řadě slovanských, s jistým, geograficky podmíněným, zpožděním se ale šíří do celého světa a nevyhýbá se ani oblastem Asie či Afriky.

Nacionalismus se tak stává celospolečenským trendem kladoucím důraz na dědictví autentické lidové tvořivosti coby argumentu pro legitimizaci tendence ke konstituování národních států. Etnografie již není okrajovou výsadou několika málo učenců, ale stává se politickým nástrojem v pravém slova smyslu. Etnicita ve spojení s jazykem a folklorem, tvořící „národní kulturu“, jsou povýšeny na klíčový argument ospravedlňující nároky na legitimizaci a právní ustanovení státu na základě jeho kulturní svébytnosti.

Pokud by se snad oněch autentických zdrojů nedostávalo, byla společnost pozitivně nakloněna jejich výrobě umělé. Tak se do centra pozornosti dostává fenomén takzvaného „národního mýtu“.

Tato „politická objednávka“ získat co možná největší množství důkazů o existenci vlastní, svébytné, předkřesťanské kultury, obrací pozornost badatelů a autorů do míst s nejvyšší pravděpodobností výskytu starobyklých tradic, jazyka a lidové slovesnosti, tedy prostředí vesnic a odlehklých, izolovaných lokalit.

Spolu s nezvratnými změnami v rozložení kapitálu a s ním spojené moci v rámci celé struktury společnosti, za vehementního přispění stále populárnějších německých myslitelů, jakými byli kupříkladu Karl Marx či Friedrich Engels (není bez zajímavosti, že roku 1848 Marx poprvé vydává svůj slavný *Kapitál*) tak nacionalistické hnutí představuje jednu z hlavních hybných sil kompletní proměny státoprávních systémů celé Evropy a s ní, naneštěstí, spojených i největších tragédií v dějinách lidstva.

Máme-li si tedy odpovědět na otázku v samém názvu této kapitoly:

Je nacionalismus vynálezem romantiků?

Ano.

Jsou romantici zodpovědní za zvěrstva napáchaná ve jménu nacionalismu?

Ne.

---

<sup>10</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny\\_Pruska](https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_Pruska)

<sup>11</sup> SCHWAB, Raymond: *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East, 1680-1880*, Columbia University Press, New York, 1984

### 1.3. Mýtus coby forma saturace potřeby sounáležitosti

Hovoříme-li v rámci této práce o konceptu národní kulturní tradice a jejího vztahu k současným podobám inscenací dramatických textů, které považujeme za nedílnou součást dotyčného kulturního dědictví, nemůžeme se než pozastavit nad fenoménem, který je jedním ze základních stavebních prvků kultury, jak ji vnímali soudobí antropologové, fenoménem mýtu a všech antropologických derivátů tohoto pojmu. V rámci této práce se budeme zaměřovat především na fenomén tzv. národního mýtu s důrazem na mysticistní a paranormální prvky.

Již ze začátku se hodí přiznat, že definovat pojem mýtus může být stejně ošemetné, ne-li ošemetnější, než snaha postihnout význam pojmu „národ“. Obecně snad můžeme říci, že soudobá společnost vnímá a užívá slovo „mýtus“ trojím způsobem:

Zaprvé, dle „post-aristotelovského“ humanitně vědního myšlenkového proudu, se jedná o všeobecně rozšířenou nepravdu, mylně interpretovanou jako skutečnost. Toto apriorně negativní vnímání mýtu, coby přímého protikladu znalostí nabytých prostřednictvím „racionálních“, scientistických metod, se vyskytuje již u antických autorů, v mysli evropského kulturně-jazykového okruhu se pak ukotvil v době nástupu křesťanské tradice, která pojmem „mýtus“ označovala vše, co se neshodovalo s učením Starého zákona<sup>12</sup>.

Z etymologického hlediska je pojem „mýtus“ derivátem řeckého slova *μυθάνειν*, tedy *vyprávět*.<sup>13</sup> Jedná se tedy o příběh, který nám osvětluje původ a příčiny soudobého stavu světa, ať už v jeho nejširší existenciální rovině (tzv. kosmologický mýtus), či v rámci specifických lokálních společenských struktur (kupříkladu příběh, který nás seznamuje s původem vládnoucího rodu a dokládá legitimitu jeho postavení, mýtus heroický). Mýty můžeme v tomto kontextu chápat jako jistý druh nástroje sloužícímu k pochopení a uznání legitimacy konkrétní společnosti na základě nikoliv pouze faktografických argumentů, ale za pomoci lidské emocionality. Mýtus zpravidla, na rozdíl od, kupříkladu, kronikářského zápisu<sup>14</sup> nepředává informace formou konkrétních údajů či proklamací, nýbrž prostřednictvím asociací.

Výklad mytologického příběhu není nikdy jednoznačný a jeho potenciální poselství je tak snadno možné volně aktualizovat a interpretovat v závislosti na tom, jak se proměňuje společnost, která daný předmět zájmu považuje za vlastní.<sup>15</sup> Mýtus jako takový necílí na lidského vědění samo o sobě, ale představuje jakési symbolické propojení s abstraktnější, nevědomou složkou našeho chápání světa.

Český antropolog Ivo T. Budil demonstruje naučnou a integrační funkci mýtu na příkladu setkání etnologa s uzavřeným kmenovým společenstvím, které zkoumá:

---

<sup>12</sup> BUDIL, Ivo: Mýtus, rituál a archaický člověk, in Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, s.399, TRITON, Praha, 2003, ISBN 80-7254-321-0

<sup>13</sup> BUDIL, Ivo: Mýtus, rituál a archaický člověk, in Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, s. 397, TRITON, Praha, 2003, , ISBN 80-7254-321-0

<sup>14</sup> Ačkoliv je pravdou, že tomto prohlášení můžeme, minimálně v souvislosti s kronikami staršího data, jakými jsou kupříkladu kronika Dalimilova, polemizovat, předpokládejme v tomto kontextu, že se spíše než o snahu vytvořit mýtus samotný, jedná o prostou výpověď o jeho existenci v rámci společnosti, o které kronikář ve své práci referuje.

<sup>15</sup> BARTHES, Ronald: Mytologie, Dokořán, Praha, 2004, ISBN 80-86569-73-X

Výzkumník neznalý vztahů a pravidel kmene je jeho příslušníky jako první seznámen právě se specifickou kmenovou mytologií. Kosmogonické, teogonické, etiologické a heroické příběhy slouží k iniciaci příchozího do dané kultury stejně, jako do „svého“ společenství iniciujeme vlastní děti<sup>16</sup>, za pomoci apelu mířeného na asociativní procesy lidské kognice.<sup>17</sup>

Podle britského sociologa Antony D. Smithe jsou mýty formou snahy ani ne tak přiblížit minulé události, o kterých vyprávějí, ale především formovat s jejich pomocí způsob, jakým pod jejich vlivem percipient chápe vlastní současnost i budoucnost.<sup>18</sup>

Mýtus coby svébytná narativní forma apeluje primárně na přirozený lidský sklon ke schematismu, symbolismu a tendenci vytvářet a aplikovat asociativní vzorce, tzv. patterns.<sup>19</sup>

Jelikož si zároveň mýtus ve své mnohoznačnosti nečiní primární nárok být faktickou výpovědí, nemůže být proto z tohoto hlediska ani zpochybňován. Paradoxně se tak ve své svébytnosti, či, chceme-li, ve své specifické nedotknutelnosti stává posvátným. Vlivem této uctívané neuchopitelnosti je tak mýtus ideálním nástrojem argumentace ideologií operujících s pojmem „národ“.

Moderní sociologie však stále častěji operuje s nejnovější, třetí významovou formou tohoto pojmu. Nezřídka se ve vztahu k historii setkáváme s pojmy jako „masarykovský mýtus“, „mýtus četníka světa“ či ústřední objekt našeho zájmu „národní mýtus“.

V tomto případě se nejedná o pejorativně zbarvené označení obecně přijímané mylné představy, ani formu lidového vyprávění, ale spíše o popis obecně známého a referovaného fenoménu vyskytujícího se v rámci konkrétní sociální struktury. Mýtus ve výše popsaném slova smyslu bych tak nejlépe přiblížila ke specifické formě širšího „významového příbuzného“ pojmu „mem“, tedy, volně „přeloženo“, jakési humanitně vědní obdoby genu, nosiče kulturní informace.<sup>20</sup>

Hovoříme-li pak o „národním mýtu“, máme na mysli kulturní fenomén vykazující výše popsané znaky, který je úzce spjat s se saturováním potřeby sebeurčení konkrétní společenské skupiny označující sama sebe jako *národ*.

---

<sup>16</sup> Právě z této paralely pak zčásti vychází naše představa „primitivních“ národů coby jakéhosi vývojového předstupně vlastní, židovsko-křesťanské kulturní tradice, protože se v rámci tohoto společensko-kulturního okruhu setkáváme s přesvědčením, že onen daný kmen je ve své iniciační kulturní „mladosti“ jaksí samozřejmě podřadný vůči „naší“ společnosti starší, respektive námi podrobněji zmapované.

<sup>17</sup> Budil, Ivo: Mýtus, rituál a archaický člověk, in Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, s. 399, TRITON, Praha, 2003, , ISBN 80-7254-321-0

<sup>18</sup> HROCH, Miroslav: Pohledy na národ a nacionalismus, Sociologické nakladatelství (SLON), Praha, 2004, ISBN 80-86429-20-2

<sup>19</sup> Příkladem tohoto druhu patterns je naše přirozená schopnost vidět ve zcela abstraktních tvarech podobnost s nám známými objekty. Když, kupříkladu, vidíme ve tvaru mraku na obloze slona, jedná se o projev naší tendence vytvářet nevědomé asociativní vzorce a neustále je porovnávat se vším, co vidíme. Tato schopnost je pak s největší pravděpodobností determinována vrozenou stavbou lidského mozku, kteroužto domněnku podporuje popularita, které se u malých dětí těší stylizovaná forma spodobnění zvířat či lidí. Domnívám se, že obrovská oblíbenost této stylizace vychází právě z lidské potřeby utvářet a utužovat tyto nevědomé myšlenkové vzorce. Tato mimořádně rozvinutá schopnost nacházet konkrétní asociace i v rámci vysoce abstrahovaných podnětů pak není zdaleka doménou dětské kognice, nýbrž je podmínkou pro naši schopnost vnímat prakticky veškerá umělecká díla.

<sup>20</sup> BLACKMORE, Susan; DAWKINS, Richard: Teorie memů, s. 7-10, Praha, Portál, 2001, ISBN 80-7178-394-3

## 1.4. Metaforické vnímání jako základní mechanismus lidské percepcce ve vztahu s vizuálními metaforickými prvky inscenace se zaměřením na vnímání metafory podmíněné historickou zkušeností publika

Snažíme-li se prakticky jakýmkoliv způsobem popsat libovolné téma bez možnosti objekt našeho zájmu potenciálnímu recipientovi přímo prezentovat ve své původní podobě (v našem případě by to bylo ideálně několik repríz nejen všech inscenací popsaných v rámci práce, ale i těch, které podobu dané inscenace, ať už přímo, či nepřímo inspirovaly), nevyhneme se nikdy jisté míře kategorizace.

Čím abstraktnější a "subjektivnější" je pak fenomén, který jsme se rozhodli zkoumat, tím větší dopad má tato nevyhnutelná kategorizace na komplexnost a objektivitu výsledků zkoumání.

Divadlo, jehož sama podstata spočívá právě ve variabilitě interpretace a působení, umožněné premisou subjektivního prožitku diváka, představuje tak jedno z témat v tomto ohledu zdaleka nejošemetnějších.

Tato kapitola by se pak měla zabývat způsoby využití metafory (tedy pojmu, který je už sám o sobě do velké míry abstraktní a jehož výklad se v průběhu věků mnohokrát měnil, konkretizoval, či naopak abstrahoval, podle toho, jaký postoj zaujal k danému fenoménu ten který jazykovědec, literát, psycholog či filosof) v souvislosti s dramatickým uměním.

### 1.4.1. Několik poznámek k problematice pojmosloví

Jakkoliv se nám význam pojmů, se kterými pracujeme, může zdát jasný a samozřejmý, při bližším pohledu na historii a ošemetnou proměnlivost významu těchto slov v průběhu věků, však nezřídka shledáme, že nuance ve významech jednotlivých termínů nevznikají jen odlišnou interpretací jazykovědců vzdálených od sebe stovky či tisíce let, ale k rozporům v interpretaci a dvojímú definování pojmů dochází velmi často i mezi současníky.

Patrně nejmarkantnější rozpor ve výkladu níže popsaných pojmů můžeme najít kupříkladu, srovnáme-li teoretickou stať na příslušné téma z pera jazykovědce a divadelního teoretika. Lingvista bude pojem chápat daleko spíše jako označení konkrétního druhu tropu (tj. *přenesení významu*<sup>21</sup>) a bude se zabývat jeho přesným vymezením.

Divadelní teoretik naproti tomu bude užívat pojmu spíše jako obecného označení asociativního procesu, bez ohledu na to, jaký konkrétní druh asociace vyvolává.

Předmětem zkoumání zde není přesná klasifikace jednotlivých asociací ve smyslu přiřazení ke konkrétní tropě, ale spíše snaha postihnout jak dalece a případně jak snadno a jaké množství asociativních procesů v mysli diváka je daný předmět či akce schopna vyvolat, a zde tento efekt koresponduje se záměrem autora. V praxi se odlišnost těchto dvou přístupů projevuje tak, že v rámci divadelní teorie je pojem "metonymie" často zaměňován, či spíše přiřazován do společné skupiny se souhrnným označením "metafora". Nemalý podíl na této zobecňující tendenci má pak nepochybně i fakt, že se tento trend projevuje i v cizojazyčné literatuře. Především anglicky psané stati, jejichž hlavní náplní není přímá klasifikace tropů,

<sup>21</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C5%99enesen%C3%BD\\_v%C3%BDznam](https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C5%99enesen%C3%BD_v%C3%BDznam)

ale spíše snaha vysledovat a popsat asociační a asociativní procesy mysli, pak užívají téměř výhradně pojmu "metafora" (viz kupříkladu publikaci *Metafory kterými žijeme*, o které bude řeč v následujících kapitolách)<sup>22</sup>.

Nejinak tomu bude i v případě této práce. V následujících několika kapitolách bude mou snahou především představit čtenáři možnosti práce s přirozenými asociativními procesy lidské mysli v souvislosti s divadlem, konkrétně pak jeho vizuální složkou.

I přesto považuji za vhodné představit si alespoň obecné či obecně akceptované, definice několika nejfrekventovanějších pojmů, se kterými se budeme na následujících stranách setkávat.

Těmito pojmy jsou "metafora", "metonymie", "synekdocha".

*Metafora*: Pojem metafora většinou vnímáme jako "přirovnání na základě vnější podobnosti". Chceme-li lépe definovat podobu daného objektu, můžeme jeho vlastnosti přiblížit jinému, povětšinou nám lépe známému, či představitelnému předmětu, osobě, či procesu. K přesnějšímu výkladu pojmu můžeme užít definice Šárky Havlíčkové Kysové<sup>23</sup>:

*"Metafora (řec. přenesení, přirovnání) transformuje svůj předmět na základě podobnosti (takovým je Honzlův příklad herce – moře, mladíka neutrálně kostýmovaného v modrém overalu s modrou maskou na tváři, jenž „mával modrozelenou plachtou, upevněnou jednou stranou na podlaze tak, že pohyblivé vlny modrozelené plachty substituovaly výrazně vlny mořského průplavu. Herec – nábytek – povstal tím, že si proti sobě klekli dva „neviditelné“ kostýmovaní herci, kteří napjali v rukou stolní ubrus do čtverhranného tvaru stolu. /.../“).*"<sup>24</sup>

*Metonymie*: Přirovnání na základě podobnosti vnitřní zpravidla označujeme pojmem "metonymie". Na rozdíl od metafory, metonymie nesrovnává dva či více primárních smyslových počítků, ale dává vlastnosti objektu, kterého se týká, do souvislosti buď s jiným abstraktním pojmem, anebo častěji (a v případě vizuální složky inscenace můžeme dokonce užít slova "výhradně") s konkrétním primárním počítkem, který se sám o osobě k danému abstraktnímu, či, chceme-li, sekundárnímu anebo vnitřnímu fenoménu ve své podstatě nevztahuje, vyvolává v nás však emoce podobné těm, které představuje výše zmíněný abstraktní pojem.

*"Metonymie (z řec. metónymia – záměna jména jménem) využívá k označení předmětu jména jiného předmětu, který je s ním ve vztahu úzké a typické věcné souvislosti, tj. v divadle transformuje svůj předmět na základě prostorové souměrnosti. Úzkou věcnou souvislostí je obvykle vztah příčiny a účinku, formy a látky, části a celku, věci a jejího místa nebo přívlastku a jejího nositele."*<sup>25</sup>

*Synekdocha*: Synekdocha bývá povětšinou definována jako specifická forma metonymie. Jedná se o přirovnání využívající kvantitativních vztahů: dochází k přenášení významu tzv. "z části na celek" či naopak. Nejčastější formou

<sup>22</sup> LAKOFF, George, JOHNSON Mark: *Metafory, kterými žijeme*, Host, Brno, 2002, ISBN: 80-7294-071-6

<sup>23</sup> HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka: *Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*, Theatralia 01/2015, s. 65-84, Praha, 2015

<sup>24</sup> HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka: *Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*, Theatralia 01/2015, s. 65-84, Praha, 2015

<sup>25</sup> HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka: *Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*, Theatralia 01/2015, s. 65-84, Praha, 2015

"asociačních zkratk", se kterými se na jevišti můžeme setkat, je právě synekdocha. Tento druh metonymie pracuje s premisou divákovy schopnosti domyslet naznačené, umístíme-li kupříkladu na jeviště lodní stěžeň či kormidlo, divák bude automaticky prostor jeviště považovat za palubu lodi.<sup>26</sup>

Za takřka čistě synekdochický pak můžeme označit jazyk filmový. Pozastavíme-li se na okamžik nad principem filmového střihu a práce s detaily, zjistíme, že obdobně jako v divadle, i filmové dílo se z hlavní části dotváří až v hlavě diváka.

---

<sup>26</sup> <https://www.filmadivadlo.cz/coergahdfgf/uploads/2015/01/Vodicka-Uvod-do-diva.-studii.pdf>

V rámci předcházejících řádků jsme si nastínili problematiku snahy o definování tzv. tropů, tzn. pojmů užívaných k označení asociace vyvolávajících slovních spojení, obrazů či jiných smyslových počitků. Po staletí byl fenomén práce s asociacemi vnímán jako úzce, ba neodmyslitelně spjatý s jazykem. Zjednodušeně řečeno, panovalo obecné, nepsané přesvědčení, že nutným předpokladem pro schopnost číst a interpretovat metaforu či metonymii, je znalost jazyka a schopnost se jeho prostřednictvím vyjadřovat i naopak přijímat informace.

Velký zlom ve vnímání a porozumění kognitivních procesů v lidské mysli pak nastal s vydáním dnes již takřka legendární publikace *Metafory, kterými žijeme*<sup>27</sup> z per psychologa Marka Johnsona a filosofa George Lakoffa.

Autoři ve své knize přibližují metaforické principy jako jeden ze základních prostředků kognice (tj. zpracovávání informací, získávání obecných poznatků, proces chápání)<sup>28</sup>.

Johnson s Lakoffem totiž nepovažují metaforu za pouhý prostředek ozvláštňující jazykové vyjádření, ale prezentují ji jako jeden ze základních či, chceme-li, prvotních mechanismů lidského uvažování. Dochází k závěru, že metafora jakožto kognitivní proces dalece předchází jazyku. Jedná se o automatický, nevědomě užívaný nástroj, s jehož pomocí lidský mozek organizuje, hodnotí a konceptualizuje veškeré počitky, se kterými přijde do styku.

Tato na pohled jednoduchá, avšak pro rozvoj moderní kognitivní vědy klíčová, myšlenka je jedním z nejprobíranějších témat současné teatrologie.<sup>29</sup> Tzv. "kognitivní teatrologie" se počátkem 21. století profiluje jako specifický, svébytný a velmi rychle se rozvíjející obor divadelní vědy.<sup>30</sup>

Zjednodušeně můžeme Lakoffovu a Johnsonovu teorii shrnout za pomoci tří stěžejních pojmů: "kognitivní" anebo též "konceptuální metafora", "primární metafora" a "obrazová schémata".

Tzv. "primární metafory" si můžeme představit jako jakési základní koncepty, s jejichž pomocí jsme schopni kupříkladu porozumět rozmístění a zařazení jednotlivých objektů či událostí v prostoru a čase.

Vhodným příkladem takového konceptu je jednoduché schéma *začátek-cesta-cíl*. Tento na první pohled samozřejmý koncept si člověk osvojuje již jako batole, když, kupříkladu, leze z podložky směrem k matce. Mysl dítěte musela před provedením samotné akce vytvořit výše zmíněný jednoduše strukturovaný koncept. Muselo si představit, správně chronologicky uspořádat a následovat celý proces.

Tato metafora pak představuje půdu pro růst dalších, stále složitějších konceptů, díky kterým jsme schopni kupříkladu organizovat události ve svých životech do podoby příběhů, tj. rozmístit je lineárně do konceptů majících začátek, střed a konec.

Primární metafory fungují většinou na podvědomé úrovni a jsou zcela automatické. Umožňují nám tvořit analogie mezi dvěma jevy. Kupříkladu známe-li koncept senzomotorické rovnováhy, užíváme jej automaticky i v případě, že

<sup>27</sup> LAKOFF, George, JOHNSON Mark: *Metafory, kterými žijeme*, Host, Brno, 2002, ISBN: 80-7294-071-6

<sup>28</sup> <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/kognitivni>

<sup>29</sup> HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka: *Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*, Theatralia 01/2015, s. 65-84, Praha, 2015

<sup>30</sup> <http://divadlo.phil.muni.cz/vyzkum/kognitivni-teatrologie>



popisujeme abstraktní a komplexnější vztah, jakým je např. "vyvážená strava" apod., bez toho, aby nám tuto analogii někdy někdo musel vysvětlovat.

"Obrazová schémata" lze pak chápat jako jakési pojmové struktury či vzorce, které tvoříme na základě vlastních senzomotorických a sociálních zkušeností. Můžeme je charakterizovat jako další stupeň konceptuálního uvažování, jakési koreláty vzniknuvší podrobení primárních metaforických konceptů dalšímu asociativnímu procesu.

Zároveň můžeme říci, že platí přímá úměra "čím složitější metafora, tím více je podmíněna určitou specifickou znalostí či zkušeností".

Laicky řečeno, základní metaforu "počátek-cesta-cíl" pochopí každá lidská bytost, stačí k tomu pouhá skutečnost, že vnímáme vlastní existenci. Podmínkou pro porozumění spojení "chová se jako prase" je mít alespoň vágní představu o etologických zvyklostech jakéhokoli zástupce čeledi *Suidae*<sup>31</sup>, není však nutná příslušnost ke konkrétní etnické, geografické či sociální skupině.

Chápeme-li kupříkladu pejorativní pojem "Tuzeman"<sup>32</sup>, je velmi pravděpodobné, že jsme Čechem žijícím na počátku 21. století, neboť abychom byli schopni vyčíst z tohoto spojení příslušnou informaci, je třeba vědět, že se jedná o hříčku, která vznikla spojením slov "Tuzemák" (tj. laciný český alkoholický nápoj) a příjmení současného prezidenta České republiky. Schopnost vyčíst, že mluvčí za pomoci tohoto spojení implikuje, že prezident je nevybíravý alkoholik, je tak přísně podmíněná konkrétním sociálně-kulturním původem recipienta. Obdobné metafory vyžadující pro jejich pochopení jistou míru znalosti označujeme jako "metafory kulturně podmíněné".

### 1.4.3. Metafora divadelní

*„Veškerá představení závisí na schopnostech společných celému lidskému druhu tvořit, vnímat, cítit, pamatovat si, představovat si a vciťovat se – na kognitivních operacích, které byly v uplynulých třiceti letech nově vědecky přezkoumány v psychologii, lingvistice, neurovědě a v dalších oborech“.*<sup>33</sup>

Jaké konkrétní využití má koncept metaforu coby prostředku kognice, popsany v předchozí kapitole, pro divadelní praxi můžeme demonstrovat kupříkladu na Brechtově Zadržitelném vzestupu Arthura Uie.<sup>34</sup> Jako divák představení této hry jej vnímáme hned na několika úrovních: chápeme, že prostor jeviště představuje prostor, ve kterém se odehrává příběh, který je nám prezentován. Víme, že konkrétní herecké akce na jevišti představují události a činnosti, které známe z vlastní zkušenosti s reálným světem. Víme, že dílčí předváděné akce je nutno vnímat jako celek, který evokuje jiný nám dobře známý koncept, kterým je usazení událostí a jejich posloupnosti tak, že představují lineární příběh. Přistupujeme na nevyřčenou "domluvu", že herec na jevišti není pro účel představení sám sebou, ale postavou, kterou zpodobňuje. Vnímáme, že postava se svým chováním nápadně podobá zažitým behaviorálním vzorcům

<sup>31</sup> <https://cs.wikipedia.org/wiki/Prasatovit%C3%AD>

<sup>32</sup> <https://i.ytimg.com/vi/Cfg6AFMbTT8/maxresdefault.jpg>

<sup>33</sup> MCCONACHIE, Bruce. 2013. Theatre and Mind. New York: Palgrave Macmillan, 2013

<sup>34</sup> BRECHT, Bertolt: Zadržitelný vzestup Arthura Uie (orig. Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, 1941), Dilia, Praha 1978

diktátorů. Díky znalosti historie evropského sociálně-kulturního prostředí a, kupříkladu, období vzniku textu (tj. 40. léta 20. století) v kombinaci s dalšími analogiemi, chápeme, že oním diktátorem je Adolf Hitler.<sup>35</sup>

Vzhledem ke zkušenostem a zažitým asociačním vzorcům, které neustále aplikujeme na vše, co se kolem nás odehrává, tím spíše, víme-li, že se tyto myšlenkové procesy v danou chvíli přímo "vyžadují" (jako je tomu například při sledování divadelního představení), vidíme pak při sledování daného kusu i analogie, které sám autor hry nezamýšlel, ale které jsou nám vlastní vzhledem k naší specifické sociální zkušenosti (můžeme například vysledovat podobnost rysů hlavní postavy, reálné historické osobnosti, kterou představuje a politika působící v současnosti na politické scéně našeho vlastního státu a vnímat tak celé představení jako snahu tvůrců dané inscenace poukázat na možná rizika radikalizace společnosti).

Díky tomuto modelu můžeme daleko snáze "proniknout" do samotné struktury divadelního představení, identifikovat jednotlivé potenciální konceptuální okruhy, které daná inscenace představuje, a následně je (jsme-li kritikem) hodnotit či (nacházíme-li se v pozici tvůrce) dotvářet a upravovat jejich podobu tak, aby v mysli diváka co možná nejnáze vyvolávaly "žádoucí" představy a analogie.

---

<sup>35</sup> HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka: Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie, *Theatralia* 01/2015, s. 65-84, Praha, 2015

## 2. Strakonický dudák jako symbol

*„Není to náhodné, že Strakonický dudák vznikl právě na prahu revolučního roku 1848, tedy v období, kdy revoluční síly narůstaly. Tyl, přední bojovník národně osvobozovacího boje, svou hrou tomuto růstu pomáhal. Ukázal v ní prosté venkovské lidi v jejich vztahu k domovu, k národu, k vlasti a upozornil na jejich morální převahu nad panským světem ciziny a nad jeho přísluhovači. Tím, že ukázal sílu českého lidu, přinášel vlastně důkaz, že lid je jádrem národa, že osvobozovací zápas nelze vybojovávat bez něho, bez jeho věrnosti a lásky k vlasti, že jen lid je zárukou šťastné budoucnosti.“<sup>36</sup>*

A není to náhodné, že i více než třicet let poté, co bylo společenské prostředí českých zemí naposledy pozitivně nakloněno importování radikálních zločinných ideologií do klasických děl české dramatiky, je nejen Tylův slavný text, ale i mnoho dalších klasických děl československého kulturního okruhu, stále vnímáno podezřívavou optikou čehosi, co se nás nesnaží bavit, či „nezávazně“ oslovit a podnitit naši představivost, nýbrž nekompromisně vychovávat k akceptaci dotyčné ideologie.

V předchozích kapitolách jsme se, z pohledu sociologů a antropologů vskutku jen letmo, seznámili s fenomény, které doufám blíže prozkoumat v následující části práce. Pro barvitější ilustrování způsobu, jakým se výše zmíněné kulturní fenomény projevují v rámci našeho vnímání a následného aplikování v divadelní praxi, jsem si „přivolala“ na pomoc jeden z dramatických textů k tomuto účelu snad nejpovolnějších, dramatickou báchorku *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* Josefa Kajetána Tyla.

Existuje-li v rámci české dramatiky dílo, které by prošlo snad všemi myslitelnými extrémy, kterých může výklad a aplikace výše popsaných kulturních fenoménů v rámci jevištní tvorby nabýt, je to dozajista právě Tylova proklínaná a adorovaná dramatická báchorka o „svedeném“ a polepšeném dudákovi. Jedná se o dílo, na které má snad každý, kdo se kdy blíže setkal s českou kulturní tradicí, nějaký (a nutno dodat, že zpravidla výrazně vyhraněný) názor, málokdo ji však četl, neřku-li viděl její jevištní zpracování.

Strakonický dudák je nezpochybnitelným symbolem, ba přímo *memem* česky psané dramatiky. Po generace se těší našemu zájmu a přeci jakoby v českém prostředí neexistovala prakticky žádná inscenační tradice, kterou na kterou bychom mohli ve vztahu s Tylovým nejhranějším dramatickým textem poukázat:

Historizující pojetí výpravy ve většině z nás vyvolává touhu prohlásit, že takové zpracování patří tak maximálně do muzea, rozhodně však ne na současná divadelní jeviště.

Jakékoliv snahy o razantnější snahy aktualizaci jsou zase vnímány jako zločin na národním kulturním dědictví.

Tato extrémní názorová polarita týkající se způsobu jakým je, anebo by měl být, Strakonický dudák inscenován pak patrně vychází z nešťastného

<sup>36</sup> MACHYTKA, Jaroslav: Strakonický dudák – předzvěst revolučního roku 1848, doslov k Strakonický dudák aneb hody divých žen, s. 156, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1956,

„ideologického zatížení“, které si s sebou Tylův sympatický antihrdina nese po téměř dvoustletém putování pohnutou historií českého národa. Švanda je v očích společnosti střídavě nekriticky adorován, krutě vysmíván či blahosklonně trpěn jako, v lepším případě archaický relikv, v tom horším nástroj prosazování ideologie.

Málokdy je však vnímán jako to, čím ve své podstatě vždycky byl, je a bude: svébytným dramatickým textem s (alespoň dle mého názoru) velkým, leč žalostně nenaplněným inscenačním potenciálem.

Jsem přitom přesvědčena, že tento pohříchu přehlížený potenciál zůstává nevyužit jen a pouze proto, že dílo samotné vnímáme jako symbol národní kulturní tradice, nikoliv jako svébytný prostředek k jejímu zkoumání, či snad dokonce coby prostý narativ postihující základní dilemata samotné lidské existence.

Do jaké míry lze výše popsany proces „ideologického zatížení“ v rámci potenciální divácké percepce díla upozadit, či dokonce zcela eliminovat, je otázka na jejíž definitivní zodpovězení si v rámci této práce nekladu žádné ambice. Doufám však prostřednictvím následujících řádků na tuto problematiku alespoň poukázat a zavdat tak podnět k případné diskusi.

## 2.1. Stručné nastínění děje

21. listopadu 1846 se na prknech dnešního Stavovského divadla poprvé odehrál příběh dudáka Švandy, který se vydává do světa, aby zde vydělal peníze potřebné k tomu, aby jeho nastávající tchán svolil k svatbě s mladou, po uši zamilovanou, Dorotkou.

Švandovy trampoty, sama nepoznána, sleduje z povzdálí jeho matka, polednice Rosava.

By mladému hudebníku na jeho cestě za štěstím pomohla, očaruje Rosava Švandovy dudy, které se tak stávají nástrojem s nejlibějším zvukem široko daleko. Díky magickým dudám je o Švandovy hudební produkce ve světě velký zájem, svou urozenou ruku mu za příslib doživotního působení na královském dvoře nabídne dokonce sama princezna. Švanda rychle zapomene na původní účel své cesty, přičemž co vydělá, obratem zase prohýří.

Ke zmíněnému sňatku pak nedojde, neboť do paláce vtrhne zoufalá Dorotka, která se v doprovodu houslisty Kalafuny svého dudáka vydala hledat. Nato jsou všichni zúčastnění uvrženi do šatlavy.

Zde se Švandovi zjeví jeho matka, neschopná již déle skrývat svou identitu, pročez ji za trest čeká pád na přísně hierarchizovaném společenském žebříčku nadpřirozených bytostí, a je královnou lesních panen neprodleně degradována na divou ženu. Toto rozhodnutí pak může být anulováno v případě, že bude Dorotčina láska ke Švandovi natolik silná, že dokáže zvrátit právem zasloužený, neslavný osud, který lehkomyšlného dudáka očekává.

Rosava se tak vydává agitovat za svého syna u uražené Dorotky. Švanda se mezitím vlivem podvodníka Vocilky a Rosaviných nových divých souputnic ocitne ve víru démonů křepčících o půlnoci kolem popraviště. Na scéně se však opět objeví Dorotka, obměkčená Rosaviným horováním, a dudáka opět zachrání. Ten tentokrát prozře, rozhodne se zanechat dudlání a s Dorotkou se usadí v nedaleké hájovně. Rosavě je navrácen původní společenský status a běh světa opět nabývá kýženého řádu.

## 2.2. Krátce o autorovi

Chceme-li blíže pochopit zásadní dílo jednoho z nejkontroverznějších autorů, ne-li v celých českých dějinách, pak dozajista druhé poloviny 19. století, jen těžko bychom tak mohli učinit prosti byt' jen stručné znalosti reálií a životních peripetií samotného Josefa Kajetána Tyla.

Josef Kajetán Tyl (v původní německé transkripci *Till*<sup>37</sup>, do nám známé podoby si rodina nechala příjmení změnit až roku 1838<sup>38</sup>) se narodil 4. února 1808 v Kutné Hoře<sup>39</sup> do rodiny armádního hudebníka a dcery kutnohorského mlynáře<sup>40</sup>.

Tylův aktivní zájem o dramatické umění se počal formovat tak říkajíc už v kolébce. Za významné podpory rodičů, kteří se od útlého věku snažili pěstovat v synovi národní uvědomění a zásobovali ho česky psanými texty, stejně jako četnými návštěvami představení kočovných společností<sup>41</sup>. Není tedy s podivem, že se budoucí dramatik již od útlého věku zabíral formováním vlastních dramatických kusů s podomácku vyrobenými figurkami<sup>42</sup>, ale záhy i stále erudovanějšími vlastními překlady německy psaných textů.

Roku 1822 zahájil mladý Josef studium na akademickém gymnáziu v Praze<sup>43</sup>, odkud později přestoupil na gymnázium v Hradci Králové<sup>44</sup>. Zde se tehdy devatenáctiletý Tyl seznámil s Václavem Klimentem Klicperou<sup>45</sup>, dramatikem Tylovi generačně předcházejícím a tudíž jakoby předurčeným, by byl mladému nadšenému obrozenci mentorem nejen v prvobytném slova smyslu (Klicpera na gymnáziu učil), nýbrž i v rovině buditecké. Tyl byl Klicperovým přístupem k obrodivší se české dramatice natolik uchvácen, že záhy nemohlo být pochyb o jeho dalším profesním směřování.<sup>46</sup>

Po úspěšném ukončení střední školy začal studovat na Karlově univerzitě. Tehdy již velmi intenzivní zájem o kočovné divadlo však záhy převážil nad studijními povinnostmi a roku 1829 se Tyl konečně poddává vábivému hlasu svého osobního „hada z ráje“<sup>47</sup>, zcela opouští akademickou dráhu a začíná se plně věnovat profesi herce (či v tomto případě snad spíše univerzálního divadelníka) u Hilmerovy kočovné společnosti<sup>48</sup>. Zde se, mimo jiné, seznámil se svou budoucí ženou,

---

<sup>37</sup> <https://ebadatelna.soapraha.cz/d/7424/174>

<sup>38</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Kajet%C3%A1n\\_Tyl](https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Kajet%C3%A1n_Tyl)

<sup>39</sup> <https://ebadatelna.soapraha.cz/d/7392/88>

<sup>40</sup> HAMPL, František: Léta mladosti, in Josef Kajetán Tyl, buditecký účastník roku 1848, Práce, Praha, 1948

<sup>41</sup> CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, Milena, Slavné osobnosti divadla, s. 150, BRÁNA, Praha, 2004, ISBN 80-7243-202-8

<sup>42</sup> CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, Milena, Slavné osobnosti divadla, s. 150, BRÁNA, Praha, 2004, ISBN 80-7243-202-8

<sup>43</sup> HAMPL, František: Léta mladosti, in Josef Kajetán Tyl, buditecký účastník roku 1848, Práce, Praha, 1948

<sup>44</sup> HAMPL, František: Léta mladosti, in Josef Kajetán Tyl, buditecký účastník roku 1848, Práce, Praha, 1948

<sup>45</sup> VONDRÁČEK, Jan: Dějiny českého divadla: Doba předbřeznová 1824-1846, Orbis, Praha, 1957

<sup>46</sup> VONDRÁČEK, Jan: Dějiny českého divadla: Doba předbřeznová 1824-1846, Orbis, Praha, 1957

<sup>47</sup> TYL, Josef Kajetán, Předmluva k sebraným spisům, in Josefa Kaj. Tyla Sebrané spisy, Kober, Praha, 1900

<sup>48</sup> CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, Milena, Slavné osobnosti divadla, s. 150, BRÁNA, Praha, 2004, ISBN 80-7243-202-8

herečkou a operní pěvkyní Magdalenou Forchheimovou<sup>49</sup>. Hilmerovu kočovnou společnost však Tyl po nezdařeném pokusu o „národnostní puč“, spočívající ve snaze přeměnit původně německou společnost na českou<sup>50</sup>, opouští a vrací se do Prahy. Zde se žije jako účetní 28. císařského pluku, souběžně se pak angažuje na poli žurnalistiky (od roku 1833 má již hlavní slovo v otázce tématického směřování a veškerého kulturně-politického zaměření časopisu *Jindy a nyní*, současnému čtenáři známějšímu pod novějším názvem *Květy české*)<sup>51</sup> a stále intenzivněji i rodící se české dramatiky.

Již v raných dobách svého působení v časopise *Jindy a nyní* se Tyl výrazně angažuje na poli divadelní kritiky. Nevybíravě se obouvá do soudobých českých divadelníků, zazlívá jim především nízkou kvalitu inscenací obecně a poukazuje na tristní nedostatek původních českých dramatických textů. Drtivá většina česky uváděných titulů byla jen přímými překlady textů německých. Tento problém se Tyl následně rozhodne vyřešit (v tomto kontextu snad s úsměvem nutno podotknout, že v přeneseném slova smyslu) prozaickým, avšak o to výmluvnějším způsobem a počne psát dramata vlastní.

Tylovým prvním velkým, plně autorským dramatickým textem je *Fidlovačka aneb žádný hněv a žádná rvačka* (1834), nám dnes notoricky známá pro píseň *Kde domov můj*.

Ačkoliv je nám již po přečtení několika málo řádků o životě a díle Josefa Kajetána Tyla zřejmé, že se jednalo o osobnost velmi ambiciózní, nedovedu než se pozastavit nad představou, jak by tento velikán české dramatiky reagoval na zjištění, že se jeho text stal právně potvrzeným oficiálním symbolem samostatného českého státu.

Ve třicátých letech zakládá Tyl svůj vlastní, ryze český, ochotnický soubor<sup>52</sup>. Domovskou scénou jim byl prostor refektáře bývalého kláštera kajetánů<sup>53</sup> (odtud pak název *Kajetánské divadlo*).

Není zcela zřejmé, zda byl nárůst popularity, které se Tyl těšil v pražských společenských kruzích ve čtyřicátých letech devatenáctého století, zapříčiněn zvýšenou oblibou, které se „češství“ a vše s ním spojené těšilo mezi měšťany, či zda se česká kultura dočkala onoho nebývalého rozkvětu zásluhou Josefa Kajetána Tyla. S jistotou však víme, že se díky němu české drama stalo součástí stálého repertoáru pražského Stavovského divadla<sup>54</sup>.

Toto období dramatikova tvůrčího působení je pak tím nejplodnějším co do nejen počtu, ale především kvality autorských dramatických textů. Roku 1845 dokončuje Tyl hru *Paní Marijánka, matka pluku*, o necelé dva roky později drama *Paličova dcera* a 21. listopadu 1847 má premiéru *Strakonický dudák aneb hody divých žen*

<sup>49</sup> HAMPL, František: Rameno Trojuhelníku, in Josef Kajetán Tyl, buditeleský účastník roku 1848, Páče, Praha, 1948

<sup>50</sup> CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, Milena, Slavné osobnosti divadla, s. 150, BRÁNA, Praha, 2004, ISBN 80-7243-202-8

<sup>51</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Kajet%C3%A1n\\_Tyl](https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Kajet%C3%A1n_Tyl)

<sup>52</sup> CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, Milena, Slavné osobnosti divadla, s. 151, BRÁNA, Praha, 2004, ISBN 80-7243-202-8

<sup>53</sup> SRBA, Bořivoj, Kajetánské divadlo, Česká divadelní encyklopedie IDU, 2000  
[http://encyklopedie.idu.cz/index.php/%C4%8Cesk%C3%A9\\_divadlo\\_v\\_Kajet%C3%A1nsk%C3%A9m\\_dom%C4%9B](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/%C4%8Cesk%C3%A9_divadlo_v_Kajet%C3%A1nsk%C3%A9m_dom%C4%9B)

<sup>54</sup> CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, Milena, Slavné osobnosti divadla, s. 151, BRÁNA, Praha, 2004, ISBN 80-7243-202-8

(blíže k okolnostem prvního uvedení ústředního tématu naší práce v kapitole *Švanda ve vleku dějin*)<sup>55</sup>.

Příslib naplnění nejvroucnějších uměleckých tužeb a následnou krutou ránu pak pro nadšeného dramatika představují události revolučního roku 1848.

Motivován zprvu nadějnými vyhlídkami nově se zformovavšího českého národa, sepsal v té době historické hry patrně nejintenzivněji reflektující revoluční nálady společnosti *Kutnohorští havíři* (není bez zajímavosti, že *Kutnohorští havíři* byli historicky prvním dílem, které v Rakousku nepodléhalo cenzuře) a *Jan Hus*.<sup>56</sup> Není jistě velkým překvapením, že Tyl byl jednou z vůdčích osobností událostí jara 1848. Byl členem Svatováclavského výboru i aktivním účastníkem červnového Slovanského sjezdu.<sup>57</sup> Byl dokonce zvolen zástupcem do Říšského sněmu.

Po vypuknutí svatodušních bouří a jejich brutálním potlačením generálem Windischgrätzem však pro dramatika nastávají krušné časy. Tyl se sice snaží v rámci nastoleného nesmlouvavého neoabsolutistického režimu zajistit sobě a především své rodině slušné živobytí a pokouší se usmířit si úřady psaním textů oslavujících císaře Františka Josefa I., ten však již ke „svým národům“, promlouvá jazykem, který nezná kompromisů.

Jediným výsledkem bylo, že na Tyla zanevřeli jeho obrozenečtí přátelé a ten se pak po dlouhém strádání rozhodl přidat tentokrát k Zollnerově kočovné společnosti.<sup>58</sup> Záhy však těžce onemocněl a nebyl již schopen se divadlu nadále aktivně věnovat.<sup>59</sup>

Josef Kajetán Tyl zemřel 11. července 1856 v Plzni ve věku čtyřiceti osmi let.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> VONDRÁČEK, Jan: Dějiny českého divadla: Doba předbřeznová 1824-1846, Orbis, Praha, 1957

<sup>56</sup> CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, Milena, Slavné osobnosti divadla, s. 151, BRÁNA, Praha, 2004, ISBN 80-7243-202-8

<sup>57</sup> HAMPL, František: Krásný rok osmačtyřicátý, in Josef Kajetán Tyl, buditeleský účastník roku 1848, Práce, Praha, 1948

<sup>58</sup> HAMPL, František: Cesta bez návratu, in Josef Kajetán Tyl, buditeleský účastník roku 1848, Práce, Praha, 1948

<sup>59</sup> HAMPL, František: Cesta bez návratu, in Josef Kajetán Tyl, buditeleský účastník roku 1848, Práce, Praha, 1948

<sup>60</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Kajet%C3%A1n\\_Tyl](https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Kajet%C3%A1n_Tyl)



### 2.3. Pragmatický idealista čili podrobněji o Tylové a Tylovské dramatrice

Při pohledu na Tylovu životní dráhu a dílo, které nám tento velikán české dramatiky po sobě zanechal, nemůžeme než obdivovat preciznost, se kterou tento autor přistupovat k dramaturgii celé své profesní existence. Tento pojem užívám záměrně a beze stop nadsázky, neboť Tyl přistupuje k budování svého postu „miláčka národa“ s vehemencí rozměrů srovnatelných snad jen s metodikou tvorby dramaturgických koncepcí největších světových scén.

Jakkoliv se nám toto tvrzení při pohledu na rozporuplnost Tylovy osoby samotné, stejně tak jeho díla ve všech myslitelných rovinách – od jakési nehmatatelné, přesto však jasně patrné touhy po nalezení kořenů jednotlivce a na ni přímo navazující snaha definovat pomyslný záchytný bod pro legitimizaci celého národa, po permanentně přítomnou touhu po integraci a nalezení právoplatného, plnohodnotného místa, které by onen jednatel i celé společenství mohly důstojně zaujmout v rámci nového, progresivního a stále důrazněji kosmopolizovaného, světa může zdát nadnesené; právě v této autorem naprosto záměrně a metodicky podporované rozporuplnosti tkví „gró“ Tylovy nesmlouvavé tvůrčí dramaturgie.

Tak jako se on sám ocitá střídavě na výsluní slávy, kdy je opěvovaným miláčkem národa a následně zatracován, coby pokoutný komediant, zrádce a ztroskotanec neschopný uživit vlastní rodinu, osciluje i jeho tvorba mezi křečovitým, kolébajícím patosem *biedermeieru* a buditelskou rozervaností.

Ta je přitom, zcela v souladu s celým Tylovým rozporuplným odkazem, častým terčem autorovy nevybíravé kritiky. Kupříkladu ve své novele *Rozervanec* Tyl jasně paroduje přístup, který k literární stylizaci svých děl zaujímá Karel Hynek Mácha. Zároveň však dramatik čtenáře důrazně upozorňuje na nesporné kvality Máchova slohu, vyčítá mu pouze nedostatečnou angažovanost na poli programového prohlubování vlasteneckého cítění potenciálního čtenáře a z Tylova pohledu křečovitou, až směšnou stylizaci do již zmíněného *Rozervance*. Podle teoretičky Barbary Mazáčové je pak dokonce možné vysledovat v textu novely Tylovu vlastní „rozervaneckou“ zpověď, kdy se prostřednictvím postavy Karla sám vyznává z vlastních pocitů existenciální úzkosti a touhy po útěku<sup>61</sup>. Obdobně se pak tento prvek „útěku do divočiny“ zcela neparadován objevuje i v Tylově historické hře *Čestmír*.<sup>62</sup>

Jinými slovy, ambivalence, se kterou máme tendenci vnímat a interpretovat Tylův odkaz dost pravděpodobně není jen produktem po desítky let trvající agitační masáže minulého režimu (ačkoliv její podíl na současné percepci dramatikova díla není rozhodně zanedbatelný), ale je přirozenou, daleko hlouběji zakořeněnou, elementární součástí autorovy samotné existence. To, že s Tylem si obdobným způsobem „nevěděli rady“ ani inscenátoři zabývající se dramatikovým odkazem před tím, než stalo nástrojem agitace, svědčí i z tohoto hlediska extrémně cenná esej Julia Fučíka z roku 1924 (úryvky z článku a podrobnější rozbor uvádím v kapitole 4.1. *Pokrok v mezích tradice*). Dovolím si tvrdit, že právě tento permanentně přítomný rozpor, věčný autorský diskurs, vedený dvěma protichůdnými stránkami téhož tvůrce, je oním

<sup>61</sup> MAZÁČOVÁ, Barbara: Josef Kajetán Tyl romantik? In *Divadelní revue*, Roč. 8/č. 3 (1997)

<sup>62</sup> MAZÁČOVÁ, Barbara: Josef Kajetán Tyl romantik? In *Divadelní revue*, Roč. 8/č. 3 (1997)

nehmatatelným, věčně dráždivým „čímsi“, co nám ohledně interpretace Tylova díla již bezmála dvě stě let tak říkájíc „nedá spát“.

## 2.4. Švanda ve vleku dějin, aneb stručný přehled české inscenační (ne)tradice

### 2.4.1. První uvedení

Hned na úvod považuji za nutné poukázat na skutečnost, kterou bychom v rámci snahy interpretovat a pochopit důvody vzniku hry a i její konečné podoby neměli spouštět z mysli: *Strakonický dudák* byl kontroverzním dílem již v době svého vzniku. Ba dokonce, byl právě za tímto účelem psán.

Kontroverze spjatá s vůbec celým dědictvím Josefa Kajetána Tyla je přitom velmi specifická. Tyl se nesnaží zplodit „umělecký skandál“, jak trefně označuje ve své eseji *Několik poznámek k rozporuplnosti J. K. Tyla aneb Problémy máme my s Tylem, ne Tyl s námi* Jan Hyvnar Máchův *Máj*<sup>63</sup>. Naopak, sama forma jeho děl je velmi poplatná požadavkům soudobého publika. Tyl umně a bez skrupulí přebírá prvky typické pro, ve své době tolik populární, „vídeňské lidové divadlo“ a aplikuje jeho zavedené principy v kontextu „nové“ české dramatiky. Inspirován ve své době populární pověstí, či, chceme-li zdůraznit provázanost s ústředním motivem našeho zkoumání, mýtem pracujícím s archetypem neukázněného dudáka, sepsal Tyl své patrně nejoblíbenější dílo silně ovlivněn především dramatickými texty Johanna Nepomuka Nestroye a Ferdinanda Raimunda.<sup>64</sup>

Skandálnost Tylovy tvorby tedy neleží v její inovativnosti a už vůbec ne v povaze zvoleného námětu. Tylovým prvotním cílem není „ohromení měšťáka“<sup>65</sup>, nýbrž jistá forma jeho „ukolébání“ k otevřenosti a plynulé akceptaci relevance česky psané dramatické tvorby.

Ona kontroverze se tak nevztahuje ke způsobu, kterým Tylovu dramatickou báňorku přijalo „běžné“ publikum, nýbrž rozruch v kruzích užších, autorských. Kupříkladu věčný Tylův kritik i věrný přítel Karel Hynek Mácha vyčítá Tylovi, že namísto, aby tvořil pro dílo samotné a snažil se rozvinout jazyk ve smyslu uměleckém, jde dramatik jak se říká „na ruku“ schematismu myšlení „prostého“ obyvatelstva neochotného příliš namáhat mysl v rámci percepce uměleckého díla.<sup>66</sup> K Máchově nelibosti v tomto ohledu pravděpodobně přispěl i motiv parodovaného *rozervance*, který, ačkoliv již ne tak explicitně jako ve stejnojmenné novele z roku 1840<sup>67</sup>, Tyl neopomíná ve své jevištní báňorce akcentovat.

Divácky byl naopak *Strakonický dudák* přijat velmi pozitivně. Dokonce již zmiňovaný Karel Havlíček Borovský, jindy jeden z nejnekompromisnějších Tylových kritiků, byl nucen uznat, že „*Ačkoli jest velmi těžko vyhověti v českém*

<sup>63</sup>HYVNAR, Jan: *Několik poznámek k rozporuplnosti J. K. Tyla aneb Problémy máme my s Tylem, ne Tyl s námi*, in Josef Kajetán Tyl: 1808-1856-2006-2008, s. 13, KANT, Praha, 2007, ISBN 978-80-86970-11-0

<sup>64</sup>LAFATOVÁ, Alžběta: *Tylovy inspirační zdroje pro napsání hry Strakonický dudák*, in *Postava dudáka v české literatuře 19. století, srovnání s inscenací Strakonický dudák J. A. Pitínského z roku 2013*, Univerzita Karlova, 2013

<sup>65</sup>Termín odkazuje na francouzské sousloví „épater les bourgeois“ užitě prvně co definice požadavků na percepci vlastního díla A. Huysmansem, později převzatý kritikou coby „terminus technicus“ označující prvoplánovou snahu vyvolat skandál prostřednictvím cíleného znechucení konformního čtenáře

<sup>66</sup>STICH, Alexandr: *Ještě k Máchovi: Velký a silný protivník J.K.Tyl*, in *Kolektiv autorů: Jak rozumět českému dramatu 19. století*, s. 33, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2019, ISBN 978-80-7331-499-6

<sup>67</sup><https://www.databazeknih.cz/knihy/rozervanec-99938>

divadle zároveň i parteru i horním krajinám, přece se to p. Tylovi v tomto kuse dobře podařilo a nikdo neopustil divadlo nespokojen“.<sup>68</sup>

O extrémním diváckém úspěchu dudáka Švandy svědčí i množství repríz, kterých se inscenaci dostalo. Strakonický dudák byl od roku 1847 do roku 1849 hrán vícekrát než jakákoliv jiná inscenace „českého“ repertoáru.<sup>69</sup> Jednalo se tak o jednu z bezkonkurenčně nejúspěšnějších českých divadelních inscenací své doby.

Je smutnou skutečností, že o konkrétní vizuální podobě historicky první inscenace Strakonického dudáka se nám nedochovaly prakticky žádné informace. Z logiky věci o původní scénografii nevypovídají žádné divadelní fotografie, je však s podivem, že se nám nedochovaly ani jakékoliv scénické návrhy či minimálně fragmenty kulis. Absence hodnocení vizuální složky inscenace v oné hrstce zmínek o dobových kritikách není v souvislosti s inscenacemi první poloviny devatenáctého století ničím překvapivým.

Chceme-li si alespoň částečně přiblížit, jak první výprava Strakonického dudáka vypadala, jsme odkázáni na „vyšetřování“ probíhající jaksí mimo typické hlavní informační zdroje. Napovědět by nám v tomto případě mohly dvě pomyslné „stopy“: Tylovy scénické poznámky a informace o provozu a technickém zázemí Stavovského divadla čtyřicátých let devatenáctého století. Z dochovaných zdrojů víme, že dramaturgický koncept Stavovského divadla se opíral především o německou, respektive německy psanou a hranou dramaturgiu, uváděnou v hlavních „hracích časech“, tedy jako plnohodnotná večerní představení, kterým se s pozorností a oblibou dostávalo i dostatek financí, pročez pro zvýšení kvality, či, přinejmenším, divácké oblíbenosti, inscenací, neváhali někdejší správci divadla zainvestovat do množství moderní jevištní techniky, jakou byly kupříkladu létací stroje či na svou dobu nevídané pyrotechnické efekty<sup>70</sup>



Obrázek 1: Původní plakát propagující historickou premiéru Strakonického dudáka, není bez zajímavosti, že poutač neopomíná zmínit „machinistu p. Rosenberga“, archiv Národního muzea

<sup>68</sup> BOROVSKEÝ, Karel Havlíček: Divadlo Pražské, in Česká včela: časopis věnovaný literatuře, uměním a zábavě, č. 95, Praha, 1847

<sup>69</sup> <https://kramerius-vs.nkp.cz/view/uuid:3dd64610-82d5-11dc-883a-000d606f5dc6?page=uuid:6657b4bf-7f3b-4471-a66f-f8eed99bd23a&fulltext=strakonick%C3%BD%20dud%C3%A1k>

<sup>70</sup> <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/stavovske-divadlo/historie>

Naproti tomu česká dramatika byla po dlouhou dobu jakousi alternativní „popelkou“ repertoáru. Česká představení se hrála zpravidla od čtyř hodin odpoledne a vzhledem k nutnosti zachování prostoru pro stavbu scény „velkého“ večerního představení, byly pro ta česká v rozvrhu divadla vyhrazeny pouhé dvě hodiny.<sup>71</sup> Vzhledem k tomu, že české inscenace stály na pomyslném okraji zájmu vedení divadla, můžeme předpokládat, že obdobně jako ty časové byly limitované i jejich prostředky finanční.

Dovolím si v této souvislosti vyslovit domněnku, že pro potřeby českých inscenací byly s největší pravděpodobností využívány „erární“ typové kulisy, vytvářené primárně pro potřeby německých večerních představení. Velmi zajímavým poznatkem je pak skutečnost, že stavovské divadlo ve čtyřicátých letech zaměstnávalo strojmistra Rosenberga (křestní jméno, bohužel, dostupné prameny neuvádějí), který byl dle dochovaných záznamů mistrem specializujícím se na vizuální efekty.<sup>72</sup> Tento muž byl patrně schopen zajistit na svou dobu z hlediska jevištní technologie velmi moderní výpravu nejen pro hlavní repertoár, ale i pro odpolední, česky hraná, představení. Pro naše bádání týkající se pravděpodobné podoby první inscenace Strakonického dudáka to znamená, že, pokud ne veškeré, pak valná většina scénických poznámek autora, týkajících se komplexních, technologicky náročných jevištních obrazů typu „*Daleká vyhlídka na rozkošnou krajinu, kteráž jest měsícem jasně ozářena; uprostřed pahorek, na němžto Švanda stojí. Nad ním i okolo něho vznášejí se zpívající lesní panny*“<sup>73</sup>, nebyly pouze projevem nezkontrolovatelné fantazie či zbožného přání Josefa Kajetána Tyla, ale realizovatelnými (a s největší pravděpodobností také realizovanými) věcnými instrukcemi pro dobový „inscenační tým“.

---

<sup>71</sup> Z rozhovoru pro český rozhlas Radiožurnál: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/tyluv-text-strakonického-dudaka-je-genialni-rika-reziser-jan-antonin-pitinsky-6222108>

<sup>72</sup> SRBA, Bořivoj: Jevištní výpravy oper Giacoma Meyerbeera na pražských českých scénách 19. století, sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 1992

<sup>73</sup> TYL, Josef Kajetán: Strakonický dudák, aneb, Hody divých žen, s. 42, Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, Praha, 1944

## 2.4.2. Ve stínu Bachova absolutismu: Inscenace po roce 1848

Jakkoliv by bylo zavádějící, neřku-li vysloveně nesprávné uvažovat o revolučních bojích jara roku 1848 jako o zcela oslyšené revoltě, která neměla za následek žádná uvolnění, či restrukturalizaci dosavadních opatření, je pravdou, že minimálně v otázce národních států a s nimi spojené národní kultury bylo přistoupeno způsobem, který z hlediska vůdčích postav revoluce rozhodně nemůžeme označit za žádaný, z pohledu samotných národů pak ani žádoucí.

Tento trend se pak přímo odráží i na poli národní kultury. Zatímco v době svého vzniku byla původní česká, či alespoň česky hraná představení ze strany mocnářských elit, ne-li přímo aktivně podporována, potom shovívavě tolerována, v období tzv. Bachova absolutismu dochází v tomto směru k citelnému útlumu. Ačkoliv sám Strakonický dudák z českých jevišť nikdy zcela nevymizel a zajisté byl i nadále inscenován, záznamů o těchto inscenacích se nám dochovalo jen poskrovnu, přičemž údaje o inkriminovaných zpracováních sestávají prakticky výhradně z pouhých heslovitých zmínek ve faktických záznamech týkajících se převážně pragmatičtějších, provozních či ekonomických záležitostí.

## 2.4.3. Oficiální angažmá: Zrod národních států a národního mýtu

Rok 1918 můžeme bez nadsázky označit za jednoznačný triumf národních států. Ve chvíli, kdy se i poslední zdánlivě neotřesitelné pilíře hodnot devatenáctého století, velká evropská nadnárodní impéria, počala hroutit, ozvala se, logicky, vzápětí naléhavá potřeba onen čerstvě zrušený správní systém nahradit jiným. Na Pařížské mírové konferenci padla volba právě na tzv. „národní státy“, tedy správní celky postavené na (a neodpustím si poznámku, že z historického hlediska zcela nové) premise existence přirozených lidských společenství, opírající se především o společný jazyk a kulturu. Otázka vágnosti samotné této definice a s ní úzce souvisejících problémů, kterých jsme se koneckonců během dvacátého století stali svědky, by byla jistě vhodným, a zajisté ani za těchto podmínek zdaleka nevyčerpaným, tématem pro desítky samostatných diplomových prací, kterýžto fakt snad výmluvněji než co jiného ilustruje komplexnost a extrémní neuchopitelnost samotného fenoménu, nemluvě pak o jeho důsledcích na veškeré projevy na poli kultury, jakými je kupříkladu objekt našeho hlavního zájmu, tedy divadlo. Faktem však zůstává, že tento nově právně posvěcený systém národních států, coby samostatných správních celků vede v celé Evropě k dalšímu zvýšení již tak velmi výrazné akcentace osobitých národně-kulturních fenoménů, či, chceme-li kulturních memů, představovaných konkrétními uměleckými díly, specificky takovými, která si za hlavní motiv berou právě otázku svébytnosti a legitimacy národa.

Tak se stalo, že po dlouhých, vyčerpávajících letech nacionalistického útlumu druhé poloviny devatenáctého století, se české kultuře, a tedy i české dramatičce dostává opět velké pozornosti.

## 2.4.4. Bouře před tichem: K inscenacím Strakonického dudáka mezi válkami

### 2.4.4.1. Pokrok v mezích tradice

*„Na Vinohradech hráli Tylova Strakonického dudáka se vší pozlátkovou banálností, jakou „svým“ autorům dovede dát jenom Jaroslav Kvapil a jeho věčně nemohoucí chorý polír Josef Wenig.“<sup>74</sup>*

Těmito ostrými slovy shrnul jednu z významných meziválečných inscenací Strakonického dudáka Julius Fučík ve své trpké úvaze o roli lidového divadla na soudobých jevištích. Kritika to snad není příliš podrobně strukturovaná a současnému čtenáři mnoho informací, snad jen kromě toho, že autor neměl v lásce Jaroslava Kvapila ani Josefa Weniga, neposkytne. Ilustruje však fenomén, který je nám v překvapivě nezměněné podobě známý i dnes, téměř sto let od vydání Fučíkovy recenze. Tehdejší divadla měla potřebu inscenovat klasické „lidové“ dramatické texty, patrně opět s jakousi vágní potřebou vztáhnout se k historii národa, nově reprezentovaného i vlastním samostatným státem, a zároveň ukojit touhu diváka po „lehčích“, notoricky známých, zábavných kusech, které by snad ale přeci získaly něco na vážnosti skutečností, že byly klíčovými pro redefinování a pevné „ukotvení“ české národní kultury ve společnosti. Nemůžeme se pak než pousmát, když narazíme na Fučíkův překvapivě aktuální povzdech nad bezradností, s jakou přistupujeme ke klasickým dramatikům:

*„(...) Hrává se tedy Klicpera, Macháček, Kolár, Šamberk a přede všemi ovšem Tyl.*

*Na tyto hry máme už svůj úsudek dávno hotový: naše divadla je hrát mají, mají jim zachovat všecku tu naivitu, grotesknost a dobrodružnost vrcholně nelogickou, kterou je vyzbrojili autoři, a tam, kde snad působivost těchto znamenitých vlastností pod tlakem změněných potřeb i poměrů už poklesla, dnešní úprava, pracující s dnešními prostředky, musí ji pozvednout.*

*(...)Poněkud je to směšné a poněkud trapné, jak se dnešní umělecké veličiny na tento lidový vkus dívají. Ale především je to charakteristické pro jejich duševní nesouvztažnost s nejširšími vrstvami obecnstva i pro jejich uměleckou impotenci, která jim takový kardinální nedostatek nedovede ukázat v okamžiku, kdy se ženou*



Obrázek 2: Karel Hlavatý jako Kalafuna. Původem orientální vzor na vestě doplněný o knoflíky typické pro prvoválečné vojenské uniformy naznačuje zajímavou, bez dalšího kontextu zajištěného širší obrazovou dokumentací však nečitelnou aktualizací. Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1924, autor fotografie neznámý. archiv Národního muzea

<sup>74</sup> FUČÍK, Julius, pro deník Socialista, 1924, in Divadelní kritiky, Svoboda, 1994

*do podobných podniků. V posledních čtrnácti dnech ukázala nám hned dvě pražská divadla najednou, jak rozumějí provedení „lidových her“, a třebaže každé kráčelo docela samostatně a „originálně“, byla obě dvě bez konkurence v ubohosti a nechápané bezradnosti t. zv. uměleckého pojetí.“<sup>75</sup>*

Již před bezmála sto lety byli jsme zjevně v otázce přístupu ke klasikům stejně bezradní, jako je tomu dnes. Zároveň pro nás tehdy nebyli oni zaklínání klasikové o nic méně klasičtí než dnes. A o nic méně neuchopitelní.

---

<sup>75</sup> FUČÍK, Julius, pro deník Socialista, 1924, in Divadelní kritiky, Svoboda, 1994



## 2.4.4.2. Kýčem kupředu

Z hlediska scénografie je pak nejzajímavější fakt, že dle dobových recenzí, již tehdy existoval velmi jasný a vyhraněný názor na otázku inscenací, které se snaží lpět na klasické, či, chceme-li archaické, slovy moderny dvacátých let snad dokonce *přežitě* estetiky.<sup>76</sup>

Není přitom bez zajímavosti, že ačkoliv je veskrze typickým rysem divadla, že veškeré nově příchozí estetické „trendy“ nevycházející přímo z omezení či potřeb tvůrců, se zde manifestují s několikaletým zpožděním, v případě Strakonického dudáka byl tento proces ještě pomalejší, než je tomu obvyklé u „moderních“ dramatických textů. První pomyslnou vlašťovkou aktualizovaného výtvarného pojetí je v tomto případě, snad poněkud překvapivě, inscenace jejíž výtvarnou složku si vzal „na starost“ „lidový“ výtvarník Josef Lada. Vhledem k autorově sklonu k extrémní kresebné stylizaci v kombinaci s absencí „objektivní“ obrazové dokumentace v podobě fotografií nemůžeme se stoprocentní jistotou říci, jak dalece byla výsledná podoba poplatná návrhu, i tak ji však můžeme označit za jistý posun od dosud převládající „klasické“ výpravy.



Obrázek 3: Extrémně naivistické pojetí scénografie v podání Josefa Lada. Tato stylizace, ač navýsost pitvorná, vnáší do výpravy ve své době překvapivě ojedinělý významový přesah. Rozverní čertíci vyobrazení na bočních kulíšách (zastávajících v tomto případě patrně spíše praktickou funkci) představují osvěžující kontrast k pochmurné scenerii v pozadí, jistě záměrně ne nepodobné siluetě podvečerního Bezdězu. V kombinaci se s kulisami kontrastující minimalistické, temné barevné provedení jakoby odkazovalo na onen „rozervaný“, existenciální rozměr dramatu. Národní divadlo, Praha, 1930, režie Karel Dostál, archiv Národního muzea<sup>77</sup>

<sup>76</sup> FUČÍK, Julius, pro deník Socialista, 1924, in Divadelní kritiky, Svoboda, 1994

<sup>77</sup> PTÁČKOVÁ, Věra: Česká scénografie 20. století, s. 123 Praha, Odeon, 1982

### 2.4.4.3. Konečně do světa

Svých pomyslných patnácti minut celosvětové slávy se pak *Strakonický dudák* dočkal roku 1926, kdy měla premiéru jeho zhudebněná verze z pera skladatele Jaromíra Weinbergera a libretisty Miloše Kareše.<sup>78</sup>

Opera s vůči originálu lehce pozměněným názvem *Švanda dudák* se, na rozdíl od své předlohy, „uchytila“ nejen na českých, ale i zahraničních jevištích. Ve třicátých letech pak byla dokonce nejhranější českou operou v zahraničí.

Výpravy k historicky první inscenaci *Švandy dudáka* se ujal scénograf Alexandr Vladimír Hrska. Není bez zajímavosti, že zatímco inscenace vycházející z původního dramatického textu jsou ve směru výtvarného pojetí o poznání konzervativnější, v případě nově vznikuvší opery, ač na stejné téma, se avantgardní tendence projevují s vehemencí nesrovnatelně markantnější.



Obrázek 4: Scénický návrh představující prostředí pekla v Hrskově podání vykazuje silně abstrahující tendence, Národní divadlo v Praze, 1926, archiv Divadelního ústavu

Největší aktualizace stran výtvarného pojetí se dostalo kostýmům lesních panen, resp. „Víl“, jejichž kostým nese jasně čitelné prvky módního oděvu a líčení dvacátých let dvacátého století. Úsměvnou perličkou je pak fakt, že Hrska pro řízy, do nichž jsou víly oděny zvolil stejný materiál, tedy jemné plisované plátno, jako jsem tomu v rámci praktické části diplomové práce (ještě bez znalosti této skutečnosti) o více než devadesát let později učinila já.

V případě zahraničních zpracování můžeme již zde vysledovat trend odpovídající prakticky beze změn způsobu, jakým je česká opera vnímána zahraničními interprety dnes, totiž (nutno dodat, že logická) absence zájmu o jakýkoliv národně-historický kontext a přímočará interpretace samotného dramatického textu (blíže k fenoménu rozdílných přístupů k inscenování

<sup>78</sup> <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/svanda-dudak-1873825>

dramatického textu v zemi jeho vzniku a v zahraničí v kapitole *O vrtkavosti  
percepce díla v závislosti na kontextu a kulturní tradici*).

## 2.4.5. Šeptem: Období německé okupace

Jedním ze smutných období české historie, které snad nechtěně zpečetilo pomyslnou roli obrozeneckých dramatiků coby generátorů národně-kulturních memů, spíše než svébytných autorů, je období Protektorátu.

Jakkoliv znamenalo období německé okupace pro většinu projevů svébytné národní kultury údobí nedobrovolného tvůrčího ticha, zapříčiněného jejich programovým potíráním, divadelní inscenace tvořily z tohoto pohledu ojedinělou výjimku.<sup>79</sup> Zřejmě z důvodu praktické absence „širitelnosti“ (filmové či zvukové záznamy divadelních inscenací byly záležitostí velmi nákladnou, a proto ojedinělou) a snadné aktualizace všeho, co je na jevišti vyřčeno či odehráno, pro případ že je nutné daný kus odehrát před zraky cenzora, bylo divadlo platformou v tomto ohledu po dlouho dobu nejméně postiženou. Divadla se tak stala pomyslným posledním útočištěm české národní kultury. A byla k tomuto účelu hojně využívána.

### 2.4.5.1. Poslední útočiště

Jednou z těchto pomyslných majáků národní suverenity byla inscenace režiséra Gabriela Harta v Městském divadle na Vinohradech roku 1940.

Scénograf Adolf Wenig pojal vizuální složku inscenace neotřelým, vpravdě expresivním způsobem. Výrazné barvy, exaltovaná perspektiva i její záměrná deformace dávají scénografii emotivní, v kontextu doby velmi výmluvný ráz.



Obrázek 5: Tíživá atmosféra Kalafunovy světnice nese v kontextu okupovaného Československa jasný symbolický význam, Městské divadlo na Vinohradech, Praha, 1940, archiv Divadelního ústavu

<sup>79</sup> SRBA, Bořivoj: z Osudů českých divadel za nacistické okupace (1939-1945 )

Expresivního zpracování se přitom nedostalo jen obrazům, u kterých bychom takovou míru stylizace očekávali, jako je tomu kupříkladu u paláce princezny Zuliky, ale překvapivě dynamické je i pojetí prostředí na první pohled banálních, za všechna jmenujme světnici houslisty Kalafuny, která namísto konejšivého tepla domova reflektuje napětí mezi manželi a hádku, ke které se od počátku výstupu schyluje. Deformovaná perspektiva v kombinaci s ponurým osvětlením jakoby vypovídala o úplně jiném druhu dramatu, než jakým je komediálně laděná báchorka. Vzhledem k okolnostem vzniku inscenace není těžké si domyslet, že veškeré tyto pro žánr nezvyklé prvky nesou vlastní symbolický význam pojící se s atmosférou panující v té době v domovském prostředí v širším slova smyslu, tj. soudobém Československu. V případě, že bychom chtěli pochybovat o tom, zda temná stylizace není jen domněnkou podpořenou zvolenou výtvarnou technikou a expresivní, exaltovaná perspektiva pouhým projevem umělcových nedostatečných schopností na poli deskriptivní geometrie či pouhé kresebné stylizace, detail střechy záplatované houslemi nese význam více než výmluvný.

#### 2.4.5.2. Za zdmi Terezína

Hovoříme-li o českém divadle, a především pak české scénografii za druhé světové války, nelze než nevzpomenout jednu z osobností pro další směřování jejího vývoje klíčových.

Za zdmi Terezínského ghetta, dle dochovaných pramenů, vznikala i improvizovaná inscenace *Strakonického dudáka*, jejímž autorem byl scénický výtvarník František Zelenka.<sup>80</sup>

V tomto okamžiku nemohu než „vypadnout z role“ nezaujatého vypravěče zprostředkovávajícího ve stručnosti informace o přelomových inscenacích „memu“ dějin české národní kultury, *Strakonického dudáka*. Svědectví o inscenaci pojící se s nejrůznějším obdobím lidských dějin jsou natolik komplexní a v kontextu okolností jejich vzniku natolik bolestná, že jakoukoliv snahu o jejich abstrahování a zestručnění pro potřeby diplomní práce považuji z vlastního, ryze osobního hlediska, za necitlivý zločin na důstojnosti těch, kteří hrůzy těchto dějinných událostí prožili. Prosím tedy čtenáře, by následující řádky vnímal spíše než coby symbolickou výpověď o nerealizované terezínské inscenaci, svědectví marného pokusu o nalezení slov, kterých se mi nedostává.

Inscenace, dle dostupných údajů, nebyla nikdy realizována, nicméně již samotný fakt, že právě na ni padla v jen stěží představitelných, nelidských podmínkách Terezína volba, svědčí zcela nezpochybnitelně o symbolické důležitosti, kterou pro své inscenátory a potenciální diváky v těchto těžkých časech nesla.

Koncepce sestává z několika desítek dřevěných, tyčí, přes něž jsou natažena k sobě sešitá bílá prostěradla. Takto vytvořený scénický objekt představuje vhodnou „platformu“ pro scénické proměny spočívající ponejvíce v proměně významu, který objekt nese na základě práce se světlem a herecké akce spíše, než za pomoci fyzické manipulace s objektem samotným.

---

<sup>80</sup> <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=35950&mode=3&scenographerIds=33330>



Obrázek 6: Zelenkou referovaných „látek“ byl v terezínském ghettu dostatek i v doslovném slova smyslu, prostěradla sloužící k balení mrtvých těl byla snad jedinou „komoditou“, o kterou zde nebylo nouze, Terezín, 1944, archiv Divadelního ústavu

Samotné Zelenkovo pojetí je pak slovy jen velmi těžko vystižitelným svědectvím o míře bolesti a deziluze zmitající výtvarníkovou myslí. Má se zato, že Strakonický dudák je posledním zaznamenaným scénografickým návrhem před Zelenkovým odchodem do Osvětimi. Pohled na tyto návrhy je tím tíživější, vzpomeneme-li na ranější Zelenkovy dochované poznámky z Terezína a svědectví přeživších, ze kterých vyplývá, že výtvarník, ač nespokojen s úrovní vlastní práce a především pak společenskými poměry vyvstanuvšími z neutěšených podmínek v ghettu, nikdy nepřestal doufat, že hrůzy, kterých je svědkem i obětí, jednou pominou:

*„V tomto prostředí nemůže růst umění na záhonech, kde se zalévá prostřednost. Zde je nutno se stáhnouti do své ulity, věnovat se uvnitř sebe ukování látek a motivů (kterých je zde hory) aby snad jednou, později, vzniklo něco, co by se mohlo nazvatí plnohodnotným uměleckým dílem.“<sup>81</sup>*

Z poznámek a návrhů z března 1944 však již čiší takřka hmatatelná deziluze, jedná se o svědectví zlomeného člověka vědomého si plně bezútěšnosti situace, neustávajícího však ve své práci. Bližší okolnosti posledních měsíců Zelenkova života, ani jeho smrti, bohužel, neznáme a patrně navždy zůstanou předmětem spekulací a dohadů.

František Zelenka zemřel s největší pravděpodobností 19. října 1944 při transportu do Osvětimi.<sup>82</sup> Jeho odkaz zůstává živým svědectvím o podobách lidské krutosti i neskonalé síle vůle lidského ducha.

<sup>81</sup> Archiv holocaustu při TĚM v Praze. František Zelenka složka VI/17a, i.č.327

<sup>82</sup> PAŘÍK, A. František Zelenka – divadlo, plakáty, architektura. s. 46, Praha: UMPRUM, 1993

## 2.4.6. Švanda rukuje do řad bojovníků za osvobození utlačovaných tříd

*„Tylovo dílo je právě nad jiné významnou součástí demokratických prvků naší národní kultury, které dnes bereme v Leninově smyslu jako protiklad měšťácké kultury, měšťáckého nacionalismu. Revize Tylova odkazu je pro nás o to naléhavější, že téměř celá naše moderní buržoasní literární historie se snaží zastřít a znehodnotit Tylův skutečný význam ideový a umělecký.“<sup>83</sup>*

Jak již bylo naznačeno v předcházejících kapitolách, je prokletím Tylovy tvorby, že nebohý dramatik zcela v souladu se soudobými antropologickými a sociologickými výzkumnými postupy čerpal náměty své tvorby v oblasti lidové slovesnosti. Této skutečnosti pak o sto let později využili socialističtí agitátoři ve snaze legitimizovat vlastní postoje a vštípit je hlouběji do mysli diváka za pomoci jejich naroubování na klasická díla české literatury. Tak se stalo, že už tak kontroverzní a pro potenciální inscenátory i diváky těžko „uchopitelný“ Švanda dudák obdržel hned několik interpretačních políčků do již tak léty zjizvené tváře národní báchorky.

Na poli jevištního výtvarnictví přitom v tomto období suverénně dominuje historizující, či pseudohistorický realismus s výraznou tendencí k pitoresknímu schematismu a ilustrativnosti s důrazem na architektonická a kostýmní specifika představující symboly české národní kultury, jakými jsou kupříkladu dekorativně tvarované štíty domů, typické pro selské baroko, dudákova čapka, dnes představující typický atribut „hloupého Honzy“ či poněkud významově posunutý šátek na hlavách hrdinek (šátek v tomto případě prakticky bez výjimky nenosí jen vdané ženy, ale i svobodná Dorotka). Veškeré aktualizace a snahy prokázat Tylovu angažovanost v otázce třídního boje jsou přítomny prakticky výhradně v rámci dramaturgických zásahů do původního textu, případně vysvětlujících teoretických statí doprovázející jeho tištěnou formu. Tyto interpretační zásahy, ač zcela jasně patrné i v onom podprahovém odporu, s jakým ke *Strakonickému dudáku* v současnosti přistupujeme, nemůžeme, ke škodě této práce, vysledovat z divadelních fotografií ani scénických návrhů, respektive dochovaná dokumentace vypovídá o absolutním estetickém monopolu socialistického (pseudo)realismu. Zástupy usmívajících se, „do dále hledících“ sošných Dorotek, vždy se dvěma pletenými copy a „záclonovitých“ polednic jsou



Obrázek 7: Socialistický realismus estetické pluralitě příliš nepřál, Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého Praha, 1952, režie Karol Palouš, foto: Karel Drbohlav, archiv Divadelního ústavu

<sup>83</sup> HÁJEK, Jiří: Josef Kajetán Tyl básník revolučního roku 1848, s. 4, Rovnost, 1950

výmluvné, z pohledu práce zabývající se vývojem výtvarného pojetí díla však samy o sobě extrémně nezajímavé.

Je tedy smutným paradoxem, že ačkoliv z pohledu počtu inscenací, kterých se Strakonickému dudáku především v padesátých letech dvacátého století dostalo, zažívala Tylova dramatická báchorka své vrcholné období, co se týče uměleckých kvalit vizuálního pojetí jednotlivých interpretací, je tento pomyslný vrchol přinejmenším sporný.

#### 2.4.6.1. Lesní panny nositelkami stylizace

Scénografické řešení, realizované Vlastislavem Hofmanem v Krajském divadle pracujících v Mostě, považuji z pohledu vlastní interpretace za extrémně cenné. Hofmanovo pojetí velmi výmluvně vypovídá o potřebě (a její následné úspěšné saturaci) řešení otázky diferenciaci reálného a nadpřirozeného světa (blíže se tomuto aspektu problematiky inscenování *Strakonického dudáka* budeme věnovat v kapitole *Tři světy*). Obecně by se tato koncepce dala snad označit za tradiční, či v mezích zvolené stylizace a specifické divadelní estetiky „realistické“ (ve smyslu nesoucí v kontextu moderního pojetí jevištního výtvarnictví, nikoliv vzhledem k barevnému či „tvarovému“ pojetí zobrazovaných scenerií), přičemž je tento stylový narativ ve vhodnou chvíli nevýrazně, avšak výmluvně narušen. Zatímco „reálné“ Čechy výtvarník zpodobňuje jako až bukolickou krajinu plnou zeleně vyvedené v obdivuhodném detailu, jejich „nadpřirozená“ paralela, představovaná Lesaninou jeskyní nese velmi zřetelné prvky kubistické stylizace.



Obrázek 8: Prostředí české hospody je ve svém „nesnesitelném realismu“ sugestivně banální, Krajské divadlo pracujících v Mostě, 1953, archiv Divadelního ústavu<sup>84</sup>

<sup>84</sup> <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=34072>





Obrázek 9: *Jeskyňe sloužící coby trůnní sál královny magických bytostí svým prostorovým pojetím evokuje starobylé menhiry, zároveň svou zřetelnou „sedací funkcí“ odkazuje i na notoricky známý, „významonosný“ motiv kulatého stolu. Výtvarná stylizace se však nese v duchu kubismu, jakoby v přímém rozporu s prostorem evokovaným prostředím předkřesťanských věků. Tento kontrast však vytváří velmi výmluvný obraz nadpřirozených bytostí coby entit stojících jaksí mimo čas a prostor, respektive obsahující jej ve veškeré jeho šíři a symbolistní pluralitě. Jaksí na okraj se snad hodí upozornit i na „láňovité“ závěsy zakrývající zčásti otvory v zadním prospektu. Přepokládám, že se sktze ně svítilo na jeviště, přičemž takto vytvořené světelné efekty byly jistě velmi působivé. Krajské divadlo pracujících v Mostě, 1953, archiv Divadelního ústavu<sup>85</sup>*

Je samozřejmě otázkou, do jaké míry byla tato striktní stylistická diferenciacie přímým záměrem autora a nakolik pouze „zažitou“ stylizační zkratkou, či, chceme-li, vzpomínkou na doby vlastní fascinace kubistickými prvky (vzpomeňme kupříkladu scénografii k prvnímu uvedení Janáčkovy opery *Šárka* (1925), kdy Hofman doplnil veskrze expresionistickou scénografii kubizovaným portálem, bez další „vysvětlující“ paralely či přímého odkazu v rámci stylizace „zbytku“ výpravy). Ať už stála za zvoleným řešením spíše náhoda či vědomá snaha odkázat na odlišnou estetiku a zprostředkovaně i „časovou paralelu“, spojenou snad i s jí vlastním politickým smýšlením a obecnou povahou kultury a vztahu k otázkám svobody a pohledové, potažmo názorové, plurality symbolizované „obdobím“ kubismu, není v konečném důsledku důležité.

<sup>85</sup> <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=34072>

## 2.4.7. Švanda normalizovaný

Je smutným příznakem „Švandovy“ nově nabitě ideologické angažovanosti, že čím větší je dána inscenátorům svoboda v oblasti výběru inscenovaných textů, tím nižší je jejich zájem o *Strakonického dudáka*. Kromě nízké četnosti inscenací Tylovy dramatické báchorky na současných jevištích o tomto fenoménu vypovídá i fakt, že v době relativního tvůrčího uvolnění šedesátých let dvacátého století se *Strakonický dudák* nedočkal prakticky žádných inscenací. Na jeviště se tak Tylův sympatický antihrdina opět vstoupil až ve chvíli, kdy obdobně učinila vojska Varšavské smlouvy na československém území.

### 2.4.7.2. Hvězda padá vzhůru

Vyslovila-li jsem v předchozích kapitolách nejistotu ohledně vážnosti záměrů, se kterými inscenátoři přistupovali k realizaci Tylova dramatického textu, v případě interpretace z roku 1975 již o „serióznosti“ přístupu jejich tvůrců nemůže být pochyb.

Zpracování v režii Ladislava Rychmana, ač filmové, si své místo v této práci, zaměřené jinak striktně na interpretaci jevištní, získalo svou atypicky „normalizační“ stylizací, dohnanou do groteskního extrému. Autoři aktualizované verze příběhu dudáka Švandy, poplatní zjevně diktátu doby zdeformovali text do podoby kýčovitě protiemigrační „agitky“. Švanda dudák v podání Karla Gotta opouští, podobně jako je tomu v případě jeho literárního předobrazu, rodné Strakonice a vydává se hledat slávu ve víru neúprosného kapitalismu západního světa. Snímek je přitom ve své přepjaté stylizaci a snaze apelovat jak na zábavychtivou, tak vlasteneckou strunu divákovy mysli natolik důsledný, že výsledný efekt může být jen stěží vnímán jako cokoliv jiného, než parodie sama sebe.

Film byl od samého počátku zamýšlen coby domácí „protiváha“ populárních zahraničních filmových muzikálů<sup>86</sup>, přičemž k jeho zpracování byli vybráni tvůrci z nejpovolanějších. Režisér Ladislav Rychman měl v té době již na kontě obdobně laděné (a v dnešní době právem kontroverzní), veleúspěšné snímky jako *Starci na chmelu* (1964) či *Dáma na kolejích* (1966)<sup>87</sup>. Scénograf Oldřich Bosák i kostýmní výtvarnice Irena Greifová byli osobnostmi o jejichž kvalitách svědčí nespočet úspěšných snímků všech žánrů.<sup>88</sup> Není proto divu, že *Hvězda padá vzhůru* vyvolává i po téměř padesáti letech od svého vzniku u diváků i kritiky ohlasy, mírně řečeno, rozporuplné.

<sup>86</sup> <https://www.novinky.cz/vase-zpravy/clanek/sve-prvni-hlavni-role-ve-filmu-hvezda-pada-vzhuru-se-karel-gott-zhostil-prekvapive-dobre-286115>

<sup>87</sup> <https://www.csfd.cz/film/8015-hvezda-pada-vzhuru/prehled/>

<sup>88</sup> <https://www.csfd.cz/film/8015-hvezda-pada-vzhuru/prehled/>



Obrázek 10: Vizuální i dramaturgická čistota a konzistentnost v rámci žánru, se kterým jsou všechny složky v harmonickém souladu je dech beroucí. Zda divák otvírá ústa v obdivném úžasu či lapá po dechu přidušen mírou nevkusu však nebyvá jasné ani jemu samotnému, screenshot z filmu

Snad si do této interpretace jen promítám vlastní politické názory spolu se snad poněkud masochistickou slabostí pro poctivě zpracovanou „žánrovku“, nemohu se však ubránit dojmu, že autoři při tvorbě tohoto pozapomenutého klenotu normalizační kinematografie pociťovali jistou formu nadšení pro dílo, které je již svou základní premisou, tedy neoddiskutovatelnou „angažovaností“, odsouzeno k věčnému pobytu v pomyslném filmovém pekle. Jakoby si sami autoři řekli, že, míří-li nezadržitelně na samé dno vkusu, užijí si tuto jízdu s veškerou parádou.

V této, ač fakticky nijak nepodložené, fascinaci kýčem shledávám paradoxně nezanedbatelnou kulturní hodnotu díla. Hvězda padá vzhůru sice jen těžko kdy dosáhne takových existenciálně-apelativních rovin, jako, kupříkladu, *Markéta Lazarová*, je však zároveň velmi výmluvným a zábavným svědectvím o projevech tvůrčího ducha svázaného absurdními ideologickými požadavky.

Krátce řečeno, *Hvězda padá vzhůru* je film ve své zručnosti nádherný.

### 2.4.7.3. Dudák akční

Roku 1981 uvedlo divadlo Petra Bezruče v Ostravě inscenaci režiséra Josefa Janíka výtvarného zpracování se ujal scénograf Jan Dušek.<sup>89</sup> Duškova scénografie v sobě nese jasně čitelné prvky tzv. akční scénografie, výtvarníka autorského konceptu pojetí vizuální složky inscenace vycházejícího především z kontextu, v jakém jsou její prvky „užívány“ hercem.

Toto pojetí vizuálního jazyka inscenace vychází z odkazu Františka Zelenky.

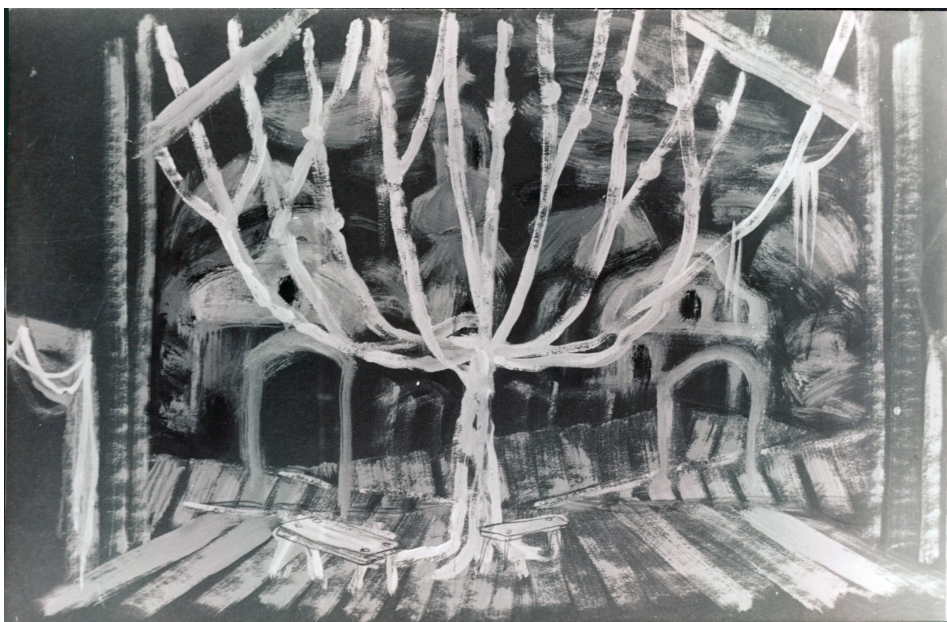
Zatímco estetika Tereziánského divadla je plně determinována hmotnou nouzí nelidských podmínek ghetta, koncepce, která se zrodila na přelomu šedesátých a sedmdesátých let představuje kromě logického řešení problému představovaného materiálním nedostatkem i jistou formou programového vzdoru. Mladí výtvarníci, „otrávení“ vyčpělou „svobodovskou“ opulencí výprav oficiálních

<sup>89</sup> <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=16360&mode=3&scenographerIds=694>

divadelních scén hledali způsob, jak zbavit scénografii soudobé ilustrující úlohy a učinit z ní plně inkludovanou složku inscenace, volně se prolínající se všemi ostatními pomyslnými disciplínami divadelní tvorby.

Scénické objekty tak samy o sobě nenesou žádný primární význam, smyslu nabývají až na základě interakce s hercem.

Typickým příkladem tohoto pojetí vizuální složky inscenace je scéna, kdy se spícímu Švandovi zjevují lesní panny a očarují mu dudy. Les, ze kterého se lesní panny vynoří, a strom, pod nímž nacházejí dřímajícího Švandu jsou představovány pruhy látky visícími z provazů, přičemž obou daných významů (tedy lesa a mohutného solitérního stromu) nabývají čistě na základě způsobu, jakými s nimi manipulují herečky představující lesní panny.



*Obrázek 11: Strom, pod kterým Švanda usíná vytváří v rámci koncepce Jana Duška přímo na jevišti lesní panny v rámci herecké akce. Volně visící pruhy látky jsou přímo před zraky diváka svázané do tvaru evokujícího staletý dub. Strakonický dudák aneb Hody divých žen, Petra Bezruče v Ostravě, režie Josef Janík, scénografie Jan Dušek, 1981, Ostrava, foto archiv Divadelního ústavu*

## 2.4.8. Strašák českých literárních velikánů a kam je zavřít: Inscenace Strakonického dudáka na současných jevištích

S pádem „železné opony“ opadla (ať už definovaná povinností či osobními preferencemi) i potřeba řadit na program divadel české klasiky. Pokud se už do repertoáru některý z obrozenců zatoulal, byl spíše než předmětem vážně míněného inscenačního zkoumání terčem kritiky, v lepším případě jakousi „letní“ kuriozitou nacházející se v pozici ne nepodobné situaci, kterou popsal roku 1924 Julius Fučík (podrobněji v kapitole 4.1. *Pokrok v mezích tradice*). Tento trend nelze divadelníkům v žádném případě zazlívát. Koneckonců, je jediné logické, že v okamžiku definitivního pádu cenzury budou hrát díla dříve zakázaná k pachutí socialistického realismu zhořklým klasikům.

Je-li však tento „inscenační útlum“ dán potřebou kompenzovat dřívější repertoárovou absenci dramatických textů optikou bývalého režimu nežádoucích, zdá se být nanejvýš logické, po několika letech plné inscenační svobody se divadla ke klasikům, alespoň do jisté míry, vrátí. Podle údajů Divadelního ústavu se však četnost uváděných inscenací *Strakonického dudáka*, případně jeho operní varianty *Švanda dudák* stále snižuje. Pro představu, v devadesátých a desátých letech byl *Strakonický dudák* na českých jevištích inscenován v každé z dekad devětkrát. Za posledních deset let eviduje Divadelní ústav již pouze šest inscenací (ku zpřesnění statistických údajů dodejme, že sedmá bude mít premiéru letos na podzim na prknech Národního divadla). Třicet let po pádu cenzury už se teorie přechodného „rozptýlení pozornosti“ inscenátorů jeví jako zcela lichá.

Je pochopitelné, že úctyhodných třiceti sedmi (a podotýkám, že pouze oficiálně zaznamenaných) inscenací z let 1950 - 1959 se *Strakonický dudák* už jen sotva dočká (vzhledem k pohnutkám, které k tomuto zvýšenému zájmu inscenátory padesátých let vedly, si dovolím říci, že je tomu tak dobře), a nezbyvá nám tedy než doufat, že v průběhu nadcházejících dekad nezmizí Tylova báchorka z českých jevišť úplně.

### 2.4.8.1. Adventní kalendář

Roku 1998 Představil v Městském divadle Zlín scénograf Jaroslav Malina spolu s režisérem Ivanem Baladou *Strakonického dudáka* v pojetí nebývale originálním. Jevištní prostor je v tomto případě pojat záměrně v naprostém rozporu s jakýmikoliv, ať už psanými, či domnělými konvenčními pravidly prostorového řešení inscenace. Malina pro potřeby inscenace doslova zazdil celý prostor jeviště stěnou sahající od samé vrchní hrany portálu až k podlaze. V této stěně pak vytvořil sedm výřezů, maličkých scén, z nichž každá představuje jedno z inscenovaných prostředí. Proměny scén tak neprobíhají prostřednictvím fyzického přesunu kulís či herecké akce, nýbrž tak, že se v požadovaný okamžik zvedne či naopak spustí opona některého z „okének“.<sup>90</sup>

Tento princip můžeme bez váhání označit za extrémně originální a prvotně zajímavý, zůstává však otázkou, zda kromě pozornost poutajících fotografií z představení nabízí potenciálnímu divákovi i cokoli jiného. Jakkoliv je totiž toto

<sup>90</sup> Ráda bych v tomto bodě poukázala na fakt, že k této inscenaci se mi nepodařilo najít videozáznam, který by potvrdil či naopak vyloučil mé domněnky ohledně „funkčnosti“ a praktičnosti tohoto výtvarného řešení. Následující řádky proto shrnují pouze mé (ať už případně jakkoliv oprávněné) obavy pramenící z nekonvenčně pojatého prostoru, nikoliv však hodnocení jeho praktického využití.

pojetí na pohled zajímavé, musím přiznat, že chovám značné pochybnosti o jeho vhodnosti pro potřeby dramatické akce. Herci mají v rámci takto stylizované scény jen minimální prostor vlastní působení, do jednotlivých „okének“ se sotva vejdou a nabízí se otázka, zda nejsou pro potřeby tohoto „komiksového“ zpracování poněkud zbytní. Jistě by bylo levnější i logisticky praktičtější nahradit živé bytosti jejich kartónovými výstřižky, či figurínami vhodně naaranžovanými do příslušných výklenků. Dramatický efekt by přitom zůstal stejný.



Obrázek 12: Konceptce Jaroslava Maliny je velmi originální, neponechává však mnoho prostoru pro hereckou akci.

#### 2.4.8.2. Rezolutní „možná“

Za ojedinělý projev kuráže můžeme s trochou nadsázky označit počín režiséra J. A. Pitínského, který se jako jeden z mála současných divadelníků jal zhodit se inscenování Strakonického dudáka a to rovnou na prknech Národního divadla.

Pitínského pojetí vychází velmi výrazně z touhy akcentovat až naivisticky prvky vídeňského lidového divadla s velkým důrazem na prosté, až archaizující pojetí scénografie tvořící prakticky doslova pouze ilustrační rámeček, kulisu evokující atmosféru prostředí, ve kterém se nacházíme, jinak však do děje na jevišti nikterak nezasahující. Dle Pitínského vlastních slov bylo společným cílem jeho i scénografa Jána Zavarského navodit v diváku pocit zvětšeného loutkového divadla<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> Z rozhovoru pro český rozhlas Radiožurnál: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/tyluv-text-strakonickeho-dudaka-je-genialni-rika-reziser-jan-antonin-pitinsky-6222108>



Obrázek 13: Scénografie Jána Zavorského využívá moderních materiálů, nicméně funguje na tradičním principu „barokních“ prospektů. Její „filosofie“ vychází zjevně ze stejných, či podobných pohnutek, jako je tomu u kostýmů, tedy ze snahy stvořit jakousi nadčasovou syntézu folkloru a současnosti, v celkovém vyznění se však obě složky míjejí. Zatímco kostýmy představují jistou formu kompaktního postmoderního „přehlcení“ vjemy a kulturními odkazy, scénografie je naopak „vyčištěna“ do podoby univerzální, anonymní dekorace, která jakoby na jevišti existovala sama pro sebe, nezávisle na ostatních složkách inscenace.

Takové pojetí by jistě bylo možné a nepochybně i zábavné, pokud by ve stejném duchu byly stylizovány veškeré složky inscenace. Ačkoliv o možnostech a proveditelnosti takové míry stylizace můžeme polemizovat a její důsledné aplikování by patrně mělo značně negativní dopad na sugestivitu vyprávění a s ní spojenou hloubku diváckého zážitku, o jisté míře nerozhodnosti v rámci kýženého loutkového pojetí svědčí i „nekonzistentnost“ samotné scénografie.

### 2.4.8.3. Záchodková taškařice

Jednou z „nejčerstvějších“ inscenací *Strakonického dudáka* (a to hned v několika rovinách) je počín režiséra Marka Němce z roku 2019. Ve spolupráci s výtvarnicí Agniezkou Oldak Pátou dal Němec v rámci plzeňského festivalu *Divadelní léto* vzniknout interpretaci, která baví, vysmívá se, uráží a pohoršuje. A je to dobře.

Děj notoricky známého příběhu se pro účely inscenace přesunul nejen z divadelní budovy do otevřené krajiny, ale opustil i „rodná“ čtyřicátá léta devatenáctého století spolu s veškerými jejich inscenačními, ať už historickými, historizujícími či „pohádkovými“ parafrázemi. Švanda dudák podniká nyní svou velkolepou pouť v období pro české dějiny velmi specifickém, divokém a s odstupem až groteskním a pro sdělení inscenace extrémně přílehlavém, v devadesátých letech dvacátého století. Vocilka tak, coby typický vekslák dychtící rozšířit své pole působnosti v každém směru, který mu nově otevřené hranice, trh i možnost svobodného podnikání skýtají, osnuje své plány na lavičce bufetu pod vybledlým reklamním

slunečníkem, zatímco naivní Švanda sní o kariéře hvězdy „západáckého“ stylu, nyní již zdánlivě zdaleka ne tak nedosažitelné.



Obrázek 14: Agnieszka Oldak *Pátá představuje Čechy v celé jejich malosti*, 2020, autor fotografie neuveden

Přiznám se, že když jsem poprvé narazila o záznamy o této inscenaci, pocítila jsem intenzivní pohoršení. Ne snad proto, že by mě mrzelo, s jakým gustem se inscenátoři vysmívají „české povaze“ či idealizované součásti národního kulturního dědictví, totiž Tylově textu. Mou myslí zmítal pocit takřka hmatatelného trapna, studu za inscenátory, kteří si ke své pouťové exhibici vybrali tak snadný terč. Vysmívat se dílu, které cíleně pracuje s patosem, coby jedním z hlavních vyjadřovacích prostředků je tak jednoduché, že by to snad ani nemělo být legální. Fakt, že primárním cílem inscenace je patrně spíše než parodování díla, parodování samotného češství, na tom nic nemění.

Právě tato má primární reakce, ačkoliv mimo tyto řádky nikterak neventilovaná a v zápětí mnou samotnou relativizovaná, mě paradoxně přesvědčila o legitimitě tohoto odvážného zpracování. Má-li na svého diváka takový vliv, že ten pak po dlouhé hodiny nemůže nad inscenací přestat přemýšlet, ať už pozitivně či negativně naladěm, splnilo dílo bezesporu svůj účel. Zároveň tento svůj prvotní odpor považuji za zajímavý doklad toho, nakolik je v nás samotných, ač nevědomě zakořeněna ona zprofanovaná úcta ke klasikům, či, přesněji řečeno, k tomu, co symbolizují: k potřebě oné nehmatatelné a mou generací (či minimálně „mým“ společenským okruhem) aktivně potírané a relativizované potřebě v úvodních kapitolách zmiňované „tlupové sounáležitosti“ suplované v dnešní době národním státem. Byl to skutečně odpor ke konkrétnímu provedení inscenace anebo ozvěna jakési podvědomé potřeby bránit, co považujeme za prostředek legitimizace národní tlupy? Má odpověď na tyto otázky je zcela neakademicky prostá: Nevím.

Zato vím, že inscenace, která je schopna ve svém diváku takové úvahy podnítit již touto samotnou skutečností více než legitimizuje zvolené inscenační postupy.



### 3. Teoretická reflexe popsané problematiky v kontextu vlastních potenciálních inscenačních postupů

V rámci předcházejících kapitol jsem se pokusila alespoň zběžně nastínit antropologicko-sociologický a historický kontext Tylova nejhranějšího dramatického textu. Prostřednictvím řádků následujících doufám reflektovat výše popsané fenomény za účelem hledání vlastního „inscenačního klíče“.

#### 3.1. O vrtkavosti percepce díla v závislosti na kontextu a kulturní tradici

Není snad hlavním předmětem zájmu scénografa, avšak zdaleka ani ne nehodno povšimnutí, jakým způsobem autor nejen v případě své něžně romanticky rozervané „hry o polepšení“ pracuje se stránkou jazykovou. Coby divák či čtenář, seznámený jen povšechně s povahou obrozenecké češtiny, bývá každý zprvu poněkud zaskočen „nerovnoměrnou“ jazykovou formou vyjadřování jednotlivých postav.

Když, kupříkladu, hajný Trnka své dceři Dorotce několikrát doporučí necht „drž hubu“, jsme z pozice současného percipienta díla sto interpretovat danou repliku dvojím způsobem.

Zprv je Trnka hrubián, který se na vlastní dceři dopouští nepokrytého slovního násilí. Této interpretaci však hajný počne odporovat již o pár řádků později, když smířlivě přemítá o podobnosti dceřiny povahy s uvažováním vlastním a dává nám tušit, že sňatku brání jen za účelem zachování „dekora“ otcovské přísnosti. V ten okamžik tedy patrně přehodnotíme hajného vyjadřování, coby záměrně užitý vulgarismus, by autor podtrhl rozpor mezi „rolí“ rozzuřeného otce a Trnkovým skutečným morálním přesvědčením.

Dospějeme-li k tomuto závěru, musí vzápětí zákonitě vyvstat otázka, zda je užití takové míry vulgarity, která projde stran postav zcela bez povšimnutí<sup>92</sup>, tak říkajíc skutečně „na místě“ a ve shodě s jazykovými prostředky, kterých autor užívá po zbytek výstupu.

V tento okamžik se nabízí interpretace druhá: spojení „drž hubu“ nebylo v době Tylově považováno za zdaleka tak pejorativní, jako jej vnímáme dnes.

Jak ale naznačuje Jiřina Hůrková ve své stati *J. K. Tyl jako tvůrce konverzační češtiny*<sup>93</sup>, je možné, že se zde setkáváme se zajímavým příkladem fenoménu, který by se dal nazvat absencí spisovného konverzačního jazyka.

Jak Jiřina Hůrková podotýká, vyjadřovací prostředky, které autorům čeština první poloviny devatenáctého století poskytuje, jsou značně omezeny.

Josef Dobrovský, Josef Jungmann, Jan Kolár, ale i na ně volně navazující Tylův současník Karel Hynek Mácha se zasadili o zrod, respektive, znovu objevení a ukotvení jazyka v jeho podobě „vysoké“ či, chceme-li, „básnické“, která je

<sup>92</sup> Švanda a Dorotka reagují pouze na Trnkův všeobecně negativní postoj k otázce svatby, případně na fakt, že hajný poukazuje na absenci dudákových rodičů.

<sup>93</sup> HŮRKOVÁ, Jiřina: *J. K. Tyl jako tvůrce konverzační češtiny*, in *Kajetán Tyl: 1808-1856-2006-2008*, s. 44-50, KANT, Praha, 2007, ISBN 978-80-86970-11-0

nesporně velmi hodnotná z hlediska literárně-historického, avšak pro účely komunikace v běžném životě zcela nevhodná.

Druhým „jazykovým proudem“, existujícím souběžně s nově vzkříšenou češtinou školených jazykovědců a básníků, avšak zároveň na něm prakticky nezávislým, je argot lidových vrstev.

Měšťanská společnost běžně konverzuje prakticky výhradně v němčině a jen postupně se na obrozenecké „módní vlně“ vrací k pozapomenutému jazyku<sup>94</sup>.

Tuto praktickou absenci konverzační češtiny tak byl Tyl nucen suplovat autorskou syntézou oné „vysoké“ a „nízké“ podoby jazyka. Mnohdy se v jeho dílech setkáváme se slovy v podobě, jakou Tyl považoval za spisovnou, ale která se následně stala věcí výhradně nářeční a „oficiální“ podoba jazyka nabyla formy lehce odlišné.

Podobně je tomu i v případě užívání konkrétních výrazů či slovních spojení. Ačkoliv pro nedostatek pádných „důkazů“ těžko prokazatelné, přesto je možné, ba přímo velmi pravděpodobné, že mnohé lingvistické tvary anebo, z našeho pohledu, nemístně užitá vulgarismy nejsou ani tak výsledkem psychologizujícího záměru autora, či neporozumění nuancím mezi archaickou a současnou podobou jazyka, ale prostým využitím jediného výrazu tohoto druhu, který v obě vzniku textu existoval.

V tuto chvíli se snad případný čtenář této práce může tázat, co má poznámka o jazykové formě užitá v části dialogu společného s moderním scénografickým řešením.

Dovolila jsem si na tomto příkladu demonstrovat onu ošemetnou vrtkavost interpretace, která je s (již z jejich samé podstaty kontroverzními) díly obrozeneckými spjata snad pevněji, než s jakýmkoliv jiným druhem dramatické tvorby.

Míváme často tendenci vnímat obrozeneckou literaturu jako jakési dogma, nedotknutelný kánon či, chceme-li hovořit jazykem předních současných divadelních teoretiků, poněkud nešťastné paradigma interpretace lidové kultury.

Cítíme historickou důležitost inkriminovaných děl, pročež je podvědomě odmítáme podrobit detailnější kritice či o jejich povaze polemizovat. Zároveň už je ale naše vnímání děl, ve kterých cítíme (ať už oprávněně či nikoliv) jakýkoliv tendenční podtext, příliš citlivé, anebo snad jen časově příliš vzdálené komunikačním prostředkům člověka devatenáctého století na to, abychom byli schopni a, především, ochotni prolomit onu pomyslnou bariéru rozdílnosti zažitě formy a potřebné intenzity akcentace emocionální roviny potenciálních počtů.

Prostě řečeno, Tylův jazyk vnímáme jako vyumělkovaný, zároveň však (jak už jsme zjistili v předchozích kapitolách, pro autora typicky paradoxně) obhroublý kýč, přičemž jakékoliv snahy o jeho akceptaci, byť jen pro potřeby porozumění textu, jakoby byly útokem na naši zažitou definici dobrého vkusu.

Tato problematika týkající se Tylova jazyka literárního se pak v takřka nezměněné podobě přenáší i do všech ostatních komunikačních rovin obrozeneckého dramatu.

Scénografie v podobě připomínající rané inscenace, jakoby již předem byla odsouzena k negativnímu přijetí coby pokus o oživení dávno mrtvé estetiky, vhodné maximálně k tomu, aby byla uložena kamsi na dno pomyslného šuplíku

<sup>94</sup> HŮRKOVÁ, Jiřina: J. K. Tyl Jako tvůrce konverzační češtiny, in Kajetán Tyl: 1808-1856-2006-2008, s. 44, KANT, Praha, 2007, ISBN 978-80-86970-11-0

v muzejním depozitáři, zakonzervována zde ani ne tak pro případ, že by v budoucnu mohla někoho zajímat, ale spíše ze strachu, že, nenaložíme-li dostatečně důstojně s ostatky kdysi relevantního odkazu obrozenců, mohli by nás přijít strašit.

Strakonický dudák, potažmo veškeré dílo autorů, jejichž vnímání světa již tak docela nerozumíme, se tak stává obětí binární názorové polarity, která prakticky bez výjimky pramení z onoho posvátného strachu z neuchopitelnosti takzvaného „národního dědictví“.

Buďto se poddáváme pocitu nehmatatelné důležitosti historického odkazu a počneme jej nekriticky velebit, anebo se budeme všemožnými prostředky snažit vůči pro nás archaické estetice vymezit.

Co se však stane, pokusíme-li se na Strakonického dudáka a jemu podobné pohlédnout optikou ideově nezainteresovaného diváka, či snad, výstižněji řečeno, percipienta ochotného relativizovat vlastní definici kýče či patosu za účelem přiblížení se diváckému (či čtenářskému) prožitku původního publika?

Je něco takového, byť třeba jen v teoretické rovině, vůbec uskutečnitelné? A pokud ano, bude pak naše hodnocení nezávislé, anebo pocítíme jen jinou podobu tendenční percepce, podmíněnou úsilím, které jsme do snahy pochopit inkriminované dílo vložili?

Nabízející se (a tedy velmi rozšířenou) metodou, jak co možná nejobjektivněji zhodnotit konkrétní kulturní fenomén, který je předmětem našeho zájmu, je podrobit jej procesu srovnávání. Kvality díla mnohdy (a chce se říci, že dokonce pouze tehdy) doceníme, můžeme-li ho srovnat s obdobným uměleckým počinem kteréhosi z autorových současníků. V Tylově případě však narážíme na kruciólní problém. Průkopníka oboru již ze samé podstaty věci není s kým srovnávat.

Fakt, že dílo, které bychom mohli označit za plnohodnotnou „paralelu“ Strakonického dudáka ve všech jeho rovinách, absentuje, však neznamená, že se nemůžeme pokusit takovému stavu alespoň přiblížit a pokusit se vysledovat společné znaky v oblasti ideologické interpretace a kulturní tradice promítající se v rámci divadelního textu, který sice vznikl o půl století později a jeho autorem zamýšlený politický apel byl přímým protikladem Tylova smířlivého nacionalismu, nicméně jej vlivem tendenční interpretace potkal osud překvapivě podobný.

Za předmět svého zkoumání za účelem bližšího pochopení konceptu dramatu zatíženého vědomím historické signifikance jsem si přibrala na pomoc Tylovu *Strakonickému dudákovu* snad na první pohled nepodobné dílo norského dramatika Henrika Ibsena *Peer Gynt*.

Účel, za jakým Ibsen sepsal svůj slavný dramatický epos, se od záměrů Tylových diametrálně liší. Lidově-mytologický rámec poskytuje norskému dramatikovi prostor pro zhmotnění existenciální krize a zároveň dává dílu prostor stát se velmi specificky mířenou ostrou filipikou, ba přímo neskrývaným výsměchem soudobým měšťanským vrstvám. Avšak ve chvíli, kdy Ibsenovo drama poprvé spatřilo ono pomyslné světlo jevištních reflektorů, počala si jeho divácká interpretace žít zcela vlastním životem. Namísto vysmívané karikatury prázdného člověka, či, přinejmenším, alegorie lidské bytosti hledající své místo ve

společnosti, byl Peer Gynt přijat coby sympatický, rošťácký „enšpígl“ s extrémním nadšením.

Národ rychle přijal Ibsenovu variaci na lokální lidový mýtus za vlastní a záhy kolem něj počal budovat onu i nám dobře známou hradbu nedotknutelnosti národního dědictví.

V průběhu dvacátého a jednadvacátého století se tak (ač s jistými rozdíly podmíněnými odlišnou formou dramatického textu i historicko-politickým vývojem obou států) setkáváme s fenoménem „zatížení“ inscenačních postupů vědomím přítomného, avšak reálně neexistujícího kánonu spodobnění lidového mýtu.

Zajímavější než samotné pozorování útrap, které soudobí norští inscenátoři zažívají při snaze vztáhnout vlastní jevištní interpretaci k vědomí, že zacházejí s národním kulturním dědictvím, je pak způsob, jakým se s tímto dramatickým textem vypořádávají divadelníci mimo Norské království.

Zaměříme-li se, kupříkladu, na podobu, kterou dávají autoři druhé poloviny dvacátého století v daném textu nejvýraznějšímu symbolu lidového mýtu, trolům, spatříme mezi „norským“ a „zahraničním“ přístupem markantní rozdíl.

Zatímco v Norsku převládá interpretace vycházející přímo z podoby, kterou těmto bytostem vtiskla století ustáleného „lidového kánonu“ a vztahují se k ní jako k symbolu národního mýtu, v Čechách je tento „trolí“ prvek automaticky interpretován s důrazem na jeho abstraktnější, existenciální význam. Čeští kostýmní výtvarníci tak zpravidla akcentují především symbolickou, animální, či, chceme-li, pudovou podstatu národy těchto magických bytostí, nikoliv způsob, jakým bývají tradičně vyobrazeny v norských pohádkách. Trolové na současných českých jevištích jsou tak většinou spodobnění coby jakési „nemravnější“ karikatury bytostí lidských, vzpomínající ono tradiční znázornění maximálně za pomoci zelené barvy (i o tomto domnělém odkazu k folklorním kořenům bytostí, minimálně stran inscenátorů, je však možné polemizovat, neboť zelená barva oděvu princezny trolů je předepsána textem, ona sama, konec konců, je nám autorem představena pouze coby „Zeleně oděná“<sup>95</sup>).

---

<sup>95</sup> IBSEN, Henrik: Peer Gynt *Dramatická báseň o pěti dějstvích*, s. 6, ARTUR, Praha, 2012, ISBN 978-80-87128-91-6



Obrázek 15: Král trolů „v podání“ Agnieszky Páté-Oldak je zosobněním temných tužeb lidské mysli, Peer Gynt, Národní divadlo Moravskoslezské, Ostrava, 2018, screenshot z traileru k inscenaci<sup>96</sup>



Obrázek 16: Minimalisticky pojaté trolí společenství slovinské výtvarnice Jeleny Prokovič, zdá se, že čím východněji se v rámci evropského kontinentu vydáme, tím důraznější je snaha vyzdvihnout tíživou existenciální rovinu dramatu za pomoci absence barev a akcentace prvků fetišistické BDSM tematiky, Mestno gledališče ljubljansko, Lublaň, 2015, foto: Sebastian Cavazza<sup>97</sup>

Naproti tomu dominantním proudem v oblasti problematiky jevištního zpracování podoby trolů na území Norska je pojetí o poznání tradičnější, odpovídající spíše definici trola, coby archetypu lidové slovesnosti, než charakteru, který má v rámci Ibsenova dramatického textu.

<sup>96</sup> <https://www.ndm.cz/cz/cinohra/inscenace/4643-peer-gynt/>

<sup>97</sup> <https://www.mgl.si/sl/program/predstave/peer-gynt/>

Peer Gynt jakoby pro Nory nebyl ani tak tíživým existenciálním dramatem, jako spíše jistým pomníkem národní hrdosti.



Obrázek 17: Tradiční pojetí látky v rámci každoročního Festivalu Peera Gynta na počest Henrika Ibsena, Gálå, 2015, foto: K. Veskje<sup>98</sup>



Obrázek 18: Moderní interpretace sice opouští od ilustrativního pojetí, postavy trolů (v pozadí) však zřetelně odkazují na norskou historii prostřednictvím typických „vikingských“ helmic (dostupné historické prameny naznačují, že přílby vikingských válečníků rohy zdobeny nebyly, jedná se pouze o obecně rozšířený „mýtus“ vycházející pravděpodobně z chybné interpretace archeologických nálezů)<sup>99</sup>, Peer Gynt Festival, Gálå, 2017, foto: K. Veskje<sup>100</sup>

<sup>98</sup> <https://www.gd.no/kultur/nyheter/knutepunkt-i-fare/s/5-18-168820>

<sup>99</sup> <https://www.history.com/news/did-vikings-really-wear-horned-helmets>

<sup>100</sup> <https://www.visitnorway.com/things-to-do/whats-on/festivals/peer-gynt/contact/>

Fenomén, který se prostřednictvím přiblížení této, snad na první pohled poněkud úsměvné, dílčí problematiky snažím nastínit, je otázka míry, do jaké naši percepce konkrétního díla definuje jeho důležitost pro umocnění hodnoty, kterou považujeme za významnou, neřku-li posvátnou. Hodnoty, jakou je v tomto případě národní kulturní dědictví.

Ráda bych podotkla, že výše popsané interpretační rozdíly nejsou zdaleka „všeplatné“ a že, ať už vlivem globalizace, či přirozené evoluce vizuální složky „jevištního jazyka“, dochází k výraznému posunu interpretace prvků lokálního koloritu i v zemi jeho původu, stále se však tento proces jeví rychlejší tam, kde daná interpretovaná látka není úzce spjata s problematikou utužování státotvorných společenských struktur.

Jak vidíme, jistá forma interpretačního zatížení není zdaleka problémem specifickým pro „Českou kotlinu“, ale v jisté míře jej můžeme vystopovat po celém světě.

Je, pravda, drobnou nevýhodou Strakonického dudáka, že na rozdíl od Ibsenova Peera Gynta se mu nedostává stran zahraničních inscenátorů zdaleka takové pozornosti.

Vzorek inscenací, které bychom měli možnost srovnávat, je tak o poznání menší, než je tomu v případě megalomanského existenciálního opusu norského dramatika, nicméně jistý inscenační „pattern“, tj., chceme-li „tvůrčí vzorec“ a jeho variace v závislosti na vztahu divadelníků k inscenované látce podmíněné vlastní národností můžeme vysledovat i zde.

Inscenace, které by zpracovávaly původní Tylovu frašku, jsou v celosvětovém měřítku prakticky nedohledatelné, zahraniční variace na Tylův námět však nalezneme v souvislosti s jejím operním zpracováním z pera Jaromíra Weinbergera, ač s lehce pozměněním dějem, Weinberger zachovává námět českého dudáka, vydávajícího se hledat štěstí do světa. Pro účely našeho bádání tak „vezmeme zavděk“ zahraničními inscenacemi zpracovávajícími tento motiv v jeho Weinbergerem upravené podobě a postavme je, ne-li naroveň, pak alespoň do souvislosti s českými inscenacemi původního *Strakonického dudáka*.

Koncept potřeby českých inscenátorů vztáhnout se prostřednictvím Tylovy frašky k otázce vlastní kulturní tradice není fenoménem, který je nutné zdlouhavě představovat. Od pojetí, která se snaží co možná nejvíce přiblížit tradiční představě podoby postav českého folkloru, po ta, která se vůči němu vymezují, ve všech nacházíme vizuální citace více či méně přímo se vztahující k tomu, co považujeme za „českou národní tradici“ či přinejmenším její typické znaky.



Obrázek 19: Kostýmy Kateřiny Štefkové představují zajímavou syntézu moderního oděvu a folklorních prvků, charakteristické prvky lokálního koloritu přitom „čteme“ převážně ze siluet či detailů v podobě čamarového zapínání, podobu Strakonického kroje přesně nekopírují, zároveň však hovoří jasným, „autentickým“ jazykem. Národní divadlo, Praha, 2014, foto: Hana Smejkalová<sup>101</sup>

Přiznám se, že než jsem se pustila do podrobnějšího průzkumu zahraničních podob zpracování Strakonického dudáka, měla jsem o specifičnosti českého přístupu drobné pochybnosti. Zejména při pohledu na moderní zpracování jsem postupně nabývala dojmu, že se konkrétními odkazy na český, či dokonce přímo strakonický, folklor příliš nezabýváme a pokud se již nějaké takové parafráze či citace lidové kultury na jevišti objevují, jedná se výhradně o kostýmní detaily drobnějšího rázu, přičemž je „látka“ *Strakonického dudáka* natolik specifická, že je-li už v zahraničí inscenována, bude s největší pravděpodobností prezentována v již tak dostatečně „exotických“, povšechně českých pohádkových kulisách.

Veškeré mé obavy se však rozplynuly v okamžiku, kdy se mi podařilo výše zmíněné zahraniční inscenace dohledat. Mým „favoritem“ je hned z několika důvodů německé zpracování z roku 2019.

---

<sup>101</sup> <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=5957>





Obrázek 20: Švanda dudák po německu představuje interpretační „freestyle“. Dudy typické pro skotské hard rockové kapely v kombinaci s kostýmem, který byl snad zapůjčen ze sbírek muzea Giuseppe Garibaldiho představuje osvěžující řešení české interpretační otázky. Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, Altstadt, 2019, foto: Karl a Monika Forster<sup>102</sup>

Kostýmní výtvarnice Jula Reindell postupovala k problematice jevištní variace na český folklor pravděpodobně podobným způsobem jako Kateřina Štefková. Kostým dudáka Švandy naprosto jasně odkazuje k blíže nespecifikované podobě kroje, vychází dokonce ze stejného inspiračního zdroje jako, kupříkladu, Josef Mánes při navrhování kroje sokolského (byl jím skutečně italský revolucionář Giuseppe Garibaldi).<sup>103</sup> Kdesi „v překladu“ však došlo (nutno dodat, že pravděpodobně pouze z našeho, českou kulturní tradicí podmíněného, pohledu) ke ztrátě onoho „krojového vyznění“, které tak jasně čteme v rámci výše popsané inscenace Jana Antonína Pitínského. Jsem přitom skálopevně přesvědčena, že německé publikum o „českosti“ této jevištní variace na strakonický kroj nepochybovalo. S největší pravděpodobností jej ani nezajímala. A koneckonců proč by také měla? Interpretace nabývá i pozbývá své hodnoty, legitimacy, či snad dokonce „správnosti“ na základě percepce publikem, kterému je určena.

Faktem však zůstává, že je zajímavou, výmluvnou ilustrací problematiky, kterou jsem se prostřednictvím předcházejících řádků pokoušela nastítnit, totiž že interpretace dramatického textu silně podléhá nejen míře naší znalosti historického kontextu dotyčného díla, ale především vztahu, který k tomuto kontextu máme. Ať už jako jednotlivci, „tlupa“ či národ.

<sup>102</sup> <https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2018-19/schwanda-der-dudelsackpfeifer/>

<sup>103</sup> JAGOŠOVÁ, Anna: Počátky sokolského kroje, in Vzdělávatelské listy – samostatná speciální příloha časopisu SOKOL, 03 září 2017, Česká obec sokolská, 2017, ISSN 0489-6718

## 3.2. Hranice interpretace

Ponoříme-li se hlouběji do problematiky vztahu povahy zkoumaného literárního díla a jeho historického kontextu tak, jako jsme učinili v předcházející kapitole, vyvstane záhy otázka míry interpretace a s ní spjaté potenciální aktualizace, které můžeme inkriminované dílo podrobit.

Toto téma, pro některé dramatické texty palčivější než pro jiné, se zvláště v případě Tylova *Strakonického dudáka* jeví jako zcela zásadní. Zásahy, kterých se tomuto dramatickému textu dostalo v průběhu dvacátého století nejrůznějšími inscenátory, jsou mnohdy obrovské, přičemž některé z nich se chce označit nejen za přehnané, ale za přímo zvrhlé ve své snaze indoktrinovat do textu vlastní ideologický apel. Alespoň tak na tento fenomén nahlížíme očima člověka žijícího na počátku jednadvacátého století.

V padesátých letech století dvacátého, bylo nastavení společnosti a s ním i pomyslná konkrétní subjektivní optika, skrze kterou inscenované dílo vnímal divák, zcela odlišná. Možná.

Do hlav někdejších diváků nevidíme a jen stěží můžeme odhadnout, jakým způsobem vnímali význam inscenace. Nejbližším možným způsobem, jak se přiblížit znalosti postoje soudobé veřejnosti je čtení recenzí, případně statistik návštěvnosti představení.

Jak dalece jsou ale taková data relevantní? Do jaké míry byly ony recenze podrobeny cenzuře, a jak dalece hodnocení odpovídalo skutečnému názoru jejího autora? Můžeme tedy jakkoliv zhodnotit dílo, které vzniklo tak říkajíc „v jiné době“? Je-li nám socialistický realismus padesátých let v roce 2020 vzdálený, jak moc odlišné je naše vnímání díla, které vzniklo před téměř dvěma sty lety? A co teprve, pokusíme-li se takové dílo interpretovat? Existuje něco jako objektivní interpretace? A z čeho bychom v takovém případě měli vycházet?

Na tyto a mnohé další otázky, nabízející se v souvislosti s problematikou interpretace „archaického“ dramatického textu, patrně není, přinejmenším v rámci magisterské diplomní práce studenta scénografie, možné najít správnou odpověď.

A přeci je její hledání pro vznik jakékoliv inscenace klíčové. Pro potřeby konkrétnějšího vystižení některých z mnoha praktických i morálních dilemat, která s sebou „výběr“ přístupu k pojetí dramatického textu nevyhnutelně přináší, si na následujících stranách přiblížíme některé z možných interpretačních postupů v jejich veskrze extrémní formě, abychom na nich mohli lépe demonstrovat možné výhody či úskalí, která pro potenciální inscenátory představují.

Chceme-li, kupříkladu, zůstat zcela věrni původnímu dramatickému textu a rozhodneme se tvořit takový „inscenační klíč“, který by co možná nejvěrněji odrážel záměry autora a zdůrazňoval pasáže, které zaujmou již ve své psané podobě vlastním silným apelativním charakterem, a představíme je v této podobě současnému divákovi s pro něj vlastní specifickou historickou zkušeností, danou znalostí moderních dějin a jimi utvářeným kulturně-politickým systémem, ve kterém dotyčný percipient vyrůstal, vznikne inscenace silně tendenčního charakteru.

Na dnešního diváka bude takový jevištní tvar s největší pravděpodobností působit jako snad až nepříjemně pronacionalistický, budící zdání „ponoukání“ k až morbidní obsesi společenským uskupením nacházejícím se na místě, kde jsme se narodili. To je efekt, kterého si ve většině případů dosáhnout nepřejeme.

Další přístup, který se nám, coby potenciálním inscenátorům, nabízí, je snaha přizpůsobit dramatické dílo tak, aby byla zachována povaha a především míra apelativního charakteru díla v době jeho vzniku, ne nutně však její konkrétní forma.

Taková interpretace by, v ideálním případě, brala v potaz historicko-politickou zkušenost diváka první poloviny devatenáctého století, tedy diváka žijícího v době charakterizované především zcela novým, inovativním sociologickým trendem, kterým je snaha o hledání sounáležitosti a sociální jistoty v představě přirozených, až „přírodních“ společenských celků v kombinaci s paradoxní snahou o jejich kategorizaci podle právě bořeného osvětského strukturalistického myšlenkového modelu. Tyto „přirozené“ společenské systémy neodvíjející se nově od politických správních celků definovaných především vlivem vládnoucích monarchiálních struktur, nýbrž vymezených (již ze své podstaty vágními) dispozicemi, jakými jsou kupříkladu jazyk či lokální kolorit specifický pro konkrétní lokalitu. Zároveň byl však divák přelomu devatenáctého století člověkem, který nevyrůstal, tak jako my dnes, ve společnosti, která by měla se snahou aplikovat tento sociálně-demografický model v praxi jakoukoliv zkušenost.

Společenská příslušnost byla daleko spíše než jakýmkoliv pocitem lokální sounáležitosti (ačkoliv nepochybně již tehdy přítomným) determinována státním celkem, pod který ta která geografická oblast spadala, a takřka plně predestinovanou společenskou úlohou, která byla jedinci dána na základě společenské vrstvy, do které se narodil.

Fenomén nacionalismu je tak zcela novým myšlenkovým směrem, nikterak nezatíženým historickou zkušeností, která by nám coby soudobému publiku dávala k němu přistupovat s obezřetností, a tudíž tak byl i prezentován. Tuto formu „společenské nevinnosti“ v dnešní době ve vztahu k nacionalismu prostě nemůžeme replikovat.

Způsobem, jak neupozadit společensko-apelativní složku díla, ale zároveň ji přizpůsobit zkušenosti současného diváka se tedy logicky jeví indoktrinovat do inscenace jiný společenský trend, na který bychom coby autoři inscenace chtěli poukázat.

Takový přístup však v sobě skrývá nejedno úskalí.

Především sama idea indoktrinace politického apelu, ať už jakkoliv subtilního, je přinejmenším kontroverzní. Minulé století nám coby společnosti dalo na vlastní kůži zažít, že jakýkoliv na dramatické dílo uměle naroubovaný nekritický apel nejen, že „neobhájí“ svou legitimitu či potenciální kvality před neúprosným soudem rychle se proměňující a názorově pluralitní společnosti více než několik let, ale ze zkušenosti víme, že díla dávající si za hlavní cíl nekriticky adorující politický apel neobstojí u soudobého publika, ani kdyby bylo k pozitivnímu ohlasu nuceno pod pohrůžkou sankcí.

Nezáleží pak zdaleka na povaze na původní dílo takto uměle naroubované ideologie, jak ostatně dokládá i sama inscenační historie *Strakonického dudáka*. Za všechny si uvedme příklad inscenace divadla v Českých Budějovicích z roku 1950, jak ji ve svém sborníku úvah o Josefu Kajetánu Tylovi shrnul Jan Kopecký:

*„Divadlo ve Strakonickém dudáku odstranilo vůbec všechny vily včetně matky Rosavy jako zjevy „odporující materialistickému názoru na svět“ a aktualizovalo text tak, že Švanda putoval do dnešních kapitalistických zemí západních s jejich bankéři a akcionáři, bary a hollywoodským leskem. Dělo se tak*

ve jménu pravověrně „marxistického přehodnocení“ klasika. Místo aby divadlo „přehodnotilo“ svůj vztah ke klasikovi – „přehodnotilo“ raději klasika samotného tak, že ho nikdo nepoznal:

(...)

*„V okamžiku, kdy všichni vyčerpaní leží na zemi, uteče Švanda mezi shromážděným lidem pryč. Za scénou v bezpečí se dá do smíchu, což přivede k vědomí vznešenou společnost, sluhy, ale i lid. Všichni sluhové a členové vyšší společnosti v horlivosti se chtějí vrhnout za Švandou, ale lid se jim postaví v cestu a brání z rozmaru odsouzeného Švandu, příslušníka své třídy, a zabrání tím jeho pronásledování. Do největšího napětí mezi oběma společenskými třídami, jež končí tím, že vznešená společnost dává najevo strach před vůlí a mocí podrážděného lidu a padá opona“<sup>104</sup>*

Znamená to tedy, že bychom se politice, minimálně při snaze inscenovat dílo, jehož potenciální percepce divákem je natolik křehká, že si možný inscenační postup žádá takto podrobný rozbor, měli úplně vyhnout? Existuje vůbec něco jako apolitické divadlo? A pokud ano, nedochází při snaze apolitizovat inscenaci ke zcela kontraproduktivnímu násilnému okleštění inkriminovaného jevištního kusu o samotnou jeho podstatu, tedy snahu o apel na mysl diváka?

Částečnou odpovědí na nastolené dilema by snad mohla být přítomnost kritického přístupu, a to takového, který neúprosnému hodnocení podrobuje nejen případnou ideu, vůči které se snaží vymezit, ale i tu, kterou touží podpořit.

Je zajímavou skutečností, že „politické“ inscenace, které namísto snahy vyzdvihnout „pozitivní“ povahu prosazované idey, útočí na ideu jinou, většinou ve společnosti převládající či ji ovládající a mnohdy přesně opačného charakteru, bývají v tomto ohledu úspěšnější.

Tento fenomén je patrně zapříčiněn tím, že v rámci tohoto přístupu absentuje ona pozitivně apelativní složka a vyvolává tak v diváku vědomí, či přinejmenším pocit, že volba idey, ideologie či jiného myšlenkového proudu, kterým je třeba kritizovaný objekt nahradit, je na něm.

Není nic snazšího než proměnit dílo obsahující (ať už vlivem proměny způsobu, jakým ji divák vnímá na základě historicky podmíněného vývoje společenské percepce nebo na základě záměrů autora více či méně intenzivní) „pozitivní“ politický apel v parodii sama sebe.

Stačí jen postavit „reálnou“ podobu vychvalované scenerie do přímého protikladu s textem a již máme na jevišti sarkastickou kritiku ponoukající k výsměchu. Takovou interpretaci je však prakticky nemožné korigovat ve směru míry, do jaké chceme inkriminovaný motiv „shodit“ a tato významová složka následně „pohltní“ jakékoliv další potenciální sdělení, které by inscenátoři chtěli diváku přinést. Takové dílo je pak snad zábavné a osvěžující, nicméně obsahově prázdné.

Dovolím si tak říci, že v tomto ohledu je Tylův Strakonický dudák dílem vysloveně nešťastným.

Nejenže můžeme v textu snadno vystopovat výrazný pronacionální sentiment, ale ani sám autor se nikterak neťajil tím, že posílit v publiku národní uvědomění je skutečně jedním z jeho cílů<sup>105</sup>. Jedním z mnoha.

<sup>104</sup> KOPECKÝ, Jan: Tylovská dramaturgie včera a dnes, in Knížka o Tylovi, s. 62, Orbis, Praha, 1959

<sup>105</sup> TYL, Josef Kajetán: Sebrané spisy Jos. Kaj. Tyla III., B. Kočí, Praha, 1906

Kromě čitelné politické angažovanosti totiž dílo disponuje výraznými literárními a dramatickými kvalitami, pohříchu po léta zastiňovanými právě oním nacionalistickým apelem, případně nahrazovaným snahou zdůraznění představy třídního boje.

Čas již ostatně prokázal, že zatímco mnohé dramatické texty ztrácí v průběhu věků na popularitě<sup>106</sup>, ta Švandova pod tíhou přibývajících let nikterak neklesá. Pouze se mění.

Ústřední téma tohoto dramatického textu k tomu přímo vybízí: příběh člověka hledajícího své místo ve světě a nuceného stanout tváří v tvář konsekvencím vlastních činů snad nemůže být lidské bytosti bližší, bez ohledu na to, v jakém konkrétním výseku pomyslné časové osy lidských dějin se toto elementární existenciální drama odehrává. Švandovo poselství je nadčasové a, dovolím si říci, univerzální. Ono vpravdě Faustovské dilema mezi tužbou a morálním přesvědčením, ač autorem zavinuté do hávu obrozenecké frašky, neztrácí tím nic na své hloubce. Jen je tak snad pro potenciální autory inscenace hůře uchopitelné.

Tato univerzalita je pak dramatickému textu darem v podobě dlouhodobého zájmu a divácké oblíbenosti (ač místy zastřené pachutí zanechanou tendenčními vlivy minulých režimů), velmi snadno se mu však může stát prokletím v okamžiku, kdy jeho všeplatnosti využijeme právě k indoktrinaci vlastní propagandy. S atraktivním námětem se totiž mnohemu diváku lépe polyká i ona hořká pilulka ideologie, kterou by se nám jinak jen stěží dařilo vložit do úst bez povšimnutí.

Tak se Švanda dudák nestal pouze pomyslným vlajkonošem obrozeného českého národního uvědomění, ale jen o pár desítek let později už zpod per prostalinistických dramaturgů střílel z pomyslné Aurory socialistického realismu brázdící vody československé kulturní scény padesátých let. Dudák byl nekompromisně zproštěn veškeré magie, zato více než bohatě saturován nově připsanými scénami ilustrujícími domnělý zuřící třídní boj<sup>107</sup>.

Není tedy s podivem, že již při vyslovení spojení *Strakonický dudák* mnohým z nás okamžitě vyvstane na jazyku ona ideologická pachutí následována trpkým dozvukem šustění zatuchlých stránek učebnic literatury. Vlivem tohoto pavlovovského spojení se valná většina populace nikdy neobtěžovala s dílem seznámit blíže, než bylo nutné pro úspěšné ukončení osmého ročníku základní školy. Nikdy se jí tak nenaskytne příležitost poznat Tylův text jako takový a dát tak svému vyhraněnému názoru alespoň nějakou legitimitu, pokud ne jej přímo změnit.

Existuje tedy vůbec možnost, že i po všech interpretačních traumatech, která Švanda v průběhu dvacátého století utrpěl, by bylo možné za pomoci vhodného přístupu zvrátit onen ideologií podmíněný dávný reflex, který ve společnosti dílo automaticky vyvolává?

Zbývá nějaký způsob, kterým by bylo možné přizpůsobit text, respektive jeho jevištní zpracování, současnému diváku bez toho, abychom jej parodovali, či se zpronevěřili jeho základním hodnotám?

Hledání pomyslného „inscenačního klíče“, který by diváku dovolil plněji prožít onu všeplatnou, univerzální složku inscenace, tedy motiv jisté formy

<sup>106</sup> Popularitou v tomto případě nemyslíme tolik „oblíbenost“ ve smyslu pozitivního přijetí, ale spíše neopadající zájem, ať už motivovaný nadšením či odporem

<sup>107</sup> KOPECKÝ, Jan: Tylovská dramaturgie včera a dnes, in Knížka o Tylovi, s. 63, Orbis, Praha, 1959

duchovní cesty a hledání místa ve společnosti, jsem si stanovila za cíl praktické části této práce.

Doufám zachovat cosi z fraškovité, naivní poetiky – nikoliv slepé adorace „nacionálna“, ale spíše smíření se s vlastními společensko-kulturními kořeny bez toho, abychom museli být vysloveně nadšeni jejich podobou.

## 4. Reflexe a aplikace nastíněných inscenačních postupů v rámci vlastní scénografické koncepce

Ve čtvrté, „finální“ fázi práce doufám tato inscenační východiska aplikovat „v praxi“. Uvozovek v tomto případě užívám záměrně, neboť i přes veškeré formální a technické náležitosti vyžadované od scénického návrhu, který je součástí diplomové práce se, bohužel, jedná stále „jen“ o realizaci akademickou.

Obávám se, že jakkoliv věrně se můžeme snažit suplovat prostředí divadelního jeviště, stále se nám nedostává složky inscenace, bez které již ze samé podstaty divadla v nejširším smyslu slova žádný jevištní tvar nemůže vůbec existovat, tedy publika. Ač sebeupřímnější, stále jsou tak veškeré mé snahy o uchopení námětu v kontextu nastíněných interpretačních postupů pouhou teorií, jakýmsi obrazem toho, „jak by to mohlo fungovat“ pro to, abych s jistotou mohla říci, které z dotyčných postupů jsou „správné“ či „špatné“ však zoufale nedostačující.

### 4.1. Několik slov k teoretickým a praktickým východiskům vlastní koncepce

#### 4.1.1. Systematické potírání politických a politizujících konotací jako inscenační klíč?

Po nesčetných hodinách pátrání na poli čistě teoretickém, i „praktičtějším“, scénicky interpretačním, jsem dospěla k finální podobě „jevištního tvaru“, který doufám představit v rámci následujících řádků. Ráda bych předem čtenáře upozornila na fakt, že mé scénografické řešení si v žádném případě neklade ambice být interpretací představující „správný“, či snad přímo kanonický příklad přístupu, který by měl současný inscenátor, potažmo divák, k Tylově národní báchorce zaujmout.

Jedná se daleko spíše o výsledek původní snahy záměrně interpretovat jen onu příběhovou složku díla, „zjemnělou“ jaksí ve své existenciální surovosti opětovným navrácením náznaků odkazujících na onu historickou, až národopisnou notu, kterou, chceme-li oslovit diváka, pocházejícího či přinejmenším znalého českého kulturně-historického okruhu, nemůžeme patrně od díla nikdy uměle „odseknout“.

Faktem však zůstává, že tato interpretace si klade za cíl vyvarovat se v co největší možné míře reflexe kontextu vzniku díla a především pak jakýchkoliv politických či politizujících konotací, které s sebou, chtě nechtě, nejen sám *Strakonický dudák*, ale celé dílo Josefa Kajetána Tyla, následkem vlivu nejrůznějších „moderních“<sup>108</sup> ideologií, nese. Tato, co možná nejdůslednější apolitizace díla<sup>109</sup> by pak měla být dodržována jak v pomyslné rovině „propagační“, či, chceme-li, agitační, tak té opačné, dehonestující anebo parodické.

<sup>108</sup> Rozumějme ve smyslu historickém, nikoliv ideologickém, tedy „produkovaných událostmi moderních dějin“, nikoliv v současnosti podporovaných, či rozvíjených

<sup>109</sup> Která však, jak jsem již naznačila v kapitole *Hranice interpretace*, nikdy nemůže být úplná.

Vyvarovat se prvnímu případu se, vzhledem k čerstvé historické zkušenosti a jí podmíněné citlivosti vůči jakýmkoliv snahám o roubování nejrozličnějších politických názorů na mysl diváka, daří snadno.

Opačný interpretační extrém však může představovat potenciální problém. Jako bychom coby inscenátoři měli pocit, že nebudeme-li v rámci vlastní inscenace apelovat na onen „politicky reflexivní“ aspekt metaforického myšlení potenciálního diváka, naše dílo pozbude na hloubce.

Tato obava je do značné míry oprávněná, neboť, jak blíže rozvádím v kapitole *Hranice interpretace*, systematické potírání politického či politizujícího potenciálu inscenace s sebou nevyhnutelně nese riziko jisté míry „významové plochosti“ či nepřirozené „afektovanosti“ a nejasnosti výsledného apelu inscenace. Zároveň se jedná o myšlenku z interpretačního hlediska značně utopickou, neboť, ačkoliv coby autoři inscenace máme možnost konkrétní významové roviny dramatu umocňovat anebo naopak upozadňovat, konečné podoby dílo nabývá vždy až v mysli vlastního percipienta, v tomto případě diváka. Nadneseně řečeno, angažovanost je v oku toho, kdo se dívá.

Strhnout veškerou pozornost publika jen a pouze k samotné dějové lince a zachovat ji v mysli diváka prostou veškerých metaforických a metonymických konotací si vzhledem k faktu, že tento princip uvažování je nám, dle poznatků moderních antropologů, vlastní již od prvních vteřin života, dovolím označit za zcela nemožný.

Existuje jistě možnost eliminovat politické konotace týkající se české historické zkušenosti. Nikoliv však za pomoci existujících inscenačních prostředků, ale prostřednictvím eliminace publika s českou historickou zkušeností.

Rozhodneme-li se inscenovat *Strakonického dudáka*, řekněme, v Burkině Faso, získáme téměř stoprocentní jistotu, že se divák nebude zaobírat vztahem inscenace a své osobní zkušenosti se způsobem, jakým mu byl inscenovaný dramatický text prezentován na střední škole. Rozhodně se tak ale žádnou měrou nezmění politický potenciál inscenace.

Politické či historické konotace tanoucí na mysl diváka nebudou nikdy absentovat, mohou se jediné lišit.

Z tohoto důvodu si nepřeji stanovit za cíl vlastního scénografického řešení důsledné odstříhnutí se od historické zkušenosti, která je s dílem Josefa Kajetána Tyla v našich myslích úzce spjata, doufám však v co největší míru jejího upozadění. Jak dalece se mi podařilo za pomoci zvolených scénografických prostředků tohoto efektu dosáhnout, ponechám na posouzení čtenáře práce.



#### 4.1.2. Cesta metonymie a metafor, metafora a metonymie cesty

Za ústřední motiv finálního jevištního tvaru, který doufám prezentovat coby dílčí výstup svého magisterského studia, jsem zvolila záměrně poněkud polopatický motiv silnice „táhnoucí se“ celým jevištěm.

Doufám tímto způsobem umocnit nesporný, pro *Strakonického dudáka* tolik typický, metonymický motiv cesty, jak ve smyslu fyzického putování, tak především Švandovy cesty duchovní. Záměrně jsem pak zvolila takové znázornění daného prvku, které by svým, na první pohled až dráždivě prostým, vyzněním odkazovalo na jistou formu nadnesené hravosti, svým osobitým způsobem nevinné schematičnosti a úsměvné doslovnosti, kterou se vyznačují ochotnická představení. Nesnažím se takto napodobovat typické rysy inscenací produkovaných divadelními nadšenci s nedostačeným rozpočtem a absentující hereckou průpravou (ale s o to větším nadšením pro věc) prostřednictvím jejich kopírování, ale doufám takto zpřítomnit jejich ducha formou tohoto záměrně exaltovaného metonymického motivu.

V rámci tohoto zhmotnělého metonymického znaku je pak v rámci inscenovaného příběhu rozvíjen i jeho vlastní podrobnější symbolický narativ.

Více významový scénický objekt umístěný v samém úvodu uprostřed cesty, představující v této fázi vyprávění balík slámy, odkazující na prostředí „České kotliny“, představuje fyzickou i symbolickou překážku na cestě za naplněním dudákových ambicí. Tento objekt slouží zároveň jako trůn královny Lesany či jako improvizované podium pro Švandovo první úspěšné vystoupení. Tím, že vystoupí na vrchol samotného balíku, dává nám hrdina najevo, že je schopen onu symbolickou překážku překonat. Nikoliv prostřednictvím jejího odsunutí či snad tak, že by ji obešel, nýbrž prostřednictvím nejpřímočařejšího z možných způsobů, tedy přímé konfrontace s objektem a jeho následného využití k vlastnímu zviditelnění se.

Když Švanda dorazí do paláce princezny Zuliky, tento původně blokující objekt je doslova rozvinut do podoby „červeného koberce“ (pro potřeby práce se světly a posílení významové mnohoznačnosti je vlas koberce ve skutečnosti bílý) směřující našeho hrdinu vstříc novému potenciálnímu cíli cesty, princezně Zulice, která přichází portálem vytvořeným z rozestoupivších se na tazích zavěšených ploch evokujících původně pokračování silnice.

Ve chvílích dudákova zmatení či všeobjímající deziluze je osvětlena jen malá část této cesty, pročež se její konec ztrácí, doslova i přeneseně, v nedohlednu.

Ve chvíli, kdy se Švanda po litém boji s démonickými zplozenci podsvětí v posledním jednání setkává v objetí milované Dorotky, se zmíněná „iluzivní“ část objektu zvedne a je nahrazena schematickým zpodobněním Trnkovy hájovny, která je od této chvíle novým domovem mladých milenců coby konečného „právoplatného“ konce cesty.

Tento všeobjímající, trvale přítomný motiv blíže nespecifikované okresní silnice, umocněný za pomoci záměrně exaltované perspektivní zkratky, sahající od samé „vnější“ hrany orchestřiště, které, zakryté pro účely inscenace tak, aby plnilo funkci „prodloužené forbíny“, je díky výše popsané stylizaci přirozeně propojena se zbylou, „zaportalovou“ částí jeviště, pročež vytváří mezi těmito dvěma prostory

přirozený, plynulý přechod a eliminuje tak potenciální efekt „odtrženosti“ či prostorové plochosti, jehož riziko výskytu je tím vyšší, čím výrazněji je alternován pochozí terén jeviště a čím méně je s touto úpravou schopen, či ochoten, pracovat režisér. Neznám, v rámci vztahu scénografem navrženého prostoru a režisérem nadiktované herecké akce, mnoho smutnějších obrazů než je ten, kde jsou herci po velkou část představení „vyhnáni“ na forbínu, by zde hráli bez nutnosti uzpůsobovat jevištní pohyb terénu, pročť původní scénografická koncepce slouží prakticky výhradně jako pouhopouhá dekorace tušená kdesi v pozadí. V případě inscenace, kde scénografie počítá i s prostorem mimo tradiční, portálem vymezenou hrací plochu, budou herci působit v rámci scénograficky „ošetřeného“ hracího prostoru, i kdyby tak říkajíc „nechtěli“.

### 4.1.3. Tři světy

Jeden z kruciálních „problémů“, které je třeba v rámci vlastní scénografické koncepce vyřešit, je otázka diferenciací jednotlivých prostředí, ve kterých se děj odehrává.

*Strakonický dudák* je dramatickým textem, jehož dynamika stojí na vzájemném kontrastu odlišných demografických a kulturních prostředí.

Ať už chceme v rámci koncepce případně rozdíly akcentovat, či naopak záměrně stírat, je nezbytné si tuto skutečnost uvědomit a zaujmout k ní jasné stanovisko, byť to nemusí být v rámci výsledného tvaru výrazněji akcentováno.

S prvkem extrémního kontrastu inscenovaných prostředí pracuje dramatika obecně (a tudíž i scénografie) takřka na denním pořádku. Dějová dynamika postavená na vzájemném kontrastu dvou protikladů je jedním z pomyslných základních stavebních prvků dramatu.

Můžeme tak patrně říct, že divadlo je uměním konfliktu. Dva protipólné prvky stojící proti sobě vytvářejí ono kýžené, „dramatvorné“ napětí, které nutně musí vyústit v dějový posun.

V rámci scénografie je tato dualita obvykle záležitostí vzájemně kontrastních prostředí, ať už doslovných (rozbouřený oceán a tíživý klid ostrova v Shakespearově *Bouři*, hájovna a les v *Lišce Bystroušce* atd.) či pomyslných (lid a aristokracie ve *14. červenci* Romaina Rollanda, sen a realita ve *Snu noci svatojánské*,...). Nejedná se přitom o prostředí ve smyslu předepsané proměny scény pro příslušný obraz, nýbrž komplexnější kontextový celek s různou měrou definovatelnosti odvíjející se od konkrétní povahy inscenovaného narativu.

Existují pochopitelně i takové dramatické texty, které ve své dějové a „lokační“ rozmanitosti výše popsanou vzájemnou diferenciací neumožňují, anebo ji činí přinejmenším velmi obtížnou (Goethův *Faust*, již vzpomínaný *Peer Gynt* Henrika Ibsena či Wagnerův *Tristan a Isolda*), pročež od jakýchkoliv pokusů o ni bývá zcela upuštěno, případně jsou záměrně „spojeny“ a následně akcentovány coby větší lokační či významotvorné celky.

*Strakonický dudák* je v tomto ohledu dílem snad až poněkud zlomyslně specifickým, neboť v jeho rámci nejsme schopni identifikovat dvě protikladná prostředí, nýbrž tři. Což není „tak akorát“, ale, slovy Kopčema z *Lovců mamutů*, to není ani „moc“.

Ono univerzální řešení jsem z tohoto důvodu zavrhla a jala se koncipovat vizuální podobu inscenace coby pomyslný trvalý stav napětí panující mezi rameny „existenciálního trojúhelníku“, v jehož středu se nachází sám Švanda. Ano, skutečně *středu*, neboť, jak si vzápětí ukážeme, sám hlavní hrdina v rámci tohoto pojetí představuje spíše než jasně definovanou součást jednoho z daných světů, jakýsi soliterní bod, jazýček na vahách (za předpokladu, že by existovaly tříramenné váhy) kulturní identity.

Pro lepší orientaci a „pevnější uchopení“ vlastní koncepce pracuji tedy v rámci práce s následujícími kategoriemi, respektive „světy“: *Vesnice*, *Cizina* a *Nadpřirozeno*.

#### 4.1.3.1. Objetí všednosti tišivé i dusící

*Vesnici* jsem se rozhodla nepojímat coby apriorně bukolické místo, prosté jakýchkoliv hlubších (či spíše cíleně bagatelizovaných) problémů, nýbrž mu doufám spíše než roli oslavy pitoresknosti české krajiny, potažmo náтуры jejích obyvatel, přiřknout úlohu argumentu pro Švandův odchod.

Výchozí úvahou pro toto řešení mi přitom byl vlastní výklad motivací hlavního hrdiny. V původním textu se Švanda vydává do světa proto, aby vydělal věno požadované otcem své vyvolené. Při bližším pohledu na způsob, jakým se dudák rozhoduje a jedná po čas zbytku příběhu, s přihlédnutím k nezbytné potřebě alespoň částečné aktualizace bezmála dvě stě let starého textu, jsem však z hrdinova chování vyčetla i důvody hlubší, ne snad tolik ušlechtilé a dost možná nevědomé, přesto však bezesporu důvěrně známé snad každé lidské bytosti bez ohledu na místo a dobu, ve které žije.

Tato motivace by se dala pojmenovat jako prostá pochybnost. Pochybnost o správnosti vlastních rozhodnutí, případně pochybnost o míře blaha, které nám tato rozhodnutí přinesou. Snad každý z nás někdy zapochyboval o tom, že to, co tak říkajíc „máme“ je skutečně tou nejskvělejší formou toho, co bychom kdy *mohli* mít. Překotně „lísavé“ chování Švandovy nastávající v kombinaci s neexplicitní, avšak stále dobře čitelnou šikanou ze strany ostatních obyvatel vesnice, pramenící ze Švandovy chudoby, absence zázemí v podobě rodiny a pochybného (či možná jen zpochybňovaného) hudebního nadání, se už samo o sobě jeví být dostatečně dobrým důvodem pro to, aby si nebyl stoprocentně jistý tím, že jinde jej nemůže čekat nic lepšího.

Přidáme-li k těmto rozhodovacím „predispozicím“ i fakt, že je dudák permanentně konfrontován s tím, jak vypadá život jeho o několik let staršího souputníka Kalafuny, který se permanentně nachází ve stavu životní nouze, která obzvláště tvrdě dopadá na jeho ženu a děti, nemůže být o legitimitě této interpretace pochyb.

Houslistova manželka, kdysi prý stejně zamilovaná a nekritická, jako je nyní Dorotka vůči Švandovi, se permanentně nachází ve stavu těžké deziluze, způsobené patrně přirozeným „vystřízlivěním“ z prvotní zamilovanosti, následované stresem z nedostatku prostředků pro zajištění přežití vlastních dětí. Výsledkem je její neustálá podrážděnost, přičemž se zdá, že veškerá její komunikace s manželem sestává z marné snahy přimět jej, by za péči o vlastní rodinu přijal zodpovědnost a jal se zajistit její živobytí. Kalafunovou jedinou odpovědí je notorická tendence od problému utíkat, bagatelizovat jej a starostem vlastní ženy se bezostyšně vysmívat.

Vzhledem k tomu, že to jediné, v čem se v tomto ohledu Kalafunův osud od toho Švandova liší, je hudební nástroj, který má dotyčnému zajistit obživu. Není divu, že konfrontován tak říkajíc „tváří v tvář“ tomuto potenciálnímu scénáři vývoje vlastního milostného vztahu, by mohl být Švanda přinejmenším nakloněn možnosti svá rozhodnutí ještě přehodnotit.

Vezmeme-li v potaz i pochopitelnou ambici snad každého mladého hudebníka stát se ne-li přímo celosvětově známou hvězdou, pak přinejmenším člověkem ve svém oboru uznávaným, nemůžeme mít hlavnímu hrdinovi za zlé, že vzal tak říkajíc „do zaječích“. Neví-li Švanda s jistotou, jestli se mu povede ve světě zrealizovat tajné sny o životě jako z těch barevných lesklých magazínů, co prodávají ve Strakoncích u benzínky, pak v rodné vsi na ně může zapomenout rovnou.

Švanda dudák tak není lhářem, který by své milé toužil ublížit, nicméně se domnívám, že je jediné logické, pokud potřeba vydělat na věno není v tomto případě jediným hnacím motorem jeho odchodu.

Rodná ves v mém podání tak není apriorně bezstarostným rájem na Zemi, jako je tomu kupříkladu v obou případech filmového zpracování *Strakonického dudáka*, nicméně se cítím být velmi daleka i touhy po pojetí inscenace coby sociální kritiky. Není mým cílem vyobrazit Čechy jako směšnou karikaturu maloměstského života, či je redukovat na retro popelník a přenosný záchodek, jako tomu bylo v podání Agnieszky Oldak-Páté. Víím, že toto rozhodnutí s sebou nese velké riziko „polovičatosti“ a nic neříkající nudy, vzhledem k tomu, jak snadné (a chce se dodat „laciné“) je však parodovat původní objekt adorace díla, přičemž se tento výsměšný motiv stává obvykle jediným sdělením inscenace, jsem ochotna toto riziko podstoupit.

Právě tato obava ze sklouznutí k vyznění pojetí inscenovaných „Čech“ jako fraškovité, jednostranné sociální kritiky mě vedla k jejímu veskrze „umírněnému“ pojetí. To demonstuji v rámci scénografie především formou projekce, kdy jsou přes scénu záměrně promítány snímky „anonymního“ pole s azurově modrou oblohou, záměrně upomínající na až znepokojivě významově „sterilní“ defaultní pozadí pracovní plochy počítače s operačním systémem Windows XP.



Obrázek 21: Balík slámy je typickou dominantou české krajiny, nspecifikované pole v jižních Čechách, 2014, autor fotografie neuveden<sup>110</sup>

Dalším nosičem významu a funkčním scénickým objektem v jednom je pak „balík slámy“ spočívající na vyvýšené plošině silnice. Odpověď na otázku jakým způsobem, a zda vůbec akcentovat v rámci scénografického řešení jakýkoliv vizuální motiv, který by odkazoval na konkrétní geografickou polohu místa, na kterém se nacházíme, jsem hledala dlouho a musím přiznat, že si její současnou podobou stále nejsem jistá. Nakonec jsem se však rozhodla pro tento „balíkovitý“ objekt s obecně výrazně synekdochickým významem. Jedná se zároveň o druh

<sup>110</sup> <https://pixabay.com/photos/hay-hay-bale-landscape-nature-4348733/>

metafory, který považuji za jeden z těch, které od publika vyžadují jistý druh kulturně podmíněné schopnosti metaforického vnímání. Symbolizuje-li pro valnou většinu českého publika balík slámy či jiný jemu podobný objekt tvořený za pomoci navršení velkého množství mrtvých těl jednoduchých rostlin, přirozenou dominantu místní rurální krajiny konce léta, považuji tento evokativní prostředek pro svůj účel více než dostatečný.

Obdobně se toto pojetí demonstruje i v rámci kostýmu, pro který je charakteristická především záměrně zvolená tlumená barevná škála pracující výhradně se studenými a neutrálními barvami. Cílem bylo především dokreslit onen pocit jemně dusivé nudy, kterou život na vesnici pro Švandu představuje, odkázat na jistou míru „nevinnosti“ (v tomto případě ve smyslu „naivity“) jejích obyvatel a v neposlední řadě prostě umocnit vzájemnou diferenciaci jednotlivých prostředí, kterými dudák prochází.

#### 4.1.3.2. Paměť místa žádoucí a nežádaná

Hovořila-li jsem v úvodu této kapitole o třech solitérních prostředích, které je třeba inscenovat, nebyla jsem ve své definici tak úplně přesná.

Onen zmiňovaný svět *Nadpřirozena* by se v rámci výsledné podoby vizuálně-dramaturgického narativu dal označit za jakýsi „metasvět“ či jistou specifickou podmnožinu pojmu „domov“, jehož na první pohled viditelnou rovinu představuje výše popsaná *Vesnice*. Říši magických bytostí můžeme chápat coby solitérní, nezávislé univerzum, které existuje vedle zmiňovaného světa lidí, přičemž toto pojetí je, dle mého názoru, možné označit za zcela legitimní.

Koneckonců bezprostřední reakce jeho královny Lesany na jakékoliv překročení oné pomyslné hranice mezi lidským a nadpřirozeným světem této interpretaci nahrává.

Osobně jsem se však rozhodla pro interpretaci, která chápe svět nadpřirozených bytostí coby jistou formu zosobnění mýtu, ve smyslu „paměťového média“ místní kultury.

Lesní panny, divé ženy i podsvětní přízraky chápu coby personifikované prvky zapomenutého (či přinejmenším přehlíženého) folkloru. Mým cílem přitom není reprodukovat české folklorní archetypy, případně ilustrovat zaniklá umělecká řemesla, nýbrž navodit pocit zpřítomnělé paměti místa. Paměti, která není přesným historickým záznamem, anebo zakonzervovaným artefaktem z dob dávno minulých, ale samostatně existujícím a přirozeně se vyvíjejícím médiem, které stranou zájmu těch, kteří mu dali kdysi vzniknout, nabývá lehce odlišných podob než současná „lidská“ společnost, zároveň již však nenese ani svou původní podobu.

Tento symbolický svět národního mýtu pak dílem proto, že jej považuji za jinou rovinu existence na tomtéž místě, představuji prakticky výhradně formou kostýmu. Pitoreskní (a přiznám se, že doufám, že do jisté míry snad i zábavné) postavy strašidel doufám představit spíše coby příslušníky lidské rasy, oblečené v kostýmech lokálních kulturních archetypů, než snahu o vytvoření iluze svébytných „nelidských“ entit. Nadpřirozeno by tak mělo být oním, v samém úvodu práce zmiňovaným, prostředkem ritualizovaného zpřítomnění minulosti, v tomto smyslu abstrahovanou polemikou o konečnosti striktního vymezení minulého a přítomného, skutečného a fantaskního.

### 4.1.3.3. Prkna, která znamenají zodpovědnost

Vzhledem k tomu s jakou vehemencí jsem v úvodu této kapitoly avizovala, že se doufám co možná nejstriktněji vyvarovat jednostranných soudů a tendenčního schematismu, musím přiznat, že vlastní pojetí *Ciziny* je pro mě v tomto směru nemalým zdrojem obav.

V první řadě považuji za nutné poznamenat, že jsem již v počátcích tvorby zavrhlá myšlenku, že by měl být hlavní hrdina konfrontován s cizinou, či chceme-li, exotikou v onom primárně ilustrativním slova smyslu. Ačkoliv jsem se vyvarovala přesné definice místa, na které Švanda při svém putování dorazil, nepovažuji jej za „cizí zemi“ v cestopisném slova smyslu.

Ona *Cizina* je pro mě spíše zosobněním Švandových tužeb, zpřítomnělý velký svět „vyprodaných stadionů“ a nočních klubů, jaký si spojujeme s velkými rockovými hvězdami. Toto prostředí by mělo být spojením opojného hýřivého deliria kalifornských barů a nevyhnutelně následující kocoviny.

Záměrem však není vytvořit obraz „kapitalistického pozlátka“ či prohnilé městské společnosti, schematický, xenofobní apel na nebezpečí představované „neznámem“, ba ani vnitřní prázdnoty hlavního hrdiny. Mou upřímnou, avšak těžko přímo převeditelnou a proto dost možná v rámci vlastní koncepce nepřímou čitelnou, tužbou je poukázat především na onu prostou, avšak ve víru snění o lepších zítřcích často opomínanou, skutečnost, že kamkoliv půjdeme, budeme vždy sami sebou. Ne nutně pro ostatní a před nimi, nýbrž kdesi uvnitř nás samých. Ať se odstěhujeme kamkoliv, budeme se žít čímkoliv a stýkat s kýmkoliv, naše paměť, vědomosti, tužby a strachy půjdou vždy s námi. Ač v jiných podobách a dočasně pozměněné intenzitě, to, co nás definuje před námi samými, nás na základě změny prostředí nikdy neopustí. Prostě řečeno, kam se hneme, vždy si se bereme s sebou.

*Cizina* by tak, obecně vzato, v rámci dané koncepce měla být po vizuální stránce pravým opakem všeho, čeho jsme byli svědky v prostředí *Vesnice*. Od svícení, přes projekci až po kostýmy, snažím se volit takový vizuální jazyk, aby na první pohled byla patrná jeho odlišnost po stránce barevné, materiálové a, v ideálním případě i stran herecké akce. Veškeré výše popsané scénické prostředky jsou přitom záměrně exaltované, od křiklavých barev a extravagantních materiálů, po zahlcení diváka za užití všemožných jevištních efektů a jejich rychlého střídání.

Pomyslnou jednotu vizuálního jazyka inscenace pak doufám zachovat a umocnit za pomoci permanentně přítomné „cesty“, stejně jako konstantně využívaného projekčního plátna a scénického objektu s pracovním názvem „balík slámy“, který v každém dějství dochází nové „fyzické“ a významové proměny. Blíže si jednotlivé fáze a formy popsaných principů v rámci jednotlivých obrazů a konkrétních kostýmních návrhů popíšeme v kapitole *Podrobněji k jednotlivým obrazům*.

#### 4.1.4. Vocilka „nastavuje zrcadlo“

Na první pohled snad ne primárním objektem zájmu scénografa, dle mého názoru však, ne-li přímo nezbytnou, pak přinejmenším vhodnou poznámkou k psychologii postav a s ní souvisejícím kostýmním řešením, je motiv relativnosti viny a odpovědnosti ve spojitosti v první řadě s postavou podvodníka Vocilky, jak si však následně ukážeme, nikoliv pouze s ní.

Celková interpretace *Strakonického dudáka* závisí zcela na způsobu, jakým se rozhodneme interpretovat motivace jednotlivých postav. Žádná z nich přitom není apriori pozitivní či negativní, až na jedinou výjimku (pomineme-li sbor divých žen a démonů, kterým se však v rámci textu nedostává mnoho prostoru pro manifestaci vlastní osobnosti a které, minimálně v našem pojetí vnímáme spíše coby abstraktní ozvěny osobností předků současných vesničanů), kromě zmiňovaného Vocilky.

Tato postava přitom plní pouze jaksi katalyzační funkci. Ve chvílích dudákovy nerozhodnosti se vyjadřuje pro, zpětně hodnoceno, méně morální z obou argumentů, zato stran hmotného zajištění výhodnější. Úplná absence této postavy by přitom neměla na samotný děj žádný vliv. Respektive, jediným rozdílem by byla skutečnost, že Švanda by postrádal jakéhokoliv prostředníka realizace vlastních rozhodnutí a musel by tak za ně přijmout zodpovědnost. Tu, technicky vzato, nese i v případě, kdy Vocilka přítomen je, jen je pro něj snazší tíhu důsledků vlastního rozhodnutí přenášet na svého *cekretáře*.

Nabízí se tak otázka, jaká je Vocilkova skutečná úloha. Je legitimní překážkou na Švandově cestě za štěstím, anebo jen příhodným „hromosvodem“ pro dudákovy pocity viny? Přijmeme-li možnost, že Vocilka v první řadě „hraje roli“ prvku, který zmírňuje Švandovo a tedy i divákovy negativní hodnocení činů hlavního hrdiny, vyvstává otázka, zda tato entita vůbec reálně existuje.

V nejzákladnějším, hmatatelném, smyslu toho slova pak, vzhledem k tomu, že na Vocilku reagují i ostatní postavy, nikoliv pouze Švanda, musíme odpovědět, že ano.

Zůstává však otázkou, zda tato postava, podobně jako výše zmíněné nadpřirozené bytosti, není spíše než svébytnou entitou jakýmsi zhmotnělým zpodobněním naší neochoty přijmout zodpovědnost za vlastní činy, naším nesnášeným a obávaným, avšak neoddělitelným oportunistickým *já*, které bychom z vlastní osoby nejrady vyloučili, distancovali se od něj v nejdoslovnějším slova smyslu a především měli možnost prezentovat jej lidem okolo sebe coby cizí element, nikoliv svou nedílnou součástí.



## 4.2. Podrobněji k jednotlivým obrazům

Prostřednictvím následujících kapitol doufám čtenáři nastítnit způsoby vlastní interpretace výše rozebírané problematiky. Cílem je především podat dostatečně jasnou výpověď o konkrétních scénografických postupech, které jsem zvolila za účelem uvedení nastíněných teoretických východisek do jevištní praxe (ačkoliv, vzhledem k faktické nemožnosti inscenovat toto pojetí „in vivo“ na prknech Stavovského divadla, limitované pouze na balsová prkénka makety v měřítku 1:25). Rozdělení textu na jednotlivé obrazy je z tohoto důvodu uzpůsobeno potřebám prezentace vizuálního pojetí inscenace a neodpovídá přesně původnímu rozdělení autora.

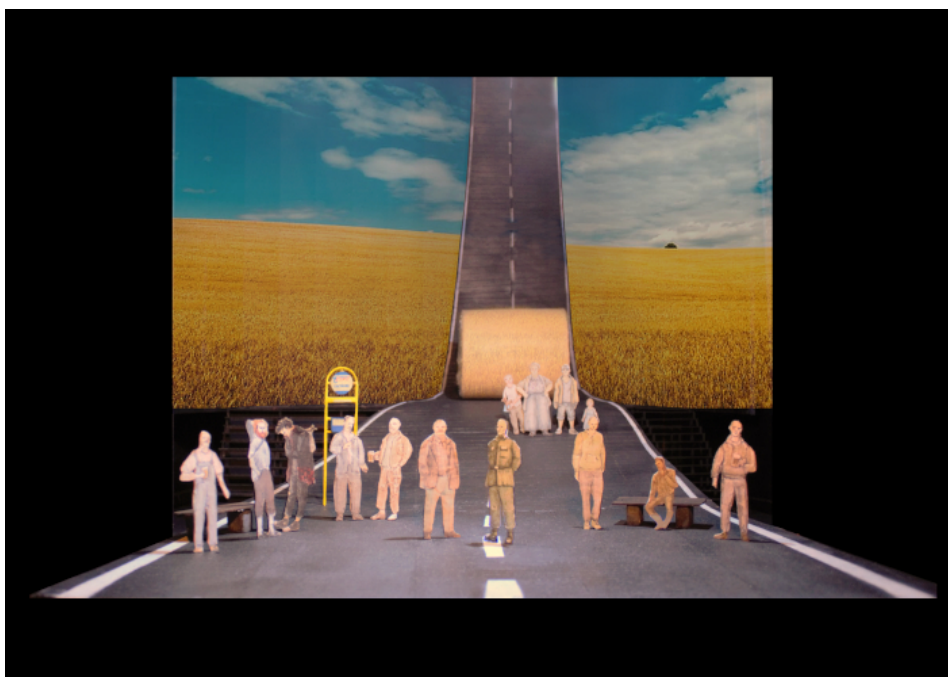
### 4.2.1. Dějství I.

#### 4.2.1.1. Expozice

První obraz odehrávající se původně před místní hospodou má za cíl především seznámit diváka s prostředím a povahou jednotlivých postav.

Textem předepsanou hospodu jsem se pro účely vlastní inscenace rozhodla abstrahovat do podoby obecného exteriéru, vypovídajícího spíše o celkové atmosféře mikrokosmu české vesnice, než ilustrujícího blíže nespecifikovanou náves.

Úvodní scéna tak v tomto pojetí diváku skýtá pohled na celkovou, až banálně poklidnou scenerii stylizované české krajiny, definovanou za pomoci tří pomyslných scénografických dominant: „oldschoolové“ autobusové zastávky, s typickými „těžkopádnými“ lavičkami, stylizovaným balíkem slámy blokujícím cestu a projekcí až banálně poklidné scenerie pole za jasného letního dne.



Obrázek 22: Šavlíčka líčí své zkušenosti z ciziny

#### 4.2.1.2. Před Hájovnou

Setkání Švandy a Dorotky probíhá na silnici, pod balíkem slámy. V pozadí, kam je nyní promítána mlhou částečně zakrytá silueta lesa, tušíme přítomnost hájovny, ze které je však, vlivem zmíněné mlhy, vidět pouze jelení lebka ve štítu domu, záměrně zvětšená oproti rozměrům svého reálného živočišného předobrazu za účelem umocnění atmosféry.

Zatímco milenci štěbetají a Švanda sděluje Dorotce své karierní plány, z popředí jeviště vše sleduje hajný Trnka, který se následně vydá za nimi. Od páru jej však dělí příliš strmý „kopec“ silnice, pročež následná výměna názorů mezi ním a Švandou probíhá za Trnkovy groteskní snahy se k drzému dudákovi vyškrábat a Švandova výsměšného uskakování. Když se Trnka nakonec nahoru dostane, jeho hněv je námahou znásobený a do značné míry také oprávněný, pročež se tak i na dnešní jazykové poměry hrubé „*Drž hubu!*“ směřované vlastní dceři nezdá zdaleka tak nemístné.



Obrázek 23: Hájovna

### 4.2.1.3. Švandův sen

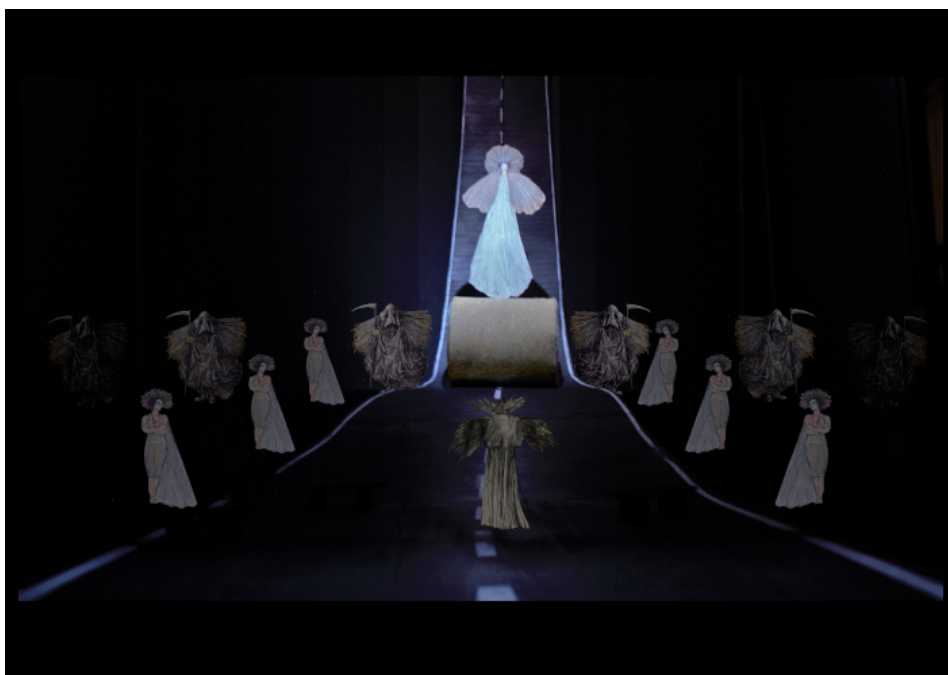
Namísto původním textem předepsaného dubu usíná poledním sluncem vyčerpaný Švanda na autobusové zastávce, ke které mířil, by se vypravil do světa vydělat kýžené tisíce. Rosava přichází k synovi zpoza zastávky, lesní panny se postupně vynořují z pod konstrukce silnice. Takřka hmatatelné dusno poledního slunce akcentují za pomoci světelné změny, kdy je celý prostor „zalit“ intenzivním žlutooranžovým světlem, přičemž tento efekt doufám znásobit za pomoci kouřostroje, který kolem přichozích lesních panen vytváří jemnou mlhu.



Obrázek 24: Polední sen

#### 4.2.1.4. Audience u Lesany

Proměna scény v audienční sál královny magických bytostí probíhá prostřednictvím světelné změny, za které je samotná Lesana spuštěna z provaziště na „trůn“ v podobě balíku slámy. Lesní panny, které jsou dosud na jevišti přítomny, schovány jen symbolicky před zraky smrtelníků kolem silnice se tak pouze postaví a ulekaně otočí směrem ke zjevivší se vládkyni. Ta po té, co Rosavě sdělí své výtky a instrukce, opouští scénu stejným způsobem, jako se na ní zjevila.



Obrázek 25: Audience

#### 4.2.1.5. První koncert

V závěru prvního dějství dochází k setkání Dorotky s Rosavou. Rosava nejen, že Dorotce sdělí informace o momentální poloze a dalším směřování Švandy, ve velmi výmluvném (a mnohdy inscenátory pohříchu vynechávaném) závěrečném obrazu zprostředkovává dívce snovou vizi, ve které Dorotčin milenec živ a zdrav za stálého hraní na dudy rázuje krajinou obklopen levitujícími lesními pannami.

Tento prvek jsem se v rámci vlastní interpretace nerozhodla pouze nevynechat, ale využít jej coby prostředku plynulého přechodu do dalšího jednání. Scéna, kterou Rosava Dorotce vyjeví, představuje Švandu, kterak koncertuje na improvizovaném podiu představovaném balíkem slámy (v druhém, symbolickém plánu vypovídá tento prvek o způsobu, jakým se dudák rozhodl pomyslnou i praktickou překážku na své i „reálné“ cestě do světa překonat – balík sám neodklidil ani nepovolal nikoho, komu snad mohl patřit, aby tak učinil, nýbrž na překážku vylezl a můžeme tedy očekávat, že po skončení koncertu ji již přeलेze úplně a vydá se po silnici dále). Lesní panny oproti původnímu textu okolo Švandy nelevitují, nýbrž mu jsou nadšeným publikem.

V závěru výjevu dudák dílem po vzoru zakladatele této praktiky, rockové hvězdy, Iggyho Popa<sup>111</sup>, dílem v důsledku nestability improvizovaného pódia (ať už hrané, anebo definované přirozeně nízkou hustotou materiálu) skáče či padá do davu shromážděných lesních panen. Ty jej následně upustí a hrdina se skutálí po silnici „do dalšího jednání“. Připomeneme-li opět onu ne explicitně vyslovenou, abstraktnější rovinu výkladu, můžeme tento proces chápat coby pomyslný „krok (či v tomto případě spíše pád) zpět“, kdy se Švanda sice reálně přesunul na místo dále od domova, na vlastní cestě osobnostního vývoje však nikterak nepokročil.

Během obrazu se Dorotka s Rosavou odeberou pryč ze scény. V následujících okamžicích začíná na Švandu i skandující fanoušky sněžit. Tento umělý sníh je v kontextu roz dováděného koncertujícího umělce metaforou pro kokain (tomu se, ostatně, v argotu příslušných sociálních vrstev běžně říká *snih*<sup>112</sup>), fakt, že tato velmi drahá a návyková droga padá doslova „z nebes“ a pokrývá celé jeviště, indikuje její ohromující množství, které hrdina konzumuje. V pozadí, jaksi „mimo chodem“, vidíme, jak se na horizontu jen s vypětím všech sil plahočí Dorotka s Kalafunou za pomoci herecké akce indikující cestu skutečnou, nikoliv metaforickou „kokainovou“ vánící.

Atmosféru rockového koncertu dokresluje projekce v pozadí. Po stranách improvizovaného pódia vidíme detailní záběry na koncertujícího Švandu stejně, jako je tomu běžnou praxí na velkých koncertech. Hudebník je během vystoupení natáčen a jeho záběry jsou promítány na dvě obrazovky umístěné po stranách pódia, aby i diváci v zadních řadách, alespoň touto zprostředkovanou cestou viděli svého oblíbeného interpreta „v detailu“.

Toto řešení je kromě citace podoby skutečného rockového koncertu také prostorem pro podrobnější hereckou akci, jak z prostého důvodu „technického“ (tato scéna se odehrává až zhruba v polovině hloubky jeviště a je tak viditelnost detailů, jakými je kupříkladu hercova mimika, je tak značně snížena), tak coby symbolický detailní pohled do Švandova vnitřního světa. Zatímco při pohledu na

<sup>111</sup> <https://wespeakmusic.tv/how-iggy-pop-invented-the-stage-dive/>

<sup>112</sup> Tento pojem je pak extrémně oblíbený právě mezi slavnými hudebníky, kteří jej prostřednictvím svých písní zavedli i do jazyka „běžných“ drogám se neoddávajících posluchačů (za všechny uvedme kupříkladu píseň *Fifteen Feet of Pure White Snow* amerického hudebníka Nicka Cavea)

celkový výjev se divákovi zdá, že vidí energickou rockovou hvězdu, v promítaném bližším záběru vidíme, jak Švandovi pomalu dochází síla a jeho výraz se mění z nadšeného ve vyčerpaný, zoufalý. Pohled do strhané dudákovy tváře je tak viditelný nejen divákovi představení, ale i fanouškům na jevišti, kteří si však tohoto patrného utrpení účinkujícího dudáka vůbec nevšímají. Projekce je tak zároveň i prostředkem nedobrovolného odhalení intimity postavy, intimity bolestivé, děsivé, až šokující, která ovšem nikoho nezajímá. Intimity tím více narušené, že je prostě ignorována.



Obrázek 26: Koncert

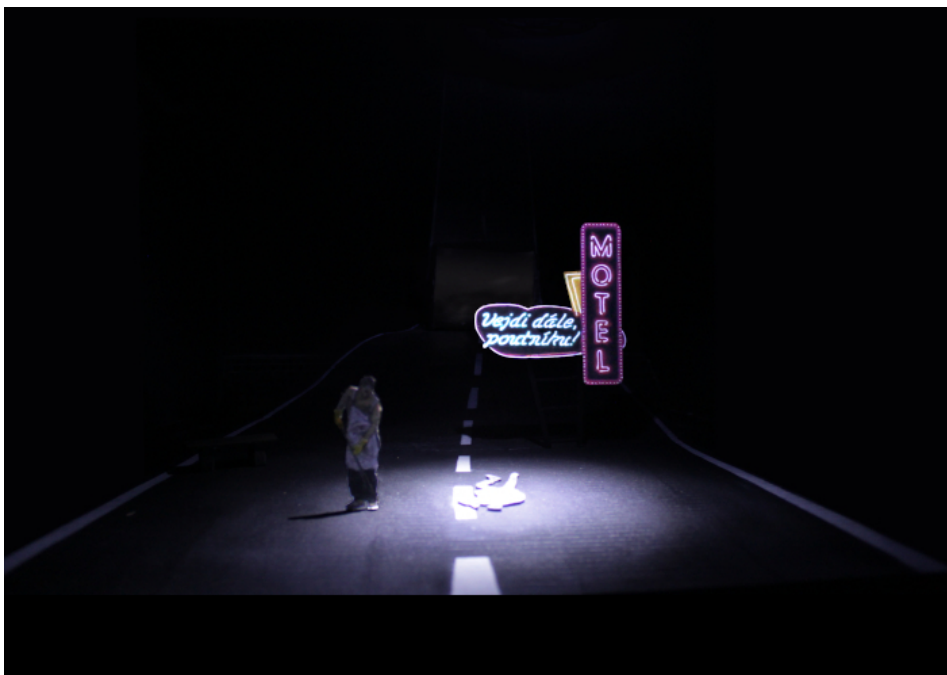
## 4.2.2. Dějství II.

### 4.2.2.1. Mikuliho hospoda

Když se zmožený dudák dokutálí až na forbinu, očekává ho zde již lehce znechucený, avšak převážně apatický hospodský Mikuli, otírající mopem prostor kolem Švandy, případně i dudáka samotného, dávaje tak najevo, že tento výjev je pro něj i bujaré noční hýření vyspávajícího Švandu již zažitou rutinou.

Scéně dominuje poblikávající neonový nápis indikující, že se nacházíme v laciném motelu. Tento typ převážně amerických ubytovacích zařízení nevalné pověsti je úzce spjat fenoménem, který můžeme shrnutou pojmem *On The Road*, vycházejícím původně ze stejnojmenného románu Jacka Kerouca, který dal postupně vzniknout nejen samostatnému literárnímu a filmovému žánru, ale stal se i symbolem nespoutaného životního stylu, podmíněného „fyzickou“ i symbolickou „cestou do neznáma“, která, prostá jasného začátku i cíle, sestává především z intenzivního prožitku „tady a teď“ bez ohledu na případné následky či společenské konvence. Sám autor v textu z roku 1947 předepisuje indikovat prostředí hospody za pomoci nápisu „*Vejdi dále, poutníku!*“. Tato formulace působí v dnešní době velmi archaickým dojmem a je, rovněž vzhledem ke způsobu, jakým se za téměř dvě stě let od sepsání *Strakonického dudáka* vyvinul pomyslný vizuální jazyk divadelní inscenace, pro potřeby indikace prostředí více než zbytná. Já jsem se však tohoto jazykového prvku rozhodla využít coby zdroje zajímavého, snad až komického, napětí mezi touto archaickou formulací a jejím moderním zpracováním v podobě neonového nápisu, majícím za cíl přispět k celkové relativizaci zařazení děje do konkrétního místa i času. Nápis je zároveň „nepřirozeným“ světelným zdrojem evokujícím atmosféru deliria, navozeného jak za pomoci omamných látek, tak dočasného opojení slávou.

Veškerá komunikace Mikuliho s příchozím Vocilkou pak probíhá nad spícím Švandou, když dudák svého nového společníka (a později i Dorotku s Kalafunou) pozve ke stolu a vyzve hospodského, by hostům donesl občerstvení, Mikuli ke stále ležícímu, kocovinou sužovanému Švandovi přistaví lavičku z předchozího dějství, představující nyní improvizovaný stolek sloužící k servírování „snídaně do postele“. Když se následně příchozí u tohoto stolku shromáždí k hostině, jsou nuceni usednout přímo na zem, přičemž je tak zdánlivě mimoděk evokován způsob stolování typický pro asijské země, a tedy dále prohlouben pocit postmoderní, entropické „ciziny“, definované několika protichůdnými metaforickými scénickými prvky.



Obrázek 27: Dějištěm Švandova setkání s Vocilkou je laciný motel pochybné pověsti

#### 4.2.2.2. Na dvoře princezny Zuliky

Scénu odehrávající se v královském paláci jsem se rozhodla stylizovat do značné míry jako muzikálové či estrádní číslo. Zároveň v rámci tohoto obrazu dochází k prvnímu narušení vizuálního narativu zprostředkovaného za pomoci silnice a projekce na horizontu.

Na projekčním tylu v pozadí se nyní objevují obrysy palem ve stylizovaném, nepřirozeně růžovém západu slunce. Této proměně odpovídá i osvětlení, které nabývá růžového, místy až fialového odstínu.

Pro účely obrazu je pak původní „balík slámy“ rozvinut po celé délce silnice až k divákům, pročež vidíme, že se jedná o koberec s vysokým vlasem. Na to se rozestoupí nepochozí část silnice visící v provazišti. V takto vytvořeném průchodu tušíme v protisvětle přicházející postavu, princeznu Zuliku. Její příchod je doprovázen typickou estrádní choreografií dvořenínů, kteří se rozestavují na schodech po stranách jeviště a vytvářejí tak oslavnou „uličku“ pro příchod princezny. Objevují se bodová světla, která, opět po vzoru kabaretních či muzikálových vystoupení, chvíli „hledají“ hlavní objekt zájmu po jevišti, až se nakonec zastaví na příchozí princezně. Ta však nevystupuje dle očekávání v přepjaté, elegantní póze hvězdy, nýbrž se vyčerpaně potácí kupředu, neupravená, s rozteklým makeupem a zjevně se pohybující jen s vypětím všech sil. Apaticky se svalí na kraj koberce, pročež se po několika vteřinách „trapného ticha“ pozornost přítomných, jakož i reflektorů zaměří na Švandu. Ten po chvíli váhání začíná nejistě hrát, přičemž se v průběhu jeho vystoupení počíná měnit nejen nálada přítomných dvořenínů a princezny, ale změna atmosféry je patrná i na osvětlení a projekci. Světla plynule nabírají na intenzitě a jejich teplota se mění z původní nafialovělé do žlutooranžové. Palmy v pozadí se začínají animovat do



podoby v duchu českého folkloru stylizovaných ptáčků, kteří nyní létají po celé projekční ploše, dovádějí a reagují na pohyby udivených dvořanů.

Po skončení produkce najednou čilá Zulika odhazuje nepohodlné podpatky a špatně sedící paruku a vlivem naklonění terénu v kombinaci s vysokým vlasem koberce nepříliš ladně, avšak o to nadšeněji běží po silnici ke Švandovi.

Ten je tak zaskočen nejen neočekávanou nabídkou sňatku s princeznou, stavící jej tak do nelehké situace pramenící z nutnosti volby mezi Zulikou a Dorotkou, ale i skutečnou podobou princezny, která při bližším pohledu odhalujícím až groteskně rozteklé líčení, rozvrkočené vlasy pod parukou a nově nabytou, děsivě nepřirozenou posedlost Švandou, nevypadá zdaleka tak nadpozemsky jako její obraz v dudákově mysli. Důvodem pro jeho zdráhání se tak v rámci této interpretace nemusí být nutně jen závazek vůči Dorotce, ale i prostý odpor k princezně samotné v kombinaci s hrůzou z toho, jak velkou a snadno zneužitelnou moc očarované dudy představují.



Obrázek 28: Palác

### 4.2.2.3. Příklad Alamirova vojska

Světelnou atmosféru a stále probíhající projekci přitom nikterak nenaruší vpád a následné zatčení Dorotky, ani příchod krále, kterému princezna nadšeně představuje Švandu coby nastávajícího zete, nýbrž až náhlý vpád Alamira, Zuličina někdejšího snoubence. Ten přichází stejnou cestou jako prve Zulika, jeho příchod je však doprovázen rychlou světelnou změnou, projekční tyl tvořící dosud „pevnou“ stěnu jeví se osvětlen ostrým protisvětlem, protože vidíme, že místo je po celém obvodu obklíčeno po zuby ozbrojenými vojáky.

Alamir kyne dvěma svým vojákům, ti Švandu bez otálení popadnou a vlečou ho na „vrchol“ silnice k Alamirovi. Ten mezitím popadá Zuliku a hrubě ji vleče pryč ze scény. Švanda je následně v grotesku připomínající (v rámci kontextu však spíše znepokojivě nemístné) sérii pohybů umístěn na koberec a spolu s ním srolován až na forbinu (zde jej další dva vojáci zachytí a nenápadně pootočí tak, aby si herec neublížil a zároveň byl dobře viditelný ze všech stran hlediště).

Průchod mezi od sebe prve odtaženými polovinami silnice se opět uzavírá a celá scéna potemní.



Obrázek 29: Příklad Alamira

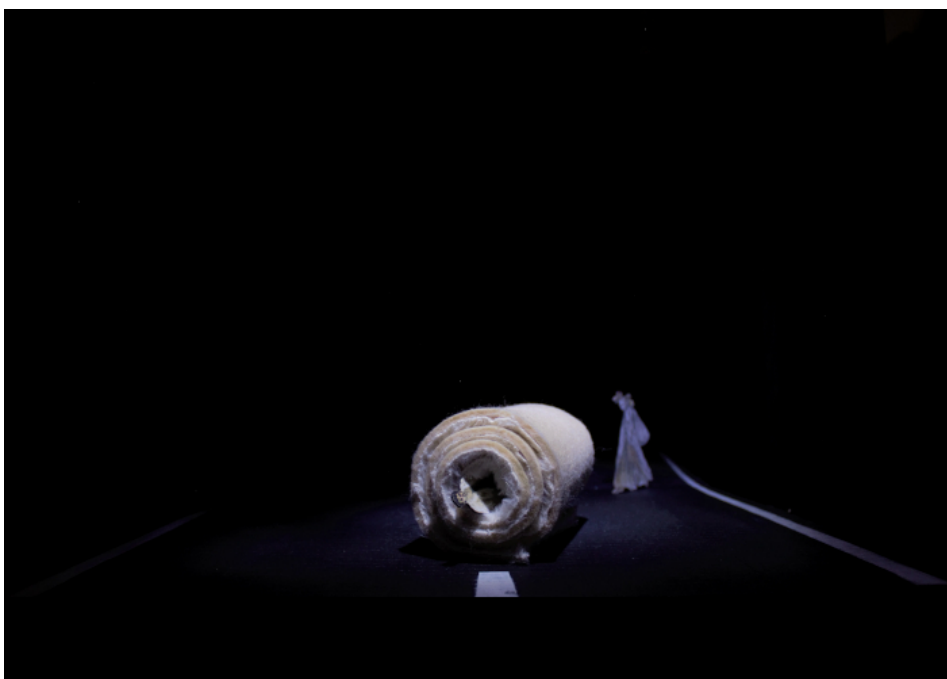
#### 4.2.2.4. Vězení

Švanda je tak namísto klasické cely uvězněn v koberci. Během svého sebelítostivého monologu se snaží z role vyprostit upomínající tak nejvíce gigantickou housenku, či snad symbolického motýla, který se s vypětím všech sil snaží vysoukat z kukly, by se mohl osvobodit z pomyslných okovů své předchozí existence a roztáhnout konečně křídla vlastního potenciálu.

Po chvíli se zpoza Švandova improvizovaného vězení zjeví Rosava. Celá konverzace včetně následujícího emotivního, pravdu o dudákově původu vyjevujícího monologu, probíhá za Švandovy neustávající snahy se z role vyprostit. Rosava tohoto jeho momentálního handicapu svým způsobem „využívá“, neboť ze Švandova výrazu gest, i na základě prosté představy, jak bychom se v podobné situaci chovali my sami, je patrné, že mohl by, dávno by vzal vystrašený dudák nohy na ramena.

Rosava tak syna objímá, zatímco ten je stále pevně uvězněn v roli koberce, přičemž jeho zvolání „*Matko!*“ je spíše nevěřicným, vystrašeným uposlechnutím Rosavina přání, by tak učinil, než spontánním projevem nadšení. V závěru obrazu se Švandovi konečně podaří z role vysoukat, přičemž se neprodleně vydává na útěk.

Ve ztemnělé části jeviště se mezitím připravuje na výstup Lesana, lesní panny a divé ženy.



Obrázek 30: Švanda uvězněn v koberci

#### 4.2.2.5. Lesanin rozsudek

V okamžiku, kdy Rosava odhalí Švandovi svou identitu a ten k smrti vyděšen utíká ze scény, vystoupí ze tmy dvě divé ženy, popadnou Rosavu a předvedou ji před Lesanu. Ta nyní není na jevišti fyzicky přítomna, namísto toho je její tvář promítána přes celý horizont jeviště. Projekce přitom v tomto případě „ignoruje“ prostor silnice a Lesanina tvář, deformovaná částečně nerovností projekční plochy, pokrývá i ten. Z technického hlediska je tohoto efektu dosaženo za pomoci využití přední, nikoliv dosud využívané zadní, projekce.

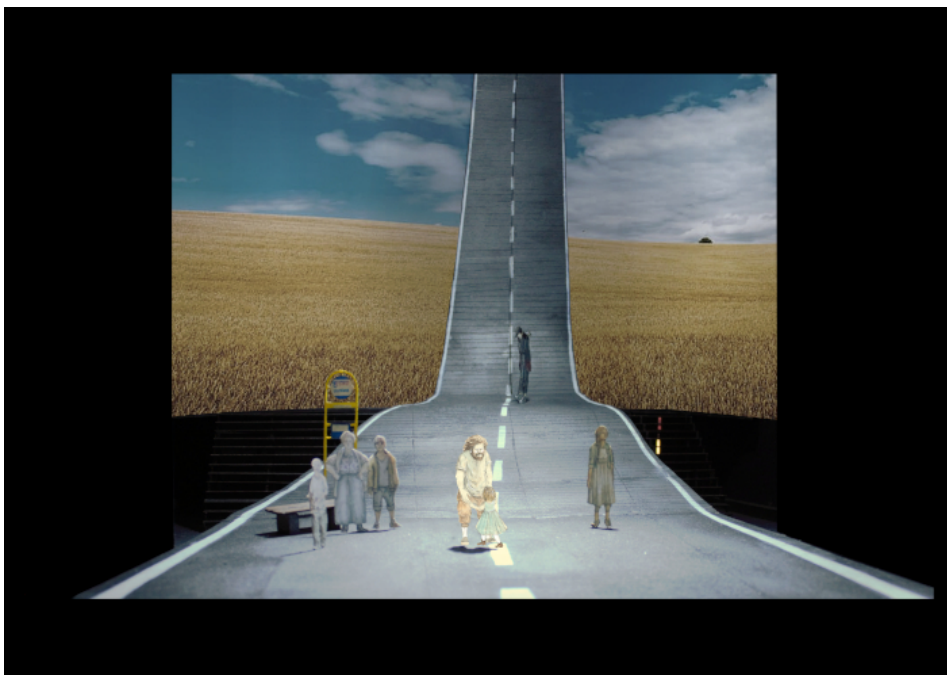


Obrázek 31: Lesaniným zrakům nic neunikne

### 4.2.3. Dějství III.

#### 4.2.3.1. Návrat domů

Na scéně se opět objevuje zastávka. Viditelně strhaná Kordula s nákupními taškami, ve společnosti dětí, usedá na lavičku opodál. Za zvuku odjíždějícího autobusu se u zastávky vynořuje Kalafuna s Dorotkou. Během scény se na horizontu objevuje Švanda. Spatří Dorotku a rozběhne se po silnici k ní. Už mu to ale zdaleka nejde tak dobře, jako v úvodu, se zdoláním strmého kopce má problém, podobně jako prve Trnka. K Dorotce tak spíše spadne, než seběhne a ta si ho všimá až v okamžiku, kdy se jí dudák nemotorně svalí k nohám.



Obrázek 32: Návrat

Po té, co zhrzený Švanda i nově se usmířivší Kordula s Kalafunou opouští scénu, pozornost osamocené Dorotky upoutá Rosava, schovaná za zastávkou. Zatímco sděluje Dorotce své varování a prosbu o záchranu Švandovy duše, narativ, který takto nastiňuje se souběžně počíná odehrávat v zadní části scény. Vidíme Švandu s Vocilkou, jak kráčí lesem k „šibenici“.

Místo, kde z pomyslného lůna země o půlnoci „vyvěrají“ démoni jsem se rozhodla pro účely inscenace aktualizovat do modernější podoby. Nenacházíme se tak již na popravišti v pravém slova smyslu, jak je předepsáno v původním textu, ale na místě představujícím moderní variaci na fenomén „zlého místa“ s tíživou atmosférou determinovanou jeho pohnutou minulostí. S přihlédnutím k faktu, že se po celou dobu nacházíme „na cestě“ jak metonymické, tak doslovné, jsem pro účely této aktualizace zvolila místo tragické dopravní nehody, kterou upomíná drobný pomníček představovaný jednoduchým dřevěným křížkem obklopeným plyšáky.

Během této proměny Rosava s Dorotkou domluví a odcházejí, zatímco Švanda s Vocilkou dorazí do popředí scény, kde se setkávají s Tomášem.

Švanda nedbá na rady starého dudáka a pokračuje, dokud se neocitá „na šibenici“, v patách je mu Dorotka. Prostředí lesa evokuje výrazné ztlumení světla, to je nyní studené, upomínající odstínem a intenzitou světlo měsíční. Na projekčním plátně tušíme pohupující se siluety korun stromů.

### 4.2.3.2. Půlnoční rej

Kolem silnice a zadní konstrukce se vynořují divé ženy, obklíčí Švandu a donutí ho hrát. Projekce nabývá podoby záběrů jako z filmu *Záhada Blair Witch*, obraz je zrnitý, přeskakuje, jak Švanda hraje, stává se místy barevným, hra mu ale příliš nejde a „hudbou vytvořené“ efekty zase rychle mizí. Rej se zintenzivňuje především vlivem stále více rozdováděných divých žen. Obraz v projekci přeskakuje čím dál rychleji, stejně jako zrychluje Švandova nemelodická hudba. S odbyvší půlnocí „vypadne“ již tak zrnitý a chaotický signál dud úplně a na projekčním plátně se objeví tzv. *modrá smrt*, typické chybové hlášení zkolabujícího systému Windows. Hýření i hudba rázem utichá.

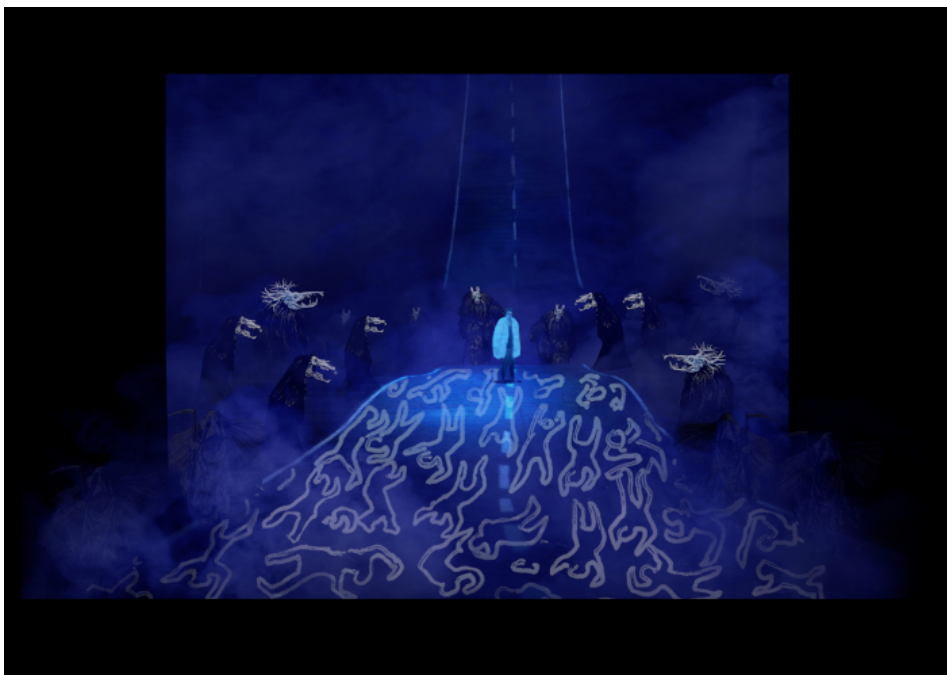
Zároveň se na plochu silnice začínají promítat nejprve nezřetelné, po chvíli již jasně patrné obrysy těl, označující oběti dopravních nehod.

Zpoza pruhů projekčního tylu se objevují přízraky, pruhy látky strhávají k zemi a postupují k vyděšenému Švandovi. Divé ženy jim uhýbají z cesty. Nepochozí část silnice se zvedá a takto vytvořenou skulinou na jeviště vchází další přízraky - není kam utéct.

Obrysů na podlaze přibývá přičemž se pomalu začínají deformovat a trhaně pohybovat. Po chvíli se jejich pohyby rytmizují a dřívější pozůstatky mrtvých těl teď spíše připomínají oživlou jeskynní malbu. Z původně chaotických pohybů se stává divoký, rytmický tanec.

Na poslední chvíli se na scéně objevuje bodovým světlem, ve srovnání s přízraky až nadpozemsky ozářená Dorotka. Přechází k pomníčku a vytrhává z něj dřevěný kříž, přičemž se jím počne rozmachovat proti přízrakům. Ty před ní uhýbají, až se rozutečou do všech stran. Pomyslná hranice mezi přízračným a „reálným“ světem představovaná projekčním plátnem je však nenávratně stržena – magické bytosti se teď mohou volně pohybovat světem lidí.

Nepochozí část silnice se vrací zpět na své místo.



Obrázek 33: Švanda obklíčený přízraky

### 4.2.3.3. Cíl

Zatímco se Dorotka se Švandou radují ze šťastného shledání a zotavují se z čerstvě pominuvšího traumatu, v pozadí se objevuje Lesana a lesní panny. Královna nadpřirozených bytostí teď „nesjíždí“ z provaziště za pomoci žádného speciálního efektu, ani se nezhmotňuje jako pomyslný vševidoucí „Velký bratr“ na projekční ploše, nýbrž stojí, stejně jako její smrtelní souputníci vlastníma nohama na ploše konstrukce - vidí, že jakékoliv snahy o zachování hranice mezi světem *Nadpřirozena* a *Vesnice* jsou již zcela marné. Uděluje Rosavě rozhrěšení, dovoluje jí dlít po libosti ve společnosti milenců, lesní panny se rozcházejí po jevišti. Následně pokyne rukou, ne nepodobna Krakonoši ve znělce televizní verze *Krkonošských pohádek*, a dává tak naposledy do chodu pohyblivý zadní díl silnice. Ten se zvedá a mizí v provazišti, pročež se nám odhaluje pohled na v pozadí umístěnou Trnkovic hájovnu. Cesta dosáhla svého konečného cíle.



Obrázek 34: Konečně doma



### 4.3. Několik slov k výtvarnému pojetí kostýmu

Hlavním předmětem vlastního studijního zájmu v rámci magisterského studia oboru Scénografie, je bezesporu hledání vhodného „řešení prostoru“ jevištní inscenace, kdy je kladen důraz především na formování „světa“ inscenace, který ač sám o sobě dotvářející příběhovou linku inscenované látky, má kromě tohoto neoddiskutovatelného poslání za úkol i vytvářet vhodné (ať už ve smyslu poplatnosti ostatním složkám inscenace, či jejich záměrném „zcizení“ za pomoci barevného, materiálového, stylizačního či jinak pojatého kontrastu) prostředí pro rozvoj narativních, psychologizujících či apelativních procesů probíhajících na jevišti.

Osobně mám však zato, že důsledná snaha o oddělení dvou z nejmarkantněji vystupujících složek vizuální podoby inscenace, tedy scénografie a kostýmního výtvarnictví, s sebou vždy nese zvýšené riziko jisté formy neúmyslného „roztříštění“ výsledné vizuální formy, a tedy i výraznému snížení či přinejmenším významovému posunutí kvality výsledného diváckého zážitku, jako jsme tomu byli svědky v případě již zmiňované inscenace Jana Antonína Pitínského z roku 2013 (více v kapitole 9.2. *Rezolutní „možná“*).

V případě teoretické studentské práce, kdy již z podstaty věci není možné ověřit výsledné vyznění inscenované látky „na vlastní kůži“ z onoho prostého důvodu, že se toto pojetí s největší pravděpodobností nebude nikdy realizovat mimo lepenková prkna makety v měřítku 1:25, pak považuji za extrémně důležité snažit se, z pozice bádajícího studenta, o co nejdůslednější vystižení a zpracování všech příbuzných vizuálních složek vlastního studovaného oboru tak, aby výsledné pojetí nebylo pouhou neúplnou exhibicí v rámci vlastního „řemeslného písčku“, nýbrž upřímnou snahou o co nejkomplexnější vhled do problematiky inscenace vybraného dramatického textu.

Zároveň sama z pozice autorky jedné z těchto „potenciálních inscenací“ vnímám vlastní „neschopnost“ či neochotu klást hlavní důraz vlastního scénografického pojetí „disciplíny“ tak komplexní, jako je divadelní inscenace, pouze na jednu z, nejen úzce propojených, ale reálně se vzájemně prostupujících, mutuálně formujících a nepřetržitě komunikujících výtvarných složek inscenace. Z těchto důvodů si dovolím k vlastnímu scénografickému řešení připojit i několik kapitol zabývajících se pojetím kostýmu, který v případě díla pracujícího s archetypy či archetypizujícími prvky lidové slovesnosti do takové míry, jako je tomu u Tylova *Strakonického dudáka*, nese informace tak velké výpovědní hodnoty, že prezentovat byť teoretické zpracování tohoto dramatického textu bez důrazu na kostým si dovolím označit za přinejmenším nedostačující.

### 4.3.1. *Kostým, oděv, oblečení a šaty, neboli stručné ujasnění pojmů*

V rámci následujících řádků budeme užívat několika pojmů, které zvláště v kontextu kostýmního výtvarnictví není radno svévolně zaměňovat. Vzhledem k tomu, že z kontextu nemusí být tato skutečnost vždy jasně patrná, dovolím si tímto přímo vymezit podmínky a s nimi spojený významový kontext, přičemž definice, které tímto čtenáři nabízím, nejsou v žádném případě ekvivalentem „oficiálního“ obecně přijímaného úzu, nýbrž byly vytvořeny pro potřeby této práce na základě způsobu, jakým je vnímá a používá její autorka. Ryze pro potřeby lepší orientace v textu si proto tyto pojmy vymezíme takto:

*Kostým*: Výtvarné pojetí vizuální stránky postavy nesoucí dramatický význam; zahrnuje veškeré vizuální aspekty postavy, od účesu a líčení přes „oblečení“ po obuv.

*Oděv*: Užíváme ve významové rovině referované postavy. Kupříkladu sestavují-li si „pro sebe“ v rámci této práce zjednodušený psychologický profil postavy, pohybují se automaticky na poli kostýmu a s tímto vědomím referují v rámci krátkodobého přijetí „reality“ postavy za realitu vlastní o kostýmních prvcích z pohledu postavy, pro kterou je vlastní vizuální pojetí čehokoliv, co si na sebe oblékne záležitostí *oděvu*, nikoliv *kostýmu*. Tohoto pojmu užívám rovněž případně, kdy prostřednictvím kostýmu referuji o „reálném“, tedy „mimojevištním“ projevu estetické či praktické tendence týkající se střihového, materiálového či jiného zpracování nebo pojetí objektu sloužícího k zakrytí lidského těla či jeho části. Zjednodušeně řečeno, v rámci kostýmního řešení inscenuji *oděv*.

*Oblečení*: V kontextu práce představuje synonymum pro slovo *oděv*.

*Šaty*: Slovo v běžném jazyce často užíváno coby hovorové synonymum pro *oděv*, v rámci této práce nese striktně význam celistvého kusu primárně ženského *oděvu*, tvořeného buď přímo střihově neodděleným kusem látky, nebo fyzicky či kontextově spojenou sukní a živůtkem.

### 4.3.2. Přehled postav<sup>113</sup>:

LESANA	panovnice nad lesními pannami, polednicemi a divými ženami
BĚLENA KVĚTENA LUPINA JARONA LESKAVA	lesní panny
ROSAVA,	polednice
DIVUKA MIHULICE	divé ženy
KALAFUNA KORDULA	venkovský houslista jeho žena
HONZÍK FRANTÍK KAČENKA LIDUŠKA	jejich děti
ŠVANDA TOMÁŠ KODĚRA ŠAVLIČKA TRNKA DOROTKA NALEJVÁČEK	mladý dudák starý dudák rychtář ve vsi blízko Strakonice voják na dovolené starý hajný jeho dcera hospodský
FRANĚK VÁŠA KUBA MATĚJ	venkovští chasníci
VOCILKA, Král ALENOROS ZULIKA ALAMIR MIKULI DULINA	bývalý študent, teď na cestách pán neznámých zemí smutná princezna, jeho dcera hrdina a její ženich hospodský sklepník
GULINARI VANIKA	posluhovačky

#### DVOŘENÍN

Komonstvo princezny Zuliky. Králova pážata. Alamirovi oděnci.  
Česká chasa venkovská o pěkné hodince. Lesní panny. Divé ženy.

<sup>113</sup> TYL, Josef Kajetán: Strakonický dudák, s. 5, ARTUR, Praha, 2004, ISBN 80-86216-43-8

### 4.3.3. Švanda dudák, nonkonformní tulák mezi světy

Jak již bylo řečeno v úvodu k praktické části této práce, Švanda zaujímá v rámci pomyslného universa Tylova příběhu specifické postavení nejen ze zřejmého titulu hlavní postavy příběhu, nýbrž i vzhledem k povaze vlastních vztahů s okolím.

Mladý dudák „nezapadá“ plně do žádného z prostředí, se kterým interaguje a jehož se touží stát součástí. Jsa napůl člověkem, napůl magickou bytostí a zároveň entitou vyrůstající v prostředí české vesnice, s jejímiž hodnotami a zavedenými zvyklostmi se však neztotožňuje a vydává se realizovat vlastní představy o světě do ciziny, nemá tato postava, žádné charakterové paralely v žádném z vesničanů, nadpřirozených vilích entit ani světáckých obyvatel exotického království princezny Zuliky. Snad

nejblíže by mu mohl být podobný houslista Kalafuna, jehož životní peripetie však Švandu od následování příkladu věčně chudobou zmítaného muzikanta odrazují. Tento psychologický profil hlavního hrdiny jsem se rozhodla umocnit prostřednictvím barevného a materiálového pojetí kostýmu. Nepadnoucí manšestrové sako a krátké kalhoty odkazují na představu „chudého studenta“, který svým „chlapeckým střevícům“, již tak poznamenaným zubem času a zacházením jejich předchozího majitele, odrůstá rychleji, než mu jeho děravá kapsa dovolí.

Zároveň zde doufám demonstrovat povahu mladého muzikanta, který nejenže si neláme hlavu s přílišnou „úpravou“ vlastního vzhledu, ale zároveň svůj zevnějšek využívá coby formu vyjádření vlastní touhy vymezit se vůči svému okolí. Švanda tak kontrastuje s ostatními vesničany oděnými převážně ve světlých, pastelových barvách, rurálními vizuálními prvky kostýmu magických bytostí i plně barevně saturevanými, syntetickými materiály typickými pro postavy ze světa *Ciziny*.

Konečně je pak Švandův, v rámci *Vesnice* nonkonformní, zevnějšek dílčím důvodem zvýšeného zájmu Dorotky. Dudák se vymyká staromódním konvencím svého rodného kraje a zároveň demonstrovuje jistou míru naivní osobní a tvůrčí svobody, kteréžto vlastnosti dceři konzervativního hajného imponují.

Švandovu kostýmu se v průběhu děje samotné inscenace dostává jen malých proměn. Nejmarkantnější z nich jistě představuje záměrně poněkud obskurní plyšový kabát, který dudák oblékne na svém zahraničním turné. Odkazuje tak na jistou touhu zapadnout do nového prostředí, vyhovět jeho estetickým požadavkům a přiblížit se více exaltovanému způsobu „sebescénování“ vlastním obyvatelům exotických končin. Kabát je však zároveň



Obrázek 34: Švanda

Švandovi záměrně velký a jeho postava, vysílená nadto hýřivým životním stylem, se v něm poněkud „ztrácí“, přičemž nám nenápadně odkrývá fakt, že ani v této své nové „roli“ nenachází hrdina kýženou seberealizaci.

#### 4.3.4. Vesnice

První z pomyslných tří inscenovaných světů představují obyvatelé Švandovy „rodné hroudy“. Definujícími a sjednocujícími prvky kostýmu postav, pocházejících z daného společenského okruhu, jsou v rámci tohoto pojetí především záměrně „zesvětlená“ barevná škála a „matné“ přírodní materiály, mnohdy kontrastující s barevností či materiálovým zpracováním typickým pro „reálný“ oděvní předobraz dané součásti kostýmu. Zároveň jsem se snažila, s ohledem na silně folklorizující pojetí kostýmů magických bytostí, prostřednictvím střihu a obecného pojetí siluety ukotvit kostýmní pojetí v čase s výrazně větší přesností, než je tomu v případě *Nadpřirozena* či *Ciziny*. Vlastní výtvarné pojetí kostýmu vesničanů vychází veskrze ze současného oděvu, přičemž místy v této stylizaci ustupuje potřebě zdůraznění inscenovaného archetypu.

Kupříkladu postava Dorotky by v reálném světě pravděpodobně oblékla legíny a barevné tričko s potiskem, pořízené v některém z populárních módních řetězců, zejména, přihlédneme-li k faktu, že ve chvíli, kdy se s ní divák setkává, je oblečena vhodně pro činnost, kterou právě vykonává, tedy sedět doma a vařit. Tato forma doslovnosti by však v rámci „divadelního jazyka“ byla, zvláště s ohledem na inscenovaný žánr, významově nedostatečná a nekladla kýžený důraz na archetyp nevinné, mladé avšak nebojácné dívky. Pravděpodobnost tak v tomto případě ustupuje do pozadí, by uvolnila cestu symbolu, pročež namísto tepláků a „vietnamek“ sestává Dorotčin kostým z lehkých letních šatů, které by si v dnešní době mladá dívka jen těžko oblékla za účelem vykonávání domácích prací, doplněných záměrně kontrastujícími pevnými pracovními botami, ve kterých by se zase jen těžko pohybovala po domácnosti.

##### 4.3.4.1. Dorotka

Ačkoliv generačně náležící do pomyslné rozumové roviny revoltujícího dudáka, dcera hajného Trnky necítí potřebu vymezovat se vůči svému okolí. V rámci zvolené interpretace Dorotka představuje pro Švandu nejen objekt romantického zájmu, ale i jistou hrozbu v podobě „sklapnuté pasti“ potenciálního manželského soužití. Ač nebo právě proto, že jsou city dívky nepochybně upřímné a vroucí, znamená pro Švandu svatba s Dorotkou definitivní zpečetění osudu chudého vesnického hudebníka, který nikdy nepozná než bídu a lavice místní hospody.

Paradoxně však Dorotka není jednostranně pojatá anonymní „katalyzující žena“ sloužící coby neurčitý



Obrázek 35: Dorotka

„MacGuffin“<sup>114</sup> dudákova příběhu. Je-li to třeba, je tato dívka schopna přistoupit k nevšedně odvážným pragmatickým činům. Nejenže se kupříkladu vydává do světa vypátrat, co se stalo se ztraceným snoubencem, ale využívá za tímto účelem i „příhodně načasovaného“ úmrtí vlastního otce, kteroužto skutečnost s až překvapivě nezúčastněným vyrovnáním oznamuje nově nalezenému dudákovi coby radostnou zprávu. Z tohoto pohledu můžeme říci, že postava hajného dcery vykazuje prvky psychopatické či sociopatické posedlosti, přičemž tímto jen umocňuje legitimitu Švandovy motivace k útěku.

Ač přitahována ke Švandovi a zjevně fascinována jeho nevšedním pohledem na svět, nemá Dorotka sama se svou identitou v rámci domovské sociální skupiny žádný problém. Její kostým tak barevně i materiálově odpovídá pojetí zbytku *Vesnice*. Dorotka je tak patřičně dívčí v souladu s archetypem, který zamilovaná mladá žena představuje, zároveň doslova „v kramflecích“ pevná, volící v souladu s vlastní pragmatickou náturou takovou obuv, která je vhodná pro pohyb po rozmanitě členitých a viskózních površích rurální krajiny.

#### 4.3.4.2. Trnka

Zásadový hajný vzhledem ke své profesi i marginální povaze úlohy, kterou v rámci příběhu hraje (ačkoliv je přímým, anebo, jak naše interpretace napovídá, spíše zástupným spouštěčem Švandova odchodu, postavě samotné se nedostává prakticky žádného prostoru pro bližší prezentování vlastních povahových rysů a jejich případného vývoje), neposkytuje na poli kostýmního výtvarnictví extrémně široký prostor pro velké tvůrčí excesy. Zůstává tedy oděn v typickou mysliveckou kamizolu, doplněnou o klobouk a brokovnici, záměrně však částečně desaturovanou ve své typické zelené barevnosti, tak, aby svým „vyšisovaným“ zevnějškem zapadal do homogenního společenství *Vesnice*.



Obrázek 36: Trnka

<sup>114</sup> Tento pojem, původně užívaný Alfrédem Hitchcockem, je označením pro věc, postavu, myšlenku, či jiný předmět zájmu postav příběhu, který plní výhradně funkci spouštěče děje a pro samotný narativ nemá jinou, než primárně katalyzační funkci.

### 4.3.4.3. Kalafuna

Chudý houslista představuje velmi zajímavý příběhový prvek, především ve vztahu k dalšímu potenciálnímu životnímu směřování samotného hlavního hrdiny. Minimálně v rámci dramaturgické interpretace, se kterou pracuji v rámci formování vlastní výtvarné koncepce, je Kalafuna jedním z mnoha dílčích argumentů pro Švandův odchod. Chudý hudebník ve snaze udržet dudáka v rodné vsi a utěšit jej v domnělém zoufalství ze skutečnosti, že mu jeho současná finanční situace brání v okamžitém sňatku, dává Švandovi sám sebe za vzor.

V kontextu Kalafunových věčných osobních problémů, vycházejících veskrze z vlastní neutěšené finanční situace, však působí jeho domněle chlácholivá prohlášení „*Podívej se na mne; já neměl ani zlámanou grešli – hehe, když jsem si mou sedmou svátost*



Obrázek 37: Kalafuna

*namlouval, – máma chtěla vzít na mne koště – a já dostal holku přec.*“<sup>115</sup> efektem zcela opačným. Když Švanda na příkladu Kalafunových nekonečných pŮtek s ženou Kordulou vidí, jak by potenciálně mohlo dopadnout jeho vlastní manželství s Dorotkou, utvrzuje se jen hlouběji ve vlastním předsvědčení, že je nezbytné nastalou situaci řešit jiným způsobem.

Houslista, který se rozhodl nevymezovat se radikálně vůči domovské sociální skupině, tak barevně i materiálově odpovídá koncepci *Vesnice*, zároveň však jeho kostým vykazuje prvky, kterými doufám evokovat osobnost „stárnoucího rockera“, tedy na pohled poněkud neotesaného, volnomyšlenkářského muže dlouhých vlasů a vousů, v ošuntělém triku a tříčtvrtečních kalhotách doplněných o vysoké ponožky, který přes svou touhu zachovat si image nekonvenčního rebela, stále zastává roli „táty od rodiny“ a jeho výsledná vizáž tak působí dojmem „rebelství v rámci konvencí“.

<sup>115</sup> TYL, Josef Kajetán: Strakonický dudák, ARTUR, Praha, 2004, ISBN 80-86216-43-8



#### 4.3.4.4. Kordula „i s celou kukaní“

Pomyslná úloha houslistovy upracované, věčně podrážděné ženy je co do vlastního vyznění a potenciálu umožnit divákovi se do této postavy vcítit vpravdě nešťastná. Způsob, jakým je Kordula v rámci textu potenciálnímu percipientovi představována v kombinaci s mírou výsměchu a ponižování, kterého se jí dostává ze strany vlastního manžela, jakoby přímo volaly po zpracování v souladu s oblíbeným archetypem „nepřející megery“, z pohledu rodiny fyzicky neatraktivní, frustrované ženy vysílené péčí o rodinu natolik, že je paradoxně lidmi, kterým slouží, vnímána coby apriorně zádumčivé „nutné zlo“, které lze z tohoto stavu vytrhnout prostřednictvím zintenzivnění jeho ponižování, namísto prosté pomoci s ubíjejícím množstvím práce a zodpovědnosti, které byly na tuto bytost naloženy.



Obrázek 38: Kordula

Jak již je z předcházejících řádků více než jasně patrné, využití tohoto trpkého fenoménu programového výsměchu a přehlížení potřeb bezostyšně využívané ženy, coby zdroje komiky, mám nejen Josefu Kajetánu Tylovi za zlé a v souvislosti s tím se mi příčí akcentovat tento textem nastíněný archetyp v rámci vlastní výtvarné koncepce.

Zároveň se však jistě stylizaci, odpovídající míře schematismu užitě v rámci zbytku kostýmního zpracování všech postav dramatu, nemohu vyhnout.

Kordulin kostým jsem se tak snažila pojmout coby odraz archetypu „upracované maminky“ a, opět spíše s ohledem na symboliku, nikoliv na praktičnost, ji „vybavila“ džínovou sukní, halenkou již poněkud těsnou rozměrům mateřského poprsí a splývavým svetrem typu „cardigan“ v délce sahající do půli stehén, nepřiliš lichotící postavě herečky, nicméně představující oblíbenou „bezpečnou volbu“ mnohých žen středního věku, dodávající jí tak kromě jisté neformnosti i fluidum mateřské důstojnosti.

Příznačně pro schematické pojetí, jakého se postavě rázné, právem nazlobené, avšak stále laskavé, smířlivé a milující ženy dostává prostřednictvím dramatického textu, přidávám i já postavy Korduliných a Kalafunových dětí do jednoho „společného pytle“ s houslistovou manželkou.

Kromě textem předepsané „povinnosti“ představují děti i snad až nečekaně velký prostor pro rozvinutí a demonstraci dramaturgického pojetí postavy Korduly, neboť, zatímco pro pracující a bezpochyby extrémně obětavou ženu je (ačkoliv dílem nešťastně zažitého předsudku) příznačné, či alespoň přirozené, respektive očekávané, poněkud zanedbané vzezření, skutečná hloubka finanční nouze, ve které se rodina nachází, je patrná při pohledu na kostým dětí. Vycházejíc z premisy, že žena Kordulina ražení je schopná a ochotná oželeť estetické i

praktické kvality vlastního oděvu, by zajistila co největší fyzické i „sociální“ pohodlí svým dětem, dovolím si, napohled snad poněkud cynicky, tvrdit, že kostým Kalafunových ratolestí má potenciál být nejspolehlivějším indikátorem skutečného stavu finanční situace rodiny.

Je-li oblečení postav na první pohled staré, nepadnoucí, opotřebované, případně se rovnou rozpadající, napovídá tato skutečnost, že referuje-li Kordula o tristně nedostačujícím stavu rodinných financí, v žádném případě nepřehání. Jsou-li děti upravené a jejich oblečení padnoucí a bez viditelných známek opotřebení, můžeme předpokládat, že Kordula v otázce nedostatku rodinných příjmů do jisté míry fabuluje.

#### 4.3.4.5. Koděra

Rychtář je již ze samé podstaty svého titulu pomyslným i právním ztělesněním společnosti, které spravuje. Tuto jeho úlohu doufám promítnout i do vlastního výtvarného pojetí kostýmu. Koděru jsem proto oděla do lehce opotřebovaného saka ze světlého manšestru, doplněného o drobný kostýmně-dramaturgický „vtípek“ v podobě čamarového zapínání. Tímto nenápadným a zvláště ze zadních řad hledišť již těžko čitelným detailem jsem doufala podtrhnout Koděrovo až překvapivě zapálené vlastenectví, projevující se i během hovoru nad tak marginálními tématy jako libozvučnost dud, a sentimentalitu s jakou se beze špetky ironie dovolává hodnot „časů krále Holce“. Pomačkané kalhoty s náznakem snahy o vyžehlení puků spolu s „ošmajdanými“ polobotkami pak mají za úkol podtrhnout zamýšlený dojem jaksi vesnický neumělé variace na snahu reprezentovat prostřednictvím oděvu majestát titulu rychtáře.



Obrázek 39: Koděra

#### 4.3.4.6. Šavlička

Postava vojáka Šavličky představuje pro výše popsané zvolené řešení, postavené na vzájemné diferenciaci tří pomyslných solitérních světů, překvapivě komplexní interpretační „zádrhel“. Jedná se o postavu, která je, minimálně dle vlastního mínění, podrobně obeznámena s poměry mimo *Vesnici* a vzhledem k faktu, že tyto poměry vášnivě kritizuje, vzbuzuje dojem, že se cítí být spíše „světoobčanem“ než konformním článkem homogenní vesnické společnosti. Tato skutečnost napovídá, že míře, jaké se cítí být Šavlička minimálně v rámci úvodní scény „cizincem“, by měla odpovídat i kostýmní stylizace. Byli-li bychom však v tomto případě stoprocentně důslední a dali v souladu s nastaveným „kánonem“ Šavličkovi disponovat takovými materiálovými či barevnými kostýmními prvky, které by odpovídaly této jeho „světácké“ povaze stejně, jako je tomu u Švandy či níže popsaného Vocilky, postava by v rámci této vizuální koncepce počala „vystupovat“ a strhávat na sebe pozornost v míře, která, vzhledem k její vpravdě malé důležitosti, této postavě nenáleží.

Z tohoto důvodu jsem se v zájmu zachování celistvosti barevného vizuálního narativu kostýmu rozhodla pro účelovou zkratkovitost a přisoudila za pomoci již známého „vesnického“ barevného posunu vojákově stejně nekompromisně definované místo ve společnosti *Vesnice*, jako jejím zbylým, méně zcestovalým obyvatelům.



Obrázek 40: Šavlička

#### 4.3.4.7. Nalejváček a Mikuli

Vedlejší postava hospodského není, minimálně v rámci představované koncepce, centrem pozornosti, nicméně se jedná o velmi zajímavý prvek, jehož prostřednictvím může kostýmní výtvarník velmi příhodně ilustrovat kulturní rozdíly či paralely mezi světem *Vesnice* a *Ciziny*. Ačkoliv herecké obsazení nespadá do kompetence kostýmního výtvarníka, v tomto vlastním, improvizovaném světě diplomní práce ztvárňuje obě postavy tentýž herec. Doufám tak dosáhnout co největší možné podobnosti obou postav, nejen co se týče fyzických rysů, ale i pohybů, mimiky a dikce, a vytvořit tak až komickou paralelu mezi oběma na pohled vzdálenými světy, jejichž obyvatelé se ve svých primárních charakterových vlastnostech prakticky neliší.



Obrázek 41: Mikuli

#### 4.3.4.8. Tomáš

Starý dudák nabývá v souvislostech Tylova dramatu symbolických, až „mýtických“ rozměrů. Tomáš je, vyjma Rosavy, jedinou postavou, která je s to poskytnout nám bližší informace o Švandově dětství, přičemž je jedinou diváku známou autoritou, která byla mladému dudáku vzorem a ke které mladík pravděpodobně stále vzhlíží. Tato otcovská figura, čitelně bohabojná a mezi vesničany vážená disponuje „aureolou“ moudrého, až svatého muže. Tuto paralelu s lokálními představiteli duchovenstva v kombinaci s archetypem poustevníka či folklorního léčitele jsem se rozhodla akcentovat za pomoci typického šedého plnovousu, záměrně exaltovaných rozměrů, volného, neformálního kabátu evokujícího mnišskou kutnu v barvách odpovídajících škále *Vesnice*, hole a dud přehozených ležérně přes rameno tak, že evokují spíše zavazadlo než hudební nástroj.



Obrázek 42: Tomáš

### 4.3.5. Nadpřirozeno

Patrně nejtvrdějším a zároveň nejlahodnějším „interpretačním oříškem“ bylo pro mne při definování scénografické koncepce pojetí magických bytostí. Jak jsem již zmínila v úvodu této kapitoly, nadpřirozené bytosti v rámci tohoto pojetí nesou především význam „paměti místa“. Jsou tedy jistou formou „dobové ozvěny“ či chceme-li, odkazem na původní rituálně-zpřítomňující úlohu mýtu a v širším slova smyslu také dramatu. Tyto personifikované prvky (v dnešní době pohřichu pozapomenutého) folkloru jsem se tedy rozhodla inscenovat spíše než formou snahy o jakési iluzivní zpracování snažící se vyvolat dojem, že dané bytosti jsou svébytnými entitami žijícími stranou lidského pokolení, v duchu představy, že referované postavy jsou „ve skutečnosti“ produkty folklorního vyjádření ve svém nejpravějším slova smyslu, tedy se jedná o převlečené vesničany, dávno zapomenuté předky současných obyvatel místa, kteří se tímto způsobem vztahují ke svým potomkům. Tuto interpretaci však, nutno dodat, považuji za spíše jistý podružný „dramaturgický klíč“, jehož znalost není nezbytně nutná, ba v některých rovinách výkladu inscenace dokonce žádoucí, pro osobní diváckou percepci inscenované látky.

Z „technického“ hlediska můžeme i v rámci pomyslné kategorie *Nadpřirozeno* definovat čtyři hierarchicky oddělené skupiny magických bytostí. Jsou jimi *lesní panny*, *polednice*, *divé ženy* a *přízraky*, tedy „půlnoční duchové“ přicházející s největší pravděpodobností ze záhrobí.

#### 4.3.5.1. Lesní panny

Vzhledem ke stylizaci, které jsem podrobila pojetí inscenovaných Čech a tedy i jejich *Nadpřirozenem* symbolizované „mystické paměti“, je patrně na místě drobná zpřesňující aktualizace pojmu *lesní panny* na *panny polní*.

Tyto mýtické entity v našem inscenačním universu symbolizují mládí, hojnost, plodnost a bohatou sklizeň v kombinaci s pocitem volnosti a nenuceného sebevědomí. Tyto atributy jsem se snažila zpřítomnit prostřednictvím rurální variace na věnec, či spíše „květinovou korunu“ uvitou ze slámy a vlčích máků, symbolizujících v první řadě záměrnou, „plodnou“ i mimovolnou, divokou podobu flory typické pro česká pole.

Vlčí máky kromě své přirozeně sugestivní rudé barvy zároveň nenápadným způsobem odkazují na již zmiňovaný koncept personifikované paměti. V našem, středoevropském, prostředí není symbolický význam vlčích máků vnímán s takovou intenzitou, jako je tomu kupříkladu ve Velké Británii, kde symbolizují krev vojáků padlých za první světové



Obrázek 43: Lesní panna

války, nicméně s postupující globalizací se tento koncept stává stále přirozenější součástí české kultury.

Barevně i významově pak tyto polní koruny doplňují náhrdelníky vyrobené ze sušených šípků, evokujících kromě remízků, které prakticky vždy disponují alespoň jedním keřem této náletové dřeviny, i jistou formu nevinné, až infantilní hravosti, se kterou lesní (respektive polní) žínky přistupují k životu.

Za účelem podtržení dané rurálně-folklorní atmosféry kostýmu, jsou příslušnice nejvyšší společenské vrstvy mýtických bytostí oděny do plisovaných „říz“, jejichž inspirací byl egyptský meseset, ale které by v tomto kontextu měly (ačkoliv spíše „podružně“) evokovat kukuřičné šustí. Gramáž k tomuto účelu zvolené látky je však záměrně o poznání nižší, než by snad bylo žádoucí, kdybychom toužili dosáhnout plně iluzivního efektu „trčavosti“ a nepoddajnosti přírodního materiálu, který byl kostýmu inspirací. Toto řešení jsem zvolila s cílem akcentovat lehkost materiálu, umožňujícího tak extrémní volnost pohybu, a odkázat tak na tradiční způsob vyobrazování lesních a jim příbuzných panen ve výtvarném umění.

Coby jistá forma „zcizujících“ prvků, odkazujících na skutečnost, že tyto magické bytosti jsou produktem folkloru předků současných obyvatel *Vesnice*, pak funguje výrazné bílé líčení v kombinaci se zcela „civilním“ obutím.

Výsledným efektem tohoto zpracování by pak měla být nerušivá, avšak přetrvávající ambivalence, co se týče možného výkladu percipientem díla. Zda se jedná o „skutečné“ mýtické bytosti, anebo jen jejich obrazy inscenované v rámci jakéhosi již dávno zapomenutého folklorního rituálu, by mělo být ponecháno na subjektivním rozhodnutí diváka.

#### 4.3.5.2. Rosava

Jedinou v textu jmenovanou zástupkyní „invalidek lesních panen“, jak polednice definuje prostřednictvím houslisty Kalafuny sám autor, je Švandova matka Rosava. Jejím prostřednictvím je tak nutné potenciálnímu diváku sdělit dvojí informaci.

První z nich je výpověď o konkrétní podobě polednice, coby pomyslného mezistupně v hierarchii magických bytostí, tedy mezi lesními pannami a divými ženami. Zatímco lesní panny symbolizují plodnost, svobodu a bezstarostnost mládí, přičemž ve své hravé civilnosti evokují mladé ženy lidské, divoženky jsou již spíše než stylizovanou variací na „civilní“ oděv až ritualistickými kostýmními objekty budícími ze všeho nejvíce dojem oživlé loktuše naplněné slámou.



Obrázek 44: Rosava

Polednice, jsouc ve svém postavení mezi těmito dvěma extrémy, podobá se v rámci tohoto pojetí nejvíce nespécifikované venkovance, která, ač stále s odkrytou hlavou, na níž spočívají pozůstatky věnce lesní panny, se již nepohybuje s takovou lehkostí a bezstarostností. Tento efekt, bezpochyby do značné míry dosažitelný prostřednictvím herecké akce, podporuje již zmiňovaná loktuše, v tomto případě však stále plní svou „civilní“ funkci. Hrdinka tak nosí svázaný kus látky na zádech coby improvizované zavazadlo, pročež, prosta širšího kontextu, mohla by divákovi bez problému evokovat snad poněkud výstřední, leč stále nikterak „podezřelou“ vesničanku vracející se z pole či lesa s balíkem chrastí na zádech. Je-li jí to třeba, může se tak Rosava pohybovat mezi příslušníky lidské rasy prakticky bez povšimnutí.

Ve chvíli, kdy je hrdinka svou královnou degradována na divou ženu, přetáhne se vrchní díl dosud jen se zlověstnou příhodností na zádech umístěné loktuše přes hlavu herečky, přičemž dojde k částečnému uvolnění látkou svázaného obsahu provizorního zavazadla, který tak částečně „vyhřeze“ ven. Rosavina silueta díky tomu nabude výrazné podoby s proporcemi divých žen, přičemž však stále zůstává od divých žen rozpoznatelná.

V tomto bodě se dostáváme k jednomu z dílčích, avšak zdaleka ne zanedbatelných aspektů určujících výslednou podobu kostýmu Rosavy. Tím je potřeba zachovat pomyslný i doslovný prostor pro mimické, hlasové a pohybové projevy herečky. Z tohoto důvodu je Rosavina proměna v divou ženu z pohledu úplného splynutí se sborem příslušnic inkriminované „kasty“ nedokonalá. Hereččina ústa zůstávají odkrytá, přičemž v případě potřeby je možné část látky spadající přes oči posunout či zvednout pro potřeby akcentace mimického hereckého vyjádření. Stejně tak zbytek siluety není po proměně v divou ženu stejně masivní, jako je tomu u kostýmu „původních“ příslušnic této folklorní sociální skupiny, aby se herečka představující potrestanou polednici mohla i po této své proměně nadále bez problémů pohybovat po jevišti.

Druhou významovou rovinou, které je při tvorbě kostýmu Švandovy matky bezpodmínečně nutné zohlednit je právě hrdinčina „mateřkost“.

V českém folkloru bývá obvykle polednice zpodobňována jako děšivá stařena, brázdící rozpálenou letní krajinu ve snaze ulovit zde zatoulané dítě. Jen stěží si ale lze představit Rosavu, jak ji zpracoval Josef Kajetán Tyl, coby násilné stvoření lačnicí po dětské krvi. Ačkoliv by bylo dilema, které by žena, jsoucí sama matkou, odsouzená k tomuto údělu prožívala, jistě vhodným a neotřelým námětem pro samostatné umělecké dílo, v tomto případě by snaha přisoudit Rosavě vlastnosti spojované s obecnou představou polednice bylo v přímém rozporu s původním dramatickým textem.

Domnívám se, že Tyl užívá pojmu polednice výhradně z toho důvodu, že se jedná o obecně známý pojem spojovaný s českým folklorem, příhodně se nacházející kdesi na pomezí lidskosti lesních panen a obávané druhové ambivalence divých žen.

Rosavin úděl polednice tak v rámci Tylovy interpretace sestává pouze z faktu, že hrdinka není „mladá“. Prokletí, kterého se, s boží pomocí, dočká každá lidská bytost. Polednice je tedy v této významové rovině prostě člověkem.

Z tohoto důvodu jsem se snažila dát kostýmu této postavy co možná „nejlidštějších“ rozměrů. Nebyt pro současnou ženu poněkud netypické slaměné koruny, kterou jsem záměrně zahrнула do výsledného kostýmního řešení coby odkaz na Rosavin „nadpřirozený“ původ, mohla by být hrdinka docela obyčejnou,

prací a starostmi se vzpurným, bonvivánským synem zmoženou obyvatelkou *Vesnice*.

#### 4.3.5.3. Divé ženy

Obecně můžeme říci, že pro prostřednictvím těchto řádků prezentovanou koncepci platí, že čím níže v hierarchii se konkrétní sociální vrstva nadpřirozených bytostí nachází, tím „odlidštěněji“ působí. V souvislosti s tímto pojetím vyvstává z mého pohledu neočekávaný, avšak nepřehlédnutelný problém. Shledávám, že čím méně lidských a více ambivalentních (a tedy i děsivějších) rysů postava nabývá, tím méně evokuje mnohdy až komicky působící, silně antropomorfizovaná česká strašidla a tím více připomíná fenomén folkloru německého, tzv. *krampusy*.

Tento trend není výsledkem snahy o vizuální citaci, nýbrž „samovolným“, logickým vyústěným zvoleného postupu tvorby. V souladu s výše formulovanými záměry vyhnout se, pokud možno, co nejdůsledněji evokaci konotací odkazujících na problematiku národnostních sporů, obzvláště mezi Čechy a Němci, jsem záměrně své kroky na poli kostýmní stylizace vedla směrem eliminace přílišné podobnosti s prvky německého folkloru.

Výsledný tvar tak lze charakterizovat nejlépe coby oživlou loktuši naplněnou slámou, přičemž ve srovnání s kupříkladu lesními pannami neforemné siluety kostýmního objektu tušíme postavu vesničana provádějícího již v úvodu kapitoly zmíněný, blíže nespécifikovaný interdimenzionální folklorní rituál, jehož prostřednictvím je zhmotněn v universu inscenace.



Obrázek 45: Divá žena



#### 4.3.5.4. Lesana

Na nejvyšším stupni pomyslného společenského žebříčku nadpřirozených bytostí se z logiky věci nachází královna Lesana. Ta by měla představovat jistou formu syntézy kostýmních prvků všech magických bytostí, které jí podléhají, ze všeho nejbližší má však co do vzezření „kategorii“ lesních panen. Vzhledem k tomu, že status matriarchální vládkyně s sebou neodmyslitelně nese velkou míru vážnosti, kterou archetyp lesní panny sám o sobě postrádá, rozhodla jsem se v tomto směru přizpůsobit tuto načrtnutou „lesně panenskou“ stylizaci představě vážené vládkyně.

Lesana tak disponuje majestátnější obdobou koruny lesních panen, doplněnou o plisovanou řízu především ve své délce úmyslně přehnanou tak, aby budila dojem honosné vlečky, potažmo iluzi abnormálního vzrůstu postavy ve chvíli, kdy je pro potřeby misanscény vyzdvihnuta do vzduchu (blíže k tomuto mechanismu v kapitole *Podrobněji k jednotlivým obrazům*).



Obrázek 46: Lesana

### 4.3.5.5. Přízraky

Duchové, kterým na popud divých žen hraje Švanda v samém závěru příběhu do tance, pročez je jimi záhy stahován do hlubin pekel (ačkoliv přesnou definici prostoru, ze kterého tyto entity pocházejí, autor, jistě záměrně, nepodává), se od ostatních magických bytostí obývajících okolí Strakonice na první pohled výrazně liší. Za touto barevnou a materiálovou odlišností stojí záměr sdělit prostřednictvím výtvarného vyjádření diváku, že záměry bytostí, které právě sleduje, jsou o poznání „temnější“, složitější a komplexnější, než je tomu v případě polednic, lesních panen i divých žen.

Ačkoliv zpracovány stejným způsobem, jako je tomu u výše vyjmenovaných nadpřirozených entit, tedy coby folklorní masky zpřítomňující časy dávno minulé, přízraky představují aspekt lidské existence snad ze všech nejobávanější, smrt.

Tito démoni, duchové či snad přímo pekelní ďáblové na první pohled zaujmou maskami formovanými do tvaru lebek velkých zvířat, upomínajících na lebky koňské, jelení či vlčí, vyznačujícími se však značnými morfologickými odlišnostmi, které zavdávají pochybnostem o pozemském původu svých předobrazů.

Přísně černobílá barevnost v kombinaci se znatelnou přítomností lidské bytosti animující zevnitř kostýmní objekt by tak měly připomínat jakési oživé Morany, materializované „mento mori“, přehlížené, avšak věčně přítomné vědomí, že naše cesta, byť sebedelší a sebeklikatější jednou zákonitě dospěje svého definitivního konce. Konce, před kterým nemůžeme utéct do žádné cizí země, schovat se pod zlatem vyšívány poduškami v královském paláci ani jej zapudit za pomoci vlastních schopností či zkušeností, být mezi vrstevníky nevidaných. Konec, který sebevětší žízeň po životě jednou uhasí a zároveň je její prvotní příčinou, hnacím motorem, skutečným smyslem.



Obrázek 47: Přízrak

### 4.3.5. *Cizina*

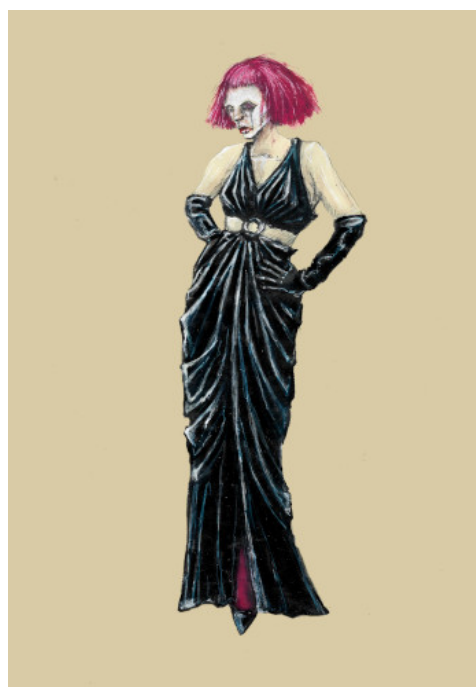
Jsouc přímým protikladem prostředí *Vesnice*, vyznačuje se inscenovaná *Cizina* především záměrně silně saturovanými, „nepřirozenými“ barvami, jakými jsou cyklámenově růžová, zlatá či stříbrná v doprovodu převážně umělých, lesklých či co do splývavosti či odrazivosti jinak pro přírodní materiály netypických strukturálních vlastností.

Co se stříhového pojetí jednotlivých kostýmů týče, jedná se o jistý druh „smířlivého“ korelátu záměrně vágní, povšechné představy o typicky orientálních, či spíše „orientalizujících“ kostýmních prvcích a exaltovaných „módních výstřelcích“ karikované společnosti, antiutopisticky laděné fáze pozdního kapitalismu.

#### 4.3.5.1. *Zulika*

Z hlediska klinické psychiatrie můžeme z pohříchu skrovných informací, které o postavě nešťastné princezny máme, vydedukovat, že Zulika trpí s největší pravděpodobností neléčenou depresí. Do jaké míry zasahuje tato pravděpodobná diagnóza do samotné osobnosti postavy, a je tedy patologickým stavem vyžadujícím medikaci, a nakolik je pouhým výsledkem stresu z hrozby nuceného sňatku, je jistě tématem pro polemiku hlubšího rázu, než jaké jsme schopni v rámci diplomové práce zabývat se scénografickým řešením inscenace<sup>116</sup>. Faktem však zůstává, že psychický stav princezny se zdá být stran jejího bezprostředního okolí programově přehlížen, až negován, protože se tato politováníhodná skutečnost odráží na fyzickém vzezření samotné Zuliky.

Ta je v rámci mého kostýmního řešení oděna do stylizované, nikoliv však prvoplánově vyzývavé parafráze na oděv orientálních tanečnic, vyznačující se odhaleným břichem a rameny a naopak v oblasti nohou splývající až k zemi. V kombinaci se zářivě růžovou parukou střiženou „na mikádo“ doufám dát této postavě vzezření paradoxně lehce futuristické i historizující „femme fatale“, inspirované, především co se týče stříhu a splývavosti šatů, večerními róby třicátých let dvacátého století, odrazivostí materiálu, účesem a výškou podpatků zase barvami hýřící sci-fi ve stylu „midnight movies“ typických pro přelom let sedmdesátých a osmdesátých. Kontrastem ke



Obrázek 48: *Zulika*

<sup>116</sup> Vzhledem ke skutečnosti, že ve chvíli, kdy se „na scéně“ objeví jiná mužská figura odpovídající věkem a případně i postavením, kterého by mohla nabýt na základě svých dovedností, profilu potenciálního ženicha, princezna „ožije“ a v naději na zvrácení vlastního otcem nalinkovaného osudu počne projevovat známky úlevy, až radosti, troufnu si tipnout, že se jedná spíše o druhou z variant.

kostýmním prostředkům disponujícím potenciálem evokovat moderní, svůdnou, sebevědomou ženu je pak velmi výrazné líčení, poničené záměrně jakoby jen před několika okamžiky otřeným proudem slz, shrbené, malátné držení těla a nejistá, těžkopádná chůze naznačující, že volba obuvi zřejmě nebyla otázkou princezniných osobních preferencí, nýbrž vnějších požadavků.

Ve chvíli, kdy je Zulika Švandovou hudbou vytržena z lítostivé letargie, pak nepraktické boty na podpatku i nepřírozenou paruku odhodí a bosky seběhne za dudákem. Tímto nečekaným výrazem lidskosti pak nechtěně naruší svou, ač aktivně nepodporovanou, do této chvíle však stále udržovanou image nepřírozené, exaltované „dokonalosti“, pročez tak v dudákovi probudí jistou míru zklamání a odmítavosti vůči představě sňatku (tato navrhovaná interpretace je však spíše otázkou režijního pojetí konkrétního pohybu a gestikulace postav, než přímým, čitelným důsledkem kostýmního řešení).

#### 4.3.5.2. Alenoros

Vládce blíže nespecifikované exotické říše, pro potřeby této práce označované prostě jako *Cizina* představuje unavený, dnou sužovaný výsledek několika desítek let požívačného životního stylu. Již ze samotného dramatického textu je patrné, že zadýchaný, chronickou nadváhou trpící král disponuje jen pramalou názorovou stálostí a vyčerpán patrně životem v luxusu není schopen vzdorovat jakémukoliv výraznějšímu vnějšímu tlaku, především je-li původcem onoho nátlaku osoba mužského pohlaví.

Je pochopitelně zajímavou dramaturgickou otázkou, zda je panovník prostě jen hodný, tj. schopný reflektovat přání své dcery, tím spíše, když vidí, že příčinou jejích depresivních stavů je skutečně domluvený sňatek s cizím mužem, či zda je Alenoros prostě jen neschopný, či neochotný dceřiným potřebám naslouchat, zato však extrémně snadno manipulovatelný zvenčí příchozími muži. Osobně se přikláním spíše ke druhé, krutější, avšak v tomto kontextu realističtější variantě.

Vlastní kostýmní zpracování tak v tomto případě odpovídá profilu panovníka, který se v dobách svého mládí těšil pevnému zdraví, vynikající tělesné kondici a pověsti udatného válečníka (území které dnes ovládá snad před mnoha lety dokonce sám dobyl), léta polehávání na vavřínech někdejší slávy jej však připravila o jakoukoliv vůli k vykonávání další činnosti, byť jen na poli diplomatickém.



Obrázek 49: Alenoros

### 4.3.5.3. Alamir

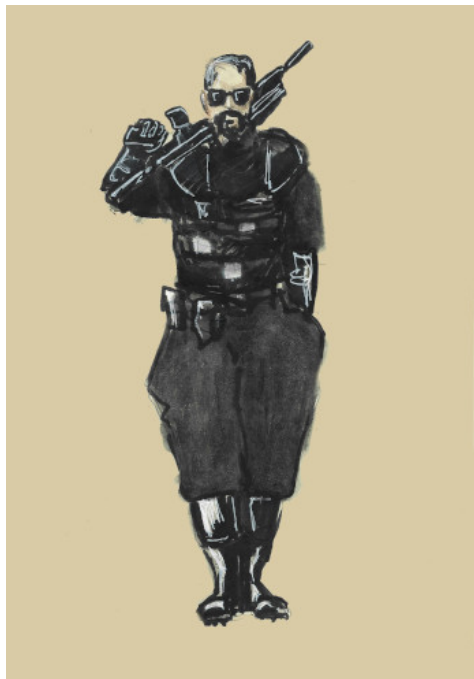
Odmítaný snoubenec, který byl princezně Zulice „přidělen“ proti její vůli je v rámci této interpretace ztělesněním vyznavače ryze militaristického přístupu nejen v oblasti mezilidských vztahů, ale celkového životního stylu.

Mou snahou přitom bylo vyhnout se přímé citaci konkrétní, ať už současné či historické, uniformy, především pak v kontextu původním textem naznačené blízkovýchodní estetiky království.

Vzhledem k výše nastíněné snaze o co možná nejvyšší míru apolitizace inscenace za účelem eliminace asociačních prvků rozptylujících od základní příběhové a metaforicko-interpretací linie příběhu bylo v případě postavy Alamira mým hlavním cílem vyvarovat se referencím odkazujícím na bojovníky blízkovýchodních

teroristických organizací typu ISIS či Al-Qaeda (kterážto konotace, dovolím si tvrdit, přesto v hlavě mnohých diváků vyvstane i přes tyto snahy).

Z tohoto důvodu je snad nejlépe možné popsat kostým coby záměrně postmodernizující směsici militaristických oděvních prvků, typických především pro kulturu západní. Široké rajtky typické pro uniformy příslušníků SS v kombinaci se slunečními brýlemi a bradkou typickou pro americké příslušníky hnutí za svobodu nošení a užívání střelných zbraní, doplněné o záměrně „anonymně“ zpracované nárameníky spolu se soustavou polohovatelných řemenů přes hrudník evokujících, však nikoliv citujících vojenskou taktickou vestu, mají za úkol evokovat obraz člověka nadšeného pro všechny podoby fyzického násilí, zároveň však fascinovaného militaristickou estetikou a předpokladem plné poslušnosti všech, kdo jsou mu v rámci armádního systému podřízeni.



Obrázek 50: Alamir

### 4.3.6. Vocilka

Jak jsem již předestřela v jedné z úvodních kapitol, postava Vocilky je jen těžko uchopitelným elementem, stojícím v každé situaci jaksi stranou samotného děje i prostředí, ve kterém se nachází. Podvodník sám nepředstavuje svébytnou dramatickou postavu ve stejném slova smyslu, jako je tomu v případě ostatních aktérů příběhu. Spíše, než plnohodnotným dějotvorným prvkem, je tato postava jakýmsi katalyzátorem, osobou, která nevytváří dramatické situace, pouze urychluje dějový spád.

Vocilka vyslovuje za Švandu dudákova vlastní rozhodnutí, která je hrdinovi nepříjemné učinit, neboť ví, že nejsou správná. Významově se tak podvodník nejvíce blíží archetypu d'ábla, pokušitele, který usnadňuje nepříjemná rozhodnutí, zdánlivě na sebe v očích pokoušeného přebírá část viny, ve výsledku je však pouhým nezáčastným pozorovatelem důsledků volby, kterou učinil hrdina z vlastní vůle.

Připomínáje záměrně věrného kumpána doktora Fausta, vystupuje Vocilka oděn do extravagantního červeného koženého kabátu s hadím vzorem, doplněném o celočernou hedvábnou košili s rozhalenkou a rudé špičaté polobotky.



Obrázek 51: Vocilka

## Závěrem

Zmínila-li jsem v úvodních kapitolách této práce vlastní pocity nejistoty týkající se přesnosti a koherence jejích výsledků hovořících ve prospěch či naopak neprospěch potenciálních inscenačních postupů vyvstanuvších z rozboru širší problematiky související s dramatickými texty „zatíženými“ v kontextu dějin na ně roubovanými ideologicky podmíněnými výklady, v samém závěru psaní již mohu s jistotou prohlásit, že přesný recept na „vhodnou“, úspěšnou, či snad dokonce „správnou“ inscenaci *Strakonického dudáka* nemám.

Vzhledem k rozličným (a vždy přinejmenším rozporuplným) inscenačním postupům, které zvolili mí zkušenější předchůdci a z nichž jsme si některé představili v kapitole *Švanda ve vleku dějin, aneb stručný přehled české inscenační (ne)tradice*, se chce snad dokonce říci, že žádný není.

*Strakonický dudák* jakoby se po celou dobu své existence vymykal všem osvědčeným inscenačním postupům a možná dílem proto vždy lákal potenciální inscenátory, aby se o jeho jevištní interpretaci pokoušeli znovu a znovu. V kombinaci s nestárnoucím námětem hledání sebe sama a vlastního místa ve společnosti představuje toto dílo bezpochyby velmi lákavý, ba snad dokonce „svůdný“ objekt inscenátorského zájmu a neutuchající snahy jej konečně nějakým způsobem „uchopit“. Onomu definitivnímu, pevnému inscenačnímu „sevření“ jakoby však text stále unikal. Nedělám si iluze o tom, že ani mně se nepodařilo v tenatech své kartonové makety tuto jeho definicím se vymykající esenci polapit. Necítím však v tomto směru nejmenšího zklamání, ba naopak.

Jak jsem již dříve poznamenala, tato práce si ani zdaleka nekladla za cíl nalézt jednoznačnou odpověď na otázky spojené s konkrétními interpretačními (a s nimi spojenými inscenačními) postupy v oblasti Tylovy, neřkuli obecně obrozenecké, dramatiky. Doufám však, že jednotlivé aspekty této komplexní problematiky, tak, jak jsem se je snažila nastítnit prostřednictvím předcházejících řádků, pomohou vnést trochu světla do ztemnělých zákoutí onoho pomyslného interpretačního labyrintu, který pro mnohé z nás Tylovy dramatické texty představují.

Dějiny již více než výmluvně dokázaly, že užívat *Strakonického dudáka* coby prostředku pro vysvětlování, šíření či snad dokonce implementování ideologických principů, ať už v původním dramatu reálně naznačených, anebo nově „importovaných“, je cestou, která do zdárného konce nevede. Snaha o úplné „odstřížení“ díla od jeho společensko-historického kontextu se rovněž jeví jako lichá.

V podobě zcela věrné inscenačním postupům poloviny devatenáctého století by potenciální inscenace představovala pravděpodobně spíše jakýsi oživlý muzejní exponát než plnohodnotné jevištní dílo, schopné apelovat na mysl diváka stejnou (anebo alespoň podobnou) měrou, jako tomu je v případě moderních interpretací. Překotná aktualizace s sebou naproti tomu nese hrozbu zkratkovitosti a možnosti sklouznutí k nechtěné parodii sama sebe. Varianta „něco mezi“ představuje nebezpečí „vznění do ztracena“.

Tato potenciální úskalí však v žádném případě neznamenají, že bychom se snah o inscenování Tylova nejhranějšího textu měli vzdát. Dovolím si dokonce tvrdit, že právě v této jeho neuchopitelnosti tkví ono opěvované i zatracované

kouzlo *Strakonického dudáka*. Budí-li i téměř dvě stě let od svého vzniku dílo, byť v současnosti spíše „jen“ na poli teoretickém, takový rozruch, pak více než splnilo svůj účel.

Vždyť, koneckonců, čím jiným je divadlo, než věčným dialogem?



## Seznam použité literatury

- BARTHES, Ronald: Mytologie, Dokořán, Praha, 2004, ISBN 80-86569-73-X
- BLACKMORE, Susan; DAWKINS, Richard: Teorie memů, Praha, Portál, 2001, ISBN 80-7178-394-3
- BOROVSKÝ, Karel Havlíček: Divadlo Pražské, in Česká včela: časopis věnovaný literatuře, uměním a zábavě, č. 95, Praha, 1847
- BRECHT, Bertolt: Zadržitelný vzestup Arthura Uie, Dilia, Praha 1978
- BUDIL, Ivo: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, TRITON, Praha, 2003, ISBN 80-7254-321-0
- CESNAKOVÁ – MICHALCOVÁ, Milena, Slavné osobnosti divadla, BRÁNA, Praha, 2004, ISBN 80-7243-202-8
- DUBNAR, Ronald MacDonald Ian: Příběh rodu Homo: nové dějiny evoluce člověka, Academia, Praha, 2009, ISBN 978-80-200-1715-4
- FUČÍK, Julius, Divadelní kritiky, Svoboda, 1994
- HÁJEK, Jiří: Josef Kajetán Tyl básník revolučního roku 1848, Rovnost, 1950
- HAMPL, František: Josef Kajetán Tyl, buditeleský účastník roku 1848, Práce, Praha, 1948
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka: Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie, Theatralia 01/2015, Praha, 2015
- HŮRKOVÁ, Jiřina: J. K. Tyl jako tvůrce konverzační češtiny, in Josef Kajetán Tyl: 1808-1856-2006-2008, KANT, Praha, 2007, ISBN 978-80-86970-11-0
- HROCH, Miroslav: Pohledy na národ a nacionalismus, Sociologické nakladatelství (SLON), Praha, 2004, ISBN 80-86429-20-2
- HYVNAR, Jan: Několik poznámek k rozporuplnosti J. K. Tyla aneb Problémy máme my s Tylem, ne Tyl s námi, in Josef Kajetán Tyl: 1808-1856-2006-2008, KANT, Praha, 2007, ISBN 978-80-86970-11-0
- CHARVET, Christiane; FINLAY, Barbara: Embracing covariation in brain evolution: Large brains, extended development, and flexible primate social systems, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3327164/>, 2012
- IBSEN, Henrik: Peer Gynt Dramatická báseň o pěti dějstvích, ARTUR, Praha, 2012, ISBN 978-80-87128-91-6

- JAGOŠOVÁ, Anna: Počátky sokolského kroje, in Vzdělávatelské listy – samostatná speciální příloha časopisu SOKOL, 03 září 2017, Česká obec sokolská, 2017, ISSN 0489-6718
- KOPECKÝ, Jan: Tylovská dramaturgie včera a dnes, in Knížka o Tylovi, Orbis, Praha, 1959
- LAFATOVÁ, Alžběta: Postava dudáka v české literatuře 19. století, srovnání s inscenací Strakonický dudák J. A. Pitínského z roku 2013, Univerzita Karlova, 2013
- LAKOFF, George, JOHNSON Mark: Metafory, kterými žijeme, Host, Brno, 2002, ISBN: 80-7294-071-6
- MACHYTKA, Jaroslav: Strakonický dudák – předzvěst revolučního roku 1848, doslov k Strakonický dudák aneb hody divých žen, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1956
- MAZÁČOVÁ, Barbara: Josef Kajetán Tyl romantik? In Divadelní revue, Roč. 8/č. 3 (1997)
- MCCONACHIE, Bruce. 2013. Theatre and Mind. New York: Palgrave Macmillan, 2013
- PAŘÍK, A. František Zelenka –divadlo, plakáty, architektura, Praha: UMPRUM, 1993
- PTÁČKOVÁ, Věra: Česká scénografie 20. století, Praha, Odeon, 1982
- RYCHLÍK, Jan: Individuální a kolektivní práva menšin a tzv. právo národů na sebeurčení včetně odtržení. In: První světová válka, moderní demokracie a T. G. Masaryk., Praha: Ústav T. G. Masaryka, 1995
- SCHWAB, Raymond: The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East, 1680-1880, Columbia University Press, New York, 1984
- SRBA, Bořivoj, Kajetánské divadlo, Česká divadelní encyklopedie IDU, 2000
- SRBA, Bořivoj: z Osudů českých divadel za nacistické okupace (1939-1945 )
- SRBA, Bořivoj: Jevištní výpravy oper Giacoma Meyerbeera na pražských českých scénách 19. století, sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 1992
- STICH, Alexandr: Ještě k Máchovi: Velký a silný protivník J.K.Tyl, in Kolektiv autorů: Jak rozumět českému dramatu 19. století, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2019, ISBN 978-80-7331-499-6
- TYL, Josef Kajetán: Strakonický dudák, ARTUR, Praha, 2004, ISBN 80-86216-43-8

TYL, Josef Kajetán: Josefa Kaj. Tyla Sebrané spisy, Kober, Praha, 1900

VESELOVSKÝ, Zdeněk: Chováme se jako zvířata?, Panorama, Praha, 1992, ,  
ISBN 80-7038-240-6

VONDRÁČEK, Jan: Dějiny českého divadla: Doba předbřeznová 1824-1846,  
Orbis, Praha, 1957