

**Akademie múzických umění v Praze
Divadelní fakulta
Dramatická umění
Scénografie**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Komplexní scénografické řešení opery Leoše Janáčka „Jenůfa“

**Možnosti zpracování folkloristických motivů
v komplexním scénografickém řešení operních inscenací**

BcA. Michaela Semotánová

Vedoucí práce: prof. Jan Dušek
Oponent práce: MgA. Nikola Tempír
Datum obhajoby: 8.září 2022
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

**Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty
Dramatic Arts
Stage design**

MASTER'S THESIS

Visual interpretation on Leoš Janáček's opera „Jenůfa“

**Possibilities of processing folklore motifs
in the visual interpretation of opera productions**

BcA. Michaela Semotánová

Thesis advisor: prof. Jan Dušek
Examiner: MgA. Nikola Tempír
Date of thesis defence: 8.zář 2022
Academic title granted: MgA.

Praha, 2022

Abstrakt

Tato diplomová magisterská práce se zabývá problematikou uchopení a zpracování folkloristických motivů ve scénografickém řešení operního díla. Snaží se mapovat kontext a vývoj využívání folkloristických motivů v československé divadelní historii. V inscenační tradici opery *Jenůfa* od Leoše Janáčka ukazuje na konkrétní využití folkloristických motivů v inscenační koncepci. Skrze výše zmíněnou analýzu hledá možné postupy práce s folkloristickými motivy v kontextu postmoderní divadelní praxe a mapuje percepci folkloristických motivů v divadelním prostředí současným publikem. Možné inscenační postupy jsou následně využity a demonstrovány v komplexním scénografickém řešení opery *Jenůfa*.

Abstract

This master's thesis deals with the topic of visual interpretation of folklore motifs in an opera production. It aims to map the context and development of dealing with folklore motifs in the history of Czechoslovak theatre tradition. Based on the staging history of *Jenůfa* by Leoš Janáček, it points to the specific use of folklore motifs in a staging conception. Through the aforementioned analysis, it looks for possible ways of working with folklore motifs in postmodern theater practice and tries to cover the perception of such motifs by contemporary audition. The suggested possibilities of application are then used as a part of a visual interpretation concept of an opera *Jenůfa* by Leoš Janáček, which is presented and reflected as a part of master's thesis as well.

Poděkování

Děkuji mnohokrát vedoucím mé práce - Vlastě Koubské, panu profesorovi Janu Duškovi a Haně Fischerové, za podporu, za vedení, za vědění a nejvíce ze všeho za vstřícnost a nekonečnou ochotu.

Děkuji úplně všem pedagogům Katedry scénografie, se kterými jsem se během dlouhých osmi let studia setkávala, za moudrost, za vědomosti, za inspiraci, za podporu a pomoc.

A v neposlední řadě ohromný dík všem mým kamarádům a kamarádkám, se kterými jsme spali pod stoly v ateliéru a konzultovali víc než s pedagogy! Jsou věci, na které se zapomenout nedá, děkuju mockrát, má úcta, Martine, Anežko, Polino, Pavlino, Zuzko a vy všichni ostatní!

... speciální poděkování posílám nejmilejší Terezce Škorpilové a také Kateřině Maxové, bez kterých bych to magisterské studium rozhodně nikdy k tomuto konci nedotáhla!

...celou diplomovou práci a všechnu tu energii, kterou jsem do ní napřela, věnuji mojí babičce

OBSAH

ÚVODEM	7
ČÁST PRVNÍ - VŠE, CO JSTE POTŘEBOVALI VĚDĚT O FOLKLORU A NENAPADLO VÁS SE ZEPTAT	8
1. Terminologický úvod do problematiky prezentace folklorních motivů od obrozeneckého nacionalismu po současnost	8
1.1 Folklor, folklorismus, etnokulturní tradice a venkovská lidová kultura	8
1.2 Folklor a folklorismus na jevišti. Je folklor přenesený na divadelní jeviště folklorismem?	11
1.3 Národ a nacionalismus	12
1.4 Současný český konzervativní nacionalismus	13
1.5 Národ, lid a stát - proč nelze folklor a folklorismus v kontextu českého kulturního dědictví od nacionalismu oddělit?	15
2. Stručný vhled do historického vývoje československého folklorního zájmu a odkazu venkovské lidové kultury v divadelním prostředí	16
2.1 Folklorní hnutí a venkovská kultura v československém historickém kontextu	16
2.2 Folklor a venkovská lidová kultura v současnosti	21
2.3 Folklorismus a folklor v historii československé scénografie	23
2.3.1 Meziválečné období – Národní styl a Smetanovský cyklus (1924)	23
2.3.2 Proti útlaku – akcentovanost lidovosti jako cesta národního uvědomění	34
2.3.3 Ve službách totality – folklorismus a lidovost jako nástroj propagandy	39
2.3.4 Současné podoby venkovské lidové kultury na divadle	44
ČÁST DRUHÁ - BOŽE, DAJ MI ZNAK	50
1.1 Jak nekopírovat a být autentický	50
1.2 Folkloristické roky poprvé. Limity hudebního podkladu.	51
1.3 Současná percepce folklorismu na jevišti.	53
ČÁST TŘETÍ - JENŮFA A JEJÍ PASTORKYŇA	55
K Jenůfě a její pastorkyni	55
1.1 Její Pastorkyňa a její cesta k Jenůfě	55
1.2 Stručné nastínění děje opery	60
1.3 Mařenka a Jenůfka. Od folklorismu k psychologii.	62
Konkrétní příklady práce s folklorními motivy demonstrovány na analýzách provedených inscenací oper Jenůfa	67
2.1.1 Alexandr Vladimír Hrska a Jenůfa poprvé v Praze	67
2.1.1 František Tröster a první Jenůfa bez folklorismu	68
2.1.2 Stanislavského Jenůfa šokující	70
2.1.3 Secese a postmoderna v Poznani	74
2.1.4 Eklektický výbuch v Kaiserslautern	77
2.1.5 Obrazivá šílenství brněnské Jenůfy	81
ČÁST ČTVRTÁ - KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT	85
Scénografické řešení	85
1.1 Vyznání na úvod	85

1.2 Folkloristické roky podruhé. Reflexe postupu práce.	85
1.3 Obhajoba obyčejnosti	87
1.4 Východiska scénografického řešení	89
1.4.1 Východisko první. Makroprostor vesnice a co s řádem takového vesmíru?	89
1.4.2 Východisko druhé. Generační utrpení žen aneb Kostelniččina obžaloba světa.	90
1.4.3 Východisko třetí. Od Jenůfy k její pastorkyni.	92
1.4.4 Východisko čtvrté. Antické drama!	92
1.4.5 Východisko páté. Otevřenost a uzavřenost.	93
1.4.6 Východisko šesté. Živly a obraz cykličnosti.	95
1.5 Scénografická koncepce	96
1.5.1 Idea	96
1.5.2 Technické řešení	100
1.6 Scénosled	102
1.6.1 I. jednání. Jenůfa zalévá rozmaryju	102
1.6.2 I. jednání. Števků pustili od asenty	103
1.6.3 II. jednání. Kostelnička přijímá návštěvy	103
1.6.4 II. jednání. Kostelnička - Sekernička	104
1.6.5 II. jednání. Bouře	104
1.6.6 III. jednání. Bude svatba, bude	105
1.6.7 III. jednání. To je můj chlapčok!	106
1.6.7 III. jednání. Laco, duša moja	107
Kostýmní řešení	107
2. 1 Kostýmní řešení - východiska koncepce	107
2.2 Kostýmní řešení - interpretace jednotlivých charakterů	109
Jenůfa	109
Kostelnička Petrona	111
Stařenka Buryjovka	113
Števa Buryja	115
Laca Klemeň	116
Rychtář a Rychtářka, Karolka	117
Stárek	119
Barena	119
Sbory - mlýnská chasa (ženy), Tetka, Pastuchyňa	120
Sbory - mlýnská chasa (muži), Jano	121
Sbory - Rekruti a muzikanti	122
Sbory - Soudné báby	124
ZÁVĚREM	126
Seznam zdrojů obrazové dokumentace	127
Bibliografie	130

ÚVODEM

Na jednoduchou konverzační otázku, o čem píšu diplomovou práci, pro mě dlouho nebylo jednoduché odpovědět. Ta odpověď většinou zněla: "o folkloru". Často jsem neměla náladu téma sáhodlouze vysvětlovat a tím zkratkovitým shrnutím jsem tak nejednou nechtěně vyvolala bouřlivou diskuzi nad představou něčeho diametrálně odlišného od toho, než čím jsem se ve skutečnosti zabývala.

Pod pojmem "folklor" si totiž téměř každý představí něco trochu jiného. Ověřila jsem si to na vlastní kůži mnohokrát. Já si tuto cestu na začátku magisterského programu zvolila právě proto, že mi přišla lákavě nejednoznačná. Chtěla jsem si zkusit různé podoby uplatňování takových výrazových prostředků na rozličných typech podkladů. Chtěla jsem si ověřit, nakolik budu já sama schopna převádět folklorismus do znaků, dávat mu nadčasovost, a nebo naopak, kdy zjistím, že doslovný folklorismus uplatnit chci. Byla to tedy primárně potřeba objevovat, učit se a experimentovat s něčím, u čeho jsem příliš nerozuměla vnitřní struktuře a kde jsem zatím neměla dostatečný teoretický základ pro konkrétní orientaci ve tvarosloví.

Jako konečný moment tohoto procesu jsem si pro scénografické zpracování zvolila *Jenůfu* - operu Leoše Janáčka. Tu jsem si vybrala ze dvou důvodů. Jednak proto, že jsem se s Janáčkovým dílem v podobě opery *Věc Makropulos* setkala již v bakalářském stupni studia, Janáčková tvorba mi učarovala a chtěla jsem se jí věnovat více. Druhá proto, že mě zaujala nejednoznačná inscenační tradice *Jenůfy* stran využití folkloristického tvarosloví.

Kdybych se chtěla tvářit, že na následujících stranách dokážu celému širému světu, že v inscenační koncepci *Jenůfy* není třeba dotýkat se folkloristických motivů a lze je hravě obejít pomocí práce s přenášením hlubších významů a pomocí divadelního znaku, patrně bych žádnou "Ameriku" neobjevila. Domnívám se, že na toto téma již bylo publikováno množství různých prací a je v současnosti již značně patrné, že to, zda folklorismus výtvarník v koncepci uplatní, či ne, je vskutku otázka rozhodnutí, nikoliv nutnosti či potřeby.

Není podle mě třeba vznášet otázku, zda je takový přístup možný, či ne. To, co mě zajímalo, bylo to, jaké všechny postupy se přede mnou otevrou. Zajímalo mě také, proč máme některé znaky tak silně kotvené v paměti, proč určitou ikonografií konvenční a konzervativní divák vyžaduje zase a znovu.

Tato diplomová práce je taková koláž. Úvodní teoretická stať se zabývá terminologickými aspekty a argumentačními souvislostmi, které jsem si po dobu magisterského studia osvojovala tak, abych dokázala řádně a adekvátně obhajovat tvůrčí postupy, které jsem v rámci jednotlivých akademických zadání uplatňovala. Kromě toho obsahuje práce také stručný přehled toho, jakým způsobem vypadala historie lidové venkovské kultury a zpracování folkloristických motivů na jevištích československých divadel. V neposlední řadě zahrnuje také reflexivní část, kde se zabývám zpracováním folkloristických motivů v inscenační tradici zpracovávané opery *Jenůfa*. Nejpodstatnější část potom tvoří reflexe mé vlastní práce, která kontinuálně probíhala na Katedře scénografie po dva roky magisterského studia a v rámci které jsem se prací s folkloristickými motivy na jevišti systematicky zabývala...

ČÁST PRVNÍ - VŠE, CO JSTE POTŘEBOVALI VĚDĚT O FOLKLORU A NENAPADLO VÁS SE ZEPTAT

1. Terminologický úvod do problematiky prezentace folklorních motivů od obrozeneckého nacionalismu po současnost

1.1 Folklor, folklorismus, etnokulturní tradice a venkovská lidová kultura

Na následujících řádcích se budeme snažit zachytit co nejpřiléhavější vysvětlení termínů, které bezprostředně souvisí s popisem určitého společenského jevu. Tyto pojmy jsou spjaté se společností, se společenskými skupinami, které jejich význam spoluurčují a jsou závislé na všech okolnostech, které společnost v daný moment doprovází. Tudíž jsou značně proměnlivé. Neustálý vývoj společnosti způsobuje, že kdybychom se v současné době o povšechnou definici obecného nadčasového folkloru snažili, zase a znova by nám výsledkem byla pouze definice části. Protože folklor a jeho význam se zkrátka spolu se společností vyvíjí a mění. Nezbyvá, než se řídit radou německého muzikologa Hanse Heinricha Eggebrechta, který tvrdí, že *„jedinou přesnou definicí jevu či pojmu jsou jeho vlastní dějiny¹“*.

V laické společnosti již po mnoho dekád přetrvává mylná domněnka ohledně výkladu slova folklor. Ta nejčastější představa patrně vypadá tak, že se jedná o projevy tzv. lidové kultury v podobě, jakou měla, dejme tomu, v současné představě devatenáctého století. Pokud laik vysloví pojem folklor, zpravidla má na mysli krojovanou přehlídku, cimbálovou tancovačku, děvčata s opentlenými copy a nebo jakousi lidovou písničku. Folklor se totiž v širším laickém povědomí velice často spojuje s něčím, co souhrnně označujeme termínem **venkovská lidová kultura**. Venkovská lidová kultura je sama o sobě problematickým pojmem - právě pro jeho neustálou proměnlivost v návaznosti na historickou proměnlivost termínu „lid“. My budeme pro účely této práce tento termín používat ve významu konstatování kultury obyvatel venkova.

Není chybou, když řekneme, že folklorní projevy mohou zahrnovat i projevy venkovské lidové kultury. Nemůžeme ale zároveň tvrdit, že se tyto dva termíny stoprocentně překrývají. Současná etnologie pracuje s koncepcí, která **folklorem** označuje v plném slova smyslu *„veškeré kolektivně vytvářené i sdílené a neformálně tradované projevy lidské expresivní kultury včetně jejich materializací²“*. Tuto formulaci přebíráme z etnologické publikace Folklor atomového věku, a jelikož se jeví značně široce, pomůžeme si bližší specifikací parametrů folkloru z pera etnologa Bohuslava Beneše. Ten formuloval pro definici folkloru tři charakteristické úrovně, které jsou klíčové pro další vymezení podstaty folkloru v současnosti: *„Termínem folklor označujeme dlouhodobě přetrvávající otevřenou strukturu stereotypních forem v rámci určité kultury,*

1 PAVLICOVÁ, Martina a Lucie UHLÍKOVÁ. Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: *Etnologie - současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2008, s. 50-56. ISBN 978-80-87261-10-1.

2 BITTNEROVÁ, Dana, JANEČEK, Petr, ed. *Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7.

manifestovaných v souboru historicky vzniklých expresivních projevů, žánrů a komunikačních procesů, jejichž základními znaky jsou: kolektivita (podmíněná existencí tradice a fungující na třech základních úrovních: autorské, interpretační a vnímatelské), improvizovanost projevu a z ní vyplývající variabilita, funkčnost (na estetické a mimoestetické rovině) a synkretičnost.³ Folklor by se tak dal přeneseně a velice zjednodušeně označit jako dynamický a expresivní kulturní obraz společnosti, který zároveň společnost sám dále formuje.

To je patrně prvořadá společenská úloha folkloru. Folklor podle Petra Janečka představuje „základní expresivní formu, která slouží jako prostředek její dynamické sebeprodukce“⁴. V praxi toto tvrzení potom znamená, že veškeré folklorní prvky a výstupy (vyprávění, říkanky, písně, performance či artefakty) přenášejí základní skupinové představy o společenských normách a institucích a udržují určité kulturní stereotypy a lidové modely. Tak svou přítomností zase zpětně napomáhají utváření obrazu světa, který je danou kulturou vnímaný jako reálný a přijatelný⁵.

Výše zmíněná improvizovanost, živelnost, otevřenost a absence jakékoliv organizovanosti či kodifikace jsou tím, co folklor do jisté míry vymezuje ve vztahu k **folklorismu**. Folklorismus by se dal velmi zjednodušeně pojmenovat jako „folklor z druhé ruky“ - jedná o nějakým způsobem organizovanou, usměrňovanou, případně institucionalizovanou formu folkloru. Mluvíme - li o folklorismu, někdy se setkáváme také s označením, že se jedná o tzv. folklor ve druhé existenci, tedy o folklor vytažený z jeho původního místa a času existence a převedený do parametrů existence jiné. Pro účely této práce snad nejpřesněji definuje folklorismus prof. PhDr. Martina Pavlicová CSc., která říká, že „folklorismus je vnímán jako to, co se z folklorních projevů odehrává mimo původní prostředí“⁶. Používá příklad zpívajícího venkovana. Pokud venkovan zpívá doma, v hospodě, při nějakém obyčeji či obřadu a nepřemýšlí, zda to dělá pro diváka či veřejnost, je to součástí každodennosti. Zpěv má funkci v daném prostředí, při dané příležitosti. Pokud jej ale venkovan přenesse do prostředí jiného (na prezentaci, přehlídku...), kde se onen zpěv stane součástí vystoupení pro diváka, pak již podle ní můžeme hovořit o folklorismu. Ona živelnost, variabilita, improvizovaná „kolážovitost“ se vytrácí, aby se z původního folkloru stal jen jakýsi fixní obraz bez možnosti dynamické proměny. Často pak dochází k integraci archaismů a ke značné stylizaci, vzhledem k tomu, že folkloristické projevy nelze dost dobře aktualizovat.

Pojem folklorismus neprovází pojem folkloru dlouho. Tento fenomén se dočkal artikulace v etnologických (a zejména etnografických) kruzích až v 60. letech 20. století. Tehdy začal být hojně používán etnografy zejména z německojazyčného prostředí. Největší zásluha za jeho zařazení do etnografického rejstříku bývá připisována Hansu Moserovi, který měl tento pojem používat od začátku 60.let⁷. Zajímavé je, že tento termín

3 BENEŠ, Bohuslav 1990: *Česká lidová slovesnost. Výbor pro současného čtenáře*. Odeon: Praha

4 BITTNEROVÁ, Dana, JANEČEK, Petr, ed. *Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7.

5 BITTNEROVÁ, Dana, JANEČEK, Petr, ed. *Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7.

6 Humanitní vědy dokořán na FF MU, 2019, Folklorism as a Phenomenon | Ethnology, YouTube Video. [2022-05-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=u1tMkRBMx2g>

7 JEŘÁBEK, Richard. Století folklorismu: Dva příklady použití pojmu folklorismus na počátku 20. století. *NÁRODOPISNÁ REVUE: XXXV. ročník Národopisných aktualit*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1998, VIII-

se i v českojazyčném prostředí objevil již dávno před zmíněným použitím Hanse Mosera, a sice v roce 1910 v novinové kritice, kterou publikovali bratři Čapkové. *"Největší prospěch z této málo významné výstavy slovenských malířů je, že lze zde i nejbarytějšímu fanatiku jasně poznati, že folklór jakožto vlastní obsah malování nestačí. To poznávají zřejmě i tito slovenští malíři a snaží se zaujmouti vůči folklóru stanoviska spíše výtvarná, malířská, než nacionálně intimní; výsledek toho je, že domácí charakter folklorismu se u některých stírá a že umění slovenských malířů nabývá povahy internacionálnější."*⁸ Ke kritice povrchní, formální práce s folkloristickými motivy (ke které se v této práci také ještě dostaneme) přidali ještě doušku, že jde o *"úpadek ornamentiky industrializované dekorativní tvorby slovenského lidu,"*. Citujme dále: *"práce již nejsou vytvářeny, nýbrž chladně a bez pravého vědomého vkusu imitovány podle prací starších; ornament zde zhrubuje, koloritní smysl se stírá, a tak vzniká cosi, čeho nelze ani obchodně, ani řemeslně zužitkovat pro praktické potřeby, ani pietně ctít jako rasové umění, neboť není zde již ani umění, ani neporušené lidovosti."*⁹ Je tedy patrné, že ačkoliv se s pojmem „folklorismus“ setkáváme v etnografickém slovníku až v druhé polovině dvacátého století, tak fenomén kostnatění živelné folklorní kultury pojmenovávali lidé již mnoho dekád před prvním uvedením termínu.

Pojmy folklor a folklorismus bývají vzájemně stavěny do protikladné pozice, dnešní společnost ale potřebuje jiné uchopení tohoto vztahu. Folkloristický zájem totiž často generuje zcela nové podoby folkloru - současný folklor tedy v mnoha případech vyrůstá z folklorismu. O antagonii se tedy jednat nemůže. Současná etnologická praxe proto hovoří o tom, že je třeba nalézt ještě jiné označení, které by dokázalo zastřešit oba tyto termíny a k nim přidružit ještě další konotační okruhy. Etnologie dnes totiž už dávno nezkoumá pouze tradiční lidovou kulturu - mezi folklorní projevy jsou považovány například i výstupy prezentované v masmédiích. Etnologové tak k zájmu o lokální lidovou kulturu přidružili také zájem o globálnější kulturu masovou. Jak píše Pavlicová s Uhlíkovou: *"Sama každodennost však neztratila své vazby k tradici, ať již v podobě kontinuální, přerušované, či zcela nové."*¹⁰ Aby bylo tedy možné zahrnout i současné projevy tradiční lidové kultury v aktuální každodennosti, přichází současná etnologická praxe s termínem **etnokulturní tradice**¹¹. Tento termín zastřešuje všechny výše zmíněné aspekty spojené s termínem tradiční lidové kultury.

1.2 Folklor a folklorismus na jevišti. Je folklor přenesený na divadelní jeviště folklorismem?

1998(3), 139-142. ISSN 0862-8351.

8 JEŘÁBEK, Richard. Století folklorismu: Dva příklady použití pojmu folklorismus na počátku 20. století. *NÁRODOPISNÁ REVUE: XXXV. ročník Národopisných aktualit*. Strážnice: Ústav lidové kultúry, 1998, **VIII-1998**(3), 139-142. ISSN 0862-8351.

9 JEŘÁBEK, Richard. Století folklorismu: Dva příklady použití pojmu folklorismus na počátku 20. století. *NÁRODOPISNÁ REVUE: XXXV. ročník Národopisných aktualit*. Strážnice: Ústav lidové kultúry, 1998, **VIII-1998**(3), 139-142. ISSN 0862-8351.

10 PAVLICOVÁ, Martina a Lucie UHLÍKOVÁ. Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: *Etnologie - současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2008, s. 50-56. ISBN 978-80-87261-10-1.

11 tamtéž

Na vztahu folkloru a folklorismu je zajímavý ten moment převodu původního, autentického prvku do prvku přeneseného, do oné druhé existence. Jedná se o moment typický pro prezentaci folklorních motivů v obrazech, v umělé hudbě či na jevištích. Jeviště je prostorem realizace mediálního přenosu informace, a to ať už formou nedramatickou - prostou prezentací motivu (např. regionální přehlídka folklorních souborů, koncert), či formou dramatickou, tedy, že probíhá komplexní komunikace s přítomným publikem prostřednictvím divadelního jazyka. Ve chvíli, kdy se setkáváme s folklorními motivy na jevišti, jedná se tedy skutečně o folklorní motivy na jeviště přenesené. Na rozdíl od městských přehlídek folklorních souborů, které ve svých vystoupeních často prezentují folklor ve druhé existenci¹², v případě scénografických koncepcí k divadelní prezentaci je podstatné, abychom si uvědomili ještě jeden vlivný faktor. Tím je přítomnost konkrétní osoby výtvarníka, který je důležitým hybatelem procesu stylizace folkloristického motivu.

Využijme příkladu využití kroje v kostýmní tvorbě. Pokud dochází k převzetí podoby kroje a k jeho doslovné citaci, můžeme patrně hovořit o doslovné folkloristické citaci. Nedochozí k žádnému posunu tvaru, dochází pouze ke druhotné existenci folkloru v naprosto jiné souvislosti, než ve které existoval ve chvíli svého vzniku. Tato praxe je již v současné divadelní/ scénografické tvorbě prakticky nepřítomná. Současná divadelní praxe tíhne k práci se znakem a mnohem důsledněji sleduje interpretační rovinu volenou inscenačním týmem. V důsledku toho i kostýmní výtvarníci dochází k tomu, že pokud je ve výsledné koncepci patrný prvek kroje, většinou se jedná o kroj ve výrazné stylizaci podléhající potřebám toho, co má dle interpretační koncepce znakovat. Dochází tedy zdánlivě ke vzniku třetí existence folkloru - nicméně tak o tomto jevu nemůžeme mluvit. Zaprvé, nedochází ke vzniku jevu, který by byl vázaný na společenskou skupinu, na konkrétní společenský fenomén, ani na aktivitu nositele. Komunikační aspekt typický pro folklorní motivy by patrně mohl v některých případech být akceptovatelný jako shodný, určitě ale nemůžeme říci, že by se jednalo o případ, kde převažují mimoestetické funkce. V případě takového přenesení folkloristického motivu se jedná o čistou výtvarně-dramatickou stylizaci motivu, v jehož důsledku je na jevišti přítomný folklor ve druhé existenci a následné znakové stylizaci.

1.3 Národ a nacionalismus

12 Nutno ale podotknout, to abychom vyvrátili jednoduchou přímočarost tohoto tvrzení, že někdy ale právě dochází i ve folklorních souborech k rozvoji folkloru postaveného na folkloristickém základu, viz *“Neprávem proto bývají často za folklorismus považovány projevy, které v sobě nesou znaky živého projevu. Bez ohledu na původ podobných jevů a odmyslíme - li si skutečnosti, které přispěly k jejich udržení či oživení, můžeme je charakterizovat jako jevy, které jsou například vázané na aktivitu nositele a na konkrétní kulturní společenství. Šíří se neuvědoměle formami kontaktní komunikace, podléhají určitým kolektivním normám, odrážejí kulturní a společenské vztahy svého prostředí a převažují v nich funkce mimoestetické. Často vznikají v prostředí vytvořeném samotným folklorem a přímo se v něm ukrývají.”* (PAVLICOVÁ, Martina a Lucie UHLÍKOVÁ. *Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: Etnologie - současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2008, s. 50-56. ISBN 978-80-87261-10-1.)

Nacionalismus je s problematikou folkloru a folklorismu úzce spjatý. Je to termín obestřený velkou mírou nejrůznějších kontroverzí a protože se s ním ještě mnohokrát v této práci setkáme, je důležité, abychom ve stručnosti jeho současné pozici a problémům věnovali pozornost.

Co přesně máme na mysli, hovoříme-li o nacionalismu? Citujeme Sociologickou encyklopedii Sociologického ústavu AV ČR: „*nacionalismus je intenzivní národní uvědomění, které se vyhraňuje v protikladu k příslušníkům jiných národů*¹³“. Volně řečeno, nacionalismus je ideologie, postavená na artikulované příslušnosti k národu. Tato příslušnost je potom artikulovaná na základě vyhranění se vůči příslušníkům jiných národů. Abychom mohli plně pochopit rozsah této definice, musíme logicky podobným způsobem rozebrat i pojem národ. Sociologická encyklopedie nám pomáhá národ definovat jako „*osobitě a uvědomělé kulturní a politické společenství, na jehož utváření mají největší vliv společné dějiny a společné území*¹⁴“. Jednotlivé národy se definují prostřednictvím třech hledisek – kulturního, politického a psychologického; jedná se o tzv. trojrozměrný pojem. Kulturní identifikace probíhá zejména na základě společného spisovného jazyka. Tento způsob identifikace můžeme pozorovat zejména u národů evropských a ve velké části u národů asijských. Někdy ale může identifikace proběhnout i na základě společného náboženství (např. Blízký východ), či na základě společné dějinné události (např. Amerika a část Afriky). Identifikace politická je postavena na existenci vlastního státu a nebo federativního či autonomního statutu v rámci státu. Psychologická identifikace potom probíhá prostřednictvím subjektivního uvědomění jedince o jeho příslušnosti k danému národu. Toto kritérium je rozhodující. Pokud pozorujeme „*silné národní uvědomění, doložené odpovídajícím chováním*¹⁵“, pak můžeme dle Krejčího hovořit o vlastenectví, „*o nacionalismu lze mluvit tehdy, jestliže intenzita národního uvědomění je natolik vyhraněná, že se střetává se zájmy, popř. vůbec existencí jiných, zpravidla sousedních národů*¹⁶“.

Již v období předmoderním můžeme pozorovat státotvorné tendence vycházející z koncepce národa jako skupiny stejného jazyka a etnické příslušnosti. Zajímavostí je, že tato příslušnost se týkala pouze osob, které měly právo na politickou aktivitu – tedy pouze šlechty a kléru. Tyto společenské vrstvy byly tedy pokládány za národ, méně privilegované obyvatelstvo (tehdy označované jako „lid“) už tuto výsadu nemělo možnost získat. Pojem „národ“ byl v této době velice ostře vymezen proti pojmu „lid“. Až osmnácté století a osvícenské myšlenky přirozeného práva přinesly svěží vítr a neprivilegované vrstvy se tak staly součástí koncepčního uvažování o národu stejně jako ty privilegované.

Po Velké francouzské revoluci se téma národnosti stalo jedním z hlavních středobodů evropské společenské diskuze. Následující století se v Evropě neslo ve znamení bojů o národní osamostatnění. Markantním milníkem se stal revoluční rok 1848. Tam, kde osvícenské zájmy o vlastní jazyk, kulturu a dějiny nedosáhly vzniku samostatného národního státu, daly vzniknout alespoň národním hnutím – národním obrozením, která přispěla významně k emancipaci. Výsledky tohoto emancipačního

13 KREJČÍ, Jaroslav. Nacionalismus. *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 2020 [cit. 2022-08-20]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Nacionalismus>

14 KREJČÍ, Jaroslav. Národ. *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 2020 [cit. 2022-08-20]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/N%C3%A1rod>

15 tamtéž

16 tamtéž

procesu dosáhly své patrnosti často až během bouřlivých změn po první světové válce, kdy se s definitivní platností rozpadly velké nadnárodní státní celky.

Pro vznik národního státu, stejně tak jako pro existenci národních společenství jako takových, nebylo dlouhou dobu (prakticky ještě po velkou část 20.století¹⁷) třeba žádných argumentů. Tato skutečnost byla vnímaná jako historicky daná. Národní stát, to byl stupínek ve společenském vývoji směrem k modernitě. Nacionalismus v této době nebyl vnímán nikterak negativně. První pochybnosti o uvažování o kolektivní identifikaci a politické orientaci na národní rozdíly a zájmy přineslo až zásadní selhání nacionalistických koncepcí v podobě druhé světové války a holocaustu. Tehdy nastal zásadní zvrat ve společenském vnímání nacionalismu. Po dlouhém období, kdy byl nacionalismus většinovou evropskou společností vnímán jako nežádoucí překážka ke svobodné a rovné humanistické společnosti, je v současné době patrný opětovný nárůst nacionalistických tendencí. Společenský rozkol, který zde na základě tohoto fenoménu vznikl, je již více než patrný.

1.4 Současný český konzervativní nacionalismus

Nacionalismus je v intelektuálně orientovaných kruzích vnímán jako potenciálně nenávidný, nerovně vymezující termín vedoucí k agresivitě vůči těm, kdo do skupiny daného národa z jakéhokoliv důvodu nepatří. A nebo případně patří, ale nacionalistické nadšení nesdílí a nebo nejsou dostatečně privilegovaní k tomu, aby se národního budování a nadšení vůbec měli možnost zúčastnit. To se v českém prostředí týká zejména menšin a sociálně vyloučených skupin. Proto je nacionalismus v současné době krajně nežádoucím termínem ve vrstvách intelektuálních elit bez rozdílu politické orientace. V době, kdy dominantním společensko-politickým diskursem je snaha o demokratickou právní společnost, není podobná výše zmíněná agrese v žádném případě žádoucí.

Proti intelektuálním kruhům se postupem času zformovala nezanedbatelná skupina hrdě artikulující potřebu otevřeně komunikovaného nacionalismu. Ta skupina není složením homogenní, je tedy náročné ji z tohoto hlediska definovat. Těžko také říci, zda v ní existuje alespoň minimálně jednotná představa toho, jak by aplikované nacionalistické hodnoty měly vypadat. Dá se ale konstatovat, že je to skupina většinově silně konzervativní. Martin C. Putna tento „konzervativně-nacionálně-náboženský obrat, k němuž v jisté části české společnosti v posledních letech dochází¹⁸“ a jeho zvláštní názorovou rozdrobenost pojmenoval ve svém textu „Svatý Václave, vyžeň fašisty!“. „Společenství osob a spolků vyhlíží disparátně, ale jeho ideologický systém je koherentní: antievropanství coby boj se „zahraničními“ nepřáteli; homofobie coby boj s „morálními“ nepřáteli, antiromský rasismus coby boj se „sociálními“ nepřáteli“; katolíkálství čili fundamentalistická podoba katolicismu coby boj s „duchovními“ nepřáteli, totiž „relativisty“; jen zřídka otevřený antisemitismus jako boj s „univerzálními“ nepřáteli, neboť antisemitismus je pro většinu společnosti stále příliš kontroverzním pojmem (...); a také zřídka otevřený antiislamismus (protože ten by mohl nést pro své hlasatele skutečné,

17 HNÍDKOVÁ, Vendula a Jindřich VYBÍRAL. *Národní styl, kultura a politika: [National style, arts and politics]*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. ISBN 978-80-86863-62-7.

18 PUTNA, Martin C. Svatý Václave, vyžeň fašisty! In: *Stránky Martina C. Putny* [online]. 2012 [cit. 2020-07-11]. Dostupné z: <http://www.mcputna.cz/nove/svaty-vaclave-vyzen-fasisty.84.html>

nejen virtuální riziko). V souhrnu jde o pěstování pocitu boje proti zlému a bezhodnotovému světu, pocitu vyvolené falangy bojovníků, pocitu „spravedlivé“ kontrakultury...¹⁹“ Ruku v ruce s výše uvedeným často přicházejí projevy rasistické či xenofobní. Nacionalismus v současné české společnosti je tak velice často artikulován v úzkém vztahu s rasistickými projevy zejména antiromského charakteru. V posledních sedmi letech se k tomuto motivu přidaly také hlasité protesty xenofobního rázu a to zejména v souvislosti s migrační vlnou válečných uprchlíků ze Sýrie a dalších zemí Blízkého východu.

Nacionalismus také opět prorostl i do politiky a přítomný je již ve vysokých politických kruzích. K tomuto obratu dochází patrně již delší dobu, nicméně až v posledních několika letech zažívá tento diskurz tak mohutné období podpory ze strany voličů. Po neutrálním období devadesátých let minulého století, kdy nacionalismus bujel zejména v autonomně řízených buňkách se silně rasistickou rétorikou, přichází obrat a nacionalistické tendence jsou opět jasně a nahlas artikulovány i v politických sférách. K tomuto jevu dozajista přispívá významně fenomén populismu.

Ruku v ruce s rozporuplností nacionalismu jde i rozporuplnost základního kamene této ideologie – a sice pojmu národ. Jak již bylo zmíněno výše, doba, ve které žijeme, je epochou pohybu a globalizace. Cestujeme, stěhujeme se, řada z nás tráví většinu svého života v úplně jiné zemi než v té, ve které se narodí. Mnoho z nás hovoří primárně jiným jazykem, než jakým hovořili naši rodiče, nehlásí se k žádnému národu, prostě proto, že v takové míře fluidních parametrů to není možné a asi ani důležité. Generace současných třicátníků často sama sebe nevztahuje ke konkrétnímu národu, nýbrž se cítí být mnohem více Evropany.

Máme zde tedy dvě protichůdné společenské tendence, přičemž novodobí nacionalisté neustále sílí. Je to pochopitelné. Doba plná nejistot si žádá alespoň minimální jistotu jakéhokoliv druhu a artikulovaná příslušnost k národu může takovou oporu poskytnout, podobně jako například konspirační teorie. A tak, jak se tlak okolností a nejistota ohledně budoucnosti v rámci krizí stupňuje, stoupá i míra radikalizace.

Třaskavá atmosféra se promítá i do situace ve světě kulturním, respektive divadelním. Velká většina umělců se pohybuje ve sféře intelektuálních elit a tyto nové nacionalisticky-konzervativní tendence nesdílí. Ba právě naopak, řada umělců tvoří tak, že nacionalismus kritizují. Často tak v podstatě dochází k tvorbě reverzní agitace, která pomáhá prohloubit již existující společenskou propast. Ta se naplno projevila například v rámci incidentu na divadelním festivalu *Divadelní svět Brno* v roce 2018. Tehdy nacionalisticky orientovaná skupina *Slušní lidé* intervenovala do hostujícího představení *Naše násilí a vaše násilí*. Skupina hlasitě protestovala proti „prznění české vlajky a tradic²⁰“ (v inscenaci si herečka vytahuje českou vlajku z přirození²¹) a svým chováním představení nakonec přerušila. Je patrné, že očekávání nacionalisticky-konzervativně orientovaného publika jsou naprosto jiná, než uvažování progresivních divadelních tvůrců

19 PUTNA, Martin C. Svatý Václave, vyžeň fašisty! In: *Stránky Martina C. Putny* [online]. 2012 [cit. 2020-07-11]. Dostupné z: <http://www.mcputna.cz/nove/svaty-vaclave-vyzen-fasisty.84.html>

20 Hnutí Slušní lidé dostalo pokutu 126 000 za narušení divadelní hry. ‚Udělal bychom to znovu,‘ vzkázali. In: *I Rozhlas* [online]. Brno: Český rozhlas, 2018 [cit. 2022-08-07]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/slusni-lide-divadlo-husa-na-provazku-brno-hra-nase-nasili-a-vase-nasili_1809191726_jgr

21 tamtéž

a postmoderní divadelní tvorba se s těmito očekáváními zkrátka jaksi nepotkává. Nad čím ale zůstává rozum stát, je naprostá absence pochopení konceptu svobody slova a uměleckého vyjádření. Agresivní forma vymáhání hodnot je čím dál častější v komunikaci nacionalisticky-konzervativní skupiny a je alarmující, že tímto způsobem proniká i do kulturního prostředí.

1.5 Národ, lid a stát - proč nelze folklor a folklorismus v kontextu českého kulturního dědictví od nacionalismu oddělit?

V buditelském období počátku zájmu o venkovskou lidovou kulturu byl tento zájem zčásti motivovaný osvícenskými ideály, zčásti byl hnán touhou po nalezení něčeho, co by mohlo být národním kulturním dědictvím nově budovaného státního zřízení. Lid byl vnímán jako základ národa, v některých kontextech potom jako synonymum pro národ. Ve chvíli, kdy šlo o to, najít základ kulturní identity pro nově vznikající československý národní stát, zaměřila se pozornost právě na kulturu lidu. Za tu byl tehdy považován venkovský folklor. Výstupy badatelského úsilí na tomto poli se postupně staly součástí nové státně-národní ikonografie a propagandy.

Tak se tedy stalo, že na přelomu 19. a 20. století došlo k velice úzkému propojení idey folkloru a nacionalistických tendencí v nově vznikajícím Československu. Venkovský lid zprostředkoval ikonografii vycházející z podoby venkovské kultury, a ta se stala reprezentativní tvář nového státu. Je tedy patrné, že nelze snadno oddělit folklor a přidružený folklorismus od pojmu nacionalismu. Stín výše popsané složité výkladové tradice a kontroverze spojené s pojmem nacionalismu dopadají tedy následně i na pojem folkloru, případně na projevy venkovské kultury.

Jak se na následujících řádcích přesvědčíme, byl venkovský folklor historicky mnohokrát cíleně využit za účelem nejrůznějších propagandistických účelů a není tedy divu, že se ani v současnosti určité pachuti nezbavil. Kombinace historie mnohého zneužití a zatěžkání odkazem nacionalismu způsobila, že prezentace lidové venkovské kultury má vždy na svědomí citově zabarvené reakce. S těmi je nutno počítat ať už při prezentaci venkovské lidové kultury, či při pouhém přenášení znaků z arzenálu její ikonografie do mediálního prostředí, např. divadelního. Je tedy dobré, abychom se v této zatěžkanosti folkloru alespoň minimálně orientovali, chceme - li jej zahrnovat do inscenačních koncepcí. Stejně tak je ale výhodné se v tématice vyznat i pokud se rozhodneme s takovými znaky cíleně nepracovat, případně je přeznakovat.

2. Stručný vhled do historického vývoje československého folklorního zájmu a odkazu venkovské lidové kultury v divadelním prostředí

2.1 Folklorní hnutí a venkovská kultura v československém historickém kontextu

Fenomén zájmu o venkovskou kulturu v romantickém slova smyslu (zájem o neporušenou původní tradici, neposkvřenost mravů, nespoutanost přírody a vztah člověka k ní) pravděpodobně předznačil svými myšlenkami a prací Jean Jacques

Rousseau. Jeho kritika soudobé společnosti, přílišné kultivace lidských mravů a zjemnělosti aristokratické společnosti, přesunula pozornost k opačnému pólu²² - k zájmu o nespoutanost, autenticitu a jinakost venkovské kultury. Paralelně s rozvojem zájmu v oblasti kultury, rozpohybovaným právě Rousseauem, probíhaly také změny politické - vládnoucí vrstvy pod vlivem myšlenek osvícenství pocítily potřebu navázat nový vztah se svými poddanými. Lid (rozuměj venkovské obyvatelstvo) tak začal být považovaný za nedílnou součást státu a zájem o něj potom měl být klíčovým zdrojem opory vlády. První publikace, které se zabývaly venkovem a jeho obyvateli, vznikaly zastřešené oborem, který nesl označení statistika (*Staatskunde*). Ten měl v popisu práce sledovat nejen hospodářské poměry na venkově, ale také vývoj, aktivity a případné regionální odlišnosti venkovské populace²³. Data, která statistikami byla získávána, sloužila jako zdroj informací pro panovníka a vládnoucí vrstvy - čili jako zdroj bližšího poznání poddaných.

Romanticko - nacionalistický diskurz národního obrození začal ztotožňovat venkovské obyvatele s moderní představou národa. Obrozenci byli hnáni touhou nalézt společné národní hodnoty, kterými nebylo pouze společné místo pobytu a jednotný jazyk, ale také jednotné ideály a emoce. Tuto ideu souboru přirozených a hlavně původních vlastností národa pojmenoval německý spisovatel Johann Gottfried Herder jako tzv. *Volksgeist* (duch národa). Venkovští obyvatele měli být dle obrozenců nositeli tohoto "ducha národa".

Nelze si nevšimnout, jak nekriticky romantizující byl tehdejší badatelský pohled na venkovskou kulturu. Romantismus akcentoval ve venkovské kultuře zejména neposkvrněnost, ryzí srdečnost a upřímnost - jakýsi protiklad k odosobněné kultuře města, která anonymizuje a postrádá autenticitu. Toto velice zúžené vidění venkovské kultury položilo základy mnoha klišé a stalo se později výchozím bodem konfliktu mezi romantismem a nastupujícím obdobím realismu.

V československém kontextu hnal obrozence ke studiu venkovské kultury ještě jeden fakt. Obrozenecký přístup k výkladu dějin československých zemí podle Jiráka a Palackého výrazně stavěl na tématu *Doby temna*, tj. období habsburské nadvlády v letech po bitvě na Bílé hoře. *Doba temna* byla v tomto výkladu obdobím velkého úpadku aristokratické, vyšší kultury. České kulturní elity (zejména ty protestantské) byly nuceny zemi opustit a vysoká kultura byla kulturou importovanou a nepřátelskou. Byla vnímána jako katolická, germánská a nechtěná. Opravdová česká kultura, ryzí a autentická, měla možnost přežít pouze na venkově. Tento výklad spasitelské a zároveň útrpné role českého venkova v područí nadvlády krutých Habsburků má patrně na svědomí francouzský slavista a bohemista Ernest Denis²⁴.

Po počátečním badatelském nadšení a snaze o pojmenování a kategorizaci venkovské lidové kultury postupně začalo docházet k proměně jejího postavení. Dosavadní obrozenecký náhled důsledně odděloval město od venkova, přičemž venkov

22 WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.

23 WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.

24 BARTLOVÁ, Milena a Jindřich VYBÍRAL. *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu = Building a state : the representation of Czechoslovakia in art, architecture and design*. Přeložil Dan MORGAN. Praha: UMPRUM, 2015. ISBN 978-80-87989-01-2.

byl nositelem tzv. národního mýtu: *“Národní mýtus se vytvářel v osobité interakci mezi městem a venkovem. Na jedné straně byla města pro venkovany poté, co přijali národní identitu, symbolem národní sounáležitosti [...] Na druhé straně však vlastenecké měšťanstvo (a především Praha) budovalo mýtus sedláků, resp. vesničanů jako zdravého národního jádra, ba dokonce jako “strážců” a uchovatelů češtiny jako základu národní identity.*²⁵” Horečnatý zájem ale postupně vedl k přerodu venkovské kultury do kultury národní a ke ztrátě potřeby nahlížet venkov jako protipól města²⁶. Venkovská kultura se stala součástí celonárodní identity.

Čtyřicátá léta 19. století se stala specifická také obratem od lidové slovesnosti k důrazu na venkovskou vizualitu. Ta se měla stát jakousi vzorovou vizuální kulturou pro kulturu “vysokou”. V souvislosti s těmito tendencemi sledujeme také zrod hnutí, které začalo usilovat o uchování a konzervaci národních tradic v řemesle a v oděvu. Později se toto hnutí začalo označovat jako “svěrázové”.

Vrcholem zájmu o venkovskou kulturu se stala Národopisná výstava československá v roce 1895. Výstava se stala ohromným manifestem “češství”, které zde bylo prezentováno prostřednictvím lidové, venkovské kultury a zároveň definitivně potvrdila pozici venkovské kultury coby nedílné součásti československého kulturního dědictví a národní identity.

Společně se silícím zájmem o venkovskou kulturu byla slyšet také kritika z druhé strany. Často se týkala neumělosti projevů lidových umělců, čím dál častěji byl také projevován nesouhlas s poměry, které v rámci venkovské společnosti panovaly. Problémy s morálkou, alkoholem či hygienou byly artikulovány v protipólu k romantickému mýtu neposkvrněného venkovského člověka. Kromě toho byl venkovský lid zobrazován v kulturních odkazech vždy ve slavnostním projevu, ve svátečnosti. Obraz venkova v jeho všednosti v podstatě v kulturním obrazu venkova schází.

Nutnost formální úpravy venkovské kultury směrem k reprezentativnější podobě, která by byla očištěna od hrubých a neumělých momentů, nabrala na ještě větší důležitosti po roce 1918. Tehdy se stala venkovská kultura reprezentativním prvkem nově vzniklého československého národního státu. Převádění živelných folklorních projevů do formálně ustálených reprezentativních podob (do druhé existence) intenzivně zasahovalo všechny podoby venkovské lidové kultury. Snad poprvé v československém kontextu sledujeme v tomto období masivní rozvoj folklorismu. Tomu napomohl mimo jiné rozvoj komunikačních prostředků masových médií - zejména rozhlasu, gramodesek, ale také filmu. Šíření projevů folklorismu masmédií se tak stalo cestou národní propagandy, kterou se dalo mířit i na doposud nezacílené sociální skupiny.

Zkratkovitý folklorismus a nacionální tón meziválečného umění si samozřejmě našly své odpůrce. Hledání ideálního poměru mezi autorskou uměleckou praxí a prvky lidového umění se v tomto období stalo pro část umělecké obce velkým tématem. Bratři Čapkové zdaleka nebyli jediní, komu připadalo, že dochází ke znásilnění a vyprázdnění venkovské

25 Hroch, Miroslav: *Mýtus o národotvorné roli města - urbánní cesta národních hnutí?* In: Soukupová, Blanka a kol.: *Cesty urbánní antropologie. Tradice - nové směry - identita.* Praha: Univerzita Karlova, 2013, s.11. Citováno z: KŘÍŽOVÁ, Alena, Martina PAVLICOVÁ a Miroslav VÁLKA. *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví.* Brno: Masarykova univerzita, 2015. Etnologické studie. ISBN 978-80-210-8081-2.

26 WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960.* V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.

kultury. Jedním z hlasitých kritiků byl například Karel Teige. Ten již jako dvacetiletý napsal v příspěvku do časopisu *Čas* následující vyjádření: *”Nebo jindy: za výkladní skříní pražského velkoobchodu s nábytkem vidíme zařízení ložnice, moderně praktické fazony a kde se vzal, tu se vzal, pod římsy na skříní, na pelesti lůžka a opěradle židlí směje se na nás slovácký výšivkový ornament! Vida to, řekl bys, že je to umění spíše zneužitě, než použité²⁷.”* Teige se stal jedním z nejhlasitějších kritiků svérázového dekorativismu a jeho metody mechanického uplatňování dekoru lidových prvků. Viděl v ní vyprázdňovanou formální cestu k absolutní degradaci lidového umění na bezcenný umělecký výtvar. Tehdejší dění shrnul coby spojení *”duchaprázdného akademismu a kýče, zdobícího své produkty svérázovými náměty a nacionálními fábory²⁸”*.

Ačkoliv měl Teige množství souputníků, kteří jeho kritiku podporovali, většinová kulturní obec, která se řídila programem požadovaným novým státním zřízením, se nakonec přiklonila k tzv. národnímu stylu. Tuto silnou vlnu zájmu o vše lidové, navazující na období zájmu národního obrození, brzy narušil začátek druhé světové války a okupace Československa Německem.

Zavedení protektorátních pravidel znamenalo výrazné omezení kulturního života v tehdejším Československu. Kulturní život prakticky zamrzl a společně s ním i projevy venkovské kultury a formující se folklorní hnutí. Zákaz shromažďování prakticky neumožňoval jakákoliv větší veřejná setkání a proto se téměř všechna činnost související s folklorním hnutím přesunula do ilegality. Podzemní hnutí se i nadále omezeně věnovala své činnosti, pomáhala udržovat buditelskou potřebu a jakousi pronárodní bdělost s vyhlídkou na konec války, který měl znamenat konečné vysvobození a návaznost na předválečné dění. Tiše manifestovaná příslušnost k českému národu prostřednictvím symbolů venkovské lidové kultury se stala vzpruhou obyvatel podrobeného státu. Spisovatel František Kožík ve svých vzpomínkách popisuje atmosféru provázející podzemní folklorní dění následovně: *”Lidové umění u nás upadlo; ale ve chvíli největšího nebezpečí jsme poznali, že je v něm záruka nesmrtelnosti. Zažil jsem to na jaře roku 1944 na tajném semináři hudeckých souborů ve Velké nad Veličkou. Tehdy jsem začal psát své vyznání rodnému kraji, slováckou rapsodií Na dolínách svítá. Poznával jsem konečně Slovácko.²⁹”*

Ne všechny folklorní spolky musely ale svou činnost omezit. Některé ze spolků získaly i v období protektorátu povolení k činnosti a směly působit, ovšem pouze za předpokladu, že budou spolupracovat na budování nového režimu. Tak tomu bylo například v případě spolku Národopisná Morava, jehož představitelé byli po skončení války za kolaboraci odsouzeni k nepodmíněným trestům³⁰. Snad poprvé v historii československého folkloru zde tak můžeme vidět pokus o zneužití folklorního hnutí ve prospěch legitimizace totality.

27 TEIGE, Karel. Nové umění a lidová tvorba, *Čas* XXX, 1920, č.153, 10.12., s.5

28 WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.

29 KOŽÍK, František. *Země Nesmrtelných písní*. In: PAVLÍK, Jan (ed.): *Návraty Kyjovska*. Kyjov: Městský úřad - Dům kultury, 1991, s.18

30 KŘÍŽOVÁ, Alena, Martina PAVLICOVÁ a Miroslav VÁLKA. *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. Etnologické studie. ISBN 978-80-210-8081-2.

Konec války a postupný nástup nového totalitního zřízení ve jménu bolševismu znamenal výraznou změnu ve vnímání významu lidu a jeho kultury. Zatímco předchozí totalitní režim používal venkovskou ikonografii pouze částečně, komunistická ideologie na ní svou propagandu založila. Manifestace folkloru pod vlajkami a politickými hesly nové totality byla opravdu mohutná. Je otázkou, nakolik sami lidé, kteří se v ten moment pod těmi vlajkami nacházeli, sami řešili a věděli, čeho jsou součástí. Je patrné, že po šestiletém období velmi silného útlumu folklorního života, které navíc vypuklo po éře státem podporovaného folklorního rozmachu, byla ve společnosti přítomná veliká žízeň po oživení předválečného stavu. Pro velkou část účastníků prorežimních manifestací tudíž pravděpodobně vůbec nebylo podstatné, že se jednalo o manifestaci folkloru pod politickými hesly. Klíčové bylo, že se opět směli hlásit k hodnotám lidových tradic a veřejně se ztotožnit s identitou a kolektivní pamětí folklorních hodnot.

Nebývalý zájem a podpora folklorních hnutí, stejně tak jako politizace folkloru, s sebou přinášely i určité výhody. Mnoho lidí ve folklorních hnutích v této době našlo možnost bezpečného sebevyjádření. Fenomén tzv. vnitřní emigrace (možnosti svobodně působit v době nesvobodné společnosti), který se týkal zejména řady osobností kulturního světa, kterým byla znemožněna jiná působnost, je s folklorním hnutím v československém prostředí druhé poloviny 20. století velmi výrazně spojený³¹.

Zvýšený zájem o folklor a folklorní hnutí pozorujeme v tomto období na badatelském poli. V poválečném Československu bylo skutečně velmi dobré klima pro zkoumání folkloru a dodnes je toto období vnímáno z badatelského etnologického hlediska spíše pozitivně než negativně³².

Zapeklitou situaci postavení folkloru v novém společenském řádu pojmenoval v roce 1958 publicista Vladimír Mináč jako "tíhu folkloru". Jeho tehdejší vyjádření odstartovalo několik let trvající proces proměny společenského chápání funkce folkloru a také kritiku jeho zneužití v padesátých letech. *"Zdá se, že přichází čas velkého účtování. Naše literatura a umění se chtějí osvobodit od nesnesitelně příjemné tíhy folkloru. (...) Proud, který do nynějška bubnoval kdesi hluboko v podzemí, vyrazí na povrch. Odpor proti tradičnímu, nehybnému, strnulému, proti folklorizujícímu a epigonskému charakteru části našeho umění a naší literatury znovu a znovu protrhává hráze, které narychlo opravují zbytky staromilců a dogmatiků."*³³ Mináčův příspěvek rozpoutal širší společenskou debatu, která se protáhla až do poloviny šedesátých let. Snaha o ukončení období nedotknutelného postavení venkovské lidové kultury začala být v kulturní obci výrazněji patrná. Po bok Mináče se postavil například Milan Kundera, když volal po ukončení *"kultu folkloru"*³⁴. Několik let intenzivních debat společně se společenským uvolněním šedesátých let vedlo nakonec vskutku k proměně nahlížení folkloru a také k jistému očištění od tíhy propagandy. Byť se folklorní hnutí dodnes s "tíhou folkloru" musí vyrovnávat, neboť v živé společenské paměti jej stále ještě řada lidí uchovává, od druhé poloviny šedesátých let se folklorní hnutí vyvíjelo opět v duchu důrazu na lidovou tradici.

31 tamtéž, s.192

32 tamtéž, s.188

33 MINÁČ, Vladimír. *Tíha folkloru. Dopis z Bratislavy*. In: Literární noviny VII, 1958, č.12, 22.3., s.1.

34 WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.

Tento přístup k folkloru a venkovské kultuře se výrazně proměnil až s další společensko - politickou změnou, a sice s pádem totality v roce 1989. Devadesátá léta se stala pro folklorní hnutí obdobím útlumu. Byly zrušeny mnohé soubory a obecný zájem o folklorní projevy utuchal. Snad mohl za tento obrát nový politický režim, snad i změna ekonomického systému. Možná, že byl zájem o folklor považován za jakési reziduum padlé totality... Ať tak či tak, k rehabilitaci širšího zájmu o folklorní hnutí začalo docházet prakticky až se začátkem nového tisíciletí. Fokus na folklorní projevy zvedají v posledních dvou dekádách jednak lokální spolky, ale také mezinárodní nevládní organizace.

Folklorní hnutí už určitě nejsou součástí státní reprezentace. V lokálním měřítku se ale stále ještě můžeme setkávat s využitím folklorismu například za účelem nejrůznějších marketingových strategií. Jedná se zejména o moravské regiony, kde folkloristické motivy lákají na fotbalové zápasy, či slavnosti vína, ale také jsou využívány v politických kampaních. S takovým jevem se setkáváme zejména v jihomoravských regionech - na Zlínsku, na Slovácku. Je patrné, že obraz folklorismu a folklorní základna prodělaly v posledních dekádách značný posun. Zatímco ještě v padesátých letech minulého století znamenala venkovská folklorní kultura jednotící osu pro pojem celého národa, od šedesátých let už byl patrný příklon k ryze badatelskému zájmu, postavenému na jednotlivých základnách lokálních folklorních skupin. Devadesátá léta v tomto směru pokračovala a v současné době tedy můžeme vidět folkloristické projevy ve velmi rozdílné kadenci příznačné pro rozdílné regiony. Folkloristická tradice je vázaná spíše na region a identifikaci s regionální identitou.

Folklorismus a venkovská kultura zažívají poslední dvě dekády novou etapu vývoje - dalo by se říci, že se jedná o jakousi obrodu společenského vztahu k venkovské lidové kultuře. Martina Pavlicová a kolektiv tuto novou tendenci současného přístupu k etnokulturní tradici popisují následovně: *“Dá se říci, že folklorismus ve smyslu tzv. druhé existence folkloru (...) je dnes již jen určitým proudem či výsečí, který navazuje na tradiční lidovou kulturu v podobě, která jí byla vtisknuta před více než stoletím. Vedle něho se rozvinula celá řada osobních i obecnějších vyjádření, která vycházejí z folkloru či z lidové tradice a projevují se v širokém spektru uměleckých i mimouměleckých projevů, které mají jedno společné: Identifikovat se s kořeny (ať již reálnými či pomyslnými), připomínat si spojitost s minulostí a hledat místo v současném bouřlivém světě. (...) Možná právě tady lze hledat opakující se zájem o tradice, které byly sice před námi, ale které nás stále přesahují.*

2.2 Folklor a venkovská lidová kultura v současnosti

„Folkloru se nikdy nevedlo lépe než dnes, pod vlajkou masové kultury.“³⁵

Rudolf Schenda

Pojďme se na podoby současného folkloru podívat podrobněji. Jedné cestě uvažování o současném folkloru jsme se již v předchozí kapitole věnovali, nyní budeme věnovat bližší pozornost příspěvku etnologa Petra Janečka v publikaci *Folklor atomového věku*.

35 BITTNEROVÁ, Dana, JANEČEK, Petr, ed. *Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7.

Petr Janeček neaplikuje pojem folkloru na lidovou kulturu ve smyslu kultury venkovské, ale na lidovou kulturu v širším slova smyslu. Janeček nicméně neuvažuje o folkloru ve významu jakési všelidovosti, spíše rozděluje širší společnost na menší skupiny a tam posléze sleduje folklorní projevy. Folklor nahlíží v kontextu zcela nových společenských základů, než na jaké jsme byli doposavad zvyklí. Od romantických sběratelů, kteří za sociální základnu označovali celý národ, přes zúžení pouze na některé sociální vrstvy, se v současnosti dostáváme k mnohem širěji pojímanému vymezení sociální základny folkloru. Americký folklorista Alan Dundes pojmenovává tuto skutečnost následovně: „*vlastním folklorem disponuje každá sociální skupina vyznačující se minimálně jedním sdíleným faktorem, na jehož základě vytváří vlastní tradice*“. Tato proměna obrazu sociální základny folkloru znamená, že pro uvažování o současném folkloru můžeme konstituovat od základu naprosto nové skupiny, u kterých lze sledovat folklorní projevy. Kromě skupin, které sloučeny stejným etnickým původem či regionem působení, můžeme mluvit o skupinách spojených podobným věkem členů, profesně, druhem volnočasové zábavy atp.. Rozlišujeme např. folklor vojáků základní služby, dětský folklor, trampský folklor, folklor hudebních subkultur...

Nad tyto všechny příklady pevně stanovených, jaksi fixních skupin, můžeme v současných intencích uvažování o folkloru a jeho skupinách uvažovat ještě širěji a volněji. Skupina nemusí vůbec disponovat vlastním folklorním repertoárem, její funkcí může být pouhé předávání folklorních prvků. Taková sociální základna potom nemusí být ani nikterak stabilním tvarem – jednat se může například o spolucestující ve vlaku nebo náhodnou sešlost v hospodě, kde probíhá výměna vtipů či historek.

V Janečkově uvažování je také patrný důraz na důležitost změny komunikačních kanálů, kterými kontakt s folklorem probíhá. V dnešní době slouží ke komunikaci a přenosu folkloru primárně vzdělávací instituce a masmédiá (televize, tisk, rozhlas, internet). Podle Janečka už dávno neplatí, že jedním ze základních znaků folkloru je, kromě vázanosti na sociální základnu, jeho přímá a kontaktní komunikace. To neznámá, že by k přímé folklorní komunikaci nedocházelo již vůbec. Pouze ji už nevyužíváme tak zhusta a často se k ní dostáváme zprostředkovanou formou. Folkloristka Linda Dégh k tomuto jevu již na začátku devadesátých let 20. století napsala: „*Soudobá urbanizovaná a industrializovaná společnost vytvořila větší množství subkultur a skupin s vlastním folklorem než kterákoli jiná a podílí se na vzniku stále většího počtu specifických forem expresivní kultury. Komeracionalizace a spotřební orientace masmédií nepotlačily šíření folkloru, jak mnoho badatelů dříve mylně předpokládalo.*“³⁶ Přímá komunikace je tak přenášena mediálně, např. v “offline” podobě nápisů na zdech, latrinálií, “online” potom v řetězových poplašných zprávách a dalších přeposílaných emailových přílohách. Troufám si tvrdit, že i žánr internetových memes či videí na sociální síti TikTok je svébytným projevem folklorní komunikace mladších generací. Folklorní komunikace se tak šíří nejen stranou, ale i prostřednictvím médií podmíněných existencí moderních technologií, a dít se tak bude bezesporu i nadále, minimálně do té doby, co budou mít lidé chuť si hrát a reagovat na současné dění kolem sebe³⁷.

Janečkovy teze, které přebíráme pro účely této diplomové práce z jeho publikace *Folklor atomového věku* určitě nestojí v protikladu s náhledy Martiny Pavlicové. Janeček

36 BITTNEROVÁ, Dana, JANEČEK, Petr, ed. *Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7.

37 tamtéž

rozlišuje nové, současné podoby folkloru v závislosti na skutečně existujících současných skupinách. Ve Folkloru atomového věku se skupinami, které pracují s folkloristickým odkazem venkovské lidové kultury, vůbec nezabývá. Pavlicová oproti tomu problematiku odkazu venkovské lidové kultury a jejího folklorního obrazu sleduje dlouhodobě. Přichází s kritickou revizí současného vztahu folkloru a folkloristických reziduí projevů venkovské lidové kultury, ve kterém se již velice nesnadno rozlišuje možná kategorizace folklorních či folkloristických projevů. Obdobné otázce se věnuje ve své publikaci Vrátiť folklór l'udom také sociolog Joe Grim Feinberg. Ten i v rámci terénního výzkumu došel k podobnému problému, který zmiňuje Martina Pavlicová - a sice, že v rámci současné etnologické praxe je velice náročné odlišit folklorní a folkloristické projevy a konstatuje fenomén folklorizace folkloristických projevů. I on poukazuje na jistou nemožnost spolehlivé orientace na tomto poli.

Vidíme zde tedy širší a volnější způsob nahlížení folkloru než ten, se kterým jsme se setkali v předchozích kapitolách. Tento způsob nahlížení je zde uveden jako potřebná ukázka současného kontextu uvažování o folkloru. Současný diskurz již zkrátka uvažuje o folkloru v souvislosti s aktuálními společenskými skupinami, ke kterým se folklor vztahuje, a venkovská lidová kultura je pro toto prizma tím pádem velkým archaismem.

V posledních dvaceti letech dochází na poli etnologie k rozvázání dlouholetého úzkého vztahu mezi folklorem a venkovskou lidovou kulturou a etnologická praxe rozlišuje lidovou kulturu na základě zcela jiných sociálních základů. Sociální základna, která s folkloristickým odkazem venkovské lidové kultury pracuje, je tak pouze jednou skupinou z mnoha dalších, které mají svůj vlastní, specifický folklor. Není to již paušální zástupce folkloru v celé jeho šíři.

Pro tuto diplomovou práci jsou Janečkovy teze důležité z důvodu znalosti aktuálního kontextu uvažování a také proto, že relativizují ten úzký a problematický vztah venkovské lidové kultury a folkloru. Ta relativizace je důležitá. Když zde uděláme docela malinkou odbočku k divadelní praxi, je tohle právě ten moment, který může pomoci v začátku uvažování o aktualizaci odkazu folkloru v inscenační koncepci. Vztažnost k aktualizované sociální skupině by mohla být pro řadu textů dobrým výchozím bodem uvažování o efektivní a vnitřně logické aktualizaci. Janečkovy postupy a kategorizace odemykají svobodnější přístup k nakládání s folklorním odkazem venkovské lidové kultury. My se nicméně nadále, vzhledem k tomu, že se budeme zabývat zejména historickou souvislostí a z ní rostoucími současnými stereotypy, budeme zabývat aspektem vztahu folkloru a venkovské lidové kultury.

2.3 Folklorismus a folklor v historii československé scénografie

2.3.1 Meziválečné období – Národní styl a Smetanovský cyklus (1924)

S koncem první světové války, rozpadem habsburské monarchie a vznikem samostatné československé republiky bylo ve společnosti a zejména pak v kulturní obci,

čím dál silněji slyšet patriotistické volání po návratu k lidovým tradicím a obnově národního svérázu. Toto volání plynule navázalo na potřebu nalezení opory národní identity v kulturním prostředí. Folklorismus byl v návaznosti na již zmíněný národní mýtus součástí jakéhosi balíčku, který se měl stát kulturním programem, novým národním univerzálním slohem, ke kterému nově nalezený československý patriotismus inklinoval a který měl mladý národní stát zaštitit. Až postupně se začalo odhalovat, jak moc náročným úkolem pro všechny zúčastněné se tento cíl měl stát. Důraz na národní tematiku prorůstal celým uměleckým světem a nenechal chladným jediný umělecký obor. Klíčovou otázkou nicméně stále zůstávalo, jak se takového motivu zhostit. V tomto období dochází k další razantní vlně kodifikace folkloristických motivů do podoby jakési „učesané“ vizitky národa. Folklorní odkazy ve své původní, ryzí podstatě byly často shledávány značně nežádoucími, poněvadž byly považovány za svým způsobem nečisté, neotesané a tím nevhodné k národní reprezentaci. Bylo tedy třeba zdrojový materiál jaksi otesat, vyčistit a vytvořit z něj eklektický koktejl něčeho, čemu by bylo možné říkat národní styl. U národa, který byl od svého vzniku natolik heterogenní, jako byl ten československý, bylo toto zadání pokusem vskutku troufalým.

Ano. Hlavní problém spočíval v první řadě v tom, že nově vzniknuvší Československo bylo státem, jak trefně poznamenává Vendula Hnídková, „s *velmi nesamozřejmým rodným listem*³⁸“. Z dnešního pohledu už je jasně patrné, že onen rodný list byl poskládán ryze účelovým způsobem a že etnické složení nového státu a samotná idea československé identity se stala jakýmsi konstruktem, který měl posloužit vzniku republiky, ve které by „německá menšina“ nehrála klíčovou rozhodovací roli. V takto koncipovaném státě bylo zajisté potřeba vytvořit nový styl, který by pomohl definovat nově vzniklou identitu, zároveň ale směs různých kultur tento úkol podstatně znesnadňovala. Sjednocení Čechů, Moravanů a Slováků poněkud usnadňovala artikulace jakési ideje panslovanství. Tedy, že v podobě Československé republiky vzniká konečně emancipovaný slovanský stát, ve kterém se realizují světlé vyhlídky na lepší budoucnost doposavad zotročených slovanských národů. Artikulace jednotlivých kultur tedy probíhala primárně prostřednictvím využití univerzálních slovanských motivů, navzdory tomu, že podstatnou část obyvatel nově vzniklého národního slovanského státu tvořili obyvatelé hovořící jazykem germánským.

Doba to byla značně konfliktní, nacionalistické pnutí vyvolávalo bouře a to i na poli kulturním. Německy hovořící obyvatelé měli přirozeně také tendenci tvořit v duchu „vlastní výrazové kultury³⁹“, nicméně čeští teoretikové umění měli potom zase opačnou tendenci a sice artikulovat nelibost k „německým projektům cizokrajného rázu“. Konfliktnost této situace mělo vyřešit, že se ve veřejném prostoru mělo přistoupit k dominanci „československého národního umění lidového, malebného charakteru a ducha“.

Hned další problém, krom výrazné nesourodosti národního státu, ale tkvěl v tom, jak všechny dostupné zdroje těchto lidových motivů propojit s doposavad existujícími uměleckými styly. Brzy začalo být patrné, že ani tento úkol nebude snadný. Již před válkou byla na československé scéně k vidění celá řada různých uměleckých stylů

38 HNÍDKOVÁ, Vendula a Jindřich VYBÍRAL. *Národní styl, kultura a politika: [National style, arts and politics]*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. ISBN 978-80-86863-62-7.

39 BARTLOVÁ, Milena a Jindřich VYBÍRAL. *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu = Building a state : the representation of Czechoslovakia in art, architecture and design*. Přeložil Dan MORGAN. Praha: UMPRUM, 2015. ISBN 978-80-87989-01-2.

reprezentovaná nejrůznějšími tvůrci a tato pluralita se zákonitě přenesla i do poválečné atmosféry. Mezitím navíc začala i do československého prostředí pronikat nová avantgardní hnutí. A tak, jak byla umělecká obec rozprostřena mezi jednotlivé umělecké směry, lišilo se i jejich pojetí podchyzení národní kultury v jejich díle. Otázka nového národního stylu už byla značně palčivá – a jak uvádí kritik a teoretik Václav Nebeský, v tomto ohledu byla alespoň část umělecké scény jednotná, totiž v tom přesvědčení o nutnosti nové národní kultury⁴⁰. Otázka však byla, jak na to. Nebeský sice mluví o částečné jednotě, ale zároveň se zmiňuje o rozštěpení umělců do dvou výrazných názorových proudů. „*Jedněm důležitější bylo udržeti se na výši předválečné světové situace: nezraditi problémů, jež zdály se býti evropské důležitosti, tedy národnost na podkladě mezinárodnosti. Druhým nade vše ostatní vážila patrná domácí lokální tradice. Pro první českost bylo povahy číře vnitřní, pro druhé neobešla se bez určitých, pro všechny přesvědčivých vnějších znaků. Toť bod také, ve kterém v pokusu obnoviti jakýsi národní svéráz pomocí umělých obdob základních prvků lidového ornamentu, rozešla se architektura s malířstvím a sochařstvím.*“⁴¹

Je tedy patrné, že situace nebyla jednoduchá a bylo potřeba, aby se někdo ujal konstrukce nového syntetického národního stylu, který by orientaci v kulturním odkazu nového národního státu zjednodušil. Konstrukce musela proběhnout retrospektivně a od samotné prapodstaty, s tím, že některé nejasnosti ve výkladu toho, co je a není národní, byly řešeny se zvláštní zjednodušující přímočarostí. Architekti teorie národního stylu, Zdeněk Wirth a Václav V. Štech, například vycházeli z teze, že až do poloviny 19. století mohla dějiny národního stylu reprezentovat jakákoliv tvorba, která vznikla na geografickém území vymezeného plochou Československa, i kdyby se jednalo o tvůrce jiné národnosti⁴². Ve smyslu této teze potom mluvíme například o českém baroku a nebo také o české gotice, přesto, že se vůbec nejednalo o autory s českojazyčným prostředím jakkoliv spojené...

Problematika akcentování národní soudržnosti a hlavně konstrukce nové kulturní národní identity byla v meziválečném období a zvláště pak zkraje dvacátých let velikou společenskou otázkou. Na jednu stranu tedy pozorujeme v tomto období rozkvět nových směrů avantgardy, které přicházely do Československa postupně ze zahraničí a jejichž rozvoj začal československou uměleckou scénu posouvat na výsluní evropské pozornosti, na druhou stranu se československá umělecká scéna evidentně potýkala s politickým aspektem své tvorby v nově nabyté republice. Snad nejvíce se tato problematika dotýkala umělců na poli umění užitého, ale nenechala chladnými prakticky žádné umělce, ať už se věnovali kterémukoliv z oborů. Nevyhnula se ani divadlu.

40 tamtéž

41 tamtéž

42 BARTLOVÁ, Milena a Jindřich VYBÍRAL. *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu = Building a state : the representation of Czechoslovakia in art, architecture and design*. Přeložil Dan MORGAN. Praha: UMPRUM, 2015. ISBN 978-80-87989-01-2.



Obraz 1: Bedřich Smetana: Braniboři v Čechách, scénografický návrh Vlastislava Hofmana pro I. jednání (zdroj: Moravské zemské muzeum v Brně – Divadelní oddělení)



Obraz 2: Bedřich Smetana: Čertova stěna, scénografický návrh Františka Kysely pro III. jednání (zdroj: Muzeum Bedřicha Smetany, Praha)

V kontextu nově nabyté potřeby vytváření národního stylu byl ve vzduchu také stále cítit silný důraz na akcentování jmen národních velikánů a posilování nově nabytého národního sebevědomí prostřednictvím oslav jejich díla. Významným milníkem se v tomto ohledu stal rok 1924, tedy rok stého výročí narození skladatele Bedřicha Smetany a zároveň rok čtyřicátého výročí jeho úmrtí. Tato jubilea samozřejmě nepřehlédnutelně zasáhla do republikového kulturního dění a to nejen v oblasti divadelního umění, ale na poli veškerých uměleckých oborů. Dohled nad koordinací aktivit k výročí měl a odpovědnost nesl nově vzniknuvší „*Sbor pro postavení Smetanova pomníku*“ založený s vědomím Ministerstva školství a národní osvěty Československé republiky v roce 1909. Kromě jím zaštitěné a vyhlášené soutěže na návrh Smetanova pomníku (který nakonec nebyl realizován), držel *Sbor* také dohled nad instalací Smetanovy výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze a nad veškerými oslavami pořádanými v místech spojených se skladatelovým životem. Dohled měl také nad prezentací oslav v tisku či nad osvětovými přednáškami. Kromě všech výše zmíněných teoretických a reprezentačních výstupů byl po celé republice průběžně během celého jubilejního roku vzdáván hold Smetanovi také prostřednictvím tzv. „živých“ umění. Tím nejvýraznějším se v této kategorii stal počín Národního divadla v Praze, kde byl během poměrně krátkého časového úseku, a sice mezi 23. dubnem a 12. květnem 1924, realizován ucelený cyklus všech Smetanových oper, včetně nedokončeného fragmentu opery *Viola*.

Navzdory tomu, že by bylo možné vnímat smetanovský cyklus jako ryze politicky motivovanou akci, není možné od něj oddělit jeho umělecký rozměr, který byl, i přes všechnu politickou křeč, značný. Smetanovský cyklus se stal pro divadelní kulturu přelomovým z několika důvodů.

Jedním z nich byl ve své době novátorský přístup k inscenování Smetanových oper. Za těmito inovacemi stál tehdejší umělecký šéf, dramaturg a dirigent opery Národního

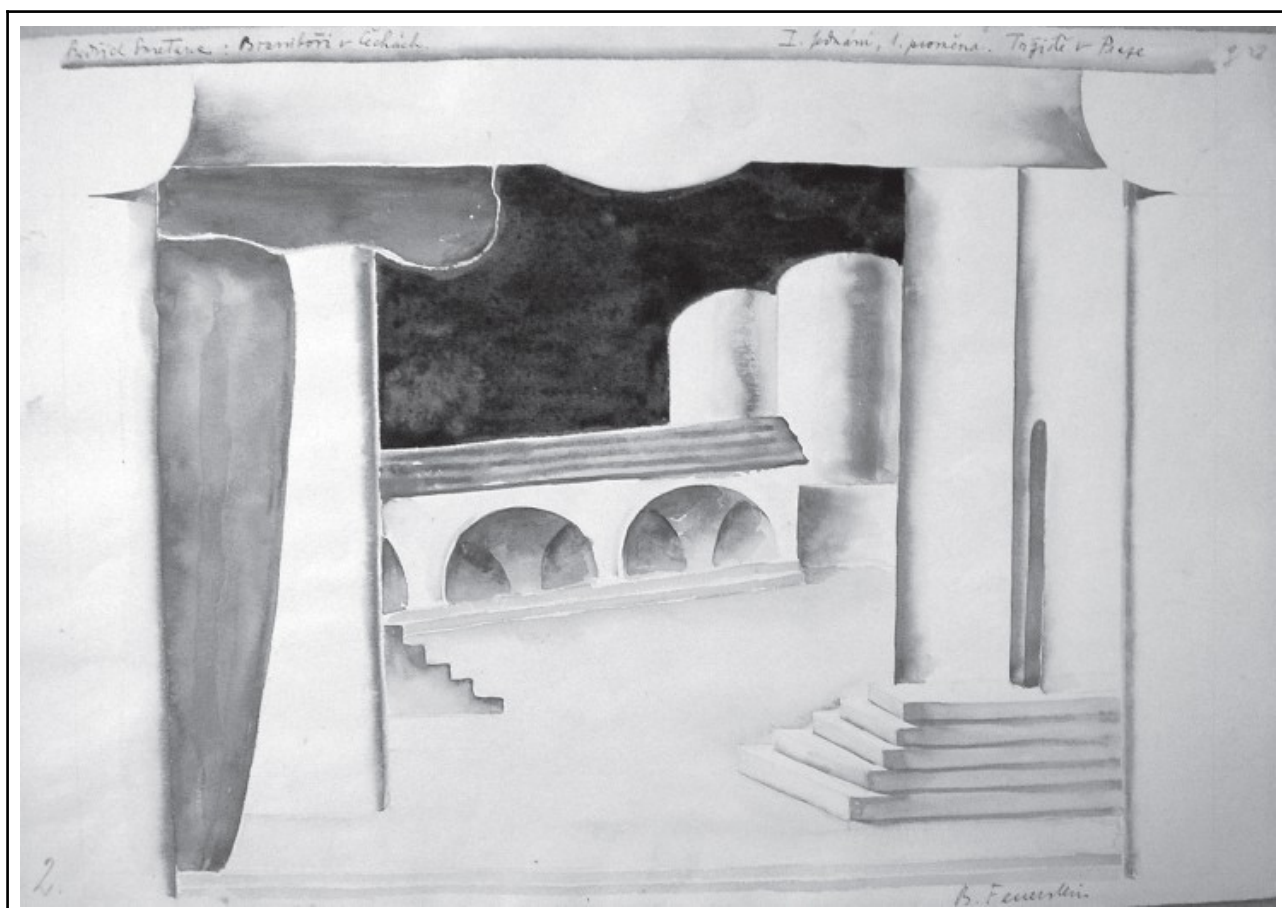
divadla Otakar Ostrčil a jeho kolega, režisér Ferdinand Pujman, který s Ostrčilem spolupracoval na většině inscenací uvedených v rámci smetanovských oslav.

Ostrčil, původně dramaturg vinohradské opery, se stal uměleckým šéfem v Národním divadle v roce 1922 po smrti Karla Kovařovice. Společně s ním v pozici šéfa činohry nastoupil po Jaroslavu Kvapilovi Karel Hugo Hilar. Již tyto personální změny byly znamením, že se Národní divadlo mělo začít ubírat novým směrem. A tak se také stalo. Ostrčil si byl velmi dobře vědom toho, že se změnou doby, politické situace a potažmo tím pádem také postavení divadla, je nutné přizpůsobit také divadelní produkci instituce, v jejímž čele stanul. Za cíl si vytyčil vytvořit z opery Národního divadla „*přirozené centrum českého hudebního divadla, v němž se budou hledat nejlepší a nejautentičtější možné způsoby interpretace naší národní klasiky a v němž bude poskytnut prostor pro vznik nových kvalitních děl*“⁴³. Na to, aby dokázal realizovat nové tvary, Ostrčil potřeboval po svůj bok získat schopného režiséra, který by byl naladěný na stejnou vlnu moderního uvažování o operní režii. Doposavad totiž byla opera Národního divadla v zajetí takzvaných „hereckých“ režii realizovaných zejména pěveckými sólisty, ve kterých chyběla integrita hudebního výrazu s tím jevištním a režijní složka nebyla ve výsledném tvaru příliš patrná. Ostrčil toužil po změně tohoto zavedeného systému. Partnera nakonec našel ve Ferdinandu Pujmanovi, režisérovi se zkušenostmi nejen z brněnské opery Františka Neumanna, ale také z oper německých. Pujman, stejně jako Ostrčil, viděl budoucnost operní režie v úzkém a velmi důsledném propojení jevištního a hudebního výrazu. Společně se jim podařilo vytvořit svébytný styl nového souboru opery Národního divadla a svým způsobem položit základy moderní operní režie v Československu.

Na vytváření nové podoby československého operního divadla měli nezanedbatelný podíl také dva jevištní výtvarníci, se kterými tento inscenační tandem spolupracoval. Těmi byli Vlastislav Hofman a zejména potom František Kysela, kteří se stali pevnou součástí inscenačního týmu a aktivními spolutvárci inscenačních koncepcí. Potvrdili tak s konečnou platností nezastupitelnou roli kostýmního výtvarníka a scénografa v moderním inscenačním týmu a položili tak základy moderní československé scénografie.

Jak už to tak ale bývá, Ostrčilovo novátorství nebylo ve své době přijímáno s bezuzdným nadšením. Jeho tichá revoluce v československé operní tvorbě se neobešla bez určité negativní odezvy a snad nejvýrazněji se nevole vůči novým inscenačním postupům projevila právě během smetanovského cyklu. Zde poprvé můžeme v historii inscenování Smetanových oper pozorovat jev, který přetrvával až do dneška. Totiž ten zvláštní důraz konzervativního publika na nutnost jakéhosi pietního přístupu ke Smetanově předloze a to, jak nesnadnou pozici získá kdokoliv, kdo se pokouší o nové způsoby výkladu, které jsou s takovým pietním přístupem v rozporu.

43 WEIMANN, Mojmír. Opera Národního divadla v éře Otakara Ostrčila. *Opera PLUS* [online]. Praha: Opera PLUS, 2018 [cit. 2020-02-11]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/opera-narodniho-divadla-ere-otakara-ostrcila/?pa=3>



Obraz 3: Bedřich Smetana: Braniboři v Čechách – scénografický návrh Bedřicha Feuersteina pro I. jednání (zdroj Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení)

Jakkoliv by se totiž mohlo zdát, že Ostrčil svým rozhodnutím uspořádat oslavu tohoto národního velikána získal absolutní popularitu u pronárodně laděného diváctva, nebylo tomu vlastně úplně tak. Konzervativní publikum postupně jednotlivé inscenace uváděné v cyklu strhalo s tím, že nové cesty výkladu byly pro něj naprosto nestravitelné. Přitom se jednalo o docela neškodné výkladové posuny.

Za všechny zde jmenujme jako příklad inscenaci opery *Tajemství*, ještě v režii Roberta Poláka (který byl jinak hlavním režisérem Kovařovicovy éry), poprvé uvedené roku 1922 a následně reprízované v rámci Smetanovských oslav⁴⁴. Ostrčil přišel s novým pojetím, a v podstatě zcela podle Smetanových původních představ⁴⁵ přesunul děj z prostředí vesnice, kde byla opera do té doby inscenována, do prostředí maloměstského. V dnešní době je takový přístup zcela běžný, jakkoliv v případě Smetanových oper stále ještě maně problematický, nicméně Ostrčil tímto krokem spustil ve své době doslova lavinu bouří a diváctvo se poměrně rychle rozštěpilo na dva protichůdné tábory. Kromě

44 MATULOVÁ, Jitka. Scénografie Smetanovského cyklu z roku 1924: Bedřich Feuerstein – Vlastislav Hofman – František Kysela. *Opuscula historiae artium: Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* [online]. 2007, **2007**(F51), 175-196 [cit. 2020-02-07]. ISSN 1211-7390. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1

45 WEIMANN, Mojmir. Opera Národního divadla v éře Otakara Ostrčila. *Opera PLUS* [online]. Praha: Opera PLUS, 2018 [cit. 2020-02-11]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/opera-narodniho-divadla-ere-otakara-ostrčila/?pa=3>

studentů, kteří Ostrčilovi zaslali dopis, ve kterém jej ubezpečovali, že „*druhá galerie stojí za ním, jako za představitelem nového umění scénického*“⁴⁶, získal Ostrčil také podporu velkých jmen české kritiky, mimo jiné například Zdeňka Nejedlého (sic!) či Huberta Doložila. Ten se dokonce vyjádřil nadmíru pozitivně, když napsal, že Ostrčil „*vytěžil z libreta krásy, jichž jsme si asi předtím ani neuvědomovali*“⁴⁷. Ale co naplat, když proti všem těmto pochvalným hlasům plným podpory stálo konzervativní publikum se svým předním mluvčím, militantním kritikem oficiálního deníku pravicové Národně demokratické strany *Národní politika*, Antonínem Šilhanem⁴⁸. Jeho útoky na Ostrčilovy inscenace započaly hned zkraje uvedení cyklu Smetanových oper a postupně eskalovaly do značně agresivních a adresných vyjádření, kterými neustále Ostrčilovu snahu o nové inscenační přístupy shazoval. Když o rok později uvedl Ostrčil, tentokrát již ve spolupráci s Ferdinandem Pujmanem, v rámci toho stejného cyklu *Prodanou nevěstu*, publikum už bylo nadobro rozděleno a diskuze byla zejména ze strany konzervativců čím dál útočnější. Této disciplíně kraloval již zmíněný Šilhan, který neváhal ve svých kritikách expresivně útočit nejen na Ostrčila, ale i na tu část publika, která novými postupy explicitně neopovrhovala: „*Za zhyždění díla Smetanova jsou před budoucností zodpovědní i ti, kdo administrativní správu Národního divadla mají ve svých rukou. Obecenstvu se to však – fuj! – líbilo.*“⁴⁹ Proti Šilhanovi a konzervativcům už na Ostrčilovu podporu stáli nejen studenti a část kritiků, ale také kolegové umělci. Svou podporu vyjádřil Otakar Fischer, F.X.Šalda či J.B.Foerster. Výsledný dojem tedy, navzdory živelné diskuzi a odporu konzervativního publika, působí spíše pozitivně. Podpory většinového publika otevřeného inovacím se smetanovský cyklus nakonec dočkal. A když se v roce 1924 v Praze odehrál mezinárodní hudební festival, v rámci kterého měli diváci možnost zhlédnout krom smetanovského cyklu i díla dalších autorů, setkaly se Ostrčilovy inscenace s mimořádným ohlasem také ze strany zahraničního publika (ve kterém byl přítomen jako host prezidenta republiky například i Romain Rolland).

Smetanovský cyklus uvedený v roce 1924 měl zajisté velký emancipační význam pro národní uvědomění, nicméně divadelní praxi přinesl ještě mnohem více. Kromě novátorských inscenačních technik Pujmana a Ostrčila můžeme totiž mluvit i o průlomovém pojetí scénografického řešení.

Vedení Národního divadla dospělo k závěru, že by vizuální podobu nově realizovaných Smetanových oper měl mít na starosti jeden a ten stejný výtvarník, a to z toho důvodu, aby scénografická složka působila mezi jednotlivými inscenacemi jako spojující prvek. Oslovilo proto soudobé tvůrce se zadáním, v rámci kterého měli jednotliví

46 Tamtéž

47 Tamtéž

48 ŠILHAN, Antonín. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2009 [cit. 2020-02-11]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6500

49 Tamtéž

oslovení navrhnout řešení pro dosud nerealizovanou část Smetanova díla. Jednalo se o opery *Braniboři v Čechách*, *Dalibor*, *Čertova stěna* a *Libuše*. Do soutěže se nakonec přihlásili tři výrazní scénografové své doby – byli jimi vrstevníci František Kysela a Vlastislav Hofman a o deset let mladší Bedřich Feuerstein. Všichni tři měli značné renomé na poli scénografie. Hofman a Kysela navíc za sebou již spolupráci s Pujmanem a Ostrčilem měli, koncepční východiska jim byla tím pádem bližší, nicméně i Feuerstein patrně věděl, jakým způsobem Ostrčil pracoval (vzhledem k Ostrčilově a Pujmanově bohaté publikační činnosti se dá předpokládat, že s Ostrčilovými inscenačními východisky obeznámen byl). Jak konkrétně jednání ohledně výběru finálního řešitele probíhala, to se asi nikdy nedozvíme, pravděpodobně se ale jednalo o náročný úkol. Z dopisu Otakara Ostrčila se dozvídáme, že k jednání byl přizván v rámci kolektivu *Uměleckého poradního sboru Národního a Stavovského divadla* i jeden z nejvýraznějších kritických hlasů navždy pevně spojených se Smetanovou tvorbou a tím byl Zdeněk Nejedlý. Jeho publikační a politická činnost později určovala směr folkloristickým tendencím v dobách bolševické totality. Nejedlý patrně rozhodování o výsledném řešiteli významně ovlivnil a z jím publikovaných textů se dá také zhruba odhadnout, jakými kritérii se *Poradní sbor* pravděpodobně řídil.

Ať už se ale *Umělecký poradní sbor Národního a Stavovského divadla* rozhodoval jakkoliv, poslední slovo padlo na Františka Kyselu a jeho návrhy. Vlastislav Hofman dostal příležitost realizovat své návrhy alespoň u příležitosti smetanovských oslav v Brně.

Jediný, jehož návrhy zůstaly stranou a realizovány nikdy nebyly, byl Bedřich Feuerstein. V jeho případě s největší pravděpodobností v neprospěch zahrála značně odlišná poetika návrhů v duchu abstraktního architektonického purismu, která se od režijní poetiky Ostrčila s Pujmanem podstatně lišila. Feuerstein svou čistou abstrakcí předběhl scénografické tendence o mnoho let a na jeho příkladě si můžeme opět demonstrovat, nakolik ošemetná je otázka odchýlení se od inscenačních konvencí Smetanových oper. Feuersteinova scénografie se sice jeví pro tehdejší publikum jako divácky jednoduše srozumitelná, ale její dvojrozměrnost (jedinou výjimkou byly návrhy pro *Libuši*, kde pracuje s pochozími schodišti) nesplňovala režijní požadavky na stylizovaný pohyb herců a sborů. Díky své abstraktnosti navíc absolutně nevyhovovala soudobým požadavkům na akcentovanost národních motivů. Byť jsou Feuersteinovy návrhy po všech stránkách příkladem moderního scénografického řešení operní inscenace, je zcela jasné, proč nemohly být v době svého vzniku realizovány. Feuersteinův rukopis, význačný čistotou francouzského purismu, který začal být v našich zemích populární až několik let poté, co jeho prvky do svého repertoáru Feuerstein převzal, nebyl zkrátka slučitelný s Pujmanovou, Ostrčilovou a Nejedlého vizí výkladu Smetanova díla. Strohost výtvarného jazyka zkrátka neumožňovala poetickou transformaci jednotlivých motivů obsažených ve Smetanově předloze, kterou zejména Nejedlý preferoval, jak z jeho publikační činnosti vyplývá⁵⁰. A tak, zatímco Feuersteinovy puristické návrhy sklízely nadšené ovace na poli

50 „není při vši své stylisovanosti uměním abstraktním, nýbrž že jest bohatě naplněno docela konkrétními reálnými zkušenostmi životními, které však přitom nepřekáží, ano přímo pomáhají volnému vzletu básnické obrazivosti. Vezměme si jen kterékoli dílo Smetanovo a rozeberme si je: jaké bohatství reálií naplňuje jeho básnickou formu.“ Zdeněk Nejedlý, *Nová výprava oper B. Smetany, Výtvarná práce III*, 1924, s. 191–200. Viz též Stanislava Jonášová (ed.), *Bibliografie díla Zdeňka Nejedlého*, Praha 1959. Citováno z: MATULOVÁ, Jitka. Scénografie Smetanovského cyklu z roku 1924: Bedřich Feuerstein – Vlastislav Hofman – František Kysela. *Opuscula historiae artium: Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* [online]. 2007, 2007(F51), 175-196 [cit. 2020-02-07]. ISSN 1211-7390. Dostupné z:

architektury a činoherních inscenací, v případě Smetanových oper se bohužel úspěch nedostavil.

Feuerstein vytvořil návrhy pro všechny čtyři opery na podobné bázi – vertikálně nečleněný prostor, v zadní části ohraničený malovaným prospektem a v té přední sestávající z plochých kulis. Ty měly podobu geometrických, architektonických tvarů, které se vzájemně prostupovaly a překrývaly. Díky naprostému abstrahování tvaru i barvy se z nich stala jakási stavebnice, ze které bylo možné organicky vytvářet jevištní kompozice, které pomáhaly rytmizovat pohyb herců a zároveň evokovaly jednotlivá prostředí, ve kterých se děj odehrával. Feuerstein se důsledně zbavil všech nepodstatných ornamentů a tam, kde je ponechal, využíval je ke konkrétnímu pojmenování historické skutečnosti – stejně tak potom pracoval i s detailem architektonickým a s barvou. V důsledně minimalistickém pojetí měl každý dekorativní prvek jasný význam, Feuerstein začlenil do řešení množství místopisných detailů, které ale nepodléhaly výtvarné stylizaci a sloužily coby zdroj doplňující popisné informace. Výtvarně pojednaný portál potom zajišťoval jasné propojení všech proměn scény a čitelnou soudržnost všech scénografických prvků. Jednotlivé operní kusy potom odlišoval barevnými škálami, se kterými v tom kterém díle pracoval.

Feuersteinův o deset let starší kolega ze skupiny *Tvrdošijných* Vlastislav Hofman sice v soutěži o realizaci Smetanových oper do pražského Národního divadla neuspěl. Pravděpodobně díky své pozici renomovaného výtvarníka, opakovaně se vracejícího do Národního divadla, ale získal, na rozdíl od Feuersteina, alespoň příležitost své návrhy realizovat v rámci oslav v Národním divadle v Brně. Ze scénografického hlediska se v případě Hofmana nejednalo o návrhy nikterak přelomové, dalo by se říci, že v kontextu jeho tvorby bychom je vnímali spíše jako průměrné. Hofman, mistr grotesky a třaskavého jevištního expresionismu, v případě Smetanových oper vytvořil cudnou a nepřilíhající interpretující koncepci, která příliš nezaujala, ale ani neurazila. V podobném duchu se o realizovaných koncepcích dočítáme také v dobových kritikách⁵¹.

Řešení Vlastislava Hofmana bylo oproti Feuersteinovi sjednoceno samotným půdorysem jednotlivých scénografických řešení. Lichoběžníkový půdorys a ve střední hloubce jeviště umístěná půlkruhová dekorace, to byly jednotící prvky jeho řešení. Důraz byl kladen na volný prostor ve středu jeviště, ohraničený sbíhajícími se bočními stěnami. Hofman dále výtvarně pracoval i s prostorem, který se nacházel za středovou dekorací a to pomocí malovaných plochých dekorací, které svou barevností utvářely atmosféru a výraz dané situace. Na malířské vystižení výrazu jako takového kladl Hofman obzvláště důraz: „*Výraz v umění neznamena popis vnějšku, nýbrž vnitřní stav, v dramatu podstatu dějovosti jeho účinu. Výraz tento, v moderním pojetí, je složkou zdůrazňující, zhušťující, obmykající roztržitost v jednu linii. Jest synthesou. [...] Záleží více na barvě, linii a na rytmu, nikoliv na vnějším předmětu, takže vertikály, horizontály neb linie šikmé, mají svůj*

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=

51 Např. V. H., Provedení Libuše, *Socialistická budoucnost XXII*, 1924, č. 56, 1. 3., s. 2–3. – e-, Smetanova Libuše, *Rovnost XL*, 1924, č. 61, 2. 3., s. 5. – 1113, Čertova stěna, *ibidem*, č. 125, 6. 5., s. 4. – 3, Smetanovy oslavy, *ibidem*, č. 133, 14. 5., s. 3. citováno z: MATULOVÁ, Jitka. Scénografie Smetanovského cyklu z roku 1924: Bedřich Feuerstein – Vlastislav Hofman – František Kysela. *Opuscula historiae artium: Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* [online]. 2007, 2007(F51), 175-196 [cit. 2020-02-07]. ISSN 1211-7390. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=

přímý, dramatický význam, neboť orientují nervy diváka ve smyslu i n t u i c e , již mimoděk divák podléhá.“ Hofmanův důraz na autonomní výraz individuálních děl byl určitě dobře motivován, nicméně bohužel vedl ve výsledku k tomu, že konečný soubor čtyř koncepcí nepůsobí příliš jednotně. Jakkoliv se určitě jednalo o efektní tah, výslednou podobu Hofman výraznou malbou poněkud rozbíjí.

Vítězné řešení Františka Kysely bylo v kontrastu k řešením dvou dalších výtvarníků bohatě prostorově členěno, a to jak horizontálně, tak vertikálně. Kysela zdařile dramaticky pracoval s kontrasty – plasticky utvářel jevištní půdorys tak, aby dosáhl intimně uzavřeného prostoru, který následně stavěl do kontrastu s prostorem do dálky otevřeným. Půdorysná schémata se dynamicky a dramaticky proměňovala, Kysela například počítal i s asymetrickými kompozicemi na půdorysné diagonále. Nechyběly trojrozměrné pochozí prvky sloužící k pohybu herců (různá schodiště, terasy, zvlnění), stejně tak, jako plošné dekorace a Kyselou oblíbený malovaný prospekt. Všechna čtyři řešení Kysela propojil malovanou oponou, která nesla základní ideovou linii každého díla⁵². A podobně jako Hofman, také Kysela začlenil do svého řešení prvky místopisného charakteru, které ale podlely výraznější stylizaci, čímž nabyly na větší symboličnosti, než která byla k vidění u Hofmana. Sám Kysela se o svém řešení v souvislosti s použitím symbolických detailů vyjádřil následovně: „(...) *jakousi informaci našel jsem v historii, v studiu národopisném pro kroje i vesnické architektury, které však nemohly být kopírovány, ale dokonale poznány, – měly být podkladem synthesy [...] poučení čerpal jsem z díla Josefa Mánesa i Mikuláše Alše. Než to byly skutečně jen poučky, vlastní scénický obraz vytvořil jsem si sám těmi zákony, které dnes výtvarnou cestu nastoupily*“⁵³

Dalším výrazným znakem Kyselových návrhů, který staví jeho práci do kompletního protipólu k Feuersteinovi, je jeho láska k dekorativnosti. Kysela, člen Artělu a celé řady dalších svazů a spolků, se kromě scénografie hojně věnoval také malbě a v oblasti průmyslového umění vynikal zejména v dekorativní nástěnné malbě. Proslul svou láskou k lidovému ornamentu a bývá také z tohoto důvodu řazen k čelným představitelům nově vzniknuvšího oficiálního národního stylu. Jeho přínos dekorativnímu charakteru tohoto stylu je považován za nezanedbatelný. Pro svůj způsob práce čerpal inspiraci v postupech lidového umění. Charakteristický je pro něj plošný dekorativní projev, vedoucí ke kompletnímu zaplnění prostoru ornamentem (tzv. efekt horror vacui⁵⁴), příznačný pro vesnické primitivní umění: „(...) *Z Kyselových prací dýše naše země a její jaro, jsou výtvarným přepisem českého primitivu lidového, mají svůj rytmus a prostou intimní krásu.*“⁵⁵ Nejen díky využití lidových ornamentů a místopisných detailů dokázal Kysela ve svém scénografickém řešení zahrnout i onu „českou podstatu“, která bývá často zmiňována v souvislosti s dílem Bedřicha Smetany.

52 MATULOVÁ, Jitka. Scénografie Smetanovského cyklu z roku 1924: Bedřich Feuerstein – Vlastislav Hofman – František Kysela. *Opuscula historiae artium: Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* [online]. 2007, 2007(F51), 175-196 [cit. 2020-02-07]. ISSN 1211-7390. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1

53 Tamtéž, strana 183

54 HNÍDKOVÁ, Vendula a Jindřich VYBÍRAL. *Národní styl, kultura a politika: [National style, arts and politics]*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. ISBN 978-80-86863-62-7.

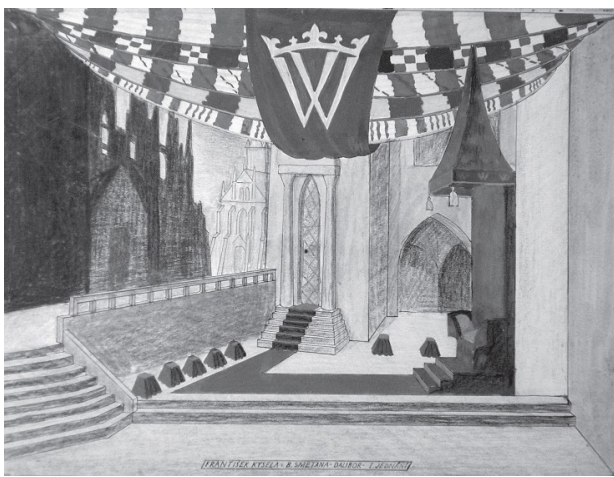
55 KYSELA, František. Drobné umění. *Výtvarné snahy* 6, 1925, s. 48



Obraz 4: Bedřich Smetana: Libuše, scénografický návrh Františka Kysely pro I. jednání (zdroj: Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení)



Obraz 5: Bedřich Smetana: Braniboři v Čechách, scénografický návrh Františka Kysely pro I. Jednání (zdroj: Muzeum Bedřicha Smetany v Praze)



Obraz 6: Bedřich Smetana: Dalibor, scénografický návrh Františka Kysely pro I. jednání (zdroj: Národní muzeum v Praze – Divadelní oddělení)



Obraz 7: Bedřich Smetana: Viola – scéna František Kysela – ND Praha 1924 (zdroj archiv ND Praha)

Jakkoliv bylo Kyselovo řešení ve výsledku dobrým tahem z hlediska jednotné a soudržné podoby inscenací připravených pro smetanovský cyklus, jakkoliv obdrželo pozitivní zpětnou vazbu od kritiků, není možné ignorovat hlasy, které požadovaly menší iluzivnost Kyselovy scénografie a také modernější přístup⁵⁶. Těžko říci, zda by tito kritici byli spokojenější s řešením Feuersteinovým, nutno ale uznat, že Kysela byl z hlediska

56 TEIGE, Karel. Nové umění a lidová tvorba, Čas XXX, 1920, č.153, 10.12., s.5

využití výrazových prostředků stále ještě dobře kotven v podobě scénografických řešení předválečných a avantgardě se víceméně vyhýbal. Možná ale právě proto byla nakonec jeho spolupráce s Pujmanem a Ostrčillem tak dlouhodobá a plodná. Kysela totiž ovládal v souladu s poetikou tohoto tvůrčího tandemu (a zároveň v souladu s teoretickou představou Zdeňka Nejedlého) schopnost převádět národopisné prvky do stylizované podoby scénografické a tak vytvářet scénické obrazy „češství“, pro Smetanu tolik příznačné. Navazoval na tradici malířství 19. století, které pokládalo základy pronárodního citění a snad i proto byl vyhledávaným scénografem Smetanova díla⁵⁷.

Nejen pro tento specifický scénografický přístup, ale i pro množství dalších děl, je František Kysela pokládán za jednoho z tvůrců tzv. národního stylu. Nesporný přínos má Kysela také v samostatném způsobu práce a v emancipaci výtvarné jevištní složky, která zažívala podobný jev poprvé v historii své existence. Vynikal snahou přetvářet nejrůznější faktografické motivy a stylizovat je tak, aby jejich prostřednictvím vyjádřil, co považoval za potřebné. V neposlední řadě byl jedním z prvních výtvarníků, kteří za východisko svého řešení přestali považovat pouze libreto, ale aktivně pracovali také s hudební složkou inscenace jako s hlavním zdrojem inspirace.

Trojice souborů scénografických návrhů pro smetanovský cyklus otevírá neobvyklou možnost přímého porovnání třech různých tvůrčích přístupů k té stejné předloze a zároveň zdařile dokumentuje vývoj meziválečné scénografie v moderním směru a příznačné pluralitě. Málokterý soubor poskytuje tak zajímavý vhled do tvůrčí originality a samostatné míry scénografické interpretace, jako smetanovské návrhy. Zároveň je v něm ostře čitelná dobová problematika přístupu k národním tématům, potažmo k národopisným, lidovým a historickým motivům, nehledě na patrný individuální přístup jednotlivých výtvarníků k potřebě se tímto směrem prostřednictvím scénografie vyjadřovat. Z hlediska dnešního jsou návrhy pro smetanovský cyklus inspirativní i v otázce interpretačních úprav Smetanovy předlohy. Vzhledem ke komplikovanosti takové práce, kdy konzervativní publikum ještě i dnes, sto let po Ostrčilových a Feuersteinových odvážných pokusech, ostře protestuje proti *Prodané nevěstě* bez malovaných jihočeských průčelí, je inspirativní vidět, že již před těmi sty lety tu byli tací, kteří se ze zavedených inscenačních konvencí snažili vymanit.

2.3.2 Proti útlaku – akcentovanost lidovosti jako cesta národního uvědomění⁵⁸

57 MATULOVÁ, Jitka. Scénografie Smetanovského cyklu z roku 1924: Bedřich Feuerstein – Vlastislav Hofman – František Kysela. *Opuscula historiae artium: Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* [online]. 2007, **2007**(F51), 175-196 [cit. 2020-02-07]. ISSN 1211-7390. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=

58 BARTLOVÁ, Milena a Jindřich VYBÍRAL. *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu = Building a state : the representation of Czechoslovakia in art, architecture and design*. Přeložil Dan MORGAN. Praha: UMPRUM, 2015. ISBN 978-80-87989-01-2.

“Navazujeme, hledáme souvislosti - všude se cítí potřeba opřít se o minulost, jít ke kořenům, abychom mohli pokračovat v duchu dobré tradice. Jsou časy, kdy je takové počínání naprosto nutné, kdy se přítomnost chce zmnohonásobit minulostí a jejími zkušenostmi.⁵⁹”

Josef Hora, *Program D40* (říjen 1939)

Intenzivní meziválečné období kotvení nové národní identity prostřednictvím folkloristických, lidových motivů v kultuře se postupně, plíživě začalo klenout k období podstatně jiného rázu. K období, ve kterém dokážeme poprvé v československém kontextu velice zřetelně pozorovat jev, se kterým se ještě jednou v této práci setkáme. Tzv. lidová kultura postavena na folkloristických motivech měla být již zanedlouho znásilněna ve prospěch nově nastupujícího fašistického zřízení.

Druhá světová válka a změna politického zřízení přeřaly snad nejintenzivnější období důrazu na folklorní hnutí v československých dějinách. Role folklorních hnutí a lidové kultury se výrazně proměnila - jak již bylo v předchozí kapitole zmíněno, většina hnutí, která se zabývala lidovou kulturou, se musela uchýlit do podzemí a působit ilegálně. Část hnutí mohla působit pod podmínkou spolupráce s režimem i nadále. Lidová kultura během druhé světové války a okupace Československa tak hrála dvojlomnou roli. Na straně jedné byla programově zneužívána ve prospěch podpory nově nastoupivšího režimu, který potřeboval podpořit svou legitimitu kulturní rétorikou, která by mohla jít otevřeně proti rétorice dosavadních vládnoucích elit. Na druhé straně tedy zpětně dokážeme vysledovat spojitost podpory lidové kultury s kolaborantskými strukturami, na straně druhé potom ale zjišťujeme, že podzemní hnutí odporu proti režimu byla na lidovou kulturu a folklorní tradice často velice silně napojena. Mimorežimní struktury zabývající se lidovou kulturou skýtalý útěchu a oporu v jednotné československé lidové identitě a ta se tak stala jedním z nástrojů pro přežití krutého období války. Je to zajímavý paradox.

Podepsání Mnichovské dohody a následná postupná okupace Československa, tedy období začínající v září 1938, změnilo na dlouhých šest let tvářnost československého státu. Události z roku 1938 způsobily velice výrazný příklon tehdejší československé společnosti k národní tradici a historii. Idea národa, ke které se dalo vztáhnout jako k většímu celku, který poskytuje pocit útěchy a bezpečí a který funguje jako “pospolitost citového života⁶⁰”, se stala pro celou řadu obyvatel Československa klíčovou součástí každodenního života.

V divadelním prostředí stojí za to určitě zmínit dva výrazné body, které se staly klíčovými, až symbolickými ve vývoji vztahu k zobrazení lidové kultury na jevišti. Jedná se o dvě realizované inscenace *Prodané nevěsty* ve dvou naprosto odlišných světech a podmínkách. Tou jednou je *Prodaná nevěsta* z roku 1943 v režii Ludka Mandause (s výpravou Karla Svobinského) v Národním divadle. Tou druhou je *Prodaná nevěsta* inscenovaná v tělocvičně v budově domova L417 v terezínském koncentračním táboře.

59 Josef Hora, Tradice pro zítřek, *Program D40*, 1939, č.1, 24.10., s.19 citováno z: WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.

60 WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.



Obraz 8: Karel Svoboda a Mařenka z Prodané nevěsty

Prodaná nevěsta v Národním divadle nahradila inscenaci, která měla první uvedení v roce 1938, tedy na samotném úsvitu druhé světové války, v prvních dnech mnichovského diktátu. Navzdory tísní podzimních dní roku 1938 se v této inscenaci dirigent Václav Talich řídil i nadále svou tezí, že *Prodaná nevěsta* je “symfonií radosti⁶¹” a koncipoval provedení jako čistou veselohru k pozvednutí nálady chmurných duší obyvatel utlačované země. Inscenace premiérována v roce 1943 už vycházela z poněkud jiné premisy. Talich měl tou dobou za sebou již dvě jiná provedení *Prodané nevěsty* a čtyři roky extrémně náročného vedení operního provozu ve válečném režimu. Provoz Národního divadla samozřejmě zákonitě neunikl zostřené okupantské pozornosti a zároveň byl pod bedlivým dozorem kolaborujícího ministra školství a lidové osvěty Emanuela Moravce. Bylo tedy velmi náročné udržet divadlo v provozu tak, aby nebylo vysloveně v kolaborantském režimu, o což se Talich patrně snažil. Navzdory nebezpečí se Talichovi dařilo nejen to, ale dokonce se mu povedlo do programu prosadit například uvedení *Mé vlasti* či dalších Smetanových děl, což může být dnešní optikou nazíráno téměř jako krok odbojářský. Smetanovo dílo rezonovalo mezi válkou a okupací decimovanými obyvateli zejména. Smetana byl již tradičně spojován s titulem národního skladatele, jeho dílo jako takové bylo již od samého vzniku považováno za národní kulturní dědictví a nyní, v období okupace, nabývalo téměř mytologických rozměrů. Jako kdyby se jednalo o jakousi magickou hradbu, která mohla chránit před nacisty. Smetanova hudba

61 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.

nemohla být v zásadě z žádného důvodu efektivně zakázána, nebylo, na čem Smetanu zdiskreditovat a omezit jeho uvádění a proto se nacistická propagandistická úderka uchýlila k jiné strategii. Snažila se Smetanu zahrnout do proněmecké válečné propagandy. Moravec tomuto přístupu značně vypomáhal. Smetana a jeho dílo je tak ve výsledku přímo skvělou ukázkou oné výše uvedené disociace přístupu k lidové kultuře. Na jedné straně bylo uvádění Smetanova díla v Národním divadle manifestací národní síly a uvědomění, na straně druhé byla *Prodaná nevěsta* opakovaně uváděna jako zadané představení pro nejrůznější nacistické pohlaváry, kupříkladu i pro ministra říšské propagandy Josepha Goebbelse.

Talich uváděl i další díla v dobově velmi odvážném kontextu. Na konci dubna 1939 kupříkladu uvedl manifestační cyklus s názvem Pražský hudební máj. V rámci programu byly uvedeny nejen *Rusalka*, *Prodaná nevěsta*, ale například *Slovanské tance* či *Má vlast*. Podtext celého cyklu byl nad slunce jasný nejen široké veřejnosti, ale i úřadům. Ty už potom Talichovi obdobnou podvratnost znovu nepovolily a omezily Talichovu produkci na pouhých několik koncertů. Sám Talich se k manifestačnímu cyklu vyjádřil následovně: “Vybral jsem z české hudební literatury nejvýznamnější díla oněch našich skladatelů, které nám právě máj odvolala ze života. (...) ...15.března t.r. přestaly být kulturní záležitosti výsadou zasvěcenců a mají se státi nejdůležitější složkou projevu národní vůle a hrdosti⁶².”

Prodaná nevěsta z roku 1943 byla tedy již třetím nastudováním pod dirigentským vedením Václava Talicha. Talich tentokrát ustupuje od koncepce vířivé a prostoduché “symfonie radosti”. Radost dle něj v nastudování má zůstat přítomná, ale snaží se tentokrát o větší psychologickou hloubku a prokreslení charakterů: “*Radostnost pohlcovала ve svém víření mnohou lyrickou podrobnost, její vichr hleděl rozplášt kupící se mraky, zjednodušoval konflikty, bezdechý proud nedopřál zadívati se do hloubek lidské duše. (...) Tentokrát vycházím z člověka. (...) Pokoušel jsem se třikrát o Prodanou nevěstu. Neříkám, že jsem k ní cestu našel. Toto pozoruhodně prosté dílo, zdánlivě tak neproblematické, dorůstá do neřešitelnosti, jakmile se zpronevěříš sabinovské improvizaci, zmnožené smetanovským polemickým vzdorem, jeho touhou napsati dílo demonstrativně české... (...) Dnes je nám pravdivost Prodané měřítkem, jímž oceňujeme styl jejího podání, ať už jde o styl hudební, výtvarný či herecký⁶³.” Bylo více než patrné, že Talichovi byla *Prodaná nevěsta* dalším manifestačním pokusem.*

62 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.

63 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.



Obraz 9: Prodaná nevěsta r. 1943 (výtvarník Karel Svolinský)



Obraz 10: Prodaná nevěsta r. 1943 (výtvarník Karel Svolinský)

Společně s Talichem se na inscenaci podílel režisér Luděk Mandaus, jehož metoda psychologické režie byla zcela v souladu s Talichovou psychologizující koncepcí. Trio inscenačního týmu doplnil výtvarník Karel Svolinský, který již v minulosti prokázal svůj cit pro národní poklady, když *Prodanou nevěstu* v roce 1940 ilustroval a ve stejném roce vypravil Dvořákova *Jakobína*. Svolinský ve své koncepci výrazně vycházel z vizuality českého selského baroka. Navržená prostředí pro první a třetí jednání jsou bezesporu výrazně výstavnějšího charakteru, než jak tomu doposavad bylo zvykem. Řešení scénické bylo vskutku na válečné poměry opulentní, velmi zdobné - Svolinský zde uplatnil množství květinových ornamentů, pro jeho tvorbu tolik typických. V tomto případě argumentoval niternou potřebou ornamenty zahrnout proto, aby dosáhl dokonalého souladu mezi Smetanovou hudbou a scénickým obrazem. Jednalo se pravděpodobně o jeho cítění a specifický způsob kódování Smetanovy hudby. Velice zajímavé byly okolnosti vzniku kostýmní výpravy, respektive dámských kostýmů pro sóla, sbory i balet. Návrhy měl sice na svědomí též Svolinský, nicméně jejich realizace probíhala tak, že kroje, či jejich části byly odkoupeny a následně přešity a zkompletovány podle Svolinského a Mandausových požadavků. Došlo tak k přenesení skutečných folklorních artefaktů na jeviště v žánru poctivého jevištního realismu. Zároveň se tento fakt dá chápat i tak, že se jednalo o gesto snahy připomenout divákům lidové umělecké tradice, v té době zapovězené.

Prodaná nevěsta se na prknech Národního divadla hrála prakticky až do jeho nuceného uzavření v roce 1944. Tehdy z příkazu ministra Goebbelse byly uzavřeny veškeré divadelní provozy v protektorátu za účelem získání dalších sil do válečného provozu.

Prodaná nevěsta se nicméně hojně hrála prakticky všude, kde se dalo. Jednalo se o nejnavštěvovanější operu v omezených protektorátních podmínkách vůbec. Všude tam, kde bylo možno dát dohromady alespoň základní kostru kulis a orchestru, byla "*Prodanka*" inscenována a publikum na ni nadšeně chodilo. Jednalo se takřka o manifestaci národního uvědomění.

Jednou z takových vyvzdorovaných inscenací byla i ta, která vznikla v roce 1942 v terezínském koncentračním táboře. Hovoříme - li o inscenaci, je důležité znovu zmínit

omezené podmínky, které v táboře vládly. Jednalo se tedy spíše o koncert, než o divadelní nastudování. Pro účely diplomové práce ale uvedení zmiňujeme, i navzdory nulovému přínosu ke scénografické tradici.

Prodaná nevěsta byla první inscenovanou operou v terezínském ghettu. Vedení se ujal dirigent Rafael Schächter. Ten vedl celé hudební nastudování od polorozbitého klavíru v tělocvičně dětského domova v budově bloku L417. Vycházel z klavírního výtahu, jehož partituru dokázal do tábora propašovat ve svém padesátikilovém zavazadle. Kostýmy prakticky neexistovaly, v podmínkách vyhladovělého ghetta na něco takového nebyla příliš kapacita, a zatímco například pozdější inscenace opery *Brundibár* disponovala alespoň velice jednoduchou a improvizovanou výpravou, tak *Prodaná nevěsta* neměla ani to. Způsobené to bylo i tím, že se jednalo o jednu z prvních podobných operních inscenací, které v Terezíně vznikly.

Navzdory absentující výpravě se jedná o jeden z nejsilněji reflektovaných kulturních zážitků všech, kdo se s *Prodanou nevěstou* v Terezíně setkali a dožili se možností svou zkušenost předat. Vzpomíná na ni i tehdy mladinký spisovatel Ivan Klíma ve své knížce *Jak přežít blahobyť*: *“na půdě jedněch kasáren jsem přihlížel provedení Prodané nevěsty. Provedení v malém horkém prostoru, bez kostýmů, bez orchestru, jen za doprovodu starého klavíru - pocit byl daleko silnější, než v obyčejném životě, lidé poslouchali v naprostém vytržení, mnozí plakali... vše, co mělo nějakou souvislost s uměním, člověka povznášelo nad hrůzu táborového života, vytrhávalo jej z úzkosti, která ho provázela na každém kroku.”*⁶⁴ Úspěch *Prodané nevěsty* byl nezměrný - Schächter potom v návaznosti na její úspěch nastudoval podobným způsobem další díla - *Hubičku*, *Figarovu svatbu* či *Kouzelnou flétnu*. Míra podpory, kterou *Prodaná nevěsta* v Terezíně pro vězněné židovské obyvatele znamenala, se dnes jen velice těžko popisuje. Můžeme se z dnešní pozice podívat ledasčemu, třeba se usmívat nad naivitou Smetanova díla, ale ta síla, morální vzpruha, kterou *“Prodaná nevěsta”* poskytovala týraným lidem na pokraji smrti, je opravdu úctyhodná. Zuzana Růžičková, cembalistka a hudební pedagožka, která byla do Terezína deportována v roce 1942 a jedno z provedení *Prodané nevěsty* zažila, vzpomíná na onen zážitek takto: *„Tělocvična v L417 byla zaplněna do posledního místečka. Posadila jsem se poblíž piana. Slyšela jsem Prodanou nevěstu předtím třikrát v Praze, ale nikdy nebyla tak krásná, tak poutavá jako tady v Terezíně. Je to vskutku zázrak, co dirigent Schächter dokázal připravit. Když jsem se vrátila domů na svou ubikaci a vyslechla všechny ty malé řeči o jídle, o černém trhu, o práci na polích (...) cítila jsem se jako osoba, která má mnohem víc, má krásné sny a náhlé se probudila... Vzpomínala jsem na Prodanou nevěstu ustavičně a ještě v polospánku jsem slyšela Věrné milování.”*⁶⁵

Období protektorátního útlaku se tedy zpětně jeví pro vývoj podoby lidové kultury v divadelním prostředí v jistém ohledu jako poněkud stagnační. Nicméně je nutno si uvědomit, že turbulentní vývoj prvních dekád dvacátého století pokračoval i nadále, neustal tak docela, a výše zmíněné příklady inscenování *Prodané nevěsty* budiž toho

64 BLODIG, Vojtěch. *Kultura proti smrti: [katalog stálých expozic]*. Praha: Oswald, 2002. ISBN 80-85433-82-6.

65 KUNA, Milan. *Hudba vzdoru a naděje: Terezín 1941-1945 : o činnosti a tvorbě hudebníků v koncentračním táboře Terezín*. Praha: Editio Bärenreiter, 2000. ISBN 80-86385-02-7., s. 31

příkladem. Lidová kultura zobrazovaná na jevišti měla nesmírný vliv na psychiku obyvatel okupovaného státu a fungovala vskutku jako morální vzpruha. Neměla již tolik státotvornou, kodifikační funkci, jako spíše funkci jednotlivě identitotvornou. V době, kdy identita jedince, ať už náboženská či národnostní, byla natolik systémově potlačovaná, se prvky venkovské lidové kultury v uměleckých dílech staly posilujícími pro vědomí vštípené kolektivní identity. Dědictví propagandy první republiky se tak zde promítlo v nečekaných souvislostech. Z hlediska divadelního či scénografického zde nevidíme žádné nové přístupy, nicméně setkáváme se s obdobím klíčovým a určujícím pro následujících mnoho dekad...

2.3.3 Ve službách totality – folklorismus a lidovost jako nástroj propagandy⁶⁶

„A tu prvním naším krokem k tomu musí být, nalézt správný poměr k lidu. Jak by mohla kultura zůstat nelidovou ve státě tak lidovém, jakým jest a bude tato nová naše republika! Tím by se sama vylučovala ze společenství národa a republiky. I naše kultura musí proto zlidovět. Potřebujeme znovu masovou kulturu, kulturu pro široké masy národa, jak jsme ji měli kdysi v době obrození. Potřebujeme kulturu, která bude mluvit k miliónům, a ne k určité malé skupině lidí. Potřebujeme kulturu, která by sjednocovala národ a nerozbíjela jej v kulturní kasty.“⁶⁷

Zdeněk Nejedlý, O umění a politice (1978)

Odkazování se na obrozenecká témata a obrozenecké snahy se stalo hlavní ideologickou oporou nově vzniklého režimu, který hledal po roce 1948 veškeré možné prostředky, kterými by mohl svou existenci v jakémsi masovém měřítku legitimizovat. Komunističtí ideologové tak na jednu stranu neustále zdůrazňovali dědictví českého obrozeneckého hnutí, na druhou stranu ale i z této etapy vybírali pouze ty části, které se hodily do celkového obrazu potřebné propagandy a ty nehodící prostě, jednoduše a velmi důsledně potlačovali. Vytvářeli syntetickou koláž nového autentického češství, vykostěná ideologie národního folklorismu vzniklá pospojováním prvků nejrůznějších časových rovin se stala jakousi univerzální podobou “autentického” světa tradičních českých hodnot.

Navzdory urputnému tlaku na lidovost a tradici nové masové československé kultury byl ale vztah režimu k opravdovým lidovým tradicím vlastně spíše protichůdný. Poúnorové události vedly k brutálnímu narušení tradiční struktury života na venkově, vesnická hierarchie už dávno nemohla existovat tak, jak tomu byli obyvatelé po desítky let zvyklí a ani tradiční zvyky nebyly již dále ze strany režimních představitelů trpěny. Násilná kolektivizace, zavedení družstevnictví a nové pořádky vedly postupně k devastaci toho, co bylo po dlouhá desetiletí součástí tradiční, vesnické lidové kultury. Na druhou stranu ale začalo vznikat množství muzeí, skanzenů a folklorních festivalů a sdružení, která měla za úkol demonstrovat a propagovat novou doktrínu české lidovosti. V masové kultuře tak zdánlivě tradiční lidové projevy ve folkloristickém obrazu setrvaly, ve skutečnosti ale patrně toto období znamenalo pro autentický lidový folklor tvrdou ránu do zad.

66 BARTLOVÁ, Milena a Jindřich VYBÍRAL. *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu* = *Building a state : the representation of Czechoslovakia in art, architecture and design*. Přeložil Dan MORGAN. Praha: UMPRUM, 2015. ISBN 978-80-87989-01-2.

67 NEJEDLÝ, Zdeněk a Jaromír LANG. *O umění a politice*. Praha: Melantrich, 1978. České myšlení.

Tato ztráta společenské kontinuity tradičního lidového života na venkově a zároveň doslova prznění toho, co z původní kultury přežilo, je mistrně vystiženo v dramatu Josefa Topola *Konec masopustu*. Mizející staré pořádky, likvidace společenského řádu vázaného na zvyky a tradice, na vztah k rodné půdě, způsobuje ve vesnickém kolektivu hluboké trhliny a mění se zákonitě i tradiční průběh masopustního veselí. Jako hlavní atrakce celé taškařice má například sloužit pohřeb soukromého sektoru a tak podobně... V nadsazené poetice Topolova básnického textu je nádherně čitelný důsledek násilného režimního přístupu k nezlomné povaze lidových struktur.

Hlavním rétozem a výrazným iniciátorem celé této velké společenské změny ve vnímání lidovosti se stal ministr kultury Zdeněk Nejedlý. S jeho jménem se nesetkáváme poprvé a ani naposledy. Nejedlý proslul v meziválečném období jako kritik a přední český propagátor Smetanova díla. Po válce se z pozice hudebního kritika vytáhl až na pozici ministra kultury a nejvyššího šéfa kulturní propagandy.

Dle jeho názoru měla nová masová kultura nalézt oporu v lidu -proletariátu a tím měla pomoci sjednotit společnost. Zároveň ale, při tom všem, měla působit povznášejícím dojmem, v žádném případě se neměla přizpůsobovat lidu v tom slova smyslu, že by se k němu snižovala či se nějakým způsobem vulgarizovala. Za hvězdného představitele této nové lidovosti považuje Nejedlý skladatele Bedřicha Smetanu, který dle jeho názoru dokázal spojit lidovost s vysokým uměleckým potenciálem a tak mohl vytvářet díla národně lidová, ale zároveň vysoce umělecky hodnotná. Dále Nejedlému za vzor platí sovětské národní umění a také tamní umělecké spolky, které údajně měly předvádět výstupy plné lidového umění v uměleckém podání, typické zvláštní veselostí, nevyčerpatelným pramenem humoru, krásy a vynalézavosti⁶⁸. Nejedlého zmiňovaná inspirace Sovětským svazem se netýkala pouze umělecké tvorby samotné, ale zejména ideologických úvah o vztahu lidu a umění. Hlavním zdrojem argumentačního aparátu Nejedlého se staly texty, o které se opřela také vládnoucí garnitura SSSR, když na přelomu padesátých a šedesátých let reformulovala ideje marxisticko-leninské estetiky. Byly to texty Vladimira Iljiče Lenina. Nejedlý jej cituje často a hojně. Lenin vztah lidu a umění pojmenovává následovně: „*Umění patří lidu. Musí zapustit co nejhlubší kořeny v širokých vrstvách pracujících. Lid mu musí rozumět a milovat jej. Umění jej musí sjednocovat a pozvedávat v jeho cítění, myšlení a chtění. Musí v nich probouzet a rozvíjet umělce.*“⁶⁹ Správný umělec by tedy podle sovětských teoretiků měl jakýmsi způsobem vizualizovat „vědomí lidu“, opírajícího se o komunistickou ideologii - „*být lidový, to znamená žít idejemi a city lidu, vyjadřovat jeho ideály a tyto ideály jsou ideály komunistické strany*“. Spojit tvůrčí přístup s takto úzce vymezenou ideologií se ukázalo být pro opravdové umělce takřka nemožné, některé úvahy se z dnešního pohledu jeví naprosto iracionálně a nebo jsou tak zvláštním způsobem formulovány, že se člověku nechce věřit, že byly ve své době míněny vážně. Viz následující úvaha Zdeňka Nejedlého o problematice nacionalismu publikovaná v knize *O umění a politice. „Samozřejmě, že komunista je internacionální a každý pravý komunista je internacionalista. Ale*

68 WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.

69 Citováno podle German Aleksandrovič Nědošvin et al., *Základy marxisticko-leninské estetiky*, Praha 1961, s.312 in WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960*. V Řevnicích: Arbor vitae societas, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.

*internacionalismus není anacionalismus, jak si lidé ještě pletou. Chci-li být internacionální, musím naopak být i nacionální, i když ne nacionalistou. Internacionalismus je poměr národa k národu, ale pak každý musíme být v tom či onom národě, máme-li nalézt vztah k jiným národům.*⁷⁰



Obraz 11: Prodaná nevěsta v Národním divadle, r. 1953 (výtvarník Josef Svoboda)

Snad nejhůře v rámci zobrazování lidové kultury na jevišti v tomto období dopadla opět již mnohokrát znásilněná *Prodaná nevěsta*. Díla Bedřicha Smetany se obecně těšila velké přízni publika, na tom se od válečných pramálo změnilo. Nadto vše jeho dílo miloval sám ministr kultury Zdeněk Nejedlý, který jej neúnavně propagoval a se vznikem nového režimu důsledně provazoval s aktuálním politickým smýšlením. Byla to právě *Prodaná nevěsta*, která se stala exemplárním příkladem toho, jak na jevišti zneužít odkaz lidové venkovské kultury. Proto budeme nyní na dvou po sobě jdoucích inscenacích *Prodané nevěsty* demonstrovat, co se s lidovou kulturou na jevišti v padesátých letech dělo.

Předně je nutno zmínit jednu faktickou informaci - a sice, že v nové totalitě nebylo souzeno režírovat každému, kdo o tuto práci měl zájem. Režiséři, ale i výtvarníci a další tvůrci, kteří se chtěli věnovat své činnosti profesionálně, museli splňovat podmínky vhodného kádrového profilu a tudíž řada umělců, kteří ještě před válkou působili v divadelním prostředí směli, se po válce do práce již vrátit nemohla. Někteří, jako například

70 NEJEDLÝ, Zdeněk a Jaromír LANG. *O umění a politice*. Praha: Melantrich, 1978. České myšlení.

Václav Talich, čelili obviněním z kolaborace, jiní zkrátka nevyhovovali novému režimu z úplně jiných důvodů. Koneckonců i režiséra pro první novorežimní inscenaci *Prodané nevěsty* vybíral sám ministr kultury Zdeněk Nejedlý. Nebylo tomu patrně z důvodu kádrového profilu, spíše z důvodu Nejedlého preferencí stran způsobu inscenování opery. Jemu zkrátka dlouhodobě nevyhovoval stávající stylizovaný diskurz a toužil po zpracování v duchu jevištního realismu, údajně tak, jak *Prodanou nevěstu* zamýšlel sám Bedřich Smetana. Do inscenačního klíče se nicméně velice silně promítala ideologická nota - již zde pozorujeme, že se z *Prodané nevěsty* stává jenom líbivá kulisa pro komunistickou propagandu. Tak, jak bylo již zmíněno v kapitole o vývoji folklorních hnutí, pozorujeme i zde proměnu pozice zobrazování venkovské kultury na jevišti. Stává se z ní zkrátka líbivá kulisa pro prezentaci ideologických východisek. Slovy Ladislava Boháče, režiséra inscenace: *“Zdůrazňujeme v inscenaci pospolitost a nedílnost lidu. Proto Mařenka i Jeník - ani rodiče Mařenčini se neodlišují ani hrou ani krojem od vesnického lidu. Michovi - bohatci ze sousední vsi - naopak odlišeni jsou. Jediná pak postava, jež se zcela liší ode všech, je Kecall, ten venkovský spekulant, příživník vyšňořený v ješitné domýšlivosti a neotřesitelné víře ve vlastní důležitost. (...) Naši pracující jsou hodni toho, aby nejnárodnější dílo Bedřicha Smetany poznali v nejčistší kráse...⁷¹”*

Ladislav Boháč, který pracoval na tomto nastudování *Prodané nevěsty* jako na svém debutu, byl činoherní dramatický režisér, respektive režírující činoherní herec, který hojně čerpal ze své herecké zkušenosti. Jeho výsledné pojetí *Prodané nevěsty* ovšem dle dobové kritiky sklouzávalo právě díky přešli epizodních činoherních realistických motivů zpět k verzím z přelomu století. Snaha o zbavení se epizodních motivů a tím o zhuštění pozornosti na hlavní dějovou linku v tomto případě vzala za své.

Nastudování *Prodané nevěsty* s premiérou v roce 1953 se stalo první *Prodanou nevěstou* v Národním divadle pro výtvarníka Josefa Svobodu. Svoboda zpracoval *Prodanou nevěstu* za svůj život mnohokrát, před tímto i po tomto provedení, nicméně toto konkrétní scénografické řešení je téměř nepodobné Svobodovu obvyklému stylu. Těžko uvěřit, že Svoboda ještě v roce 1946 navrhl řešení pro *Prodanou nevěstu* ve Velké opeře 5.května s velkorysostí naddimenzovaných dílčích znaků a abstrahovanou architekturou (Mařenka a Vašek běželi v jednom momentě po střeších domů). Řešení to bylo stylizované, na svou dobu velmi svěží a patrně zábavné.

V roce 1953 se už ale Svoboda vrací k malovanému prospektu romantické české vesnice, v souladu s realistickými touhami Boháče a Nejedlého přivést na jeviště dílo (opět Boháčovými slovy) *“realistické formou a socialistické obsahem⁷²”*. Architekturu tvoří malebná dekorativní průčelí selských stavení v duchu selského baroka, nechybí kaširovaná lípa na návsi a májka, či kostelík. Hospoda je realistická, s kamny, se zadní stěnou otevřenou směrem k návsi - Svoboda následoval několik dekád staré řešení Roberta Holzera. Výsledná podoba působí jako kdyby inscenaci z roku 1946 dělal úplně jiný člověk. Rovněž kostýmní výtvarník Jan Kropáček, který se také podílel na zmíněné inscenaci ve Velké opeře, rezignoval na jakoukoliv invenci a přejal bez větší stylizace barevnost a tvarosloví plzeňského kroje.

71 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.

72 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.



Obraz 12: Prodaná nevěsta v Národním divadle v r. 1955, výtvarník Josef Svoboda

Svoboda v návaznosti na tuto inscenaci spolupracoval také na následujících dvou nastudováních téhož titulu. Stal se z něho dvorní scénograf *Prodané nevěsty* na prknech Národního divadla. Na inscenaci z roku 1955 spolupracoval Svoboda s legendárním režisérem Václavem Kašlíkem. Toto nastudování bylo určeno pro zájezd do Sovětského svazu, jako takový reprezentační exportní produkt. Po návratu bylo reprízováno pravidelně v Národním divadle, zatímco předchozí nastudování z roku 1943 se hrálo pouze ve Smetanově divadle (dnešní Státní opera). Ne, že by se stran východisek řešení inscenace mnoho změnilo. Jak Kašlík, tak Svoboda zůstávali tiše věrni ideám požadovaného socialistického realismu, v tomto případě ještě podtrženého tím, že se inscenace měla hrát v Sovětském svazu. Kašlíkovo řešení bylo ve výsledku hodnoceno velice pozitivně, údajně nepostrádalo vynalézavost a vtip, zároveň ale situace režíroval tak, aby zachoval logickou motivaci postav.

Každé jednání se odehrálo v jiných kulisách, ty nebyly příliš odlišné od předchozího nastudování. Několika rozdílů si ale při pozorném prostudování všimneme a ty neunikly ani kritice. Místo návsi využívají Kašlík se Svobodou ke shromáždění lidu dvůr hospody. Tato změna vyvolala ze strany kritiky velkou nevoli, stejně tak, jako to, že krajina, kterou Svoboda nechal namalovat na zadní prospekt, neodpovídá krajině, do které byla *Prodaná nevěsta* zasazována doposud. Na malovaném horizontu byl totiž umístěn ve značné výši kopec a na něm kostelík. Kritik Bohumil Karásek by tam však mnohem raději byl viděl pohled do „žírného kraje⁷³“. S nelibostí kritika také nesla, že na zadním prospektu byly

73 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.

zobrazovány statky bez komínů, nebo že střechy měly příliš karmínovou barvu... Zato kostýmy Jana Kropáčka nezbudily vůbec žádný ohlas - soudě dle fotografií byly stejné jako pro předchozí nastudování.

Na těchto dvou nastudováních *Prodané nevěsty* je velice silně patrné, jakým způsobem a kdy docházelo patrně k nejrazantnější kodifikaci toho, jak by měla taková správná inscenační podoba "*Prodanky*" správně vypadat. Prvorepubliková nastudování inscenační tradici bezesporu založila, ale zatímco jiné tituly se z ní dokázaly po padesátých letech, kdy se buď vůbec nehrály, a nebo nebyly součástí politické agitace, vymanit, *Prodané nevěstě* se to vlastně nikdy nepodařilo. Stala se součástí politického kánonu, kulisou komunistické propagandy a podoba, která byla pro propagandistické účely ustanovena, už zůstala s *Prodanou nevěstou* spojena v povědomí průměrného diváka dodnes. Je jedno, že socialistický realismus už dávno nehýbe širokým uměleckým diskurzem, v zažitém způsobu scénografického řešení zůstává uchovaný věrně.

Prodaná nevěsta a její dvě zmíněná nastudování v Národním divadle padesátých let jsou brilantním příkladem toho, jakým způsobem bylo v mladém totalitním komunistickém režimu nakládáno s odkazem venkovské lidové kultury. Ohýbání tradičních obrazů a jejich zneužívání v roli kulis pro politickou propagandu, trvalo prakticky až do konce padesátých let. Potom už se nic podobného v tak masivním měřítku v českojazyčném prostředí neodehrálo, ale ta jedna dekáda zůstala uchovaná v určitém způsobu nahlížení venkovské lidové kultury dodnes. Dědictví je čitelné jednak v konzervativních sférách, ale i v alternativních - tam, kde primárně vládne strach ze všeho lidového. Znásilnění obrazu venkovské lidové kultury zanechalo šrámy ve vnímání jejího zobrazování dodnes.

2.3.4 Současné podoby venkovské lidové kultury na divadle

„Jaký toho však jest nakonec výsledek? Nic než znechucení lidových vrstev veřejným životem. Lid ve svém zdravém nazírání se nedá klamati zdánlivou formou demokracie, nýbrž dobře pozná, že se vládne bez něho. A proto ztrácí důvěru k lidem a věcem. Ztrácí důvěru ke svým vlastním vůdcům, když vidí, jak se ta politika praktikuje za zavřenými dveřmi výborů, klubů i salonů, a že on má dělati k tomu jen demokratickou stafáž.“⁷⁴

Zdeněk Nejedlý, *Lidově a pokrokově* (1921)

Těžko se dá uvěřit tomu, že výše citovaný odstavec je citací Zdeňka Nejedlého, starou necelých sto let. Prohlášení, které velmi silně připomíná současnou populistickou rétoriku vládnoucí politické garnitury oligarchie⁷⁵ nese onen silný důraz na ztrátu důvěry lidu ve vládnoucí struktury, který ze současnosti velice dobře známe. Nejedlý tato slova napsal v roce 1921 a ne až tak překvapivě jimi již tehdy předjímal svou pozdější rétoriku uplatňovanou ve prospěch komunistického totalitního režimu. Když se na tento citát podíváme, je to, jakoby ta stejná slova prorůstala našimi dějinami už odnepaměti, bez ohledu na dobu a na podmínky. Důraz na lid, na jeho důvěru ve vedení, na jeho jednotu a vlastní význam nebyl zdaleka příznačný pouze pro bolševickou totalitu. Ruku v ruce s touto rétorikou jde potom odnepaměti i námi sledovaný zájem o národní, lidovou kulturu.

74 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Lidově a pokrokově*. Var. 1921, 1(1), 13.

75 Pozn.: Tento text byl psaný ještě v roce 2020, v období, kdy byl premiérem České republiky Andrej Babiš.

Nabízí se tedy otázka – pokud je vysledovatelná linka podobné politické rétoriky vedené ve vztahu k lidu a jeho významu, dokážeme ve stejné dikci vysledovat v současném kulturním prostředí i provázanost s motivy tzv. lidové kultury a případně folklorismu? A dokážeme najít i spojitost s politickou kulturou?

Těžko v obecné rovině můžeme říci, že by v současné atmosféře existoval v českém prostředí tlak ze svrchovaných pozic na aktivní vytváření odkazu v duchu venkovské lidové kultury. Těžko říci, zda existuje podobný manuál na propagandu pomocí lidového umění, jako ten, který vytvářeli marxisticko-leninističtí ideologové. Asi by to mohla být jedna z mnoha marketérských příruček, kdo ví.

Dnešní komunikace lidové kultury probíhá jinak. Podoba lidové kultury se proměnila, spojitost s venkovskou lidovou kulturou je tatam, pryč jsou fašanky v krojích, pryč jsou lidové písničky. Respektive, vše výše jmenované existuje a nezmizelo tak docela, nicméně autentická podoba už je tomu, co jsme mohli pozorovat před sto lety, vzdálená, a není provázaná s masovou lidovou kulturou. Celkový řád se proměnil. V takzvané masové kultuře už pro venkovskou podobu "lidovosti" prostor úplně neexistuje a v politice tomu není jinak. Současný politický režim oporu v důrazu na tradiční lidovou kulturu, zdá se, v makrosystému spíše nehledá.

Za zásadní faktor v proměně idey lidové kultury v současné době považují jednak změnu politického systému, globalizaci a určitě také proměnu systému ekonomického. Tradiční venkovská lidová kultura, tak, jak ji známe z filmů pro pamětníky a z vyprávění našich babiček, ty krojované přehlídky a Jízdy králů, totiž pořád existuje, ovšem na okraji a tiše. Je to regionální záležitost. Do masového obrazu lidovosti se již nedostává a já se domnívám, že je tomu zejména proto, že lidovost „neprodává“. Obraz lidovosti se začal rovnat obrazu masovosti a co je masové, to je výtěžné a zpeněžitelné. A kultura, která je masově zpeněžitelná, už dávno není kulturou natolik lokálně vymezenou, jako tomu bylo v dobách „krojovaných“. Moderní člověk je spojen s vizualitou skandinávských minimalistických domácností, globalizace vede k vytváření univerzálních kulturních vzorců minimálně pro celou Evropu a tyto obrazy a vzorce jsou úzce navázány na ekonomický rozměr věci. A společně s tím, jak se mění obraz lidu (už dávno není lidem pouze obyvatelstvo vesnic), zkrátka lidová kultura nabrala nových podob. V případě folkloru tomu není jinak.

Co se tedy děje s odkazem venkovské lidové kultury v umění? Zmizely kroje z jeviště českého divadelního světa? Jak se proměnila podoba folkloristických motivů v inscenační koncepci, když se tak moc změnila podoba řádu světa?

Obecně je možné v současné divadelní praxi v českojazyčném prostředí sledovat tendenci ke svobodnějšímu nakládání s výrazovými prostředky venkovské lidové kultury. Tato tendence je patrná zejména u menších, nezávislých scén a projektů (nelze nezpomenout *Maryšu* souboru Depresivní děti touží po penězích, kde se tvůrci chytře zbavili folklorismu díky tomu, že *Maryšu* oprostili od textu a určujících nářečných výrazů). I ve velkých, tradičních divadelních domech, jakými jsou Národní divadlo v Praze či Janáčkovo divadlo v Brně už se ale objevují inscenace, u kterých je patrný diametrálně odlišný přístup k venkovským motivům než jaký je v inscenační tradici obvyklý. Důvodem je určitě jiné společenské a politické klima, absence potřeby akcentovat venkovskými odkazy identitu diváka, ale také vlivy postmoderních inscenačních postupů, které nakládají s takovými motivy v zásadě poměrně diverzantsky. V českém kontextu se tak v současné době mísí inscenace, ve kterých dochází ke kritické revizi dosavadního přístupu, případně

k razantnímu odklonu od dosavadních postupů, s velice tradičně, konzervativně pojatými inscenacemi.

Jako nejaktuálnější příklad jedné z možností, jak se popasovat s odkazem lidové venkovské kultury na jevišti, poslouží nejlépe aktuální nastudování *Prodané nevěsty* v Národním divadle v Praze. V kontrastu k němu postavíme aktuální nastudování *Jenůfy* v tomtéž divadle a zkusíme je porovnat s tendencemi *Jenůfy* v Janáčkově divadle v Brně. Jedná se totiž o tři poměrně odlišné přístupy, jakkoliv brněnský přístup si je s aktuální *“Prodankou”* docela podobný.



Obraz 13: *Jenůfa* v Národním divadle v Praze, výtvarník: Daniel Dvořák

Jednou takovou konzervativně pojatou inscenací je výše zmíněná *Jenůfa* v pražském Národním divadle. Výpravy inscenace, která byla uvedena poprvé v roce 2005, se chopil Daniel Dvořák, režie potom uznávaný operní režisér Jiří Nekvasil.

Uchopení prostředí, ve kterém se Jenůfin příběh odehrává, se nese zcela v duchu konzervativního nahlížení venkovské lidové kultury tak, jak jej v podstatě známe ve většině případů. Je to taková univerzální představa nadčasové idey toho, co by mohl být venkov. Je odtržená od reality, výrazně stylizovaná. Jak by řekl kolega Martin Šimek, kdyby ty fotky byly černobílé, mohly by být klidně dokumentací scénografie z roku 1970.

Dvořák pracuje v kostýmní rovině se siluetami mužů ve vestách a s holinkami, u žen s dlouhými šaty a živůtky - vše je stylizováno do určitého bezčasí, ale zrovna zmíněné vysoké boty jsou pro výsledné vyznění značně determinující. Barevná stylizace je omezena na černou, bílou a výraznou rudou červenou, která je ale uplatňována nikoliv v akcentech, nýbrž v celých plochách - například na pánských košilích a přes ně oblečených vestách. Tato stylizace posouvá celé vyznění od realistického vyznění dále - stejně tak, jako mírně barokně působící živůtek Jenůfin v prvním jednání. Protipólem k takovému

vyznění je potom třetí jednání, kde najednou Dvořák pracuje s kroji, které by hravě našly uplatnění například v konvenčním zpracování *Prodané nevěsty*. Kroje jsou barevné, značně folkloristicky dekorativní a nijak hlouběji nedefinují charakter postavy. Jsou zkrátka jen vyabstrahovaným ornamentem folklorismu.

Scénografické zpracování je výrazně stylizované a striktní vesnickou stylizací nepředjímá. Jedná se o abstrahovanou architekturu, která v zásadě spíše určuje rytmus, než že by konkrétně opisovala prostředí. Celkové vyznění tohoto zpracování odkazuje na snahu udržet se jistým způsobem v konvenční inscenační tradici. Jak již bylo zmíněno inscenační tradice *Jenůfy* není jednoznačná - zahrnuje jednak cesty experimentu (viz inscenace vypravené Františkem Trösterem či současné pojetí režisérky Katie Mitchell) ale také ryze konvenční zobrazení vesnického prostředí, živené inscenační tradicí *Prodané nevěsty*. Dvořák se pustil spíše tou druhou cestou, nicméně ne tak docela. Doslovný folklorismus zde přítomný není, ale vesnický svět je zde zachycený ve své niterné podstatě také pouze částečně. Podstatnou část tohoto zachycení zprostředkovává v zásadě zejména libreto a Janáčkově hudební zpracování. Výsledný scénografický tvar je taková skica - někde se scénografie s Janáčkovým světem protne, jinde je na hony daleko. Je tam vesnice a zase za chvíli není. Ode všeho trochu, od ničeho nic. Například kostýmy vesnický svět nezobrazují nejprve vůbec (červené košile s červenými vestami) a následně potom až příliš doslova (kroje).

Jenůfa z roku 2005 představuje rozhodně jednu z cest, kudy se současná inscenační praxe ubírá, když se musí popasovat se zobrazením venkovské lidové kultury na jevišti. Dochází k jakési částečné abstrakci původních motivů tak, aby nevznikala výprava zbytečně popisná, ale zároveň nedochází k převádění motivů samotných a na jeviště je tak zase a znova uváděn jakýsi abstraktní svět představy vesnice. Nedodělaný, naznačený, bez názoru. Je to polovičatý tvar, někde na cestě inscenačních postupů z dob, kdy bylo nutně potřeba vesnickou lidovou kulturu akcentovat a mezi současností, kdy všichni racionálně víme, že je něco takového zbytečně dělat. Těžko říct, zda roli v rozhodnutí k takovému inscenačnímu klíči hraje spíše vkus a založení inscenačního týmu a nebo čistý kalkul z hlediska potenciální návštěvnosti a prodeje inscenace, který zahrnuje i cílení na tzv. sváteční publikum. Tedy cílí na konzervativní a málo informovanou sféru diváctva, která ale s pravidelností jednou za čas do pokladny divadla svým zájmem přispěje a u klasických titulů ve velkých divadlech se tak v inscenační koncepci ohled i na ně v jistém smyslu brát...

Jiným příkladem aktuální podoby práce s vesnickou lidovou kulturou na jevišti je inscenace *Jenůfy* v brněnském Janáčkově divadle z roku 2015. Zde je možné pozorovat opravdu výraznou stylizaci celkového vizuálního pojetí. Podrobnější analýzu je možné přečíst si v kapitole obsahující podrobnou reflexi různorodých přístupů ke scénografickému zpracování *Jenůfy* v průběhu historie, zde se budeme věnovat více srovnání s dalšími inscenačními postupy, které v současném provozu lze sledovat.



Obraz 14: Jenůfa v Janáčkově divadle z r. 2015, kostýmy: Markéta Sládečková

Toto brněnské pojetí se od pražského nastudování liší velice výrazně - počínaje scénografickým řešením, které neváhá a určuje výrazným způsobem cestu stylizace. Scénograf Pavel Borák pracuje s výrazným malovaným prospektem na pozadí, na kterém se nachází strom - symbol rajske jabloně, pod kterým na začátku prvního jednání vidíme i poházená popadaná jablíčka. Na scénu Borák umístil výrazný rám ve dřevěném provedení, který slouží jednak pro vymezení intimnějšího prostoru, jednak umožňuje stylizovaný zúžený fokus na situace, které něco takového vyžadují. Moment Kostelniččina šílenství je zachycen ve znásobení komůrky právě v rámu - Kostelnička běží z místnosti do další místnosti, ale všechny jsou v zásadě zase a znovu stejné a ona se cyklí v šílených vizích následujících po hrůzném činu. Borák vůbec nepotřebuje žádné siluety vesnických stavení, rustikální dřevěné konstrukce - k dokreslení podoby prostředí si pomáhá konkrétními realistickými rekvizitami, ale jinak Jenůfu situuje do stylizovaného světa mimo rámce poznaného. Stylizace je to čitelná a důsledně jasná, v tom se odlišuje tento přístup výrazně od přístupu Dvořákova, který vlastní stylizaci spíše jen črtá.

Kostýmy Markéty Sládečkové drží s Borákovou scénou tempo a styl. Jsou stylizované, někdy velmi výrazně (například svatebčané, kteří krojovaný průvod od Dvořáka nepřipomínají ani omylem). Kroj jako takový Sládečková necituje - vyjma květinových dekorací na hlavách svatebčanů, kroj téměř nevidíme. Sládečková pracuje se stylizovanými siluetami mlýnské chasy a výsledný tvar je čistý a formálně jednotný se scénografickým uchopením. Brněnské pojetí je zástupcem odlišného přístupu než je ten první uvedený - a sice razantního přerámování, ovšem s přihlédnutím k základním vnitřním souvislostem a logice vyprávění. Současná inscenační praxe se čím dál častěji

pouští ve jménu progresivního postmoderního přístupu do výkladů alternativních a s nimi souvisejících odlišných vizuálních pojetí. V případě *Jenůfy* to byl razantně jiný a nový přístup dramaturgický, který od základu proměnil nahlížení vyprávění a Borákovi umožnil pracovat se scénou v méně objektivním a popisném duchu.



Obraz 15: Prodaná nevěsta v Národním divadle v Praze, r. 2022, výtvarník: Matěj Cibulka, Kateřina Štefková



Obraz 16: Prodaná nevěsta v Národním divadle v Praze, r. 2022, výtvarník: Matěj Cibulka, Kateřina Štefková

Podobný odklon od konzervativně konvenční inscenační tradice je v současnosti k vidění také v Praze v Národním divadle v inscenaci *Prodaná nevěsta*, které mělo premiéru v létě roku 2022. Inscenační tým v čele s režisérkou Alicí Nellis, scénografem Matějem Cibulkou a kostýmní výtvarnicí Kateřinou Štefkovou přistoupil již v základní ose vyprávění k interpretaci tak, jak snad ještě nikdo nikdy. *Prodaná nevěsta* v jejich podání totiž není jenom vyprávěním o Mařence, Jeníkovi, Vaškovi a jejich peripetiích v komickém prostředí vesnice. Komiku všeho umocňuje ještě rovina vyprávění, která si střílí ze samotných inscenátorů, ze všech, kdo se stále snaží najít ten správný klíč k tomu, jak *Prodanou nevěstu* inscenovat správně. Je to spíše takové vyprávění o tom, jak se dělá opera a na pozadí potom sledujeme samotný banální příběh *Prodané nevěsty*. Takový operní *Trhák* Zdeňka Svěráka po několika dekádách.

Klíč je to osvěžující a báječně jiný - na vyčištěném jevišti, kde prakticky není žádná výraznější architektura, krom několika schodových stupňů přes celou šíři jeviště, defilují nejrůznější kostýmní kreace od stylizované barokní vesnice v bílém až po pestrobarevné civily panelákového světa. Scénografie se opírá o projekce, které vypráví na pozadí paralelní příběhy. *Prodaná nevěsta* v tomto nastudování sklízí nejrůznější kritiku - od pochval až po zoufalý odpor publika, které se dovolává "tradičnějšího pojetí". Je to asi první *Prodaná nevěsta* v současném českojazyčném prostředí, která tímto způsobem markantně vyčnívá. Zdá se, že po razantně odlišných interpretačních výkladech a zpracováních *Jenůfy*, u které je takový přístup o to snazší, že dílo nenese onu příslovečnou "tíhu folkloru" a je postaveno na mnohem nadčasovějším příběhu, se české publikum dočkalo osvěžení i v inscenační tradici *Prodané nevěsty*. A to je zpráva víc než báječná. Na smysluplný a logicky podložený inovativní výklad jsme čekali již více než dlouho...

ČÁST DRUHÁ - BOŽE, DAJ MI ZNAK

Na následujících řádcích uvádím některé z úvah, které vznikly bokem ke studiu rešeršních materiálů, když jsem zasazovala získané informace do kontextu současnosti. Zvažuji v nich důsledky konkrétních jevů z minulosti, odhaduji možná řešení a současné přístupy. Loučím se tak s faktickou a konkrétní částí diplomové práce a přiznaně přecházím do roviny dojmů a názorů.

1.1 Jak nekopírovat a být autentický

Josef Čapek se ve své době stal předním kritikem uplatňování folklorismu v umění pro nedostatečnou autenticitu projevu. Pro Čapka byla autenticita v umění celoživotním tématem, velice těžce potom tedy nesl, když se v meziválečném období začala houfně množit generická díla postavená na rádoby lidovém ornamentu mechanicky aplikovaném takřka všude. Populární lidový dekorativismus autenticitu spolehlivě likvidoval a vnášel do umění lživý tvar, který si na pravdivý spíše jen hrál.

Čapek proti těmto tendencím opakovaně vystupoval a veřejně artikuloval odpor a nesouhlas. Když jsem se v rámci studia Čapkovým textům z této doby věnovala, měla jsem z nich vlastně velkou radost. Byla jsem překvapená a potěšená tím, jak moc ve mně jeho meziválečná kritika folkloristického dekorativismu rezonovala. Čapek kritizoval nejenom vnějškovost takového zobrazování lidového ornamentu, ale i celkový nešvar formální práce s nejrůznějšími motivy. Trefil se tak do něčeho, co o sto let později opakovaně sama v sobě řeším já. Otázka formalistního přístupu a práce, která jde tvrdě po obsahu, je pro mě často otázkou úvah. Sama se snažím jít cestou obsahovou, ale často se přistihuji, kterak začnu v záchvatu nadšení generovat formu ještě dříve, než sama vím, jaký má být obsah. Od formy k obsahu je cesta náročnější než naopak a obsahově prázdné a nebo nekompletní umění je pro mě uměním zbytečným, proto se takových záchvatů snažím vyvarovat a vždy, když přeci jen přijdou, snažím se situaci nějak zachránit. Vždy si vzpomenu na slova fotografa Rudo Prekopa - ten na jeden z mých nápadů na výstavní soubor (který jsem neuměla nikterak argumentačně a obsahově podpořit) řekl, že pokud já sama nevím, proč by se na soubor měl někdo dívat, pak, že on opravdu neví, proč by měl vůbec spatřit světlo světa. Dobře si ta slova pamatuji. A podobný přístup zaujímám i nyní, když mám před sebou *Jenůfu*. Všechno, u čeho nevím, proč by se na to měl někdo dívat a proč by to v Jenůfině světě mělo být, to škrám. Folkloristický ornament nepotřebuji. Považuji jej v tuto chvíli za zbytečně formalistní.

Osobně jsem se často v průběhu práce zabývala myšlenkou, nakolik je samotný rozdíl mezi folklorismem a folklorem otázkou rozdílu mezi důrazem na obsah a na formu. Po všech těch úvahách hodnotím takové srovnání jako samozřejmě krajně zjednodušující a předesílám, že jej nelze brát doslova. Ale přeci jen je na něm stále něco málo k zamyšlení. Folklorismus, jako odvar z folkloru - přenesená podoba něčeho, co bývalo autentické a teď už pouze reprezentuje obraz nějaké původní idey... Není to podobný proces vyprázdnění, jako když pouze formálně okopírujeme určitý motiv a bez vztahu k původnímu obsahu jej začneme replikovat?

Jak nekopírovat a být autentický, to je otázka pro umělce kterékoliv doby a v souvislosti se zobrazováním venkovské kultury na divadelním jevišti je to otázka ještě

palčivější. Jevištní realismus nemůže být realismem toho rázu, že budeme na jeviště umisťovat vyprázdněné ornamenty folklorismu, které převezmeme z manuálu správně oblečeného kroje či z katalogu vesnického nábytku. To, co má být jevištním realismem v souvislosti s vizualizací venkovské lidové kultury v inscenačních koncepcích, by mělo vycházet z obsahové podstaty věci a z podstaty nás jako tvůrců. Ne z potřeby ilustrovat obecnou představu formy. Proces aktualizace folkloristického motivu je ale náročný a často jej ani nelze učinit, neboť obsahový základ pro pochopení logiky existence motivu je nedostatečný...

Snaha o vnitřní autenticitu, která vnějškovým přenosem upadá, by měla být neustálou snahou scénografa. Nejen malířů, interiérových designérů a dalších, ke kterým se Čapek svými apely vztahoval. Musíme se snažit chápat přítomnost folklorního motivu v textu a ten přerámovat a aktualizovat tak, aby došlo k autentické výpovědi a ne pouze k replikaci ilustrace. Tuto potřebu většinou dobře chápeme v případě dramatiky Shakespeara či Čechova, měli bychom s ní ale stejně dobře pracovat i v případě operních koncepcí pro Janáčka a snažit bychom se měli i v případě takového Smetany, jakkoliv je to případ poněkud složitější. Aktualizace může být cestou k autenticitě, ale pouze pokud je vedena po obsahové a nikoliv pouze po formální stránce.

1.2 Folkloristické roky poprvé. Limity hudebního podkladu.

Možnosti práce s folkloristickými motivy a jejich případná aktualizace pro současného diváka jsou omezené v závislosti na podkladu, se kterým pracujeme, a ve kterém jsou folkloristické motivy kódovány. Ze zkušenosti, které jsem nabyla v průběhu magisterského programu a opětovných setkání s folkloristickými motivy v různých výchozích textech, libretech či klavírních výtazích, usuzuji, že je nutné zaujímat rozdílné postoje ke zpracování folklorismů zachycených v dramatickém textu (ve slově) a v hudebním zpracování operního díla. Dramatický text nás vždy milosrdně pustí k zásahu do slova skrze dramaturgické úpravy. Co ale dělat v případě opery? Opera vskutku značně determinuje možnosti scénografa. Hudební zpracování může často velice pomoci, ať už v oblasti inspirace a nebo jako faktická argumentační opora při tvorbě koncepce. Zároveň ale může hudební zpracování zákeřně omezovat možnosti výkladu, kudy by se výtvarník často rád vydal.

V případě *Jenůfy* je to záležitost pro mě doteď značně bolestivá. To přiznání si, že proti tomu, co je v operním podkladu hudebně a ve slově obsaženo, nelze jít, bylo opět bolestivé. Janáček velmi jasně určuje, jakým způsobem je možné *Jenůfu* odvyprávět. Použití prozaického libreta definuje jistou realistickou podstatu celého vyprávění, spolu se zmíněnými nápěvky a hluboko zakořeněným Janáčkovým zájmem o člověka v tom nejhlubším možném lidství. Obdobně jsem se cítila, když jsem pracovala na tom vůbec prvním zadání magisterského programu - na Janáčkových *Příhodách lišky Bystroušky*. Ten hluboký proud vyprávění je v operním zpracování skrze hudební podklad zachycený důsledně a nelze se mu dostatečně vyhnout. Snad jenom se s ním srazit a vytvořit tak naprosto nekompatibilní svět, ve kterém bude každé vyprávění disonantní. Konkrétně Janáčkovy opery jsou v tomto způsobu kotvení povšechné idey nejzákeřnější.

Podobně ale i v případě *Prodané nevěsty*, jiného semestrálního zadání, jsem bojovala s tím, že rozradostněný kolovrátek Smetanova hudebního podkladu specifikoval

do velké míry možnosti zpracování scénografické a kostýmní koncepce. Nebylo pro mě téměř možné postavit se k práci na tomto kusu jakkoliv psychologicky a nebo se snažit o hlubší sondy, neboť libreto a hudební podklad to prostě neumožňovaly. Oproti Janáčkově chyběla hloubka - determinace hudebním podkladem tedy fungovala v tomto případě veskrze jinak než u Janáčkovy díla, nebyla ale o nic méně silná.

Úlevu jsem našla s prací na *Konci masopustu*, což byl jediný činoherní text, který jsem si v rámci magisterského programu zvolila. Zvolila jsem ho tehdy právě proto, abych ověřila, zda se bez limitu hudebního podkladu bude dát naložit s jednotlivými motivy (folkloristické nevyjímaje) s větší lehkostí. U Topolova textu mi byl limitem pouze způsob básnického vyprávění a rytmus textu, ale hudba, hudba mou cestu tentokrát neurčovala. Cítila jsem podstatně větší prostor pro svou vlastní volnou imaginaci a otevřela se mi širší škála možností interpretace, ale ta inspirace hudební linkou mi nesmírně chyběla.

To, jakým způsobem se dá popasovat s přítomností folklorních a folkloristických motivů na divadle, aktualizovat je tak, abychom nemuseli nemilosrdně citovat tvarosloví meziválečné nacionalistické propagandy, je omezeno možnostmi toho, jak se s daným motivem dá pracovat. Zda je možné jej metaforicky převést na jiný znak, na jiný motiv, zda je možné jej třeba ironizovat a s odstupem si z něj udělat legraci, popř. jej zcizit a tak jej vlastně převést do jiné znakové soustavy. Někdy se dostáváme do situací, kdy se ilustraci vyhýbá jen velmi těžko. Příkladem budiž ona tisíckrát zmíněná *Prodaná nevěsta*, která je zákeřná zejména proto, že kvůli plochosti libreta i hudebního zpracování postrádá jakoukoliv viditelnou vnitřní páteř, o kterou bychom se z hlediska interpretace mohli opřít a *Prodanou nevěstu* spolehlivě aktualizovat. Tam potom asi musí nastoupit dostatečná míra laskavé ironie, se kterou *Prodanou nevěstu* postavíme na hlavu a provedeme například něco podobného jako zmíněná Alice Nellis.

Proto se mi s *Jenůfou* a s *Koncem masopustu* pracuje z hlediska aktualizace dobře. Jak *Jenůfa*, tak *Konec masopustu* totiž obsahovou linku nesou velice silně a jejich vyprávění je logické, koherentní a téma nadčasové. V případě *Jenůfy* bych se nebála říci, že by to mohl být příběh ze současnosti. Tam potom máme šanci sáhnout po různých vnitřních motivech a ty aktualizovat.

1.3 Současná percepce folklorismu na jevišti.

“Stará dobrá Prodaná Nevěsta je prostě v podobě odpovídající tomu, jak se předváděla kdysi. Kroje, původní děj, původní zpěv, a tak. Nevím, co na tom zkoušíte relativizovat.”

Čím více se potápím do souvislostí práce s folklorismem na jevišti, tím více narážím na otázku přijetí folklorismu na jevišti publikem. A nejčastěji se zastavuji nad palčivou otázkou, komu asi tak může folklorismus sloužit dnes, že se ho většinové publikum tak špatně vzdává? Nejlepším příkladem takové bolesti folklorismu budiž již zmíněné aktuální nastudování *Prodané nevěsty* v Národním divadle v režii Alice Nellis. *Prodaná nevěsta* je zde přenesena do rámce zkoušení opery - sledujeme proces příprav, je to v zásadě takový *Trhák* Zdeňka Svěráka. Osobně považuji toto přerámování za šťastný tah hodný něžné ironie, kterou *Prodané nevěstě* ze srdce přeji. Divácká percepce díla už ale není takto jednoznačná.

Kauza *Prodané nevěsty* strhla vlnu kritických příspěvků, které se k nové inscenační koncepci vyjádřily. Ale hlavně, strhla vlnu bouřlivých reakcí přímo v publiku, v hledišti během jednotlivých repríz, a následnou smršť komentářů na nejrůznějších sociálních sítích a v online médiích. Nejhlasitější vlna odporu se strhla proti koncepci samotné, ale i proti dílčím složkám. Proti kostýmnímu řešení, proti absentujícím krojům, nedostatečné reprezentaci prostředí ve scénografii... Fascinovala mě intenzita, se kterou diváci dokázali reagovat na něco takového, čím je jen a pouze odlišný výklad, než s jakým jsme se doposavad v inscenační tradici tohoto díla setkávali. Otázkou pro mě bylo, jak chápat tak razantní a jednoznačné odmítnutí, aniž bych si z lidí, kteří nové pojetí *Prodané nevěsty* odmítají, dělala legraci.

První kámen úrazu je patrně skrytý v existující inscenační tradici. Ta totiž v sobě nese jakýsi ukotvený úzus toho, jak by se *Prodaná nevěsta* měla číst a prezentovat. Je to hra o českém venkově, je to národní opera, a tak by v ní měly být reprezentovány národní hodnoty, ať už je to, co je to. A ve vnímání *Prodané nevěsty* jsou to naše "české" kroje. Co na tom, že dnes už dávno nevíme, který kroj je z kterého kraje a že samotné kroje na přelomu století procházely náročnou stylizovanou kodifikací a původní ráz už často nepřipomínají. Pro současného diváka jsou patrně jakýmsi znakem, symbolem národní venkovské vizuality. Je to tak, že jsme byli po desítky let zvyklí na "*Prodanku*" v krojích a proto už se nám nechce přemýšlet nad novými způsoby nazírání? A je to potom opravdu jenom pohodlnost a neochota přemýšlet a nebo je to spíš pocit strachu z ohrožení tradičních hodnot?

Myslím si, že to může být obojí a troufám si tvrdit, že oba tyto problémy souvisí s nedostatečnou schopností imaginace jiných možností čtení a nahlížení vyprávění. Je to totiž patrně tak, že konzervované pojetí *Prodané nevěsty* tak, jak vypadala před padesáti lety, je něčím podobným jako *Popelka* s Libuší Šafránkovou v hlavní roli. Útešnou národní pohádkou, kterou se můžeme ukájet, když potřebujeme. Když potom někdo přistoupí k prezentaci útešného materiálu jinak, než na co je divák zvyklý, může dojít k bouřlivé emocionální reakci. Vidíme to u *Prodané nevěsty* a viděli jsme to i v kauze aktualizované verze *Popelky* z norské produkce v zimě 2021.

Domnívám se, že v případě *Prodané nevěsty* došlo k extrémnímu přerodu výkladu díla z národní ikony, která sloužila nacionalistickým potřebám nově se rodícího státu, do

76 *Kritické teze Josefa Hermana: Prodaná v Národním divadle* [online]. Praha: Divadelní noviny, 2022 [cit. 2022-07-28]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/kriticke-teze-josefa-hermana-prodana-v-narodnim-divadle>

jakéhosi muzejního exponátu. Ten sice již nacionalistické tendence neživí, nicméně pro konzervativní diváky, takzvané “sváteční diváky”, může být podstatnou součástí jakési idey české identity. Není to o tom, že by se sváteční diváci chtěli dívat na opravdickou, realisticky znázorněnou vesnici. Oni chtějí vidět lety ověřený obraz idealizované vesnice, která hřeje, baví a potěší. Je to patrně něco jako obrazy vesnice ve filmech Zdeňka Trošky. Jsou hezky barevné, evokují nám vzpomínky na dětství, na barevné kulisy v dětských filmech a vyvolávají pocity pohody. Boris Jedinák, režisér a stálý dramaturg Divadla Na zábradlí, pojmenoval dojem z tohoto stylu percepce *Prodané nevěsty* v rozhovoru s Barborou Etlíkovou následovně: “Když mluvíš o tom požadavku realismu nebo normálnosti, tak mě napadá, že zrovna *Prodanka* je úplný opak díla, které by si říkalo o realistickou interpretaci. Libreto je nerealistické, protože obraz českého venkova, který podává, je z velké části namalovaný stejně jako jsou malované dekorace, v nichž se to léta inscenovalo. Já myslím, že co se týče inscenačních klíčů, které by sváteční diváci možná chtěli vidět, tak ty zahrnují spíš nějaký sen o venkově, než že by chtěli vidět pravdivý dokumentární obraz českého venkova druhé poloviny devatenáctého století.⁷⁷” Je to patrně skutečně cesta, jak odpor svátečního publika k jakýmkoliv alternativním možnostem znázornění určitého již ustáleného obrazu, pochopit. Nejde o touhu po jevištním realismu, jde o ukojení potřeby vidět něco, co je pohádkou, snem, ustálenou a konejšivou vizí.

Je to patrně také problém lpění na tradici, na jistotě tradice a to vlastně na všech frontách. Intelektuální vrstvy v poválečném, nově vzniklém státu, chtěly kodifikovat kulturní tradici, vyčistit ji a zapečetit tak, aby mohla sloužit k reprezentaci národa. To se patrně i povedlo. Kodifikovaná podoba tradice skutečně vznikla a uchytila se, ba co víc, byla potom v minulosti ještě mnohokrát použita k nejrůznějším politickým manévřům. Širší společenská percepce toho, co reprezentuje, ta už ale zůstala prakticky dost neměnně zafixovaná až do dneška. Tradice toho, co je národní, tradiční a tedy nějakým způsobem “naše”, už je uchycená a jasná a “sváteční publikum” takovou tradici drží a nechce se jí vzdát. I to může být příčinou bouří.

Prodaná nevěsta má před sebou patrně ještě velmi dlouhý kus cesty a české publikum “svátečních diváků” bude patrně muset tu cestu urazit spolu s ní, než se dostaneme do doby, kdy bude možné inscenovat “*Prodanku*” skutečně bez nutnosti strachu z rozlíceného diváka toužícího po tradičním uchopení. Je to zvláštní, že člověk může hledat jistotu a jistou formu komfortu a bezpečí v něčem tak nestálém, jako je vyprávění stříhu *Prodané nevěsty*, ale patrně tomu tak je. Zastánci tradičních hodnot, neochotni nahlížet již zažitou tradici z jiných úhlů, existují i v řadách divadelních diváků a není jich málo. Nezbyvá než doufat, že se postupně dopracujeme do stavu, kdy nebude každá nekonformní interpretace budit tak ukrutnou nevoli jako aktuální nastudování “*Prodanky*” v Národním divadle.

77 Život vlastně není tak smutný, když se to tak vezme?!: S Borisem Jedinákem o *Prodané nevěstě* v ND [online]. Praha: Podhoubí, 2022 [cit. 2022-07-28]. Dostupné z: https://www.podhoubi.com/post/%C5%BEivot-vlastn%C4%9B-nen%C3%AD-tak-smutn%C3%BD-kdy%C5%BE-se-to-tak-vezme-s-borisem-jedin%C3%A1kem-o-prodan%C3%A9-nev%C4%9Bst%C4%9B-v-nd?fbclid=IwAR2NiMSfFWzHr_sN5L5hsv_Uf8axhY6KUC78M525a6ZmQpGZGUw1V1vngM

ČÁST TŘETÍ - JENŮFA A JEJÍ PASTORKYŇA

1. K Jenůfě a její pastorkyni

1.1 Její Pastorkyňa a její cesta k Jenůfě

“Její pastorkyni vázal bych jen černou stuhou dlouhé nemoci, bolesti a nářků mé dcery Olgy a klučiny Vladimíra.”⁷⁸

Leoš Janáček

Příběh Jenůfky a její opatrovnice byl v českém kontextu zpracován hned do několika různých podob. Původní dramatický text Gabriely Preissové převedl do libreta pro svou operu Leoš Janáček a sama Preissová následně napsala na stejný motiv stejnojmenný román.

Premiéra *Její Pastorkyně* se odehrála v roce 1890 v Národním divadle v Praze. Osmadvacetiletá Gabriela Preissová jí navázala na své předchozí drama z venkovského prostředí, na *Gazdinu robu*. Vztah ke Slovácku a venkovské kultuře měla Preissová intenzivní. Byť byla sama kutnohorskou rodačkou, vdala se do Hodonína a v období oněch osmi měsíců, kdy *Její pastorkyňa* vznikala, v tomto regionu pobývala a intenzivně se o jeho kulturu zajímala.

Již *Gazdina roba* se při prvním uvedení těšila značné popularitě, taktéž *Její Pastorkyňa* při premiéře zaznamenala skvělý ohlas. Zlí jazykové tvrdí, že se patrně jednalo o podporující kruh zanícených milovníků Slovácka a Preissové přátel. Tak jako tak, úspěch netrval dlouho a nedlouho po premiéře se strhla vlna kritiky. Té se zejména nepozdával silný naturalistický aspekt zahrnutý v textu, potažmo přílišná brutálnost.

Kritika u Preissové akcentovaného naturalismu byla součástí v té době široce vedené debaty. Na kulturním poli tehdy dominovala díla inklinující spíše k realismu, doznávaly tendence romantické. V divadle tomu nebylo jinak a *Její Pastorkyňa* původně měla navázat na dramaturgickou řadu realistických dramát, která zahrnovala zprvu díla světových autorů, ale návazně na ně také specifickou linii českého venkovského realistického dramatu. Akcentace sociálně společenského kontextu a prezentace neidealizovaného obrazu venkova probíhala prostřednictvím programové řady, která zahrnovala *Naše furianty*, následovala *Gazdina roba*, *Vojnarka*, právě *Její pastorkyňa* a cyklus završila *Maryša* v roce 1894.

Ohlasy *Její pastorkyně* byly nesmlouvavé a kritika útočila na řadu míst. Krom naturalismu a brutality byla Preissové vytýkána také nemravnost. Obecnou nelibost nesla široká veřejnost i stran jistého emancipačního charakteru textu (mužské postavy vskutku nenesou jednoznačně pozitivní poselství). Ba dokonce bylo kritizováno, že takové zlo byla schopna v dramatu zachytit žena. T.G.Masaryk ve své kritice v časopise *Čas* (recenze není podepsána, ale pravděpodobně se jedná o jeho text)⁷⁹ Preissovou obvinil z vykradení hry Lva Tolstého *Vláda tmy*, což ona odmítla s tím, že Tolstého drama v té době vůbec

78 Zahrádka, Jiří. *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně: The story of Janáček's Jenůfa*. Přeložil Graeme Dibble, přeložil Suzanne Dibble. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021. ISBN 978-80-7028-554-1.

79 Zahrádka, Jiří. *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně: The story of Janáček's Jenůfa*. Přeložil Graeme Dibble, přeložil Suzanne Dibble. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021. ISBN 978-80-7028-554-1.

neznala. Ve stejné kritice se dále objevují výtky k nedůslednému využití dialektu: *“Do spisovné češtiny hozeny jsou některé slovakismy bez rozvahy, je to pravá trýzeň pro ucho znající dialekt slovácký⁸⁰”*. S kritikou související s užitím dialektu se Preissová setkala již v případě *Gazdiny roby*. Ta mířila naopak na důsledné užití slováckého dialektu, kterému pražské publikum nerozumělo a vedlo také k přehrávání herců. Snad právě pro tuto zkušenost se Preissová následně rozhodla v *Její pastorkyni* použít spisovnou češtinu a do ní zasadit pouze některé nářečné tvary, ať už moravské či slovenské. Také se vzdala konkretizace místa a stylizovala řeč v jakousi povšechnou ideu jazyka regionu východní Moravy.

Důsledkem kritické vlny bylo stažení inscenace z repertoáru - *Její pastorkyňa* se dočkala všehovšudy čtyř repríz. Paradoxní bylo, že ačkoliv kritika (a to zejména ta klerikální) mířila na uvěřitelnost příběhu a tvrdila, že něco podobného by se nikde na Moravě přihodit nemohlo, tak Preissová primárně vycházela ze skutečné události, kterou použila jako motivický základ a pouze jej rozvinula. Prvním existujícím motivem byl žárlivý zamilovaný chlapec, který úmyslně poranil dívce tvář při krouhání zelí a druhým potom žena, která pomohla své pastorce zlikvidovat nechtěné dítě. Preissová tyto dva příběhy spojila v jeden a zvolila variantu mírnější a vražednici ponechala v příběhu pouze jednu.

Kdy se Janáček seznámil s Gabrielou Preissovou, je těžké datovat, zato dokážeme ale říci, kdy přibližně se dostal k *Její pastorkyni*. Janáček se Preissovou snažil kontaktovat již jednou s žádostí o napsání libreta pro jeho připravovanou operu a to v období, kdy se jevilo jako nemožné získat svolení k použití Zeyerova textu *Šárky* pro již rozpracovaný operní kus. Preissová tehdy Janáčkovu žádost o sepsání libreta odmítla. Zklamáný Janáček po neúspěchu patrně na určitou dobu na snahu o napsání opery rezignoval. K tomuto záměru se rozhodl po třech letech od této události, tedy v roce 1891, vrátit. Tehdy Janáček zvolil ke zpracování povídku Gabriely Preissové s názvem *Počátek románu*. Zaujala jej patrně situováním děje na Slovácko a užíváním nářečí (pro obé už v té době měl výraznou vášeň). Preissová zprvu odmítala, aby Janáček povídku zpracoval, neboť postrádala dle jejího názoru dostatečný dramatický konflikt. Nemáme k dispozici přesnou dataci práce na *Počátku románu*. Jediný záchytný bod v čase, kterého se můžeme v tomto období stran komunikace Janáčka a Preissové chytit, je dopis Preissové, ve kterém stojí, že sama navrhla rozvržení děje, nicméně se odmítla podílet na zveršování textu. Obdobně se tohoto zadání odmítla zhostit například i Karolína Světlá, až Janáček zadal zveršování lokálnímu básníkovi Jaroslavu Tichému. Ten vytvořil veršované libreto krajně naivního rázu, zbavil text jakéhokoliv náznaku ironie, pro kterou byl zábavný. Výsledný tvar potom působil jako prostoduché obrozenecké dílko postavené na nepřiliš důvtipném libretu a uzavřených folkloristických číslech oslavujících lidovou píseň. Výsledný tvar navzdory velkým očekáváním (sama Preissová se velmi těšila na *“první naši moravskou operu⁸¹”*) vůbec nenadchl. Pražské Národní divadlo operu nejprve odmítlo a po uvedení v brněnském Národním divadle se dočkala pouhých třech repríz a velmi vlažných lokálních kritik. Opera *Počátek románu* zklamala patrně i samotného Janáčka, který ještě mnoho let po jejím vzniku zapíral existenci podkladů i Maxu Brodovi, svému blízkému příteli. Bylo jasné, že *Počátek románu* se nezdařil tak, jak by si Janáček představoval.

80 Anonymous (snad Tomáš G. Masaryk): *“Její pastorkyňa. Drama z venkovského života o 3 jednáních Gabriely Preissové.”* Čas, roč. IV, č.47, 22.11.1890, s.746-747;č.48, 29.11.1890, s.760-763

81 tamtéž

Ten nicméně neváhal a patrně také pod vlivem informace, že paralelně s ním tou dobou pracoval na zhudebnění Preissové realistického dramatu *Gazdina roba* jeho uznávaný kolega Josef Bohuslav Foerster, začal prakticky okamžitě komponovat na *Její pastorkyni*. Ze začátku se opět musel potýkat s odporem Preissové. Ta neseznala drama jako vhodný materiál pro operní tvorbu, nicméně po čase se s Janáčkem na zpracování nakonec dohodli. Ten, byť původní text upravil a dramaturgicky přizpůsobil, zachoval ve výsledném tvaru realistickou podstatu původního dramatu a hlavně, prozaickou formu textu. Janáček už neveršoval, on zkrátka jenom zkrátil výchozí text Preissové, dramaturgicky jej mírně poupravil a vytvořil svou první operu na prozaické libreto.

Stran dramaturgických zásahů pozorujeme zejména škrtky zbytečně vysvětlujících částí, které brzdí spád příběhu, případně Janáček škrtil na základě vlastního vkusu a názoru. Ulevil tímto způsobem například postavě Števy, kterému škrtil jednu pro něho dehonestující část s poznámkou "Odporné.⁸²". Redukcí replik dociluje Janáček také ostřejších katarzí na koncích jednotlivých jednání. Všemi výše zmíněnými zásahy, zhuštěním děje a koncentrací motivů docílil Janáček mnohem hlubšího psychologického rozměru celého libreta a také silnější dějové gradace.

O postupu komponování *Jenůfy* toho víme málo, Janáček totiž prakticky všechny dokumenty, které dokumentovaly postup, spálil. Vše, co víme, dozvídáme se ze svědectví a fragmentů korespondence. Jisté je, že období, ve kterém *Jenůfa* vznikala (celých devět let v rozpětí období 1894 - 1903), bylo patrně jedním z nejnáročnějších ve skladatelově životě. Rámovalo jej jednak úmrtí dvouletého syna Vladimíra, po jehož smrti začal Janáček na *Jenůfě* pracovat a druhá dlouhodobá a náročná péče o dceru Olgu. Ta trpěla revmatickou horečkou, která zapříčinila sdružené srdeční obtíže. Olga trpěla velkými bolestmi. Janáček ji těsně před její smrtí přestěhoval do své pracovny, kde zřejmě také zazněla *Jenůfa* poprvé vcelku. Nedlouho nato Olga zemřela - bylo jí pouhých jednadvacet let. Janáček *Jenůfu* věnoval právě její památce, do její rakve měl údajně vložit poslední list z klavírního výtahu. Veškeré utrpení, které v tuto dobu Janáček spolu se svou dcerou prožíval, jako by věrně vepsal i do *Jenůfy*. Jako by se v tragice a vnitřní pravdivosti opery odráželo všechno to, co tou dobou musel Janáček vystát. Dost možná se v samotné postavě Jenůfy, v její odevzdanosti a pokoře vůči světu odráží Janáčková umírající dcera - vzpomínky Zdenky Janáčkové tomu nasvědčují⁸³.

Vnitřní pravdivost a niterný realismus. To jsou pro mě dva důležité pojmy, které stojí za to v souvislosti s *Jenůfou* určitě zmínit. *Jenůfa* je první operou, ve které Janáček cíleně pracoval metodou nápěvků, krátkých oposlouchaných zvukových motivů z reálného života, které zhudebňoval. Jednalo se o úryvky melodického charakteru řeči, které Janáček zachycoval na milovaném Slovácku a posléze je spojoval s realistickým textem libreta. Díky tomu získala opera ještě úplně jiný rozměr ve realismu melodičnosti - zpívané party jsou skutečně jakoby mluvené. Nápěvky vychází z Janáčкова celoživotního hlubokého zájmu o slovácký region a lidovou kulturu, který byl v jeho pracech patrný ještě dávno před *Jenůfou*. Později je potom Janáček používal i v jiné souvislosti - například v opeře *Příběhy lišky Bystroušky* zase nápěvky přibližuje jednotlivé postavy zvířat. Práce s nápěvky je jedním z typických znaků Janáčkových oper. Janáček sám se k nápěvkové metodě vyjádřil

82 ZAHŘÁDKA, Jiří. *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně: The story of Janáček's Jenůfa*. Přeložil Graeme DIBBLE, přeložil Suzanne DIBBLE. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021. ISBN 978-80-7028-554-1.

83 ZAHŘÁDKA, Jiří. *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně: The story of Janáček's Jenůfa*. Přeložil Graeme DIBBLE, přeložil Suzanne DIBBLE. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021. ISBN 978-80-7028-554-1.

následovně: *“Nápěvky mluvy jsou výrazem celkového stavu organismu a všech fází činnosti duševní jež z něho vyplývají. Ony nám ukazují člověka blbého i rozumného, ospalého i rozespalého, unaveného a čilého. Ukazují nám dítě i starce; jitra i večer, světlo i tmu; úpal i mráz; samotu a společnost. Uměním ve skladbě dramatické je složit nápěvek, za nímž se jako kouzlem objeví hned bytost lidská v jisté fázi životní.”*⁸⁴ A já nemám, co víc bych dodala...

Nápěvky a realistické neveršované (prozaické) libreto odlišily *Jenůfu* razantně nejen oproti Foersterově *Evě*, jejíž výsledné vyznění dopadlo i díky veršovanému libretu více lyricky a poeticky, ale také oproti prvnímu naivnímu pokusu o moravskou operu, *Počátku románu*. Zatímco *Počátek románu* prokazatelně nese prvky folkloristického ornamentu, *Jenůfa* už svou vnitřní podstatou je realistickým obrazem vycházejícím více z podstaty dané problematiky, než z ornamentu. V disertační práci Mgr. Andrey Lukešové jsem narazila na příhodnou formulaci Janáčkovy posunu, kterou přejímám: *“Opera Její pastorkyňa náleží k prvnímu dílu založenému na nápěvcích mluvy, které nepřebírá ve své kompozici v základní podobě, ale přehodnocuje je do vysoce stylizované umělecké podoby, která v kombinaci s osobitou Janáčkovou melodicko-harmonickou a rytmickou hudební strukturou vytváří originální kompoziční jazyk tohoto skladatele a “u nás zcela nový typ realistické opery – realistický nikoliv podle realistické látky, nýbrž podle realistické tvůrčí metody.”*⁸⁵

Zatímco Preissová schytala za realistické zobrazení venkovského světa hořkou kritiku, Janáček nikoliv. Na velkolepý ohlas a chválu musel ale, na rozdíl od Preissové, ještě dlouhé roky čekat. Z důvodu absolutního nezájmu o operu ze strany Národního divadla v Praze musela mít *Jenůfa* premiéru v Brně (obdobně jako *Počátek románu*). To muselo pro Janáčka znamenat opravdu velké příkoří. Mějme na paměti, že na opeře dělal dlouhých devět let, mezi prací na prvním a druhém jednání měl několikaletou pauzu, protože zpracovávání takového podkladu nebylo jednoduché a nadto všechno prožíval všechny výše zmíněné osobní krize.

Dlouho to vypadalo, že se *Jenůfa* pražské premiéry ani nedočká a Janáček se bude muset spokojit pouze s uvedením v Brně. Zamítavý dopis Gustava Schmoranze, tehdejšího ředitele Národního divadla, zahájil v roce 1904 dvanáctileté období soustavného odmítání *Jenůfy* Národním divadlem v Praze. Oficiální Schmoranzovo zdůvodnění znělo tak, že měl obavy, aby se *Jenůfa* dočkala diváckého úspěchu a nechtěl riskovat, že by tomu tak nebylo. Těžko říci, zda tento důvod stál za pravou podstatou odmítnutí *Jenůfy*. Janáček měl totiž dlouhodobé spory s šéfdirigentem pražského Národního divadla Karlem Kovařovicem. Patrně na spory zadělal Janáček, který publikoval řadu velmi ostrých kritik, často nevybíravých, na adresu děl, které Kovařovic, jinak plodný a úspěšný skladatel, komponoval. Opakované konflikty s Kovařovicem patrně vyústily až k

84 ŠEDA, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961.

85 HELFERT, Vladimír. O Janáčkově. Hudební matice Umělecké besedy, 1949, s. 68, citováno z:

LUKEŠOVÁ, Andrea. *Užití matematických metod při analýze vokální melodiky Janáčkových oper*. Brno, 2006. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Vedoucí práce Doc. PhDr. Zdeněk Marek, Csc.

dlouhodobému zatvrzelému odmítání Janáčka Kovařovicem v Praze, které ukončila až vyvzdorovaná a Janáčkem vybojovaná premiéra *Jenůfy* v Národním divadle v roce 1916.

Brněnská premiéra v roce 1904 se tedy stala velikým Janáčkovým úspěchem, jak již bylo naznačeno výše. Bezprostředně po uvedení byly slyšet pochvalné hlasy, oceňována byla zejména přirozenost a „pravdivost zobrazení moravského lidu⁸⁶“. Na opačné straně ale kritici Janáčkovy díla zmiňovali přílišnou motivickou repetitivnost, dle Jana Branbergera měl orchestr pouze funkci jakéhosi zesilovače nálady bez náznaku symfonismu, což „vedlo k monotónnosti, zdouhavosti a chudobě⁸⁷“.

Snad nejzajímavější se pro tuto práci jeví Janáčkovy polemika s kritikem Zdeňkem Nejedlým⁸⁸. Nejedlého kritika byla další z bolestivých ran, které Janáček v souvislosti s *Jenůfou* utřil. První problematickou komunikaci mezi Janáčkem a Nejedlým dokážeme datovat do roku 1906, kdy byla v Praze uvedená opera *Radhošť* olomouckého skladatele Josefa Nešvery. Tehdy poprvé výrazněji proběhla tiskem otázka moravské opery a tzv. moravského hudebního separatismu. V souvislosti s Janáčkem byl pojem moravské opery, jak víme, skloňován již dávno před *Radhoští* - již v souvislosti s *Počátkem románu* se mluvilo o vzniku moravské národní opery. Otázka moravského separatismu ale začala být aktuální patrně až s blížícím se začátkem světové války a intenzivnějšími národně-státními tendencemi. Nejedlý po zhlédnutí *Radhoště* cítil v návaznosti na aktuální společenské dění potřebu vymezit se vůči „autonomistickému moravskému separatismu⁸⁹“. Vycházel z mylné základní premisy a v domněnku, že dílo bylo do Prahy přivezeno až na základě bouřlivého ohlasu sklizeného v Brně, se v souvislosti s Nešverovým dílem vyjádřil potom tak, že tímto dochází „k pronikání malosti na prkna pražského Národního divadla.“. Svou kritiku pojmenoval *Moravská opera* a nechtěně jí položil základy moravsko - pražského konfliktu, který vznikl mezi ním a Janáčkem. Ten byl již od devadesátých let předešlého století vnímaný jako představitel moravského folklorismu v hudbě. *Počátek románu* mu definitivně vydobyl místo folkloristického moravského skladatele, na což on reagoval houževnatými pokusy o moderní přístupy k folkloru a jeho zachycení. Ve vrcholné podobě můžeme tuto aplikaci sledovat právě v *Jenůfě*. Není tedy divu, že se kritika Janáčka dotkla. Jednak si byl vědom nepřesností v Nejedlého výchozích premisách a druhak se jej dotýkalo napadení moravské kulturní obce, jejíž součástí sám byl.

Dalším kamenem úrazu se stalo Janáčkovy vymezení se vůči *Libuši* Bedřicha Smetany. V roce 1909 navštívil Janáček představení *Libuše* a následně publikoval kritickou stať s názvem „*Podskalácký případ*“, ve které se do Smetany hrubě obul. Vytkl mu přílišnou stylizovanost a nereálnost hudebního vyznění, které neodpovídá realnosti znějící skutečnosti. Zejména se kritika týkala sboru ženců. V kritice potom Janáček publikoval zaznamenané nápěvky pražských nakladačů ledu, kterými dokládal, nakolik se Smetana realitě a opravdovému znění skutečnosti vzdálil. Neboť „*umění nemůže být*

86 HRABALOVÁ, Eva. *Dramata Gazdina roba a Její pastorkyňa a jejich operní adaptace*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Jiří Zahrádka, PhD.

87 Zahrádka, Jiří. *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně: The story of Janáček's Jenůfa*. Přeložil Graeme Dibble, přeložil Suzanne Dibble. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021. ISBN 978-80-7028-554-1.

88 Fukač, Jiří. Leoš Janáček a Zdeněk Nejedlý: K problematice vztahu české kritiky k tvorbě počátku 20. století. In: *Opuscula historiae artium*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1963, s. 5–29. ISSN 1211-7390.

89 Zahrádka, Jiří. *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně: The story of Janáček's Jenůfa*. Přeložil Graeme Dibble, přeložil Suzanne Dibble. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021. ISBN 978-80-7028-554-1.

*nepřirozené*⁹⁰". Nejedlý již v této době byl, s nadsázkou řečeno, nekritickým milovníkem Smetany a je tedy jasné, že Janáčková kritická stať vyprovokovala silnou reakci z jeho strany. Tou byla odvetná kritická stať "*Libuše a Podskaláci*". Tam se Nejedlý ironicky opřel zejména do Janáčkovy práce s nápěvkou - ty odsoudil jako "*pochybené a zcela neumělecké*"⁹¹".

Kritická výměna názorů Janáčka a Nejedlého na téma smetanovské tvorby měla kořeny již v Janáčkově protismetanovské publikační praxi v osmdesátých letech v rámci Brněnských listů a pokračovala přes tento spor a sérii Nejedlého přednášek v pražském Národním domě na Vinohradech až k té, která nesla název "*Problém moravské opery: Leoš Janáček, Její pastorkyňa*". Přednášky byly otevřené veřejnosti a Janáček, který tou dobou pobýval častěji v Praze, tuto poslední jmenovanou navštívil. Z následné korespondence Janáčka můžeme usoudit, že jeho rozhořčení bylo nesmírné. Nadto všechno ještě Nejedlý o rok později publikoval stať "*Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*", ve které srovnával konkurenční Foersterovu *Evu* s *Jenůfou*. Odsoudil tam vše, co dnešní kritika na Janáčkově *Jenůfě* vynáší. Zpochybnil "moravskost" opery, odsoudil práci s nápěvkou a rozhodně shodil neveršované, prozaické libreto. Janáček následně reagoval tak, že si podrobně nastudoval veškerou rétoriku Nejedlého knih o Smetanovi, vypsalsi veškeré termíny, kterými Nejedlý Smetanova díla charakterizoval a následně se snažil dokázat, nakolik jsou tyto termíny vágní.

V tomto bodě už můžeme hovořit o otevřeném souboji těchto dvou mužů. Zatímco Janáček sveřepě trval na svém postoji, hájil koncept moravské opery a otevřeně kritizoval Smetanovo dílo, Nejedlý hanil Janáčkovy progresivní postupy tím, že o nich prohlašoval, že jsou zpátečnické, ornamentální a patří do období předsmetanovských pokusů. Svůj názor na *Jenůfu* Nejedlý prakticky nikdy nezměnil. Naposledy se do opery opřel v roce 1926, kdy byla znovu nastudovaná v Praze a kdy už slavila úspěchy i na zahraničních jevištích...

1.2 Stručné nastínění děje opery

Příběh se odehrává v blíže nespecifikované, patrně slovácké vesnici. Středobodem dění prvního jednání je potom mlýn, respektive prostor před ním, kde sledujeme dialog Jenůfy a stařenky Buryjovky. Přítomen je také Laca Klemeň, který v mlýně pracuje jako mládek. Dozvídáme se, že se jedná o nevlastního vnuka stařenky Buryjovky. Jenůfa je neklidná, myslí na svého milého Števu, Buryjovčina vnuka a právoplatného majitele mlýna, který odjel do města k odvodu branců. Jenůfa čeká, zda Števu od asenty pustili a doufá, že nikoliv. Když se potom Števa objeví s tím, že na vojnu nejde, přijde již zcela opilý a společně s velkou skupinou mladých rekrutů a s hudebníky. Veselení před mlýnem přeruší příchod Petrony Kostelničky, Jenůfiny opatrovnice, která nese Jenůfino zalíbení ve Števu s velkou nelibostí. Nelíbí se jí, jak Števa rozhazuje peníze a holduje alkoholu. Vynáší verdikt, že se Števa a Jenůfa nevezmou, pokud se Števu nepodaří dodržet roční lhůtu před svatbou, v rámci které se neopije. Jenůfa je ale se Števou těhotná, brzká svatba je pro ni nevyhnutelně nutná, to ale Kostelnička netuší. Opilý Števa odchází spát a s Jenůfou

90 FUKAČ, Jiří. Leoš Janáček a Zdeněk Nejedlý: K problematice vztahu české kritiky k tvorbě počátku 20. století. In: *Opuscula historiae artium*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1963, s. 5–29. ISSN 1211-7390.

91 tamtéž

si přichází promluvit Laca. Ten je do Jenůfy celý život zamilovaný a velmi těžce nese, že Jenůfa má oči pouze pro Števu. V horečnatém záchvatu žárlivosti se snaží Jenůfu obejmout a v zápasu, ve kterém se mu Jenůfa brání, jí omylem rozřízne nožem, který má celou dobu v ruce, tvář.

Zohavená Jenůfka se znovu na scéně objeví ve druhém jednání, tentokrát doma, u Kostelničky. Příběh je posunutý v čase, Jenůfa je po porodu malého Števušky, Števova syna. Kostelnička ji schovávala po celou dobu těhotenství doma a celé vesnici tvrdila, že Jenůfa odešla sloužit do Vídně. Teď je zavřená doma, celé dny čeká, až se Števa ukáže (ten jediný ví, že je Jenůfa doma) a přijde se alespoň podívat na svého syna. To se však neděje. Kostelnička přichystá Jenůfě silný odvar z bylin, který způsobí velmi silný spánek a pozve Števu ve snaze ho uprosit, aby si Jenůfu s dítětem přeci jen vzal. Prostuduchý Števa ale trvá na tom, že to nelze učinit - Jenůfa s pořezanou tváří už není tak krásná, co bývala, Števa se bojí Kostelničky a nadto všechno se už mezitím stihl zasnoubit s rychtářovou dcerou Karolkou. Nabízí, že bude na dítě platit, ale pouze pod podmínkou, že se nikdo nikdy nedozví, že je dítě jeho. Když Jenůfa zakřičí ze spaní, Števa se lekne a uteče. Vzápětí do světnice vstupuje Laca. Ten viděl Števu utíkat a domyslel si, že se patrně Jenůfa "vrátila ze služby". Vyptá se Kostelničky, i na to, zda Kostelnička Jenůfu Števovi dá a projeví zájem o Jenůfinu ruku sám. Kostelnička mu na oplátku vyloží celou pravdu a když promluví i o dítěti, Laca se vyděsí. Kostelnička mu zalže, že už je chlapeček mrtvý, že po porodu zemřel - to vše ve snaze, aby si Jenůfu vzal za ženu alespoň Laca. Když Laca odejde, Kostelnička popadne děťátko, zanesse jej k vodě a hodí pod led ve víře, že do jara, než roztají ledy, po něm už nebude ani památky. Doma se mezitím probudí Jenůfa, která v příšerné předtuše hledá dítě, pláče a modlí se za jeho bezpečí. Když se Kostelnička vrátí, zalže Jenůfě, že ta spala dva dny v horečkách a chlapeček mezitím hlady zemřel - ona ho zrovna pochovala. Vrací se Laca, žádá Jenůfu o ruku a ta přijímá.

Ve třetím jednání sledujeme Kostelničku a Jenůfu, která se chystají k Jenůfině svatbě. Atmosféra je jaksi tíživá, Kostelničku pronásleduje její strašný skutek a nedokáže nalézt klidu. Toho si všimne i Rychtář s Rychtářovou, kteří přijdou Jenůfě a Lacovi gratulovat. Jenůfa je oblečena k svatbě ve vdovském šatu namísto bělostných šatů pro nevěstu. Je patrné, že tahle svatba je zatěžkaná neznámou bolestí. Přicházejí další svatební hosté - například Karolka se Števou. Uprostřed žehnání snoubencům, těsně před odchodem do kostela, ale přibíhají lidé pro Rychtáře, že pod ledem u pivovaru našli sekáči přimrzlé dítě. Jenůfa poznává svého synka, přihlížející vesnice na základě její reakce usoudí, že dítě zabila ona sama a volá po jejím přísném potrestání. Za Jenůfu se postaví Laca, když v tu chvíli se k činu přizná Kostelnička. Karolka, poté co zjistí, jakou hrůzu spáchal její snoubenec, okamžitě ruší zasnoubení a odchází s tím, že si Števu nevezme. Jenůfa prosí o odpuštění pro Kostelničku, ta sama ale žádá pro sebe trest a nechává se Rychtářem odvést. Spolu s nimi odchází i celý svatební dav. V nastalém tichu Jenůfa pobízí Laca, aby ji nechal, že takový vztah nemá zapotřebí. Ten ale trvá na tom, že s Jenůfou zůstane a doprovodí ji kamkoliv jen půjdou. Jenůfa jeho nabídku přijímá. Ruku v ruce potom Jenůfa s Lacou odchází z vesnice za novým životem.

1.3 Mařenka a Jenůfka. Od folklorismu k psychologii.

Poznámka na úvod: jedná se o záznam úvahy, která vznikla v průběhu práce na Prodané nevěstě v zimě 2019, kdy jsem si zoufale potřebovala vymezit rozdílná hrací pole možností zpracování u obou zmíněných textů.

„Prodaná nevěsta je mi symfonií radosti. (...) Není to Kecel, ani jiný, kdo posouvá a řídí dějové pásmo. Je to cosi nadosobního, něco, co si podmanilo akční svobodu všech osob. Je to radost, posvěcení.“⁹²

Václav Talich

V českém kulturním prostředí se běžně setkáváme s celou řadou nejrůznějších textů úzce spjatých či přímo vycházejících z venkovského prostředí. Je naprosto přirozené, že se motivy venkovského lidového prostředí integrovaly do kodifikované podoby literárních děl. Čím to ale je, že některá tato díla vyvolávají tak silné nacionalistické touhy, čím to, že některá jsou a byla využívána k podněcování podpory státu či národa a jiných se to do takové míry netýkalo?

V průběhu svého magisterského studia na Katedře scénografie jsem se zabývala koncepčním řešením dvou českých oper (*Prodaná nevěsta*, *Jenůfka*), které jsou ve venkovském prostředí kotveny velice silně. V obou případech jsem zase a znovu řešila problematiku práce s lidovými motivy, s vesnickým podtextem a jeho vizualitou. Jakkoliv byla tato práce v obou případech poněkud podobná, pozorovala jsem celou řadu rozdílností. V následujícím textu se pokusím na základě vlastní zkušenosti s oběma podklady uvažovat nad tím, jak rozdílné pojetí lidovosti v obou dílech osobně pozoruji a jak rozdílné je potom kotvení v masovém povědomí českojazyčného obyvatelstva.

Domnívám se, že na počátku všech úvah, které povedou tímto směrem, je nutné začít přemýšlet o samotném pozadí, které doprovázelo vznik děl, stejně tak, jako bychom se měli zmínit o směrodatné rozdílnosti povah autorů.

Prodaná nevěsta měla premiéru 30.5.1866 v pražském Prozatímním divadle. Bedřich Smetana se pro práci na *Prodané nevěstě* rozhodl velice krátce poté, co dokončil předešlé operní dílo, *Branibory v Čechách*. Smetana velmi usiloval o vytvoření původní české národní opery a tento úkol byl po něm i žádán. Není divu, toto období bylo státotvornými tendencemi prosyceno nejenom v českém prostředí a Smetana jakožto skladatel nemalých kvalit, komponující opery na česká libreta, byl na podobnou práci ideálním adeptem. Role českého národního skladatele Bedřichu Smetanovi připadla ještě v době, kdy aktivně působil. V dopise z roku 1882, adresovaném Ludovítu Procházkovi, se dokonce dočítáme, že sám Smetana si své odpovědnosti národu byl velmi dobře vědom: „*Já musím hledět udržeti ono čestné a slavné postavení, které mně skladby moje v národě a ve vlasti připravily. – Jsemť dle zásluh mých a dle mého snažení skladatelem českým a stvořitelem českého slohu v dramatickém a symfonickém oddílu hudby – výhradně české... Nemohu se vpravit v takový lehkovážný text; mně se taková hudba hnusí a dokazoval bych tím celému světu, že píšu za peníze všecko, co kdo ode mně žádá.*“⁹³

92 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.

93 Zakladatel české národní hudby. *Mistři klasické hudby* [online]. [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: <https://mistri.muzikus.cz/romantismus/vrcholny-romantismus/bedrich-smetana/zakladatel-ceske-narodni-hudby>

Právě zmíněná opera *Braniboři v Čechách* se měla stát takovým novým národním pokladem, nicméně výsledný tvar se s přílišným pochopením nesešel. Smetana vytvořil velmi hutné, patosem protkané dílo s nepříliš dokonalým libretem a výsledkem tohoto pokusu bylo nakonec víceméně hlavně to, že si Smetana vysloužil nálepku skladatele tvořícího pod vlivem wagnerianismu. Po tomto neúspěchu s vážnou operní nótou se tedy skladatel rozhodl pro lehčí tematiku. Opět mýnil stvořit národní operu, nicméně komickou. *Prodaná nevěsta* tedy již rovnou vznikala jako opera s předem připravenou „škatulkou“ a předurčeností k tomu, aby sloužila nacionalistickým potřebám národního obrození. Nadto Smetana již tehdy sám o sobě pověst tzv. českého národního skladatele nesl (a na této pověsti se za posledních 150 let až do současnosti jen pramálo změnilo, nutno podotknout). Když se naproti tomu podíváme na okolnosti vzniku *Jenůfy*, musí nám být nad slunce jasné, že intence těchto operních děl by nemohly být již od samotného počátku odlišnější.

Leoš Janáček měl do jisté míry až jakési štěstí, neboť on se k práci na *Jenůfě* dostal v podstatně méně, z hlediska národního buzení, zjitřené době. Divadelní hra Gabriely Preissové, která posloužila coby předloha pro výsledný operní tvar, měla premiéru v roce 1890 a první uvedení Janáčkovy opery potom přišlo na řadu o celých čtrnáct let později, 21.1.1904. Společností tehdy jednak rezonovala značně jiná témata než v době, kdy se Bedřich Smetana rozhodl komponovat národní komickou operu a zároveň sám Janáček prožíval na přelomu století nesmírně turbulentní období ve svém osobním životě. Po smrti mladšího syna Vladimíra byl nucen vypořádat se také se smrtí jednadvacetileté dcery Olgy. V důsledku smrti dětí se patrně i manželství se Zdeňkou Janáčkovou nenacházelo v příliš příznivém stavu a do toho všeho Janáček nepociťoval dostatečnou oporu v tvorbě ze strany přijímajícího publika. Vždyť i *Jenůfa* musela mít koneckonců premiéru nikoliv v Praze, ale v Brně! Janáček měl za sebou období nepříliš velikých úspěchů, snažil se prorazit se svými kompozicemi, ale příliš se mu nedařilo. Hledal tedy dobrý námět pro operní dílo a tehdy, patrně v roce 1890, kdy se odehrála premiéra, se poprvé setkal s *Její pastorkyní*. Toho stejného roku navíc Janáček cestoval po Slovákku a tam zcela určitě načerpal značné množství související inspirace. Slovákko bylo jeho láskou tou dobou již celou řadu let a on kontinuálně zpracovával tam získané hudební motivy do svého díla ještě dávno předtím, než Preissová napsala *Pastorkyni*. Není pochyb, že Janáčkově také konvenoval motiv vášnivosti a žárlivosti – jeden z opěrných pilířů příběhu o *Jenůfě*. Ke všemu zmíněnému navíc z korespondence s Preissovou (která ho přesvědčovala o tom, aby se do *Pastorkyně* nepouštěl) věděl, že na motivy její *Gazdiny roby* se o operní dílo pokoušel tou dobou Josef Bohuslav Foerster. Tyto všechny důvody byly pro Janáčka dostatečnou motivací pro to, aby se do práce na *Jenůfě* pustil. Určitě neusiloval o národní dílo – spíše se, jak tomu u něho bylo zvykem, soustředil na hlavní postavu, její motivace, osud a příběh jako takový, než aby vykresloval národní motivy. Janáček obecně inklinoval ve své tvorbě k velmi osobnímu přístupu k postavám a značně empaticky dokázal vyprávět příběhy konkrétních jednotlivých lidí. Ať už se podíváme na kterékoliv Janáčkovu operní dílo, nikde bychom v hlavní roli nenašli dav. Vždy se jedná o sondu do hlubin jednotlivců, velice citlivým způsobem podané emoce a situace. Tento motiv u Smetany tak patrný není, také proto byl on mnohem lépe disponován k vytvoření něčeho tak masově poplatného, jako měla být česká národní opera.

Dědictví vzniku doprovázelo zejména *Prodanou nevěstu* dalšími lety inscenační tradice. Zatímco *Jenůfa* byla od počátku přijímána jako veristická opera, byť z lidového prostředí, ale primárně psychologického rozměru, *Prodaná nevěsta* byla inscenována pravidelně u příležitostí nejrůznějších státních či národních oslav a svátků. Paradoxem se stalo, že se mělo jednat o komickou operu, symfonii radosti, veselou frašku plnou nadsázky a přitom se její inscenování bralo neustále jako záležitost smrtelně vážná. Snad nejpřesněji a zároveň s poplatnou hořkostí pojmenoval tenhle ambivalentní vztah Josef Lada, když dostal za úkol *Prodanou nevěstu* vypravit pro Národní divadlo: „*Prodaná nevěsta je už jakési sakrosanktum a dávno se zapomnělo, že je to komická opera. Komická opera být tedy komická a ne důstojně vážná, jak si leckdo Prodanou nevěstu představuje. Mně říkali známí, že budu bit tak jako tak, neboť troufat si na Prodanou nevěstu je prý trestuhodná opovážlivost. (...)*“ Podobně problematickou pozici popisuje také výtvarník Jan Dušek, když vzpomíná na scénografii k *Prodané nevěstě*, ovšem zhruba o šedesát let později po Ladovi. Dušek na scénu umístil ohromnou kopy slámy, zdánlivě nevinný objekt - už i na ten diváci reagovali v zásadě velmi rozporupně.

Inscenační tradice *Prodané nevěsty* zkrátka již od prapodstaty svého vzniku velí k důstojnosti a vážnosti, ke konzervativnímu zobrazení malebné vesnice či maloměsta se štíty domů ve stylu selského baroka a s krojovanými sbory. Protože tak se už po dvě staletí společensky kodifikuje česká identita národní lidovosti. Jakýkoliv pokus o odklon se setkává na jedné straně s nezměrnou kritikou, neboť se dopouští újmy na „národním pokladu“ a na druhé straně potom často s nadšením, protože se snaží přijít s novým viděním. K tomu opět Josef Lada: „*Ti staří, kteří pamatují výpravu ještě s perníkářskými krámy, spoustou kaširovaného perníku, chtěli by mítí Prodanou nevěstu stále vypravenu se všemi realistickými podrobnostmi. Mladým lidem to naopak všechno vadí a přáli by si redukovat kulisy na nejmenší míru: aby jenom jakási éterická mlžina obklopovala zpěváky, aby vynikl jen zpěv a divákova pozornost nebyla od hudby odváděna mnohými podrobnostmi ve výpravě a v komplikování scén. Těmto protichůdným nárokům se tedy nezachová nikdo. (...)*“⁹⁴ Snad nejvíce paradoxním na tomto celém vyjádření zůstává na tomto všem to, že tato slova musel pronést zrovna Josef Lada, čelný tuzemský ilustrátor malebného češství. Že i on musel čelit ve své době kritice zrovna za výpravu *Prodané nevěsty*! Jeho pojetí vizuality české vesnice zůstává v českém masovém vnímání hluboko zakořeněné a oblíbené dodnes. V době vzniku kritizované inscenace tomu nebylo jinak, proto je docela ironicky humorné, že i on musel čelit kritice za nedostatečně zodpovědný přístup k národní tématice. Inscenační tradice *Prodané nevěsty* se skutečně odvíjí do velké míry od určité usazenosti, která dílo provází od počátku jeho vzniku. Zvláštní je, že ani divokost postmoderních přístupů k divadlu nedokázala s tímto fenoménem nic výraznějšího udělat. Zatímco krajně postmoderních inscenací *Jenůfy* vzniká každoročně vícero, v případě *Prodané nevěsty* je to číslo mnohem nižší.

Kromě samotné podstaty národní zatíženosti, která je do osudu *Prodané nevěsty* vepsána již od počátku, hraje pro její davovou popularitu a tím pádem také pro masově konzervativní vidění i fakt, že se jedná o krajně jednoduchý příběh, který diváka nikterak zásadně nezatíží. V porovnání s tíhou příběhu *Jenůfy* je rozdíl jasný. Již Preissová v *Její pastorkyni* nastiňuje primárně ukrutný životní úděl jednotlivých postav, které jej svým jednáním mění k lepšímu či horšímu. Tím už v základě vytváří zatěžkávací a nadčasový,

94 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X., s.108

krajně dramatický prvek, který umožňuje následně množství různých cest interpretace. *Jenůfa* je tak hlavně lidským příběhem, bolestivou výpovědí o životě, který se odehrává na pozadí uzavřeného společenství jedné vesnice. Ono vesnické, lidové prostředí hraje v *Jenůfě* kruciólní roli – zejména pro ten nepsaný kodex pravidel, která jednotlivé protagonisty tolik svazují. Dalo by se říci, že lidové, vesnické prostředí je zde přítomno zejména v oné základní struktuře vztahů, která je následně jedním z hybatelů děje. Přítomnost lidového prostředí je přítomností obsahovou, opisuje základní rámeček děje. *Jenůfa* nese dramatickou situaci, která nutí diváka uvažovat nad otázkami mnohem nadčasovějšími a mnohem více nad rámeček pouhé lidové férie. Nad Jenůfiným osudem je divák nucen přemýšlet, zvažovat a rozhodovat se, na čí stranu se přikloní. V konečném důsledku se zde jen těžko hledá černá a bílá. Janáček nadto situaci komplikuje emocionálně velice přesvědčivým a tíživým hudebním zpracováním, které koncentrovaně vypráví obrovskou složitost života a utrpení hlavní postavy. Opera není určitě jednoduchá na poslech a to jak z hudebního hlediska, tak z hlediska emocí.

Oproti tomu Smetana postavil *Prodanou nevěstu* na jednoduchých, líbivých melodiích, které se opakují a libreto není o nic složitější. Jednoduchost a přímočarost je zcela zřejmě také výrazným faktorem, který hraje pro masovou diváckou popularitu. Dramatický oblouk je v případě *Prodané nevěsty* jednoduchý, problém v podstatě žádný, prostor pro interpretaci také mizivý. Je to ryzí komedie, poctivá „řachanda“ stříhu slavností piva. Ostatně, na tvrzení, že *Prodaná nevěsta* „není žádný scénický problém a proto lze zadat novou výpravu a částečně i kostýmy i bez znalosti režijní koncepce“ postavil už v roce 1932 obhajobu nutnosti nové výpravy pro *Prodanou nevěstu* v rámci Smetanovského cyklu Jaroslav Kvapil⁹⁵.

Nad všechny tyto výchozí rozdíly považují ještě osobně za výrazný faktor otázku ztotožnění diváka. Základní dramatická situace *Jenůfy* je značně podstatnou a klíčovou pro celospolečenské vnímání. Situace nechtěně těhotné dívky je mnohem více ztotožňující pro ženské publikum, než pro to mužské. A určitě to není podklad pro velkolepou přehlídku lidovosti a „národnosti“. Divákům před očima rozkrývá intimní, komorní drama několika žen na pozadí malé komunity vesnice, která přihlíží. *Prodaná nevěsta* je oproti tomu věcí vysloveně davovou, sbory jsou hlavní, dominantní složkou a ženský osud Mařenky tedy určitě neskýtá žádnou ztotožněníhodnou situaci. Divák se mnohem snáze ztotožní s davem, který popíjí pivo, než s Mařenkou, jejíž charakter je vlastně v konečném důsledku jen velmi těžko pochopitelný. Důvodem může být i nedostatečně rozpracované libreto, které neposkytuje příliš mnoho podrobných informací ke konkrétním charakterovým vlastnostem.

Jenůfa je pro mě osobně zatím nejvíce ženskou záležitostí, se kterou jsem se v divadelním prostředí setkala, je to sonda do generačně děděného boje žen v rodinách agresivních, alkoholu holdujících mužů, obraz ženského utrpení a lásky, a to vše je v ní nazíráno ryze ženskou optikou. Něco takového určitě nedosáhne tak masového nadšení jako veselá komedie o drobných roztržkách na návsi, to je nad slunce jasné.

Prodaná nevěsta byla napsaná za účelem konstrukce velkolepé národní opery komického rázu, proti ní stojí *Jenůfa*, která svou komorní tragikou nemůže nikdy dosáhnout stejného. Lidové motivy a zobrazení vesnické společnosti je v obou případech

95 PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.

přítomné, nicméně pokaždé za jiným účelem a v jiné podobě. *Prodaná nevěsta* manifestuje malebnost a rozpustilost, krásu české vesnice, jsou to takové *Babovřesky Zdeňka Trošky*. Vesnický kolektiv je zde prezentován vlastně docela amorfně, hlavně, že je veselý, bujarý a uvolněný. Pletichy jednotlivých protagonistů působí vlastně roztomile a tak nějak mile, navzdory tomu, že se ve své podstatě jedná o něco docela ukrutného. Lidové motivy hudební, které Smetana do kompozice zapracoval, jsou jednoduchoučké, opakují se a jsou uměle vytvořené podle jakési představy všečeské lidové písně. Všechno působí jako taková zvláštní kartonová stafáž něčeho, co nikdy nebylo, ale mohlo by být.

Metoda práce Leoše Janáčka se od Smetanovy liší tím, že Janáček zhusta používal tzv. nápěvků – oposlouchaných hudebních motivů z řeči lidí, lidových písní, zvuků zvířat atp.. Zvuk Janáčkovy lidovosti je tak mnohem autentičtější než ten, kterého dosahuje v *Prodané nevěstě* Smetana. Stejně tak role vesnice a lidových motivů je zde mnohem hlubší, nežli role pouhého bavícího se davu. Janáček a Preissová v *Její pastorkyni* zaplétají Jenůfu do osidel vesnických vztahů, do pomluv a zla, které umí jenom lidé z takto úzce srostlých komunit. Vesnice v *Jenůfě* je starozákonním světem, který se drží svých konzervativně nastavených pravidel a těch se nevzdá – proto je schopen hrozit Jenůfě a Kostelničce vyděděním. Preissová pracuje s mnohem hlubším vzorcem pevné struktury vesnického řádu, který zrovna v *Prodané nevěstě* absentuje. Lidové zvyky a obyčeje jsou zde rituály až čarovných rozměrů, nejsou zde přítomny pro pobavení publika. Vše lidové v *Jenůfě* je zpřítomněno na základě vnitřních souvztažností – nikoliv jako formální obraz vnějšku, ale jako hluboký princip, kterému je těžké se vzepřít. *Prodaná nevěsta* je formální obraz lidovosti, ale z vnitřních souvztažností zůstalo pramálo. Snad proto je *Jenůfa* mnohem snáze převeditelnou a interpretovatelnou i pro současný svět (jakkoliv kontext vesnických vztahů už dávno nemá žitou tradici), zatímco *Prodaná nevěsta* zůstává staticky interpretovaným příběhem. Není to jenom oním kodexem, kterým se nutně musí řídit každý výtvarník, kterému se *Prodaná nevěsta* dostane pod ruku. Je to právě i samotnými dispozicemi opery...

2. Konkrétní příklady práce s folklorními motivy demonstrované na analýzách provedených inscenací oper Jenůfa

Na následujících stranách přikládám soubor textů, které vznikly při úplném zrodu diplomové práce. Jsou to texty, kterými jsem zakončila období rešeršování realizovaných pojetí Jenůfy v roce 2019. Vznikly na základě zhlédnutí inscenací naživo, ze záznamů a z fotodokumentace. Jejich podobu jsem se v diplomové práci rozhodla zachovat a hlouběji do tehdejší reflexe různých řešení dnešním pohledem nezasahovat. Současná reflexe jiných zpracování je zahrnuta například v kapitole 2.3.4 v Části první.)

2.1.1 Alexandr Vladimír Hrska a Jenůfa poprvé v Praze Národní divadlo v Praze, 1926 (režie: Josef Muncingr)

Zatímco Janáčkova anabáze, která předcházela prvnímu uvedení *Jenůfy* v pražském Národním divadle, nám je velmi dobře známa a v této práci se o ní podstatně více dočteme v kapitole týkající se vzniku opery, okolnosti vzniku výpravy k prvnímu pražskému nastudování nám zůstávají mírně zamlženy. Vskutku, o okolnostech, které vedly Alexandra Vladimíra Hrsku, akademického malíře, grafika a scénografa, ke konkrétnímu řešení, které pro *Jenůfu* navrhl, toho velmi nevíme.

Hrška byl v době příprav pražské premiéry již poměrně renomovaným jevištním výtvarníkem. Měl za sebou období spolupráce s K.H.Hilarem v Divadle na Vinohradech, dále také náročné angažmá v brněnském Národním divadle, kde se setkával při spolupráci s mnohými významnými osobnostmi českého kulturního života. Mimo jiné se zde shledal poprvé s Leošem Janáčkem. Po roce intenzivního působení v brněnském angažmá se Hrška vrátil v roce 1922 zpět do Prahy a postupně navázal opět spolupráci s Hilarem, Ferdinandem Pujmanem a dalšími významnými režiséry své doby.

Je nutné Hrškovu *Jenůfu* vnímat v kontextu další jeho tvorby. Hrška se řadí dodnes mezi jedny z nejprogresivnějších scénografů své doby, je jedním z uznávaných zakladatelů moderní podoby československé scénografie. Měl velký smysl pro abstrahování jevištní architektury a jevištní expresionismus - je tedy velice zajímavé sledovat, jak se popasoval s veristickou *Jenůfou*.

Z dochované obrazové dokumentace víme, že scénografii pro první jednání opery postavil Hrška na výrazném malovaném prospektu s motivem starých, pokroucených stromů v lese, na jehož pravý okraj umístil fragment stavení - patrně mýlného coby mlýn. Ve středu je patrný mostek přes strouhu, kde Jenůfa zalévá rozmaryju. Prospekt působí specificky zejména díky dynamické struktuře prastarých korun stromů a činí z této výpravy určitě zapamatovatelný pokus. Pro druhé a třetí jednání potom Hrška vytvořil interiér Kostelníččiny světnice tak, že v horní polovině jeviště zavěsil malovanou dekoraci dřevěného stropu, kterou snížil podhled a vytvořil do výšky stísněný prostor. Na scénu umístil kamna, množství realistického nábytku a celou řadu obrázků, patrně obrazů svatých. Nábytek, zejména židle a stůl, vykazuje známky tehdejší univerzální představy selského stylu, jinak ale prostor postrádá jakékoliv dekorativní, ornamentální prvky.

Řešení je to dobově přístupné, nikterak šokující a smysluplné, přitom slohově čisté. O podobě kostýmů toho mnoho nevíme, v archivu Národního divadla se dochovaly prakticky pouze dvě fotografie a žádné návrhy. Na jedné z fotografií je patrný sbor děvčat v oděvu, který v siluetě připomíná kroj a na druhé vidíme patrně Jenůfu, Števu a Laca v rozhovoru, kde u Števy je patrný vliv folklorního oděvu na výslednou podobu kostýmu. Jinak ale bohužel více informací k podobě tohoto řešení nemáme.

Hrška bezesporu položil výchozí bod pražských inscenací *Jenůfy* do místa, které nakládalo s venkovskými lidovými motivy civilně, avšak v duchu dobového vyznění dostatečně explicitně. Venkovské motivy do výsledného řešení zahrnul, nicméně koncepci na nich nepostavil - v případě interiéru světnice venkov spíše konstatuje než akcentuje a exteriérová dekorace poutá pozornost spíše velmi dynamickými korunami stromů než akcentem venkovských lidových motivů. V kontextu dobových zpracování Hrškův přístup nikterak nevyniká, nutno však vyzdvihnout viditelnou snahu o stylovou čistotu.



Obraz 17: Jenůfa v Národním divadle r. 1926, I. jednání (výtvarník A.V.Hrska)



Obraz 18: Jenůfa v Národním divadle r. 1926, II. a III. jednání (výtvarník A.V.Hrska)

2.1.1 František Tröster a první Jenůfa bez folklorismu

Státní divadlo Brno, 1961 (režie: Miloš Wasserbauer)

Dalším scénografickým řešením *Jenůfy*, kterým se tato kapitola bude zabývat, je to, které vytvořil k inscenaci z roku 1961 scénograf František Tröster. V kontextu Trösterovy další soudobé práce by se mohlo na první pohled zdát, že by nás toto zpracování mohlo zavést směrem k velmi doslovným folkloristickým zobrazením. Tím spíše, když vzpomene kostýmy k *Lišce Bystroušce*, na kterých Tröster pracoval celých deset let před *Jenůfou*. Trösterovo pozdní tvůrčí období, do kterého inscenace *Její pastorkyně* spadá (premiéru měla inscenace v roce 1961, tzn. sedm let před Trösterovou smrtí), se totiž vyznačuje jistým příklonem k poetismu, který v některých případech lavíroval směrem k popisnosti. Jakkoli vykazují jiné inscenace stopy tohoto způsobu práce, výtvarné zpracování *Její pastorkyně* se tímto směrem neubrало. Naopak, Tröster se stal snad prvním výtvarníkem vůbec, který neměl potřebu celou vizuální koncepci podřídit doposavad vždy přítomným folkloristickým tendencím. Směrem k folklorismu se v souvislosti s prací na *Jenůfě* vyjádřil dokonce značně kriticky: „(...) Podle mého názoru ovšem Janáčkova tvorba nemá nic společného s folklorem *Joži Úprky*. Janáček se na folklor dívá novodobě, z folkloru si bere jen tvůrčí metodu. Nevidí jen povrch tak, jako *Úprka*, u něhož je kraj jen barevnost. *Jenůfa* není barevná pouť u svatého Antoníčka, to je lidské venkovské propastné drama, řekl bych baladicky viděný všední den s lidskou tragedií. Ten folklor je jen v dialektu a dole v harmonii hudby.⁹⁶“

Výsledná podoba Trösterova scénografického řešení byla v zásadě minimalistická. V základě byla tvořená konstrukcí z dřevěných můstků v rustikálním duchu. Tato

96 TRÖSTER, František a Vlasta KOUBSKÁ. *František Tröster: básník světla a prostoru = artist of light and space* : [Výstavní sály Obecního domu, 16.5.-2.9.2007. Praha: Obecní dům, c2007. ISBN 978-80-86339-38-2.

konstrukce jednak umožňovala práci s prostorem ve vertikálním směru, jednak umožňovala práci s horizontální hloubkou jeviště – to díky hloubkovému odstupňování.

Sám výtvarník popisuje své řešení následovně: „*Protnul jsem scénu průsvitnou průmětnou, jdoucí diagonálně jevištním prostorem. Přední hranu této plochy jsem umístil vysoko nad přední portál, průmětna jdoucí šikmo prostorem jeviště se dotýkala asi v polovici hloubky jeviště zevně tak, že vytvořila dva prostory. Přední byl otevřený do hlediště, a průmětna mu tvořila jakýsi přiklopený strop, podepřený lidovým, vyřezávaný sloupkem.*⁹⁷“

Konkretizace prostředí bylo docíleno náznakově, prostřednictvím jednotlivých fragmentů, umístěných do prostoru – v prvním jednání to byly větve stromů, roubená studna, mlýnské kameny, ve druhém a třetím jednání pak stůl a lůžko, tesaný sloupek a zavěšené bidlo s přehozeným cípem ubrusu. Tyto prvky zároveň sloužily režijnímu aranžmá – na kámen usedla zdrčená Jenůfka, posléze na něj vstoupil Laca... Kromě těchto ryze praktických služeb ale fragmenty zároveň fungovaly čistě samy za sebe, jako jevištní objekty se silným poselstvím a potenciálem pro tvorbu silných jevištních obrazů. Postel ve druhém jednání byla tou postelí, kde Jenůfa porodila malého Števušku, po můstku v úvodu nastupovali rekruti, aby po něm ke konci ruku v ruce odešla Jenůfa ruku v ruce s Lacou za světlejší budoucností. „*V zadním prostoru byla umístěna jakási cesta, jdoucí cik-cak z výšky dopředu, opatřena lidovým zábradlím. Tudy přicházejí rekruti, tady Kostelnička odnáší dítě, zatímco v předním dolním prostoru se hraje. Je jaksi druhou, vnitřní, baladickou průmětnou děje.*⁹⁸“

Tröster zde opět (tak jako ve již zmíněné *Bystroušce*) využil projekci, kterou se jal vykreslovat drobnější detaily na stěnách ve druhém a třetím jednání. Krom toho položil obecně veliký důraz na světelné řešení, kterým napomáhal k dotvoření silných obrazů. Vznikl tak například působivý obraz zabití Števušky, kdy divák mohl vidět siluetu spěchající Kostelničky, kterou provázel hrozivý, zveličený stín, a zároveň pozoroval promítnutý mariánský obraz v popředí. Tento vizuální kontrast doprovázel Jenůfinu modlitbu a musel působit opravdu velice sugestivně. Jiné výrazné světelné řešení bylo například použito v samotném závěru. Ve scéně odchodu se ona světlá budoucnost před Jenůfou a Lacou rozprostřela doslova a to tak, že se zadní plán pomocí světla celý otevřel.

97 TRÖSTER, František a Vlasta KOUBSKÁ. *František Tröster: básník světla a prostoru = artist of light and space* : [Výstavní sály Obecního domu, 16.5.-2.9.2007. Praha: Obecní dům, c2007. ISBN 978-80-86339-38-2.

98 TRÖSTER, František a Vlasta KOUBSKÁ. *František Tröster: básník světla a prostoru = artist of light and space* : [Výstavní sály Obecního domu, 16.5.-2.9.2007. Praha: Obecní dům, c2007. ISBN 978-80-86339-38-2.



Obraz 19: Jenůfa ve Státním divadle v Brně, r.1961 (výtvarník: František Tröster)



Obraz 20: Jenůfa ve Státním divadle v Brně, r.1961 (výtvarník: František Tröster)

Trösterova scénografická koncepce se stala v inscenační tradici *Jenůfy* klíčovou a to zejména pro radikálně nový přístup k tématice práce s folklorními motivy. Místo, aby popisně a doslovně znázorňoval, vyjímá Tröster pouze ty prvky, kterými potřebuje znakovat prostředí a nebo ty, které potřebuje pro dotvoření dramatické situace. S těmi potom vytváří univerzální vesmír vesnice, ve které se příběh odehrává. V tomto přístupu se Tröster od základu odlišil od všech předchozích scénografů *Jenůfy*, svým výkladem inspiroval množství těch následujících, kterým otevřel další možnou inscenační cestu.

2.1.2 Stanislavského Jenůfa šokující

Dutch National Opera, 2018 (režie: Katie Mitchell)

V kontrastu k Trösterovu zpracování by se mohlo jevit řešení scénografky Lizzie Clachan, navržené pro inscenaci režisérky Katie Mitchell v Dutch National Opera. Ve výsledku až tak kontrastním ale vlastně není, neboť využívá podobné techniky čtení textu, jakou volil Tröster (jakkoliv by tomu na první pohled zřetelný hyperrealismus až dokumentárního rázu mohl odporovat).

Clachan se vydala cestou až filmového zpracování, ve kterém každý detail hraje velkou roli. Vytvořila podrobně popsany svět plný drobnokresebných útržků, ze kterých skládá podstatu příběhu. Jako by kopírovala kulisy současné reality, do kterých potom Mitchell vepsala dramaturgicky upravený příběh *Jenůfy* a její opatrovnice tak, aby situace mohly odpovídat současnosti. Ano, detailní realismus scénografického řešení společně s bližším zasazením celé vizuální podoby do současnosti si vyžádaly celou řadu dílčích dramaturgických proměn. Tyto změny, nejen, že vedly k větší kompaktnosti celku, ale také k realističtějšímu chápání situací a jejich aktualizaci jak pro současného diváka, tak pro samotné herce. Mitchell je známá důsledným vedením herců pomocí Stanislavského metody – ani v Amsterdamu se tohoto režijního postupu nevzdala a díky tomu se jí podařilo vytvořit působivou, emotivní a velice sugestivní inscenaci⁹⁹.

99 Soap opera at its best: Katie Mitchell's *Jenůfa* at Dutch National Opera. In: *Bachtrack* [online]. [cit. 2019-10-30]. Dostupné z: <https://bachtrack.com/review-jenufa-mitchell-dasch-herlitzius-dutch-national->

Scénografické řešení vychází z několika různých světů¹⁰⁰. Jednak z prostředí současného elektrifikovaného mlýna a potom také z podoby chudinských čtvrtí s karavany a „unimobuňkami“. Všechna prostředí by údajně měla odkazovat na podobu současné Moravy – pro člověka bytí jen trochu Moravy znalého je tato teze již na první pohled poněkud problematická, ale budiž...¹⁰¹

První jednání se odehrává ve mlýně – realistická, filmově detailní scénografie nám představuje prostor rozdělený do třech sektorů. Na levé straně vidíme kancelář (zde pracují úřednice – Jenůfa a Stařenka Buryjovka), na pravé straně šatnu. Středu jeviště dominuje třetí sektor – toaleta. Téměř by se mohlo zdát, že se toto místo nachází v centru všeho dění a to nejen v rámci scénografie, ale i dramaturgicky. Těhotná Jenůfa sem odbíhá zvracet, do mísy také spláchne Števu voničku, zavřená na toaletě také zaslechne zprávu o tom, že Števu neodvedli¹⁰²... Přestože by se mohlo zdát, že práce s místností toalety je zbytečnou snahou o senzaci, Mitchell má tyto momenty pečlivě vymotivovány a i díky nim se se jí otevřela možnost vytvořit množství uvěřitelných výkladů jinak zkratkovitých operních situací, ve kterých probíhají paralelní jednání, kdy o sobě postavy „nemají vědět“. Toaleta tak naprosto organicky zapadá do celkové koncepce uvěřitelného lidského života, rozhodně nevyznívá jako režisérčina potřeba „roubovat“ na libreto nové příběhy a šokující výklady. Mitchell totiž evidentně vychází z důkladné četby libreta a znalosti půdorysů situací, které pozorně rozvíjí tak, aby je současný divák dokázal vnímat a prožít.¹⁰³ Toaleta se potom objeví i ve druhém a třetím jednání, zde už ale nehraje prim – je spíše praktickou součástí interiéru karavanového obydlí, kde se nachází Kostelniččina domácnost. Karavan vytváří pocit nestálosti, nestabilitnosti, divák zde opět sleduje detailně vykreslený svět drobností. Co zde ale bohužel chybí, je jakýkoliv dramatický obraz sevřenosti, ve které se Jenůfa i Kostelnička nacházejí. Dalším problémem se také stala stratifikace prostředí – v karavanu není prostor na Jenůfinu komůrku. Ta je ve výsledku scénograficky vyřešena pomocí prostoru pod dřezem, kam se Jenůfa schovává. O tom, co člověku sděluje, že Jenůfa spí schoulená v hromadách špinavých hadrů pod dřezem, by se dalo polemizovat, stejně tak jako o tom, nakolik je takový obraz v souladu s libretem. Tato situace je jednou z těch, kde se Mitchell nepodařilo Jenůfin příběh plně aktualizovat a kde její výklad poněkud pokulhává.

Režijní a kostýmní pojetí také citelně zasáhlo do jinak často stereotypních interpretací charakterů. Tak například Kostelnička vypadá oproti Buryjovce mnohem méně seriózně, přestože libreto hovoří jasně o pravém opaku. Spíše, než jako respektovanou autoritu, vnímá divák Kostelničku jako podivínskou osobu, roztrpčenou, nedbale oblečenou a věčně rozcuhanou, protivnou ženu. Laca není mládkem, jak to libreto

amsterdam-october-2018

100 Devastating Realism: Jenůfa at De Nationale Opera, Amsterdam. In: *Opera Traveller* [online]. [cit. 2019-10-30]. Dostupné z: <https://operatraveller.com/2018/10/07/devastating-realism-jenufa-at-de-nationale-opera-amsterdam/>

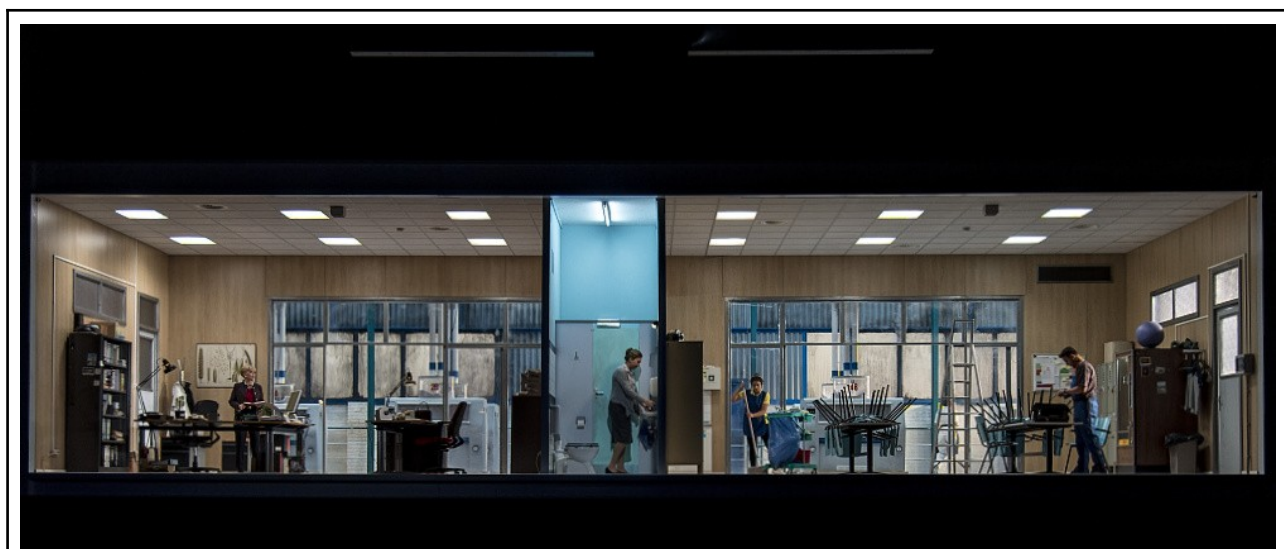
101 Soap opera at its best: Katie Mitchell's Jenůfa at Dutch National Opera. In: *Bachtrack* [online]. [cit. 2019-10-30]. Dostupné z: <https://bachtrack.com/review-jenufa-mitchell-dasch-herlitzius-dutch-national-amsterdam-october-2018>

102 Jenůfa v Amsterdamu jako realistický filmový dokument. In: *Opera Plus* [online]. [cit. 2019-10-30]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/jenufa-v-amsterdamu-jako-realisticky-filmovy-dokument/?pa=2>

103 Co všechno vydrží Janáčková Jenůfa a nevydrží Smetanova Prodaná nevěsta? In: *Český rozhlas* [online]. [cit. 2019-10-30]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/co-vsechno-vydrzi-janackova-jenufa-a-nevydrzi-smetanova-prodana-nevesta-7642395>

předepisuje, nýbrž elektrikářem. Kostýmy se nesou v duchu celkové koncepce současné stylizace – „pracující lid“ je vykreslen skutečnými pracovními oděvy tak, jak je známe. Uklízečky mají legíny, prošívané vesty, dominuje úplet, teplákovina. Pracující v mlýně vypadají jako běžní současní pracovníci v gastronomii (jsou oblečeni v bílém, se sítkami na hlavách). Takto oblečen vtrhne „lid“ na závěrečnou svatbu, kde vytrhne z obřadu Jenůfu, která se mezitím zbavila vytahaných tepláků, které nosila po porodu. Namísto toho, aby se vrátila do sukně s tričkem, které nosila do práce před otěhotněním, oblékne na sebe jednoduché krémové šaty. Svatebčané dodržují stejnou úroveň oblékání na svatbu a tak se podaří na závěr vytvořit značnou tenzi v situaci, když Kostelničce doslova vpadne do zad lid s mrtvým chlapčkem. Je chvályhodné, že se v rovině kostýmního řešení podařilo udržet ono silné rozhraní mezi svátečním a pracovním oděvem - často toto dramaticky nosné rozhraní v záplavě současných kostýmů zapadne a tím se ztratí veškerá dynamika.

V případě inscenace Katie Mitchell se znova otevírá otázka, nakolik je možné v rámci scénografického zpracování opery jít do přímého a ostrého kontrastu slova a divadelního obrazu. V případě *Jenůfy* je náročné vytvořit scénografické řešení tak, aby bylo současné, ale zároveň tak, aby nekolidovalo s tím, jak a o čem se v opeře zpívá. Janáčkova charakteristická práce s nápěvkou totiž dokáže zatopit sebepromyšlenějším aktualizujícím scénografickým koncepcím. Tento problém bývá často patrný u zahraničních produkcí, kdy pravděpodobně kdesi v překladu začnou mizet klíčová fakta a o přemýšlení o nápěvcích není možné ani uvažovat. U Katie Mitchell se tento nedostatek (navzdory perfektní propracovanosti celku) projevil také.



Obraz 21: Jenůfa v Dutch National Opera, r. 2018 (výtvarnice: Lizzie Clachan)



Obraz 22: Jenůfa v Dutch National Opera, r. 2018 (výtvárnice: Lizzie Clachan)

Vraťme se ještě krátce k již zmíněnému problému s Jenůfinou komůrkou ve druhém jednání. V libretu se doslovně na několika místech zpívá o Jenůfině komůrce, ve které spí ona a „chlapčok“. Mitchell v rámci své koncepce vykládá onu světničku jako stísněný prostor pod dřezem, kde Kostelnička Jenůfu schovává. Je jasné, že pokud se člověk už jednou rozhodne vykládat Kostelniččinu světnici jako místnost v karavanu, neexistuje již mnoho možností, jak ke světničce dotvořit zbytek dvoupokojového bytu. A tak posloucháme zase a znova explicitní specifikaci místa, která jde do přímé kolize s tím, co vidíme. Není to nepochopitelné, publikum je koneckonců na zkratky a licence zvyklé. Nicméně, pokud jde obraz do přímého kontrastu s hudbou a slovem, začíná to být příliš očividný souboj – interpretace, která jde proti tomu, co je napsané, se zde zkrátka musí potýkat s tím, že to, co je psané, je psané dvakrát. Jednou v notové osnově a jednou pod ní. A tak se snadno stane, že schovávání pod dřezem náhle začne vyznívat jako „znouzectnost“, jako nutné řešení, které obětovalo integritu s libretem atraktivnímu vizuálnímu řešení...

Nicméně, jakkoliv se dá do inscenace od Katie Mitchell z tohoto hlediska opřít, jedno se jí upřít nedá. Mitchell si evidentně dala důsledně záležet na tom, aby libreto na základě vnitřních souvislostí převedla do hodnot současného světa, což se jí nakonec poměrně zdárně povedlo. Na základě těchto vnitřních změn v textu poté došlo i k vytvoření zbrusu nového obrazu Jenůfina světa. Byť by se dalo bazírovat na drobných mezerách, které jsou ve výsledném tvaru patrné, sluší se podotknout, že lepší pokus o aktualizovanou Jenůfu jsem neviděla. A je to skutečně tím, že Mitchell pátrá po vnitřních motivacích a souvislostech a ty následně převádí do současných, aktualizovaných obrazů. Díky tomu zanechává příběhu Jenůfy jeho sílu a zároveň udržuje jednotu všech složek představení.

2.1.3 Secese a postmoderna v Poznani

Théâtre de la Monnaie a Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, 2018 (režie: Alvis Hermanis)

Zcela jinou cestou se ubíral inscenační tým Jenůfy uváděné v Poznani v koprodukcí Velkého divadla Stanisława Moniuszka a Théâtre de la Monnaie v Bruselu. Vizuálně se toto zpracování zcela vymyká doposud běžnému pojetí, je zde zřetelně cítit snaha o propojení různých, téměř protichůdných estetik – tolik typický rys pro postmoderní inscenování.

Alvis Hermanis, lotyšský režisér a v tomto případě také scénograf, vytvořil v prvním a třetím jednání monumentální secesní výjev, jakýsi živý obraz. Na pozadí umístil skupinu tanečnic, které tancem po celou dobu doprovází jednání sólistů v popředí. Tanečnice jsou oblečeny do kostýmů maně připomínajících kroj slovácký, ovšem s výraznými prvky krojů z východnějších regionů – spíše z Ukrajiny či dokonce z orientálního Turecka. Sám režisér se k tomuto razantnímu kroku vyjádřil následovně: „*Co mě fascinuje na jeho (Janáčkově) hudbě, je směs modernismu a etnografie. To bylo rozhodující pro náš koncept: na počátku moderny 20. století v hudbě a ve výtvarném umění byly pro Janáčka folklor a tradice největším zdrojem inspirace. Vzpomeňte na Ďagilevův Ruský balet. Její pastorkyňa vykazuje stejné vlivy a stylové fúze. A to v době, kdy vládla česká varianta secese s Muchou jako hlavním exponentem. Pro mě to znamená extrémní upřesnění stylu období belle époque, s důležitými květinovými motivy, a odpovídá to Janáčkově estetice téměř nesnesitelné krásy.*¹⁰⁴

V teoretické rovině zní taková koncepční úvaha samozřejmě lákavě a zajímavě – huře už dopadla ona zmíněná fúze v praxi. První a třetí jednání získalo díky stylizaci zjevně absolutně odlišný náboj než jakým Janáčkov *Jenůfa* disponuje. Hermanis vsadil primárně na vizuálně atraktivní choreografie, a to jak u sborů v pozadí, tak u sólistů. Trhané, robotické pohyby ovšem nemohou nahradit plasticitu charakterů tak, jak je Janáček napsal a celý příběh se stává plochým, ztrácí civilní dynamiku. Jediným prvkem, který zachovává onu hloubku a lidskou opravdovost příběhu nešťastné Jenůfy, je Janáčkov *hudba*. Zbytek je už pouhá kaširovaná pompa, která by mohla patřit ke kterékoliv jiné inscenaci.

Zatímco dvěma krajními jednáními dominuje silná stylizace a to jak vizuální, tak pohybová, prostřední, komorní jednání se nese téměř v duchu snahy o naturalismus či hyperrealismus. Neobvyklá stylizace dvou krajních jednání s tím druhým jednáním přirozeně koliduje. Z pompézní oslavy Muchovy secesní vizuality se najednou ocitáme v přízemním chudinském bytečku, jako z poválečné střední Evropy pozdních čtyřicátých let. Nabízí se jediná otázka: proč? Je to proto, abychom se na chvíli zastavili nad tím zrůdným rozměrem lidské bolesti? Je to proto, abychom na chvíli mohli chápat Jenůfin příběh i skrze to, že vidíme, kde se schovává? Jedná se o stopu lidského příběhu v přehršlích secesní zdobnosti? Těžko říci. Tento kontrast už se těžko dá chápat jako divadelní záměr – není zde patrná žádná spojitost a motivace, na základě které by divák mohl pochopit, proč by se zrovna u tak krystalicky čistého a nadčasového příběhu měly spájet natolik protichůdné estetiky.

104 Za bruselským Janáčkem do Poznane. In: *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2019-10-30]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/za-bruselskym-janackem-do-poznane>



Obraz 23: Jenůfa v Théâtre de la Monnaie a Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, r. 2018
(výtvarník: Alvis Hermanis)



Obraz 24: Jenůfa v Théâtre de la Monnaie a Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, r. 2018
(výtvarník: Alvis Hermanis)

Rovněž v rovině kostýmů tápám ohledně toho, jaké pocity by ve mně řešení mělo budit. V mohutných secesních vyobrazeních defilují výrazné krojované postavy s bohatými

siluetami, které určitě neevokují prostředí české, natožpak vesnické. Jedná se evidentně spíše o slavnostní, než o pracovní oděvy a to jak v prvním, tak ve třetím jednání. A to přesto, že právě tato jednání mají mezi sebou onen základní a velký rozdíl – a to, že v prvním jednání sledujeme den všední a ve třetím sváteční. V Hermanisově pojetí tyto rozdíly splynuly. Prostřední, druhé, jednání je potom z hlediska kostýmního řešení velmi minimalistické, v souladu s estetikou scénografického řešení absentují jakékoliv stopy krojů. Zde, jako by alespoň kostýmní řešení konečně získalo alespoň minimálně dramatický rozměr, který tolik schází ornamentálním a zdobné secesně – folkloristickým variacím v krajních jednáních. I v případě druhého jednání by se ale dalo diskutovat o tom, nakolik je kostýmní řešení příhodné. Vytahaná trička a legíny určitě korespondují s vizualitou Kostelníčiny jizby (otlučené stěny, poničený a starý nábytek, Madona omotaná světelným řetězem atd.), ale opět se musím ptát – jak přišel autor na to, že je Kostelníčka takto bédná? Bezútěšnost situace dvou žen se dá dozajista zachytit i jinak, než vykreslením jejich materiální bída...

Absence dramatického uvažování je ale dost možná hlavním problémem celé inscenace a to již od fáze samotné koncepce. Režisér Alvis Hermanis se dal v roce 2014 slyšet, že se dal na operu „z hladu po kráse, neboť současná činohra se zaměřuje výhradně na prohlášení, obsah, sociálně-politické poselství a ignoruje estetiku. To je důvod, proč jsem v této chvíli tak posedlý operou, protože umožňuje ohromnou volnost – jako kdyby to byla jiná realita¹⁰⁵. Již v tomto prohlášení se dají vidět stopy toho, co se stalo i v případě *Jenůfy* uvedené v Poznani. Snaha o krásu, o jiný vesmír, o jinou realitu byla v tomto případě natolik silná a žádaná, že předčila cit k původní předloze a ohleduplnou interpretaci, ba dokonce, předčila jakoukoliv touhu *Jenůfu* číst prostě jenom tak, jak ji Janáček napsal. *Jenůfa* není tou z oper, kde by se dalo sáhnout po koncepci, která usiluje o čistou krásu či o senzaci, na to je vskutku příběhem příliš silným a komplikovaným. Zejména je ale pořád hlavně příběhem lidským.

Ohlas inscenace je podobně rozpolcený jako její samotné vizuální řešení – na jedné straně je bezuzdné nadšení, na straně druhé zklamání, či dokonce znechucení. Kritik Petr Veber napsal pro server KlasikaPlus.cz: „*Sobotní večer v brněnském Janáčkově divadle ukázal, že se dá i tak nádherná opera, jako je Jenůfa, pokazit. Alvis Hermanis, lotyšský herec, režisér, dramatik a scénograf může klidně patřit mezi deset nejvlivnějších evropských divadelních osobností, ale nezaručuje to, že nemůže sáhnout vedle. Je samozřejmě žádoucí, aby se i odkazu klasika Janáčka dostávalo nových podnětů a výkladů, ale existují jak vydařené, logické, překvapivé a neotřelé inovace, tak inovace překombinované, excentrické a divné. Režijní a scénografická koncepce, celý výklad Jenůfy, není v tomto případě bezradný, ani provokativní, ale je nečitelný a bolestivě neadekvátní.*¹⁰⁶“

Ano, nečitelnost a neadekvátnost jsou asi přesným pojmenováním toho, co za spektakulární pompou Hermanisovy *Jenůfy* vidím i já. Na rozdíl od pokusu o aktualizaci v podání Katie Mitchell, v případě aktualizace Alviše Hermanise nevidím ani stopu po důkladné četbě libreta a následném přemýšlení ohledně převedení obrazivosti do

105Za bruselským Janáčkem do Poznane. In: *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2019-10-30]. Dostupné z:

<https://www.divadelni-noviny.cz/za-bruselskym-janackem-do-poznane>

106 *Jenůfa* v osidlech postmoderny. In: *KlasikaPlus.cz* [online]. [cit. 2019-10-30]. Dostupné z:

<https://www.klasikaplus.cz/reflexe-2/item/595-jenufa-v-osidlech-postmoderny>

postmoderního jazyka. Škoda, v případě poznaňské *Jenůfy* dopadl pokus o senzaci pouze očividným soubojem inscenace s předlohou.

2.1.4 Eklektický výbuch v Kaiserslautern

Pfalztheater, 2019 (režie: Urs Häberli)

V německém Pfalztheater v Kaiserslautern uvedli *Jenůfu* v režii Urse Häberliho poprvé začátkem února 2019. Vzhledem ke kontextu zajímavé současné inscenační praxe v Německu jsem osobně tajně očekávala, že i tato inscenace *Jenůfy* by se mohla nést v novém, neotřelém duchu. Bohužel, moje očekávání zůstala neproměněna. *Jenůfa*, kterou jsem měla příležitost zhlédnout v Pfalztheater, ve mně vyvolala množství otázek, nepřinesla ale žádné výraznější emoce, spíše jen dojem nezvládnutého chaosu. A to jak na poli scénografie, tak kostýmů - a zejména pak na poli interpretace a režijně-dramaturgického vidění. Ano, po zhlédnutí představení jsem byla nucena konstatovat, že za pro mne nestravitelné scénografické a kostýmní řešení může již v počátku naprosto nevyhovující dramaturgicko-režijní koncepce a pravděpodobně nedostatek četby libreta (vzhledem k některým zcela faktickým chybám, které jsou v přímém rozporu s libretem).

Na úvod by se slušelo podotknout, že Kaiserslautern je menší německé město, které se nachází zhruba půlhodiny cesty vlakem od Mannheimu. Už divácké složení napovídalo, že se jedná o divadlo spíše konzervativního ražení - a již první pohled na jeviště tento odhad potvrdil.



Obraz 25: *Jenůfa* v Pfalztheater, r. 2019 (výtvarnice: Anna Kirschstein)

Již od prvního výstupu *Jenůfy* bylo patrné, že celkové pojetí bylo směřováno k toporné aranži jednotlivých postav, šroubované mizanscéně a hlavně, k absenci akce a obrazivosti. Popisnost nejen scénografická, ale i režijní se mísila s přehnanými,

exaltovanými gesty, kterými tak tato inscenace připomínala spíše výjevy z italských komických oper. Této stylizaci bohužel neunikla ani scénografie.

Scénografka Anna Kirschstein vytvořila na jevišti rozsáhlou a úctyhodnou stavbu. Přes celé jeviště se otevírá dekorace znázorňující dvůr, a to na nepravidelném půdorysu, ze kterého vede množství dveří do budovy, jež dvůr svírá. Jedině z velikého nápisu nad vraty (pouze namalovanými) má divák šanci se dozvědět, že se nacházíme v budově mlýna. Kromě vrat se na pravé straně nachází také dvě větší prosklená okna - nástupy zprava se ale odehrávají pouze prostřednictvím nástupu z portálu (pro mě první velké zmatení - neustále si kladu otázku, proč tam vlastně ta malovaná vrata musela být). Další možnost nástupu skýtají také dveře, které jsou umístěny v čelním pohledu. Spolu s nimi se pohledová stěna pyšní množstvím okének, která jsou ve velmi nepravidelném rastru rozmístěna po celé její ploše. Tato okénka v průběhu celé hry svítí různou intenzitou a různými barvami, někdy se v některém z nich objeví krajková záclonka, či některá z postav – nejčastěji Buryjovka nebo Bařena. Druhé dveře, vedoucí takzvaně „do domu“, se nachází po levé straně. Tyto dveře jsou využívány k nástupu herců, levý portál se (na rozdíl od pravého) k nástupu nepoužívá. Do konce představení mi bohužel nebylo jasno, jaký je rozdíl v odchodem do levých, bočních a středových, pohledových dveří – nebyla jsem schopna rozlišit jejich významy.

Podlaha celého jeviště je potažena baletizolem potištěným motivem betonu, v prostoru dvora se nachází množství drobnějších rekvizit realistického vzezření (bruska na nože, stolek, židle, množství květináčů s „rozmaryjou“, ale také zvláštní, časově nezařaditelné stohy palet a dřevěných bas na pivo).

V takto vytvořeném prostoru exponuje Häberli vztahy v prvním jednání. Postavy se střídavě zjevují v různých dveřích, některé posedávají na dvoře po celou dobu. Není zcela jasné, co se vlastně na dvoře děje – nikdo zde nic nedělá, množství realistických, popisných rekvizit k ničemu neslouží, jenom se zde tak dekorativně „povaľuje“. Jediný dramatičtější moment, o který se scénografické řešení snaží, je motiv neustálého sledování ústřední zápletky dalšími lidmi z vesnice. Ten je zde přítomen prostřednictvím oněch zmíněných nepravidelně umístěných okének, kde občas můžeme za záclonkou tušit zvědavou vesnickou „klepnu“. Škoda, že tento motiv byl v inscenaci uplatněn s takřka filmařskou citlivostí, není příliš patrný a tudíž nevytváří žádné napětí, ani obraz. Je také škoda, že okénka evokují svou barevností, chaotickým rozmístěním a krajkovými záclonkami spíše scénografii nevěstince, než moravské vesnice.

Scénograficky absolutně nezvládnutá zůstala základní otázka konfliktu mezi uzavřeným světem vnitřních vztahů v rámci rodiny Buryjových a řádem vnějšího, je obklopujícího světa vesnice. Dynamika otevírání a zavírání světa je zde nutně spojená s možnostmi nástupů velkých operních sborů, které vesnici reprezentují. Scénografka zde bohužel ale pro takový nástup nezvládla vytvořit dostatečné podmínky a tak se v momentu nástupu sboru Chasy a Muzikantů o tomto dozvídáme pouze tak, že slyšíme sboristy zpívat za dekorací a vidíme je, kterak se zpoza portálu rozpačitě, po jednom, trousí na jeviště. Je škoda, že se tento, hudebně již hotový obraz, nepodařilo scénograficky podpořit. Také nástupy sólistů jsou řešeny krajně chaoticky – jak jsem již zmínila výše, nepanuje jasný řád, co znamenají jednotlivé dveře, umístěné v dekoraci a postavy tak působí, jako by nazdařbůh procházely domem a vyšly pokaždé odněkud odjinud, a to vždy dle své momentální chuti.

Ve druhém jednání do tohoto prostoru znázorňujícího dvůr přibude prostor světnice Kostelníčky. V tomto případě se jedná o čtvercový piedestal umístěný na koso, ze dvou stran ohraničený zdí, která plynule pokračuje a funguje jako spojnice s portály. Napravo se nachází Jenůfina komůrka, kam vedou jedny dveře, druhými, pohledovými a uzamykatelnými dveřmi se odchází ven z chalupy. Zdi nejsou nikterak vysoké – po celou dobu tedy můžeme vidět okna dvora, která se nadále rozsvěcí a zhasínají. Po celou dobu druhého jednání se na dvůr snáší sníh – zasněžený je i Števa, když přichází do světnice. Ve světnici se nachází pouze stůl a dvě židle, věšák a polička na odložení hrnku s makovým odvarem.

Veškeré bolestivé promluvy druhého jednání jsou tak odehrány poctivě vsedě, případně vestoje mezi futry dveří do Jenůfiny komory – nedostatek herecké akce na miniaturním půdorysu herci nahrazují exaltovanou gestikulací, což na drobném půdorysu světnice působí spíše iritujícím dojmem. Druhé jednání je samo o sobě už hudebně koncipováno velmi stroze, je omezené pouze na esence pocitů, a sevřené dusivou, klaustrofobní tíží. Zhostit se scénografického řešení něčeho, co je tímto způsobem již beztak hotové, je samozřejmě náročný úkol, nicméně Kirschstein se bohužel rozhodla tuto situaci nikterak neřešit. Jednání ve čtverci o straně 2,5 metrů dlouhé je úmorně nudné a nicneříkající. Sevření malým prostorem nevytváří vůbec silnější obraz, než sevření, které vepsal do hudby Janáček - když divák zavře oči a zaposlouchá se pouze do Janáčkovy hudby, udělá vlastně úplně nejlépe a co víc, vůbec o nic vizuálního nepřijde.

Třetí jednání se potom odehrává na výše zmíněném deset centimetrů vysokém piedestalu, ovšem beze zdí. Zde poprvé se projeví snaha o scénografický kontrast otevřeného a zavřeného světa vztahů. Na piedestalu se místo drobného stolu z druhého jednání nyní nachází svatební tabule - stůl podlouhlý a zčásti prostřený. Sevření z dmi dvora zůstává, okénka dále svítí a nebo se zhasínají. Na podlaze pokryté baletizolem s optikou betonu leží sníh z druhého jednání.

Třetí jednání je prubířským kamenem divácké pozornosti. Pokud je využívání jednotlivých nástupů již v prvním jednání značně nejasné, ve třetím jednání už se doopravdy nedá vyznat v tom, jaká logika sleduje nástupy vesničanů či jednotlivých protagonistů. Různí sólisté, kteří se znenadání zjevovali v různých dveřích, stejně tak, jako rozpačitě se šourající sboristé, působili, jako by nástupy nikdo ani nerezíroval. Rozpačitý závěr, který působil jako by sami herci nevěděli, kterým směrem se vydat, tomu bohužel také nasvědčoval.

Obecně by se asi dalo ke scénografickému řešení konstatovat asi tolik, že došlo k vytvoření něčeho, co bych pojmenovala pravověrnou kulisou. Scénografka tím, co vytvořila, nevytvořila žádný klíč pro pohyb herců, žádný obraz, žádný další význam. Pouze kulisou sdělila, že jsme se ocitli na jakémsi dvoře. V roce 2019 bych od scénografie ale očekávala více...

Podobně chaoticky na diváka působí bohužel také kostýmy. Těžko vlastně říci, jakou koncepci kostýmní výtvarník Marcel Zaba zvolil - z programu se divák dozví, že se má jednat o stylizaci do vizuality 20.let, mně se tuto tendenci vysledovat nepodařilo. Zaba vytvořil eklektický soubor kostýmů hýřících všemi barvami, bez jakékoliv dobové reference ve střihu, siluetě či materiálu. Tento nedostatek nebyl vyvážen ani dramatickým rozměrem kostýmů – ten totiž nebyl vlastně žádný.

Kostýmnímu výtvarníkovi nebyla jeho práce příliš usnadněna obsazením – to je nutno podotknout hned z kraje. Přeci jenom, vytvořit furianta Števu z obtloustlého padesátníka, to už chce trochu snahy... Výraznou komplikaci přivodilo také obsazení Kostelničky a Buryjovky, ty totiž byly obsazeny dvěma ženami, které vypadaly téměř jako dvojčata. Nicméně, Zaba jim dvěma vytvořil v rámci kostýmu také téměř identickou siluetu. Ta následně, v kombinaci s podobnou barevností kostýmů ve třetím jednání (kde prakticky jediný rozdíl činí rozdílná barva jejich, stejně učených, paruk) vedla k častým a nevhodným záměnám postav.

Zatímco tyto dvě ženy alespoň působí, jako by pocházely z první poloviny 20. století a tím dávají za pravdu výše zmíněné Zabově koncepci uvedené v programu, muži mají na sobě oblečení zcela současné. Což by ještě samo o sobě nebylo až tak problematické, kdyby kostýmy nepůsobily zcela proti jakýmkoliv charakteristikám explicitně zmíněným v libretu. Laca se na jevišti pohybuje v montérkách a kostkované košili, Števa má na sobě nepadnoucí oblek a k němu holinky. Výsledkem je, že Laca (i vzhledem k fyziognomii představitele) nabyl podoby obtloustlého tatíka z bavorské vesnice, zatímco Števa vypadá jako parodická figurka z jakéhosi sitcomu - veliká ramena, světlé sako a nepatřičné holiny vypadají jako přehlídka nepovedených pokusů z maškarního bálu. Kostýmy zkrátka bohužel nepomáhají ani jednomu představiteli udržet postavu v patřičných intencích, tak, aby divák rozuměl jejich motivacím a jednání, a tato skutečnost se netýká pouze mužských sólistů. Nejvíce je toto patrné na Jenůfě ve druhém jednání – zlomená a opuštěná Jenůfa si týden po porodu oblékne sytě rudé šaty, které by se nemusela stydět vynést večer do divadla. Jediný doklad o jejím dlouhodobém pobytu v domácím vězení jsou tlusté vlněné ponožky, které k večerním šatům přiblěkne.

Kostýmy také jakýmsi zvláštním způsobem nedrží jednotnou poetiku – nejvýrazněji je tato skutečnost patrná v momentech, kdy se na jeviště nahnou sbory, které jako by sestávaly z náhodných kousků posbíraných ve fundusu. Směs střihů typických pro nejrůznější dekády v průřezu celého 20. století, nejrůznější materiály, pokrývky hlavy, paruky... Na jevišti se ve sborových scénách setkává takové množství vizuálně protichůdných kostýmů, že to v divákovi pouze těžko nevzbudí otázku, co to má vlastně znamenat. A zatímco v prvních dvou jednáních se podařilo alespoň sólisty udržet v přijatelných barevnostech, třetí jednání se potom stalo přehlídkou nejrůznějších žertovných výstřelků nejen u sboristů, ale právě i u sólistů. Jenůfa sama se vdává v dlouhých černých šatech, které ze všeho nejvíce připomínají kostým hlavní hrdinky z amerického filmu *Sestra v akci*. Kostelnička a Stařenka, jak jsem již zmínila, ke stejně učeným hlavám obléknou téměř identické černé šaty a Karolka v zářivých růžových šatech z laciného saténu a sytě ryšavé paruce působí, jako by přišla na záskok z úplně jiného operního díla. Zlatým hřebem je potom příchod Rychtářové v korzetu a záměrně velice objemně zpracovaném kostýmu, který měl asi působit žertovně, jako kdyby byla Rychtářová opravdu velmi obézní. To se ale úplně nepovedlo a Rychtářová působí jako chodící balón. Následný vpád skupiny Družiček, které mají na sobě doslovnou folkloristickou variaci na jakýsi jihomoravský kroj, už jenom potvrdí, že všeho moc škodí. Závěrečné grandiózní finále při odhalení Kostelniččina hříchu už pak není možné ani vnímat, protože pod záplavou laciných saténů a strakatých pentlí pochybných barev zaniká úplně všechno a s tím bohužel i závažnost a hloubka situace.

V případě inscenace v Pfalztheater se znovu ukazuje, jak důležitá je kvalitně zpracovaná režijně-dramaturgická koncepce a jasně mířené poselství. Pod náporem

množství bočních linek nesmí být zapomenuto hlavní poselství, které je třeba sdělit. V Pfalztheater se zdá, že se bohužel právě toto stalo a pod záplavou drobných vizuálních žertíků zanikla hlavní pointa celého příběhu. Škoda...

2.1.5 Obrazivá šílenství brněnské Jenůfy

Národní divadlo Brno, 2019 (režie Martin Glaser)

V Janáčkově divadle v Brně vznikla inscenace vsutku pozoruhodná. Není to poprvé, co brněnské divadlo uchopilo Janáčkovu operu velmi přesně a v těsném souladu s autorem samým, přitom ale vizuálně krajně současně. Bylo tomu tak v případě *Příběhů lišky Bystroušky* v režii Jiřího Heřmana z roku 2017, je tomu tak také v případě *Jenůfy* v režii Martina Glasera z roku 2019.

Glaserovi se podařilo na jevišti brilantně vykreslit obraz sevřené komunity vesnice se všemi složitými vztahy, tak, jak je nastiňuje již Gabriela Preissová v literární předloze opery. Komplikované vztahy uvnitř rodiny Buryjových se protínají se záludnostmi nepsaných zákonů pro vztahy v širší skupině zahrnující veškeré obyvatele vesnice. Tento motiv je v *Jenůfě* jedním z těch nejvýraznějších a zároveň nejzákladnějších a je vždy nutno se ním popasovat. Řada tvůrců se z nějakého důvodu této, do hry již vepsané, dynamiky zbavit. Glaser tomu tak neučinil a už jenom díky tomu je jeho zpracování *Jenůfy* tolik osvěžující. Scénografické řešení tomuto „otevírání“ a „zavírání“ napomáhá, přitom se ale nepouští cestou zbytečných popisností, spíše by se dalo říci, že se jedná o řešení minimalistické.



Obraz 26: Jenůfa v Janáčkově divadle v Brně, r. 2019 (výtvarník: Pavel Borák, Markéta Sládečková)



Obraz 27: Jenůfa v Janáčkově divadle v Brně, r. 2019 (výtvarník: Pavel Borák, Markéta Sládečková)

V prvním jednání dominuje scéně obraz zeleného sadu, malovaného na prospektu a prostupujícího prostorem prostřednictvím plochých malovaných dílů. Nad hlavami herců se klene sytě zelená klenba korun rajských jabloní, na zemi se pod nimi válí na zemi desítky, desítky popadaných jablíček. Krom nich už na scéně nic nepřekáží – nachází se zde několik stoliček, stůl s židlí a kbelíky na sběr jablek. V pravé části jeviště je potom umístěna ještě světnice – hluboký dřevěný rám, v něm stůl a židle. Tato světnice se objeví postupně v každém jednání – ve druhém znásobena čtyřikrát a ve třetím zas osamocena. Glaser využívá prostor světnice jednak jako světnici jako takovou, jednak v rámu komůrky vytváří silné obrazy, které jsou rámem podtrženy. Velmi příjemně se jeví zarámování akce Chasy, Jenůfy a Buryjovky jako sběr jablek (tradičně Buryjovka čistí brambory). S jablky je zacházeno nejen jako se symbolem (například při úvodním tanci), ale také jako s rekvizitou. Díky nim je také toto jednání tolik kontrastní ve své živosti k jednání druhému – když závěje jablek v přestávce zmizí, je všem jasné, že přišla zima. Otevřený prostor sadu také poskytuje skvělou příležitost čitelně exponovat vztahy prvního jednání, což Glaser znamenitě činí. Pracuje s předním prostorem, se zadním plánem, každý z těchto prostorů nese také vlastní světelnou charakteristiku (světlo je pro tuto inscenaci významným výrazovým prostředkem). Smysluplně staví situace, které jsou někým odposlouchávány či sledovány, tak, že vytváří uvěřitelný obraz skutečnosti.

Druhé jednání, které se odehrává v Kostelniččině světnici, se hudebně nese pod klaustrofobní tíhou uvězněné Jenůfy. Scénografické řešení proto často tíhne k vytváření zúžených či půdorysně zmenšených prostorů, které mají Jenůfu a Kostelničku dusit. Často tato strategie ale nefunguje a dochází k čistému popisu toho, co divák beztak slyší. Pavel

Borák, scénograf brněnské Jenůfy, se podobné popisnosti vyvaroval. Kostelniččinu světnici (tvořenou komůrkou z prvního jednání) znásobil čtyřikrát a vytvořil z ní jakýsi filmový pruh přes šíři celého jeviště. Kromě toho, že jsou světničky tísnivě malé, podtrhuje jejich znásobení skvěle onu zvláštní disociaci ve scénách šílenství. Spolu se světničkami jsou totiž znásobeny i dveře do Jenůfiny komůrky – vzniká tak velice nepříjemná tenze. Z domácího vězení vede zdánlivě čtvero dveří ven, přitom ale žádnými nelze uniknout a zároveň jsou všechny čtyři jakýmsi příznakem mrtvého nemluvnátka. Jedny jediné použitelné dveře jsou na levém konci tohoto podivného surrealistického koridoru. V každém z „filmových okének“, v každé jedné světničce, je potom tatáž skříňka, tatáž stolička, židle, stůl a na něm ošatka s jablky a hrnek s bylinným odvarem pro Jenůfu. Nade dveřmi do Jenůfiny komůrky křížek a na boční stěně obrázek Madony s dítětem. Zdi jsou dřevěné, překližkové, z chladně šedého dřeva s kresbou. Šedivé podtóny mění lightdesignér Martin Špetlík v okamžicích Kostelničina šílenství těsně před zavražděním nemluvněte prostřednictvím světla na řezavě fialové a jedovatě žlutozelené. Toxické barevné plochy pulsují a v nich se s dítětem v náručí točí Kostelnička, chodí sem a tam, až nakonec nalezne východisko v podobě vchodových dveří, kterými vyběhne i s děckem.

Pomocí tohoto znásobení obrazu světnice se podařilo vytvořit zvláštní, velice působivou tenzi ve vztazích mezi čtyřmi zúčastněnými postavami – mezi Kostelničkou, Jenůfou, Števou a Lacou. Některé rozhovory, byť velice intimní, rozehrává Glaser přes „stěnu“, někdy i přes dvě. Ještě v žádném zpracování Jenůfy jsem neviděla tak dynamické rozvinutí rozpolcenosti vztahů exponovaných v rámci druhého jednání. Všechny ty stěny mezi znásobenými světnicemi jako by stavěly nepřekročitelné hranice, odstup, který si postavy vůči sobě udržují, jakkoli jsou si blízké. Vzniká tak vztahová studie na půdorysu domácího vězení, ze kterého pro Jenůfku není úniku. Tento motiv je pak nejlépe patrný ve chvíli, kdy Jenůfa hledá Števušku, kterého Kostelnička odnesla, a postupně pozotvívá všechny čtyři dveře vedoucí do její komůrky, aby zjistila, že tam nikde Števuška není. S každými dalšími dveřmi narůstá její zoufalství, které je hmatatelné nejen hudebně, ale v tomto případě velmi silně i obrazivě. Celkově vyznívá druhé jednání nesmírně stroze, studeně, odlidštěně. Překližkové, dýhové stěny evokují klaustrofobní prostory normalizačních kanceláří s dusivými zátěžovými koberci.

Tento obraz se změní s příchodem třetího jednání. Vrací se zde motiv onoho dřevěného rámu z prvního jednání. Jeho role zůstává prakticky stejná – jednak vytváří prostor světnice (ve druhém jednání znásobené čtyřikrát) otevřený jak přednímu pohledu, tak pohledu zezadu; za druhé rámuje výrazné obrazy, kterých je divák svědkem. V prostoru ohraničeném rámem se nachází svatební tabule se židlemi. Z rámem se nachází tylová plocha, na které se chvílemi rýsují siluety vzadu stojících družiček, chvílemi nám světlo umožňuje vidět i obličeje. Takto také odhalíme, že tento dav postupně narůstá, že přibývají mužské siluety. Další dominantou jinak velmi strohé scény je silueta opadaného stromu na pozadí, dle siluety usuzují na strom ovocný, pravděpodobně na jabloň z prvního jednání.

Atmosféra celého jednání je značně dotvořena také barevně. Martin Špetlík barvy zadní prospekt do znepokojivé, chladné modrozelené, která jako by evokovala tíhu a chlad ledu, pod kterým je nalezeno mrtvé nemluvně. Úmorná tíha celého třetího jednání, kdy divák prožívá všechnu bolest, která se během předchozích dvou jednání nestrádala, nepotřebuje žádnou dekoraci. Veškerá obrazivost je tvořena světlem a kostýmy. Ty jsou v této části snad nejvýraznější z celé hry. Výtvarnice sáhla po velmi výrazných barvách i

siluetách, přestože se ale v některých případech jedná o expresivní nadsázku, nevytváří žádný vlastní kód pro lidový oděv. Spíše než to, přejímá jednotlivé prvky a ty skládá do obrazu zcela nového lidového kostýmu. Sytá, rumělkově červená, kterou nesou postavy rodiny Rychtářových, Števa a na kabátku také Buryjovka, se zde setkávají s ultramarinovou modří, která je dominantní pro družičky. Jenůfa je nevěstou v černých, smutečních šatech, sukňě je střižená tak, že nesplývá, ani se netočí – na rozdíl od sukni družiček nebo Karolky. Celý tento barevný akord je dotvořen modrozeleným pozadím.

Na tomto místě je záhodno také velice ocenit práci se siluetami kostýmů – to, co se například v Pfalztheater doopravdy nepovedlo, povedlo se v Brně. Už jenom obsazení je takové, že dává vyniknout rozdílům ve fyziognomiích postav a zároveň tato fyziognomie není v přímém kontrastu, či dokonce rozporu s charakterem, jenž je postavě předepsán. Laca je podsaditý, s břichem, Števa břicho nemá, je vyšší – Buryjovka je podstatně starší než Kostelnička, také se tak pohybuje. Kostýmní výtvarnice Markéta Sládečková tyto rozdílnosti ještě navíc po dramatickém smyslu podtrhuje.

Kostelnička má na sobě klasicky černý kostým po celou dobu, průběžně se mění silueta a materiál. V prvním jednání má kryté vlasy dlouhým černým šátkem tak, že skoro evokuje řádovou sestru. V dalších jednáních potom vidíme vlasy, temné a prokvetlé šedinami, svázané do přísného drdolu vzadu na temeni. Představitelka Kostelničky, Szilvia Rálik, je vysoká, štíhlá žena ostrých rysů, černé živůtky pevně dotažené až ke krku tuto ostrost a pevnost, až křečovitost, podporují. Proti tomu, Buryjovka je ženou menšího vzrůstu, kulaťoučkou. Vlasy má kryté šátkem, staromilsky střižený kabátek vypadá mnohem více jako krojový, než jako ten Kostelniččin, který nese stopy městského, či téměř klášterního odívání. Největší kontrast mezi těmito dvěma postavami je čitelný v sukni – Kostelnička má zvonové sukňě střižené z pevnějších materiálů (dodávají jí na sošnosti) a Buryjovka chodí v sukních z měkkých, mačkových, jakoby uválených materiálů, které spíš padají, než, že by splývaly.

Števa je, zejména prostřednictvím divoké barevnosti, vykreslen jako furiant a marnivý kohout, proti němu Laca je oblečen v podobném duchu jako Buryjovka – silueta je to maně staromilská a hlavně velmi čitelně pracovní. V posledním jednání potom krásně kontrastně působí, když má Laca svatební černý oblek. Markétě Sládečkové se takto podařilo podchytit rozdíl mezi všedním oblékáním a svátečním, svatebním oděním – a to nejenom v případě Lacy. Podobný přechod je patrný také u Buryjovky a zejména u sborů – děvečky z prvního jednání jsou ve třetím sborem Družiček. Materiálový kontrast mezi prvním, všedním jednáním a třetím, svátečním, se zdá být nad slunce jasným. Tato, pro *Jenůfu* tolik typická dynamika, se ale bohužel často z kostýmních řešení zcela vytrácí. Ne tak v Brně! V Národním divadle v Brně vznikla inscenace *Jenůfy* hodná zhlédnutí. Je svižná, svěží, příjemně srozumitelná a to jak po stránce režie, tak po stránce scénografie a kostýmního řešení. Uměřeně expresivní, velmi divadelní a dramatické řešení (ne nadarmo je Martin Glaser primárně činoherní režisér) dává vyniknout silnému a nadčasovému Jenůfině příběhu a zároveň ho kotví ve světě s jistými pravidly. Glaser, Borák a Sládečková vytváří na jevišti obraz jakékoliv vesnice v jakékoliv době, a to na základě uchopení vnitřních charakteristik a jejich převedení do univerzálního vizuálního tvaru. Opět se dokazuje, že v Janáčkově divadle zkrátka umí držet prsty na „Janáčkově tepu“...

ČÁST ČTVRTÁ - KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÝ PROJEKT

1. Scénografické řešení

1.1 Vyznání na úvod

Je to zábavná práce, osvěžující. Dávám dohromady koláž faktů, názorů a pocitů nasbíraných za intenzivních pět let života s pandemií, ekonomickou krizí a válkou. Doplnuji je aktuálním, obnoveným řešením Jenůfy. Obnoveným proto, že už jsem v rámci studia Jenůfku jednou zpracovávala, to bylo v létě 2019. To moje řešení se mi tehdy vůbec nelíbilo a čím jsem od něj byla vzdálenější, tím lépe jsem viděla, že bylo nekompletní. A tak vstupuji podruhé do té stejné řeky. Je to opakovaně nádherné, kteroukoliv Janáčkovu operu bych chtěla dělat zase a znovu, protože mám pocit, že pokaždé, co se k němu vrátím, tak o kousek povyrostu a dospěji k úplně novým závěrům. Janáček mě učí a hlavně, Janáček i po stopadesátém poslechu umí vyvolat emoce. A jsou to silné emoce, žádný povrchní pláč, ale ty nejspodnější proudy lidského vědomí a citění. Vyplavují všechno to, co jsem před třemi roky nevěděla a na co jsem postupně musela přijít. Jsem přesvědčená, že kdybych měla Jenůfu inscenovat za další tři roky, bylo by to ještě bohatší na zkušenosti.

Jenůfa je pro mě, i po tom intenzivním dlouhodobém soužití, jedním z největších příběhů českých dramát vůbec. Je to příběh o bolesti, o utrpení, o lásce a odpuštění, který přesahuje hranice všech slováckých vesnic. Antické rozměry hrůzy, lásky, všech těch nejhlubších lidských citů a emocí mi zase a znova zastavují dech. S každým poslechem se otevírá nekonečno, které mi spolehlivě vžene slzy do očí. A já spolu s tím objevováním nekonečna ohmatávám, kde jsou hranice té abstrakce, která k antice směřuje a kde už musím přestat a nechat tam prosvítit tu slováckou vesnici. Je to krásná práce, navazuji na podobně krásnou práci na Konci masopustu od Josefa Topola, kde jsem ověřovala to stejné, co teď. Jak daleko můžu zajít v převádění folkloristických znaků do znaků jiných, jakou podobu má folklor na divadle a jak můžu převádět folklor jedné doby do folkloru doby jiné? (Praha, 27.6.2022)

1.2 Folkloristické roky podruhé. Reflexe postupu práce.

Po bakalářské práci, ve které jsem zpracovávala operu Leoše Janáčka *Věc Makropulos*, moje fascinace Janáčkovým operním dílem, jeho nadčasovostí a otevřeností nejružnějším výkladům razantně vzrostla a stala se silnou motivací pro další objevování jeho práce. V případě diplomového projektu padla potom volba na *Jenůfu*, která mě zaujala, stejně jako *Věc Makropulos*, zejména hloubkou lidského příběhu a psychologickou rovinou vyprávění. Na scénografickém řešení pro *Jenůfu* jsem začala pracovat poprvé v prvním ročníku magisterského studia. Tehdy jsem vytvořila určitou koncepci, ke které jsem se poté o tři roky později vrátila, abych ji dokončila a uzavřela tak studium magisterského programu.

Když jsem si *Jenůfu* vybrala a začala s úvahami, nebylo možné nedívat se na inscenační tradici této opery. Ta mě značně mátlá. *Jenůfa* byla inscenována mnohokrát ve velmi folkloristickém duchu, jindy naopak nasurovo převedená do naprosto jiných prostředí a zdaleka ne vždy mi připadalo, že daný převod plně fungoval. Tento rozpor jsem potom periodicky měla možnost pozorovat sama na sobě. V prvním koncepčním řešení jsem sama tvrdě bojovala s inklinací k tomu, že by v řešení (a to zejména v kostýmní výpravě) folklorismus nějakým způsobem figurovat měl. Tyto epizody se střídaly se záchvaty nadšení pro kompletní přerámování *Jenůfy* do naprosto jiných světů bez jakékoliv vnitřní logiky.

Ve scénografickém řešení jsem se k abstrahovanému řešení dopracovala poměrně rychle, určitě ale ne bezbolestně. Na scénu jsem sice rozhodně nehodlala umisťovat roubenku (a to ani jednu jedinou její stěnu), ale stejně jsem se nedokázala v prostoru Kostelničky svěřit představě hrubě omítnutých stěn s křížkem, prkenné podlahy, pece a dalších (z mého dnešního pohledu) naprosto zbytečných detailů. Kostýmy byly ještě náročnější disciplínou. Mravenčí práci se postupně podařilo zbytečně folkloristicky popisné a ornamentální pokusy o kostýmy "vyčistit" tak, až jsem se nakonec propracovala k jakémusi kompromisu kostýmů postavených na siluetách venkovského oděvu. Folklorismu jsem se ale tak docela nezbavila.

Zpětně hodnoceno - byla jsem si plně vědoma toho, že *Jenůfa* je materiálem nadčasovým a že si nezaslouží takovou míru ilustrativnosti, která se do mého přemýšlení vkrádala. Na druhou stranu jsem ale nebyla schopna přijít s dostatečně silnou koncepcí, která by zachycovala tu důležitou podstatu světa, na kterém Preissova s Janáčkem osudy *Jenůfy* rozehrávají. Bojovala jsem s ilustrativností folkloristických řešení, jakkoliv jsem věděla, že se folklorismu patrně držet nemusím. Vzniklo řešení krajně obecné, pouze s náznaky toho, co by bylo potřebovalo vysvětlit a ač jsem abstrahovala i to, co abstraktní být nemělo, řešení folkloristickým ornamentem poznamenané bylo. A ne málo.

Neustále jsem se vracela k řešením jiného typu a shledávala, že princip přenosu *Jenůfy* do jiného prostředí pro mě také nefunguje a pouze několik málo řešení jsem shledala jako srozumitelných. Byla to řešení, která pracovala s vnitřní souvztažností obou materiálů - jak té textové, tak té, do které byl text přenesený. Napodruhé jsem se rozhodla ohledat možnosti přenosu *Jenůfy* do jiného než folklorismem poznamenaného řešení. Považovala jsem *Jenůfu* za dostatečně vhodný materiál zejména díky hluboké a silné psychologické lince, která dle mého tehdejšího názoru musela být aktualizovatelná do jakéhokoliv prostředí, pokud bych pro něco takového byla schopna nalézt dostatečně silnou motivaci. Proti *Jenůfě* jsem postavila další semestrální zadání, kterými jsem na první pokus o *Jenůfu* navázala a kde jsem si zkoušela podobný typ přenosu. Prvním zadání byla *Prodaná nevěsta* Bedřicha Smetany. Chtěla jsem si vyzkoušet přímou konfrontaci s dílem, které se z osidel folkloristického vizuálního stereotypu nedokázalo pořádně vymanit dodnes. Zajímalo mě, jakým způsobem se bude práce s folkloristickými motivy lišit. Do třetice všeho dobrého jsem zvolila *Konec masopustu* Josefa Topola, který sice nenesl tíhu operního podkladu, ale zato nesl z mého hlediska značně výraznou a silnou fixaci na konkrétní dobu.

Nasbírané zkušenosti, společně s hlubší teoretickou přípravou jednak na poli teorie scénografie a druhak na poli znalostí historického kontextu, jsem se potom snažila zapracovat do druhého pokusu o akademickou koncepci scénografického řešení *Jenůfy*. Domnívám se, že teoretická příprava byla pro změnu mého vnímání folkloristického

zobrazování ve scénografii klíčová. Bylo nutné získat určitý typ odstupu a skrze znalost souvislostí u natolik komplikovaného tématu ztratit jistý typ despektu, či naopak, subjektivního zalíbení - zkrátka ten zmatek v hlavě utřídit tak, abych mohla nějakým způsobem plnohodnotně a informovaně navázat samotným scénografickým řešením.

1.3 Obhajoba obyčejnosti

Ačkoliv jsem si velmi dobře vědoma toho, že přiznám něco, co možná nebude asi úplně důkazem mé scénografické zralosti, napíšu to sem. Když jsem se k *Jenůfě* s odstupem vracela, měla jsem primárně velikou touhu pojmout scénografickou koncepci razantně jinak, než jak vypadá ta, kterou jsem už znala z inscenační tradice. Doufala jsem, že se mi podaří najít klíč ke stylizaci naprosto jiného způsobu, než na jaký jsem byla zvyklá. Chtěla jsem zkrátka ohromit. Pokusů proběhlo vícero - snažila jsem se hledat klíč v expresionismu, ve stylizovaně zobrazeném emocionálním světě Kostelničky, v obrazech duše promítnutých do krajiny... To vše mi ve výsledku přišlo příliš spektakulární. Jako bych vymýšlela scénografii k úplně jinému dílu. Míjela jsem, zoufale jsem se nedokázala trefit. Zahleděla jsem se do výsledné formy a neuměla ji naplnit. Klasický hřích, nestalo se mi to poprvé (chtěla bych doufat, že naposledy, ale nebudu naivní). A dokonce si troufale myslím, že nejsem jediná, komu se taková zákeřnost stává. Je to takový občasný "úlet" scénografů a scénografek, že náhle mají potřebu být také konečně vidět a nechat zazářit některý ze svých báječných výtvarných nápadů. Tyto "úlety" pak zpravidla končí tvrdým nárazem. V divadle se nevyplácí být sólovým hráčem, stejně tak, jako se nevyplácí, chtít na jevišti přebít ostatní složky a uzmout si pozornost pro sebe. Výsledný disharmonický tvar bez rovnováhy za to nikomu nestojí.

Jenůfa je specifická a zákeřná, Janáček nápěvky a svým bytostným zájmem o prostý lidský osud vytvořil dílo, kterým hází klacky pod nohy každému, kdo se pokusí o jakékoliv velikášství. Kromě samotných nápěvků a prozaického libreta je nutné vnímat i kontext Janáčkovy tvorby a to, že Janáček v tomto období na opravdovosti a uvěřitelnosti umění stavil veškeré své snažení. Preissová, autorka dramatické předlohy, byla haněna za to, že napsala naturalistickou, realistickou hru z vesnického prostředí! *Jenůfa* má opravdovost, pravdivost, vnitřní realismus vepsané do rodného listu. Janáčkův hluboký a upřímný zájem o lidskou psychologii, o lidský příběh se setkal s námětem, kde on, v plné síle středního věku, mohl naplno rozvinout arzenál svých postupů, kterými s vnitřním realismem pracoval. Nedá se nic dělat, poté, co jsem přečetla všechny možné příběhy, které vznik *Jenůfy* provázely, poté, co jsem zase a znova poslouchala nejrůznější nastudování a zevrubně přečetla libreto a drama, došla jsem oklikou zpátky na začátek. A sice tam, že všechny moje touhy po razantním, diametrálně odlišném řešení, zůstanou u radikální upřímnosti, opravdovosti a hlubokého realismu. *Jenůfa* prostě musí zůstat lidskou, musí zůstat obyčejnou a neustále uvěřitelnou, realistickou v tom nejniternějším slova smyslu. Ne v přesném kopírování formy, ale v upřímnosti nejhlubších lidských emocí a prožitků. Ta hluboko uložená linie lidského příběhu musí zůstat realisticky zachycena tak, abych skrze ni mohla vyprávět podobně hluboko uložené podstaty lidské existence v současném světě, v současné realitě.

Tak jsem se vzdala epických vizí "odvážných" aktualizací a vrátila jsem se ke čtení, k prožívání a začala vyvolávat vzpomínky a ustálené obrazy obyčejných věcí. Takové

obrazy, kterým by mohlo dobře rozumět vícero lidí, protože se jedná o obrazy společné a hluboko v paměti zasunuté.

V případě této verze scénografického řešení jsem se ve výsledku pokorně vrátila k docela čisté a prosté znakové podobě. Nápěvky a prozaické libreto vytvářejí velice realistický a syrový svět, kterému výrazná výtvarná stylizace tak, jak já jsem se ji snažila uchopit, nesvědčí. Hluboký lidský příběh antických rozměrů jsem se rozhodla vyprávět maximálně civilně i pro to, jakým způsobem je opera psaná. Janáček citlivě sleduje linku vyprávění a i když je v hudebním zpracování přítomna exprese, nikdy není natolik velká a přestylizovaná, aby překryla jemnost a realistický rozměr vyprávění.

Emocionalita, která dere nejednomu posluchači slzy do očí, je v Janáčkově případě ukázkou nejen schopnosti otisknout své vlastní emoce do uměleckého díla, nýbrž i schopnosti zdatně studovat lidskou psychologii. Janáček zkrátka ovládal obojí a to pro mě dodnes činí jeho dílo tolik pozoruhodným. Jak to, že zrovna Janáček s emocemi tak intenzivně umělecky pracoval? Těžko říci... Já se domnívám, že krom výše uvedeného mohla být jedním z důvodů i samotná Janáčková povaha. Z dochovaných svědectví jeho ženy Zdenky, jeho známých a přátel, či ze samotné jeho korespondence, je možné usuzovat na to, že byl Janáček velice impulzivním člověkem. Emoce projevoval spontánně a bouřlivě, bez toho, aby se cítil být svázaný konvencemi. Byl prudký, dokázal být popudlivý, vzteklý a zároveň se nebál před svou ženou intenzivně rozplakat a zhroutit se z pocitu vlastní nedostatečnosti¹⁰⁷.

Snad i proto jsou jeho díla prosycena tolika hutnými emocionálními prožitky. Janáček jako by se ze všeho toho intenzivního prožívání světa vypisoval do notové osnovy. A já se nesnažím o nic jiného, než o to, ty emoce, rozvinuté o mé vlastní emocionální prožitky při poslechu *Jenůfy*, odvyprávět i současnému divákovi. A domnívám se, že k tomu nepotřebuji *Jenůfu* vyprávět v továrně na koberce. Proto nemám *Jenůfu* velkolepě stylizovanou, moje *Jenůfa* v tomto ohledu asi nikomu zrak nevytře. To řešení vnímám jako své osobní vyznání určité čistotě, nadčasovosti a starozákonnosti světa. A upřímnosti! Ve velkém prostoru, v plochách a hmotách, které opisují svět vesnice, se nacházejí drobné artefakty, všechny jsou v lidském měřítku, každý z nich by mohl být lidskou rukou zpracovaný. Všechny mají své malé příběhy a každý z nich vypráví část z mozaiky velkého příběhu jedné vesnice, kterou netvoří věci nebo domy, nýbrž lidé.

Určitě jednou změním názor - třeba s věkem nebo se zkušenostmi. S *Jenůfou* se snad nesetkávám naposledy a vím s jistotou, že až ji budu číst příště, určitě najdu jiný inscenační klíč a jinou podobu scénografického uchopení. Už za půl roku bych možná našla jiný. Těch klíčů existuje velké množství. Teď ale s *Jenůfou* intenzivně prožívám nadšení z ohledávání nejobyčejnějšího. Děje se mi to v posledních dvou letech nejen ve scénografické činnosti často. Docházím k tomu, že obyčejnost a pravdivost je něco, co pro mě ve výsledku v umění funguje nejlépe. A vlastně asi ve všem. Je to patrně takový můj aktuální životní program, hledat kouzla v tom nejobyčejnějším. Ten obecný program se potom logicky promítá do toho, co provádím v divadle. Okoukávám obyčejné lidi a věci,

107 "(...) Muž neměl odvahy dopis otevřít. Požádal mne, abych jej přečetla. Třásla jsem se jako osika a ztratila jsem všechnu naději, když jsem shlédla, že celé sdělení má asi jen tři řádky. Smysl jejich byl, že muži Pastorkyně vrací "k Vašemu dobru". Bylo to v pokoji, kde Olga umřela. Muž seděl u psacího stolu. Chytil se za hlavu a dal se do strašného pláče. V prudkém návalu deprese se obviňoval, že nic neumí. (...) Vzpomínky Zdenky Janáčkové, citováno z: ZAHRÁDKA, Jiří. *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně: The story of Janáček's Jenůfa*. Přeložil Graeme DIBBLE, přeložil Suzanne DIBBLE. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021. ISBN 978-80-7028-554-1.

obyčejná místa a ty pak umísťuji na jeviště ve snaze o vnitřně pravdivý obraz toho, co vyprávím.

Vytvářím uvěřitelný svět v lidském měřítku, ve kterém se může odehrát natolik bytostně lidský příběh, jako je ten Jenůfin a Kostelniččin. Obhajuji obyčejnost a lidský rozměr nelidsky ohromné tragédie. Jsem si vědoma nebezpečí zdánlivé neoriginálnosti, určité předvídatelnosti mého řešení. Jsem si i vědoma zákeřnosti takové koncepce právě ve vztahu k opeře, která standartně vyzývá k velké stylizaci a hyperbole. Víím, že obyčejnost by mi také mohla docela dobře zlomit vaz. Já jsem ale v tuto chvíli cítila opravdu velkou potřebu vyprávět Jenůfin příběh bez jakýchkoliv transpozic do fantaskních světů, chtěla jsem jej pojmut v celé jeho hloubce a niternosti. Zčásti z úcty k Janáčkovu a jeho vlastní touze po pravdivosti *Jenůfy* na jevišti a rozhodně z úcty k tomu příběhu samotnému a k tomu, co ve mně způsobuje. A věřím tomu, že právě díky tomu, jak specificky niternou operou *Jenůfa* je, můžu si dovolit z té věčné hyperbolizace slevit.

1.4 Východiska scénografického řešení

1.4.1 Východisko první. Makroprostor vesnice a co s řádem takového vesmíru?

Hlavním východiskem mého řešení je specifikace základního prostoru, ve kterém se pohybujeme společně s Jenůfou a Kostelničkou. Tím prostorem je vesnice. Vesnice je samostatný vesmír, který má svá vlastní pravidla, svůj vlastní řád, který obě ženy nemilosrdně svazuje a do kterého ony dvě svým nestandardním chováním vrážejí klín. Důležitým požadavkem je prostor všeprostupný, prohlédnutelný. Prostor, ve kterém chybí místo, kam se dá ukrýt a který umožňuje neustálou kontrolu pravidel a řádu. Jako by náves byla prostorem, kde každý chtě nechtě musí hrát s odkrytými kartami. Toto východisko bylo součástí koncepce již v roce 2019 a není tomu jinak ani dnes. Jedná se dle mého názoru o zásadní parametr, který nelze opomenout, neboť důsledky existence tohoto specifického řádu jsou integrálně zastoupeny v jednání veškerých postav. Rámec světa tedy tvoří otevřený prostor, který opisuje svět vesnice. Vesnice, náves, otevřený prostor jsou klíčem pro řešení také z praktických důvodů. V množství situací nastupují na scénu sbory, pro které je nutné vytvořit dostatečný manipulační prostor. Různě tvarovaná šikma mi poskytuje dostatečný prostor nejen pro pohyb sborů, ale i pro rozehrání veškerých vztahových rovin a přehlednou úvodní expozici jednotlivých dílčích příběhů.

Otevřenost prostoru v prvním jednání pro mě bylo náročné spojit s jednáním druhým, kdy bychom se dle libreta měli nacházet v uzavřené Kostelniččině světnici. Inscenační tradice velí celý prostor vesnice uzavřít. Já jsem ale chtěla i druhé jednání dále vyprávět v kontextu dění celé vesnice, nechtěla jsem pracovat s razantní přestavbou, kterou bych docílila výrazného střihu v prostředí. I Kostelniččina světnice je tedy doslova uložena v klíně vesnice, v kontextu všeho okolního dění, a to jak ve druhém, tak logicky ve třetím jednání.

Vesnice v samotném scénograficko-architektonickém řešení není nijak konkrétněji přiblížena, nevolím specifické prostředky k formálnímu pojmenování. Do zakřiveného terénu definovaného šikmou a v ní umístěnou průrvou s vodou umísťuji pouhé fragmenty vesnického zázemí. Zvoničku, o kterou se Kostelnička stará, křížek, který naznačuje

hřbitov. Na druhé straně šikmy vidíme dřevěnou lavici před náznakem vchodu do domu. Pracuji s realistickými rekvizitami.

Vesnici se nesnažím formálně popsat průčelím roubenky, či vraty od stodoly, ale snažím se zachytit její vnitřní pochody, vnitřní fungování a určité archetypální podoby rytmu. Sleduji zejména dynamiku vztahů lidí - konkrétně na skupině žen a skupině mužů, jejichž vzájemnou interakci na jevišti sledujeme po celou dobu vyprávění. Se sbory pracuji jako se scénografickou hmotou a vyprávím přes ně řád vesnice, který bych nikdy v žádném formálním opisu odvyprávět nedokázala. Je to způsob, kterým i ve scénografické rovině sleduji onu výše zmíněnou linku pravdivosti a vnitřního realismu. Snažím se zbavit jakýchkoliv ilustrací, jakýchkoliv zbytečných ornamentů a dekorací a do prostoru vesnice umísťuji skutečně jen a pouze prvky prakticky účelné a nebo znakové. Vesnice je tak v ryze architektonické podobě prostorem abstrahovaným. Terénem, který určuje stratifikaci do výšky a do hloubky a definuje rytmus a vztahy v mizanscénách. Je to prostor univerzální, antický, a až přítomnost sborů a konkrétních vnitřních řádů typických pro vesnici z něj vesnici učiní.

Jeden ze základních motivů, které jsem považovala pro vesnici ve vztahu k jejím obyvatelům za podstatný, je neustálý tlak vesnického společenství, které je výrazným nositelem jakéhosi nepsaného kodexu pravidel. Tento řád, který všichni obyvatelé dodržují a bojí se jej porušit, je všudypřítomný a má své strážce. Těmi je sama vesnická společnost, ta tichá anonymní masa, která pravidla dodržuje a dle tradice bedlivě sleduje ostatní v jejich snažení. V každé vesnici se nachází malá armáda tichých svědků, kteří neustále špiclují a případně krutě soudí a trestají ty, kdo se odváží řádu vymknout. Existence těchto pozorovatelů, ze kterých jde strach, pro mě byla natolik důležitá, že jsem k existujícím Janáčkovým sborům, které zpívají a zároveň jednají, přidala ještě jeden sbor navíc, který nezpívá, ale jenom se dívá. Sbor takzvaných "čumivých bab" jsem poskládala z vesnických žen, které jsou svědkyněmi utrpení dvou žen, které se jejich sboru a všudypřítomnému řádu vymykají, a namísto toho, aby je v jejich strádání podpořily, tak jen němě stojí a "čumí". Jako kdyby se dívaly na svoje vlastní životy. Troufám si na tomto místě tvrdit, že v tomto sboru se snažím fixovat jednak výše zmíněný motiv vesnice, ale zároveň je v něm patrný generační motiv ženského osudu. Je to podobné, jako když u svatby stojí sbor vdaných žen, které v manželstvích třeba trpí, ale stejně nevěstu nastrojí a k oltáři vychystají, aby se i ona stala součástí jejich sboru utrápených. Tak i tyto mlčící ženy jsou vlastně ke dvěma hlavním postavám - ženám - ve výsledku nejkrutější.

1.4.2 Východisko druhé. Generační utrpení žen aneb Kostelniččina obžaloba světa.

Od prvního momentu, kdy jsem se s *Pastorkyní* a potažmo s *Jenůfou* setkala, mi bylo jasné, že mé vnímání a zpracování textu bude determinované přítomností silného základního motivu žen a ženského utrpení v systému, který není nastaven na jejich podporu. Celé první čtení bylo silně ovlivněno mou identifikací s jednotlivými liniemi ženského příběhu a mě provázela utkvělá představa, že musím *Jenůfu* koncipovat jako silně akcentovanou výpověď o patriarchálním útlaku. Volila jsem k tomu zbytečně explicitní prostředky, kterými jsem ve výsledku docílila podobného efektu jako již jednou zmíněnou formální stylizací žánrovou.

Stejně jako rytmus a život vesnice, jsou i ženské utrpení a útlak vepsané v příběhu hluboko a je potřeba je číst a na jevišti pojmenovávat opatrně. Proto jsem se tu stejnou

myšlenku jala analyzovat hlouběji a znakovat jsem ji začala mnohem citlivěji. *Jenůfa* se dle mého názoru určitě dá číst jako poselství o generačním utrpení žen v konzervativním systému vesnice a obžaloba patriarchátu. Jen je důležité, umět tu myšlenku předat tak, aby ještě v divákovi vyvolávala otázky a naléhavou potřebu problémy řešit. A to se doslovnými agitačními citacemi často vůbec nepodaří - spíše naopak, takový tah často zbytečně vyvolá silnou nevoli.

Myslím si, že jakákoliv ilustrace je zbytečná. Nejedná se totiž opět o nic méně hlubokého, než o to, jakým způsobem je uspořádaný uzavřený vesmír té konkrétní vesnice, o které vyprávíme. To ten vnitřní řád má v sobě integrálně přítomný mechanismus, který ženy zraňuje. Není výhodné v tomto případě zobrazovat výslednou podobu zraněných žen, je podle mě klíčové zachytit podobu tohoto řádu. O tom, jak jsem se potýkala s širším zachycením řádu vesnice, jsem již psala v předešlé části textu. Přes masy sborů, které proti sobě stavím, vyprávím potom i linii generačních ženských traumat.

Na jedné straně muži, věčně opilí a na druhé ženy, které mlčky nesou zodpovědnost a tíhu zajištění rodiny. To východisko je založené na pozorném čtení výpovědi postavy Kostelničky, kterou ve výsledném řešení vnímám jako hlavní postavu, jejíž optikou příběh nahlížím. Určitě jsem jím nechtěla říct, že všichni muži na světě jsou ožralové a všechny ženy sedřené svěťice. Ten konkrétní výklad obrazu násilí na ženách v *Jenůfě* vznikl zejména na základě širšího studia dramatické předlohy a potažmo textu románu.

Kostelnička je nositelkou břemene ženského utrpení. Její postava nese paměť nejen svého vlastního vztahu, ale také mnohých vztahů okolo. Kostelnička prožila manželství s mužem, se kterým sice nikdy nepočala dítě, zato s ním prožila mnoho let utrpení, když on pil a utrácel peníze z rodinného rozpočtu, zatímco ona se doma starala o vyvdanou nevlastní dceru Jenůfu. Nikdy ve svém muži nenalezla oporu, naopak ona musela být oporou jemu. Je si tedy velmi dobře vědoma toho, co může ženu čekat po svatbě a právě tak dobře ví, co čeká její Jenůfu ve chvíli, kdy uzavře sňatek se Števou. Patrně ten stejný osud, co Kostelničku samotnou, neboť již nyní je patrné, že Števa pije nadměru a nic na tom nehodlá měnit. Proto se Kostelnička snaží bludný kruh tohoto utrpení přerušit a Jenůfu Števovi odmítne dát.

Kostelnička vypráví příběh svého manžela přímočarou optikou. Po propitých a prohýřených letech ji zde sobecky zanechal se vším trápením, se všemi dluhy a prostě zemřel. Kostelniččin příběh patrně ve vesnici není ojedinělým případem, zato je však, stejně jako všechny ty ostatní, tajemstvím. Tuto bolest, to bolestné a nerovnoměrné rozdělení tíhy světa v Kostelniččině mysli a ve vzpomínkách symbolizují právě ty dva sbory mužů a žen. Generační ženské trauma, které je jedním z klíčových hybatelů příběhu, tak ožívá nejen v přímé výpovědi Kostelničky a v jejím jednání, ale i na pozadí, v rámci živého tvaru vesnického společenství, v jehož středu se Kostelnička neustále nachází.

Rozhodla jsem se pro takový komentář k tématu, neboť jsem nechtěla přebíjet už tak silnou výpověď textu vlastním manifestem. Myslím, že Preissová a Janáček dokázali zformulovat myšlenky, za které se mohu postavit a necítím již potřebu je detailněji dovysvětlovat či zastřešit. Jak Janáček tak Preissová důsledně vykládají o ženském trápení v tak nadčasových rovinách, že jsem cítila jediné - že je chci v jejich vyprávění podpořit.

1.4.3 Východisko třetí. Od Jenůfy k její pastorkyni.

Ve verzi scénografického řešení z roku 2019 jsem jako hlavní určující sledovala příběhovou linii Jenůfy, patrně z toho důvodu, že jsem se s Jenůfou dokázala nejlépe ztotožnit. Snad mi přišlo přirozené, že hlavní postava je zkrátka ta, okolo které se celý příběh točí... Možná i proto jsem zpočátku velice intuitivně, posléze i vědomě, inklinovala k povrchně veristickému zpracování v rovině scénografického a kostýmního řešení.

Jenůfin příběh je totiž vyprávěný jakoby zvenku. Divák Jenůfu sleduje při jejím počínání a zcela chápe veškeré jednání. Nicméně nikde neproniká Janáček tak hluboko do psychologie Jenůfiny postavy, že by mohla posloužit jako základ pro scénografické řešení. Jenůfin příběh je plný bolesti a utrpení - Jenůfa je vzorem odevzdanosti, pokory a nesmírného odpuštění a smíření se světem, ale sama není hybatelkou děje. Všechny zmíněné vlastnosti a emoce nahlížíme zvenku, díváme se na ně se zvláštním odstupem, zatímco skutečným hybatelem příběhu je Jenůfina opatrovnice, Kostelnička.

To Kostelnička v sobě nese tíhu vidiny marné budoucnosti Jenůfy s věčně opilým Števou po boku - její vlastní zkušenost ji tak neustále pronásleduje. To Kostelnička Jenůfu schová před zraky celé vesnice a následně Števu konfrontuje s novorozeným synem. To Kostelnička se rozhoduje co s dítětem a volí mezi budoucností své pastorky a mezi budoucností vnoučete. Následně se ona rozhodne, jedná a je to ona, kdo Jenůfě nakonec přivede ženicha, který jí má zaručit lepší osud, než jakého dostala ona sama.

Ve druhém pokusu o *Jenůfu* se pro mě zásadní změnou ve vnímání tedy stal i tento obrat. Hlavní postavou tohoto příběhu pro mě už nebyla Jenůfa, stala se jí Kostelnička. Respektive, Kostelnička a její konfrontace se světem vesnice. Ne, že bych cítila nutnost definice jediné hlavní postavy, to ne. Příběh pro mě neustále zůstává souborem mnoha různých motivů v různých příbězích, které se vzájemně setkávají (žárliivost Laca, sobectví a bezohlednost Števy, nezměrná Jenůfina láska...). Ale ten zásadní nosný oblouk se pro mě v tuto chvíli skrývá v Kostelniččině osudu. To ona svým vyprávěním opisuje celý svět, ve kterém se obě s Jenůfou pohybují a jehož útrapám čelí. Je to nejednoznačná, hluboce protichůdná a komplikovaná postava plná traumatické bolesti. Je hybatelkou děje, a v jejím složitém vnitřním světě se opisuje obraz všeho ženství, které je v *Jenůfě* přítomno. Její bolest, výše popsaná obžaloba, je obrazem všeho toho ženského utrpení, o kterém jsem se výše rozepsala.

1.4.4 Východisko čtvrté. Antické drama!

Jenůfa je dramatem antických rozměrů, to mě napadlo prakticky okamžitě po začátku obnoveného čtení. Až do té doby byl pro mě základní klíč k celkovému uchopení uložený ve vesnici, která je sice jakýmsi nadčasovým tvarem, ale pořád zůstává slovácká. Čím víc jsem se ale do *Jenůfy* zkraje léta 2022 nořila, tím více jsem zjišťovala, že hloubka příběhu je mnohem větší než pouze v rozsahu jedné vesnice. Srovnávala jsem příběh Kostelniččin s antickými tragédiemi ženských hrdinek a dospěla jsem k tomu závěru, že se jedná o podobný rozměr vyprávění. Nadčasovost a monumentálnost příběhu, který je příběhem jednoho lidského osudu z mnoha, mě přivedla k tomu, že ta slovácká vesnice je jenom sekundární znak prostředí. Podstatné je, že na jejím půdorysu je možné sledovat lidskou tragédii vztahu jedince ke společnosti, těžkost lidského traumatu a (ne)možnost se

z generačního traumatického cyklení vymanit. Danost osudu, proti kterému se pokusí člověk bojovat, je nadčasově veliké a závažné téma. Viděla jsem najednou mezi Jenůfou a velkými tragickými hrdinkami antických či Shakespearových dramát spojitost. Vždyť oč jiná je závažnost a nadčasovost příběhu Médey či Klytaimnéstry oproti Jenůfě a Kostelničce?

Srovnání s antickým příběhem se promítlo do scénografického i do kostýmního řešení. Tendence k čisté, abstrahované scéně a sochařský způsob práce se siluetou kostýmu jsou pro mě typické postupy, které uplatňuji zpravidla právě u textů antických. Nyní jsem si je "půjčila" pro *Jenůfu*. Byl to pro mě dvojitý tah - jednak jsem si rozvázala ruce spoutané zažitými folkloristickými představami a zadruhé jsem si uvolnila cestu pro razantnější operní gesto. A tak jsem se pustila do procesu hybridizace "antických" monumentálních ploch pro sbory s prostory vesnického charakteru, se znaky v lidském měřítku. Antiku jsem začala hledat na vesnici, v základní jednoduchosti a čistotě, prostotě a vnitřní pravdivosti, nikoliv ve hřmotné monumentálnosti. Snažila jsem se veškeré motivy, které jsem užívala, udržet v linii znakové čistoty a veškeré symboly ideálně ponechat navázané na prostředí, ze kterého patrně Janáček vycházel.

Základním konceptem pro mě tak bylo nebát se zjednodušení, abstrahování, práce se znakem a symbolem, ale nezapomenout na pravdivou podstatu vyprávění a na vnitřní realismus, který jsem chtěla s ohledem na integritu výsledného tvaru zachovat. V případě *Jenůfy* mi neustále tanulo na paměti, že se stále jedná o lidský příběh, o životní příběh dvou žen, který je sice rámován masou vesnice a má tragický rozměr o velikosti antických dramát, ale stále se jedná o čistý lidský osud. A jak já si vždy říkám v případě, kdy se s takovým textem setkám - důležité je v takovém příběhu nevybudovat příliš spektakulární výtvarnou koncepci a v ní následně "ztratit člověka". Proto jsem se neustále vracela k podstatě vesnice a tlačila se do toho, aby v tom antickém, velkolepém, neustále ta hluboká pravdivost vesnického světa zůstala.

Krokem, který jsem v tomto duchu učinila, bylo i posílení úlohy sborů. Inspiraci k takovému kroku jsem našla právě v antických dramatech. Tento posun je nevýrazněji patrný na sboru "čumivých bab", které jsem do koncepce přidala, aniž by je Janáček kdy do řešení vepsal. Inspirací mi byl sbor Erinyí, bohyní pomsty a kletby, které dobře známe z Euripidova dramatu, kde pronásledují Oresta poté, co zavraždí svou matku Klytaimnéstru. Stejně tak Kostelniččiny noční můry, které do té doby jen tušila, nabývají konkrétních obrysů, vidiny jí pronásledují a všeobecná paranoia ji dohání k neskutečným záchvatům úzkosti. Ženy, ta mlčící spolutrpící většina, ji pronásledují tak trochu jako Erynie pronásledují Oresta, aby jí neustále připomínaly její krutou vinu.

1.4.5 Východisko páté. Otevřenost a uzavřenost.

Domnívám se, že jeden z aspektů, které by měl mít scénograf na paměti při hledání řešení pro *Jenůfu* je princip otevřenosti a uzavřenosti prostoru, v němž se pohybujeme. Já jsem si cestu k výsledné podobě uchopení tohoto aspektu hledala postupně.

První jednání exponuje vztahy mezi jednotlivými postavami a souvislosti spolužití v dané vesnici, což samo o sobě implikuje jistou potřebu otevřenosti. Zahrnuje navíc množství dynamických výstupů různých sborů, proto je nutno mít na paměti možnosti jejich nástupů a rychlých odchodů. Jednání se nese ve znamení otevřenosti, rozprostraněnosti. Oproti němu druhé jednání je jednáním sevřeným - Jenůfa s Kostelničkou sedí zavřené doma a nemohou ven - nikdo z vesnice neví, že je Jenůfa

doma a její přítomnost musí zůstat utajena. Z Kostelniččiny světnice tak vzniká sevřený prostor, ve kterém pod drobnohledem sledujeme, kterak se vyvíjí mnohem bližší vztahy mezi dvěma ženami a dvěma příchozími muži. Jako by nemožnost úniku fungovala jako katalyzátor vztahového vývoje. Třetí jednání se potom na stejném půdorysu, který jsme sledovali v jednání druhém, opět otevírá. Přípravy svatby lákají gratulanty, kteří vstupují do prostoru, který byl doposavad definován jako hermeticky uzavřený, svět okolo se rozžívá a o Jenůfě se už ví. Svět se definitivně otevře ve chvíli, kdy je pod ledem nalezeno mrtvé děťátko. Tehdy dojde k razantnímu otevření do stejné míry, jako bylo otevřené úvodní jednání.

V prvních verzích koncepce se pro mě toto východisko stalo východiskem hlavním. Makroprostor jsem otevřela pro první jednání a ve druhém a třetím jednání jsem potom Kostelniččinu světnici pojednávala přes celou šíři a hloubku jeviště Stavovského divadla, které jsem sevřela architekturou, abych ji posléze zase roztáhla do podoby široce otevřené návsi. Toto průběžné přerámování makroprostoru způsobilo, že druhé jednání se odehrávalo v izolovaném světě. Vliv čehokoliv, co by mohlo být přítomno venku, za zdmi, byl omezen pouze na naznačení v potřebných chvílích a nebyl patrný po celou dobu. Hermetické uzavření dvou žen do tísnivého prostoru světnice vyčleňovalo přítomnost vesnických svědků pouze do role něčeho za zdmi tušeného.

S tím, jak jsem postupně měnila své zaměření ve vyprávění na zachycení vztahu vesnice (společnosti) a jedince, stala se pro mě neustálá přítomnost vesnického společenství na jevišti mnohem důležitější. Vesnice přítomná v lidských celcích a hmotách začala být důležitá i pro uzavřené druhé jednání - i tehdy jsem chtěla sledovat Jenůfu a Kostelničku v kontextu okolního dění. Hermetické uzavření přestalo být tím hlavním, co jsem chtěla řešit, podstatnější pro mě bylo, proč jsou obě nuceny se takto izolovat. Tíseň z nemožnosti opuštění vězení jsem chtěla řešit právě rámcem vesnice, který zkrátka možnost úniku neposkytuje.

Výsledný tvar tak díky tomuto rozhodnutí do jisté míry pozbyl dynamiky, kterou razantní střih fokusu ve druhém jednání nabízel. Scénografie se téměř nemění - na jevišti se stále nachází monolit vesnické šikmy s dvěma rozhraními "ženského a mužského světa" uloženými na horizontu. Jediný segment, který vykazuje známky změn, je výseč strouhy, nebo spíše říčky, která se promění ve druhém jednání na Kostelniččinu světnici.

V jisté fázi jsem zvažovala i variantu, ve které by i jakékoliv sevření stěnami absentovalo. Obecně se stěnám ve scénografické práci snažím vyhýbat jak jen to je možné - u *Jenůfy* to ale možné nebylo. Narazila jsem na limity libreta a na limity realistických akcí, které alespoň minimálně vnitřně realistické být musí. Jenůfa nemůže spát ve stejném prostoru jako je ten, kde Kostelnička vede rozhovor nejprve se Števou a posléze i s Lacou. Když se vrací Kostelnička zpět do světnice poté, co pohřbí novorozeňátko pod ledem, je v libretu několik po sobě jdoucích replik, kde Kostelnička mluví o podávání klíče skrz okénko a o odemykání dveří. Podobně je ve třetím jednání potřeba vyřešit, kde si Rychtářovi prohlédnou Jenůfinu výbavu tak, aby měla Jenůfa prostor ve světnici vést intimní rozhovor se svým nastávajícím manželem. Dveřím a nebo podobnému principu se patrně vyhnout tak docela nedá a já jsem se tomu popravdě ani nebránila. Dveře jako takové jsou něčím natolik prostým a zároveň od podstaty znakovým, že jsem jejich přítomnost respektovala a do výsledného řešení je zahrнула. Nutně jsem tak musela zahrnout i několik různých stěn, které mohou dveřím umožnit jejich základní funkci.

1.4.6 Východisko šesté. Živly a obraz cykličnosti.

Již od úplně prvního čtení jsem u *Jenůfy* měla na zřeteli výraznou přítomnost ročních období a s nimi spojeného počasí. Podstatně větší pozornost je vlivům a moci přírody věnovaná u Gabriely Preissové, ale ani Janáček tomuto prvku neunikl.

Ta věc, kterou jsem řešila, byla, jak se s něčím takovým popasovat a jak dopřát takovému motivu v rámci řešení dostatečný prostor bez toho, abych ilustrovala na scéně déšť, sníh a povětrnostní podmínky. Domnívala jsem se, že to by působilo spíše směšně a to jsem nechtěla. Podstata přítomnosti přírody a počasí je totiž, jak jinak, mnohem hlubší povahy. Nejde o to, že vidíme, jak sněží. Spíše jde o určitý moment zastavení, ztišení, zamrznutí. Když svět opět rozmrzne, dá se do pohybu a spolu s tím pohybem se objeví mrtvé děťátko. Přírodní okolnosti jednotlivých ročních období jsou tedy jednak faktickým hybatelem událostí, zároveň slouží jako doprovodný obraz psychologických pochodů a v neposlední řadě měří plynoucí čas.

Ve výsledném řešení jsem určitě přítomnost ročních období a s nimi spojených podmínek zohlednit chtěla. Vnímala jsem, že jsou součástí většího celku, který, nezávisle na tom, co by jednotlivé postavy chtěly a nebo potřebovaly, neochvějně funguje a neustále se valí dál. Tím celkem je spojení přírody a času, který nedokážeme zastavit. Neustálý koloběh života od zrození ke smrti je nejlepším obrazem této neúprosnosti.

Cykličnost ostatně hmatatelně vnímám i v samotné podstatě nahlížení příběhu. Sleduji vesnici v konfrontaci s Kostelničkou a moment této konfrontace je jenom dílčí částí v historii samotné vesnice. Kostelniččina vražda novorozeněte určitě není prvním a ani posledním příšerným činem tohoto stříhu v historii vesnice. Může se docela dobře stát, že se něco podobného záhy zopakuje. Cyklus života vesnice je nadřazený všemu jednotlivému. Kostelnička je jenom jednou epizodou z mnoha, cyklus tedy dál pokračuje. Kostelničku a Jenůfu i s mrtvolou miminka nakonec stejně spláchne voda, ve které si v létě budou chladit kotníky zase jiná mladá děvčata, která možná budou už za devět měsíců Jenůfu následovat... Kostelničce se ostatně nepodaří prolomit ani prokletý kruh nekonečné traumatizace. Její čin, jakkoliv strašlivý, je jenom jedním z dalších traumatizujících činů, jehož důsledky si Jenůfa ponese po celý svůj další život.

Abych mohla něco podobného zahrnout jako doprovodný motiv ve scénografickém řešení, rozhodla jsem se přistoupit ke znakové redukci přírody na jeden hlavní prvek, pomocí něhož bych takovou cykličnost mohla vyprávět. Ve výsledku jsem se rozhodla pro vodu. Těch důvodů jsem měla vícero. Voda je ve vyprávění explicitně přítomna už jen z principu toho, že celé první jednání se točí okolo mlýna rodiny Buryjových. Děťátko skončí pohřbené pod ledem a voda jej nakonec vydá. Bylo tedy nasnadě, že element vody v jeho dynamice, ale i statice (to když zamrzne) zahrnu. Kontrast dynamické a statické formy se mi zamlouval i proto, že vskutku dobře doprovází rytmizaci děje skrze všechna tři jednání. První jednání zurčí, plyne jako horský potok, klokotá, aby potom zamrzlo v jednání druhém. Při rozmrzání v jednání třetím se pomalu rozbíhá a v momentu odhalení tragického činu je opět v pohybu. Element vody na začátku poskytuje zdroj nevinné zábavy, je něčím hravým a milým, aby potom pod podlahou Kostelniččiny světnice, která ten zurčící proud mladistvého života zahradí, zamrzla. Podobně jako vězení Kostelniččiny světnice nadobro zlomí zurčivou a mladistvou sílu Jenůfinu... Když potom ledy začnou tát a sekáči vysekají děťátko z ledu nad pivovarem, začne "tát" i voda, na které je postavena

Kostelniččina světnice a pronikne dovnitř místnosti, kterou následně částečně zaplaví. A není to čistá voda z prvního jednání. Je to voda jarních záplav, která vyplavuje kal a nastřádané neštěstí.

1.5 Scénografická koncepce

1.5.1 Idea

Scénografická koncepce je rozdělena do třech částí - každé jednání předpokládá jinou podobu scénografie. Mezi jednotlivými jednáními je počítáno s dílčími přestavbami o přestávkách. Během jednání k žádným razantním změnám nedochází, v zásadě se jakékoliv větší změny dosahuje pouze změnou svícení. Pro výsledné zpracování jsem zvolila prostor Stavovského divadla v Praze, při popisu pohledových stran a směrů na jevišti se řídím pohledem diváka.

První jednání exponuje příběh a vztahy mezi jednotlivými protagonisty. Expozice se odehrává v prostoru členěném jak do výšky tak do hloubky. Vertikální členitost byla pro můj výklad podstatná, chtěla jsem zachovat základní možnost práce s pozicí nadřazenou a podřízenou v mizanscéně. Dále jsem chtěla mít možnost vytvořit prostor pro přidaný sbor Soudných bab, pro které jsem chtěla mít výhodné místo, odkud by mohly celou dobu nerušeně pozorovat dění. Proto se na scéně nachází šikmá pochozí konstrukce, která spojuje přední plán scénografického řešení se zadním plánem. V prvním plánu, v meziportálovém prostoru, se nachází podlahový segment, jakési "dřevěné molo". Tím jsem se snažila vytvořit volně pochozí spojovací osu dvou rozdělených segmentů šikmy tak, aby bylo možné mezi nimi přecházet a případně svobodně interpretovat sólové výstupy, kterým by fyzická překážka mohla uškodit. Na meziportálový prostor navazuje půlmetrový pás stejné podlahy, který umožňuje nástupy zpoza portálových věží. Samotná šikma potom navazuje přímo na tento podlahový segment a zprudka se zvedá do výšky 2,2m. Povrch šikmy nenavazuje na povrch mola - jedná o se o světle šedou betonovou stěrku. Odstín by neměl být příliš světlý, aby nedocházelo ke zbytečně nepříjemnému odrazu světla. Stejný stěrkový povrch se nachází i na podlaze horní pochozí podesty, kterou jsem si pracovně pojmenovala jako náves. Je to prostor veřejný - zde se setkávají sborové výstupy prvního jednání. Na okraji návsi postávají, opřené o plůtky a nebo usazené na židličky, "čumivé báby". Zároveň je náves vyvýšeným bodem, ze kterého lze snadno přehlédnout celou krajinu šikmy, sevřené vody a navazujícího mola. Krom plůtků v pozadí, na zadní hraně návsi, se nachází v popředí, na přední hraně, ještě jeden plot. Ten je tvořen truhlíkem s rozmaryjou - Jenůfa zelené rostlinky v prvním jednání zalévá, aby ve druhém jednání skončily dohněda uschlé a umrzlé, mrtvé. V levé části se nachází abstrahovaný fragment budovy, mohl by to být i vstup do dvora. Jedná se o pevný segment stěny s dveřmi, který slouží v prvním jednání jako rámcový prostor mlýna. Tam má Jenůfa uložené své pracovní náčiní, tam jde Kostelnička dovnitř, aby potom mohla razantně vystoupit ven, překvapit a utnout Števovu zábavu, kterou si on domů s sebou z města dovede. Lavice, která se "na zápraží" nachází, slouží Števovým kumpánům k posezení. Krom mlýna a soudných bab na návsi vidíme ještě zvoničku, o kterou se Kostelnička stará. Původní dramatická předloha hovoří o tom, že se Kostelnička stará o místní kostel a pro mě byla její provázanost s něčím natolik autoritativním, jako je církev, důležitá. Kostelniččina povznesenost a přehlížení světa, určitý, dobře živený, pocit

nadřazenosti, měla být dle mého názoru ve scénografii přítomná. Řešení jsem hledala právě ve vertikálním směru. Kostelniččina zvonice tak ční nad všechnu ostatní marnost vesnice stejně tak, jako Kostelnička sama úzkostlivě lpí na tom, aby ona sama nad vesnicí vyčnívala.

Specifickým prostorem v rámci tohoto světa je vodní plocha, která se nachází v sevření dvou dílů šikmy. Vodní plocha je umístěna ve středu vesnice. Nejedná se o vodu v pohybu, přestože původně jsem se o určitý obraz proudu snažila. Z nejrůznějších (zejména technických) důvodů jsem se ale nakonec rozhodla vodní plochu v přední části jeviště zahradit, a tím na pocitu proudivosti ubrat. Voda je nicméně proudem sama o sobě, i když stojí - je to obraz života, vláhy a pohybu. Sevřená uprostřed nehybného monolitu vesnice, vytváří uzavřenou platformu pro dynamickou proměnu času a působí jako živý a proměnlivý prvek. Dále mi vyhovovalo, že lze vodu snadno prakticky využít v jednáních, která jsou v libretu předepsaná a také, že mi pomáhá přiblížit prostor mlýna. Vodní plocha zdánlivě pokračuje jakýmsi tunelem pod podestou návsi dále "do vesnice", ve skutečnosti hladina končí necelý metr za přední hranou podesty. Ten cítěný průchod a možnost pohybu s vodním tokem je ale důležitým elementem volnosti a průchodnosti, který pomáhá dobře umocnit sevřené pocity, které nastolí přestavba do druhého jednání.

Středem dění **druhého jednání** je prostor Kostelniččiny světnice. Ta se nachází v prostoru sevřeném dvěma křídly šikmy. Jako by Kostelniččina světnice byla vklíněna do vesnického světa a postavena na vodě, která tak stojí a neplyne. Zastavil se čas, stojí voda. Tunel v zadní části prostoru světnice je zabeďněn stěnou s dveřmi a oním prokletým okénkem, o kterém byla řeč výše. Okénko je to malinké, spíše podobné střílně a nebo okénku věžeňskému. To vidíme prakticky pouze ve chvíli, kdy jej Jenůfa otevře, jinak je zevnitř kryté okeničkou, která je zatřena ve stejném odstínu lomené běloby jako je podkladová stěna. Podobně splývají se stěnou také dveře do Jenůfiny komůrky.

Dveře do světnice jsou pro druhé jednání jediným možným východem a vchodem. Prostor světnice sice sahá až na přední molo, ale uniknout se dá opravdu jen těmi jedněmi dveřmi na konci výlevkovitého půdorysu světnice. V interiéru se mnoho objektů nenachází. V popředí vidíme stůl a dvě židle, kde se Jenůfa věnuje šití čepičky pro novorozeně. Když potom odejde spát, usadí se na židličku Laca, či Števa. Na stolku jsou všechny další rekvizity, které Kostelnička potřebuje, přes židli je hozený vlňák, do kterého se na odchodu zabalí... Prostor není zabydlený, je to spíš kostra prostoru. V jedné z variant řešení byl ještě v jednom místě pověšený mariánský obrázek obložený květinami. Tento motiv mi však potom přišel pro toto řešení už zbytečně ilustrující - proto jsem jej nahradila mariánským obrázkem naopak docela malinkým. Nad vchodem do místnosti je patrný truhlík s uschlou rozmaryjou. Jinak v místnosti není nic. Pouze Kostelnička, Jenůfa a jejich společné trápení, které razantním způsobem mění a dotváří jejich vztah.

Proti tichu a sevřenosti spodní části scény, proti ženskému světu Kostelničky a Jenůfy, stavím svět vnějších okolností vesnice. Považuji za důležité, pojmenovat vztah, který spolu tyto dva zmíněné světy mají. Zvláště, pokud rezignuji na tradiční změnu fokusu a Kostelniččinu světnici neuvádím jako svět sám pro sebe, nýbrž svět v kontextu širšího světa vesnice. Něco Kostelničku drží doma. Možná to je jenom Jenůfa, o kterou pečuje, nebo strach o to, aby někdo neodhalil to, co se stalo. Já jsem se tento moment rozhodla využít k rozvinutí motivu Kostelniččiny obžaloby světa.

O tom, co přesně Kostelniččina obžaloba obnáší, jsem výše psala víckrát, ve stručnosti motiv ještě jednou shrnu i zde. Kostelnička si bolestně nese životem svou

zkušenost ze soužití s manželem-alkoholikem. Po celý život se snažila Jenůfu před stejným osudem uchránit a nyní vidí, že přesně toto nakonec nedokázala. Ozvěnou se jí neustále vrací její vlastní vzpomínka na to, co Jenůfu teprve čeká. Tou ozvěnou je opilý a stále opilejší sbor Rekrutů, kteří bujaře popíjí v prostoru mlýna, schovaní za dveřmi. Jejich neustálá přítomnost, přestože je všechny nevidíme, by měla vytvářet napětí. Potemnělý noční svět, do kterého jsem celé druhé jednání umístila, působí zdánlivě klidně, zároveň je ale otrřásán tichými erupcemi uvnitř. Občas některá z erupcí pronikne na povrch - a to se potom rozletí dveře a do potemnělé krajiny návsi vystřelí kužel světla jak z pátracího reflektoru a spolu s ním ožralý chlap. Možná jde už domů, možná se jde jen vymočít a nebo protáhnout a potáhnout z cigára. Jisté je, že ožralý bloudí krajinou, která by jinak mohla být zdánlivě bezpečnou a klidnou. Takhle není. Periodicky se takto objevují kužely světla a osamělí vlci brázdí krajinu, aby se po chvíli zase vrátili a pokračovali v rozdělaném díle.

Možný obraz Kostelniččina strachu jsem tak našla v destruktivní síle sboru Rekrutů a muzikantů. Ten vnější svět okolo světnice vůbec není bezpečný právě kvůli nim. Objevují se v něm nechtěné vzpomínky na minulost, navíc opilí muži jeví známky nebezpečné agrese a proto není radno se zrovna s nimi potkat mimo bezpečný prostor světnice. A když potom Kostelnička ven už přímo musí, protože musí rychle skoncovat s životem svého vnuka, jsou tihle bloudící náhodní svědci očividným problémem.

Krom těchto dvou ohnisek života se na scéně celé druhé jednání na horizontu rýsují Soudné baby. Na konci druhého jednání se setkávají na návsi společně s Rekruty. To, když na povrch klidné návsi pronikne erupce největší. Z mlýna se vyvalí ochmelkové, kteří už by měli jít spát - z nevinné tahanice na návsi vypukne ožralá hospodská rvačka. Polonazí, polosvlečení muži ve druhé fázi kostýmního rozpadu, v prvotřídním záchvatu ožraleckého chlapáctví nemají svou sílu tak úplně pod kontrolou a smrt si tak dost možná vybere někoho z nich a vezme ho s sebou spolu se Števuškou. To už se nedozvíme. Divák každopádně může vnímat, že krom ukrutné vnitřní bouře, která se odehrává v Kostelniččině nitru, se zde odehrává také bouře na návsi, která završuje všechnu úzkost a napětí celého jednání.

Návazné **třetí jednání** potom prakticky nezahrnuje žádné větší přestavby. Třetí jednání se dle scénické poznámky nadále odehrává u Kostelničky ve světnici, pouze s časovým posunem směrem k jaru. Pozorujeme, kterak se Jenůfa chystá ke svatbě, prostor ale k takové slavnosti není nijak vyzdoben. Dokonce ani ty suché rozmaryje už v truhlíku nejsou. Stůl zde také již není, Jenůfa sedí na židličce, Pastuchyňa jí váže čepec, opodál sedí na židličce Buryjovka. Není třeba žádného nábytku. Je těsně před odchodem do kostela, poslední úpravy jsou již dokončeny a do místnosti postupně přichází gratulovat pozvaní svatební hosté. Ti vstupují do místnosti dveřmi, dle zažité konvence z předchozího jednání. Když se potom jde rodina Rychtářových podívat na Jenůfino věno, odchází bočními dveřmi do komůrky. Vše působí na první pohled poklidně, jako by se změnilo jen to, že do světnice už smí chodit hosté, kterým byl do té doby (snad až na Lacu a Števu) vstup zakázán.

Vesnice na návsi žije svým životem - zatímco dole se chystá svatba, v prostoru mlýna se chasa také obléká a chystá k svatbě. Na horizontu je živo, rušno. O plůtky opřené a na židličkách usazené vše stále sledují Soudné báby. Do toho všeho ale opět vtrhne sbor Rekrutů, kteří se od zevnějšku z minulého jednání už moc neposunuli. Opilí se veselí, ale chvílemi jsou opět značně agresivní. V opilém frajeření se jeden z nich pověsí

na provaz zvonice a rozhoupe zvonek. Ten zastaví Kostelničce ruku právě ve chvíli, kdy se chystá žehnat své pastorce. V nastalém okamžiku zmatení (nikdo netuší, co se děje) už ale slyšíme, kterak chasa za scénou křičí cosi o dítěti. Kostelnička v úzkostné panice ani nedokáže opustit světnici, když už z ní všichni ostatní dávno utekli. Moment tohoto úniku otevírá novou cestu - prostor světnice totiž ztrácí kontury interiéru světnice a stává se všeprostopupným. Lze tedy uniknout i po stranách a po šikmě. Všeprostopupnost se týká doopravdy všeho, i zamrznuté vody. Ta se probouzí k životu, je jaro a tající ledy dávají do pohybu to, co přes zimu ztuhlo. Voda pod podlahou Kostelniččiny světnice stoupá, až nakonec překryje podlahu viditelnou hladinou zkalené vody. Jarní vody vyplavily špínu a z Kostelniččiny světnice toho nejsvatějšího ražení se stává téměř stoka. Kostelnička zůstává osamocená na mole, v troskách toho, co bývalo jejím příbytkem. Když dojde k jejímu přiznání, ocitá se tvář v tvář celé vesnici - ponížená vzhlíží vzhůru k jakémusi lidovému tribunálu ještě dříve, než jakýkoliv opravdový soud začne. Když poté odchází spolu s Rychtářem a vesnicí včetně Soudných bab k soudu, nastane na jevišti zvláštní, nečekané ticho. Je to poprvé za celou dobu, co na jevišti není přítomný ani jediný z několika různých sborů. Jenůfa a Laca, kteří zde zůstali na svou zpackanou svatbu sami, nemají žádné svědky svého počínání. Společně, ruku v ruce, tak mohou v tichosti odejít.

Na pozadí vesnice se po všechna tři jednání nachází projekční plocha. Ta nemá, na rozdíl od ostatních scénografických prvků, až takový symbolický význam. Pomáhá dotvářet atmosféru, které je dosahováno svícením. Pracuji s kontrasty světla a tmy - první jednání by se mělo odehrávat v plném světle, druhé naopak téměř potmě, třetí ve studeném, slabém světle svítání. Záměrně jsem na pozadí umístila plochu světlou (světle šedou), poněvadž jsem chtěla využít neustálého odrazu světelných zdrojů a z něj plynoucí ustavičné clony světla, která prakticky nikdy neumožní, aby zavládla milosrdná tma. Zejména je pro mě tento efekt podstatný ve druhém jednání. Neustálé světlo nemilosrdně odhaluje vše, co se děje - je to takový přítel Soudných bab. Pracovně jsem si pojmenovala tento klíč jako "efekt polární noci". V prvním a druhém jednání jakoby slunce zapadá a v tom třetím se už zase rozednívá, aniž by někdy mezi tím byla skutečná tma. Druhý podstatný důvod, proč jsem projekční plochu použila, pro mě byla práce se siluetami na horizontu, o kterou jsem velice stála zejména pro situace, ve kterých v prostoru světnice sledujeme realistický život a na obzoru se pohybují sbory jako znaky. Tehdy jsem považovala práci se siluetami za výhodnou.

1.5.2 Technické řešení

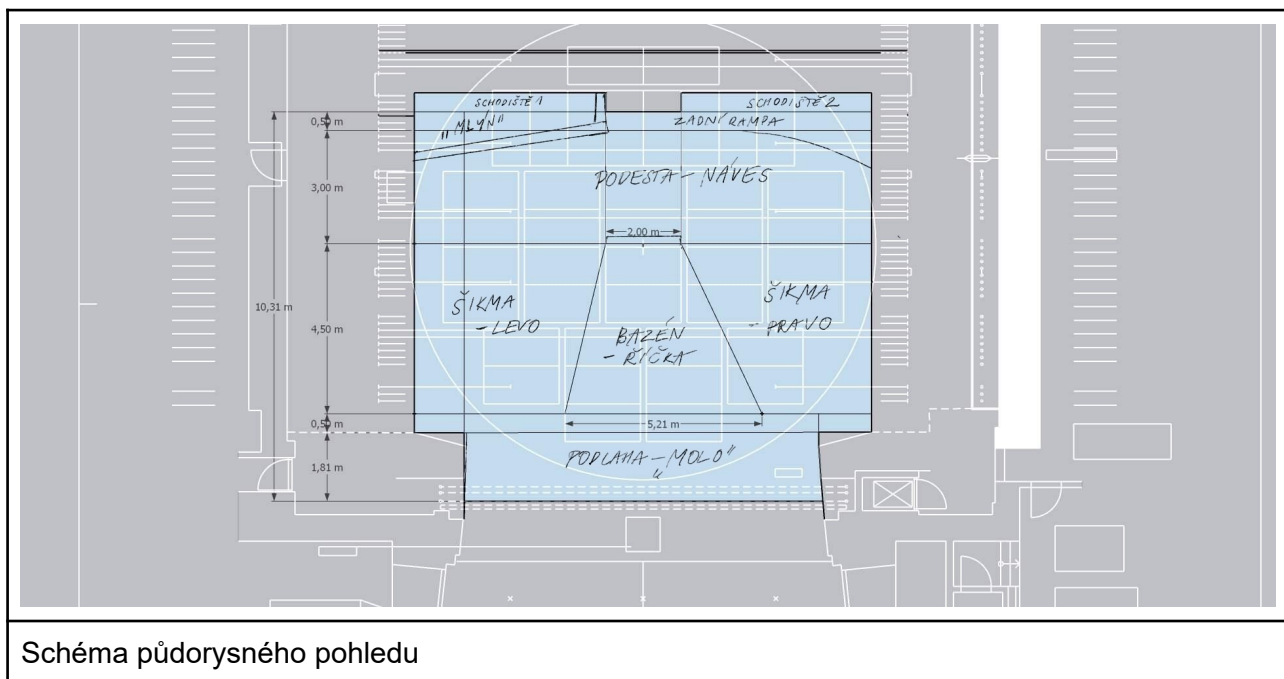


Schéma půdorysného pohledu

Některé z technických parametrů řešení byly již v předešlém textu pojmenovány, na následujících řádcích bych ráda velice stručně shrnula klíčové technické principy, se kterými pracuji. Pro lepší orientaci v umístění jednotlivých prvků přikládám zjednodušené půdorysné a řezové schéma dekorace. (Jedná se skutečně pouze o jednoduché plány sloužící k lepší orientaci v jednotlivých segmentech. Nezahrnují například umístění případných pomocných schodišť pro nástupy na podestu návsi z boků, ani detaily záhledů.)

V přední části jeviště je položena dřevěná podlaha. Její přední hrana je zarovnaná souběžně s linií hlavní opony tak, aby bylo možno v případě nouze bez problémů spustit železnou oponu. Za portálem se nachází návazný pruh podlahy o hloubce 0,5m, který slouží zejména k usnadnění případných nástupů z levé a pravé strany portálu. Pochozí výška plochy podlahy se nachází ve výšce 10cm nad úrovní dna konstrukce bazénu a to z důvodu možnosti návazného zapuštění bazénu s vodou.

Na podlahu v meziportálovém prostoru navazuje členitý terén šikmy a v jejím středu uloženého bazénu. Levý a pravý díl šikmy nejsou symetrické. Pravá strana ubíhá více do boku a otevírá tak vnitřní segment směrem ven, což je výhodné zejména pro viditelnost dveří do komůrky ve druhém a třetím jednání. Bazén i šikma navazují na plochu mola v pochozí výšce 10cm ode dna bazénu - šikma se zvedá vzhůru do výšky 2,2m na půdorysné hloubce 4,5m. Bazén oproti tomu klesá z úrovně pochozí výšky podlahy až do bodu 0. Ten se nachází ve vzdálenosti 90cm od prahu dveří. Za dveřmi terén bazénu opět stoupá až do výšky 20cm. V prvním jednání počítám s napuštěním bazénu do výšky cca 8cm od bodu 0, pro třetí jednání počítám s hladinou ve výškové vzdálenosti cca 12cm od bodu 0.

Druhé jednání s sebou nese technickou přestavbu, která obnáší položení druhé podlahy na stávající podlahu bazénu. Tato podlaha umožňuje prostupnost vody skrze škvíry mezi prkny. Tato možnost je následně využita ve třetím jednání. Tehdy by mělo dojít k nárazovému, skokovému napuštění vody ve spodní části bazénu a zvednutí hladiny i ve

vyšších polohách dílčí šikmy bazénu. V důsledku toho by mělo dojít k efektu zalití podlahy světnice vodou. Předpokládám, že takový postup by musel být realizovaný přes nárazové uvolnění většího množství vody ze dvou (a nebo více) různých nádrží uložených v prostoru pod podestou návsi - hned za dveřmi vpravo a vlevo. Voda by měla být ve třetím jednání zakalená - předpokládám tedy její obarvení a tím pádem nutnost přípravy této specifické tekutiny před představením.

V souvislosti s výše zmíněnými dveřmi je nutno zmínit, že klasickou výšku mají pouze dveře vstupní. Ty mají šířku 80cm a výšku 197cm. Dveře do komůrky jsou potom vlivem sklonu šikmy nižší a také užší. Zmenšený formát dveří uplatňuji záměrně, Jenůfina komůrka je prostorem odsunutým stranou, "nedůležitým" místem. Ona odsunutost, neviditelnost, je také zahrnuta do podstaty využití malých dveří - Jenůfina dvířka mají nejužší možnou šířku 60cm a výšku 180cm.

Třetí jednání s sebou nese, jak jsem již zmínila výše, nutnost žádných větších přestaveb - pouze dílčí přestavbu v průběhu a tou je již zmíněné napuštění vody.

Členitý terén v sobě skrývá množství bezpečnostních otázek. Vzhledem k pochozí výšce vrchní části (2,2m) je na jejím zadním okraji umístěno zábradlí, které je zahrnuto do výtvarné koncepce. V přední části podesty supluje zábradlí truhlík s umělými "rozmaryjemi". Tuto variantu bych samozřejmě v realizační rovině řešila s bezpečnostními techniky a s režií. V případě, že bychom shledali, že tato varianta není dostatečně bezpečná, přistoupila bych k variantě nižšího zábradlí. To v koncepci nezahrnuji, tuto možnost zde, v poznámkovém aparátu, ale záměrně zmiňuji jako zohledněnou a diskutovatelnou. Po bocích šikmy skrytých částečně za portálovými věžemi, stejně jako na zadní hraně rampy pod podestou předpokládám technické, načerno zatřené zábradlí. Ve středové části obou dílů šikmy navazující na rozmaryjový plůtek, bych se ráda obešla bez zábradlí. Opět je nutno zmínit, že tato otázka by byla v realizační rovině rozhodně konzultována s bezpečnostními techniky a s režií.

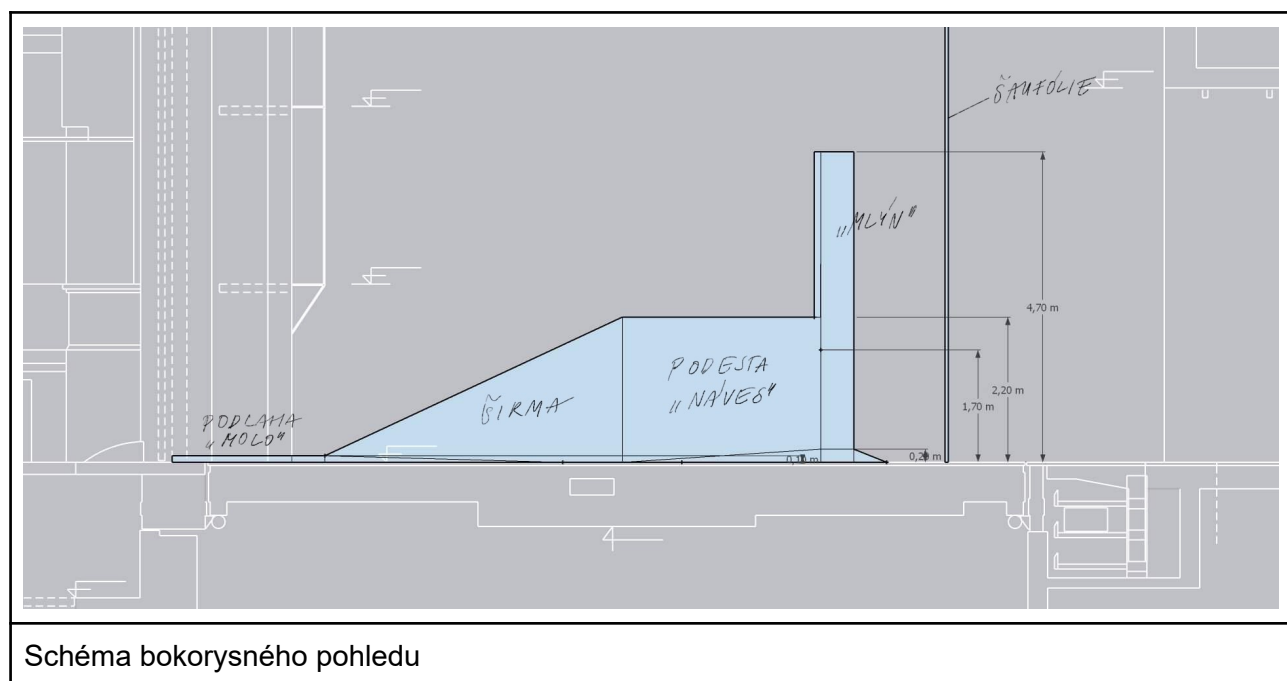


Schéma bokorysného pohledu

Další bezpečnostní otázkou je strmá šikma. Většina sborů nastupuje na vrchní část terénu přes zadní rampu za návsí - případně bokem přes spodní část šikmy. Například sbor Rekrutů či Buryjovka s Jenůfou se ale po šikmě nahoru dostat musí. Jsem si vědoma toho, že šikma je opravdu značně prudká a proto je v levé části umístěno integrované schodiště. Sloužit má primárně Buryjovce, Jenůfě a hůře pohyblivým členům sboru. U fyzicky zdatnějších a ochotných jedinců předpokládám možnost pohybu i po pravé části šikmy bez schodiště.

1.6 Scénosled

1.6.1 I. jednání. Jenůfa zalévá rozmaryju

Úvodní situaci jsem se rozhodla umístit co nejbližší k divákům - když na samém začátku představení sledujeme Buryjovku, která čistí brambory, sedí až dole u vody, na levé části "mola". Jenůfa nabírá vodu do konývky, na "mostku" nad vodní plochou zalévá rozmaryju. Utíká tak od Buryjovky, z prostoru spodního mola, kde by měla sedět a pomáhat jí. Laco se klackuje opodál, ořezává křivákem prut na bičíště.

Prakticky stejná mizanscéna platí i pro následující situace, kdy se na scéně objeví Stárek a následně Kostelnička. Ta zajde dveřmi do prostoru mlýna, kam si jde i Jenůfa pro pracovní náčiní, když se konečně jde připojit k Buryjovce (případně může mít věci připravené na lavici "na zápraží").

Po celou dobu ožívá i zadní plán scénografie - zatímco v předním plánu pozorujeme bližší expozici vztahů mezi jednotlivými sólisty, za nimi se odehrává pohyb sboru Chasy (jak mužského, tak ženského). Ti občas mohou dojít i k vodě dolů, ale primární prostor pro jejich pohyb je nahoře na návsí. Za plůtkem zřetelně vidíme sbor Soudných bab, která pozorně sleduje vše, co se kde šustne. Báby jsou pověšené na plotě, některé si přinesly židličku, jsou vyskládané na horizontu jako slepice na hřadě. Je to obraz vesnických špiclů, zvědavých důchodkyň, které nemají nic lepšího na práci, kterým nastolujeme rámec vesnického řádu, kdy ani krok nelze udělat, aniž by to "čumivé báby" nevěděly.



Jenůfa zalévá rozmaryju



Števkou pustili od asenty

1.6.2 I. jednání. Števu pustili od asenty

Števa se vrací za bouřlivého doprovodu sboru Rekrutů a muzikantů, v tomto případě sboru mužů rozličného věku, bujarých a posilněných alkoholem. Sám Števa je opilý, škrábe se zdola nahoru k mlýnu. Domácí pán všechny své nové i staronové přátele usadí, někomu vyčlení místa na lavici na zápraží a na koho místo nevyzbyde, ten se usadí kdekoliv jinde okolo.

Na zápraží mlýna probíhá živelná zábava, v prostoru horní podesty návsi se vesele tančí a pije, kolují lahve a štamprličky. Jenůfa je šťastná, že se Števa vrátil, je spolu s ním nahoře před mlýnem, Buryjovku nechá i s bramborami dole u vody. Veselí přeruší Kostelnička, která se vynoří z útrob mlýna a dává Števi ultimátum. Brzy se zábava rozpustí, Jenůfa se chce vrátit dolů k Buryjovce a k práci, ale Števa ji nenechá a pronásleduje ji. Když Števa v doprovodu Buryjovky odejde nahoru do mlýna spát, objeví se Laca, který v náhlém záchvatu žárlivosti neuhlídá jak a kde drží nůž a Jenůfu nedopatřením v násilném momentu pořeže. Tuto konfrontační scénu sledujeme v prostoru mola - shora stále přihlíží sbor Soudných bab, ale také Barena a část chasy. Touto situací končí první jednání a dochází k přestavbě na jednání druhé.

1.6.3 II. jednání. Kostelnička přijímá návštěvy

Druhé jednání se odehrává primárně v prostoru Kostelniččiny světnice. První, druhý až šestý výstup probíhají prakticky ve stejném duchu. V popředí pozorujeme Kostelniččinu světnici, sevřenou mezi dva díly šikmy, kterak se stává dějištěm doposavad nebývalého rozvoje vztahu Kostelničky a Jenůfy. Na návštěvu nejprve přichází Števa, který se děťátka zřekne a v úleku pak uteče. Posléze se objeví Laca, který si Jenůfu naopak chce vzít. Pro vstupy jsou využívány dveře umístěné frontálně k divákům. Boční dveře vedou do komůrky Jenůfy, kde pobývá i s novorozencem. Poté, co Kostelnička Lacovi řekne, že dítě je mrtvé, obléká se, děťátko bere do náruče a dveřmi odchází uskutečnit, co ještě není pravda.

V prostoru mlýna za dveřmi se odehrává jakási zábava a mlýn je tak v tuto chvíli baštou alkoholu holdujících chlapů - Rekrutů. Průběžné jednání sboru Rekrutů se nese v podobném duchu jako jejich veselí v prvním jednání, pouze s tím rozdílem, že nyní jsou již podstatně napilejší. Co přesně se děje, to divák nevidí, pouze když se dveře nečekaně rozletí a z nich vyjde některý z mužů ven, můžeme usuzovat na to, co se asi děje uvnitř. Opilí muži vynáší z útrob mlýna Kostelniččiny traumatické vzpomínky - s každým dalším mužem, který vyběhne ze dveří na záchod, na cigaretu, domů, roste nebezpečí a její pocit ohrožení. Napětí, které plyne z nejistoty ohledně toho, kdy se rozletí dveře a v kuželu světla vyběhne z mlýna další agresivní opilec, koresponduje s vnitřním napětím celé situace.

Po celou dobu vidíme v siluetách na na pozadí plochy zadního horizontu "čumivé báby". Ty si posedaly a vyčkávají - venku se zdánlivě nic neděje. Pouze v siluetách sledujeme i muže. Je to způsob oddělení zadního - "vnějšího" a předního vnitřního světa, potažmo "reálného" světa a vnitřního světa Kostelničky.



1.6.4 II. jednání. Kostelnička - Sekernička

Ze sevřeného vězení přední části prostoru světnice, kde jsou ženy vězněny vševídnoucí vesnicí ("čumivými bábami" a slídívními muži) Kostelnička nakonec přeci jen uniká. Po Lacově návštěvě získá naději na možný obrát situace k lepšímu, sebere všechny své síly a rozhodne se dítě definitivně zbavit. Z prostoru místnosti vystupuje konvenčně, tak jako všichni ostatní - sfoukne svíčku, vezme na sebe vlňák a vyjde. V popředí zůstává opuštěná světnice, do které následně vstupuje probuzená Jenůfka. Její smrtelnou úzkost v jeden moment doprovodí silueta Kostelničky, která se rýsuje proti světlému horizontu. Kostelnička stojí na horizontu, dítě již v náručí nemá. Za jejím pravým ramenem stojí v hloučku u plotu skupinka Soudných bab. Jsou po uši zabalené do vlňáků a kabátů a přilákal je nezvyklý ruch na návsi. Situaci přeruší výpad jednoho z opilých mužů, který vyrazí z mlýnských dveří ven. Kostelnička v úleku uteče po zadní rampě za scénu. Spodem, pod šikmou a skrze dveře se vrátí do světnice za Jenůfou.

1.6.5 II. jednání. Bouře

Vrací se Laca, přichází Kostelničce říct, kdy bude Števova svatba. Překvapí ho, když vidí Jenůfu vzhůru. Uplakanou, utrápenou, s jizvou na tváři, ji požádá o ruku. Ona se ale nabídku zdráhá přijmout, nemá valné mínění o svém společenském postavení. Laca ji přesvědčuje, že svou nabídku myslí skutečně vážně a trvá na svém. Jenůfa nakonec jeho ruku přijme. V ten moment Kostelničku dostihne moment velké úlevy, není to ale moment ulehčení. Naopak, ve chvíli, kdy jim zároveň žehná a jedním dechem přitom sesílá kletbu na Števu, jako by se kletba otočila proti ní samotné a propuká u ní záchvat šílenství. Vnitřní bouře se promítá do ozvěn toho, co se děje venku. Bouře, kterou Kostelnička slyší, není ilustrována na scéně zobrazením vnějších podmínek. Probíhá před mlýnem, kde vypukne rvačka. Celou dobu trvající napětí podpořené průběžně a nečekaně se objevujícími muži na zápraží nyní definitivně vybuchne. Muži se vyvalí před mlýn - už je

konec zábavy a měli by jít domů. Některým se ale nechce, jiným to už ani moc nejde a ze zevlování, neschopnosti se rozhýbat a znuděného nevinného pošťuchování nakonec vznikne pranice. Je to hospodský souboj ožralců, který má v sobě jistou hrozivost. Celému tomuto neštěstí přihlíží zvědavé "čumivé báby". Druhé jednání končí v tísní a s předzvěstí destrukce.



Bouře



Bude svatba, bude

1.6.6 III. jednání. Bude svatba, bude

Třetí jednání zahajujeme pohledem do Kostelniččiny světnice. Sledujeme Jenůfku, již oblečenou, jak dokončuje spolu s Pastuchyní přípravy ke svatbě. Po místnosti nervózně popochází Kostelnička - jakýkoliv šramot ji vyděsí, je úzkostná. Je patrné, že tento stav již trvá delší dobu, všichni reagují na Kostelničku tak, že to "je zase ta její nemoc". Krom těchto třech a Pastuchyně je v místnosti také Buryjovka. Ta do příprav nijak intenzivně nezasahuje, spíše situaci komentuje. V ruce má podnos se slivovicí na zavdanou, kterou nabízí hostům, kteří přichází gratulovat. Jejich příchod je jedním z prvních momentů, kdy vnímáme, že se světnice otevírá. Objevuje se rodina Rychtáře i dcerou Karolkou a jejím snoubencem Števu. Přichází také Jenůfiny vrstevnice - samozvané družičky. Jenůfa a Laca všechny hosty klidně přijímají, jenom Kostelnička je neklidná a když vidí Števu, projevuje velký strach.

Přítomnost blížící se svatby v místnosti téměř nejde poznat. Jenůfa sama není nevěstou v bílých svatebních šatech a ani světnice samotná není nijak vyzdobená. Je to tichá svatba, smutná svatba. Jenůfa stále ještě truchlí a vdává se jako hluboce zlomená a zraněná žena - smutná vdova. Svatba je tak patrná hlavně v kostýmní změně širšího celku. Všichni přítomní jsou oblečeni slavnostně, někteří dokonce nesou stopy fragmentů slavnostních krojů. Je to slavnostní, čisté oblečení. Vnáší do světnice hmatatelnou vizuální stopu blížící se svatby.

Podobně působí také přípravy mlýnské chasy. Ty probíhají paralelně s přípravami ve světnici - po návsi vidíme chodit mlýnskou chasu, která dnes výjimečně není v

pracovním oblečením, ale chystá se ve slavnostním. Zdánlivě se tímto momentem vracíme do prvního jednání - tehdy také Chasa má průběžné jednání ve mlýně, zatímco se na mole exponují ty nejdůležitější vztahové roviny. Soudné báby v pravé části na hřadech plůtků trpělivě sedí a čekají, jak se situace vyvine. Jejich kostým se nijak nezměnil.

1.6.7 III. jednání. To je můj chlapčok!

K výrazné změně dochází koncem šestého výstupu, kdy se Kostelnička chystá dát snoubencům požehnání před tím, než jim požehná farář v kostele. Poprvé je možno slyšet křik za scénou. Do prostoru světnice, těsně před samotným požehnutím, vbíhá Jano, jeden ze slavnostně oblečených chasníků, a podobně jako antický posel Rychtářovi tuto skutečnost oznamuje. Všichni ve světnici jsou ohromeni neskutečnou zprávou, kterou Jano přináší, postupně vybíhají z místnosti a běží za Janem a Rychtářem k děťátku. Zůstává pouze Kostelnička sama, která je naprosto paralyzovaná vědomím toho, že se blíží její odhalení.

V místnosti stoupá voda - hladina tajícího toku se zvedá a prosakuje skrze prkna podlahy. Také otevřenými dveřmi, které po sobě Karolka se Števou na odchodu zanechali, proudí do světnice zakalená voda. Kostelnička je osamocená ve světnici, která již mezitím ztratila tvářnost interiéru. Je to tím, že se světnice postupně zalévá zakalenou vodou, navíc také dochází k porušení konvence dveří a úprk k děťátku probíhá nikoliv dveřmi, ale přes prostor mola. Celek tak začíná opět částečně připomínat výjev z prvního jednání. Dochází k definitivnímu znovuotevření prostoru, který je ale změněný.



To je můj chlapčok!



Laco, duša moja

Do prostoru návsi se zpoza horizontu vrací dav. "Čumivé báby" zůstávají po celou dobu na svých místech. Jako první vstupuje Jenůfa se Števuškovým čepečkem v ruce, následována Lacem, který se snaží zastavit proud její výřečnosti. Zoufalá Jenůfa čelí rozrušenému davu, který prahne po jejím potrestání. Mezitím se ale stihne z paralýzy probít Kostelnička a ze své osamělé pozice pod návsi se ozve a ke všemu se přizná. "Lidový tribunál" z návsi shlíží na zlomenou Kostelničku ze své pozice podobně, jako ona na začátku přehlížela ostatní. Když vše vypoví, strhne se na návsi mela. Karolka na místě

ruší svatbu se Števou a doprovázena svou matkou návěs opouští. Stejně tak Buryjovka a Števa, který s hanbou utíká. Na návsi zůstává Rychtář, který má povinnost situaci vyřešit, Laca, Jenůfa a sbory. Jenůfa sama sejde ke své macešce dolů na molo, odpouští jí. Rychtář ji následuje, aby pak v klidu Kostelničku vzal pod paží a doprovodil ji ze scény "k soudu". Sbory jejich cestu následují a prostor se vyliční.

1.6.7 III. jednání. Laco, duša moja

Poté, co se Kostelnička s Rychtářem v doprovodu celé vesnice (včetně Soudných bab a Rekrutů) odeberou k soudu, na jevišti osamí Laca a Jenůfa. Odhalení Kostelniččina mordu jim překazilo smutnou svatbu a oni nyní neví, co dál. Respektive, Jenůfa to neví. Posílá Laca pryč, protože se domnívá, že Laca si někoho s tak pokaženou pověstí nezaslouží. Opuštěný prostor návsi a světlice zalitá zakalenou vodou vytvářejí zvláště tiché a prázdné prostředí, které koresponduje s Jenůfinou tendencí ze vztahu s Lacou utéct a jeho tak zachránit. Laca ji ale dojemně a pevně přesvědčuje, že ji miluje a ji toto vyznání přesvědčí. Jenůfa a Laca tak ruku v ruce, beze svědků, kráčí směrem k horizontu a společně se vydávají hledat svoji budoucnost.

2. Kostýmní řešení

2. 1 Kostýmní řešení - východiska koncepce

Základním východiskem pro kostýmní koncepci se mi stal identický přístup jako v případě scénografické koncepce - potřeba vytvořit univerzální a nadčasový svět vesnice, která vládne neměnným řádem. Nechtěla jsem jít cestou formálního realismu, zároveň jsem nechtěla kostýmní koncepci přerámovávat a v důsledku toho stylizovat. Cílem bylo kostýmním řešením spíše podpořit Janáčkovu metodu vnitřního realismu.

Proto jsem se rozhodla pracovat v základní siluetové rovině, kterou mi poskytovaly oděvy, jež z vesnického prostředí důvěrně známe i v dnešní době - jsou součástí určitého zažitého kánonu již po desítky let. Inspiraci jsem hledala zejména ve fotografiích vesnických obyvatel nejpozději z 60. let 20. století. Nechtěla jsem *Jenůfu* dobově přesadit, snažila jsem se spíše o syntézu hluboce kotvených prvků a siluet, které prostupují nejrůznějšími dobami a je proto těžké, je kamkoliv konkrétněji zařadit. Ta šedesátá léta ve fotografii pro mě pouze znamenala dobré spojení vlivů moderního oděvu, konfekční módy, donášené módy předchozích dekád a posledních mohykánů tradičního vesnického odívání. Šedesátá léta jsem vnímala jako průmětnu autentického odívání moderního a konzervativně tradičního a to vyhovovalo mé představě kostýmní koncepce. Neustále pro mě byla klíčová autenticita, onen výše zmíněný lidský rozměr. Rozhodně jsem nechtěla postupovat v duchu realismu či jevištního verismu v tom slova smyslu, že bych přenášela opravdové krojové části na jeviště, tak jak to dělal například Svoboda. Chtěla jsem zkrátka vytvořit uvěřitelný, z žité reality odvozený kánon oblékání, který by byl vlastní jednotlivým charakterům a který by dotvářel rámeček realisticky, opravdově psaného světa.

Jednou z cest byla důsledná volba konkrétních materiálů ve škále od tuhých, lámavých, trčavých až po velmi lehké, vlnivé, průsvitné a splývavé tkaniny. Tvorba siluety pojmenované vlastně jenom pohybem materiálu a jeho objemem byla pro mě základní

cestou zachycení charakteru, určité míry jeho konzervativnosti a věku. *Jenůfa* tak, jak ji prezentuji v diplomové práci, je pro mě vrcholem mé dosavadní snahy o důraz na volbu materiálu při přemýšlení o kostýmu. Myslím, že ještě nikdy jsem nekladla takto silný důraz na materiálovou podstatu a materiálovou přesnost vyprávění, jako tady.

Barevnost jsem se rozhodla volit umírněnou tak, aby mohla vyniknout subtilní hra s materiály, siluetami a případné kýžené barevné akcenty. Střídmost v barevnici pro mě byla i obrazem té určité starozákonnosti, o které zde již také řeč byla. Proto pracuji zejména se základním kontrastem černé a bílé (potažmo zkrátka světlé a tmavé), kde jak černá tak bílá nabývají různých valérů. Zejména jsou to valéry šedavé, modré, modrozelené, hnědavé a v případě světlých tónů slonová kost či starorůžová. Barvy, které evokují dávnou existenci sytých odstínů, jistou sepranost, používanost, žitost. Barvy vyrudlých materiálů, ošoupaných. Černobíllost toho světa není definitivní, ostrá - je to spíš světlotmavost a v ní přítomná měkká škála různých indifferenčně zašlých odstínů.

Kdybych měla něco takového realizovat, asi bych začala tím, že bych se zavřela do fundusu a hledala bych, až bych alespoň ty sbory z větší části našla a poskládala. Fundus je pro mě zdrojem jedinečných, autentických kostýmních fragmentů, které v sobě skrývají svébytnou formu života a paměť toho, kdo je nosil. Prohrabat se skrz závěje balastu a napodobeniny skutečných, opravdových kusů oblečení, je často extrémně náročné, ale když se to povede, jsem odměněna úplně jiným rozměrem opravdovosti v kostýmu. Chce to trpělivost a hlavně, opatrnost a dobré vědomí toho, co člověk hledá. Fundusové kousky totiž občas ani neodpovídají návrhům, ale ve výsledku dobře potvrzují to, že rozumím tomu, co vyprávím. Fundus pro mě tedy není východiskem, kterým bych si usnadňovala práci či se vyhýbala konfrontaci s šitím. Fundus bych v tomto případě použila právě jako zdroj maximálně autentických kusů pro kostýmní řešení a to pravděpodobně i v případě sólistů.

Jednotlivé krojové a nebo jinak folkloristicky zabarvené prvky, které jsou v kostýmním řešení uplatněny, jsou posbírané z nejrůznějších regionů Česka, Moravy, Slezska a také Slovenska - pracuji s fragmenty, které umísťuji do jinak neutrálních siluet bez výraznějších záměrných znaků místa či času. Volím si primárně takové fragmenty, které vyhovují mému výkladu charakteru postavy - důraz kladu na psychologický rozměr jednotlivých charakterů a jejich osudů mnohem více než na celkovou stylizaci. Troufám si tvrdit, že touto kolážovou cestou následuji cestu kolážové práce s nářečím, již základy v případě *Jenůfy* položila již autorka dramatické předlohy, Gabriela Preissová.

Výrazným klíčem, který jsem v rovině kostýmu přidala a uplatnila, je přidaný sbor němých, pouze hrajících "čumivých bab", jak jim pracovně říkám. Jsou to ženy z vesnice, němé svědkyně celého příběhu, které stojí u oken a za ploty a bedlivě pozorují okolní dění. Jsou to takové zvláštní sudičky, zároveň jsou ale nohama pevně zakořeněné ve vesnici - jsou to ženy a žádné mýtické postavy. Je to sbor žen poznamenaný zkušeností života na vesnici, je to budoucnost Kostelničky, *Jenůfy* a dalších žen. V neposlední řadě jsou zhmotněním bolestného osudu Kostelničky, která se zoufale snaží chránit před podobnou nepřízní svou pastorkyni a vůbec se jí to nedaří. Zdá se, že tak jako "si každý párek své trápení musí přestat", v *Jenůfě* si i každá žena to své trápení musí přestat.

Posledním klíčovým faktorem, který v kostýmní rovině sleduji, je rozdíl mezi slavnostním a všedním oděvem. V případě *Jenůfy* je "oblíbeným" motivem, že se hned v prvním jednání objeví na scéně "krojovaná" *Jenůfka*. Ta ale v ten moment pracuje, respektive má po pracovním dni a zalévá rozmaryju u potoka - není tedy žádný důvod,

proč by měla běhat kolem strouhy v kroji. Naopak v posledním jednání se setkáváme s rituálem svatby a se svatebčany - tam je potom slavnostní oděv, který klidně z kroje vychází, na místě. Onen rozdíl mezi všedním a slavnostním je pro kostýmní linii vyprávění důležitý a určuje potažmo, kam je vhodné umístit krojové prvky a kam takový prvek spíše nezapadne. Jak jsem již psala výše, já pracuji pouze s fragmenty kroje, nevytvářím kompletní krojovaný průvod. Vycházím z žité a aplikované podoby kroje, tak jak ji známe dodnes - kdy třeba ne každý disponuje kompletním krojem a tak se nosí alespoň kus v kombinaci s jiným kusem oděvu. Tento princip kombinování různých kusů pomáhá evokovat určitou neutralitu a pomáhá mi se zbavit v kostýmní koncepci zbytečného folkloristického ornamentu.

2.2 Kostýmní řešení - interpretace jednotlivých charakterů

Jenůfa



Jenůfka je mladá vesnická žena, které zázemí poskytuje nevlastní matka - pastorka Kostelnička Petrona. Matku ani otce již nemá, vychovaná byla v přísném a strohém duchu. Petronino vedení navzdory čitelnému konzervatismu inklinuje k výsledné Jenůfině samostatnosti a emancipaci. Jenůfa tak umí například číst a psát (stejně jako Petrona), což je ve vesnickém prostředí vnímáno jako nevídaná schopnost - skoro jako by Jenůfa s Kostelničkou byly jakési čarodějnice. Jenůfa je navíc od té dobroty, že své znalosti a vědomosti šíří mezi chasu, se kterou se potkává v mlýně, kde pracuje a pomáhá Stařence Buryjovce. Krom tohoto vnitřního bohatství disponuje Jenůfa navíc dívčí krásou, kterou uhrane nejen svého bratrance Števu, ale také Laca Klemeně, Števova nevlastního bratra.

Jenůfin kostým v průběhu vývoje zaznamenal pod mýma rukama množství změn a to ve všech třech jednáních (pro každé z nich má Jenůfa odlišný, specifický kostým). Geneze směřovala od výkladu Jenůfy coby nevinné holčičky až k výkladu směřujícímu spíše k pojetí mladé, ale sebevědomé ženy. Výklad uplatněný ve výsledné koncepci je

takový, že Jenůfa nevinnou holčičkou není. Je si velmi dobře vědoma své přitažlivosti, ale žádným způsobem ji nezneužívá ani nestaví na výsluní. Je to prostým způsobem krásná žena, zároveň je ale praktická a vychovaná k pokoře. Proto ani jedna z celkem třech kostýmních proměn nezahrnuje žádnou exhibici Jenůfiných předností, naopak, Jenůfa je vykreslena jako prostá a v zásadě cudná žena již v prvním jednání, které jediné by určitou frivolnost případně připustit mohlo.

Klíčem pro první jednání se stal fakt, že Jenůfa je v práci. Pracuje a pomáhá v mlýně a my ji poprvé vidíme v okamžiku, kdy by se vlastně měla práci věnovat. Ona si ale místo toho vytvoří volnou chvíli na to, aby v úzkosti zalila vadnoucí rozmaryju - symbol její lásky se Števou. Jenůfa je od samého začátku obtěžkaná - a to nikoliv pouze v tom slova smyslu, že ví, že je těhotná. Starost o to, zda si ji Števa vezme, zda vůbec bude smět si ji vzít, zda spolu zvládnou dítě mít, ji sužuje patrně úplně stejně, jako utajované těhotenství samotné. Kostým jsem tedy koncipovala jako volnější pracovní oděv, pod který by se mohlo schovat i těhotenské břicho (nevíme, v kolikátém je Jenůfa měsíci). Zároveň poskytuje dostatečný pracovní komfort. Volila jsem výchozí siluetu šatové sukně, která by mohla být i pracovní zástěrou - je to takový hybridní tvar z pevné tkaniny, která trčí a spolehlivě tvoří výraznou siluetu. Může to být i obraz odrůstající holčičky s kšandičkami, může to být pracovní oděv a nebo už rovnou oblečení pro těhotnou. Přes šatovou sukni má Jenůfa navrstvenou zástěru zepředu i zezadu - v zadní části ji má zakasanou v pase.

Zakasaná hmota plátěné zástěry vytváří na zadku v siluetě takový "honzík", který se v pohybu houpe, položený na pevné sukni. Klíčem pro kostým mi totiž byl i pohyb kostýmu samotného. V jeden moment, kdy Laca a Stárek komentují, jak je Jenůfa pěkná, vyřknou opakovaně myšlenku, že Jenůfa *"se nese jako holba máku"*. Představovala jsem si, že Jenůfa prostorem určitým způsobem tančí, pluje, že se jedná o houpavý ženský krok - krok ženy, která ví, že ženou je. Proto jsem chtěla, aby kostým zahrnoval i materiály slabší, křehčí, jemnější, aby tato Jenůfina stránka mohla být zastoupená i v materiálovém vyjádření. Za druhé jsem se snažila docílit toho pocitu houpavosti. Zakasaná vrstevnatá zástěra je pokusem o reprezentaci této křehkosti, a zároveň tím něčím, co dotváří houpavou a měkkou siluetu ženy. Se stejným úmyslem jsem volila i obuv - chtěla jsem obuv s lehounkým podpatkem, který by pomohl dotvořit hezkou siluetu lýtka a pomohl herečce k lehčímu, ženskému kroku. Proto má Jenůfa šněrovací polobotky na nízkém podpatku. Tak jsem učinila zadost oběma svým kritériím (lehký krok, praktičnost).

Ve druhém jednání potom Jenůfa šněrovací polobotky vymění za domácí dřeváky. Dochází zde k razantní proměně postavy. Posouváme se spolu s ní v čase do období, kdy už děťátko porodila, a nyní je zavřená v domácím Kostelniččině "vězení" tak, aby ji a její ostudu nikdo z vesnice nemohl vidět. Klíčem tedy bylo domácí oblečení, poporodní a volné, a zároveň Jenůfin nekonečný smutek z toho, že dítě dosud nepoznalo svého otce. V jedné verzi kostýmu chodila Jenůfa doma v tlustých pletených ponožkách, potichounku se plížila a ploužila. Ve výsledném tvaru jsem nakonec sáhla po dřevácích a to z důvodu rytmu a z hlediska jistoty chůze. V ponožkách mi pohyb přišel příliš potenciálně pevný a usazený - klopotnost pohybu ve dřevácích mi přišla pro Jenůfu v této fázi vyprávění výhodnější. Místo volně uvázaného šátku z prvního jednání, který sloužil pouze k zachycení padajících vlasů a Jenůfiny vlasy odhaloval, má Jenůfa vlasy důsledně skryté pod bílým jemným šátkem. Samotný kostým je potom složený z volné haleny a sukně ze středně těžké tkaniny, která mírně trčí, ale zároveň se dokáže mačkat a umožňuje pohyb. Halena má drobný, mírně zdobný stojáček u krku. Vše nasvědčuje tomu, že se jedná o

ukončený tvar - je to sice pohodlné oblečení, ale v jistém smyslu už se začíná klenout svou starozákonní siluetou k soudným babám a k určité sevřenosti.

Ještě blíže se sboru bab Jenůfa dostane v okamžiku své svatby - ve třetím jednání. Její svatební úbor nepřipomíná nevěstu tak, jak si ji představujeme. Naopak, jak poznamená na jednom místě Rychtářka, Jenůfa vypadá více jako vdova než jako nevěsta. Rychtářčinou replikou jsem se v podstatě řídila v úplně základní rovině uvažování o Jenůfině svatebním šatu. V siluetě jsem vycházela z pevné, vrstvené sukni typické pro kroje. Jako by se Jenůfa s Kostelničkou snažily alespoň v základě udržet určitou formální stránku dané společenské události. K sukni má Jenůfa oblečený živůtek, který už ale krojový není. Logika mého uvažování byla následovná - Jenůfa nemá na sobě svatební kroj, ani žádný jiný kroj, ona má na sobě krojovou sukni, kterou doma s Kostelničkou prostě měly k dispozici. A z důvodu určité pohodlnosti a také barevnosti zvolila Jenůfa zkrátka jiný kabátek, než krojový. Jenůfa truchlí - truchlí pro lásku se Števou, truchlí pro mrtvé dítě. A ani nová láska s Lacem nedokáže tohle její truchlení žádným způsobem překlenout. Proto sama volí na svatbu tmavé oblečení, pevné, jako na pohřeb.

Snažila jsem se tímto krokem o určité realistické vystižení situace. Krom toho to byla záležitost i mých dramaturgicko - scénografických tužeb. Kdyby totiž měla Jenůfa kroj, jakýkoliv kroj, byla by to záležitost velice odlehčující a dekorativní. Já jsem potřebovala, aby Jenůfa v téhle fázi byla jednak velice blízko černým soudným babám a druhak jsem opravdu moc toužila po jistém vtělení antického rozměru jejího utrpení i do kostýmu. Proto ta sochařská tendence, proto mi tak razantní výklad realismu jejího kostýmu konvenoval.

Výrazným prvkem, kterým Jenůfu se Soudnými babami spojují už nadobro, jsou boty. Jenůfa jde na svatbu v pevných šněrovacích botách pánského typu - bez podpatku, s kulatou a širokou špičkou, se silnou podrážkou. Jako by měla pracovní obuv. Stejně obutí mají i báby, má je v tuto chvíli i Kostelnička a od začátku je nosí i Buryjovka. Je to vdovské obutí - když ženám odejdou muži, kteří se nejpozději ve středním věku upijí, upracují, případně na vojně zahynou, musí ženy samy obout jejich boty a zastat jak sebe samotné, tak společnou rodinu, pro kterou se náhle stanou matkami a otci v jedné osobě. Tak jsem se pokusila zhmotnit Kostelniččinu obžalobu světa v drobném prvku kostýmního řešení, který má ale výrazný vliv nejen na pohyb sólistů, ale i celých sborů a tím je klíčový pro rytmus jevištního pohybu.

Kostelnička Petrona

Také v případě Kostelničky jsem se rozhodla pracovat s graduální proměnou v průběhu třech jednání. Pro Petronin vývoj se mi klíčem stal rozpad její osobnosti, plíživé šílenství, které ji začne pronásledovat ve chvíli, kdy novorozeného Števušku utopí. V jedné z verzí zpracování se pro mě tento moment stal klíčem výkladu celého příběhu. Posléze jsem dospěla k tomu, že by se jednalo o příliš výraznou stylizaci pouze jedním směrem a Kostelniččino šílenství jsem ponechala akcentované pouze v oblouku jejího vlastního vyprávění a nijak jsem jej již nevztahovala na makropříběh vesnice.

Kostelnička je ženou zraněnou. Nesmírně zraněnou. Nikdy se nestala matkou, což ne pro každou ženu musí být problém, ale v případě Kostelničky je bolest z tohoto faktu patrná (opět, mnohem více explicitně je přítomná v dramatické předloze a v románu). Její manželství skončilo předčasnou smrtí jejího muže, který pil a všechny peníze, které měly

zabezpečit chod domácnosti, propil. Kostelničku tak na světě zanechal s dluhy a s malým děvčátkem - s Jenůfou, jeho dcerou z prvního manželství. Petrona byla nucena se o obě postarat a to v podstatě ještě za života Tomy Buryji (Buryjovčina syna). Po jeho smrti ale již zodpovědnost musela převzít naplno.



Kostelnička je žena pevných, striktních zásad, které uplatňuje nejen ve výchově, ale i v komunikaci s okolním světem. Je si velmi dobře vědoma toho, že je jiná než ostatní a svou pozici udržuje a upevňuje. Jako by se neustále snažila být nad ostatními, někde výš a jinde. (Já jsem pro její postavu záměrně využila obsazení drobné herečky, která, i když je malinká, na celou vesnici se dívá svrchu. Ten kontrast drobné postavy a její nesmírné síly a zároveň potřeby všechny přerůst, být nade všemi, mě bavil.) Pracovitostí a oddaností bohu si vysloužila pozici morálně vysoce postavené ženy. Nadto ovládá tajemství léčivých bylin a tak hojí a léčí celou vesnici a její širé okolí. Stráží kostelík (v mém provedení zvoničku), dává rady a rozhrěšení. Je to taková místní zprostředkovatelka vztahu s bohem, vesnická soudkyně, středobod vesnického dění. Čarodějnice, která ovládá bílou magii, morální autorita vesnického společenství, které se postupně ten piedestal nedosažitelné morální autority zborbí.

Proces borcení sledují i kostýmní proměny. V prvním jednání vidíme Kostelničku v "plné polní". Je sice pracovní den a všichni jsou oděni do pracovního oděvu, ale Kostelnička je na první, letný pohled oděna, jako kdyby byl svátek. Tak totiž vypadá její pracovní oděv. Ve chvíli, kdy ji poprvé vidíme na jevišti, dozvídáme se, že ona byla také "v práci". Vrací se od umírající dívky, kterou doprovázela na poslední cestě.

Její kostýmní řešení jsem již od počátku stavěla na pevné siluetě, která v sobě kloubí jednak zapouzdřenost její zraněné osobnosti a zároveň velkou míru starosvětskosti a konzervativnosti, které jsou pro Petronu typické. Pevná sukň až na zem, z trčavého, silného a těžkého, tkaného materiálu. Sukně je tmavá, temně modrá. Dále má na sobě Petrona kabátek staršího střihu, sametový a nebo dyftýnový (zkrátka s chlupem a mírným leskem), v podobném či stejném odstínu jako je sukň. Výrazným prvkem je sněhobílá zástěra kolem pasu a plachta přes ramena - obě z plátěné tkaniny, takže mírně trčavé.

Naskládaný vějíř zadního dílu čepce tvoří za hlavou siluetu jakési svatozáře, čepce kryje vlasy bezezbytku. Kostelnička má na sobě šněrovací boty na nizounkém podpatku. Jsou to boty dámské, ale praktické, tak aby se mohla věnovat pochůzkám. Vzhledem k délce a tíže sukně bychom je téměř nikdy neměli vidět, ale v rytmu a stylu chůze bychom měli cítit, že herečka zatím nedisponuje "těžkými nohama", že je v jejím pohybu jistá energičnost. Na rozdíl od Jenůfy už tento krok ale postrádá esprit onoho ženství. Je energický a rozhodný, ale není houpavý, svůdný. Tomu zamezuje i těžký a nepřilíš tvárný kostým. Kostelnička není ženou ve smyslu fyzické přitažlivosti, ona je obrazem ženy v rozměru mnohem rozvinutějším. Obrazem ženské zkušenosti, bolesti a odvahy, nekonečné ženské síly, ale také křehkosti.

Tu ovšem ani v prvním a ani ve druhém jednání v kostýmním řešení tolik neakcentuji. Řešení pro druhé jednání vychází jednak z prostého faktu, že je zima. Kostelnička se tak vydává do venkovního chladu s dítětem v náručí zabalená v množství plédů, aby jí nebyla zima. Důvodem pro "zakuklení" může být i snaha o to, aby ji náhodou s dítětem někdo nepoznal. Doma je ale jinak oblečená ve stejném tmavém živůtku a ve stejné sukni, jaké měla v prvním jednání. Může mít přes ně od začátku přehozený jeden z plédů, případně si jej může nechat na sobě, až když se vrátí zvenku, ale siluetu zachovává pořád stejnou. Bílá zástěra, čepce a plachta (její "pracovní úbor") zůstávají uklizené kdesi v imaginární skříni a Kostelnička má pouze tu sukni, živůtek/ kabátek a na hlavě uvázaný přeložený čtvercový šátek, který je součástí kaskády plédů. Kostelnička je jako taková cibule - vrství na sebe nezměrné množství slupek, které by jí měly ve druhém jednání chránit. To se ale úplně nepovede.

Definitivní zlom přichází ve třetím jednání, kdy Kostelnička naplno podléhá šílenství z hrůzného činu a úzkost z možného odhalení ji provází na každém kroku. Tuto změnu jsem se primárně rozhodla respektovat v herecké rovině a v rovině hudby. Oproti původním snahám o expresivní líčení či siluetu jsem ve výsledném řešení hodně ubrala. Kostým vychází pořád ze stejné siluety té stejné sukně. Kostelnička se nepřevlékne na svatbu. Jediné, co převléká, respektive opět obléká, je zástěra, ta je ale tentokrát černá. Změní se také obuv - podobně jako Jenůfa, i Kostelnička jde na svatbu v pevných šněrovacích "pracákách" (pracovní obuvi pánského střihu). I živůtek zůstává pořád stejný. Jako by Kostelnička byla skutečně takovou zvláštní sochou, kolem které se celý děj otáčí. Výraznou změnou je krytí vlasů - místo bílého pracovního čepce ve stylu světice má Kostelnička zabalenou hlavu v silném černém šátku tak, že jí pomalu obličej nejde vidět. Podobá se tak černočerným Erinyím. Zlomená žena se z pozice morální vůdkyně propadá na dno společenského odsouzení, a když odchází spolu s Rychtářem a davem vesničanů z pokažené svatby, je to osudem zlomená žena, stejně jako sbor černě oděných mlčenlivých bab, které ji na cestě k trestu provází.

Stařenka Buryjovka

Zatímco v případě Jenůfy a Petrony poskytuje jak explicitně vyprávěný příběh, tak jeho hlubší proudy celou řadu podnětů pro hluboké a nekonečné uvažování o rozměru jejich charakterů, v případě nejstaršího ze sólových ženských charakterů v *Jenůfě* těch podnětů již tolik není. Buryjovka je zástupkyní konvenční staré generace, která se řádu světa nevzpouzela, na rozdíl od představitelk mladších generací - Petrony a Jenůfy. Buryjovka se vdala, porodila dva syny, přičemž oba už jsou po smrti - jak otec Števy (a

nevlastní otec Laca), tak Toma - otec Jenůfky. Její muž už je také po smrti a ona je tak majitelkou mlýna, který po ní přebírá Števa (Buryjovka hned zkraje říká, že už je na výminku). K jeho chování, stejně jako k celému světu, přistupuje Buryjovka se zvláštním stoickým klidem, který místy hraničí s nepříjemným flegmatismem. Je laskavá, v lásce patrně drží všechna svá vnoučata, i když Laca si hned v úvodu stěžuje, že Buryjovka “nadržuje” Števovi... S Kostelničkou udržuje zdvořilý, patrně nikterak vřelý vztah.

Pro mě osobně je Buryjovka obrazem mlčící ženy, která se vlastně svým způsobem podílí na reprodukci fenoménu, pojmenovaného v Kostelniččině obžalobě světa. Ona je matkou dvou synů, kteří se nedokázali dožít ani dospělosti svých dětí. V případě Števova otce ani nevíme, kde se stala chyba, víme jen, že druhý ze synů, Toma, se upil. Buryjovka je přímo zodpovědnou osobou za výchovu synů a nyní pozoruje důsledky jejich jednání. Nikterak je ovšem nereflektuje, nikterak se jimi nezabývá a ani je nekomentuje. Je zkrátka mlčící ženou, která by klidně mohla být součástí skupiny mlčících soudných bab.



Buryjovka - 1. jednání



Buryjovka - 3. jednání

Celý život pracovala a pracuje i nyní, ve věku, kdy už by nemusela. Tento rozměr pracující ženy reflektuje kostým pro první jednání. Zdánlivě by bylo možné v kostýmu reflektovat Buryjovčino zázemí (je majitelkou mlýna, tudíž usuzuji, že se nemůže mít asi úplně špatně). Nicméně v úvodní situaci sedí Buryjovka na zápraží a škrábe brambory. Tato situace mě přivedla k uchopení Buryjovky jako té výkonné babičky, která vlastně jen následuje vzorce, kterými se řídila po celý život. Vždy pracovala a zajišťovala chod domácnosti, tak proč by se teď měla chovat velkopansky? Její kostým tedy vychází z podobného vrstvicího principu jako Kostelniččina kaskáda plédů. Tady se jedná o kaskádu

různých vest naloženou na spodní vrstvě jednoduchých šatů. Buryjovka je obalená, jako by se těmi všemi vrstvami chtěla bránit před celým širým světem. Na to, že je konec léta, je oblečená skoro až moc. Vesty a plédy navrstvené přes sebe jsou z pevných, těžkých tkanin, takže trčí. Svrchní vesta je ale pevná a těžká natolik, že kaskádovitost siluety jakýmsi způsobem uzavírá a zpevňuje. Hlavu má Buryjovka stejně jako “čumivé báby” zavinutou do bílého šátku, pouze silueta šátku ji od sboru odlišuje.

Kaskádovitost siluety jsem se rozhodla zachovat i pro třetí jednání, když jde Buryjovka na svatbu. Kaskády sukni jsou patrné zejména z profilu. Horní půlku těla má potom Buryjovka zavinutou v širokém a dlouhém bílém šálu - v plachtě, která ale na rozdíl od té Kostelniččiny je z padavějšího, plihnoucího materiálu. Mohl by to být gramáží voál, ale vzhledem k podstatě období, ve kterém se svatba odehrává (zjara) bych při realizaci volila patrně takový materiál, který evokuje více hřejivý pocit. Hledala bych lehčí vlněnou tkaninu. Samozřejmě s ohledem na komfort herečky bych volila patrně směsový materiál, případně “falešnou” polyesterovou vlnu tak, aby se v ní herečka nemusela nemístně zpotit.

Buryjovka je zavinutá a tvoří tak jistý protipól k obdobně zavinuté, ale celočerné Kostelničce. Odlišuje se tak také od sboru Erinyí - nepovažovala jsem za výhodné ji s tímto tvarem sloučit. V čem si ale je se sborem již od začátku podobná, je obuv. Mnohokrát zmíněné pevné pracovní boty nese ona již od prvního jednání a v tom třetím tomu není jinak. Také ona musela již dávno převzít jistým způsobem mužskou roli...

Števa Buryja



Když jsem poprvé četla pasáž, kde Števa nabízí, že bude na dítě platit (hlavně ať ho Kostelnička nenutí do sňatku s Jenůfou, která už se mu s jizvou nelíbí), poznamenala jsem si červenou pastelkou na nepotištěný okraj textu heslo “hovado”. Omlouvám se všem za tuto přisprostlou citaci, ale lepšího jednoslovného pojmenování pro Števu jsem zatím, žel, nedosáhla. Mám sice zásadu, že žádnou postavu nevnímám černobíle a je tomu tak koneckonců i u Števy, nicméně stejně mám s jeho postavou svébytný, osobní problém.

Števa je obětí vedení mužů ve vesnické společnosti, je obětí výchovy. Nic z toho jej nezbavuje zodpovědnosti za vlastní chování, kterou, na rozdíl od Laca, nedokáže přijmout. Jeho furiantství, mladistvá touha po ženách a zábavě plynoucí z alkoholu, jsou neutuchající a ani Jenůfino těhotenství je nedokáže zastavit. Števa je nezodpovědný, nezralý, nedospělý a přitom ale musí být v něčem evidentně velice lákavý a šarmantní, protože dokáže okouzlit Jenůfu. Mlýnem to nebude, těžko si představit, že by někdo jako Jenůfa toužil po majetku a za tu cenu se nechal přivést do stavu, do jakého ji Števa s Lacem přivedou.

Díky této mé tezi se výsledné kostýmní řešení poněkud posunulo od mezifází vývoje. Dlouho byl "můj Števa" jenom takovým tulpasem v krátkých kalhotách, který byl opravdu spíše od pohledu natvrdlý, než jakýmkoliv způsobem přitažlivý. Krátkých kalhot jsem se ale postupně zbavila. Ztratila jsem potřebu ilustrovat dětinskost, která je integrálně zastoupena ve Števově jednání. Nahradila jsem krátké kalhoty rajtkami. Jednak proto, že jsem Števu potřebovala v siluetě razantně odlišit od ostatních mužů a druhak proto, že jsem hledala projevy určitého "štramáctví" a nebo frajeření v oblékání. Chtěla jsem, aby na Števovi byl od pohledu patrný jistý projev narcistní potřeby sebe prezentace a snaha o předvedení jisté nadřazenosti plynoucí z majetku, který v mlýně jednou podědí. Proto ty rajtky a proto se do hry vrátila také bundička, kterou má Števa v prvním jednání ležérně přehozenou přes rozepnutou košili, pod kterou vykukuje spodní úpletové tílko. Stejnou bundičku má na sobě Števa také ve druhém jednání, pouze si ji zapne, aby "mu nebyla zima". Ve třetím jednání přichází Števa ve stejných "frajerských" kalhotách, k nim obléká košili a krojovou vestu (aby učinil potřebě slavnostního kroje zadost), tu ale nezapíná.

Laca Klemeň



V přímém protikladu k rozevlátému, neukotvenému frajerovi Števovi jsem koncipovala kostýmní řešení pro jeho nevlastního bratra Lacu. Laca se potýká s nespravedlností světa jednak v rozměru nároku na majetek, ale i v rovině lásky. Na mlýn jakožto nevlastní syn (jeho ovdovělá matka se do rodiny Buryjových přivdala již jako matka

polovičního sirotka) nárok nemá. Druhá nespravedlnost je nulová pozornost ze strany Jenůfy, do které je dlouhodobě zamilovaný a ona má oči jenom pro Števu. Marná sláva, na Laca se štěstí osudu, věru, příliš neusmívá.

Laca je prokazatelně starší než Števa, navíc je povahou úplně jiný - je uvážlivější, tišší, do sebe uzavřený. Tuto uzavřenost a také jistou svázanost a starosvětskost jsem chtěla v kostýmu také zachytit. Na rozdíl od "mlynáře" Števy, který se na praktickém chodu provozu příliš nepodílí, musí se Laca živit v mlýně jako mládek. Proto jej v prvním jednání vidíme v pracovním oděvu. Ten ale neodpovídá stejno kroji, který vidíme v kostýmu sboru mlýnské chasy, tedy polorozepnutým košilím s kalhotami, místy na šle, někdy bez nich. Laca v duchu své vnitřní svázanosti a rigidního smyslu pro správnost (podobně jako Kostelnička) některé prvky této povahy nosí zobrazené i na těle. Má sice vyhrnuté rukávy u košile, ale vestu si nesvlékne, dokonce ji ani nerozepne. A je to vesta pořádná, vypasovaná a pevná, se třemi řadami drobných knoflíků - takové téměř brnění. Krom toho se nevzdává sevření krku límcem od košile s kravatou. Kalhoty jsou široké, s ohrnutými nohavicemi. Pevné pracovní šněrovací boty odpovídají jeho praktičnosti. Na hlavě má Laca čepici v siluetě podobnou čepicím mlynářské chasy a Stárka, ta Lacova je ovšem tmavá. Je to čepice nejen pracovní, mlynářská, ale hlavně civilní - je součástí Lacovy identity.

Východiska kostýmu pro první jednání jsou východisky i pro jednání druhé - Laca pouze přes základní kostým z prvního jednání obleče manšestrové sako a kolem krku si uváže šálku. Boty, kalhoty a vše ostatní zůstává stejné, Laca se nikterak nepřevléká.

Pro třetí jednání, to když se Laca žení, mizí ohrnutí kalhot. Jinak se ale jedná pořád o ty stejné kalhoty. V procesu realizace bych tento moment patrně řešila přes dvoje kalhoty stejného střihu, ve stejném materiálu, pouze v jednom případě zpatinované (pro první a druhé jednání) a ve druhém čisté (třetí jednání). Ke kalhotám obléká Laca svetr s průkrčníkem ve tvaru písmene V a přes něj prodloužený krojový kabátec. Je to jediný krojový prvek, který na sebe Laca na svatbu vezme. Košile a kravata mu zůstávají z prvního jednání, jediná další změna se dotýká pokrývky hlavy - Laca vymění bekovku za důstojnější klobouk s nízkým dýnkem.

Rychtář a Rychtářka, Karolka

Rodina vesnického starosty - Rychtáře se objevuje v ději až ve třetím jednání a to tehdy, když přichází v pozici hostů na Jenůfinu svatbu. Souvislost pozvání netřeba hledat pouze ve společenské roli Rychtáře ve vesnici, ale také v tom, že jeho dcera Karolka je snoubenkou Števy, který jakožto Lacův bratr (byť nevlastní) pozvání na svatbu též obdržel. V případě Rychtářových disponujeme jen velmi malým množstvím indicií pro interpretační výklad charakteru. Můžeme usoudit, že Rychtář je dobrosrdečný a jistým způsobem lidsky spravedlivý, Rychtářová také tak. U ní si ještě nelze nevšimnout kritiky Jenůfina svatebního odějí, z čehož usuzuji na jistou její myšlenkovou konzervativnost. Mám za to, že ve škále emancipovanosti a progresivnosti ženských postav je Rychtářová takovou mladší podobou Buryjovky. Působí jako žena smířená s řádem, ve kterém se pohybuje, podobně jako její dcera, roztomile naivně působící Karolka.

		
Rychtář - 3. jednání	Rychtářová - 3. jednání	Karolka - 3. jednání

U Karolky toho mnoho do hloubky také zjistit nelze. Je to v podstatě epizodní postava jednoduše působící a pohledné dívky, která má před svatbou. Není zatěžkaná žádnou zlou zkušeností, do Števy je patrně dokonce zamilovaná. Je to v zásadě kontrastní element proti zatěžkané a ztrápené Jenůfě, která se vdává vlastně proto, že musí. Navzdory tomu je to ale ona, kdo po odhalení Števova nechutného jednání zasnuby vezme zpátky a oznámí, že žádná svatba nebude. Při vši naivitě a dívčenském espritu je i ona schopna samostatného rozhodnutí, jakkoliv je jí z něj smutno.

V kostýmu této rodiny reflektují obecně vyšší společenský status, který z pozice starosty logicky plyne. Ten do kostýmu promítám jednak skrze materiály (například kožíšek, který má jak matka, tak dcera na sobě) a druhá skrze siluety (Karolčina hojně vyspodničkováná, bohatá sukně, či Rychtářův dlouhý kabát). Druhým směrem, kudy kostýmy rozvíjím, jsou výše zmíněné charakterotvorné fragmenty.

Karolka má krom bohaté sukně na sobě pod kožíškem krojový živůtek (maminka Rychtářová ji oblékla po "správném" způsobu). K tomu má šněrovací boty na vyšším podpatku. Podpatek odkazuje jednak na určitou vratkost, která může plynout z dívčenské naivity, druhá na ženství, respektive dívčí křehkost, kterou Karolka na rozdíl od vdovské Jenůfy přímo kypí. Světlé boty jsou pro vesnické prostředí nepraktické, stejně jako podpatek, to ale Karolka jakožto nepracující dívka řešit nemusí.

Její matka má na sobě strohou tmavou "krojovou" sukni se zástěrou s ozdobným lemem. V pase vidíme stuhy v modrotiskovém stylu - tímto detailem Rychtářovou propojují se svátečními kroji chasy a ideou "správného oděni" pro danou společenskou událost. Na hlavě má Rychtářová světlý čepce, který reprezentuje konzervativní přístup k odívání. Pod kabátkem s kožíškem vidíme oblečený krojový živůtek podobně jako u Karolky. Je předjaří a chladno, proto i tradičně uvažující Rychtářová volí kombinaci kroje a praktického slavnostního oděni.

Rychtář má potom kostým jednoduchý, vycházející z nadčasové civilní podoby - kalhoty do pasu, civilní vesta. Košile a vázanka, klobouk a dlouhý, v pase přestřížený kabát, který je více civilní, než folkloristicky krojový. Pevné šněrovací polobotky na nohou.

Stárek

Obdobně nepatrně charakterových indicií máme i v případě postavy Stárka. Ten se v příběhu vyskytuje, podobně jako Barena a nebo pasák Jano či postavy jako Pastuchyňa nebo Tetka, jako sólový reprezentant určitého sboru/ skupiny. U Pastuchyně, Tetky a Jana jsem specifické kostýmní řešení ani nevytvářela, s tím, že v realizační fázi by vycházelo ze schématu řešení pro chasu (nemáme od Janáčka bližší charakterovou specifikaci a já sama jsem neshledala jako nutné tyto postavy kostýmem vydělovat). Jano a Pastuchyňa mají v libretu vepsaný jeden krátký výstup na začátku a potom v závěru (Pastuchyňa) a Tetka pouze jedno jediné zvolání z davu ve třetím jednání. U Stárka, který na začátku prvního jednání vede aktivní, plnohodnotný dialog s Lacou, jsem ale po specifickém řešení sáhla - podobně jako u Bareny.

Siluetu je podobná jako generická silueta členů sboru mlýnské chasy, Stárkova košile je ale odlišného střihu. Z pevnějšího materiálu zpracovaná může působit i jako jakýsi kabátek a je tak formálně o něco výše než chasnické rozhalenky. Stárkův kostým se odchyľuje od chasnického barevného dvojboje také v rovině barevnice. Co zůstává stejné, je bílá čepice. Tou Stárka s chasnickým sborem vědomě propojuji a zároveň tím umocňuji protiklad té tmavé čepice Lacovy.



	
Barena - 1. jednání	Stárek - 1.jednání

Barena

Barena se v příběhu vyskytuje na vícero místech. Je to dívka, která je Jenůfě patrně jistým způsobem blízko. Jenůfa ji učí číst a Barena je potom na svatbě hlavní z Jenůfiných družiček. Kostým pro třetí jednání u Bareny zahrnuji v kostýmním návrhu pro sbor družiček, kostým pro první jednání jsem vypracovala separátně od sborového kostýmu pro chasu, a to právě pro ten specifický rozměr vztahu Jenůfy a Bareny.

Silueta Bareny vychází z povšechné idey kostýmu pracující chasy. Je to jednoduchá sukně, zástěra, zakasaná plena/ utěrka za pasem, vlasy svázané šátkem, šněrovací boty. Jedinou odlišnost tvoří právě ten šátek - zatímco ostatní ženy ve sboru mlýnské chasy mají na hlavách bílé čepce podobné mužským mlynářským čepicím, Barena má zdivočele zamotaný šátek ve vlasech ve stylu jakéhosi turbanu. Nevíme, co konkrétně Barena v rámci mlýnského provozu vykonává za činnost, já jsem tímto způsobem ani nechtěla něco takového blíže specifikovat. Spíše jsem chtěla mezi spořádanou chasu dostat jeden element mladšího charakteru, s trochu divočejší vizáží - někoho, kdo by mohl být Jenůfě soupeřem v jistém rebelantsví. Barena je koneckonců taky trochu bosorka, když už umí číst...

Sbory - mlýnská chasa (ženy), Tetka, Pastuchyňa



Mlýnská chasa - 1. jednání



Mlýnská chasa - 3. jednání

Mlýnská chasa jako sbor je ve výsledném kostýmním řešení rozdělená na mužskou a ženskou část, každá z těchto částí má potom ještě dvojí kostým - jeden pro jednání první a druhý pro svatbu v jednání třetím.

V prvním jednání vycházím v kostýmním řešení z pracovního oděvu pro domácnost a provoz statku, potažmo mlýna. Nepředpokládám, že by mlynářská ženská chasa přehazovala pytle s namletou moukou, ale počítám s tím, že se věnuje okolnímu provozu. Proto je nutné, aby disponovala praktickým oděním. Siluetu tvoří v zásadě sukně a zástěry - ať už jako samostatný prvek s individuálně pojatým vrškem (ženy mohou mít pracovní košili, svetřík, halenku či prostý živůtek jakoby od každodenního kroje) a nebo sukně od zástěrových šatů. Spojovacím prvkem jsou bílé čepce, v siluetě podobné mlynářským čepicím u mužů. Boty mohou být různé - v praxi bych brala různé typy obuvi od šněrovacích po otevřené s páskem přes nárt, podle toho, co by se ve fundusu našlo. Vždy ale s plochou podrážkou (či velmi nízkým podpatkem) a plnou špičkou - tak, aby bylo dostatečně srozumitelné, že obuv umožňuje praktický a svobodný pohyb.

Třetí, svatební jednání, vychází z abstrahované podoby kroje v kombinaci s civilními prvky. Základ stojí na krojových sukních se spodnicí, případně na zdobných zástěrách od kroje, oblečených na obyčejných civilních sukních. Vršky jsou v zásadě civilní, nejrůznější svetry a kabátky. Spojovacím prvkem tentokrát není čepec, ale šátek - specifická silueta jej odlišuje od šátků mlčenlivých žen z prvního jednání.

Sbory - mlýnská chasa (muži), Jano



Chasa - 1. jednání



Chasa - 3. jednání

Obdobné schéma, jako u ženského sboru chasy, kopírují i u mužské části sboru. Jiný kostým reprezentuje pracující chasu a jiný tu svatebně slavnostní.

V prvním jednání je chasnický kostým vyabstrahovaný do podoby jednoduchých, rovně střižených kalhot s vysokým pasem. Ty mohou být dyftýnové, mohou být z pevného plátna, z barchetu... Zkrátka z pevného materiálu, který drží siluetu. K nim mají chasníci oblečené košile přes spodní tílka. Košile mohou mít různým způsobem porozepínané a tílka tak mohou zčásti být patrná. Na nohou mají vesměs kotníkové polobotky v duchu pracovních bot. Spojujícím prvkem jsou světlé mlynářské čepice, stejné jako je ta Stárkova.

Pro přechod do třetího jednání se odehraje téměř jediná změna. Tou je dopnutí košilí, přes které si chasa oblékne vesty. Kalhoty zůstávají stejné, jenom je potřeba je zbavit případné výrazné naprášené patiny, vznikne - li. Ke změně dochází také při pokrývce hlavy - muži si na svatbu místo pracovních čepic berou klobouky. Ty mohou být různého typu, vždy ale musí být tmavé. V případě těchto klobouků bych při realizaci postupovala obdobně jako u bot pro dámskou chasu. Snažila bych se vyhledat "hučky" všemožného typu ve fundusu - klobouky spíše s menší krempou, o různé výšce dýnka.

Sbory - Rekruti a muzikanti



Rekruti - 1.jednání

U sboru Rekrutů a muzikantů, které si s sebou přivede opilý Števa v prvním jednání, došlo asi k největšímu kostýmnímu posunu v průběhu celého procesu koncipování. Původní Rekruti byli roztomilí chlápci v polorozvázaných náznacích krojů. Mně ale v návaznosti na celkovou civilnost prvního jednání, ke které výsledné řešení směřuje, přišlo mnohem výhodnější obléci muže do stop jakéhosi formálně slušného oblečení, které již vyčerpávající zábavou v hospodě o tu formální správnost přišlo.

Na jeviště tak ve výsledku vbíhá doslova tlupa polosvlečených, bujarých a politých chlapů a chlapců, taková smečka všech možných věkových skupin, která integrálně zahrnuje podobně bujaré muzikanty, u kterých lze občas jen těžko poznat, zda oni sami nejsou rekruty či muži, kteří odvodu unikli. Sbor slouží jako jakýsi protipól k "čumivým babám", které mlčenlivě přihlíží tomu, jak se zlikvidovali jejich vlastní muži a jak další generace ztělesněná Rekruty kopíruje lety nechvalně ověřený vzorec. Chlapi rozhodně nemlčí, jsou impulzivní, živí. Moment střetu světa zdivočelých mužů na levé straně scény, v prostoru před mlýnem, který ale jejich jednáním ožívá jako hospoda, a mlčících žen na straně pravé, je momentem realizovaného zobrazení celé výše zmíněné Kostelničiny obžaloby světa.

Výchozím bodem kostýmů jsou saka a kalhoty, ve výjimečných případech třeba i celé obleky. Za výhodnější pro kontext vesnického prostředí ale považuji kombinace kalhot a krátkých kabátců, sak či vest. Vše porůznu rozepnuté, občas mohou koukat podolky, tu rozvázaná kravata či uvolněná šle. Místy mohou být muži polití a nebo uválení. Jsem si

jista s veškerým respektem, obdivem a úctou ke všem případně zúčastněným, že v realizační rovině by se něco takového se sboristy uskutečňovalo jedna báseň...

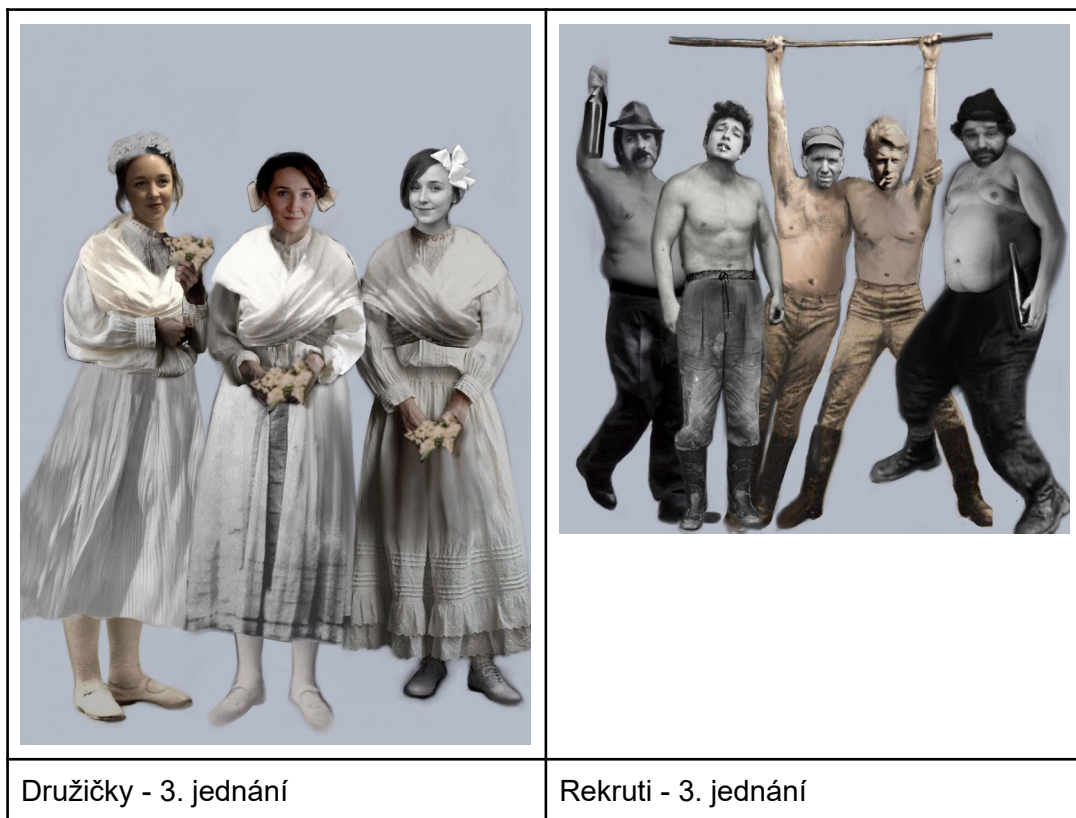
O něco náročnější by asi byla kostýmní změna pro druhé a třetí jednání, ve kterých se po scéně pohybuje sbor ještě o něco rozjívenější, agresivnější a hlavně, rozpadlejší. To, jak chlapi pili až moc... Kostýmní rozpad je dotažen až k tomu, že muži jsou do půli těla svlečeni (případně některým klidně mohou zůstat spodní tílka a nebo rozepnutá košile). Zůstávají v kalhotách a botách, někdo s kloboukem na hlavě. V realizační rovině bych tento rytmus skutečně svlečených těl a polooblečených těl tvořila podle preferencí samotných herců.

Ve sboru pro druhé a třetí jednání se objevuje také několik mužů, kteří mají na nohou holiny - míchají se se skupinou, která "přišla z města". Toto míšení je cestou k tomu, aby byla skupina pořád vizuálně spojitelná s Rekruty v prvním jednání (ti mají vysloveně městskou obuv) a zároveň bylo učiněno zadost časovému posunu a tedy tomu faktu, že Rekruti už dávno nejsou rekruty, ale spíše zase zpátky rolníky ze slovácké dědiny.

Sbory - Družičky

Sbor družiček zaznamenal také jistý odklon od původního řešení, respektive vyvinul se postupně k tvaru, který je odvislý od folkloristické, pseudokrojové podoby pouze minimálně. Družičky jako obraz krutého kontrastu toho, čím svatba mohla být a čím je, jsem chtěla koncipovat skutečně jako ten nejhrubší možný protipól k jejich vrstevnici, která jako by během roku trápení zestárla o celý život. Klíčem byla vysoká pohyblivost, živost siluety a jemnost materiálů v kontrastu k pevným a tuhým materiálům kostýmu Jenůfky.

Výsledná základní silueta vychází spíše z podoby oděvu dívek oblékaného k prvnímu přijímání. Siluetu jsem pouze rozpracovala blíže k jakémusi klíči uplatnitelnému na proměnlivý družičkovský úbor v podobném duchu, jako je tomu u ostatních sborových celků. Výsledná podoba sborů je totiž taková, že sbor nikde nepojímám jako stejnokrojový princip, ale spíše jako škálu podobných kostýmů sjednocených jedním konkrétním prvkem, který vychází z logiky kostýmu. Jako kdyby se dívky smluvily, že se potkají a půjdou na svatbu Jenůfy v bílém a pak každá brala, co doma měla - šálku tam měly všechny a kvůli chladu si ji také všechny vzaly.



Zatímco chasa je spojená pokrývkami hlavy, u družiček je spojovacích os vícero. Družičky jsou sjednocené monochromatickou barevností v krémově bílé a všechny mají přes hrudník převázaný šál (jednak z důvodu předepsaného ročního období, druhak jako jednotící prvek). Vršky mohou a nemusí být stejné. Jedná se o nejrůznější jemňoučké halenky z lehkých tkanin, mohou mít delší rukávky, nabírané, mohou být s krajkami, sámkované... Rozhodující je barva a síla materiálu. Další spojovací osou je lehkost materiálu sukni. Sukně nemusejí být nutně stejné, měly by ale být opravdu velice lehké, splývavé a vlnivé. Některé sestávají z mnoha vrstev plisé, jiné mohou být složeny z vrstev řasených do pásku, třeba s ozdobnými sámkami na lemu. Důležitá je podobná délka, lehkost a barevný odstín. Obdobně neshodné mohou být i boty. Preferuji boty s uzavřenou špičkou a páskem přes nárt, ideálně s jen velmi nízkým podpatkem. Důležité jsou potom světlé, slabě pletené bavlněné punčocháče, které by dívky měly mít pod sukni.

Sbory - Soudné báby

Soudné báby, mlčenlivé ženy, čumivé báby - to vše je označení pro jedno a to stejné a tím je mnou přidaný sbor nezpívajících žen. Ty jsou němými svědkyněmi celého dění a jakousi ozvěnou budoucnosti a minulosti žen ve světořádu, ve kterém se Jenůfín příběh odvíjí. Jsou pro mě jedním z prostředků, jak se dotknout Kostelniččina vnitřního světa. Jsou to ony, které v kontrastu se sborem Rekrutů pojmenovávají výše zmíněnou Kostelniččinu obžalobu světa.

Podoba kostýmu "čumivých bab" je dvojí - v prvním jednání jsou to siluety, které vycházejí ze sukni se zástěrami a z nejrůznějších kabátků a halenek k nim oblečených. Je to takový univerzální vesnický babičkovský oděv, v jehož finální konkretizaci v rovině návrhů pracuji zejména s dobovými fotografiemi z 60. let. Kombinuji různě vzorované

sukně dohromady s různými vzory na zástěrách. Monochromatická šedomodrá barevnice mi umožňuje něco takového s méně výraznými vzory učinit, aniž by docházelo k rušivému efektu. Spojujícím prvkem jsou zde opět hlavy a boty. Všechny ženy mají stejně uvázané prosté bílé šátky. O pevných šněrovacích botách pánského charakteru zde již řeč byla několikrát. Jejich vysvětlení je konkrétněji specifikováno ve stati o kostýmu Kostelničky a Jenůfy. Sbor těchto sudiček má těžké, pevné boty na nohou po celou dobu, a to ve všech jednáních.

Ve druhém a třetím jednání dochází k jejich kostýmní proměně do tvaru podobného Kostelničce. Stávají se z nich zmíněné Kostelniččiny "Erinye". Této černočerné kostýmní proměny je docíleno jednak změnou šátku - místo bílého plátěného čtvercového šátku mají Erinye zavinutou hlavu v těžkých padavých černočerných šálech. K těm potom přes původní kostým oblékají černé kabáty, případně jsou ještě přehozeny černým plédem.



Soudné báby - 1. jednání



Soudné báby - 2. a 3. jednání

ZÁVĚREM

Uzavírám práci na *Jenůfě*, uzavírám čtyřleté údobí intenzivního soužití s kroji, nápěvky a vším, co s mým zájmem o venkovskou lidovou kulturu a jejím obrazem na jevišti souvisí. Lépe řečeno, chtělo by se mi udělat za tímto tématem tečku, ale nevím, zda se mi to povede. Zostřená pozornost a kontinuální vstřebávání všech možných podkladů způsobily, že jsem na tento vizuální motiv velmi citlivá a všímám si ho s potřebou jej neustále reflektovat. A tak mi asi chvíli trvat bude, než se tiku v oku při pohledu na kroj zbavím. Jakkoliv by to mohlo znít, že jsem z toho třeba otrávená, není tomu tak. V osobní rovině se mi diplomová práce stala bezesporu velice podstatným dílkem do skládačky hlubšího vzdělání a to nejen na poli scénografickém, ale také na poli uvažování v rovině humanitních věd.

Čím dál tím víc jsem přesvědčená, že tematika zobrazování venkovské lidové kultury je věcí křehkou a společensky výbušnou, na jevišti zkrátka problematickou. Přesvědčujeme se o tom zase a znovu na nových inscenačních pokusech o nejrůznější díla, ať už těch konvenčních a nebo na těch, které ze zažité inscenační tradice vybočují. Na několika akademických zadáních, která jsem v průběhu magisterského studia zpracovala, jsem si sama pro sebe ověřila, že se umím folkloristických prvků ve scénografickém a kostýmním řešení nadobro zbavit. Tím základním předpokladem pro to, aby se to ale mohlo podařit, je opravdu důkladná, šetrná a pokorná dramaturgická analýza. Je třeba nakládat s výchozím materiálem šetrně a s citem pro to, co je již v textu či v hudebním podkladu vepsané. Potom je možné volit z pestré škály výrazových prostředků, jejichž výběr už je otázkou rozhodnutí konkrétního výtvarníka.

Je třeba plně respektovat nejen libreto, ale zejména hudební linku, která často pod prahem sdělí mnohem více, než libreto samotné. V tomto ohledu odcházím od *Jenůfy* Janáčkem řádně proškolená. Opakovaná snaha o razantně stylizovanou scénografickou koncepci selhala právě na kolizi s Janáčkovým hudebním zpracováním.

Co tedy dělat s folkloristickými motivy na jevišti? Univerzální souhrnnou odpověď na tuto otázku, žel, ani po tolika stranách textu nemám. Má cesta k některým možnostem řešení je společně se znalostmi, které mi k nalezení těchto řešení pomohly, shrnuta v textu této diplomové práce. Mozaika faktických informací a úvah společně se zpracovaným scénografickým projektem možná poskytne odpovědi na množství dílčích otázek. Kdybych ale měla zdůraznit to nejdůležitější poselství, které pro mě ze setkání s tématem diplomové práce vyplynulo, bylo by jednoduché: Poslouchej, čti a vnímej. Není to poznatek platící pouze pro folkloristické motivy a jejich zpracování, je to obecné a důležité poznání pro jakoukoliv scénografickou práci. Věřím tomu, že hluboká, pokorná a informovaná úvaha dokáže založit autentické, silné a znakově přesné zpracování, ať už dramatického textu, či operního podkladu. Zpracování, které si ve výsledku dokáže poradit i s folkloristickým ornamentem tak, že ten nebude zastiňovat podstatná a důležitá sdělení obsažená ve vyprávění.

Seznam zdrojů obrazové dokumentace

Obraz 1 Vlastislav Hofman, Braniboři v Čechách: I. jednání – Letní sídlo Wolframa Olbramoviče Brno, Moravské z. In: *Opuscula Historiae Artium* [online]. Brno: Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 2007 [cit. 2022-08-12]. Dostupné z:

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1

Obraz 2 František Kysela, Čertova stěna: III. jednání – Klášter na břehu Vltavy. In: *Opuscula Historiae Artium* [online]. Brno: Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 2007 [cit. 2022-08-12]. Dostupné z:

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1

Obraz 3 Bedřich Feuerstein, Braniboři v Čechách: I. jednání, proměna. In: *Opuscula Historiae Artium* [online]. Brno: Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 2007 [cit. 2022-08-12]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1

Obraz 4 František Kysela, Libuše: I. jednání – Vyšehrad. In: *Opuscula Historiae Artium* [online]. Brno: Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 2007 [cit. 2022-08-12]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1

Obraz 5 František Kysela, Braniboři v Čechách: I. jednání, proměna – Praha. In: *Opuscula Historiae Artium* [online]. Brno: Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 2007 [cit. 2022-08-12]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1

Obraz 6 František Kysela, Dalibor: I. jednání – Soud na Pražském hradě. In: *Opuscula Historiae Artium* [online]. Brno: Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 2007 [cit. 2022-08-12]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1

Obraz 7 Viola - 11.05.1924, (František Kysela - scéna). In: *Archiv ND* [online]. Praha: Národní divadlo, 2020 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/10428/inscenace/3614>

Obraz 8 Karel Svoboda a Miluše Dvořáková jako Mařenka - 1943. In: *Karel Svoboda - život a dílo* [online]. Nadace Karla Svobodina a Vlasty Kubátové, 2014 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <https://svoboda.cz/tvorba-ks/scenografie>

Obraz 9 Prodaná nevěsta - 25.09.1943, celková scéna. In: *Archiv ND* [online]. Praha: Národní divadlo, 2020 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/13300/inscenace/3561>

Obraz 10 Prodaná nevěsta - 25.09.1943, sborová scéna. In: *Archiv ND* [online]. Praha: Národní divadlo, 2020 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/13299/inscenace/3561>

Obraz 11 Prodaná nevěsta - 09.02.1953 Josef Svoboda - scéna. In: *Archiv ND* [online]. Praha: Národní divadlo, 2020 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/25115/inscenace/3571>

Obraz 12 Prodaná nevěsta - 25.03.1955 Josef Svoboda - scéna. In: *Archiv ND* [online]. Praha: Národní divadlo, 2020 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/24217/inscenace/3577>

Obraz 13 Její pastorkyňa. In: *Národní divadlo* [online]. Praha: Národní divadlo, 2020 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/jeji-pastorkyna-1623492>

Obraz 14 Její pastorkyňa. In: *Národní divadlo Brno* [online]. Brno: Národní divadlo Brno, 2015 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <https://www.ndbrno.cz/opera/jeji-pastorkyna/>

Obraz 15 Opera ND I Prodaná nevěsta: Sbor Národního divadla, Balet Opery Národního divadla. In: *Národní divadlo* [online]. Praha: Národní divadlo, 2022 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/prodana-nevesta-3266368>

Obraz 16 Opera ND I Prodaná nevěsta: Maria Kobielska (Ludmila), Roman Janál (Krušina), Markéta Kloudová (Mařenka 2), Richard Samek (Jeník), Josef Moravec (Vašek), Jaroslav Březina (Principál), Yvona Škvárová (Háta) (...). In: *Národní divadlo* [online]. Praha: Národní divadlo, 2022 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/prodana-nevesta-3266368>

Obraz 17 Její pastorkyňa - 12.01.1926, Miloslav Jeník, Ada Nordenová, Theodor Schütz. In: *Archiv ND* [online]. Praha: Národní divadlo, 2020 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/36166/predstaveni/34877>

Obraz 18 Její pastorkyňa - 12.01.1926, Alexandr Vladimír Hrska - scéna (II. a III. dějství). In: *Archiv ND* [online]. Praha: Národní divadlo, 2020 [cit. 2022-08-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/36166/predstaveni/34877>

Obraz 19 Jenůfa Františka Tröster In: *vis.idu.cz* [online]. Praha: Divadelní ústav, 2019 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=35693&mode=5>

Obraz 20 Jenůfa Františka Tröster In: *vis.idu.cz* [online]. Praha: Divadelní ústav, 2019 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=35693&mode=5>

Obraz 21: Katie Mitchell: Jenůfa In: *operaplus.cz* [online]. 2019 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/jenufa-v-amsterdamu-jako-realisticke-filmovy-dokument/>

Obraz 22: Katie Mitchell: Jenůfa In: *facebook.com* [online]. 2019 11:05:30 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/DeNationaleOpera/photos/a.209846219213389/858807477650590/?type=1&theater>

Obraz 23 Alvis Hermanis: Jenůfa In: *idnes.cz* [online]. 2019 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/hudba/festival-janacek-brno-2018.A181204_095417_hudba_era

Obraz 24 Alvis Hermanis: Jenůfa In: *satori.lv* [online]. 2019 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: <https://www.satori.lv/article/jenufa-un-hermanis>)

Obraz 25 Urs Häberli: Jenůfa In: *swr.de* [online]. 2019 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: <https://www.swr.de/swr2/buehne/oper-jenufa-am-pfalztheater-kaiserslautern.gallery-swr-5868.html>)

Obraz 26 Martin Glaser: Jenůfa In: *ndbrno.cz* [online]. 2019 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/oper/jeji-pastorkyna-1?lang=3>

Obraz 27 Martin Glaser: Jenůfa In: *ndbrno.cz* [online]. 2019 [cit. 2019-09-15]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/oper/jeji-pastorkyna-1?lang=3>

Veškerá další obrazová dokumentace je dílem autorky diplomové práce.

Bibliografie

- BARTLOVÁ, Milena a Jindřich VYBÍRAL. *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu = Building a state : the*

- representation of Czechoslovakia in art, architecture and design*. Přeložil Dan MORGAN. Praha: UMPRUM, 2015. ISBN 978-80-87989-01-2.
- BENDIX, Regina. *In search of authenticity: the formation of folklore studies*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, c1997. ISBN 978-0299155445.
 - BENEŠ, Bohuslav 1990: *Česká lidová slovesnost. Výbor pro současného čtenáře*. Odeon: Praha
 - BINDEROVÁ, Klára, Andrea BŘEZINOVÁ, Li EDELKOORT, Kateřina HRUŠKOVÁ, Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Marie HULCOVÁ, Alice KLOUZKOVÁ a Josef ŤAPŮCH. *Dědictví: Heritage*. Přeložil Petra MARTÍNKOVÁ. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2016. ISBN 978-80-87989-19-7.
 - BITTNEROVÁ, Dana, JANEČEK, Petr, ed. *Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7.
 - BLODIG, Vojtěch. *Kultura proti smrti: [katalog stálých expozic]*. Praha: Oswald, 2002. ISBN 80-85433-82-6.
 - BRÁDKOVÁ, Ivana. *Lidový kroj v inscenaci : příkladně na jeho použití ve všenárodní opeře B. Smetany Prodaná nevěsta*. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2004. [40] s., obr. příl.
 - ČEREŠŇÁK, Bedřich a Josef JANČÁŘ. *Lidová kultura v kulturním vývoji České republiky: úvahy o jejím studiu a využívání*. 1. vyd. Strážnice: Ústav lidové kultury, 2002, 208 s. ISBN 8086156508. MACHALÍKOVÁ, Pavla a Tomáš WINTER, ed. *Umění a tradice*. V Praze: Artefactum, 2017. ISBN 978-80-86890-97-5.
 - FEDROVÁ, Stanislava, ed. *Česká literatura v intermedialní perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?) : [Praha, 28.6.-3.7.2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. ISBN 978-80-85778-73-1.
 - FUKAČ, Jiří. Leoš Janáček a Zdeněk Nejedlý: K problematice vztahu české kritiky k tvorbě počátku 20. století. In: *Opuscula historiae artium*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1963, s. 5–29. ISSN 1211-7390.
 - GRIM FEINBERG, Joe. *Vrátit' folklór ľud'om*. Bratislava: SÚ SAV, 2018. ISBN 978–80–89897–05–6.
 - HERMAN, Josef. *Jak hrát opery Leoše Janáčka* s. 82-95
 - HEŘMAN, Jiří, ed. *Prodaná nevěsta*. Praha: Petrklíč, 2001. ISBN 80-7229-060-6.
 - HOBSBAWM, E. J. *Národy a nacionalismus od roku 1780: program, mýtus, realita*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000. Politologická řada. ISBN 80-85959-55-0.
 - HOBSBAWM, E. J. a T. O. RANGER. *The Invention of tradition*. Cambridge [Cambridgeshire]: Cambridge University Press, 2012. ISBN 978-1107604674.
 - HNÍDKOVÁ, Vendula a Jindřich VYBÍRAL. *Národní styl, kultura a politika: [National style, arts and politics]*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. ISBN 978-80-86863-62-7.
 - HRABALOVÁ, Eva. *Dramata Gazdina roba a Její pastorkyňa a jejich operní adaptace*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Jiří Zahrádka, PhD.

- JANČÁŘ, Josef. Droby místních dějin: O folkloru, folklorismu a identitě. In: *Dějiny a současnost* [online]. [cit. 2019-12-15]. Dostupné z: [http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/10/droby-mistnich-dejin-/](http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/10/droby-mistnich-dejin/)
- JAREŠ, Stanislav. Obrazová dokumentace nejstarších inscenací Prodané nevěsty. *Hudební věda*. 1974, roč. 11, čís. 1, s. 195-198. Dostupné online. ISSN 0018-7003.
- JEŘÁBEK, Richard. Století folklorismu: Dva příklady použití pojmu folklorismus na počátku 20. století. *NÁRODOPISNÁ REVUE: XXXV. ročník Národopisných aktualit*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1998, **VIII-1998**(3), 139-142. ISSN 0862-8351.
- JIRÁNEK, Jaroslav. Vztah hudby a slova v Prodané nevěstě. Příspěvek k otázce hudební deklamace. *Hudební věda*. 1971, roč. 8, čís. 1, s. 19-40. Dostupné online. ISSN 0018-7003.
- KOUBSKÁ, Vlasta, Růžena BRODSKÁ, David CHALOUPKA, Jan ROUS a Petr ŠTEMBERA. *A. V. Hrska 1890-1954*. Příbram: vydala rodina umělce, 2014. ISBN 978-80-260-5426-9.
- KOUŘIL, Petr. Displacement a pojem tradiční lidové kultury. *Sociální studia* [online]. 2004, **01**(02), 43-56 [cit. 2019-12-15]. ISSN 1803-6104. Dostupné z: https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/viewFile/5477/4575
- KREJČÍ, Jaroslav. Nacionalismus. *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 2020 [cit. 2022-08-20]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Nacionalismus>
- KREJČÍ, Jaroslav. Národ. *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 2020 [cit. 2022-08-20]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/N%C3%A1rod>
- KŘÍŽOVÁ, Alena, Martina PAVLICOVÁ a Miroslav VÁLKA. *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. Etnologické studie. ISBN 978-80-210-8081-2.
- KUNDERA, Milan, UHDEOVÁ, Jitka, ed. *Můj Janáček*. Vyd. tohoto souboru 2. V Brně: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-350-4.
- *Současný folklorismus a prezentace folkloru*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2006. ISBN 978-80-86156-86-6.
- KŘÍŽOVÁ, Alena. Podoby folklorismu ve výtvarném umění. In *Současný folklorismus a prezentace folkloru*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2006. s. 92-98. ISBN 978-80-86156-86-6.
- KŘÍŽOVÁ, Alena, Martina PAVLICOVÁ a Miroslav VÁLKA. *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. Etnologické studie. ISBN 978-80-210-8081-2.
- KUNA, Milan. *Hudba vzdoru a naděje: Terezín 1941-1945 : o činnosti a tvorbě hudebníků v koncentračním táboře Terezín*. Praha: Editio Bärenreiter, 2000. ISBN 80-86385-02-7.
- LEDEREROVA, Zuzana. *Josef A. Šálek - scénografie Janáčkových oper*. 1978.
- LEŠČÁK, Milan a Oldřich SIROVÁTKA. *Folklór a folkloristika: (o ľudovej slovesnosti)*. Bratislava: Smena, 1982.
- LUKEŠOVÁ, Andrea. *Užití matematických metod při analýze vokální melodiky Janáčkových oper*. Brno, 2006. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Vedoucí práce Doc. PhDr. Zdeněk Marek, Csc.

- MACHALÍKOVÁ, Pavla, Taťána PETRASOVÁ a Tomáš WINTER, ed. *Zrození lidu v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 39. ročníku mezioborového symposia k problematice 19. století : Plzeň, 28. února - 2. března 2019*. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-3066-5.
- MATULOVÁ, Jitka. Scénografie Smetanovského cyklu z roku 1924: Bedřich Feuerstein – Vlastislav Hofman – František Kysela. *Opuscula historiae artium: Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* [online]. 2007, 2007(F51), 175-196 [cit. 2020-02-07]. ISSN 1211-7390. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110494/F_HistoriaeArtium_51-2007-1_8.pdf?sequence=1
- MINÁČ, Vladimír. *Tíha folklóru. Dopis z Bratislavy*. In: Literární noviny VII, 1958, č.12, 22.3..
- NEJEDLÝ, Zdeněk a Jaromír LANG. *O umění a politice*. Praha: Melantrich, 1978. České myšlení.
- PANENKA, Jan; SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866 – 2004*. Praha: Gallery, 2004. 216 s. ISBN 80-86010-83-X.
- PAVLICOVÁ, Martina. *Lidová kultura a její historicko-společenské reflexe: (mikrosociální sondy)*. Brno: Ústav evropské etnologie ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR, pracoviště Brno, 2007. Etnologické studie. ISBN 978-80-254-1044-8.
- PAVLICOVÁ, Martina a Lucie UHLÍKOVÁ. Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: *Etnologie - současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2008, s. 50-56. ISBN 978-80-87261-10-1.
- PAVLÍK, Jan (ed.): *Návraty Kyjovska*. Kyjov: Městský úřad - Dům kultury, 1991.
- *Od folkloru k folklorismu: slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Redaktor Lucie UHLÍKOVÁ, redaktor Martina PAVLICOVÁ. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997. ISBN 80-86156-06-0.
- PELOUŠKOVÁ, Klára. Síla interpretace: lidová kultura v současném umění. In: *Artalk.cz* [online]. 2. 10. 2015 [cit. 2019-12-15]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2015/10/02/sila-interpretace-lidova-kultura-v-soucasnem-umeni/>
- PUTNA, Martin C. Svatý Václave, vyžeň fašisty! In: *Stránky Martina C. Putny* [online]. 2012 [cit. 2020-07-11]. Dostupné z: <http://www.mcputna.cz/nove/svaty-vaclave-vyzen-fasisty.84.html>
- ŠEDA, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961
- ŠILHAN, Antonín. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2009 [cit. 2020-02-11]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6500
- TELCOVÁ, Jiřina. *Scénografická problematika v inscenacích hudebně dramatického díla Leoše Janáčka : kapitoly z kandidátské práce s. 11-20*.

- TRÖSTER, František a Vlasta KOUBSKÁ. *František Tröster: básník světla a prostoru = artist of light and space : [Výstavní sály Obecního domu, 16.5.-2.9.2007]*. Praha: Obecní dům, c2007. ISBN 978-80-86339-38-2.
- VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Redaktor Alena NĚMCOVA. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0621-4.
- VOJTĚCH, Ivan. K dramaturgii Prodané nevěsty. *Opus musicum*. 1994, roč. 26, s. 195-200.
- VONDRUŠKOVÁ, Alena. *Od folkloru k folklorismu: slovník folklorního hnutí v Čechách*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 2000. ISBN 80-86156-35-4.
- WINTER, Tomáš, Pavla MACHALÍKOVÁ, Milan PECH a Vladimír CZUMALO. *Jdi na venkov!: výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960. V Řevnicích*: Arbor vitae societatis, [2019]. ISBN 978-80-88256-10-6.
- ZAHRÁDKA, Jiří. *"Divadlo nesmí býti lidu komedií": Leoš Janáček a Národní divadlo v Brně*. Brno: Moravske zemske muzeum, 2012. ISBN 978-80-7028-385-1.
- ZAHRÁDKA, Jiří. *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně: The story of Janáček's Jenůfa*. Přeložil Graeme DIBBLE, přeložil Suzanne DIBBLE. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021. ISBN 978-80-7028-554-1.