

NOVÝ STRAKONICKÝ DUDÁK

Milan Lukeš

Před několika lety u nás probíhala tzv. tylovská akce. Přinesla divadelníkům mnoho dobrého: především očistu autentických textů od balastu různých znetvořujících a rozmělnujících úprav, které buď do Tylova dramatu vkládaly ideologii jemu cizí anebo mu ideově „pomáhaly na nohy“, dále velkou sbírku dobových materiálů, dokládajících Tylovu revolučnost apod. Prokázala, jakým byl Tyl ve své době politickým, revolučním dramatikem, i jak dovedl přístupnou formou tlumočit společensky aktuální a potřebné myšlenky.

Bezděčnou vedlejší zplodinou této akce, vedené literárními a divadelními historiky samozřejmě z aspektu přísně historického a stále připomínajícího čistotu, neporušenost tylovských materiálů, původní Tylovy cíle a pokrokovou tylovskou tradici v našem divadelnictví, byl určitý nimbus nedotknutelnosti, tradicionalismu, autenticity, piety nejen k původnímu Tylovu textu, ale i ve vztahu k původnímu Tylovu záměru, původnímu a vžitému výkladu Tylových her, ba i jednotlivých dramatických postav. Jestliže tzv. tylovská akce připomínala jakými pokrokovými, společensky aktivními činy *byla* Tylova dramata proto, aby divadla ukázala jejich *dnešní* pokrokovost a společenskou aktivnost účinnými, tj. *dnešními* uměleckými prostředky, pak tohoto cíle nedosáhla. Divadla vesměs vycházela při inscenaci té které Tylovy hry z analýzy tehdejšího, řekněme původního Tylova záměru, který, jak si ještě ukážeme, mohl být a byl pokrokový a užitečný, ale jehož mechanické opakování po stu letech může být copařské a zápecnické, a ten pak tlumočila dnešnímu divákovi prostředky málem shodnými s těmi, jakých užívalo divadlo Tylovy éry, rozhodně však uměřenými, konzervativními, nevybojnými, nejčastěji iluzivně realistickými. Inszenace Tylových her byly tedy určitými více či méně působivými a průkaznými výpravami do minulosti, za bývalou Tylovou revolučností. S Tylem se bojovalo proti včerejšku – méně však o zítřek. Ideové a umělecké spojnice s dneškem bývaly bezděčně analogické, nikoliv intencionální.

To ovšem neznamená, že tato vývojová etapa nepřinesla v divadle žádné pozitivní výsledky: jejím uměleckým vyvrcholením je Průchova inscenace Tvrdohlavé ženy v Tylově divadle – a to samo je dostatečnou legitimací jejího významu. Ale jde právě o to, že to byla určitá vývojová etapa, historicky nutná, ale také historicky ohraničená, kterou třeba jednou překonat, nemá-li být nastoupena cesta ke zmrtvění Tylova dramatického díla.

Význam Krejčovy inscenace Strakonického dudáka v Národním divadle je v tom, že signalizuje novou etapu ideově umělecké interpretace Tylova díla.

Říkáme signalizuje; zdaleka ji tento Strakonický dudák nenaplnuje dovršeným, exaktním uměleckým činem. Ale v modernosti tohoto představení je pozitivní základ. Tato modernost ovšem nespočívá v užití pohyblivých chodníků, překlápěcích výtvarných celků v horizontální rovině, ani v jiných efektech, ale v samém přístupu k dílu z hlediska jeho dnešní potřeby a dnešní společenské situace; v zproblematizování a zpsychologičtění tohoto díla, v přizpůsobení, korigování jeho myšlenky, v ústupu od úsměvné selanky.

I když Krejča problematiku Dudáka intimizoval tím, že se soustředil na hlavního hrdinu a opomenul jeden rozhodující moment ideového vyznění díla, lze právě zevrubnější analýzou Krejčova uskutečněného záměru dokázat, že jde o víc než o jeden efemérní experiment. A jde také o víc než o tuto inscenaci, či o možnosti inscenování této hry: jde o způsob přístupu současného divadelního umění k domácí klasice, jejíž interpretace je tak zatížena tradicionalismem a sentimentálním pietismem, že hrozí ideovým otupením, až odzbrojením.

Nepochybně bylo k takovému činu zapotřebí hodně tvůrčí odvahy: už proto, že šlo o narušení stoleté tradice, pevně vkořeněné ve vědomí diváků, děděné z generace na generaci. Naproti většina diváků, kteří přicházejí zhlédnout Strakonického dudáka, bezpochyby hru zná a pevně ji spojuje s tradičním výkladem. A nyní se střetává s naprostou odlišnou koncepcí, na-

víc s užitím divadelních prostředků, kterým je ochotna přitakat nanejvýš při inscenaci moderního dramatu; neboť je zvyklá na úměru: moderní hra – moderní prostředky, klasická hra – klasické prostředky. Nutno tedy počítat s takřka apriorní nedůvěrou, která se vytvoří hned na počátku a jež roste, živena nedostatky inscenace, které bezesporu nejsou jen záležitostmi okrajovými. Vžitou tradici nemůže zvrátit jedině třeba dokonalé umělecké dílo, natož nedokonalé. Ale může jí otřást, ukázat na nové cesty, ověřit možnost těchto nových cest a schopnost určitého klasického díla vyslovit nové, společensky aktuální a potřebné myšlenky. Tento ověřovací význam Krejčova inscenace Strakonického dudáka má – a to je podstatné. A je to hodnotnější, než kdyby šlo o dokonalé představení v rámci „starého slohu“.

Umělec, který se s takovou ctižádostí zmocní klasického materiálu, je v reakci kritiky i široké veřejnosti vystaven dvojímu extrémnímu nebezpečí. Jednak, že jeho nedodělky znamenitě poslouží jako argumenty pro ty, kteří takové revolucionářství zásadně odmítají, anebo že bude bez výhrady chválen za sám záměr, buďsi jeho realizace jakákoliv. Těžko říci, co je nebezpečnější. Více než kde jinde je tu žádoucí zevrubná analýza se snahou o maximální objektivitu a přísnost.

Při zkoumání ideje klasického uměleckého díla je nezřídka třeba oddělit subjektivní záměr tvůrce od jeho objektivního uskutečnění v díle samém. Literární historie zná pro to řadu příkladů, které citovat je už snad zbytečné. To jsou jednoduché případy, kde subjektivní záměr je těžko rozpoznatelný; natolik silně je dílo objektivizováno. Jsou však i případy složitější: subjektivní záměr lze z díla vyčíst, ale přitom lze stejnému dílu přiložit i takový význam, který je až v diametrálním rozporu s původním úmyslem autora. Připusťme tedy, že autorův záměr je notoricky znám a že je do díla vtělen. Je možné volit druhou alternativu? Je to možné; dílo jednou existuje jako objektivní fakt, subjektivní záměr autora je pomyslná hodnota, která nemůže už nijak dodatečně ovlivňovat klasifikaci jednotlivých výkladových variant. Je na tvůrčím umělci, aby zvolil takový výklad, kterým nejvhodněji promluví k současnosti. Se subjektivním záměrem autora se může dostat do rozporu, s objektivním smyslem díla však ne – nechce-li je zkreslit. Subjek-

tivní záměr a objektivní smysl jsou dva pojmy, které se u klasického díla zřídka kdy naprosto kryjí, někdy jsou v rozporu, ale nejčastěji je objektivní smysl širší, nadřazený pojem. A právě tento posledně jmenovaný úkaz bývá prvním znakem klasického díla a pramenem jeho životnosti.

Ale mluvíme konkrétně o Strakonickém dudákově. Jestliže jej Tyl psal mimo jiné proto, aby ukázal, že putování takových Švandů po světě je může leda zmást a přivést na samý pokraj záhuby, že proto je lépe pro ně i pro jejich vlast, aby se hezky drželi doma, pak k tomu měl své důvody. Společenská situace, stupeň vývoje našeho národa, míra jeho životní a kulturní úrovně byla taková, že vyslovit tuto myšlenku bylo společensky potřebné a užitečné. Dnes je situace jiná. Opakovat tuto myšlenku beze změny za pronikavě změněných společenských podmínek, kdy bouřlivý rozvoj techniky v oblasti spojů napomáhá vzájemnému sblížení a poznání, by věru zavánělo zápečnickým zápečnictvím.

Proto je na místě Krejčova korekce. Švanda nemá v zásadě nepravdu, když se vydává do světa. Jeho počínání je rozhodně sympatičtější než baráčnické vlastenčení rychtáře Kodéry, který o žádných novotách nechce ani slyšet, který si potrpí na poctivé staročeské duhy, a který je zřejmě hrdý na to, že nikdy nevytáhl paty dál než za humna. Proto je do jisté míry sympatický i Šavlička – aspoň pokud odporuje Kodérovi, pokud mluví o tom, že dnešní muzika musí znít jinak, barvitěji, bohatěji. Proto se v jiném světle jeví i Kalafuna, který povážlivě ztrácí na reputaci dobré české duše: loajálně přizvukuje Kodérovi; právě on se pyšní tím, že nikdy nikde nebyl, o něco později však hned prohlásí, že i on by si vyrazil do světa, kdyby uměl hrát tak jako Švanda – atsi má ženu a tři děti – a když se dostane k prostřenému stolu, cpe se horem dolem, Dorotka nedorotka, Švanda nešvanda.

Ale ono jde v tomto pojetí o víc než o otázku, má-li Švanda sedět doma či ne; a to je další sympatické novum Krejčovy koncepce. Jde o touhu mladého člověka najít své místo ve světě – místo, které mu náleží a které mu odpovídá. Jde o touhu mladého umělce rozdat své umění lidem. Pak je nemyslitelné, aby Švanda po návratu ze světa se navždy vzdal svého muzicírování, aby sprážen zážitky v „země ideálního slohu“ se usadil na teplém místeč-

ku panského hajného, aby přijal jakkoliv dobře míněnou nabídku Dorotky, že se za něho přimluví u vrchnosti. Proto v inscenaci reaguje — dvakrát — poloshovívavým, polovyčítavým, ale rozhodným „Ale Dorotko!“ Z ciziny se tedy

plán uskutečnil Krejča téměř jedině v novém režijním a hereckém pojetí Tylových dramatických postav, že textové retuše, to jest zevní zásahy, jsou nevýznamné. Ne náhodou svěřil dvě epizodní role, roli Šavličky a rychtáře Ko-



J. K. Tyl, Strakonický dudák — ND Praha 1958 — režie O. Krejča, výtvarník J. Svoboda
L. Munzar (Švanda), M. Tomášová (Dorotka), B. Záhorský (Trnka)

Švanda navrátí ne vystřízlivělý, ale zmoudřelý, bohatší o novou zkušenost.

V tomto základním myšlenkovém rozvrhu vidím jádro inscenace a její přínos. Umělecky je podstatné, že tento, řekněme první režijní

děry, dvěma výrazným, velkým hercům: Högerovi a Karenovi. Postava Koděry, dosud vsutku okrajová a nedůležitá, je v Krejčově koncepci proti dosavadní tradici cílevědomě převrácena na ruby a spolu se Šavličkou, který

pozbyl jednoznačnosti světáka, jemuž doma není nic dobré, předznamenávají hned v první scéně velmi účinně Krejčovu koncepci. Abychom použili příkladů z jiných klasických her pro větší názornost: v Karenově podání je gruntovnicky zatvrzelý, rezolutní rychtář rodným bratrem takového Loukoty z Tvrdohlavé ženy a Högrova Šavličku možno analogicky přirovnat k vysloužilci Bláhovi ze Stroupežnického Našich furiantů.

Ačkoliv figura Vocilky nepatří mezi hlavní hráče základního režijního rozvrhu, neušla ani ona změně. Musilo tomu tak být, měla-li být důsledně dodržena zásada psychologického zkomplikování (v kladném smyslu slova) celého kusu a postav zvláště – Švanda, Kalafuna, Šavlička – na jedné straně a jednoznačného zvýraznění – Koderá a právě Vocilka – na straně druhé; jak je to v souladu se záměrnou vnitřní aktualizací díla a jeho zproblematičtěním. V podání Radovana Lukavského se Vocilka k nepoznání proměnil ze zábavného lumpíka v nebezpečného gaunera velkého kalibru, jemuž nejspíš jenom shoda šťastných náhod dosud zabránila v závratné kariéře. Tento urputný a zase ohebný Vocilka pilně buduje svou zapáchající kuličku, řečeno čapkovským obrazem, mistrovskou přetvářkou, jako fantom loajality vždy a všude. Ve vztahu k momentálně mocnějším zastává jobovskou zásadu: Udeří-li tě někdo do tváře, nastav mu druhou – ne z pasívní odevzdanosti, ale aby vypočítavě nevzbudil pochybnost o své poslušnosti, aby se dostal ze zlé situace. Proto ochotně poslouží jako podnožka (doslova) a ještě častuje svou mučitelku Zuliku líbeznými úsměvy; proto když rozlíčený Alamir mu vytrhne z ruky rukavičku a mrští mu jí pod nohy, sekne Vocilka loajálně i druhou o zem a ještě ji z dobré vůle a pro zvýšení efektu podupe.

Dohnalův Kalafuna se vzpírá nějakému zařazení na pozici jednoznačného kladu či záporu; je pro něho příznačná charakterová i názorová nevyhraněnost – řekněme nejpřílehavěji vlažnost. Je to měkký, tichý člověk, který se nechá prostě unášet, člověk bez velké ctižádosti a chtění vůbec, bez velkých chyb i bez velkých kladů, který si z toho hlavu nedělá a který také nepředstírá, že je něco jiného. Je to, na rozdíl od Vocilky, pokorný, umírněný konjunkturalista. Ale i v tom, jako ostatně ve všem, je to *člověk prostřední*. Zde je, myslím, jádro Dohnalovy velmi citlivé a uměřené kreace.

Ztlumena a zcivilněna je i Kordula, jak ji hraje Marie Glázrová. Už v její nástupní scéně je zřetelný rozdíl proti tradiční verzi: ano, je zůstává energickou ženou proti dobráckému slabochovi Kalafunovi, ale není to semetrika „od přírody“. Umí spustit hezky zostra, ale musí mít k tomu pádný důvod. Jiné rysy jsou na ní podstatnější: je upřímnější, nezastřenější ve své manželské lásce, je to žena ustaraná i ustýskaná.

Opět „con sordino“ hraje Blanka Waleská Rosavu. (Přitlumený, zniternělý psychologismus převažující části hereckých výkonů kontrastující s expresivní výrazností menšiny je vůbec charakteristickým znakem výsledků vůbec charakteristickým představení.) – Šedivá herecké práce v tomto představení.) – Šedivá žena, která zpovzdálí, s bolestnou starostlivou účastí sleduje osudy svého syna, která v sobě nuceně tlumí mateřský cit, až s jásavě osvobodivou silou prorazí na povrch ve scéně žalátní. Nepatetičnost, nesrdceryvnost, zato veliká potence vnitřní charakterizují tento výkon nejnápadněji.

Velká část úkolu donést divákovi myšlenku představení byla na Luďkovi Munzarovi, který hraje Švandu. Více naznačil, než splnil. Jeho výkon, ovšem pochopitelně a přirozeně, zdaleka nemá tu suverénní jistotu kreace Lukavského či Waleské. Je to tím pochopitelnější, že na Švandu byly logicky kladeny větší nároky, složitější úkoly než na takového Vocilku.

Je zřejmo, že režisér Munzara vzdaloval od franckovského furiantství, které se obvykle s touto postavou záměrně či bezděky nejvíce spojovalo. To se zdařilo – ty troufale trucovité výbuchy v Munzarově výkonu jsou jen tam, kde je to zcela namístě. (Dialog s Trnkou, dialog s Dorotkou po Dorotčině návratu.) Jsou motivované a jsou i přesvědčivé. Jiná přesvědčivá, sdělná místa má Munzar tam, kde bez velkého patosu vyjadřuje Švandovu touhu po naplnění svého lidského údělu. Při zevrubnějším zkoumání a větším soustředění se ukazuje, jak bohatá na jemné nuance je Munzarova postava. Ale právě že při zevrubnějším zkoumání a větším soustředění, a právě že to jsou příliš jemné, málo *sdělné* nuance, takže vnimateli ne dost na Munzara soustředěnému splynou v jedinou šedivou skvrnu. Prospěla by tomu výkonu větší jistota, větší průraznost, určitější gesto a důraznější přízvuk.

Podobná je situace u Dorotky Marie Tomášové; s tím důležitým rozdílem, že tu nejde

o postavu v této koncepci tak složitou, zato však nejasnou. Švandovo drama je více méně záležitostí jen jeho samého, Dorotka ho dvanácté zachrání. Je to hodně – ale je to také všechno, co tahle čirá, hloupinká dušička může vedle Švandy; drží se ho pěkně za ruku a jde půl kroku za ním. Bůh suď, co si s ní Švanda počne, když příležitost dát všanc svůj život se nenaskytne každý den. Co s ní? Ta otázka neplatí jen o pomyslném dalším Dorotčině osudu, ale i o místu této postavy v Krejčově koncepci.

Místo Dorotky v tomto pojetí Tylovy hry je ovšem problém, kterým nemůže pohnout sama Tomášová. Je to situace nesouměřitelná se Švandou. Aťsi je jakkoliv Munzarův výkon dosud na mnoha místech nedodělaný, spočívá na dvou nosných pilířích celé koncepce, které mu na sdělnosti přidávají: myslím tím úvodní scénu, která velmi výrazně motivuje Švandův odchod, a scénu závěrečnou, z níž vyplývá, jakého poznání se Švanda dobral: že to není Švanda rezignovanější, který zvolí panskou službu, nechá hudbu hudbou a jednou třeba to dotáhne na Koděrova nástupce. Je na Munzarovi, aby klenbu Švandovy postavy, spočívající na těchto dvou bodech, zpevnil. Jinak u Dorotky.

Řekněme rovnou, že Dorotka Krejčovi vybyla, že se mu jaksí do koncepce nevešla, neboť *není pro ni podstatná*.

Charakteristické je, že když jsme hovořili o Krejčově koncepci Strakonického dudáka, mluvili jsme toliko o postavě Švandy. Je to logické. Neboť Krejča soustřeďuje celou problematiku Tylova dramatu introvertně do postavy Švandy. A zde se dostává do rozporu se hrou; přesněji řečeno, zde jí zůstává něco podstatného dlužen.

Tato Krejčova psychologická monotematizace přibližuje Strakonického dudáka typu her, soustředěných na jediného hlavního hrdinu, kde konflikt prakticky probíhá mezi ním a všemi ostatními; s odečtením několika málo souběžců, kteří ovšem nikterak hrdinovi jeho zápas neulehčují. To je, například, případ Hamleta – s odečtením jediného Horacia, o němž konkrétně platí to, co bylo v předchozí větě řečeno všeobecně. Držme se na malou chvíli srovnání problematiky této hry, resp. jejího titulního hrdiny, s problematikou Krejčova

zužujícího výkladu Dudáka, neboť bude na prospěch při vytčení povážlivé slabiny režisérovy koncepce.

I v Hamletovi je motiv lásky: Hamlet – Ofelie. Tento motiv není ovšem pro vyústění dramatu podstatný, láska Hamletovi v jeho zápasu nepomáhá, naopak – spíše je mu na škodu. V každém případě je tu tento erotický prvek viděn jako pouhá privátní záležitost dvou milenců (sic!). Co se týká Ofelie samé a motivace Hamletovy lásky k ní, přikloňme se k tomu výkladu, který vidí v Ofelii bezelstné, až hrůza naivní stvoření, tak naivní, že se Hamletovými protivníky nechá zneužít. Hamleta není hodna; on si do ní vkládá víc, než Ofelie ve skutečnosti je; a z nesouladu mezi představou Ofelie a Ofelií skutečnou pramení ona rozjitřená nervní atmosféra jejich vzájemných dialogů.

Na první pohled je patrné, že v Dudákově je situace diametrálně odlišná. Jestliže tam je láska pouhou privátní záležitostí dvou milenců, a je hrdinovi kusu spíše na škodu než ku prospěchu, zde je to silný, životadárný, aktivní, konstruktivní cit. Jestliže pro Ofelii je charakteristická naprostá pasivita, jestliže je zrnkem, které se nešťastně připletlo mezi dva mlýnské kameny a zákonitě bylo rozdrceno, pak pro Dorotku je charakteristická vypjatá aktivita, vrcholící nasazením života za milence.

Strakonický dudák je i legendou o lásce; láska tu přemůže „i pekla moci“. O lásce, která dokáže být – nebojme se to říci – i velkou silou společenskou. A nic na tom nemění, že nositelem tohoto silného citu je člověk prostý a nekomplikovaný. Právě prostí, nekomplikovaní lidé, jako je Dorotka, bývají schopni takové sebeobětavé horoucnosti, která je samé přesáhne.

Kdyby byl Strakonický dudák pouze – anebo především – záležitostí samotného Švandova vyřešení jeho vztahu k světu, pak drama mohlo skončit po jeho návratu ze zemí neznámých. Hraje se však dál – a působí tu někdo, kdo teprve Švandu, sice zmoudřelého, ale také vykořeněného, dovede k vyrovnanému závěru. To je dáno už samou fabulací kusu. Krejčova individualizující koncepce Dudáka ob stojí, vulgárně řečeno, do přestávky. Potud se vyčerpala problematika hry – a nyní jako by se nemělo o čem hrát. Dorotka, která dosud byla takřka Ofelií, se z ničeho nic vzchopí k velkému činu – který ovšem má takto funk-

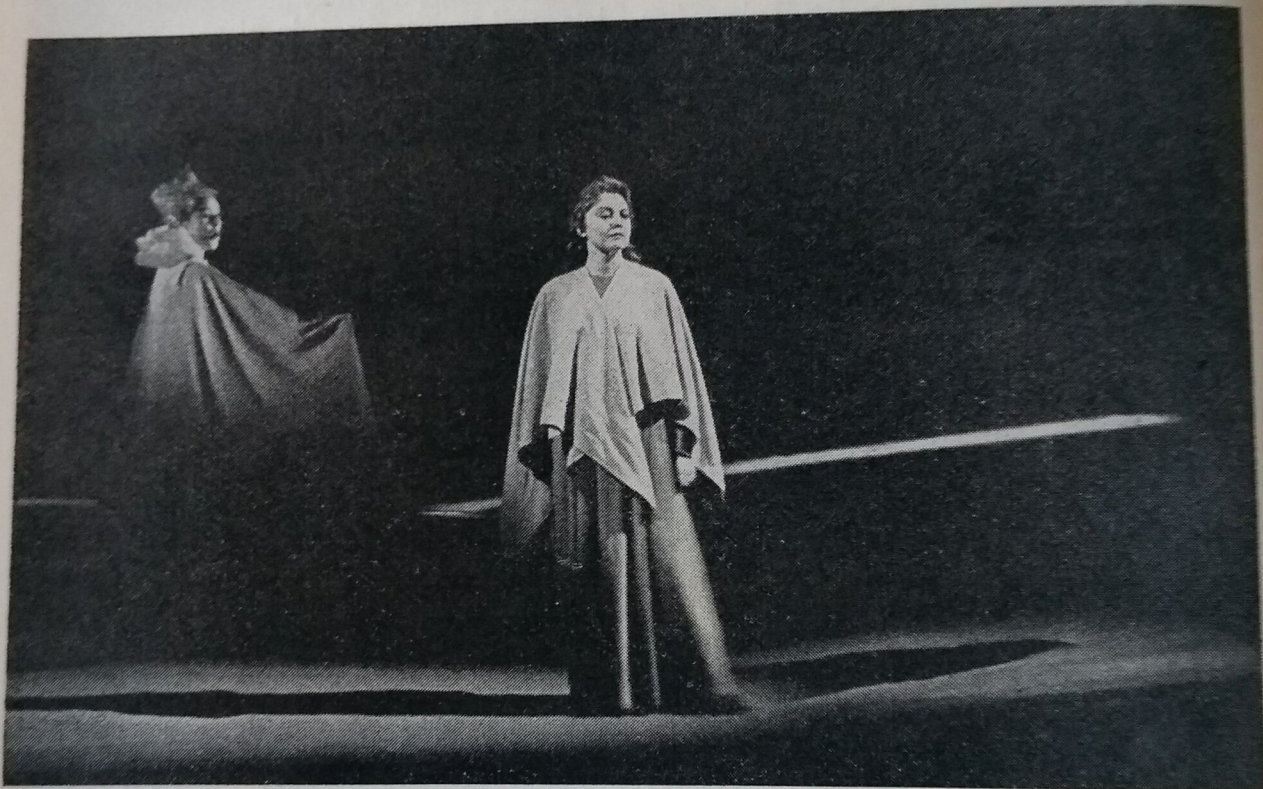
ci po výtce dějovou, kdežto jeho kardinální smysl pro myšlenku celé hry není zvýrazněn.

Jestliže ovšem má mít tento čin Dorotky svou logiku a hlavně hluboký ideový dosah, pak to znamená vrátit se ke všem dialogům hlavní dvojice, které dosud jsou jakoby chvátaně přejety – snad z obavy před sentimentalitou – a odbyty jako nedůležité. Znamená to vůbec vrátit se ke vztahu Švanda – Dorotka. Neboť tento vztah, tato láska, není ve Strakonickém dudákovi – znovu opakují – soukromou záležitostí dvou mlenců.

Na obranu Krejčovu by bylo lze podotknout,

řadě na Dorotce. Samou fabulí Tylovy hry je dáno, že Rosava může toliko inspirovat, navá-
dět k činu, že však jí není dáno aktivně, přímo zasahovat do Švandova osudu.

To je jeden moment, objektivně daný hrou samou. Za druhé je Rosava – a to nepřímou, poměrně – oslabena v inscenaci. To proto, že Krejča přebohatě rozvinul druhý plán hry a své režijní práce, totiž svět báchorečný, do něhož Rosava náleží. Spojuje se tedy v diváko-
něhož Rosava náleží. Spojuje se tedy v diváko-
svět vědomí s ním; a čím více se tento báchorečný svět rozvíjí, tím více se na tuto souvislost upozorňuje a tím více v něm Rosava i zaniká.



že na druhé straně nezanedbal motiv lásky mateřské, jehož nositelem je postava Rosavy. Všechna čest vynikajícímu výkonu Blanky Waleské – ale předchozí námitka není tak jednoznačně správná. Ano, Rosava má v tomto představení citovou vroucnost, kterou neblaze postrádá Dorotka – žaláří scéna, vrcholící přiznáním Rosavy-matky, je emotivně nejpůsobivější výjev celé inscenace, je to ve všem všudy scéna mistrovská. Nutno však mít na paměti, že Rosava nikdy, aťsi je jakkoliv přenáděrně zahraná, nemůže vynahradit to, čeho se nedostává Dorotce. To proto, že zvýraznění aktivity, čínorodosti lásky je v prvé

Otázka žádoucí redukce tohoto druhého plánu hry v Krejčově inscenaci je spjata s větší plastičností postavy Rosavy a ideově důležitějším motivu, jehož je částečným nositelem.

Připadá mi, jako by Krejča v jistém ohledu přísně vyšel z názvu Tylovy hry: Strakonický dudák aneb Hody divých žen. Strakonický dudák – ergo soustředění na vnitřní problematiku titulního hrdiny. Hody divých žen – tedy paritní rozvinutí báchorečného světa. V Krejčově inscenaci zaujímá tento pohádkový svět co do času, který je mu věnován, místo přibližně souměřitelné se světem reálným; co se týká

významu, je mu věnována přemíra pozornosti: až je to v nesouladu se smyslem Tylovy hry, ba i se záměrem inscenace. Inscenace, zkrátka a dobře, rozvedla tento druhý plán do neúnosných rozměrů a rozpoutala s ním hotový bengál divadelních kouzel, hodných výpravné féerie.

Nejsem přesvědčen, že je to jen a jen otázka míry. To by bylo příliš jednoduché. Krejčovo rozvinutí báchorečného světa má i neblahou důsaznost ideovou.

Je známo, že ve Strakonickém dudákovi Tyl

slohu se zapojuje do světa báchorečného; je to nepravý, naaranžovaný, suplovaný svět, jehož aktéry jsou bytosti pohádkové, konkrétně divoženky a jejich spřežení.

Takto se Švanda ovšem dostává, a to je nešťastný lapsus, do konfliktu ne s koncem konců přece jenom reálným světem, jehož cizokrajnost je toliko metaforicky vyjádřena, ale se silami metafyzickými, nadmyslnými. To ovšem je v rozporu s myšlenkou Tylova díla, ba co víc, i v rozporu s hlavním ideovým plánem inscenace, jak byl naznačen.



znázornil svět, jež jde Švanda dobýt, jako jakousi neurčitou, podivnou, cizokrajnou, fantastickou zemi. Hovoří se o zemi ideálního slohu, o indiánské zemi, a z ne dost přesně historicky vysvětlitelných důvodů se tradičně tato zem interpretovala jako Turecko, záměrně ovšem ve velmi naivním, barvotiskovém vydání. Jde tedy u Tyla o určitou abstrakci, která ovšem zůstává v rovině společenské. Bytosti, obývající tu indiánskou zemi, jsou konec konců přece jenom lidé.

Jinak u Krejči. Zpodobení země ideálního

Odkud se vzalo toto řešení? Na počátku byla zřejmě touha pevněji a organičtěji zapojit do celku díla báchorečný svět, který v samostatných scénách nese v sobě nebezpečí přílepku a rozbití inscenace do dvou velmi volně souvisejících rovin. Těsněji přimkl Krejča k reálnému světu Rosavu, která je třeba mlčelivým svědkem už prvé scény hry, a přidal do něho Divuku a Mihulici, které jednou vystupují v převleku vesnických dívek, jednou jako obyvatelky fantastické říše. Jednotlivé scény v reálném světě střídal s hudebně baletními

intermezzy, tj. scénami z říše báchorečné, které v nevyvalené Němečkově choreografii a za hudebně dosti stereotypního doprovodu J. Bedřicha nejčastěji alegoricky líčily svár dobrých vil a zlých divoženek.

Toto zbytně rozvinutí pohádkového světa není ovšem inscenací i jinak na prospěch. Jednotlivé scény unavují svou stereotypností a neúměrnou délkou, a efekty, které kouzlí režisér spolu s výtvarníkem J. Svobodou, představují sice kultivovanou estetickou podívanou, ale jenom podívanou, předmět většího či menšího diváckého intelektuálního zájmu. Zřídka je z tohoto základu silný emocionální zážitek: jako ve scéně žalární, kde mříž vysunující se z podlahy scény je postupně proplétána postavami divoženek, s Divukou a Mihulicí na vrcholku.

Snad Krejča něčemu nedůvěřoval. Snad Tylovu textu, snad průkaznosti a sdělnosti svého záměru, snad hercům, že se jim nepodaří jeho režijní záměr realizovat. Nevím a nezdá se mi podstatné to luštit. Zbytečně však přivolával divadelně technické duchy na pomoc: prokázali mu zlomyslně medvědí službu. Neprospěli ani Tylovi, ani jeho záměru, ani hercům. Ty pohyblivé chodníky – doslova i metonymicky – podrážejí nejen herce, ale i jeho vlastní záměr a divákovu emocionální účast na tomto představení.

V umění více než kde jinde záleží na přesnosti, na citu míry, na schopnosti dovršitelské. O něco více či méně znamená chybu, která se vymstí nejenom ve vnější podobě díla, ale i v jeho zamýšleném smyslu – totiž ve ztížení sdělnosti tohoto smyslu nebo v jeho zkreslení. Oboje se přihodilo Krejčovi.

Jeho inscenace Strakonického dudáka na Národním divadle nestojí nad klasickým dílem ve zbožné úctě s rukama ze samého respektu svěšenými, ale je odvážně dělná. To je potřebné a hodné ocenění: ať to posuzujeme z hlediska nutnosti rozhybat zmrtvělou hladinu postoje divadel k národnímu klasickému odkazu, anebo v souvislosti s naší první scénou, která při svých výbojích myšlenkových i formových ponechávala dosud domácí klasickou dramatičku stranou.

Krejčova režie vykazuje řadu evidentních kladů. Strakonický dudák je představení, v němž se až dosud nejvýrazněji projevila určitost a cílevědomost Krejčova režijního vedení herců – po cestách ještě k tomu neprošlapaných. Svědčí o tom velkolepý Vocilka Lukavského a celá řada dalších; i těch, kteří nebyli dosud jmenováni: Nedbala, Záhorského, Froňkové. Základem svého režijního rozvrhu učinil Krejča práci s hercem; a zde dosáhl významných výsledků. Nově a správně pojal postavu Švandy, avšak jednostranně se soustředil toliko na jeho vnitřní vývoj a zanedbal důležitý ideový moment, pramenící ze vztahu Švandy k Dorotce, který je od hry neoddelitelný. Tím dospěl k nebezpečné intimizaci a zúžení společenského dosahu inscenace. Zároveň marnotratným rozvinutím báchorečného světa oslabil společenský základ konfliktu Tylovy hry.

Omyly, chyby i ztroskotání na cestě za novou interpretací klasiky a za oživením její společenské působivosti jsou však pro rozvoj našeho divadla žádoucnější než snadná vítězství ve stylu „obrazu z minulosti“.

Prosinec 1958

Je zapotřebí jen nezapomenout, že Tyl byl průkopníkem českého divadla — a pak žádné starobní requiem, žádný smuteční pochod nebude představován jeho jménem. Jeho průkopnictví je třeba odpovídat průkopnictvím nových a moderních hodnot; bez toho nikdy nepochopíme, že Tyl opravdu ještě nenáleží jen literární historii.

Julius Fučík