

Cesta do Ameriky lodí i artéskou studnou
aneb Staronová Tylova fraška
ve Zlíně

Autor: Roman Švehlík, 2. ročník KS

Datum zpracování: leden 2008

Dramata Josefa Kajetána Tyla, této ikony českého divadelnictví, se i po 152 letech objevují na českých scénách. Strakonický dudák, Paličova dcera či Lesní panna se v devadesátých letech 20. století staly zdrojem inspirace nejen pro kamenná divadla, ale i pro ochotníky. Je pravdou, že vznikající inscenace čerpající z Tylova díla se spíše inspirovaly námětem a ve většině případů se jedná o úpravy. Dílo Josefa Kajetána Tyla překonalo všechny nástrahy ideologií, přešlo přes bezmezný zbožštění v druhé polovině 19. století, přežilo významové zkroucení v padesátých letech 20. století, aby z něj to, co je dobré, zůstalo, a stalo se inspirací pro další a další inscenování či adaptování.

Tato práce má příliš malý rozsah, než aby mohla hlouběji proniknout do Tylova díla. Přesto je nutné pro další rozbor uvést alespoň stručně obecnou charakteristiku Tylovy dramatické tvorby. Divadelní činnost Josefa Kajetána Tyla, herce, vedoucího českých představení, překladatele a zejména autora, lze ohraničit léty 1833 až 1851 (od prvních „divadelních listů“ pro Květy české po poslední Tylovo představení v Praze). V divadelních člancích formuluje i svůj umělecký program. Tyl nadále vyžaduje od divadla jeho buditelskou funkci, nechce ale, aby divadelní činnost byla povrchní a chaotická. České divadlo má být projevem celistvého národního ducha a má promlouvat ke všem společenským vrstvám. Za nejvyšší cíl si pak klade uvádění původních českých her.

Tento program se promítá i do Tylových představ institucionálních. Stojí u nevydařeného zrodu prvního českého kamenného divadla („ustavičně stojícího českého divadla“ řečeno překladem Prokopa Šedivého, odvozeného od programu Friedricha Schillera). V roce 1845 totiž skupina intelektuálů žádala prostřednictvím petice jeho zřízení, ale rakouská vláda žádost zamítla. Nebylo povoleno ani vytvoření podobného divadla na venkově. Tyl však již v polovině třicátých let provozoval Kajetánské divadlo na Malé straně. Soubor byl ochotnický a zákaz řešil představeními pro uzavřenou společnost. Dramaturgie divadla vycházela z populárních autorů jako Klicpery či Štěpánka, velmi oblíbený byl německý dramatik Ernst Raupach (Mlynář a jeho dítě). Tyl se zde také poprvé přihlásil

k Shakespearovi (přeložil části Jindřicha IV. a pro Stavovské divadlo učinil překlad Krále Leara).

Shakespearovské vlivy nacházíme u Tylových raných dramát Čestmír a Slepý mládenec. Populární se však v této době stávají frašky (vliv vídeňské lokální frašky) a tak Tyl píše svou slavnou Fidlovačku přímo pro Stavovské divadlo. Petr Osolobě ji označuje žánrem „operetta aperta“ a chce tak zdůraznit, že se nejedná o kopírování vídeňského lidového divadla. Obrazy každodenního života jednoho místa v Praze se všemi zvyky a tajemstvími vytvářejí materializovanou ideologii konkrétního místa.¹ Tyl se tak stává antiromantickým a předjímá svou tvorbou prvky realismu. Staví též českou otázku na úroveň roviny sociální. Z tohoto pohledu si můžeme dovolit tvrdit, že Fidlovačka je jedním z vrcholů českého divadla, který však přišel velmi brzy.

V roce 1845 píše Tyl pro Stavovské divadlo hru Paní Marjánka matka pluku, ve které, více než ve Fidlovačce, můžeme pozorovat sentimentální tón Tylovy tvorby. Tyl se však vyhýbá trivialitám, a proto nespadá na úroveň kýče, a zmiňovanou sentimentalitu využívá k působení zejména na nižší sociální vrstvy. Nacházíme se také v počínajícím biedermeieru, měšťanskému slohu, kterému vládne klid, prostota a tichá velikost. Tylovy „obrazy ze života“ – Pražský flamendr, Bankrotář či Chudý kejklíř – můžeme chápat v tomto kontextu.

Vídeňské lidové divadlo však poskytuje i další divadelní zdroje: hru o polepšení (dal by se k ní přiřadit zmiňovaný Pražský flamendr) či Kouzelnou hru. Kouzelná hra je u nás vnímána jako „jevištní báchorka“, je typická častým střídáním prostředí, využívá exotiky, má prudký spád a scénografie počítá s výpravnou podívanou. Nejtypičtější báchorkou je Strakonický dudák, ve kterém svět nadpřirozený, svět víl, bytostně splývá se světem lidským a dále ho obohacuje.

V historických hrách se Tyl odvažuje vstoupit na pole politiky a ideologie. Například Jan Hus je otevřenou reakcí na politickou situaci. Měl premiéru v zimě roku 1848. V historických hrách se však Tyl přihlásil k Shakespearovi. Nejnápadněji tomu dochází ve hře Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové (1850). Nejde zde o tezovitý příběh, ale konkrétní zápas postav a o osud českého státu. Jde o velké drama, které velmi realisticky popisuje boj o politickou moc. A historická událost je chápána sociálně, jako celá rodící se česká filozofická škola.

Politickou i sociální aktuálnost nacházíme i v báchorce Lesní panna z roku 1850. Mohli bychom ji charakterizovat jako „hru o polepšení“ (její postavy na cestě do Ameriky „pochopí“ a uvědomí si hodnotu domova), ale i jako „jevištní báchorku“ či „pohádkovou hru“

¹ in Monology o Josefu Kajetánu Tylovi. Praha: Univerzita Karlova, 1993. s.105.

a nesmíme zapomenout, že ve své době měla silný vlastenecký nádech. Výchovné působení *Lesní panny* nelze pominout. Dialogy hry jsou zde velmi citové, a přitom je v nich spousta humoru a satiry. Její hrdinové jsou vyvedeni ze své zaslepenosti nejen pomocí kouzel, ale také láskou duší pozemských. Drama je svou výstavbou velmi podobné Strakonickému dudákovi.

Jak si tedy s takto chápaným Tylem a jeho dílem poradili v Městském divadle ve Zlíně?

Josef Kajetán Tyl & Vlastimil Peška: Cesta do Ameriky lodí i artéskou studnou aneb Pečení holubi. Fraška s libými zpěvy. Režie, scénář, hudba: Vlastimil Peška. Dramaturgie: Jana Kafková. Scéna: Jaroslav Milfajt. Kostýmy: Alice Lašková. Česká premiéra: 24. února 2007. Psáno z představení dne 29. prosince 2007.

Režisérem inscenace *Cesta do Ameriky lodí i artéskou studnou aneb Pečení holubi* je hudební skladatel, hudebník, herec i občasný scénograf a zejména umělecký vedoucí a ředitel Loutkového divadla Radost v Brně Vlastimil Peška. Kdo zná poetiku Peškových inscenací v Radosti, nebude pro něj zlínská adaptace objevná. Přesto však nutno poznamenat, že pro zlínské divadlo jde o inscenaci nadprůměrnou a hledající v poetice divadla nový směr.

Inscenace je charakteristická razantním uchopením originálu, stylizací, hudebností i jednoduchostí hraničící s naivitou. Peška důrazně dbá na podstatu komediantství, které musí být lidové, dynamické, jadrné, ale především založené na kolektivní hře. Tyl vášnivě miloval divadlo a totéž lze říci o Vlastimilu Peškovi. Snad z tohoto důvodu mohou přimhouřit oči zarytí literární vědci, kteří razantní zásahy do originálu klasika přijímají jen s nevolí. Z Tylovy báchorky *Lesní panna* v novém textu zbylo pramálo. Fakt, že Peška neinscenuje starý text, ale text nový, zdůrazňuje i spojením s dalším textem. Jedná se o čarodějnou frašku nazvanou „*Středem země do Afriky aneb Skalní duch čili Artéská studně*“.

V této komedii kope statkář Kolčava ve skále artéskou studnu a přibere si na pomoc strážného ducha – Všudybyla (neví však, že se jedná o skalního skřítku). Ten v rámci napravení Kolčavovy nesnášenlivosti a paličatosti, díky které vyštval z domu i vlastního syna, způsobí, že spolu prokopou studnu napříč celou zeměkoulí, tedy až do Afriky. Tam je čeká hodně nebezpečí i radostné setkání se synem.

Tato téměř zapomenutá fraška není původní. Tyl si námět půjčil od Gustava Rádera, autora vídeňských pohádkových her. Není sice významná v Tylově tvorbě, ale má řadu bláznivých situací a zejména velmi svérázné postavy.

Tylova báchorka vypráví příběh o dvou venkovanech, kteří se pod vidinou zbohatnutí chtějí vypravit do Ameriky. Barnabáš Pinta přemluví svou ženu, aby jela s ním. Druhému muži, Isidoru Slovíčkovi, se nepodaří přemluvit otce své dívky. Přesto odjíždějí do Ameriky. Isidor se chce se svou dívkou Terezou rozloučit, ale pohádají se a rozejdou ve zlém. Oba se však nadále milují. Terezka potkala lesní panny, a ty jí slíbily, že ji přivedou Isidora zpět. Isidorovi a jeho příteli s manželkou se v Americe příliš nedaří (o to se starají lesní panny), a tak se vracejí do Čech. Isidor si vezme Terezku a Šimon Moreles, který je vděčný svému příteli Barnabáši, mu vykoupí zpět jeho hostinec.

Peška ve své adaptaci zachovává téměř všechny postavy obou her. Se samotným textem však zachází velmi svévolně. Z dramatických dialogů Tylových nezůstává vůbec nic. Peška vytváří repliky znovu, po svém, v duchu dobré komedie. Adaptace prostě počítá s tím, že mnohé motivy a situace jsou natolik spjaté s dobou, že dnes už nefungují. Zachovává náměty a motivy jednání všech postav, a protože je Peška hudebník, tak již při vytváření dialogů myslí na temporytmus inscenace, kterému přizpůsobuje délku replik. Tento přístup umožnil Peškovi spojit obě hry (a zejména jejich postavy), aniž by divákovi připadali některé scény násilné.

Peška již při psaní posouvá žánr hry. Uvědomuje si, že dnes již diváka pohádková hra ani hra o napravení nenadchne, a proto ji záměrně posouvá do roviny frašky. Tak ji i přenáší na jeviště.

Scéna je poměrně jednoduchá. Velký otočný praktikábl s oponkou vepředu i vzadu. Přední oponka slouží ke změně scény, druhá slouží k ukrytí živé hudby, která se často stává součástí hry. Herci se na praktikábl dostávají ze dvou stran po kluzkých, zkosených bednách. Další možnosti nabízí mnoho uzavíratelných děr v praktikáblu. Scéna evokuje lidové divadlo postavené na vyvýšeném místě trhu nebo také nabývá konotací s cirkusem. A všeho Peška využívá v herecké akci.

Z herecké složky tryská nakažlivá energie a radost. Herci tak dokazují, že i smích může působit jako katarze. Peška mistrně pracuje s temporytmem a nenechá herce chvíli v klidu. Také většina herců hraje několik rolí a převleky probíhají ve velmi rychlém sledu. Zejména mladá část zlínského ansámblu vydrží tempo režiséra. Kateřina Lidáková, Pavel Vacek a zejména Radovan Král potvrzují, že herec musí být především komediant, který musí sám sebe prodat.

Také hudební složka této inscenace je velmi svébytná. Peška ponechal v textu zpěvy, ale jejich texty jsou zcela nové. Pomocí písní se autor vyslovuje k problémům doby. A herci

řadu písní doprovázejí na hudební nástroje sami, i když hlavní hudební aranžmá je určeno kapele za druhou oponkou.

Fraškovitost je podpořena mnoha převleky a použitím inscenačních prvků lidového divadla. Tak můžeme vidět Rostislava Marka v roli Krásného jelena či Zdeňka Lambora coby Krávu či Kobylu. Zvířena je tvořena klasickými převleky – přehozem přes dva herce – z jarmarečního či masopustního reje.

Vlastimil Peška společně s herci zlínského divadla vytvořil svěží inscenaci podle Tyla. Převzetím námětů a výběrem vhodných motivů ze zmiňovaných dramát vytvoří sice nový dramatický text, ale mohl se jeho prostřednictvím s nadhledem vyjádřit k současným problémům našeho národa. A najednou chápeme, že Tyl i Peška parodují stejné neřesti: falešné češství, české furiantství, neřest závisti, vidinu lepšího života za našimi hranicemi.

Posunutím žánru (od báčorky k frašce) se vyhnul možného úsměvu nad některými scénami a zejména tento posun umožnil přepsat písničky, které se vyjadřují ke žhavým tématům a jsou jakýmsi novodobými kuplety. Všechny uvedené prvky se formálně objevují již v Tylovi, snad jen výchovné poslání uměleckého díla Peška odstranil.

Svébytná inscenace obohacuje repertoár Městského divadla Zlín, je nadprůměrná a dokazuje, že s klasikem lze zacházet i velmi volně, ovšem při zachování jistých pravidel – nelze jít proti autorovi, ale s autorem. V tomto ohledu by vlastenec J. K. Tyl mohl být na zlínské divadelníky pyšný.

Literatura:

Císař, Jan: Přehled dějin českého divadla. Praha: AMU, 2006.

ed. Vavroušek, Bohumil: Josef Kajetán Tyl. Praha, neuvedeno, 1938.

Program k inscenaci. Zlín: Městské divadlo Zlín, 2007.

Tyl, Josef Kajetán: Dramatické báčorky. Praha: SNKLHU, 1953.