

TYL – NÁŠ SOUČASNÍK?
(Tři glosy na okraj jednoho „zapomenutého“ jubilea)

JIRÍ HÁJEK

I.

Otázka, kterou si kladu názvem své úvahy, se na první pohled zdá vlastně zbytečná: stoosmdesáté výročí Tylova narození prošlo v roce 1988 našim divadelním i literárním tiskem téměř bez ohlasu. V Kmeni je například „připomněli“ citátem úryvku dobového kupletu jedné z Tylových dramatických báchorek. A i když v našem divadelním životě už našťestí – nebo naneštěstí – neplatí, řečeno parafrází Villona, že „Praha, Praha hraje prim“, přeci jen, vzhledem k jejímu nezměnitelnému postavení hlavního duchovního centra české kultury, je příznačné, že k letošnímu jubileu nebyla v pražských divadlech uvedena ani jediná nová tylovská inscenace. Mohli bychom si říci: Čert vem všechna jubilea! Repertoárové plány našich divadel jsou beztak deformovány přemírou nejrůznějších – většinou společenskopolitických – jubileí. Jenže ve vztahu k Tylovi nejde v pražských divadlech jen o letošní rok, nýbrž o dlouhodobý, meteorologové by řekli „setrvalý“ stav, nad jehož příčinami bychom se měli zamyslet.

Jediní dva Tylové, kteří se v Praze hrají, je Hudečkova úprava a režie Fidlovačky v Národním divadle a Schmidova úprava Jiříkova vidění v Ypsilonce. Přitom uvedení Fidlovačky sleduje i svou lehce „muzikálovou“ úpravou zcela užitek cíl: Fidlovačka byla vybrána prostě jako repertoárová výplň pro sobotní a nedělní odpolední představení pro děti a rodinné výpravy. Jediné „ideové“ jádro, které se v této volbě odráží, je hledisko všeobecné neškodnosti a mírné dojemnosti: vždyť z této hry vzešla píseň, jež se stala součástí naší státní hymny.

Jinak ovšem Fidlovačka přes svůj přelomový historický význam patří k té části Tylova dramatického a literárního díla, která naší současnosti už sotva má co říci. Co může dnešním dětem, ale i převážně většině žijících generací, které už nepamatují Prahu jako dvojjazyčné město, říci onen vybledlý naivnoučkový příběh lásky Jeníka a Lidunky, jíž se staví do cesty v postavě vdovy Mastílkové snobismus poněmčelé vrstvy českých buržoazních aristů, kterou Tyl v této lokální frašce nemilosrdně zesměšnil?

Nechceme-li Tyla natrvalo vykázat do muzea dojemných historických starožitostí, (které mladou generaci vůbec nedojímají), musíme v jeho díle oddělit to, co má pouze historický význam, od nadčasových hodnot jeho díla, které jsou pro náš dnešek, pro naléhavě potřebnou renezanci historické paměti národa, zcela nepostradatelné.

Vzpomínám s pocitem trapnosti a studu, jak někdy v sedmdesátých letech uvedlo Národní divadlo dokonce – rovněž v mírně muzikálové podobě – jednu z nejslabších

Tylových příležitostných adaptací vídeňských dobových frašek, nazvanou Středem země do Afriky. Ve srovnání s tímto zcela nehorázným výtvozem je ovšem Hu-dečkova Fidlovačka nepoměrně kultivovanější – avšak svým vyzněním konec konců objektivně přispívá k antikvizaci Tyla v povědomí mladé generace.

Tyto antikvizující tendence jsou svým způsobem také jednou ze souboru mnoha složitějších příčin, proč naše mladá a střední divadelní generace se většinou od Tyla s nedůvěrou odvrací. V období, kdy společenskokritické funkce našeho divadla byly limitovány dogmaticky primitivním chápáním společenského poslání divadla, uchýlovali se dramatici, ale i režiséři svými prepisy a režijními výklady české dramatické klasiky často k tomu, že naši historii užívali jako jakési „krycí“ ambaláže, která jim umožňovala, aby si na ní odreagovali všechny své výhrady a skeptické pocity, jež v nich vyvolávala léta společenské stagnace. Tato tendence způsobila nemalé škody v poměru našich současníků k naší historii vůbec i ve vztahu k naší dramatické klasice.

Česká meziválečná divadelní avantgarda, zosobněná jmény Emila Františka Buriana, Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla, objevila ve vrcholných dramatických dílech národního obrození obraz heroického zápasu o znovuvzkříšení našeho národa. Zejména v Klicperovi a Tylovi nalezla své přirozené spojence v zápase proti maloměšťákům a zpátečnickům své doby.

Odlišně přistoupil Schmid k Tylovi Jiříkovu vidění. I když Jiříkovo vidění nemůžeme řadit do stejné kategorie hodnot, jaké představuje Strakonický dudák, Tvrdohlavá žena a Tylova historická dramata z přelomu čtyřicátých a padesátých let, nelze tuto hru v žádném případě vyložit jako jakousi „oslavu“ české maloměšťácké přizpůsobivosti a příkrčenosti. Je to typický „Zeitstück“, jímž Tyl ještě v srpnu 1849, tedy už po březnovém rozeznání kroměřížského ústavodárného sněmu a po vyhlášení výjimečného stavu v květnu téhož roku, připomínal vídeňské vládě její nesplněné, avšak ještě oficiálně neodvolané sliby a proklamoval demokratické požadavky, které formuloval rozeznáný sněm. V této hře je ze všech Tylových báchovek nejméně „reálného“ děje: ten tvoří jen rámcová úvodní a závěrečná scéna, jejichž smyslem je především zastření pravého smyslu, a tím i „legalizace“ tří snových obrazů Jiříkova vidění před rakouskými úřady. To, že se Jiřík jakoby pod vlivem svých divokých snových vidin „umoudří“ a je ochoten spokojit se údělem „prostého rolníka“, není možno oddělit od Tylovy výchozí charakteristiky Jiříka jako těžkopádného vesnického „balvana“, přihlouplého sobce a naivního jelimánka. Je tedy značně absurdní, jestliže Schmid považuje za svůj objev, že je to vlastně „antihrdina“. Samozřejmě – tak ho právě napsal Tyl. Ve všech Jiříkových snových proměnách ukazuje jeho naivní, dobově příznačné iluze a pofiderní maloměšťácké touhy. Ať se postupně mění v intelektuála Křepinského, který je ochoten pro peníze a kariéru měnit podle situace třeba každý týden politické názory, ať vystupuje jako násilně naverbovaný zbabělý voják pomyslné armády bojující za uskutečnění královského slibu konstituce, který na všechny ideály kašle a chrání jenom svou vlastní kůži, nebo ať se převtěluje ve fabrikanta Lokýtku, odírajícího do krve své dělníky,

vždy zůstává přímo modelovým omezcem, na němž Tyl demonstruje všechna úskalí i iluze své doby, ohrožující uskutečnění národních a demokratických cílů revoluce roku 1848, jejichž mluvčím je Jiříkův pohádkový průvodce Severin. Není to – na rozdíl od hlavních postav ostatních Tylových báchovek – dramatický charakter, nýbrž prostě „modelový“ symbol všeho, proti čemu Tyl burcuje český lid. Rámcový děj jen před přísnými zraky úřadů zašifrovává tento jednoznačný smysl hry. I motiv ochranné moci Kačenčiny lásky, která provází Jiříka v různých převlecích ve všech snových obrazech, tak významný pro většinu Tylových báchovek, tu má jen zřetelně kamuflující funkci, odvádějící pozornost od odvážných společenskokritických akcentů této hry. Neboť tento prototyp omezenosti, konjunkturalismu a arivismu, pošilhávajícího po panském živobytí, jak Tyl vykreslil Jiříka, nemůže spasit a změnit vůbec nic. Svým vychytralým „zmoudřením“ nakonec aspoň vyžení statkářskou dceru Kačenku.

Vladimír Macura připomněl ve svém referátu, že orgán radikálních demokratů Pražský večerní list Jiříkovo vidění odsoudil jako výraz odvratu od revolučních ideálů roku 1848. Měl by si však uvědomit, v jaké konkrétní politické situaci Tyl tuto hru uvádí v nově otevřené aréně ve Pštrosce. Je to doba, kdy trvá výjimečný stav, uvalený na Prahu generálem Khewenhüllerem, který v svolání z 24. V. 1849 hrozí nejprísnějšími tresty na rozšiřování děl, jež „k tomu cíli pracují, aby roznítla mysl obyvatelstva... ano pouští se tak daleko, že i k odporosti proti pozůstávajícím zákonům hanebným způsobem povzbuzují“. Tyl ve svých Sedlských novinách (č. 25 z 29. V. 1849) toto svolání komentuje s průhlednou sarkastickou ironií, když píše: „Posavad jsme nebyli tak šťastni nebo nešťastni, abychom byli teď něco do ruky dostali, co by bylo tak zločinecké bývalo, jakou jsou věci, o kterých se na počátku tohoto znamení mluví.“ Se stejnou ironií dodává, že kdyby se doopravdy objevila díla, popuzující proti zákonům, bylo by správné proti nim zakročit. Jenže „my jsme posud tak nešťastni, že jsme nic takového do rukou nedostali“.

Ani tato úřední výstraha však Tyla neodvrátila od toho, aby se v „snových“ obrazech Jiříkova vidění nepohyboval na samé hranici takto vymezené „legality“: přitom jediný „zákon“, o který se opírá a z něhož vychází, je císařský příslib konstituce, který ani po rozeznání kroměřížského sněmu ještě nebyl odvolán. A „vojenskou“ scénu dva týdny po porážce Maďarů u Világose umísťuje do ležení bojovníků za konstituci, důvěřujících panovníku slibu.

Aby v této situaci mohl říci, co chce, musí ovšem hru zakončit Jiříkovým „zmoudřením“. Radikálně demokratický Pražský večerní list musí na tuto hru přistoupit a kritizovat „smířlivý“ závěr hry, nechce-li vyvolat její policejní zákaz. Přitom však dává najevo, že ví, oč jde, jestliže zároveň chválí postavu Severina, která je pojata jako „tiskař z pražské kartounky“, který „pln jest komunismu“. Bohužel, tyto myšlenky referenta Pražského večerního listu a konkrétní politické okolnosti uvedení Jiříkova vidění nebere Vladimír Macura do úvahy.

Myslím, že jsem vcelku správně charakterizoval titulní postavu Jiříkova vidění v tylovské diskusi roku 1951, když jsem napsal, že to je postava, v níž Tyl v roce

1849 kritizuje „nebezpečí... útěku před skutečností, nebezpečí vlivu panských ideálů zahálčivého, prázdného života, prožívaného na útraty vykořisťovaného lidu“ (Lidové noviny ze 4. II. 1951, s. 4). Tedy: žádná „oslava“ české maloměšťácké přizpůsobivosti a příkrčenosti, nýbrž jejich kritika.

II.

Pohled na Tyla jako na zosobnění české maloměšťácké biedermeierovské příkrčenosti, malosti a oportunistu ovlivňuje nejednou i výklad jeho vrcholných děl, jež představují konstitutivní hodnoty naší národní klasiky, jako je Strakonický dudák, Jan Hus, Drahomíra a její synové, Kutnohorští havíři, Staré Město a Malá Strana. Ve skutečnosti se Tyl po porážce revoluce roku 1848 sblíží s radikálními demokraty, kteří ho nazvali „básnickým učitelem národa“ (o premiéře Jana Husa 29. XII. 1848). V těchto letech – spolu se svým někdejší oponentem Havlíčkem, který už v roce 1847 spravedlivě ocenil Strakonického dudáka – vyrůstá v jednu z velikých morálních osobností našich kulturních dějin.

V žádné z her, které píše po porážce revoluce roku 1848 i po zatčení skupiny radikálních demokratů v roce 1849, údajně připravujících povstání, neustoupil od ideálů svobody, od své víry v český lid. Nepřestával jej povzbuzovat v časech nejtrpčích porážek a zklamání, v situaci, kdy oficiální političtí a kulturní představitelé národa začínali tak či onak hledat modus vivendi s obnoveným absolutismem a bachovskou reakcí. A právě v těchto letech se dovršuje jeho umělecký růst ve dvou dramatech přímo shakespearovského rozmachu, jakým je jeho Drahomíra a její synové a Staré Město a Malá Strana. Druhé z nich se už v poměrech bachovské cenzury nedostalo na jeviště a po více než sto letech je inscenoval poprvé a také naposledy Oldřich Daněk roku 1955 v nezapomenutelném nastudování libereckého divadla.

Připočteme-li k tomu jednu z jeho nejoptimističtějších a nejbojovnějších báchorek, Tvrdohlavou ženu z roku 1849, a další hry z konce čtyřicátých let, přesvědčujeme se, že vydávat protitylovské tažení F. B. Mikovce a J. J. Kolára z počátku padesátých let, které „estetickými“ argumenty pomáhalo bachovské policii zdůvodnit vykázání Tyla z Prahy, za boj o nové, vyšší umělecké cíle našeho divadla, je jen vytvářením falešných mýtů, které zkreslují pravdivý výklad dějin našeho divadla (viz vstupní kapitola třetího svazku Dějin českého divadla). Protože se odmítl přizpůsobit všeobecnému ústupu a rezignaci na ideály roku 1848, dal se vyhnat z Prahy, avšak bojoval dál i v podmínkách ponižujícího hmotného strádání třeba na těch nejzapadlejších venkovských štacích, přestože byl už těžce nemocen a jeho choroba se dál zhoršovala.

Tuto poslední hrdinskou kapitolu Tylova života můžeme pochopit jen ve spojení s pozicí, kterou zaujímá v našem národním životě už od svého vstupu do literatury na počátku třicátých let. Tehdy se stává jedním z vůdčích představitelů generace, inspirované demokratickými ideály evropských povstání roku 1830, utopených

v krvi. Kolem jeho časopisů Jindy a nyní a Květy se soustřeďují progresivní síly mladé generace v širokém spektru uměleckých koncepcí, zahrnujícím i K. H. Máchu a jeho dva duchovní blížence, následovníky a vykladače, V. B. Nebeského a K. Sabinu. Když Tyl vyslovuje některé zásadní výhrady vůči Máchovi Máji, vychází přitom ze zcela jiných pozic než zdrcující odsudky Tomička, Chmelenského, ale i Palackého. Konzervativní kritika však stejně připomíná Tylovi jakousi nepřímou morální spoluodpovědnost za ono rozkladné „spuštění“, jímž je pro ni Máj. Neboť už od prvních polemik Tylových s Čelakovským z roku 1837, od doby, kdy Chmelenský označí Tylovy Květy za propagátora „nenárodních“ vlivů v naší literatuře, lpí na něm v očích konzervativního tábora podobně jako na Máchovi cejch „kosmopolity“. Na tom nic nemění dokonce ani skutečnost, že v roce 1845 Havlíček označí Tyla na základě jedné z jeho nejslabších prozaických prací ke škodolibé potěše konzervativního tábora za zosobnitel neplodného sentimentálního vlastenčení. Na stránkách časopisů, které Tyl rediguje, dál obhajují Máchovu památku a vysvětlují jeho zjev Sabina i Nebeský. A po stati o prozách Jana z Hvězdy z roku 1847 se Tyl proti zpátečnické karikatuře básníka Nebeského v jedné autorově práci ujímá svého přítele a spolupracovníka a neváhá se otevřeně solidarizovat s duchovními podněty vůdčích představitelů Mladého Německa, zejména Gutzkova a Herwegha. Nezdrží se ani sžravé ironické poznámky, že Jan z Hvězdy ve své staromilské omezenosti spojuje názory představitelů Mladého Německa dost groteskně se „zhoubným“ vlivem George Sandové a Eugena Sue.

Tato Tylova pozice v duchovních proudech našeho národního obrození vysvětluje, proč v něm viděla spojence a spolubojovníka naše meziválečná avantgarda a proč se k němu vracela i má vlastní „válečná“ generace. O intenzitě našeho vztahu k Tylovi vydává poučné svědectví tylovská diskuse z roku 1951, z valné části zachycená na stránkách tehdejších Lidových novin a ve sborníku z dobříšské konference, který vyšel v roce 1952. Bojoval jsem v ní proti vulgárně sociologickému přebarvování Tyla „narudo“ a proti dramaturgickým úpravám, jež byly těmito tendencemi ovlivněny (shodou okolností hrála v této diskusi nemalou roli rovněž inscenace Jiříkova vidění v tehdejší Divadle československé armády). Tehdy jsme stáli s Otomarem Krejčou (v oné problematice inscenaci Jiříkova vidění sice hrál tituluň roli, avšak s hrubým zásahem dramaturgie do Tylova textu nesouhlasil) v podstatě na stejné platformě. A i když jsme se později na počátku šedesátých let, kdy inscenoval v Národním divadle Strakonického dudáka, ve výkladu Tylova stěžejního díla v některých podstatných rysech rozešli, byla i naše tehdejší polemika důkazem, jak velkou, jedinečnou hodnotu naší divadelní klasiky pro nás oba Tylův Strakonický dudák představoval.

Najít příčinu nedůvěřivého nebo lhostejného vztahu většiny dnešní střední (i mladé) divadelní generace k Tylovi, to je úkol, který nemůžeme obejít, nechceme-li dnešní divadlo ochudit o jednu z hodnot společensky tak potřebných právě v době, kdy obnovení historické paměti národa by se mohlo stát povzbudivou silou pro náš dnešek.

III.

Že však Tyl je v podvědomí většiny současných generací vnímán přece jen stále ještě jako náš „současník“, dokázalo aspoň v negativním odrazu ono přímo celonárodní pobouření, jež vyvolala Hudečkova inscenace Strakonického dudáka v roce 1983 k stému výročí Národního divadla, již byla otevřena Nová scéna Národního divadla.

To, že Hudečkova inscenace – především ovšem „díky“ jejímu technicky zcela nezvládnutému a přímo obludnému televiznímu přenosu – vyvolala tak vášnivý masový odpor, může pro nás dnes být paradoxně jedním z důkazů, že Tyl nepřestává být cítěn jako jedna ze základních hodnot naší kultury. Protože odborná kritika tehdy vlastně jen pasivně reprodukovala onen spontánní divácký odsudek, aniž analyzovala příčiny nezdaru této inscenace, chci se k ní vrátit právě z hlediska, které jsem vyslovil titulem těchto svých úvah.

S odstupem let je myslím jasné, že hlavní příčinou onoho „celonárodního“ pobouření nebyl pokus o nějaký krkolomný, proti Tylovu duchu směřující režijní výklad ani herecké pojetí jednotlivých postav. Příčina tohoto neúspěchu byla mnohem prostší: byla to především nevyzkoušená a navíc špatně fungující technika kruhového jeviště, na něž se inscenátoři neúspěšně – včetně scénografa významu Josefa Svobody – pokusili přenést Tylovu křehkou básnickou dramatickou pohádku. Jejich „vina“ byla jen v neuváženém, harazdním rozhodnutí ověřovat si možnosti této pro ně nezvyklé inscenační techniky právě na této látce, která se jí celým svým charakterem vzpírá. V „normálních“ inscenačních podmínkách to mohl být celkem slušný, i když nijak objektivní a herecky nevyrovnaný pokus o soudobý výklad Dudáka, snažící se navázat na nezapomenutelnou inscenaci Jiřího Frejky na scéně Národního divadla v letech války.

Avšak i ty nejlepší záměry inscenátorů položil dokonale na lopatky nezvyklý prostor, technicky vadný mechanismus kruhového jeviště, který vnesl nejistotu i do těch nejsilnějších hereckých výkonů. Na konto režie je však třeba připsat nepochopitelný zlom v koncepci titulní postavy v podání Jiřího Štěpničky: až do Švandova návratu z Turecka je to postava uchopená se silnou vnitřní přesvědčivostí, avšak potom se náhle změní v mátožný opilecký stín, který nemůže obsáhnout a psychologicky vyložit složitý proces Švandovy lidské obrody a sebenalezení. Nejsilnější hereckou kreací celého představení byl Vocílka v dravém, robustním podání Josefa Vinkláře, řada dalších rolí však utkvěla v nevýrazném průměru.

Na čem však dokonale ztroskotal režisér i výtvarník, byla především stylizace pohádkových motivů hry v tomto holém, statickém kruhovém prostoru. Ty zde zakrněly v několika torzovitých toporných náznacích, z nichž se vytratila jejich snová křehkost.

Spontánní vlnu „celonárodního“ odporu vůči této inscenaci však vyvolal teprve její technicky přímo katastrofální televizní přenos. Při dnešním stavu televizní techniky by mohly být inscenace na kruhové scéně snímány patrně jen v nepřítomnosti

obecenstva. Jen tehdy by je asi bylo možno nasvítit tak, aby byly vůbec snímatelné, aniž by přitom osvětlení oslňovalo diváky, obklopující scénu ze všech stran. S ohledem na ně však zůstal celý televizní snímek zahalen v jakémsi strašidelném záhrobním pološeru. Zvukový záznam přitom přenášel rozptýleně a s kolísavou intenzitou hlasy herců, zato však propůjčil mnohonásobnou rezonanci každému jejich kroku po zvukově špatně izolované dunící podlaze.

Skutečně masová reakce na tento neúspěch plně přesvědčila, že právě Strakonický dudák by se mohl stát jedním z rozhodujících klíčů k plnému „zesoučasnění“ a umělecké rehabilitaci Tyla. Opírám se přitom především o nezapomenutelný umělecký čin Jiřího Frejky, který v temných časech okupační poroby pojal Strakonického dudáka jako výsostnou dramatickou báseň, postihující nejprotikladnější dimenze českého národního charakteru, bezpečné mravní jistoty i tvořivé síly, o něž je třeba opřít jeho místo v světové rodině národů, ale i sebeničivé iluze, morální traumata a komplexy národní malosti, proti nimž je třeba uhájit jeho budoucnost i jeho osobitý přínos duchovním dějinám světa. Nejvlastnější smysl básnického symbolu postavy Švandy a jeho čarodějných dud, jejichž záračná moc je zakotvena v mateřské lásce Rosany a v požehnání lesních víl, zosobňujících ochrannou moc české přírody, je v tom, že pro svět můžeme něco znamenat jen rozpoznáním a realizací našich nejosobitějších možností a věrností sobě samým. V postavě Švandy, v jeho bloudění i záchraně vyjádřil Frejka se spontánní básnivou silou Tylovu nezvratnou víru, že zdrojem všech tvůrčích schopností člověka i největší hodnotou, která dává smysl našemu pozemskému živobytí, je láska, která dokáže vzdorovat všem zkouškám i zklamáním a je schopna odpouštět a podepřít toho, kdo sešel z cesty. Jejím zosobněním je Dorotka, jejími dalšími lidovými variantami, zdůvěrněnými některými komickými akcenty, jsou Kalafuna a Kordula.

Proti těmto kladným potenciím českého národního charakteru postavil Tyl jeden z nejklaštějších symbolů onoho vychytralého, přikrčeného a zároveň nestoudně dravého a hrabivého čecháčkovství, postavu zběhlého študióza Vocílky, jenž chce naučit Švandu sbírat almužnu žebrácké slávy u prahů mocných „velkého světa“. Vocílkové jsou ochotni dělat šaška každému, kdo může dobře zaplatit. Opojení úspěchem, slávou a bohatstvím, v němž se Švandovi rozplynul vlastní cíl a smysl života, je cestou záhuby a sebezničení.

Rozhodující roli při překonání umělých bariér oddělujících Tyla od naší současnosti mohou sehrát především nové inscenační činy, jimž historické a teoretické bádání může jen připravovat cestu. O tom mne znovu přesvědčilo představení Švandy v nastudování jihlavského Horáckého divadla v režii Karla Palouše, jehož uvedení na scéně Realistického divadla ovšem nemohlo exkulповat pražské divadelníky, pro něž Tyl momentálně nic neznamenaá.

Karel Palouš, jedna z velkých průkopnických osobností našeho porevolučního divadla, patří k těm, kdo se s Tylem a zejména se Strakonickým dudákem vyrovnávají doslova celoživotně: nelze nepřipomenout zejména jeho Švandu z počátku padesátých let, jímž se postavil proti tehdejšímu vulgárně sociologizujícím

TYL NA PRAŽSKÝCH JEVIŠTÍCH 1978–1988

LUDMILA KOPÁČOVÁ

výkladům této hry. Jakkoliv jsem obdivoval jeho poslední dvě inscenace lidových podkrkonošských her v Realistickém divadle, osvědčující jeho nevyčerpatelnou režijní tvořivost, chybí mi v jeho pojetí Švandy v Horáckém divadle právě dimenze velkého básnického příměru zápasu o český národní charakter. Ve své nejnovější inscenaci Dudáka Palouš navázal spíš na linii oněch selských her, pro jejichž „in- zitní“ poezii dokázal najít tak půvabný a přesvědčivý scénický tvar. Jenže Švanda, je-li vyložen jen jako půvabný obrázek dávných časů ze života našeho vesnického lidu, dosvědčující nepřemožitelnou moc lásky, vítězí nad všemi svody i pekelnými silami života, je podle mého názoru ochuzen právě o svou nejpodstatnější filozofickou básnivou dimenzi, reflektující základní rozpory českého národního charakteru. A při všem uznání umělecké ctižádosti Horáckého divadla přeci jen nemohu nevyslovit politování, že Paloušova mateřská scéna mu nenabídla možnost, aby tuto inscenaci realizoval s herci Realistického divadla.

Mám-li shrnout smysl svých úvah o vztahu našich divadel k Tylovu dílu, řekl bych, že Tylovo dílo by se mělo právě dnes, na předělu časů, stát naším spojencem, pomáhajícím obnovovat historickou paměť národa, z níž můžeme čerpat sebevědomí a odvahu k novým činům.

Když jsem byla vyzvána, abych zde promluvila o současných pražských Tylových inscenacích, zatrnulo mi. V podstatě bych totiž neměla o čem hovořit: na repertoáru všech pražských divadel jsou totiž jen dvě hry – Fidlovačka v Národním divadle a Jiříkovo vidění ve Studiu Ypsilon. Proto jsme se dohodli, že téma zaberu poněkud širěji, zhruba za posledních deset let. Připomeňme si inscenace jak po sobě následovaly:

V roce 1978 to byla *Tvrdohlavá žena* v Divadle na Vinohradech v režii Františka Štěpánka a *Chudý kejklíř* v Disku v dramaturgické úpravě Kataríny Benčíčové a Přemysla Ruta, který byl také režisérem.

O dva roky později, tedy 1980, uvedlo Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého *Drahomíru a její syny* v režii Pavla Palouše.

Rok 1981 přinesl tři inscenace. Byly to:

Lesní panna aneb Cesta do Ameriky v Divadle ABC v režii Richarda Míhuly, *Strakonický dudák* v Divadle Jiřího Wolkra, režisérem byl Miroslav Wildman, a konečně *Jiříkovo vidění* ve Studiu Ypsilon v režii Jana Schmida a Vladimíra Karlíka, v úpravě, jejíž autor nebyl uveden.

Po dvouleté přestávce, v Roce českého divadla 1983, to byl *Strakonický dudák* jako zahajovací představení na Nové scéně Národního divadla v režii Václava Hudečka a *Fidlovačka*, zpracovaná a upravená Janem Císařem a Bohumilem Nekolným v Divadle Jiřího Wolkra, kterou režíroval Karel Texel.

Hned dalšího roku, tedy 1984, uvedlo Národní divadlo *Krvavý soud aneb Kutnohorské havíře* v režii Václava Hudečka a konečně roku 1987 to byla *Tvrdohlavá žena* v Divadle Jiřího Wolkra v úpravě Jana Císaře a režii Václava Tomšovského a *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka* v Národním divadle opět v režii Václava Hudečka. Tedy během deseti let jedenáct nastudování osmi Tylových her sedmi soubory.

Upřímně řečeno, komu z nás při jejich připomenutí vytane před očima výrazné a příjemně podoba některé z nich? Solidní, dětskému divákovi určené inscenace Divadla Jiřího Wolkra asi viděl málokdo z nás. Z ostatních nejspíše dobře obstojí Jiříkovo vidění v Ateliéru Ypsilon. Bylo nově a současně přečteno, upraveno, adekvátně ztvárněno a dodnes, tedy již sedm let, promlouvá jasnou řečí k divákům. To není málo. Až na nešťastného, nedobře proslulého Strakonického dudáka na Nové scéně si z těch dalších nepamatujeme buď nic, nebo v lepším případě – jeden, dva herecké výkony či atmosféru určité scény. U některých z nich však bohužel v nás