

KREJČŮV PRVNÍ VELKÝ ZÁPAS S PUBLIKEM STRAKONICKÝ DUDÁK

Evě, která mě tak dlouho trpělivě povzbuzuje v mé nekonečné práci.

Krejčova inscenace *Strakonického dudáka*, uvedená jako slavnostní představení v rámci oslav 75. výročí ND (premiéra 17. 11. 1958), nepatří k těm, jež bývají připomínány jako reprezentativní pro jeho éru v činohře ND. Na jejím hodnocení se ostatně dodnes neshodnou ani její zbylí pamětníci.¹ Lze však doložit, že měla ve své době, a nejen v Krejčově divadelní dráze, mimořádný význam. Názor, který obhájí především tehdejší dramaturg inscenace Karel Kraus ve studiích,

¹ Autor první Krejčovy monografie JINDŘICH ČERNÝ (*Otomar Krejča*, Praha 1964) inscenaci pokládal za nezdařený experiment, který se ani nemohl podařit už pro povahu Tylova textu; proto – a v tom se ovšem autor nemýlil – „Krejčův výklad *Strakonického dudáka* nebude jistě českou inscenační tradicí akceptován“, str. 97. Své mínění o nezdaru inscenace potvrdil i po letech, kdy dokonce vidí tehdejší spory kolem inscenace jako pouhou „aférku“. (JINDŘICH ČERNÝ, *Osudy českého divadla v roce 1958*, in: *Divadelní revue XX*, 2009, str. 47)

Naproti tomu VĚRA PTÁČKOVÁ, když u příležitosti tylovského jubilea v roce 2008 hodnotila tutéž inscenaci z aspektu scénografického, zdůraznila její „slohotvorný charakter“: znamenala podle ní „průlom“ nejen ve Svobodově scénografii, ale v celé týmové inscenační práci (konfrontace „prázdné“ scény s „obrazem iluze“, prolínání iluze a odstupu nejen ve scénografii, ale i v práci herecké). Podstatné tu bylo obnovení teatrality, její nová podoba, na kterou divák nebyl dosud připraven. (Srv. VĚRA PTÁČKOVÁ, *Ke scénografií Tylových her, zejména v Národním divadle*, in: *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008*, Praha 2007, str. 104.)

BARBARA TOPOLOVÁ, jež Krejčovy inscenace Tyla analyzovala ve své diplomní práci a pozdější souhrnné studii (BARBARA TOPOLOVÁ, *Krejčovy inscenace Tyla*, in: *Divadelní revue II*, 1991, str. 48–56), zdůraznila jejich význam v souvislosti s dobovou interpretací Tyla, kterou Krejča jedinečně zesoučasněl, „zbavil tylovské jeviště těžkopádného a nemohoucího naturalismu a otevřel ho imaginaci a fantazii.“ Inscenaci *Strakonického dudáka* pochopila jako součást procesu Krejčova „osvobozování“ Tyla od nejedlovského ideologického výkladu a zároveň i od těžkopádné, popisné realistické inscenační tradice.

psaných počátkem 80. let, ale publikovaných s mnohaletým odstupem,² nebyl v době premiéry ojedinělý.

Ján Rozner zachytil ve své nadšené recenzi,³ psané pod dojmem z premiéry, její atmosféru a kuloárový ohlas: „Vzniká paradoxní situace: uprostřed hlaholu fanfár na oslavu velkého výročí Národního divadla, začínají ho potichoučku, ale zjevně obklopotvat baterie těžkých kanónů, aby na něj za chvílku otevřely bubnovou palbu. A kritikové jistě spustí palbu na Národní divadlo ve jménu Národního divadla, jeho ducha, jeho tradic, jeho poslání a jeho vztahu k české kultuře. – Jablkem sváru bude tentokrát Krejčova inscenace „Strakonického dudáka“. Tato Tylova hra se opravdu stala majetkem českého národa, zapustila hluboko kořeny do půdy českého národního života – a stala se, dovolme si to říci, národní svátostí. A pokazit národní svátost může být nejen odvážné a riskantní, ale také, vyjádřeno dnešním termínem, chuligánské. Mnohým kritikům se bude zdát, že právě takto si počínal Krejča.“ Podle recenzenta Krejča přitom ke hře přistupoval spíš s větší láskou a důvěrou, než tradicionalisté, a jeho inscenace je „velký, vzrušující divadelní čin, jeden z nejsmělejších a nejprůbojnějších v posledním období našeho divadelnictví“. Proti rozhořčeným hlasům, které o premiéře vyslechl a jejichž tenorem bylo, že „tento Strakonický dudák není ani tylovský, ani český“, hájí recenzent Krejčův pohled na hru: „z básníka národního obrození ..., z autora jasného a harmonického ideálu udělal Krejča básníka moderního romantismu, dramatika směle a svérázné imaginace, autora, jehož postava žije rozporem mezi svými reálnými a potenciálními možnostmi.“ – Jeho Tyl není možná ten „pravý“, ale je to Tyl tak současný, jak jsme ho dávno neviděli. Podle Roznera je „ro-

² KAREL KRAUS, *Divadelní poslání Otomara Krejči*, in: *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001, str. 262 n.

³ JÁN ROZNER, *J. K. Tyl v máchovsko-nezvalovskej záhrade – O Krejčovej inscenácii Strakonického gajdoša v pražskom Národnom divadle*, in: *Kultúrny život* 13, č. 48, Bratislava, 29. XI. 1958.

mantický“ rovněž styl inscenace (nazývá tak „úsilí proměnit několik čtverečních metrů jeviště v samostatný, poněkud neskutečný a fantastický svět, přičemž se iluze životní reality nedosahuje přímým napodobením, ale divadelně-básnickou metaforou“).⁴

Přestože recenzentů, kteří Krejčův odvážný počín ocenili, bylo více, nakonec získalo převahu mínění negativní, především proto, že je prosadily největší a ovšem nejvlivnější oficiální listy. Přitom šlo především o kritiku ideového posunu „poslání“ Tylovy hry, a tato změna se v době uvedení stala – jakkoli málo uvěřitelně to dnes působí – událostí politickou. Mimořádnost události dokládá počet, tón i dokumentární hodnota recenzí: ať už je jejich konečný hodnotící soud kladný či záporný, všude je patrné osobní zaujetí a z podrobných, třeba i rozhořčených popisů, vyvstává zřetelně podoba i podstata inscenace.

Připomeňme situaci, v níž vznikala a oč se její tvůrci pokoušeli: jen odtud lze nahlédnout její místo v Krejčově díle. V době před jejím uvedením měl Krejča jako režisér za sebou dosud pouhé čtyři inscenace, ale dvě z nich, které připravil už jako šéf činohry, *Podivín* (1957) a *Srpnová neděle* (1958), měly tak obecný ohlas (i úspěch), že ho rázem vynesly mezi přední představitele oboru. Při pohledu zvenčí, neznalém situace uvnitř divadla, to dosud vypadalo, že Krejča je jak ve své vedoucí funkci, tak jako režisér „odsouzen k úspěchu“. *Strakonický dudák* byl jeho první inscenace přijatá silně rozporně. Žádný div: při provedení Tylova kusu publikum předpokládalo setkání s něčím „známým“, s roztomilou pohádkou, divadelně dávno vzdálenou současnosti i tam, kde v době vzniku díla kuplety navazovaly

⁴ Přes výmluvný titulěk článku (máchovsko-nezvalovská zahrada) se vyhýbá pojímům tehdy tabuizovaným, které by byly inscenátorům ještě více uškodily; jen jednou ve své recenzi zmíní, že balet, který vytváří podstatu „dekorace“, „který do hry vnáší mihotavou, lyrickou, často nesmírně křehkou atmosféru, ... evokuje starou pohádkovost místy v poloze symboliky až surrealistické.“

spojení scény s hledištěm. Očekávání diváka 50. let bylo novým inscenačním přístupem zklamáno, překvapeno, namnoze přímo šokováno, neboť dílo „nepoznávalo“. Ale pouhý odpor konzervativního publika, nepřipraveného na důsledně zdivadelněný postup, nebyl jediným důvodem sporů. Nebyl by také měl vážnější důsledky, kdyby k „nepřipravenému“ publiku nepatřila valná část kritiky, a z ní zase ta část, která spolu s požadavky konzervativního vkusu, preferujícího jiný pohled na hru,⁵ prosazovala především – ať záměrně, či nezáměrně – oficiální stanovisko ideologicko politické. Tuto část kritiky pobouřila především nová interpretace textu a jeho významové posuny, jež inscenace sdělovala velmi zřetelně, ačkoli se přitom příliš neodchylovala od litery textu. (Jako by se zapomnělo, že dlouho do poloviny století se právě *Strakonický dudák* hrával v úpravách docela podstatných, nad nimiž se nikdo příliš nepozastavoval.)

Rozporné přijetí inscenace i důvody pohoršení byly proto složitější, než se zdálo. Není tu patrně zbytečné připomenout, jaký skandál způsobila o půldruhé sezony předtím v ND nová Hrdličkova (a Svobodova) interpretace jiného „pohádkového“ díla, Mozartovy *Kouzelné flétny* (premiéra 18. 1. 1957), jejíž vazba na současnou zkušenost (atributy koncentračního tábora, civilní kostýmování sboru v Sarastrově říši) byla pokládána za politickou provokaci a inscenace byla jak známo po pouhých sedmi reprízách stažena.

Krejča se jako režisér setkal ve *Strakonickém dudákově* poprvé s dílem, jež bylo nejen pokládáno za klasické,⁶ ale navíc patřilo k tehdejšímu

⁵ Jaký reprezentuje například recenze Trägerova. Jeho ideálem byla nepochybně inscenace Jiřího Frejky a nová podoba díla ho hluboce pohoršila. (Srv. JOSEF TRÄGER, *Strakonický dudák – ráz EXPO 58 v ND*; in: *Svobodné slovo*, 19. XI. 1958). Připomínka světové výstavy ostatně nebyla tak docela nemístná, jak se pokusíme doložit. (Paměť mi vybavuje, že dobová pomluva inscenaci posměšně přezdívala „STRAKO 58“.)

⁶ Nepočítáme-li jeho debut, Gorkého *Falešnou minci*, hru, jež byla v době jeho inscenace (1949) jen pár desetiletí stará, a Wildeova *Ideálního manžela* (1954), příležitostný pokus o žánr, který Krejčovi, jak si ověřil, nebude blízký.

korpusu národní klasiky povinné, tedy té, o níž se všichni domníváme, že ji dobře známe: máme o ní *svou představu*, aniž si uvědomujeme, nakolik to bývá z valné části představa *vžitá, převzatá*. Tehdy to znamenalo, že bylo také pokládáno, jak připomněla citovaná Roznerova recenze, za „posvátné“, tj. nedotknutelné.

Dramaturgická volba byla spojena s jubilejním rokem Národního divadla, a že hru inscenoval Krejča, souviselo s nepsanou šéfovskou povinností uvést stěžejní dílo české klasiky. Věděl dobře, že půjde o událost ostře sledovanou nejen po stránce kulturní: sezona byla ve znamení mohutných oslav 75. výročí otevření ND, vrcholících velkým zájezdem všech jeho těles po republice. Politické zadání oslav bylo nabíledni a důvody té slávy nepřehlédnutelné. Přestože ohlas polského a především maďarského revolučního dění z podzimu 1956 k nám doléhal v umírněné podobě, měl být potlačován všemi způsoby. Jedinovládná strana, jejíž pozice se na jaře roku 1956 po XX. sjezdu mírně – byť dočasně – zachvěla, zahájila tzv. dovršování socialismu. Obyvatelstvo mělo být ujištěno, že KSC drží moc pevně v rukou, všechno je v nejlepším pořádku, země jde od úspěchu k úspěchu a žádné „tání“, které se očekávalo po XX. sjezdu a jeho odhalení, se nekoná. Jubilea byla (a zůstala) k oslavám zvláště příhodná, nejméně příhodná jsou naopak k jakémukoli projevu kritickému. Zvláště nevhodné jsou k tomu oslavy celonárodní, k jejichž uspořádání bývá povolána Zlatá kaplička, vrcholná představitelka národního mýtu.

O inscenaci *Strakonického dudáka* se leccos proslýchalo předem a zasvěcení s trochou zlomyslnosti očekávali, jak se v ní asi projeví programové cíle činohry ve vztahu k domácímu klasickému dědictví, a jak si vůbec může Krejča, pokládáný obecně za intelektuála (což jak známo nebyla a mezi českými divadelníky dodnes není zrovna lichotka), poradit s Tylovou naivní pohádkovou hrou. O tom všem se dovídáme především ze studie Karla Krause, který s odstupem pětadvaceti let podal zprávu o přípravách a interní atmosféře kolem

inscenace (což doplňuje citovaný záznam Roznerův).⁷ Především však vysvětlil její souvislost s programem nového vedení i s jeho pojetím poslání, „ideje“ Národního divadla. A ukázal také, jak se dva roky po nástupu nového vedení, zprvu přijatého poměrně příznivě, změnila celková atmosféra v činohře. Zatímco navenek si Krejčovo vedení dobývalo uznání obecenstva i kritiky, v souboru narůstaly rozpory, motivované jednak politicky (to u dogmatiků starého ražení), jednak osobně (u herců méně obsazovaných, většinou méně talentovaných). Zároveň se rovněž – možná rozhodujícím způsobem – projevila i vžitá pohodlnost či únava z pracovního nasazení („mnohým se zdála Krejčova metoda příliš náročná a únavná“).⁸

Už v době příprav, kdy se „před Krejčou poprvé otvírá v zásadní podobě otázka interpretace, režijního přečtení starého textu současnými očima“,⁹ narazil se svým nárokem režijního čtení „současnými očima“ (jak jinak, než očima vlastníma) na odpor stejně silný, jako nečekáný. Jak dosvědčuje Kraus, spolupráci na inscenaci *Strakonického dudáka* odmítli hned tři „národní umělci“: Václav Trojan, František Hrubín a Jiří Trnka, přestože s dvěma z nich už Krejča předtím úspěšně spolupracoval. Všichni byli v nejlepším smyslu pokračovatelé domácí tradice, jimž byl Krejčův přístup k dílu, směřující k rozchodu s touto tradicí, patrně cizí. Ale zanedbatelné asi nebyly ani jejich obavy z následků Krejčovy interpretace. Takového upozornění však Krejča nedbal, byl svým úkolem plně zaujatý, dokonce nadšený.¹⁰ V otázkách

⁷ „Uvnitř divadla vládla nálada rodinného skandálu, o němž se raději ani nehovoří. Když se jeho původci po premiéře sesedli, všichni ostatní členové divadelní „rodiny“ se bez pozdravů vytratili. Jen režisér Alfréd Radok, sám nepřesvědčený o zdaru inscenace, jim z přátelství dělal společnost.“ KRAUS, *Divadelní poslání ...*, str. 269.

⁸ Tamt., str. 262.

⁹ Tamt., str. 265.

¹⁰ Ještě o mnoho let později to zaujetí potvrdil v osobním rozhovoru: „Nezapomenu, jak jsme dělali *Strakonického dudáka*, to tam hodně chodil Lukeš, protože překládal *Komika*. Šel jsem po chodbě, proti mně Lukeš, který vyšel z dramaturgie, šel proti mně, spínal ruce

uměleckých nedokázal taktizovat, a stejně tomu bude u něho i nadále. Zamýšlené spolupracovníky nahradil umělci méně známými, kteří se rizika nezalekli, možná i proto, že do té doby nebyli spjati s divadlem. Byli to sochařka Ludmila Vojířová jako výtvarnice kostýmů, Jan Bedřich jako autor hudby a Zdeněk Urbánek jako autor úpravy veršovaných částí textu.¹¹ Scénografie se ujal Josef Svoboda, což tou dobou už samo předznamenávalo jiné než čistě výtvarné (rozuměj povětšinou „malířské“) pojetí scény k této pohádkové hře.

Krejča si Tyla vážil, aniž ho přeceňoval, ale také ho nepodceňoval (úctu k němu si uchoval, třebaže se na jevišti po *Drahomíře* k jeho dílu už nevrátil). Jako mladý herec hrál tylovské role mladistvých (i komických) milovníků, které mu podle věku náležely (Jeníka ve *Fidlovačce*, Jiříka v *Jiříkově vidění*), které si samozřejmě nevybíral, ani neměly v jeho herecké dráze větší význam. Autora ovšem dobře znal (u divadelníka to bylo tehdy samozřejmé) a při svém nástupu do čela činohry ND ho připomněl ve své výzvě souboru, jehož obnovu právě zahajoval. Odvolal se na Tyla jako na programovou osobnost českého divadla: „Ať to zazní jakkoli: historie nás bude přísně a objektivně soudit. Kéž dopadneme před tímto soudem tak, jako ten, od jehož smrti včera uplynulo sto let. Odkázal nám ideu dokonce zrymovanou

a říkal, co to děláte, do čeho se to pouštíte s tím *Dudákem*, vždyť to je nesmírně nebezpečné, vždyť vás zničej, co se to odvažujete. Byl to mladej hošík, já na to, ale nechte to, vždyť ono to nějak dopadne. ... Já měl takovou radost, s tím *Dudákem*, že se mi tak složil. Venkovskej hoch Švanda, že jo, já se v tom viděl. V hospodě, tam je Šavlička, Šavličku jsem obsadil Högreem. Šavlička tam říká, jak to chodí ve světě, co to je svět ... právě mu (Švandovi) ten Trnka říkal, ty musíš tohle, s Doročkou, to musíš, to nesmíš. Pak si vezme slovo Koděra, to jsem zas dal Karenovi, ten říká, takhle se vládne. Tam sedí ten Švanda a má dudy, a – foukne, do toho světa, foukne tam, a udělá tam dudami kariéru, poctivě, až pak najednou pozná, co to je ta kariéra, když to není doma, ne na tom dvoře, kde kuře krákoře, ale tam, kde je doma, kde jsou ty jistoty domácí, ti lidi, vrátí se zmoudřelej. Já jsem to dělal poctivě ... neudělal [jsem] v životě jedinou úlitbu vědomě, za celou svou kariéru.“ (Rozhovor s Janou Patočkovou, březen 2000, přepis z magnetofonového záznamu.)

¹¹ V té době připravovala činohra ND Urbánkův překlad *Hamleta*, který měl premiéru o rok později.

a není třeba na ní měnit jediné slovo – je pouze třeba naplnit tehdejší slova dnešním obsahem tak, jako byla ve své době přeplněna obsahem tehdejším. Jak tedy budeme dnes vyjadřovat, jakou dáme dnes podobu své lásce k národu a jeho štěstí?¹² Připomínka tylovského výročí snad tehdy mohla připadat jen jako obratná taktika, ale ukázalo se, že to nebyla jen příležitostná a už vůbec ne konjunkturální poznámka. Zároveň v těch dnech uveřejnil v Literárních novinách článek, nadepsaný citátem z Elišky Krásnohorské, v němž představu o Tylově novodobé existenci upřesnil kritikou zpátečnické inscenační tradice.¹³ Požadoval živý vztah k dílu „živému a působivému“ („Necouvejme o desetiletí zpět při inscenacích Tylových her ...“), a jako příklad připomněl „Frejkova básnického *Strakonického dudáka* – to je patrně cesta – ne k napodobování, ale k osobitému, dnešnímu inscenování Tylových her.“¹⁴ Text, jak se ukázalo, programový jak ve vztahu k Tylovi, tak k Frejkovi, kterého o dva roky později svou interpretací díla rozhodně nenapodoboval. Své požadavky naplnil inscenací, jež měla být skutečným rozhovorem i polemikou s Tylem, polemikou, jež znamenala zároveň oživení díla.¹⁵

V době, kdy se rozhodl pro inscenaci Tylovy nejoblíbenější hry, byla sice tzv. tylovská akce, jež autorovi usilovala dodat téměř shakespearovského rozměru, ještě v čerstvé paměti, ale tato uměle vystupňovaná sláva už zároveň pomasínila a ustupovala lhostejnosti. Pro Krejču však volba textu, který měl inscenovat, nikdy nebyla úkolem lhostejným, tím méně pak mohla být úlitbou denní politice. A vůbec

¹² Srv. Krejčův projev, pronesený na aktivu činohry ND 12. 7. 1956.

¹³ „Ale nezapomněli jsme v některých našich inscenacích Tylových her na to, že každé velké básnické dílo minulosti žije nutně dobrodružný život plný proměn? Že když odlétne od svého tvůrce do jiného času a jiného života, hovoří s tímto časem a životem a hneře a formuje jej – ale že také samo jest jím hneřeno a formováno?“ – OTOMAR KREJČA, *Aby dospěl jeho obraz na pravou svou velikost ...*, in: *Literární noviny* V, č. 29, 7. 7. 1956, str. 1.

¹⁴ Tamt., str. 1–2.

¹⁵ Tento text také přetiskl v programu své inscenace *Strakonického dudáka*.

už ho nezajímalo opakovat to, co je notoricky známé, co nám lahodí, milá pohádka, jež se nás netýká. Nad jeho hrou si musel položit otázku: je tento Tylův text platný nadčasově a univerzálně, nebo se jeho čtením nutně střetáváme s historicky limitovaným programem, s nímž je třeba se po svém vyrovnat? Krejča četl dílo stejným způsobem jako hry ze současnosti, tedy „osobně“, v jeho interpretaci textu však tentokrát tento subjektivní moment poprvé vystoupil zřetelně, ba nápadně. To proto, že se vzpíral tomu „známému“, co o díle všichni dobře vědí: četl je právě *nyň* jakoby *poprvé* (a dodejme, že k němu přistupoval s velkou odpovědností). Dílo tak „obebrané“ může, jak režisér později mnohokrát doloží, ožít teprve tím, že vzbuzuje živý zájem nejen tam, kde jsme s ním ve shodě, ale i tam, dokonce právě tam, kde nám klade odpor, kde se s ním dostáváme do sporu, který je třeba vyřešit.

Když téhož roku 1958 vyšly Grossmanovy „Glosy k práci Národního divadla“, v nichž sumarizoval dosavadní výsledky vedoucích osobností činohry, formu Krejčových režii *Podivína* a *Srpnové neděle* charakterizoval jako „spíše volnější, barvitou a s nádechem impresionismu“, zatímco v jeho výrazných rolích z téhož období viděl především schopnost střízlivé analýzy a celkové intelektualizace (Don Juan, Rigault v *Porážce*, Warwick ve *Svaté Janě*), jež především v Molièrově komedii „ve spolupráci s režii přechodnocuje a aktualizuje smysl dramatu. Krejča z konvenční látky vylupuje její molièrovskou složku: nehraje především příběh a legendárnost hrdiny se všemi atributy, ale básníkovy pojetí a hodnocení fabule.“¹⁶

V inscenaci *Strakonického dudáka*, třebaže ji od *Srpnové neděle* dělilo jen půl roku, však už bychom „nádech impresionismu“ sotva našli.

¹⁶ JAN GROSSMAN, *Glosy k práci Národního divadla*, in: *Divadlo 1958*, č. 7, str. 409–424. Těž in: *Analýzy*, str. 137–152. Cit. str. 143. (Je snad zbytečné připomínat, že stať byla psána před uvedením *Strakonického dudáka*.)

Krejča v ní jako režisér nejen plně uplatnil schopnost „střízlivé analýzy a celkové intelektualizace“, ale přišel s osobitou interpretací textu, v níž se naplno projevila dramatická, polemická stránka jeho talentu. Radikálně se rozešel s přežilou inscenační tradicí, reprezentovanou těsně předtím inscenací Salzerovou (1950), jež byla příkladem dalšího rozměňování pseudorealistické, dávno vyčichlé pohádkové konvence.

Ani svého učitele Frejku nemohl následovat jinak než tak, jak předem ohlašoval v citovaném článku: úsilím o vlastní přístup. Frejkova inscenace vznikala ve zcela jiné situaci, za Protektorátu, kdy bylo potřeba obrany domácích hodnot, povzbuzení a utěšení. Frejka se soustředil na půvab báčorky, kterou nahlížel očima, pro něž česká vesnice zůstala hlubinou bezpečnosti, „Outěchovicemi“. Svou úpravou hry, vytvořenou na základě úpravy Tilleho a uvedenou ještě znovu po válce, však už i on zásadně posunul vyznění Tylova textu: Švanda se v závěru nevzdá své muziky (dudy, které odhodil, Vocilka nedokáže zvednout, zato je zvedne Dorotka, podá je Švandovi a tím jsou nakonec očištěny).¹⁷ Jestliže už ani idylický obraz Frejkův nemohl skončit Švandovou rezignací na muzikantské umění, jak měl tuto rezignaci přijmout umělec, který idylik nebyl, a to v době, v níž vše, co bylo tvořivé, usilovalo překonat nucené uzavření a provincialismus s ním spjatý? Bylo to přece v témže roce, kdy se Československo po dlouhé době světu pootevřelo a poněkud potěmkinovským způsobem triumfovalo na EXPO 58. Atmosféra, spojená s konfrontací se „světem“ („světová výstava“) ovlivnila nejen ty, kdo směli vyjet a účastnit

¹⁷ Srv. Jiří FREJKA, *J. K. Tyl a jeho začarovaný svět*, též in: *Divadlo je vesmír*, str. 342. Přetištěn rovněž jako doslov k vydání jeho úpravy ve SNDK 1950. Dodejme, že v tomto knižním vydání je dobově velmi příznačná změna. Původní Frejkova inscenace končila písní, kterou zpívá Švanda. Frejka pro ni převzal Kalafunovu píseň „Dorotko Trnkova“, a obměnil ji takto: „Dorotko Trnkova, nevěsto Švandova, / už se nemrač! / Jestli mě ráda máš, / políbení mi dáš, / ještě přidáš. / Všecko má svůj háček, / jen láska nic; / to je to nejlepší, co našel dudáček / ze Strakoníc.“ Ve vydání SNDK 1950 je v závěru charakteristická změna: „Kdo bloudí po světě, / nenajde nic; / domov je nejlepší, / co našel dudáček / ze Strakoníc. – Opona.“

se ať už pracovně, či alespoň jako návštěvníci této události, ale i ty, kdo o ní jen slyšeli nebo četli. Aktuální situace, která naléhavě připomínala volání „velkého“ světa a apelovala na otevření malého světa domova, nutně ovlivňovala celé úsilí Krejčova týmu, a nemohla se neprojevit ve volbě i interpretaci dramatických textů.

Jak tedy mohl Krejča v této situaci číst *Strakonického dudáka*, báchor-ku, utvrzující v divákovi mýtus domova jako nejlepšího z možných světů, jehož hranici být jen překročit může být osudné? V závěru 50. let, kdy se naše hranice poprvé poněkud pootvíraly (a vzápětí opět uzavíraly), musela ho hra nutně provokovat, vyvolávat kacířské otázky, zvláště když se v pohádkovém rouše nabízel komplikovaný a nadčasový problém talentu, „daru shůry“, ve vztahu k domovu a světu. Má se člověk, který „nemá takovou račí krev“, opravdu „napravit“ tak, že se smíří s málem? Má být nakonec tuze rád, že se ožení se svou Dorotkou, která bude „vrchnost prosit“, aby ho udělala hajným? Má zahodit jako „zpropadený měch“ svou hudbu, vzdát se nejen „celého světa“, ale vůbec svého talentu, a spokojit se s kouskem domácího štěstí? Jak se vyrovnat s Tylovým způsobem polepšení hrdiny, spjatým s autorovou epochou, jeho dobovými vzory a ideály? Krejčovu čtení nejenže se hra svým závěrečným „posláním“ nutně přičila, ale vůbec se mu od počátku otvírala jinak než jeho předchůdcům (a jak známo, začátek hry určuje další vývoj děje). Měl plné pochopení pro Tylova *mladého hrdinu*. „Mladí“ (a jejich konflikt se „starými“) byli jedním z leitmotivů dramaturgie činohry ND, v řadě inscenací čitelným, byť v dílčích motivech. Generační konflikt tehdy mimo jiné vyjadřoval (a ovšem i kamufloval) hlubší latentní konflikty společenské. Krejča sám v té době sotva překročil práh mladých let, v nichž byly výboje, porušující vnucovanou doktrínu, patřičně trestány hned v zárodku. Když nastoupil do čela činohry ND, vzal na sebe povinnost mluvit o „životním pocitu“ svých současníků. Pro ně byl sice Tyl dávná, uzavřená minulost, ale Krejča nedovedl číst dávného autora jinak, než

četl autory současné, tedy *vážně*, jako text, který se ho týkal. Znamenalo to odpovídat jevištní četbou na otázku, jak a v čem se ho /nás/ tehdy týkal, ale také čím se mu /nám/ tehdy také musel protivit.

Krejča svou „četbu“ vždycky začínal od vstupní situace, jejíž podobu mu otevírala vlastní konkrétní zkušenost. A z té znal vesnici důvěrně i v její méně idylické podobě. Švandovu vzpouru chápal velmi opravdově a jeho „cestu do světa“ a ke světu pochopil především jako symbolickou cestou „k sobě“. Začátek, scéna před hospodou s dialogem rychtáře Koděry a „vojáka na dovolené“ Šavličky, byla obvykle interpretována tak, že pravdu má bodrý staromilec a obhájce domácích dud Koděra, kdežto Šavlička je přivandrovalec, pokažený cizinou, neboť hlásá „cizí“ umění a vůbec cizí mravy. Krejča založil tento protiklad opačně: proti Bedřichu Karenovi, jenž Koděrovi ubral dobráctví a zdůraznil jeho majetnictví pravdy, těžkopádný, ale tím důraznější konzervativní postoj: „– i tuhle náš lid začíná už jaksi po jiné muzice uši nastřikovat; ale dokud jsem já rychtářem, musí držet na dudy“, postavil bystrého, ironického Högrova Šavličku, který má nad Koděrou zjevnou převahu. A Šavlička Švandu, uchváceného jeho tvrzením o „tisících“, jež se jinde hudbou vydělávají, ujišťuje: „Inu, arci, láska je hladový strávník, ale – vidíš, milý dudáku, kdybysi něco uměl, mohl bysi do světa a vydělat peníze – potom bys neměl s láskou žádné hořkosti, nebo peníze dokážou, nač si jen pomyslíš!“ Švanda s Kalafunou na tento spor reagují každý po svém. Kalafuna usmíruje, uhlazuje, nesnáší konflikty, ale pod tou smířlivostí je také či především pohodlnost, laxnost, vždyť jemu už nejde než o příležitostný výdělek: „Pojď, snad cvrnkne někdo desetníkem“, ostatní nechává na své energické, udřené a právem hartusící ženě. Švandu hrál Luděk Munzar, tehdy už představitel rolí vzpurných mladíků, reprezentujících „nepřizpůsobivou“ mladou generaci (záhy bude hrát „hamletovského“ Pavla v Topolově *Jejich dnu*). Tento Švanda reagoval na situaci bouřlivě: „mně je tuhle [sahá si na srdce], jako by mi chtěly měchy

prasknout“, a tato Švandova reakce na situaci byla pro Krejčů rozhodující. Tedy to, jak Švandovi dávají vesničtí vládcové a rozumbradové jako Koděra (a o málo později Dorotčin otec Trnka) pocítit jeho nicotnost (je „ničím“ syn a sám nic nemá ani neznamená, není „ničím“, slouží jen k pobavení lidí v hospodě), a on se zde náhle dovídá, že jinde je tomu jinak, jinde by svým uměním mohl něco znamenat, vydělat „tisíce“. Proto je jeho překotná touha odejít do světa, dokázat, co dovede, „ukázat se“, prokázat vlastní hodnotu, tak pochopitelná.

Od první situace, kterou režisér převrátil, aniž přitom měnil autorský text, jako by stavěl tradici na hlavu, a zároveň podtrhoval její konfliktnost, dramatismus. Celá hra se pak nutně odvíjí poněkud jinak, než bylo zvykem, a návrat domů znamená návrat „k sobě“. Pochopit vlastní provinění neznámá rezignaci na vlastní možnosti, ale jen další cestu.

Až do doby tylovské akce nikomu příliš nevadilo, že se *Strakonický dudák* hrával v různých úpravách. Také Frejka vyšel ve své adaptaci ze starší úpravy Václava Tilleho. Na Krejčově úpravě a inscenaci je zajímavé už to, že na rozdíl od starší tradice vycházela z původního textu, nedávno předtím kriticky revidovaného a vydaného ve Spisech J. K. Tyla.¹⁸ Text úpravy¹⁹ dokládá, jak vážně ke svému úkolu přistupoval. Na první pohled jsou zásahy nenápadné, v prozaickém dialogu jde převážně o citlivé zásahy do jazykové roviny, přibližující text současnosti především lexikálně (nahrazení některých archaických výrazů). Zásadní interpretační obrat byl proveden změnami významů v hereckém provedení. Také podstatné úpravy závěru dosáhl režisér přesunem a opakováním několika Švandových replik ze začátku hry a zejména neverbálním jednáním. Krejčovy rukopisné poznámky svědčí o tom, jak obtížně se s tímto závěrem vyrovnával.

¹⁸ JOSEF KAJETÁN TYL, *Dramatické báchorky*, SNKLHÚ, Praha 1953.

¹⁹ Srov. inspicientské knihy inscenace v archivu činohry ND, sign. r 6958 a r 6914.

Otevřený konec byl pro něj zřejmě jediným možným řešením, jak dokládá jeho dochovaný koncept:

Vocilka (za Švandou): Ale kamarádíčku, co ti to napadá – Pomysli jen, slavný koncertista – moje upřímnost –

Švanda (Dorotce): Já chci ale víc! Já nemám takovou račí krev! Hrát, aby se to lidem líbilo!

Vocilka (uvidí dudy): Kýho čerta! On sundal dudy, aby moh zatím objímat (chechtá se a blíží se k nim, oči na Švandovi)

Švanda: Skoč oko nebo zub! Aby naši lidé viděli, že není člověk jako velbloud –

Vocilka (bere dudy): Vždyť já říkám, láska je matka mnohé hlouposti – a dokud je hloupost na světě – to se chytrá hlava neztratí (upláchne)

Švanda: Já mám lásky, že nevím kam s ní.

Dorotka: No ano, já ti věřím.

Švanda: Taky jsem toho hned litoval. A trhali se o mne! Ale nyníčko to půjde všechno jinak.

Dorotka: Ach, ty nevíš, co bych pro tebe udělala.

Švanda: Teď bude všechno jinak.

Dorotka: Já budu naši vrchnost prosit, aby tě udělali hajným. Pojd', ať přijdeme k domovu!

(Ozvou se zoufale mečivé tóny dud, jak je kdesi Vo[cilka] zkouší. Švanda letí na místo, kde je odhodil. Pak se točí za zvukem. Zní už ale odjinud. Točí se tam. Zase odjinud. Ticho. Zní píseň. Šv[anda] stojí očarován. Do[rotka] jde zachmuřeně k němu. Když píseň vrcholí a přechází do nových pasáží, Šv[anda] očarován za ní.²⁰)

²⁰ Koncept závěru, rukopis O. Krejči, vložený v pracovním textu K. Krause, in: AND, sign. Č 1084.

Známky přepracování nese rovněž inscenační text, zachycený zčásti v inspicientské knize, která ovšem neobsahuje režijní komentář. Ale i zde je v úpravách (škrty, přelepování) patrný nesnadný zápas o celkové vyznění inscenace, která nekončila jen závěrečnými verši, ale především odchodem (či „odjezdem“) dvojice na běžícím pásu, která tak zůstala „na cestě“. Velké pobouření vzbudilo i to, že Krejčova interpretace jako by Dorotku odsouvala do pozadí. „V závěru hry si to cape 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.“²¹

Radikální zásah znamenalo přepracování veršů, které mělo očistit text od dobové patiny a vést k jeho zvěcnění, podobně jako tomu bylo při Urbánkově překladu *Hamleta*. Kritika postupu byla v tomto případě, podobně jako v případě interpretace postavy Dorotky, oprávněnější: holé, „obsahové“ náhradní veršování se Zdeňku Urbánkovi příliš nepovedlo a k Tylovu původnímu textu se moc nehodilo. I zde však bylo emocionální ochuzení záměrné: nesentimentální, ba protisentimentální čtení textu bylo součástí Krejčova programu. (Zvěcnění bylo na konci 50. let pochopitelnou generační reakcí na odpornou sentimentalitu doby, jejíž realita byla v příkrém rozporu se sentimentální uměleckou propagandou.) Velmi zdařilá byla naopak aktualizace kupletů, které nejsou zachyceny v zachovaných inspicientských archívních textech a dochovaly se pouze zčásti ve strojopisu. Zatímco vstupní kuplet Šavličkův je pouze mírně upraven, vysloveně „drze“

²¹ MILAN LUKEŠ, *Nový Strakonický dudák*, in: *Divadlo* 10, 1959, č. 1 (leden), str. 55–64. Citát str. 59.

časově byl adaptován Vocilkův kuplet „Proto dím, napovrch se mnoho leskne, ale uvnitř je to dým.“²²

Divadelním východiskem scénografie Josefa Svobody byla holá scéna, využívající jen nejnútnejšího mobiliáře, označujícího momentální místo děje, a pohyblivých pásů, na nichž vynikly evoluce dobrodruha Vocilky i zjevení královny vil Lesany. Významnou součástí scénografie se stalo lidské tělo: baletní sbor, představující víly a divé ženy, které byly na scéně přítomny téměř neustále. Tvořily „živou“ dekoraci lesa, ale rovněž spoluvytvářely některé dekorační prvky (jako kandelábry, lustry, nebo byly „vpleteny“ do mřížoví apod.). Jejich přítomností se scelil svět „reálný“ se světem nadpřirozeným, neboť lesní panny i divé ženy byly více či méně přítomny ve všech obrazech v různých „převlecích“ (tak byly např. divé ženy v převleku za „vesnické ženy“ přítomny už v expozici v citované scéně před hospodou). Tím se ovšem prohlubovala subjektivizace příběhu, který jako by byl nahlížen Švandovým očima. Pozoruhodným detailem je to, že s prvním nápadem „živého“ lesa přišel dramaturg Karel Kraus.²³ Složitější bylo poté vlastní provedení, k němuž bylo zapotřebí nejen baletu (choreografická spolupráce J. Němečka) a invenčních kostýmů, ale rovněž technických (osvětlovacích) prostředků. Jako se pomocí staronové divadelní techniky proměňovalo místo akce (dekorační prvky mizely v propadlech a jiné se z nich vynořovaly), tak bylo nutné vyřešit i proměny sboru, aby se živé bytosti jako „kouzlem“ měnily v prvky přírody. Josef Svoboda ve své vzpomínkové knize²⁴ zdůraznil návaznost inscenační práce a zkoušení nových či dříve

²² „Mnohý samou radost hlásá, / dobrý je mu, jen kdo jásá. / Pevně doufat nařizuje, / veselit se přikazuje, / všichni ať jsou samý smích! / Sám si stýská každou chvíli, / že mu zase ublížili – všude vidí nepřitele!“ atd. – (Není ovšem jisté, že se tato strojopisná verze třetí sloky skutečně zpívala.)

²³ Informace z osobního rozhovoru 29. 3. 2010.

²⁴ JOSEF SVOBODA, MILENA HONZÍKOVÁ, *Tajemství divadelního prostoru*, Praha 1990, str. 61.

zanedbávaných technických možností scény. Vždycky šlo především o osvětlení (difúzní světlo a využití zrcadel), které s Krejčou vyzkoušeli nejprve v *Srpnové neděli*: „Vzápětí poté jsme v Tylově *Strakonickém dudákově* použili světla, které bylo v ostrém úhlu nakloněno tentokrát proti hledišti a přetvářelo herce v souhře s vrženým stínem v kameny, stromy, v cokoli bylo potřeba.“

V celé inscenační práci byla patrná vnitřní souvislost a týmová spolupráce, jednotlivé prvky inscenace vyplývaly jeden z druhého. Ačkoli byly Krejčovy (a Svobodovy) inscenace z tohoto období (nejen *Strakonický dudák*, ale i *Jejich den*) napadány také za přílišné „okouzlení“ technikou, nešlo v nich nikde o pouhý technicismus. Stará i nová technika v nich byla prostředkem obnovené teatralizace (dokládají to i Svobodova vyznání z této doby). *Strakonický dudák* měl být pohádkou v duchu „pohádkovosti“ a kouzel naší doby, jejímž výrazem je technika, v divadle tak dlouho zanedbávaná ve jménu pseudorealismu. Inscenace měla být podívanou, která neodporovala duchu ani poetice Tylovy hry, ale transformovala ji do podoby, odpovídající času inscenace. Nebyla to náhoda, souvislost s Laternou magikou byla zřejmá: stádium experimentování v činohře ND bylo projevem nutnosti překonat tematickou i technickou zaostalost, aby bylo možné vyrovnat se s okolním světem. Řečeno slovníkem dneška, tvůrci Národního divadla i Laterny magiky pracovali souběžně i společně na řadě „projektů“. V inscenaci *Strakonického dudáka* ovšem výsledek této spolupráce působil jako frontální útok na jevištní tradici oblíbené hry, ačkoli nešlo o záměrnou provokaci, nýbrž o vyjádření zcela spontánního pocitu ze hry, jak na to režisér vzpomínal ještě po mnoha letech.²⁵

Jako vážný prohřešek odsuzovala řada kritiků také to, že byl akcentován žánr „hry se zpěvy a tanci“. Marně připomínala kritička

²⁵ Srv. pozn. 10.

Hudebních rozhledů Eva Pensdorfová, že jde naopak o naplnění požadavků žánru hry. Upozorňovala rovněž na dobové proměny v přístupu k hudební stránce inscenací Tylova díla: např. Kvapilova inscenace s Kovařovicovou hudbou udělala z Tylovy pohádky efektní kasovní kus. Vyzdvihla právě hudebně dramatické kvality Krejčovy inscenace, v níž se „Tylovo dílo rozeznělo nebývalou silou a přímo strhující aktualností. Hovoří i k těm, kteří dosud nad Tylem jen ironicky krčili rameny“.²⁶

Diskuse o inscenaci v nově založeném klubu Divadelních novin v lednu 1959 byla bouřlivá (uváděli ji Jiří Hájek, který byl jednoznačně „proti“, a Jan Kopecký, který se vyslovil s výhradami „pro“ Krejčovu interpretaci). Přes všechny spory, nebo spíš pro ně, bylo zřejmé, že šlo o interpretaci, která Tylovu báchorku nečekaně, prudkým šokem oživila. Učinila to právě tím, že k ní Krejča přistoupil osobně a že Švandu obdařil něčím z vlastního zápalu. Poučení, k němuž „jeho“ Švanda došel, proto nemohlo znamenat „polepšení“ zkrocením, rezignaci na velký cíl, třebaže v té odchylce od Tylova řešení (ostatně nijak okázalé) byla inscenace vskutku „protitylovská“.

Ne že by počet repríz (hrála se do roku 1962 celkem 103x) svědčil o jejím mimořádném úspěchu, neboť u tohoto titulu býval v Národním divadle vysoký počet repríz standardní. Její ohlas byl však nepoměrně vzrušenější než obvykle: z pouhého představení pro rodiče s dětmi se inscenace stala titulem „nepovinným“.

A ještě jeden moment pro Krejču příznačný je hoden připomenutí: práce na inscenaci pro něj nekončila premiérou a oprávněné věcné připomínky kritiky nepřecházel bez úvahy. V zásadních uměleckých otázkách byl ovšem neústupný. V lednu 1959 zaregistrovali někteří novináři, že Krejča inscenaci upravil, zkrátil některé baletní scény,

²⁶ EVA PENSDFOROVÁ, *Hra se zpěvy a tanci jako záležitost dneška*, in: *Hudební rozhledy* 1958, č. 24, str. 1020.

kteřé působily disproporčně, a omezil užití pohyblivých pásů, ale přitom nijak neustoupil od své interpretace. Upravená inscenace „ukázala ještě výrazněji Krejčovo pojetí Švandy jako umělce, který se nevzdává své dravé chuti po uplatnění ani v závěru hry ...“²⁷ „Po všech sporech je v této koncepci dnes, myslím, jedno nesporné: zavál tu čerstvý vítr, který v našem divadle něco způsobil ...“²⁸ psal Jan Kopecký v Divadelních novinách, zároveň ovšem nadále odmítal řadu inscenačních momentů, především závěr, v němž „Krejča dál tvrdohlavě po lopatě podává publiku výklad, jenž na jevišti je v té chvíli už zhola zbytečný“. (Rozuměj: přestože působením onoho „zbytečného“ výkladu zavál právě ten „čerstvý vítr“...).

Inscenací *Strakonického dudáka* Krejča prokázal především svou schopnost hledat a najít drama i tam, kde se dříve nehledalo, zproblematizovat i to, co se zdálo bez problémů. Jako pamětník mohu dodat, že tak živou tylovskou inscenaci jsme už od té doby neviděli, podstatnější však je, že v ní začala Krejčova mnohde tak překvapivá (a přitom málokde násilná) režijní interpretace klasických dramát, která později založí jeho úspěchy doma i v zahraničí.

Zdeněk Heřman, který v Hostu do domu²⁹ inscenaci velmi přesně charakterizoval a věcnou argumentací obhajoval, zdůraznil přitom celou dosavadní Krejčovu režijní práci a to, že „máme co činit s režisérem, který se záviděníhodnou pronikavostí vyčerpává myšlenkový obsah scénovaného díla“. Ukázal, že režisér z báchorky udělal drama a především „vystihl vedoucí tendenci těchto chvil: režisérské divadlo“.

²⁷ GM [PAVEL GRYM], „Strakonický dudák se vrátil“, in: *Lidová demokracie* 13. 1. 1959.

²⁸ JAN KOPECKÝ, *Ve všední den – Národní: Strakonický dudák*, in: *Divadelní noviny* III, 1959–1960, 3. 2. 1960.

²⁹ ZDENĚK HEŘMAN, *Režisérské divadlo*, in: *Host do domu*, I, leden 1959, str. 43–44.

Sotva tehdy mohl tušit, že sám pojem „režisérského divadla“ se po letech, na počátku normalizace, může stát obviněním.³⁰

Situace kolem inscenace (kteřá snad s odstupem působí jen jako bouře ve sklenici vody) se sice nakonec uklidnila, ale málo platné, bylo to jen zdání: rozhodující soud měl být přece jen ten, který vynesl orgán KSČ Rudé právo.³¹ Inscenace zůstala Krejčovým nesmazatelným proviněním, závažnou položkou mezi hromadícími se hříchy nového vedení činohry, které potvrzovaly jeho ideologickou nespolehlivost a po necelých dvou letech vedly k ukončení Krejčova působení v čele činohry ND.

Jana Patočková

³⁰ Patří ke kuriozitám počátků normalizačního období, že v roce 1970 připomínal stranický tisk Krejčova *Strakonického dudáka* jako provinění na českém klasikovi v několika příspěvcích svého nově nastoleného kritika V. Hroudy, který v nich opakovaně (s malými variacemi) označoval Krejču za původce zhoubného „režisérského divadla“: „Dnes se v podstatě negativním vlivem O. Krejči vytvořilo režisérské divadlo. Režisér rozhoduje, koho do hry obsadí a jak hra bude vypadat.“ I z těchto neuvěřitelných (dnes skoro obveselujících) příspěvků bylo celkem zřejmé, že měly zdůvodnit, proč a za co má být z českého divadla vyloučen divadelní tvůrce, který stál v čele svazu divadelníků od poloviny 60. let. Podivuhodnou proměnou proto v Hroudově výkladu prošel i Krejčův Švanda, kterého prý režisér „tehdy ukázal jako oběť české malosti, která mu brání v jeho světovém rozletu. Tedy inscenace protinárodní a ve své podstatě protisocialistická. Od té doby se začaly z divadelních scén šířit teorie bezvýchodnosti, pesimismu, marnosti života apod.“ Viz VLADIMÍR HROUDA, *Divadelní souvislosti*, in: *Rudé právo*, 28. XI. 1970; DA /TÝŽ/, *Malé zamyšlení nad formováním vkusu diváka*, in: *Rudé právo*, 20. 3. 1971; VH /TÝŽ /, *Divadelní dramaturgie v obrodném procesu*, in: *Nová Svoboda*, Ostrava, 9. 4. 1941.

³¹ „Současnou inscenací Tylova *Strakonického dudáka*“ nelze však z mnoha důvodů přiřadit ke skutečným výbojům, které obohatily inscenační tradici tohoto činoherního protějšku Smetanovy *Prodané nevěsty*. Nemůžeme přec považovat za přínos popření právě těch hodnot „Strakonického dudáka“, pro něž se stal drahou národní hrou. Taková inscenace může snad imponovat několika rafinovaným duším, avšak pro ně není třeba právě dnes a na Národním divadle hrát – Tylova *Strakonického dudáka*.“ FRANTIŠEK ČERNÝ, *Krejčův Strakonický dudák*, in: *Rudé právo*, 25. 11. 1958.