

JITKA LUDVOVÁ a kol., *Fidlovačka aneb Cokoli chcete*,

Praha 2014, Institut umění – Divadelní ústav, 312 s.
ISBN 978-80-7008-330-7

Málokdo dnes patrně ví, že fidlovačka byla ševcovským nástrojem na hlazení kůže. Jako cechovní slavnost a stejnojmenná divadelní hra Josefa Kajetána Tyla však vstoupila do obecného povědomí a stala se kanonickou součástí českých kulturních a literárních dějin. Třebaže se vepsala mezi významná symbolická místa české kulturní paměti, její recepce byla značně komplikovaná a ohlas u publika a zejména kritiky nebyl nijak přesvědčivý. Při premiéře se prý sice tleskalo a diváci se bavili, následovala však jediná repríza a sám Tyl se o hře vyjadřoval s jistou dávkou distance. Text nebyl v době vzniku vydán tiskem, a nebýt písně *Kde domov můj*, kterou v posledním obraze dojímá publikum slepý houslista Mareš, patrně by do učebnic nevstoupila.

Interpretační potenciál hry a výpovědní hodnota, s níž dává nahlédnout nejen do divadelního provozu první třetiny 19. století, ale také do života tehdejší Prahy, jsou však přesto značné. Kolektivní monografie, která pod redakcí Jitky Ludvové vznikala v Institutu umění – Divadelním ústavu, je pokusem tento potenciál nově otestovat a vytěžit. Hned na začátku je třeba říci, že jde o pokus mimořádně zdařilý, od volby atraktivního tématu přes rozvrstvení látky, koordinaci autorského kolektivu a zpracování jednotlivých kapitol až po načasování a závěrečnou redakci. Přes svou teatrologickou provenienci se analýzy neomezují na čistě divadelní stránku věci, hru interpretují na širokém kulturně historickém pozadí, a monografie tak při zachování centrálních oborových východisek oblast divadelních dějin daleko překračuje. Právě díky interdisciplinárním přesahům je čtenář překvapován řadou propojujících postřehů, které divadelní dávají do souvislosti s obecně kulturním, resp. politickým děním, a naopak řadě těžko srozumitelných kulturně historických detailů vrací čitelnost jejich vztažením k dobovým mechanismům divadelního provozu.

Jednotlivé kapitoly se věnují nejdůležitějším aspektům složité recepce *Fidlovačky*, zamýšlí se nad její genezí, analyzují Tylův intelektuální background, odhalují nesčetné citáty a aluze, s nimiž ve hře pracoval, vysvětlují bohaté zdroje komiky, které v plné šíři nepostřehla ani dobová kritika, a sledují povahu změn, jimž původní *Fidlovačka* podléhala v průběhu následujících dvou století. Ačkoli nejspíše bez tohoto záměru, hru svým způsobem současně „rehabilitují“. Některé pasáže dávají mezi řádky tušit, že hra nepatřila k nejúspěšnějším proto, že byla až

příliš dobrá: vzorně naplňovala parametry lidové frašky, přitom však byla značně rafinovaná, a kladla tedy velké požadavky jak na herce, tak na diváky.

V úvodní části podala Jitka Ludvová stručný obsah celé hry na základě původního Tylova rukopisu. Přehled dění, jež autor rozdělil do čtyř obrazů, usnadňuje orientaci v dalších analýzách a je o to užitečnější, že původní verze je vskutku značně odlišná od všech pozdějších nastudování, s nimiž se diváci mohli setkat v průběhu 20. století. Pak už následují vlastní analýzy.

Organicky je zahajuje kapitola věnovaná fenoménu ševcovských slavností na přelomu 18. a 19. století a jejich divadelním reprezentacím. Alena Jakubová v ní na příkladu několika verzí *Ševcovského svatvečera* (*Der Schusterfeierabend*), jež se hrály v Leopoldstadtu v roce 1781 a 1801 a v Praze v roce 1793, představila veselé singspiely o ševcích jako putovní součást středoevropského středostavovského městského folkloru, jež ani Tyl ne zvolil náhodně. Další kapitoly zmiňují i další dobové cechovní a měšťanské slavnosti. Přes fragmentárnost dostupných pramenů nastiňuje odlišnosti i vzájemné provázání inscenací a „charakteristickou pohyblivost herců, hereckých společností, témat, scénářů“ (s. 29). Jitka Ludvová navázala kapitolou, v níž představila pražskou divadelní scénu v době působení Jana Nepomuka Štěpánka a na základě postupně se množících zpráv z dobového tisku a dalších pramenů předestřela konstelaci, v níž se *Fidlovačka* rodila a do níž roku 1834 vstoupila. Již v této kapitole nastolila autorka základní témata, jež pak rozvádějí následující kapitoly: žánrové normy (vztahující se k formátu lokální frašky), recenzní praxi (vztahující se zejm. k roli Antona Müllera) či význam jazykové struktury (související s podobami pražské dvojjazyčnosti a jejich komikováním). Se znalostí dobových teorií lokální frašky autorka přináší řadu cenných postřehů. Koriguje například rozšířený, avšak ahistorický názor, že fraška trpěla černobílou schematizací postav hlupáků, kteří – čistou náhodou – vykazovali také celou řadu dalších záporných vlastností. Vysvětlila, že kumulace negativních atributů nebyla prohřeškem autora, nýbrž naopak imperativem dobové humanitní antropologie, neboť zesměšňovat hlupáka jen pro jeho duševní handicap bylo vnímáno jako neetické (s. 44).

Také kapitola Milana Pospíšila dovedně manévruje mezi bohatou faktografií a smyslem pro jejich konceptuální ukotvení. Z témat, jimž se blíže věnuje a jež byly konstitutivní pro *Fidlovačku* i její další osudy, je třeba zmínit alespoň téma cenzury, komického užívání jazykových vrstev a také výraznou intertextovou povahu původního znění *Fidlovačky*. Ke všem třem aspektům se pak vracejí i další autoři. Z rozborů, opírajících se i o protokoly a rejstříky divadelní cenzury z první třetiny 19. století, je zřejmé, jakou roli hrála nábožensky a eticky motivovaná cenzura, jež zakázala předně nejen všechny erotické scény, ale i pouhé narážky. Zcela tak zmizela scéna s lehkými holkami, jež v rukopise dotvářela obraz noční

Prahy, stejně jako množství dalších dvojsmyslných pasáží. Nelze než souhlasit s autorem, že cenzura tak „ochudila lokální kolorit“, ale také znejasnila motivaci v jednání postav, a tím i logiku a srozumitelnost scén (s. 67). Neméně zajímavé jsou ale i zásahy editorů. Již první vydání, které se uskutečnilo v roce 1877, se od Tylova rukopisu výrazně liší. Vynechány byly hudební výstupy některých postav, symptomaticky byly pominuty ale i některé další scény, například ta, v níž selští pacholci Honza a Jirka žádají Ondřeje Jammerweila, aby je přiučil němčině. Řada škrtnů, pokusů o překlad a dalších dílčích zásahů přitom výrazně oslabovala i vlastní situační komiku původního textu. Také v následujících vydáních nápadně ubývá německých pasáží. Někteří, například Josef Miřka, si počínali velmi radikálně a vymýtili němčinu zcela, z čehož pro hru plynuly dalekosáhlé konsekvence, jiní volili mírnější strategie. Je ale zřejmé, že v nové politické situaci přijímaly inscenace nové politické konotace a také se, což bylo snad ještě zásadnější, vyrovnávaly s oslabováním dvojjazyčnosti, z níž hra těžila a kterou předpokládala. Pospíšil upozorňuje i na další symptomatické úpravy, například na zjemnění komiky ztělesňované ve hře *Živelesem*, k němuž došlo v poválečných inscenacích se zkušeností holocaustu a se vzpomínkou na „kolaborantské scénky zesměšňující Židy“ (s. 105).

Kromě již uvedených aspektů jsou pro *Fidlovačku*, jak dále ukazuje autor, konstitutivní i četné intertextové odkazy k dalším hrám a k divadelnímu prostředí jako takovému. Jejich množství a důmyslnost vedou autora ke konstatování, že hra byla určena pro vzdělaného a s dobových českým i německým, činoherním i operním repertoárem seznámeného diváka, a představuje tak z interpretačního hlediska jakýsi vědomostní kvíz.

Jednotlivé jazykové vrstvy hry podrobně analyzuje kapitola Vlasty a Huberta Reittererových. Je zřejmé, že právě jazyk byl hlavní Tylovou zbraní a hluboké a systémové zásahy do jazykové struktury hry ochromovaly „hlavní zdroj její komiky – jazykovou karikaturu“ (s. 115). Toto své konstatování dokládají autoři kapitoly řadou konkrétních příkladů, jež svědčí nejen o jejich erudici, ale také o tvůrčí vynalézavosti J. K. Tyla a jeho smyslu pro lingvistický humor. Neméně důležité než tyto příkladové rozbory jsou ale konceptuální soudy autorů, kteří potvrzují kritiku některých starších tradovaných výkladů; například dokládají, že Tyl neměl v úmyslu zesměšňovat němčinu (s. 123) a že jazyková cenzura byla nejliberálnější součástí schvalovacího řízení, neboť cenzurní protokoly nevyžadovaly vyvážený vztah obou národních jazyků a nevalilo jim karikování pražské němčiny (s. 115).

Německojazyčný ráz Prahy dokresluje i postava centrálního recenzenta, Antona Müllera, který napsal po premiéře *Fidlovačky* velmi ostrou kritiku do časopisu *Bohemia*, v níž hru nemilosrdně strhal. Jeho portrét připravil pro monografii

Václav Petrbok. Kromě nástinu jeho životopisu a zasvěceného přehledu jeho publicistické, básnické a překladatelské činnosti připojil autor i biografii jeho vybraných publikací a v neposlední řadě i rozsáhlou, téměř čtyřicetistránkovou edici jeho kritických textů (včetně inkriminované kritiky *Fidlovačky*), jež ilustrují Müllerovy estetické názory a metodiku jeho kritické práce.

V další části se Ivan Klimeš věnoval prvorepublikové filmové verzi *Fidlovačky*, která vznikla v roce 1930 v režii Svatopluka Innemanna. Z tohoto problematického, efemerního díla vytěžil autor až překvapivé množství velmi výmluvných závěrů, týkajících se dobového filmového managingu, politického pozadí, technických limitů dobové české kinematografie i vlastní herecké praxe. Ukazuje, jakou roli měl film v kontextu česko-německých sporů, proč tvůrci usilovali o uznání kulturně výchovného statusu filmu, jak byla vnímána účast vysokých státních představitelů na premiérovém promítání a také jak jej hodnotila politicky diferencovaná filmová kritika. Dává nahlédnout i do licenčního systému pro provozování kin. I tato kapitola je provázena edicí dokumentů, týkajících se Innemannovy filmové adaptace, včetně dopisu, v němž Miloš Havel zval prezidenta Masaryka k účasti na premiéře.

Autorský tým mohl navázat na některé starší studie, jež se recepce *Fidlovačky* věnovaly, do výkladů však zapojili i výsledky novějších bádání a v nejednom případě se staršími výklady polemizují. Problematické například dříve tradovaný názor, že hru pohřbil především zmíněný kritický referát Antona Müllera. Upozorňují také na některé deficity stávajícího výzkumu, například na poměrně omezený výzkum hudební složky celé frašky. Právě hudba byla přítom neodmyslitelnou součástí této žánrové formy a dotvářela její nezaměnitelný lokální kolorit. Informace, které jednotlivé kapitoly přinášejí, se zbytečně neopakují, pouze v nezbytných případech jsou některé zmiňovány na více místech. I to ukazuje na pečlivou a promyšlenou koordinaci práce. V monografii nechybí ani důkladný soupis inscenací *Fidlovačky* na českých profesionálních jevištích od premiéry až do roku 2010, který připravili Markéta Trávníčková a Václav Štěpán. Závěrečnou část představuje osm vybraných textů, které v různých ohledech reprezentují dlouhou a komplikovanou reflexi hry, ať už jde o divadelní kritiky, či pohledy do zákulisí divadelní praxe.

Kniha vyšla v roce 2014 při příležitosti 180. výročí uvedení Tylovy hry na prknech Stavovského divadla, kde se v prosinci 1834 konala její premiéra. Zdaleka však není laciným, příležitostným zbožím. Jak prozrazuje nezasvěceným jeden z autorů, byl za poslední půlstoletí zpřístupněn pouze jediný nový pramen vztahující se k Tylově hře (s. 75). To však význam monografie nijak neumenšuje. Její hlavní přínos tkví především v interpretační kompetenci autorského týmu a v novém modu čtení pramenů.

Lenka Řezníková