

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Sebeidentifikace regionu v inscenacích
Těšínského divadla po roce 2000**

Magdalena Franková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Sebeidentifikace regionu Těšínského Slezska v inscenacích Těšínského divadla po roce 2000* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 9. května 2024.

Magdalena Franková

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování a hlubokou vděčnost prof. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D za její neskonalou trpělivost, skvělé vedení a cenné rady, jimiž obohatila mou bakalářskou práci. Dále bych chtěla poděkovat Těšínskému divadlu, které mi umožnilo přístup do archivu a ovlivnilo mou profesní i osobní budoucnost, jmenovitě pak řediteli MgA. Petru Kracikovi a Karin Dziadek. Velký dík za podporu a oporu patří rovněž mé rodině a přátelům. Práce je věnovaná hercům a realizátorům *Těšínského neba – Cieszyńskiego nebe*, jehož hvězdy mi svítily na cestě k vlastní identitě.

Obsah

Úvod	5
1. Metodologické koncepty a vyhodnocení zdrojů	7
2. Teoretické souvislosti	13
3. Historické souvislosti a vznik Těšínského divadla	21
4. Analýza inscenací	27
4.1. <i>Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe</i>	27
4.1.1. Kulturní znaky použité v inscenaci a její jazyková specifika	33
4.1.2. Mimo-regionální dosah a budování komunity	37
4.2. <i>Ondraszek Pan Łysej Góry</i>	39
4.2.1. Religiózní motivy a náboženská identita regionu	43
4.2.2. Recepce plenérové inscenace v závislosti na prostředí	47
4.3. <i>Krzywy Kościół</i>	48
4.3.1. Jazyková složka ve vztahu k identitě postav	50
4.3.2. Hudební složka a obraz hornického života	56
4.3.3. Závěrečné poselství <i>Krzywego Kościoła</i>	57
Závěr	60
Seznam použitých pramenů a literatury	62

Úvod

Bakalářská práce se v obecném rámci věnuje profesionálnímu divadlu v Českém Těšíně a jeho inscenacím s regionální tematikou Těšínského Slezska. Konkrétní zaměření vychází především z osobně motivovaných příčin. Když jsem v roce 2010 změnila základní školu, přešla jsem z polského do českého prostředí, následkem čehož byly mimo jiného první úvahy o tom, kým jsem a jaká je má identita. Žila jsem v éře otevírajících se hranic a jejich absence se vepsala i do mé osobnosti; v kolonkách „Češka“ i „Polka“ jsem se cítila jako cizinka a došla jsem k závěru, že je důležité definovat svůj původ na základě kultury. Co však zahrnuje *má* kultura, jsem si plně uvědomila až po zhlédnutí záznamu divadelní inscenace *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*, která redefinovala všechno, co jsem si do toho okamžiku myslela o sobě, své rodině i svém kraji, a zahájila dodnes trvající zkoumání mých kořenů a historie regionu Těšínského Slezska.

Při výběru tématu bakalářské práce jsem se proto rozhodla zaměřit na inscenace Těšínského divadla, v nichž dochází k sebeidentifikování regionu, a analyzovat, jakým způsobem ovlivňují vytváření individuální i kolektivní identity místního publika. Těšínské Slezsko je historickým územím, které je dnes rozděleno mezi Polsko a Českou republiku. Polská část zahrnuje Bílsko a části těšínského a fryštátského okresu, na české straně se pohybujeme od Jablunkovského průsmyku přes Frýdek, fryštátský okres s Bohumínem a Karvinou, až po okres českotěšínský, jehož součástí je i hranicí rozdělené město Těšín (Cieszyn a Český Těšín).

První české profesionální divadlo na Těšínsku bylo založeno až v roce 1945 v rámci obnovování válkou zdevastovaného kraje na popud místních patriotů. Polské národnostní snahy přispěly k tomu, že v roce 1951 vznikla vedle České také Polská scéna, dnes jediný polský profesionální soubor působící mimo hranice Polska. Kromě toho najdeme pod střechou Těšínského divadla ještě Loutkovou scénu Bajka hrající především pro dětské publikum, která se k instituci připojila v roce 2008. Protože není možné, abych v rámci bakalářské práce analyzovala dramaturgii od založení divadla, omezila jsem svůj zájem pouze na činoherní scény a jejich inscenace po roce 2000.

Cílem práce je popsat a na základě analýz vybraných inscenací vyhodnotit, jakým způsobem se Česká a Polská scéna Těšínského divadla podílejí na budování identity svého

publika, a také jakým způsobem prezentují publiku dějiny a kulturu oblasti. V souvislosti s tím je nutné definovat sociologické kategorie jako identita, tradice, folklor, mytologie historie a paměť a také vytvořit kontextuální úvod, který usnadní čtenáři neznalému lokálních poměrů porozumět analýze vybraných inscenací. Záměrem je pochopit mechanismy, které umožňují performativnímu umění působit na diváky a ovlivňovat formování jejich identity a sebeidentifikace.

1. Metodologické koncepty a vyhodnocení zdrojů

1.1. Metodologický přístup

Při analyzování inscenací jsem zprvu chtěla jít cestou strukturální analýzy, ukázalo se však, že pouhé odhalení dramatických struktur je nedostačující i zbytečné, protože pro identifikování inscenačních složek a postupů, které se konkrétně vztahují ke kultuře regionu, není potřeba provádět úplnou dekonstrukci scénického díla. Co je naopak nezbytně nutné, je pochopení diskurzu, ve kterém se pohybujeme, a proto jsem zvolila sociálněpsychologickou diskurzivní analýzu odhalující významotvorné konstrukce na základě analýzy textu, jímž může být nejen scénář, ale také performativní celek. Důraz přitom kladu na sociologickou část této metody, jež mi umožnila definovat kategorie, v nichž se pohybujeme, a následně studovat oboustranný vztah a vlivy mezi společenskými strukturami a vybranými inscenacemi. Přestože v některých případech konfrontuji své závěry s odezvami publika, abych nabídla širší pohled na možné účinky sebeidentifikačních snah, je psychologická část spíše upozaděná, což mi ovšem zvolená metoda umožňuje. Pokud bych se chtěla zaměřit na podrobnější studium skutečných dopadů inscenace na identitu jedinců, musela bych práci doplnit nejméně o dotazníkové šetření.

Aby bylo možné definovat, jakým způsobem je v inscenacích sebeidentifikován region, je nutné analyzovat přítomnost a konstrukci konkrétních sociologických kategorií vztahujících se k regionu Těšínského Slezska. Jsou jimi region, obyvatelstvo, národ, jazyk, historie, paměť, kultura, mytologie, osobnosti, náboženství, tradice a folklor. Jejich projevy budu hledat v dramatických, inscenačních a jazykových strukturách, adaptačních postupech, ale také v diskurzu tvůrčích týmů. Na základě těchto skutečností jsem v rámci rešerší vyhledávala historické studie a jazykové přehledy, které vypracovali čeští a polští akademici, abych mohla poukázat na případné shody či rozdíly v recepci jednotlivých kategorií.

V případě etnografických reálií a sociologické teorie jsem však pracovala pouze s polskou studií *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*¹ Grzegorza Studnického, protože v češtině neexistuje ekvivalent podobného rozsahu a zaměření. Studnický na příkladu Těšínska popisuje budování individuální a kolektivní identity na základě vztahu ke konkrétnímu místu, jeho historii a kultuře, a jeho závěry jsem konfrontovala se svými zkušenostmi autochtonní obyvatelky. V jeho textu jsem našla další dvě zásadní kategorie, jimž se podrobněji věnuji v teoretické části: jedná se o prostor identity a identitu prostoru. Studnický užívá v originále synonymicky „tożsamość miejsca/przestrzeni“ a „miejsce/przestrzeń tożsamości”, v překladu jsem však záměrně zvolila slovo „prostor“ pro jeho neohrazenost. Jak vysvětluji později, v této podobě ho mohu užívat nejen ve vztahu ke geograficky vymezené lokaci, ale také například v rámci performativních analýz nedivadelních prostorů.

1.2. Kritika literatury a pramenů

Výchozím textem při definování teoretických souvislostí pro mě byla již zmíněná studie etnologa a sociologa Grzegorza Studnického, *Śląsk Cieszyński: Obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*, která studuje budování identity jedince a skupiny v konkrétním sociálně-kulturním prostředí. Na základě Studnického závěrů jsem se v inscenacích České a Polské scény Těšínského divadla zaměřila na reprezentaci lokální historie, tradice, folkloru, kultury a jazykové pestrosti; při jejich kategorizaci jsem vycházela z textu teatroložky Tatjany Lazorčákové, *Teatr jako zapis doświadczeń jednostki i pamięć narodu (Współczesny nurt czeskiego teatru dokumentalnego i politycznego)*.² Lazorčáková řadí inscenace, v nichž tvůrci reflektují českou historii, do šesti kategorií podle způsobu, jakým dějiny zobrazují a interpretují:

1. Tvůrci zkoumají danou éru na základě zkušeností generace (*Krzywy Kościół*; 2022).
2. Určitá éra je zkoumána skrze zkušenosti národa s jednotlivcem.

¹ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4.

² LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Teatr jako zapis doświadczeń jednostki i pamięć narodu (Współczesny nurt czeskiego teatru dokumentalnego i politycznego)*. Online. In: *Dramat i doświadczenie*, Katowice, 2014, s. 119-125. ISBN 978-83-8012-131-7. Dostupné z: https://sbc.org.pl/Content/375685/dramat_i_doswiadczenie.pdf. [citováno 2024-05-09].

3. Historické období je zobrazováno skrze dokumentární obraz jednotlivce.
4. Daná doba je zobrazovaná replikováním atmosféry s ní spojované v paměti užšího společenství.
5. Obraz dané éry je vytvářen na základě zkušeností jedné společnosti.
6. Zkušenosti několika generací se stávají kaleidoskopem určitého časového úseku dějin³ (*Rajska Jablonka*; 2016, *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*; 2004).

Na rozdíl od Lazorčákové se nezaměřuji pouze na dokumentární a politické divadlo a kategorie jsem proto vztahovala nejen k zobrazování regionální historie, ale i její kultury a mytologii místa, včetně mýtických osobností. Z toho vyplynulo, že inscenace zařaditelné do jednotlivých skupin jsou uváděny vždy na Polské scéně (s jedinou výjimkou, kterou tvoří *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* inscenované při spolupráci obou scén). Tuto skutečnost připisuji historii Polské scény, jež vznikla ve snaze přiblížit polskou kulturu Polákům Těšínského Slezska.⁴ V několika případech se však stalo, že byly výše zmíněné kategorie nedostačující, a proto jsem přidala další dvě.

7. Inscenace zobrazuje zkušenosti jedince či užší skupiny s širším společenstvím (*Ondraszek, Pan Łysej Góry*; 2005).
8. Pretextem inscenace je umělecká tvorba jedince, pocházejícího z daného prostoru, a následné zobrazení kultury je tak v různé míře nepřímé (*Most nad Łuczyną*; 2002, *Inne rozkosze*; 2005, *Obora*; 2016, *Siedem zegarków kopidola Joachima Rybki*; 2019).⁵

³ Uvádím příklady pouze u kategorií, které jsem našla v práci vymezeném repertoáru. Vyjmenovávám však všechny možnosti, protože se domnívám, že je možné je aplikovat u jiné obdobné studie. LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Teatr jako zapis doświadczeń jednostki i pamięć narodu (Współczesny nurt czeskiego teatru dokumentalnego i politycznego)*. Online. In: *Dramat i doświadczenie*, Katowice, 2014, s. 119-125. ISBN 978-83-8012-131-7. Dostupné z: https://sbc.org.pl/Content/375685/dramat_i_doswiadczenie.pdf. [citováno 2024-05-09].

⁴ Porovnej: PINDUR, Mirosława. *Wybory repertuarowe Sceny Polskiej Těšínského divadla w Czeskim Cieszyńsku na rzecz zachowania tożsamości narodowej i regionalnej polskiej mniejszości narodowej na Zaolziu*. Online. In: *Studia Etnologiczne I Antropologiczne*, roč. 19, s. 91-104, 2019. ISSN 2353-9860. Dostupné z: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/15867/1/Pindor_wybory_repertuarowe_sceny_polskiej.pdf. [citováno 2024-05-09].

⁵ Ze všech kategorií umožňuje tato nejširší výklad, mezi uváděnými tituly jsou takové, které s regionem pojí pouze původ autora předlohy, případně jeho odkazy na život v oblasti, ale i inscenace vycházející z textů rozsáhle reflektujících společensko-kulturní a historické realie místa.

Otázkou diskuze by mohlo být, jak mezi inscenace zařadit projekty jako *Wesele po naszymu* (2019), nebo možné analýzy adaptací jako *Kogut w rosole* (2024). V prvním případě dílo sice splnilo umělecké parametry inscenace, produkčně se však jedná o event; u druhého jmenovaného titulu pracovali realizátoři s cizím dílem cizího autora a znaky regionu do něj vložili teprve v procesu adaptace.

V praktické části analyzuji sebeidentifikační procesy na příkladu tří titulů: *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*, *Ondraszek*, *Pan Łysej Góry* a *Krzywy Kościół*. U všech inscenací jsem měla možnost konfrontovat své závěry v různé míře s doprovodnými texty, jimiž jsou kniha *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*,⁶ disertační práce Renaty Putzlacher-Buchtové *Postać zbójnika Ondraszka w literaturze Śląska Cieszyńskiego*⁷ a panelová diskuze před představením *Krzywego Kościoła*. Vycházela jsem přitom z představení, které jsem osobně viděla, záznamů zveřejněných na soukromém portále Těšínského divadla a z fyzických materiálů jako scénář, program inscenace, dobové články či z archivovaných reflexí publika a recenzentů.

Všechny inscenace využívají nějakým způsobem významotvornou funkci prostoru, o čemž píše Radovan Lipus v publikaci *Scénologie Ostravy*,⁸ v níž prostřednictvím divadelní charakteristiky budov, soch i dalších fyzických objektů popisuje děje vznikající na základě jejich vzájemných vztahů. Další důležitou složkou inscenací je reprezentace jazykové pestrosti regionu, jejíž analyzování mi usnadnila znalost češtiny, polštiny i „po naszymu“ na úrovni rodilého mluvčího (odtud také vyplývá, že autorkou překladů, není-li uvedeno jinak, jsem já). V teoretické kapitole ukazují potencionální hierarchické vztahy jazykových složek a jejich možnou recepci. Hned na začátku jsem ze zdrojů vyřadila text Josefa Hrbáčka *Recepce textu, jeho analýza a interpretace*⁹ z roku 2005, v němž se autor opakovaně dopouští protimluvů a nejméně v jednom místě je článek nedostatečně ozdrojovaný. Stať Slavomíra

⁶ KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023.

⁷ BUCHTOVÁ, Renata, Mgr.. *Postać zbójnika Ondraszka w literaturze Śląska Cieszyńskiego*. Online. Brno, 2009. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/uhvqg/Ondras.pdf>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta., prof. PhDr. Ludvík Štěpán, PhD.. [citováno 2024-05-09].

⁸ LIPUS, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: KANT pro AMU, 2006. Disk. ISBN 80-86970-11-6.

⁹ HRBÁČEK, Josef. *Recepce textu, jeho analýza a interpretace*. Online. In: Naše řeč, 2005, roč. 88, č. 1, s. 1-8. Dostupné z: <http://naserec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7813>. [citováno 2024-05-09].

Utěšeného *K rozrůznění českého národního jazyka (Metodologie a terminologické poznámky)*¹⁰ z roku 1980 je sice možné označit jako zastaralou, pro mě však byla důležitá zmínka o termínu mluva. Mluva je autorem definovaná jako variabilní makroútvář, jehož složky mají charakter interdialektu, polonářečí i nářečí, což odpovídá rozvrstvenosti „po naszyumu“.¹¹ Z české teoretické literatury jsem dále pracovala s knihou *Jazyk a jazykověda*¹² Františka Čermáka z roku 2011, kterou jsem nahradila starší publikací Jiřího Černého *Úvod do studia jazyka*¹³ z roku 1998, a z polských textů jsem si zvolila studii *Fonematyka języka polskiego w ujęciu funkcjonalizmu aksjomatycznego*.¹⁴ Své závěry jsem nakonec konfrontovala s články ve sborníku *Současná jazyková situace na Moravě a ve Slezsku*.¹⁵

Při psaní kapitoly o historických souvislostech regionu jsem se zaměřovala na události spojené s inscenacemi a případné rozdíly v české a polské naraci dějin. Z polských publikací jsem pracovala s knihou *Poláci na Těšínsku*,¹⁶ která vyšla pod záštitou Kongresu Poláků a je v úvodu prezentována především jako studijní příručka pro pedagogy. Na jejím vzniku se podílela řada českých i polských akademiků a v jednotlivých částech pojednává o osudech polského obyvatelstva v regionu a zamýšlí se nad některými spornými tématy spojenými s historií Těšínska. Někteří autoři v ní pracují se subjektivizujícími formulacemi vytvářejícími emocionální tlak na čtenáře. Z českých textů jsem pracovala s rozsáhlou publikací *Český Těšín 1920-2020*,¹⁷ jež se navzdory názvu věnuje historii oblasti v širších časových i prostorových kontextech. Jejimi autory jsou převážně čeští akademici zachycující dějinný vývoj města z ekonomického, kulturního či politického hlediska. Navzdory komplexnosti

¹⁰ UTĚŠENÝ, Slavomír. *K rozrůznění českého národního jazyka (Metodologické a terminologické poznámky)*. Online. In: Slovo a slovesnost, roč. 41, č. 1, 1980. S. 7-16. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2644>. [citováno 2024-05-09].

¹¹ Tamtéž.

¹² ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Vydání 4., v Karolinu 2., doplněné. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1946-0.

¹³ ČERNÝ, Jiří. *Úvod do studia jazyka*. Olomouc: Rubico, 1998. ISBN 80-85839-24-5.

¹⁴ WAĞIEL, Marcin. *Fonematyka języka polskiego w ujęciu funkcjonalizmu aksjomatycznego*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. ISBN 978-80-244-4928-9.

¹⁵ BLÁHA, Ondřej a SVOBODOVÁ, Jindřiška. *Současná jazyková situace na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. ISBN 978-80-244-5281-4.

¹⁶ KASZPER, Roman, Bohdan MAŁYSZ a Józef SZYMECZEK. *Poláci na Těšínsku*. Online. Český Těšín: Kongres Poláků v České republice, 2009. ISBN 978-80-87381-00-7. Dostupné z: <https://www.polonica.cz/Files/File/Polaci-na-Tesinsku.pdf>. [citováno 2024-05-09].

¹⁷ JEŽ, Radim; PINDUR, David a WAWRECZKA, Henryk, et al.. *Český Těšín 1920-2020*. Český Těšín: Wart, 2020. ISBN 978-80-905079-7-5.

textu jsou však události sedmidenní války přímo související se vznikem Českého Těšína, krátce zmíněny na jedné a půl straně. Další informace jsem si proto doplňovala v přehledovém *Velkém historickém atlase českého Slezska: identita, kultura a společnost českého Slezska v procesu společenské modernizace s dopadem na kulturní krajinu* (dále jen *Atlas Slezska*).¹⁸ Kniha je koncipovaná jako odborné komentování map, ale doplňující texty představují navzdory kratšímu rozsahu velmi přehledné a jasné vysvětlení regionálních reálií.

Historii samotného Těšínského divadla a jeho scén jsem vypracovala na základě zmínek v již zmíněných publikacích, dále na základě materiálů z archivu Těšínského divadla, a souboru textů jednoho ze zakladatelů Těšínského divadla, Emila Vávrovského, který popisuje motivace k založení divadla a jeho první léta.¹⁹

¹⁸ HRUŠKA TVRDÝ, Lubor; JAROŠOVÁ, Lenka a LIPOVSKI, Radek (ed.). *Velký historický atlas českého Slezska: identita, kultura a společnost českého Slezska v procesu společenské modernizace s dopadem na kulturní krajinu*. Ostrava: Accendo – Centrum pro vědu a výzkum, z.ú., 2021. ISBN 978-80-87955-10-9.

¹⁹ VÁVROVSKÝ, Emil. *Budování Těšínského divadla; Léta nadšení a budování; Osamostatnění Těšínského oblastního divadla*. Frýdek-Místek, vyšlo samonákladem, 2004.

2. Teoretické souvislosti

Základní pojmy, se kterými práce operuje, jsou „identita“ a „sebeidentifikace“ definovány ze sociologického hlediska. Tato perspektiva umožňuje popsat recepci divadelních inscenací v kontextu sociálních struktur a procesů úzce spjatých se společností definovanou vztahem k regionu. V této kapitole vysvětluji jednotlivé pojmy, jejich vzájemnou souvislost a potencionální postavení vůči divadelním strukturám.

Identita je definována jako způsob recepce okolního světa a sebe sama ve vztahu ke konkrétním hodnotám, odpovídá na otázku „kým jsem?“ a definuje kategorii „já“.²⁰ V rámci širší společnosti dochází ke křížení, prolínání a vzájemné konkurenci identit a identifikací, které se utvářejí kolem kategorií jako region, národ, vyznání, tradice či folklor.²¹ Právě jejich konstrukce a hierarchie v inscenačních složkách budu v praktické části analyzovat.

Vzhledem k zaměření se na Těšínské Slezsko je důležitým identifikátorem regionu jeho topografie určující geografická specifika **prostoru** a jeho vymezení na mapě. Studnický uvádí termíny „identita prostoru“ a „prostor identity“,²² které spolu mohou úzce souviset, ale popisují dvě odlišné skutečnosti. **Identita prostoru** je zjednodušeně unikátnost daného místa, vznikající na základě geografických reálií terénu, kulturních projevů místního obyvatelstva a narácí s místem spojených; jednotlivé kategorie můžeme studovat například z hlediska jejich vzájemných vztahů či forem performatizace.²³ Naše vnímání prostoru může být rovněž ovlivněno rozdílnou recepcí termínů: zatímco pro Poláky označuje Zaolzí českou část Těšínska, pro některé Čechy může mít negativní konotaci z důvodu polského záboru z roku

²⁰ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4. S. 15-16.

²¹ Tamtéž, s. 537.

²² Tamtéž, s. 44.

²³ Příkladem takové analýzy může studie Radovana Lipuse, *Scénologie Ostravy*, ve které popisuje signum loci města na základě urbanistických znaků. LIPUS, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: KANT pro AMU, 2006. Disk. ISBN 80-86970-11-6.

1938, zároveň ale české vnímání pojmu Těšínsko nezahrnuje polskou část historického regionu.²⁴

Prostor identity obsáhne mnohem širší okruh, v rámci kterého můžeme analyzovat globální podstatu světa i zaměstnaneckou kulturu jedné instituce, což umožňuje širší využití v performativních vědách. Je však nutné vždy definovat rámec, v němž se při analýze pohybujeme. Tato práce se zaměřuje na prostor vymezený kulturou regionu Těšínského Slezska v jeho historických hranicích, ale není jím svazována. Zájezdová představení divadla znamenají, že jsou inscenace podrobeny recepci diváctva, jehož identita byla formována v rámci jiného kulturního prostoru, a otevírají tak prostor pro posouzení použitého znakového systému inscenace, respektive nakolik je univerzálně srozumitelný, či komunikuje pouze v úzkém diskurzivním vymezení.

Identita je utvářena na základě prožitků, které se odehrály v minulosti, proto je definována primárně skrze kategorie **historie a paměť**,²⁵ o nichž proto musíme uvažovat jako o určujících kategoriích. V okamžiku, kdy si připomínáme „co bylo“, dochází k přehodnocování minulosti a tím i k přetváření hodnot, respektive tradic, vycházejících z minulosti. Při vzpomínání dochází k selektivním procesům, které se liší od historického popisování skutečnosti zaměřujícího se na kontexty.²⁶ V rámci interpretací vznikají naše názory odrážející pozitivní i negativní odkazy kulturního dědictví a ovlivňující náš vztah k přítomnosti. Slouží k pochopení naší výjimečnosti a vytváří pocit, že někam patříme, čímž definují kategorii „my“, zatímco svět kolem jsou „oni“. Na Těšínsku je tato skutečnost navíc vyjádřena konkrétním pojmem „tu stela“ (doslova „být odtud“).

Vzniká-li identita kolektivu i jedinců během přítomného znovuprožití a reinterpretace věcí minulých, stává se divadlo zásadním činitelem v rámci **regionální edukace**. Při reflektování témat spojených s daným prostorem je prostředníkem, který ovlivňuje, či přímo určuje způsob recepce minulosti, určuje perspektivu, kategorie a schématické rámce, jimiž na věci minulé pohlížíme. Tuto skutečnost vyvozují ze

²⁴ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4. S. 78.

²⁵ Tamtéž, s. 42.

²⁶ Tamtéž, s. 21-31.

Studnického tvrzení, že se naše paměť může proměňovat skrze nové interpretování konkrétních historických svědectví a historických zdrojů.²⁷ Současně je možné danou teorii rozvést a definovat paměť jako dramaturgický rámec určující konkrétní významy, jež mohou být reflektovány například prostřednictvím autorských inscenací.

Podobnosti mezi postupy v utváření identity a inscenace mě vedly k zamyšlení se nad tím, jak definovat divadlo ze sociologického hlediska. Těšínské divadlo je vhodné uvažovat v rozměru národního divadla, nejen proto, že hraje pro publikum dvou národností, ale také ve vztahu k jeho historii a důvodům vzniku, které lze shrnout jako potřebu performovat svou identitu. Těšínské divadlo je tedy nejen prostorem působícím na vytváření identity, ale samo ji vyjadřuje. Obecně lze říci, že národní (a také Těšínské) divadlo je institucionalizací kategorie „my“, jejíž projevy můžeme hledat v uváděných inscenacích. Protože však na Těšínsku najdeme pobočky organizací jako *Polski Związek Kulturalno-Oświatowy* či *Kongres Polaków*, jejichž cílem je podpora rozvoje polské kultury a národnosti, můžeme institucionalizaci kategorie „my“ považovat za komplexní proces, jehož konkrétní projevy se odvíjejí od charakteristiky jednotlivých organizací.

Pro pochopení zobrazovacích procesů je nutné chápat také pojmy **tradice** a **folklor**, které se vyvozují z historie a paměti jako projevy kulturních reálií. Tradice je kategorie, v níž se „my“ odvolává k místům paměti, mýtům, předkům a publiku známým symbolům. Je prožíváním zpřítomněné minulosti, která získává interpretační hodnoty a současně je mostem, který nás odvádí z nepříjemné přítomnosti do „lepší“ minulosti, jež skrze selektivní proces paměti ztratila negativní konotace.²⁸

Tradice a folklor jsou ve veřejném prostoru často nesprávně užívány jako synonyma. Studnický pojmenovává folklor ze sociologického hlediska jako inscenizaci a rekonstrukci reálií, které byly otázkou každodennosti minulých dob,²⁹ na základě čehož se ztrácí původní účel a stává se pouze mementem. V této souvislosti není možné zařadit divadelní inscenaci mezi projevy folkloru – jako současná událost je živoucím tvarem odehrávajícím se „teď

²⁷ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4. S. 27.

²⁸ Tamtéž, s. 29.

²⁹ Tamtéž, s. 177.

a tady“, v daném kontextu, který však může být dotvářen folklorními prvky, což je nutné při analýze vytváření identity rovněž zohlednit, například nakolik je inscenace edukativní ve smyslu zobrazování zapomenutých rituálů, či se odvolává prostřednictvím známých symbolů k významům, jež nesou.

Ve snaze vytvořit celistvý obraz skutečnosti a možných recepcí je nutné zohledňovat všechny zúčastněné strany. Komplexnost tématu ovšem neumožňuje zahrnout každého obyvatele regionu a jejich mluvčími se stávají osoby, které Studnický označuje jako „strážce (nositele) paměti“.³⁰ Většinou mluvíme o osobnostech aktivně se podílejících na vytváření kulturního obsahu v regionu, jejichž vliv působí na kolektivy kolem nich seskupené a v případě inscenací je proto důležité vnímat kontext tvůrců. Dopustí-li se nositel paměti jednání, které je v rozporu s ním reprezentovanými hodnotami, může dojít k různým typům krizí identity, mezi něž může patřit například odmítnutí veřejné sebeidentifikace, tedy snaha popřít svou identitu na základě obavy, že bude ztotožňována s činy nebo názory daného jedince, respektive skupiny.

I samotný příklon k tradicím může mít na jedince a kolektivy negativní vliv projevující se na extrémistické úrovni (nacionalismus, u jiných kategorií pak rasismus a xenofobie), či jako tendence vytvářet mýty, jejichž recepce vede ke klamným představám o sobě nebo společenství.³¹ Studnický cituje respondenty aktivně činné v regionální edukaci probíhající v rámci kurzů, kulturních akcí, přednášek aj., kteří se shodují na tom, že jejich záměrem je dovést „žáky“ k poznání, že sami pocházejí z multikulturního prostředí a měli by být vůči druhým tolerantní.³² Tento veskrze pozitivní záměr však může být vzhledem k množství jmenovaných sporů spíše přílišným optimismem odporujícím realitě. Samo rozdělování na kategorie „my“ a „oni“ dává předpoklad ke vzniku nenávistných projevů, uzavření se ve stereotypch a idealizaci vlastní skupiny včetně odmítání jakéhokoliv vývoje, otázkou tedy je, nakolik může divadlo tuto skutečnost narušit a změnit.

³⁰ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4. S. 49-53.

³¹ Tamtéž, s. 26.

³² Tamtéž, s. 105.

Dalším zásadním prvkem kultury, který ovlivňuje obyvatelstvo na Těšínsku, je **jazyk**. V analyzovaných inscenacích hraje významnou roli, protože je základním nositelem symbolů, slouží k rozlišování sociálních struktur obyvatelstva, ale také historických epoch. Komunikační funkce plní v různé míře čeština, polština a „po naszymu“, tedy stejná trojice, která je dodnes na Těšínsku užívána (na rozdíl od němčiny a jidiš), zatímco ostatní jazyky obsažené v jednotlivých slovech či krátkých větných celcích plní symbolickou funkci (například latina, italština či francouzština v replikách šlechtických postav). Pro potřeby práce není nutné znát gramatická pravidla, ale spíše porozumět základnímu rozčlenění jazykových rovin a možným recepčním, které se k nim vztahují. V případě „po naszymu“ jsem však cítila potřebu vytvořit krátký přehled, protože označení nářečí (v polštině gwara), s nímž je nejčastěji konotována, se ukázal nedostatečný – vycházím přitom nejen ze zkušenosti rodilé mluvčí, ale především z funkcí, jaké „po naszymu“ plní v inscenacích.

Výchozím bodem v uvažování o jazykové teorii pro mě byly **(ne)hierarchické vztahy** celků. V učebnici *Literatura pro 1. ročník středních škol*³³ najdeme jednoduché rozčlenění českého jazyka na spisovný a obecný, dále hovorový, slang, dialekt a nářečí.³⁴ V širším povědomí se stává, že je spisovná forma vnímána jako nadřazená ostatním kategoriím, nicméně odborná literatura, se kterou jsem pracovala, tuto hierarchizaci odmítá. František Čermák v knize *Jazyk a jazykověda*³⁵ ji doslovně nazývá jako neopodstatněnou; v této problematice však můžeme vidět kořeny stereotypu spojujícího hovorové či dialektické projevy jazyka se sociálními skupinami z nižších vrstev společenského žebříčku. Čermák nabízí několik typů kategorizace, z nichž jsem si vybrala horizontální členění. V rámci něj jsou nejdůležitějšími aspekty realie geografické (na jejichž základě je definován dialekt, interdialekt, aj.) a funkční. V rámci nich vznikají kategorie jako spisovný/standardní jazyk plnící reprezentativní funkce, dále jeho mluvená podoba užívaná v běžné komunikaci, profesní žargon odborné sféry a jazyk sociálně uzavřených skupin.³⁶ Současně však dochází

³³ BLÁHOVÁ, Renata a ŠELEŠOVSKÁ, Ivana. *Literatura pro 1. ročník středních škol*. Brno: Didaktis, 2008. ISBN 978-80-7358-115-2.

³⁴ Tamtéž, s. 11.

³⁵ ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Vydání 4., v Karolinu 2., doplněné. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1946-0.

³⁶ Tamtéž, s. 17.

k propojení těchto kategorií a určitých sociálních vrstev, jejichž strukturalizace se rovněž může odrazit v recepci užívaného jazyka.

Čeština se v analyzovaných inscenacích objevuje buď ve spisovné formě obsahující komunikované významy, jejíž rozšíření o dialektismy dokresluje vztah příběhu k regionu Těšínského Slezska. Polština je užívaná ve větší míře, což je však dáno tím, že se jedná o inscenace z repertoáru Polské scény Těšínského divadla. Její funkce je nejen komunikační, ale především symbolická – neodkazuje pouze na jazykovou pestrost regionu, ale zdůrazňuje přítomnost polskojazyčného obyvatelstva, často se identifikujícího jako Poláci, na území České republiky.³⁷ Plní stejnou funkci, jako dvojjazyčné cedule s názvy ulic či polské hlášení na vlakové stanici. Irena Bogoczová užívá v textu *Čeština na Těšínsku: Hledání prostředků běžné mluvenosti*³⁸ termín „manifestace vlastní přítomnosti“,³⁹ z teatrologického hlediska však mluvíme spíše o performování své identity v prostoru.

V knize *Fonematyka języka polskiego*⁴⁰ je uvedeno, že kategorie jako dialekt, sociolekt aj. a jejich případná hierarchizace jsou politicky a sociologicky podmíněné, nevychází ze samotných struktur jazyka.⁴¹ Nejlepší příklad najdeme v Polsku, kde existuje termín „język regionalny“ (regionální jazyk), umožňující po splnění podmínek užívat specifický jazyk menšin na oficiální úrovni (například v rámci studia); v současnosti ale tyto podmínky splňuje pouze kašubština.⁴² Tyto souvislosti a s ohledem na zaměření práce je proto nutné zabývat se kategorizací „**po naszymu**“.

„Po naszymu“ bývá nejen v komunikaci neodborné veřejnosti, ale také v mnohých vědeckých publikacích, nazýváno nářečím. Impuls vedoucí k formulování podkapitoly, byl rovněž osobní – pojem „nářečí“ mi konotoval formu degradace významu dané řeči. Tuto vsuvku uvádím z dobrého důvodu. V rámci rešerší jsem narazila na článek *Mluvená čeština*

³⁷ BOGOCZOVÁ, Irena. Čeština na Těšínsku: Hledání prostředků běžné mluvenosti. In: *Současná jazyková situace na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. S. 72-82. ISBN 978-80-244-5281-4. S. 74.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ WAĞIEL, Marcin. *Fonematyka języka polskiego w ujęciu funkcjonalizmu aksjomatycznego*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. ISBN 978-80-244-4928-9.

⁴¹ Tamtéž, s. 44.

⁴² Více na oficiálních stránkách polské vlády: *Język kaszubski*. Online. In: gov.pl. Dostupné z: <https://www.gov.pl/web/mniejszosci-narodowe-i-etniczne/jezyk-kaszubski>. [citováno 2024-05-09].

na Moravě a ve Slezsku dnes: otázka sociolingvistická,⁴³ ve kterém se autor zamýšlel nad potřebou jazykovědců „revitalizovat dialekty“. Vyjadřuje pochopení pro význam těchto úkonů z hlediska budování identity, ale upozorňuje, že se tak často děje na základě strukturalistického přístupu a emocionálních vazeb, přičemž se opomíjí lingvistické kategorie a vnitřní jazykový řád.⁴⁴ Na tom se shoduje s Čermákem, který poukazuje na riziko příliš široké definice, podle níž by mohla být každá vrstva jazykové struktury označena jako samostatný jazyk.⁴⁵

Hledala jsem tak definici, která by zmíněné skutečnosti v případě „po naszymu“ zohledňovala, a našla jsem ji v textu Ireny Bogoczové,⁴⁶ jež nejprve vyjmenovává jednotlivé kategorie slezských nářečí a jejich členění, v závěru však upozorňuje, že „po naszymu“ je místní mluvená forma jazyka odlišující se od nespisovných teritoriálních strukturálních nářečních útvarů. Dále definuje „po naszymu“ jako směsicí prvků z různých jazyků, jež se nutně neváže k národnostnímu cítění mluvčích a může se přiklánět více k češtině či k polštině.⁴⁷ Jako rodilá mluvčí pouze dodám, že jednotlivé podoby se mohou lišit nejen mezi městy, ale také mezi rodinami a někteří mluvčí mění formu i v rámci jednoho rozhovoru. „Po naszymu“ tedy nelze označit ani jako regionální jazyk, protože mu schází ucelenost, jakou se vyznačuje například zmiňovaná kašubština. Odklonila jsem se proto od snahy definovat „po naszymu“ jako autonomní tvar, ale podařilo se mi objevit pojem, který shrnuje vše doposud jmenované, a tím je pojem „mluva“, jak ji definuje Slavomír Utěšený.⁴⁸ Autor mluví o mnohvrstevnatosti zastřešující nejednotné dialekty, nářečí či komplexnější řečové systémy spadající do jedné oblasti,⁴⁹ což se shoduje s uvedenou charakterizací Bogoczové. Funkčnost pojmu potvrzují i analyzované inscenace, ve kterých se „po naszymu“ objevuje v podobách začínajících u komunikačního prostředku s danými strukturami (danými samozřejmě

⁴³ ULIČNÝ, Oldřich. Mluvená čeština na Moravě a ve Slezsku dnes: otázka sociolingvistická. In: *Současná jazyková situace na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. S. 49-55. ISBN 978-80-244-5281-4.

⁴⁴ Tamtéž, s. 53-54.

⁴⁵ ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Vydání 4., v Karolinu 2., doplněné. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1946-0. Str. 13-18.

⁴⁶ BOGOCZOVÁ, Irena. Čeština na Těšínsku: Hledání prostředků běžné mluvenosti. In: *Současná jazyková situace na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. S. 72-82. ISBN 978-80-244-5281-4. S. 74.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ UTĚŠENÝ, Slavomír. *K rozrůznění českého národního jazyka (Metodologické a terminologické poznámky)*. Online. In: *Slovo a slovesnost*, roč. 41, č. 1, 1980. S. 7-16. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2644>. [citováno 2024-05-09].

⁴⁹ Tamtéž.

mluvčím, který psal scénář), přes nářeční projevy postav, dialektismy, ale také jako sociolekt určitých skupin obyvatelstva.

Výše v textu jsem přirovnala Těšínské divadlo k národním divadlům podílejícím se na budování identity národa, například skrze manifestaci jazyka. Česká i Polská scéna Těšínského divadla vznikly ve snaze šířit českou a polskou kulturu a jazyk. Postupně se však objevuje i snaha šířit z jeviště tradiční mluvu s cílem oživit, pozvednout a zachovat „po naszymu“ jako komunikační prostředek místního obyvatelstva a rozvíjet jeho identitu na základě symbolického a znakového systému této mluvy. Tato skutečnost potvrzuje, že Těšínské divadlo, a konkrétněji Polská scéna, hraje zásadní roli v procesu regionální edukace.

3. Historické souvislosti a vznik Těšínského divadla

Všechny tři analyzované inscenace se různými způsoby odkazují na dějiny Těšínského Slezska a je tedy důležité jim porozumět. Komplexnost místní historie mi však neumožňuje jít do hloubky, na druhou stranu to ani není cílem práce. Z toho důvodu se budu věnovat pouze vybraným úsekům přímo souvisejícím s inscenacemi.

Jednou z takových etap jsou **dějiny Těšínského Slezska do 19. století** a s nimi spojená **náboženská situace**. Počátky střídání českých a polských pánů na Těšínsku se datují až do 10. století, v roce 1290 se během krize polského státu Těšínské knížectví vyčlenilo jako samostatná oblast a začalo navazovat úzké vztahy s českými panovníky.⁵⁰ Po smrti poslední Piastovny připadlo území právoplatným českým králům, kterými byli v té době Habsburkové.⁵¹ Tyto skutečnosti se později objevily v argumentaci československo-polského sporu jako český nárok na těšínská území.

Míra autonomie, kterou knížectví mělo, se odrazila na náboženské pluralitě regionu. V 16. století došlo ke konverzi těšínského knížete k protestantismu a současně s ním museli konvertovat i poddaní a šlechta,⁵² následkem čehož došlo k rozšíření evangelické víry a vznikla další z polarit regionu. Během rekatolizace docházelo k uplatňování tvrdých represí a útlak nekatolického obyvatelstva se začal vytrácet teprve s tolerančním patentem Josefa II., který v omezené míře přiznával evangelíkům práva, například k vybudování tzv. kostelů milosti.⁵³ Trvalost protestantské víry na území Těšínska se až do dnešních dnů odráží v označení „tvrdý jak lutheránská víra u Těšína“. Studnický poukazuje na skutečnost, že dodnes přetrvávající specifika náboženské plurality Těšínského Slezska jsou zvláštností nejen

⁵⁰ KASZPER, Roman, Bohdan MAŁYSZ a Józef SZYMECZEK. *Poláci na Těšínsku*. Online. Český Těšín: Kongres Poláků v České republice, 2009. ISBN 978-80-87381-00-7. Dostupné z: <https://www.polonica.cz/Files/File/Polaci-na-Tesinsku.pdf>. [citováno 2024-05-09]. S. 9.

⁵¹ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4. S. 70.

⁵² KASZPER, MAŁYSZ, SZYMECZEK, pozn. 50, s. 10.

⁵³ JEŽ, Radim; PINDUR, David a WAWRECZKA, Henryk, et al.. *Český Těšín 1920-2020*. Český Těšín: Wart, 2020. ISBN 978-80-905079-7-5. S. 380.

na české, ale dokonce i na polské straně hranice.⁵⁴ V rámci spíše ateistické České republiky je Těšínsko jednou z nejreligióznějších oblastí, v Polsku je unikátem počet evangelíků.

Pro analyzování inscenací je z hlediska dějinných odkazů nutné osvětlit i **genezi národnostních hnutí a kontext pozdějších sporů**. Během 19. století došlo k výraznému rozvoji oblasti, který umožnil především objev uhelných ložisek, v důsledku čehož se do oblasti začali stěhovat lidé za prací. Příchozí se stali diskutovanou součástí pozdějších sporů, v nichž se zúčastněné strany pokoušely například zamezit tomu, aby mohli „přistěhovalci“ rozhodovat o „domorodcích“.⁵⁵ Nejvýrazněji se takto prezentovali tzv. šlonzákovci kolem Josefa Koždoně a jeho Slezské lidové strany.⁵⁶ Emigrační vlna probíhala v době, kdy se začalo v Evropě rozšiřovat ideové pojetí národa. Na Těšínsku v té době převažovalo polskojazyčné obyvatelstvo a polské národní hnutí tak mělo výrazně větší úspěch než české. Současně se ale lidé začínali hlásit k tzv. ślonzactwu/ślonzáctví, které můžeme vnímat jako opozici vůči českým, polským i německým národním snahám, protože se váže nikoliv k národu, ale k Těšínskému Slezsku. Přestože je v inscenacích toto téma opomíjeno, zásadně ovlivňuje způsoby recepce publika i uvažování o inscenacích v kontextu regionu. Koždoňovo ślonzakowskie/ślonzákovské hnutí bylo totiž tvořeno převážně stranicky organizovanými Šlonzáky,⁵⁷ a přestože nelze tvrdit, že jsou obě zmíněné kategorie synonymy, děje se tak v mnohé, nejen odborné, literatuře. Informační nejasnost pak může způsobit, že pokud se divadelní inscenace zaměřují na tematiku, jaká definuje Šlonzáky, tedy sebeidentifikace se s regionem, může vzniknout mylná představa o podpoře činnosti extrémistické strany.

Jedním z klíčových období formujících současná regionální specifika je **spor o Těšínsko ve 20. století**. Po skončení první světové války bylo nutné vyřešit otázku nových hranic a na mezinárodním poli se ve věci Těšínska začaly ozývat argumenty historického

⁵⁴ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4. S. 65.

⁵⁵ KASZPER, Roman, Bohdan MAŁYSZ a Józef SZYMECZEK. *Poláci na Těšínsku*. Online. Český Těšín: Kongres Poláků v České republice, 2009. ISBN 978-80-87381-00-7. Dostupné z: <https://www.polonica.cz/Files/File/Polaci-na-Tesinsku.pdf>. [citováno 2024-05-09]. S. 14-15.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ JEŽ, Radim; PINDUR, David a WAWRECZKA, Henryk, et al.. *Český Těšín 1920-2020*. Český Těšín: Wart, 2020. ISBN 978-80-905079-7-5. S. 53.

nároku (za Československo) a etnické převahy (za Polsko).⁵⁸ Česká strana zaujala jasný postoj, ve kterém prezident Tomáš Garrigue Masaryk prezentoval polské nároky jako okupaci⁵⁹ a polská strana zase ve sporných oblastech vyhlásila volby do Sejmu a odváděla muže do armády kvůli bojům s bolševickým Ruskem. Československo tento akt považovalo za narušení státní suverenity a odpovědělo vojenským zásahem, který je dnes znám jako „sedmidenní válka“.⁶⁰ Z tohoto sporu o území Těšínského Slezska vyšli Čechoslováci jako vítězové a spor se tak z kolektivní paměti postupně vytratil, zatímco v poraženém Polsku je neustále připomínán.⁶¹ Důvodem ale může být také tendence vytěšňovat z paměti příběhy s negativní konotací, v tomto případě válečné zločiny. Zatímco česká strana vykresluje spor primárně faktograficky, často stroze, polský pohled je silně emotivní a zahrnuje podrobný výklad (například zavraždění vojáků wadovického pluku ve Stonavě Čechoslováky). Tyto rozdíly se často diskutují při odhalování pomníků – velkou vlnu polské nevole vyvolalo například v roce 2012 odhalení pomníku veliteli českých vojsk Josefu Šnejdárkovi, jemuž jsou zmíněné zločiny připisovány.⁶²

Konec sporů je na oficiální úrovni datován až do roku 1920, kdy po neúspěšném pokusu o plebiscit došlo 28. července 1920 k rozdělení regionu na konferenci ve Spa.⁶³ Hranice se bohužel postupně propisovala do mezilidských vztahů, státní příslušnost a národnostní identita se dostaly do silného rozporu a byly jedním z aspektů, které ovlivnily skutečnost, že je Těšínské Slezsko místem, kde lidé skutečně aktivně hledají odpověď na otázku, kým jsou – v jistém smyslu můžeme tuto situaci popsat jako narušení tradice, jejíž ztrátou došlo k vytvoření mezery ve vlastní identitě a následné potřebě ji zaplnit.

Dozvuky sporu v pozdějších letech a současnosti shrnu pouze krátce, především pro chápání kontextů, protože se objevují v analyzovaných inscenacích v menší míře.

⁵⁸ JEŽ, Radim; PINDUR, David a WAWRECZKA, Henryk, et al.. *Český Těšín 1920-2020*. Český Těšín: Wart, 2020. ISBN 978-80-905079-7-5. S. 78.

⁵⁹ Tamtéž, s. 380.

⁶⁰ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4. S. 82.

⁶¹ HRUŠKA TVRDÝ, Lubor; JAROŠOVÁ, Lenka a LIPOVSKI, Radek (ed.). *Velký historický atlas českého Slezska: identita, kultura a společnost českého Slezska v procesu společenské modernizace s dopadem na kulturní krajinu*. Ostrava: Accendo - Centrum pro vědu a výzkum, z.ú., 2021. ISBN 978-80-87955-10-9. S. 254.

⁶² STUDNICKI, pozn. 60, s. 392.

⁶³ Tamtéž, s. 79.

V meziválečném období docházelo k snahám čechizovat místní polské obyvatelstvo a polské aktivity tak většinou směřovaly proti československým úřadům.⁶⁴ Jak je však zmíněno například v knize *Poláci na Těšinsku*, dobové materiály je nutné vnímat s odpovídajícím kritickým odstupem, protože vznikaly v atmosféře křivdy (nikoliv brát je na lehkou váhu!).⁶⁵ Studnický jmenuje například nátlak vytvářený na polské obyvatelstvo, jež bylo nuceno posílat děti do českých škol a poukazuje na přímou souvislost mezi zvýšenou snahou o politické a kulturní aktivity, která sloužila jako prevence proti asimilaci⁶⁶ (a která vysvětluje také množství polských organizací dodnes působících na české straně hranice).

Dalším zásadním obdobím je rok 1938; než došlo k podepsání Mnichovské dohody a zabrání Těšínska polskou armádou, začaly narůstat polské nacionální snahy a protičeské aktivity.⁶⁷ V důsledku nejen polského záboru došlo po obnovení Československa ke zrušení mnohých zákonů chránících menšiny, což se (nejen) v podobě násilností velmi ostře odrazilo na Těšinsku, jehož hranice se vrátila do předmnichovské podoby. Na oficiální úrovni došlo k ukončení sporů v roce 1947, kdy Československo a Polsko podepsalo pod nátlakem ze strany Sovětského svazu smlouvu o příměří⁶⁸ a v roce 1958 také Smlouvu o přátelství a vzájemné pomoci. Díky ní mohli obyvatelé z pohraničního pásma získat jednorázovou propustku a překračovat hranice.⁶⁹ Nic z toho však nevymazalo nevraživost, která metaforicky řečeno prosákla až ke kořenům. Zatímco polská strana kritizovala pomníky Masarykovi a Šnejdárkovi, česká zase nelibě přihlížela umístění tzv. Ślonzaczki na Zámeckém vrchu v Těšíně. Socha představuje mladou ženu v bojovné pozici s šavlí namířenou k hranici. Mluvíme zde o artefaktech s potenciálem vyvolávat svou medialitou kontroverze na základě střetů interpretací paměti. Uvažujeme-li také divadelní inscenaci jako artefakt, můžeme v rámci analýzy identifikovat její potencionálně kritické prvky.

⁶⁴ KASZPER, Roman, Bohdan MAŁYSZ a Józef SZYMECZEK. *Poláci na Těšinsku*. Online. Český Těšín: Kongres Poláků v České republice, 2009. ISBN 978-80-87381-00-7. Dostupné z: <https://www.polonica.cz/Files/File/Polaci-na-Tesinsku.pdf>. [citováno 2024-05-09]. S. 37.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4. S. 80.

⁶⁷ KASZPER, MAŁYSZ, SZYMECZEK, pozn. 64, s. 40-41.

⁶⁸ JEŽ, Radim, PINDUR, David a WAWRECZKA, Henryk. *Český Těšín 1920-2020*. Český Těšín: Wart, 2020. ISBN 978-80-86696-56-0. S. 118.

⁶⁹ Tamtéž, s. 119.

V kontrastu k „pomníkové válce“ můžeme jmenovat například euforii spojenou s otevřením hranic v roce 2007, kdy obě země vstoupily do Schengenského prostoru. V tomto případě zafungovala nostalgie a potřeba paměti vytvářet most do minulosti, hledat příjemné věci, definovat ty prvky identity, které nabízejí komfort a pocit „známého“. V inscenacích se proto můžeme zaměřit nejen na negativní, ale také pozitivní aspekty, a porovnávat, v jakém poměru se objevují „citlivá témata“ a symboly spojené s pozitivními zkušenostmi.

Vraťme se však ještě na moment do poválečného období. V rámci revitalizace Těšínska byly obnovovány či zakládány také kulturní organizace, mezi než patřilo i **Těšínské divadlo**. První stálá česká scéna vznikla v roce 1945 z iniciativy místních nadšenců v čele s Emilem Vávrovským. Cílem měla být kultivace místního obyvatelstva a šíření české kultury a jazyka,⁷⁰ v níž se odrážela potřeba rozvinout kulturní kontexty vlastní identity a obohatit ji o nové podněty. Divadlo si pronajímalo prostory také v okolních městech a vesnicích⁷¹ a tento zájezdový model zůstal zachován až do současnosti. První větší rozvoj přišel v 50. letech po nástupu ředitele Josefa Zajíce, který ve spolupráci s divadlem v Bielsku-Białej a PZKO (Polski Związek Kulturalno-Oświatowy) otevřel novou, Polskou scénu, tvořenou postupně se profesionalizujícími ochotníky, kteří zajišťovali sebeidentifikaci obyvatel s polskou kulturou.⁷² Od roku 2008 je součástí divadla také Loutková scéna Bajka.

Vávrovského memoárové texty odhalují dramaturgické uvažování zakladatelů, jejichž potencionální publikum nemělo s divadelní kulturou mnoho zkušeností. Filmy promítané dělníkům neměly odezvu, protože komunikovaly nesrozumitelným znakovým systémem, jak tvrdí Vávrovský, což se divadlo snažilo změnit. Dramaturgický plán kombinoval divácky oblíbené texty spojené s regionem a známá česká dramata s komediálním a hudebním potenciálem.⁷³ Hudební inscenace se mimochodem těší velké oblibě dodnes. Důležitým faktem však je, že z českého repertoáru (na rozdíl od polského) se regionální témata postupně vytratila.

⁷⁰ VÁVROVSKÝ, Emil. *Budování Těšínského divadla; Léta nadšení a budování; Osamostatnění Těšínského oblastního divadla*. Frýdek-Místek, vyšlo samonákladem, 2004. S. 9.

⁷¹ JEŽ, Radim, PINDUR, David a WAWRECZKA, Henryk. *Český Těšín 1920-2020*. Český Těšín: Wart, 2020. ISBN 978-80-86696-56-0. S. 561.

⁷² *Pod wspólnym dachem*. Televizní dokument. TVP Kielce, TVP, 2021. Uložen v interním archivu divadla.

⁷³ VÁVROVSKÝ, pozn. 70, s. 33.

Všechny tři scény jsou autonomní, s vlastním dramaturgickým plánem, hereckým souborem a uměleckým vedením a uvádějí své inscenace nejen v rámci regionu, ale také na zájezdech napříč Českou republikou a Polskem. Dramaturgie jednotlivých scén vzniká nezávisle na sobě, přesto dochází v posledních letech k výraznější mezisouborové spolupráci. V posledních letech se Těšínské divadlo začíná aktivně podílet také na vzdělávání svých publik, a to skrze Klub mladého diváka, Klub młodzieżowy a Klub přátel TD.

4. Analýza inscenací

4.1. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*

První analyzovaná inscenace *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe, sentimentální tramvajová ralley* měla premiéru 15. května 2004 a derniéru se odehrála 18. června 2011. Při analýze jsem vycházela z oficiálního záznamu zveřejněného na DVD, jehož střihová úprava mohla ovlivnit recepci díla.⁷⁴ V minulosti existovala webová stránka, která obsahovala mnohé rozšiřující informace k inscenaci a sloužila ke komunikaci mezi tvůrci a publikem. Dnes je nedohledatelná, část obsahu však byla naštěstí převedena do podoby fyzických kopií a je uložena v archivu Těšínského divadla, což mi umožnilo konfrontovat závěry analýz s některými odezvami publika.

Východím bodem realizace byly písně Jaromíra Nohavici doplňující mozaikovitý obraz kultury, osobností, historie a jiných reálií Těšínského Slezska. Scénář Renaty Putzlacher začal vznikat díky, v té době několikaleté, spolupráci, v rámci níž překládala Nohavicovy texty do polštiny.⁷⁵ Kromě polštiny zaznívají například v písni „*Těšínská*“ také němčina (překlad Miroslav Zelinský) a židovský ivrit (překlad Petr Bachrach),⁷⁶ tedy jazyky obyvatelstva, jež ještě na počátku 20. století ovlivňovalo vývoj regionu. Výraznými motivy jsou místní krajina, její obyvatelé a lokální kultura, ale i dějiny, například dopady třicetileté války a morových ran, které jsou prezentovány v atmosféře nostalgie a sentimentu odvolávající se k době, v níž nebyl region (a město Těšín) rozděleno hranicí. Velkou roli proto hraje i absence kontroverzních událostí, jakými jsou dějiny regionu v první polovině 20. století.

⁷⁴ *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. DVD. Český Těšín, Těšínské divadlo, 2008.

⁷⁵ KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023. S. 16-17.

⁷⁶ PUTZLACHER, Renata. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 15. května 2004. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2004. Uložen v archivu divadla.

Jaromír Nohavica je s Ostravskem a Těšínskem spojený v širším veřejném povědomí díky své tvorbě, která se na region odkazuje. V komentářích k inscenaci *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* opakovaně zaznívá, že mnozí diváci představení navštívili právě kvůli nebo díky spojení s Nohavicou.

T. Zavoral: „Jsem z Ostravy (...) a jako takový jsem samozřejmě velkým milovníkem písničkáře a dnes již i legendy Jarka Nohavici. (...) musím říct, že snáším dost nelibě, když se někdo pokouší přezpívat Jarkovy písně. Již dopředu jsem značně negativně naladěn a připraven jakoukoliv coververzi odmítnout. Takto „připraven“ jsem šel i minulou sobotu 7. května 2005 do Divadla pod Palmovkou na představení Těšínské niebo. Několika slovy, byl jsem nadšen!!!“⁷⁷

Tadeusz: „Wielki koncert Jaromira Nohavicy w Teatrze ROMA (jesień 2005). (...) Zauroczenie, podziw, miłość, czy wręcz obsesja i fanatyzm? Stan ten trwa i nasila się w miarę poznawania nowych piosenek wielkiego Jarka. (...) śledze wszelkie informacje zawierające słowo „Nohavica”. Wnet natrafiam na info: Teatr na Woli – Cieszyńskie Niebo. (...) Myślę że dopiero dzięki przedstawieniu poznałem WIELKIEGO NOHAVICĘ.“⁷⁸

Osobnosti působící ve veřejném prostoru mohou mít vliv na to, jakým způsobem se budeme sebeidentifikovat s hodnotami, jež představují, včetně regionu, z něhož pocházejí. S osobou Jaromíra Nohavicy je spojeno mnoho kontroverzí, které mohou posloužit jako příklad. Mezi léty 2006 – 2007, tedy v době, kdy se *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* stále hrálo, se Nohavica objevoval často v médiích kvůli údajné spolupráci se Státní bezpečností.⁷⁹ Žádný z archivovaných komentářů k inscenaci se k tématu nijak neodkazuje, nemohu tedy

⁷⁷ KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023. S. 52.

⁷⁸ Tadeusz: *Velký koncert v Teatrze ROMA (podzim 2005). (...) Nadšení, údiv, láska, nebo přímo obsese a fanatismus? Ten pocit trvá a sílí spolu s poznáváním nových písní velkého Jarka. (...) pátrám po jakýchkoliv informacích obsahujících slovo „Nohavica“.* Brzy narazím na info: *Teatr na Woli – Těšínské nebe. (...) Myslím, že teprve díky představení jsem velkého Jarka poznal.* Tadeusz, TN W WARSZAWIE, 31. 2. 2006, ohlasy na Těšínské niebo, archiv divadla.

⁷⁹ Jméno Jaromíra Nohavicy se objevilo v tzv. Cibulkových seznamech spolupracovníků komunistické Státní bezpečnosti. V roce 2006 vyšel článek v časopisu Respekt napsaný Jaroslavem Spurným, ve kterém se Nohavica k tématu poprvé veřejně vyjadřuje. V průběhu následujících let je možné dohledat množství kritických textů a reakcí souvisejících s tématem. Viz: SPURNÝ, Jaroslav. *Tajemství Jaromíra Nohavici*. Online. In: Respekt.cz, 2006. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2006/22/tajemstvi-jaromira-nohavici>. [citováno 2024-05-09].

posoudit, zda měla situace vliv na recepci samotné inscenace. Jiné je to však u procesu sebeidentifikace, jehož potencionální ovlivnění můžeme sledovat u několika aktuálnějších kauz. V roce 2018 přezval Nohavica z rukou ruského prezidenta Vladimíra Putina ocenění za překlady a popularizaci ruských básníků, což bylo v nedávné době (zvláště kolem roku 2022) zmiňováno ve spojitosti s vypuknutím války na Ukrajině, protože Nohavica odmítl medaili vrátit. Přestože později válku odsoudil, distancovalo se od něj několik organizací a mnohá města a instituce zrušily jeho koncerty.⁸⁰ Autoři článků o jmenovaných kontroverzích často polemizují s reakcemi publik, která Nohavicu buď nadále podporují, nebo se od něj (a často i od jeho tvorby) distancují. Nesouhlasí-li tedy jedinec či kolektiv s Nohavicovými činy a postoji, případně předpokládá, že by mohl být při zmínce Těšína (respektive Těšínska a širěji také Ostravska) s jeho osobou spojován, může dojít v krajních situacích k odmítnutí sebeidentifikace ve veřejném prostoru. Potenciálně může dojít také k ovlivnění kategorií identity vztahujících se k tématům, jaké umělec reflektuje. Podobná problematika kontroverzí se pochopitelně může objevit i u jiných tvůrců, v žádném případě se mi však nepodařilo dohledat obdobně komplexní a neznalému čtenáři srozumitelné materiály.

Přímou realizátorkou a spoluautorkou scénáře je Renata Putzlacher, která se aktivně podílí na kulturním rozvoji regionu. Jako dramaturgyně Polské scény, již byla s krátkou přestávkou mezi lety 1989 – 2001, zahrnovala pravidelně do repertoáru inscenace spojené s regionální tematikou či místními tvůrci (například *Przednówka* Pawła Kubisza (1990), *Czarna Julka* (1993) a *Bajki Śląskie* (1997) Gustawa Morcinka),⁸¹ a když začalo vznikat *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*, zamýšlela ho pochopitelně pro uvedení na Polské scéně. Po zaangażování českého režiséra Radovana Lipuse však vznikl nápad zapojit Českou scénu,⁸² což sice představovalo riziko pro provoz divadla (protože v případě zájezdů nebyl nikdo, kdo by mohl hrát na domovské scéně),⁸³ ale z hlediska reprezentace vznikl mnohem ucelenější obraz lokálních reálií.

⁸⁰ Více zde: ČTK. *Člověk v tísní odmítl peníze z chystané Nohavicovy benefice. Peníze měly putovat na pomoc Ukrajině*. Online. In: iRozhlas.cz, 2022. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/hudba/clovek-v-tisni-nohavica-koncert-rusko-ukrajina_2203091944_miz. [citováno 2024-05-09].

⁸¹ Těšínské divadlo. *60 lat Sceny Polskiej: Kronika lat 1951-2011*. Almanach. Český Těšín, 2011.

⁸² DUŠEK, Jan. *Těšínské nebe podle Jaromíra Nohavici*. Nedělní svět, Praha, roč. I, č. 31, 2004.

⁸³ KRÁL, Jan. *Tramvaj jako lék na těšínské duše*. Lidové noviny, Praha, roč. 17, č. 268, s. 28.

Putzlacher zahrnuje do výsledného dramatického textu citáty a úryvky z nejrůznějších uměleckých i akademických prací a materiálů věnujících se Těšínskému Slezsku, jen na okraj připomeňme pohádkovou sbírku Józefa Ondrusza *Godki śląskie, Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej* Karola Daniela Kadłubce, či popis Slezska z pera Gustawa Morcinka.⁸⁴

„Ziemia bywa jak twarz ludzka... Ale takiej ziemi, co by uśmiech dziewczyny młodej przypominała, uśmiech jasny i zamyślony, to mało. Tam jeno powstała, gdzie Pan Bóg w chwili jej tworzenia Swemi modremi oczyma dobrotliwie się zapatrzył i czegoś uśmiechnął. Taka jest nasza ziemia cieszyńska...” Gustav Morcinek⁸⁵

Láskyplný obraz regionu tak není budován pouze na základě konkrétní interpretace tvůrců, ale i díky tvorbě jiných umělců a vědců, kteří se Těšínsku věnovali či věnují. V roce 2019 Putzlacher poskytla Kulturnímu deníku Ostravan rozhovor, v němž prezentuje Těšínsko a jeho kulturu v trochu střízlivějších barvách a poukazuje na komplikovanost mezilidských i mezinárodních vztahů, které se v *Těšínském nebu – Cieszyńskim nebi* jevíly místy až pohádkově idylické.⁸⁶ V tomto případě však nejde o narušení původní recepce díla, naopak se nám odhaluje význam kontextu. Z autorského hlediska je to například stesk, který Putzlacher v době psaní dramatického textu cítila, protože se přestěhovala do Brna,⁸⁷ na diváky naopak mohla působit skutečnost, že dva týdny před uvedením inscenace vstoupily Česká republika a Polsko do Evropské unie, takže se mohlo snáze cestovat přes hranici. V roce 2007, kdy obě země vstupovaly do Schengenského prostoru, stály vedle starostů přeřezávajících hraniční závoru objekty vystupující v inscenaci, konkrétně replika tramvaje a hudební nástroj trombíta⁸⁸ přivezené z divadla.

⁸⁴ PUTZLACHER, Renata. *Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 15. května 2004. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2004. Uložen v archivu divadla.

⁸⁵ „Země bývá jako lidská tvář... Ale zemí, které připomínají úsměv mladé dívky, úsměv jasný a zamyšlený, takových zemí je málo. Objevíly se tam, kde se Pán Bůh v okamžiku jejich stvoření na něco dobrotivě zadíval svými modrými očima a usmál se. Taková je naše těšínská země...” Gustav Morcinek. Úryvek převzat z: PUTZLACHER, pozn. 84.

⁸⁶ JIROUŠEK, Martin. *Mohla bych teď napsat Těšínské peklo, ale to není můj styl, říká spisovatelka a překladatelka Renata Putzlacher*. Online. In: Ostravan.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/54848/mohla-bych-ved-napsat-tesinske-peklo-ale-to-neni-muj-styl-rika-spisovatelka-a-prekladatelka-renata-putzlacher/>. [citováno 2024-05-09].

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023. S. 75.

Navzdory vesměs pozitivním reakcím, s nimiž jsem se při procházení materiálů a recenzí setkala, objevují se v (zvláště v polských) rozhovorech s tvůrci zmínky o kontroverzích, které *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* vyvolalo, nejsou však zmiňovány konkrétní příklady. Autoři recenzí s negativním nádechem, poukazují spíše na realizační postupy, výjimkou je ale Ewa Ciszewska, jež ve svých výtkách vyjadřuje rozčarování nad tím, že očekávala jiný příběh, který by zrefletoval česko-polský spor o území Těšínska.⁸⁹ Dobový kontext navedl tvůrce k oslavám pohraničního regionu a jeho specifík, ne k polemizování s jeho problematičností. Jiná situace nastala v roce 2022, kdy byla uvedena inscenace *Krzywy Kościół*, jejímiž autory jsou rovněž Putzlacher a Lipus. Inscenace se věnuje mimo jiného otázce mnohonárodnostního soužití a v době válečných konfliktů zdůrazňuje nutnost vzájemné shody, současně pak sentimentalitu nahrazuje potřebou naděje.

Režisér inscenace *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* a třinecký rodák Radovan Lipus o sobě ve veřejné sebeidentifikaci tvrdí, že pochází z Těšínského knížectví, ač v roce 1966, kdy se narodil, neexistovalo.⁹⁰ Lipus zamýšlel postavit do hlavních rolí postavy reprezentující místní budovy,⁹¹ nakonec však byly zařazeny pouze jako jeden ze střípků inscenační mozaiky a jejich funkci můžeme definovat například skrze režisérovu knihu *Scénologie Ostravy*, kterou publikoval v roce 2006 v rámci své akademické činnosti na DAMU. Lipus studuje urbanistické řešení města jako divadelní scénu, čte vzájemné vztahy budov, uměleckých děl a historie míst jako situace vyjevující charakter osob, které se ve městě pohybují. Na základě těchto závěrů můžeme tvrdit, že identita je v jistém smyslu městem, jehož aspekty tvoří nikoliv urbanismus, ale sociologické kategorie. Jeho další tvrzení je však v kontextu *Těšínského nieba – Cieszyńskie nebe* platné pouze částečně. Lipus nazývá stavby nehybnými herci, jež představují dramatické postavy.⁹² V inscenaci však zmenšené modely budov vystupují jako rekvizity, proměňující se v dramatické postavy až v okamžiku, kdy si je

⁸⁹ Tamtéž, s. 43-44.

⁹⁰ CIHLÁŘ, Ondřej, SLÍVOVÁ, Hana. *Šikmý kostel vypráví ústy žen důležitý příběh, nedávno zaujal polské i maďarské publikum, říká režisér Radovan Lipus*. Online. In: Vízitka, mujrozhlas. 2023. Dostupné z: <https://www.mujrozhlas.cz/vizitka/sikmy-kostel-vypravi-usty-zen-dulezity-pribeh-nedavno-zaujal-polske-i-madarske-publikum>. [citováno 2024-05-09]. Stopáž 0:35-0:52.

⁹¹ Příběhy domů. *Kavárna Avion-Noiva*. Online. In: iVysílání.cz, 2011. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10169912707-pribehy-domu/411235100081006/>. [citováno 2024-05-09]. Stopáž: 22:25-22:35.

⁹² LIPUS, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: KANT pro AMU, 2006. Disk. ISBN 80-86970-11-6. S. 27.

na hlavu nasazují živí herci. Piastovská věž, dnes jediná připomínka dávného hradu, se stává hlavní postavou situace vyprávějící o válečných sporech na území města, studna Tří bratří nervózně recituje legendu o založení města a elegantní Avion obsluhuje své kavárenské hosty. Právě poslední ze zmíněných budov poněkud překročila hranice dějin i inscenace a stala se skvělým příkladem, jak může divadlo ovlivnit prostor, ve kterém se nachází.

Kavárna Avion⁹³ byla otevřena v roce 1933 restaurátkou židovského původu, Rosalíí Wisnerovou, na českém břehu řeky Olzy. Stala se kulturním centrem, kde se scházeli lidé nejrůznějšího původu a jako jedno z mála míst v komplikovaném meziválečném období zvala svými českými, polskými a německými nápisy obyvatelstvo všech místních národností.⁹⁴ Kavárna však byla po sedmi letech v důsledku druhé světové války zavřena, postupně zlikvidována a její majitelka byla odvezena a zavražděna v koncentračním táboře v Osvětimi. V roce 1996 se na základě nalezené pohlednice začala Renata Putzlacher o historii tohoto místa zajímat a jako dramaturgyně Polské scény ve spolupráci s Jaromírem Nohavicou pořádala umělecké akce pod názvem *Kavárna, která není*.⁹⁵ Poměrně přirozeně se tak Avion objevil i v rámci zkoumané inscenace, skrze níž se dostal do širšího povědomí a v roce 2010 byla kavárna znovu postavena a slavnostně otevřena. Z licenčních důvodů už nebylo možné užívat název „Avion“ a kavárna je proto zaregistrovaná pod názvem Noiva, který může fungovat i jako odkaz na židovský původ původní majitelky (čteno zprava doleva), jež je připomínána Stolpersteinem⁹⁶ před vstupem do kavárny. Avion-Noiva dnes patří k jedné z poboček Městské knihovny, která zde pořádá kulturní a umělecké akce, město zde předává různá ocenění, v rámci edukace jsou v kavárně pořádány přednášky pro školy a díky spolupráci s Albrechtovou střední školou zde sbírají praktické zkušenosti studenti oboru hotelnictví.⁹⁷

⁹³ Více o Avionu zde: Příběhy domů. *Kavárna Avion-Noiva*. Online. In: iVysílání.cz, 2011. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10169912707-pribehy-domu/411235100081006/>. [citováno 2024-05-09].

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Těšínské divadlo. *60 lat Sceny Polskiej: Kronika lat 1951-2011*. Almanach. Český Těšín, 2011.

⁹⁶ Iniciativa umělce Guntera Demnia, který na památku obětí nacismu pokládá před budovy, kde žili či se ukrývali, zlaté památeční desky. Stolperstein Rosalie Wisnerové byl položen v roce 2012. Více na webu projektu: <https://www.stolpersteine.eu/en/timetable/2012>.

⁹⁷ *Čítárna a kavárna Avion*. Online. Český Těšín: Městská knihovna. Dostupné z: <https://www.knihovnatesin.cz/avion/>. [citováno 2024-05-09].

Mimoregionální reprízy inscenace mě přivedly k otázce, jakým způsobem vnímalo publikum ty jazykové části, jimž nerozumělo, a jednu z možných odpovědí jsem našla v článku Barbory Baronové, která jako „nejzákladnějšího nositele významu“ v představení označuje hudbu.⁹⁸ Hudebním režisérem *Těšínského nebe – Cieszyńskiego nebe* je Tomáš Kočko, jenž je také autorem aranžmá Nohavicových a vybraných lidových písní. K realizačnímu týmu patří i původem, jeho rodištěm je Frýdek-Místek a pro Těšínské divadlo rok po premiéře zkoumaného titulu připravoval inscenaci *Ondraszek Pan Łysej Góry*. Jak můžeme vidět a slyšet na záznamech inscenací, publikum se ke zpívaným sekvencím přidává a tyto okamžiky „sounáležitosti“ částečně narušují rozdělení na jeviště a hlediště. Půl roku po premiéře inscenace byly písně nahrány a publikovány na CD, takže mají diváci možnost se k *Těšínskému nebu – Cieszyńskiemu nebi* vrátet.

Vedle hudby však hraje funkci „překladače“ také vizuální a pohybová stránka inscenace, které vytvořili scénograf Marek Pražák, kostymérka Eva Kotková a choreograf František Blažák. Jak uvádí v předmluvě ke knize o inscenaci Lipus s Putzlacher, všichni tři mají „k *Těšínskému Slezsku velmi intenzivní vztah*.“⁹⁹ Výpravná stránka inscenace pracuje s jednotlivými prvky odkazujícími ke kultuře místa, jako jsou kroje či přístroj pro přípravu místní gastronomické speciality, rojberky.¹⁰⁰ Svůj podíl měli pravděpodobně také na doprovodné premiérové výstavě v divadelní galerii, která by se dala označit jako sbírka recesistického humoru doplněného o podobně laděné komentáře, jako je „zahradní grill typu werk“ odkazující na jeho původ v Třineckých železárnách (tedy ve „Werku“).

4.1.1. Kulturní znaky užité v inscenaci a její jazyková specifika

Ústředním motivem inscenace je těšínská tramvaj z let 1911 – 1921, která spojovala nádraží stojící na perferii s centrem a po rozdělení města se stala nepotřebnou. Představuje

⁹⁸ KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské nebe – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023. S. 47.

⁹⁹ Tamtéž, s. 7.

¹⁰⁰ Místní gastronomická specialita. Jedná se o nakládané maso, každá rodina má svůj specifický recept, ale zásadní roli hraje česnek. Maso se pak na mohutných špízích, často s cibulí a slaninou, opéká na ohni za pomalého otáčení umožněného právě kovovou konstrukcí.

motiv spojení a výzva v závěru inscenace: „Vraťte nám tramvaj!“ může fungovat také jako výzva k opětovnému sjednocení obou polovin rozděleného města. Přestože se v inscenaci objevují pouze těšínské budovy, zmiňují postavy i další místa a města regionu, jako například Třinec a jeho dvě dominanty – hokejový klub HC Oceláři Třinec a železářny zaměstnávající několik tisíc obyvatel regionu. Obě dominanty propojila skutečnost, že hudební doprovod k hokejové hymně vytvářeli herci údery na železné součástky. „Werk“, jak se železářnám říká, byl navíc generálním partnerem realizace.

Protože zprůmyslnění regionu probíhalo ještě za Rakouska-Uherska, tvoří velkou část pracovní terminologie „po naszymu“ německé výrazy, které v plné kráse zazněly během monologu werkového (pracovník železáren).

To trza nafasować na szrotplacu abfal nerezblotni. Nejlepi za gisernióm. Nastrzigać na miary na nożnicach w mechaniku, ale genau podle nuty, pologibać podle mustru, porobić falce, albo zpewnić flahajzym, chynyc na bank, a kernerym cajchnyc dziury, wyborować a fer'zynknóc, wybrusić, wyfilcować na glanc, szwajnsnyc a wygwintować nogi, wyrznic uchyty na szpice, a kiśnia je fertig. (...)

Gdo to chce mieć fajnowe, domóntuje antryb na plaskóm baterke. Szpice sóm z nerezowego szwajnsdrótu, dryjer na drebanku dorobi rónczki, a mozesz wynosząc z werku. Nejlepi trzecióm nadrażnióm, bo tam werkszusi tak nie wachujóm.¹⁰¹

Míra odbornosti způsobuje, že je text pro běžného uživatele (včetně místních) v podstatě nesrozumitelný. Herecký představitel werkového, Ryszard Malinowsky, v komentáři k inscenaci přiznává, že obsah textu mu museli vysvětlit až známí pracující v železářnách.¹⁰² Významy odhaluje vizualita scény, při níž postava ukazuje kovovou konstrukci užívanou při přípravě rojberky, kterou si vyrobil (obdobně jako mnoho jiných

¹⁰¹ Úryvek je ukázkou profesní mluvy, v níž je popisován proces výroby přístroje na „rojberku“, viz poznámka 36. Doslovný překlad není pro inscenaci ani tuto práci nutný. Autory monologu byli Andrzej a Bogdan Niedobowie, kteří ho konzultovali s Jerzym Buchtou. PUTZLACHER, Renata. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 15. května 2004. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2004. Uložen v archivu divadla.

¹⁰² KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023. S. 80.

zaměstnanců) navzdory pracovnímu řádu v železárnách, odkud pak stroj tajně vynesl. Podobné stroje se v rodinách dědí po generace. Rojberka se však objevuje na více místech a funguje jako vtip pochopitelný pro místní obyvatelstvo. Jedna z postav se jmenuje Vilém von Rojber (Zdeněk Hrabal) a během inscenace se o pokrmu neustále zmiňuje, zatímco postupně skládá trochu jiný model „grillu“.

Humor často stojí na jazykových podobnostech a významových rozdílech mezi češtinou a polštinou, které občas matou i lidi znalé obou jazyků. Jako příklad jsem zvolila situaci, během níž policista, vykreslený hercem jako Pražan, rozděljuje bijící se děti.

Děti se perou na zemi, vejde policajt.

POLICAJT Co se tady válíte jako mlha v aleji? Občanské průkazy! Odkud jste?

POLKA Urodzilam się w Karwinie...

POLICAJT Tady se snad mluví česky, ne... Táta je horník?

POLKA Tak... Ano... táta pochází z hor...

POLICAJT Horník pracuje na dole, bambulo polská...

POLKA Horník na dole... A, tak to ne, můj tata pracuje raczyj na górze...

POLICAJT Na horách? Škrtám horník, pišu horal...

POLKA Ale ni... Jak sie powiy państwowa spółdzielnia rolnicza...

ČECH Na státním statku...

POLICAJT Dobře, škrtám horal, pišu statek.

POLKA Na statku? Ni, tata ni ma marynarz i tu ni ma morza...

ČECH Statek znamená polsky loď. Říká, že její otec není námořník...

Hádají se, policajt je zlý.

POLICAJT Ticho, klid tady bude! Rozejděte se! Co je to za blbý region? (Mluví do vysílačky) Tady orel... Tady statek... Co to kecám?!¹⁰³

Velkou část popisů regionu zajišťovaly postavy skutečných i smyšlených vědců a spisovatelů, jako František Sláma (Karel Čepek), Josef Božek (Karel Čepek) či Hulka-Laskowski (Ryszard Malinowski), kteří byli konfrontováni s místním obyvatelstvem zastoupeném převážně v osobě Viléma von Rojber. Toho nejčastěji doplňovala Olza, postava personifikující místní řeku, jejíž představitelka Halina Paseková byla s touto rolí spojována až do konce svého života. V inscenaci je zmíněna také problematika názvu řeky¹⁰⁴, která se sama přiklání k původnímu označení. Olza figuruje i v těšínské hymně, kterou napsal v období nejostřejších sporů o region Jan Kubisz. V inscenaci se Čech, vykreslený jako pragmatik, podivuje polské patetičnosti odrážející se v potřebě mít regionální hymnu, čímž vynikají povahové rozdíly spojené s oběma národnostmi. Postava Olzy popisuje přírodní krásy regionu a po rozdělení města drží smutek, protože se stává dělicí čarou. Na konci inscenace se však vylije ze svých břehů a zdánlivě katastrofální povodeň končí tím, že odnáší zlé do moře – tím zlým jsou hraniční závory. Z toho můžeme vyvodit, že tvůrci identifikují region jako celek, navzdory jeho rozdělení a apelují na pozitivní rozvoj mezinárodnostních i mezilidských vztahů.

Mezi vyobrazené legendární a mytologické hrdiny patří například zbojník Ondrášek či Bláznivá Markéta, kteří se objevují i v písních Nohavicy. Díky těmto, místnímu publiku známým, postavám funguje sentimentalita postavená na emocionálním vztahu k dané kategorii a pozitivní konotace vytvářejí v divákovi pocit hrdosti ve vztahu k regionu, jak ukazují některé komentáře.

¹⁰³ Ukázka zobrazuje komediální aspekty inscenace budované na jazykové podobnosti češtiny a polštiny, polské pojmy jsou přeloženy v samotném dialogu, proto neuvádím překlad. *Disk: časopis pro studium dramatického umění, č. 13.* Online. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISSN 1213-8665. Dostupné z: https://edicedisk.amu.cz/wp-content/uploads/2017/02/Disk_13.pdf. [citováno 2024-05-09]. S. 188.

¹⁰⁴ České označení „Olše“ nahradilo původní název z pokynu státní moci v roce 1961, dodnes však nebyl plně přijat ani místními Čechy.

B. Byrtusová: „(...) Je skoro absurdní, že jsem musela čekat necelých dvacet let na to, abych poznala, kdo jsem. Už neřeším, že nikdo nezná místo, odkud pocházím. Už se nestydím, když mi při návštěvě v Českých Budějovicích „chválí“ můj ruský přízvuk. Těšínské niebo mi otevřelo oči. Už vím, kde jsem doma, už vím, kam patřím. (...)“¹⁰⁵

Bára: „(...) Jsme typická česko-polská, či polsko-česká rodina. Dcera a syn, někde uprostřed. Uprostřed mezi kořeny otce (pocházejícího z těšínského klamu, velké, polské rodiny) a matky (typické Ostravačky od Kuřího Rynku). Včera jsme s 10-letou dcerou byli na vašem představení. (...) A naše dcera, stejně jako všichni ostatní diváci, po představení nadšeně tleskala (...) A odcházela hrdá na to, že má tatusia z T[ěšína] a mámu z O[stravy] a veselou historii obou rodů za zády.“¹⁰⁶

V prvním komentáři vidíme, že inscenace ukázala autorce způsob, jak se sebeidentifikovat s domovským regionem a současně jí pomohla překonat stud způsobovaný přízvukem odkazujícím na místo původu. V druhém posloužila především jako edukativní nástroj, skrze který se malá divačka mohla dozvědět více o kontextech historie své rodiny a mohla v ní vyvolat pocit výjimečnosti vycházející z národnostní rozdílnosti rodičů.

4.1.2. Mimo-regionální dosah a budování komunity

V souvislosti s utvářením identity nemůžeme chápat *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* pouze v hranicích inscenace. Velkou roli hrají také doprovodné materiály včetně scénáře publikovaného v roce 2005 časopisem *Disk*. Při porovnání s původními scénáři uloženými v archivu vidíme, že došlo k proškrtání textu, a jak se dozvídáme z knihy, při návštěvě Lvova byla například dopsána scéna, která poukazovala to, že těšínská tramvaj dosloužila právě v tomto městě.¹⁰⁷

K dalším paratextům patří zmíněná výstava, jež mohli diváci vidět po některých představeních, CD s hudbou z inscenace a profesionální záznam vytvořený v roce 2007

¹⁰⁵ KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023. S. 76.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 33.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 43.

Českou televizí distribuovaný na DVD. Kromě doprovodné literatury byla důležitá také webová stránka s materiály osvětlujícími realie inscenace. Mezi komentátory najdeme osoby, které inscenaci viděly opakovaně, takové, jež bychom dnes nazvali skalními fanoušky,¹⁰⁸ i diváky, kteří za inscenací cestovali z velké dálky (například z Holandska či Spojených států). Postupně také přibývají reakce diváků ze zájezdových publik, kteří litují, že nepocházejí z Těšínska.

A. Hašková: „Geniální představení s podtitulem sentimentální tramvajová rallye je průřezem dějinami, pověstmi i smyšlenými událostmi česko-polského města Těšín/Cieszyn a jeho okolí. (...) Tohle dozajista nejlepší představení Těšínského divadla je určeno nejen všem Těšíňákům (...), ale i (...) nám, (...) kteří vidí jen historii a krásu svého města a přitom neví o co přišli, že se nenarodili právě pod Cieszyńskim nebem...¹⁰⁹

Odlišnost kulturního pozadí, se kterým tito diváci přicházeli na inscenaci, v nich tedy mimo jiného vyvolala pocit cizinců, což ukazuje, že kategorie „my“ a „oni“ není nutně definována z perspektivy místních, ale může záviset na vědomé příslušnosti k dané skupině.

Během sedmi let bylo odehráno 136 repríz, během nichž Těšínské divadlo hostovalo na mnoha místech Polska i Česka, a jedna z repríz se dokonce uskutečnila ve Slovenském komorném divadle v Martině.¹¹⁰ Inscenace měla úspěch na mnoha festivalech a byla uvedena například při oslavách „60. výročí od založení Slováckého divadla“¹¹¹, kromě významné role pro budování regionální identity se tak stala významnou součástí širšího divadelního bohatství.

¹⁰⁸ Například uživatel podepisující se jako Weronika, jejíž příspěvky tvoří velkou část komentářů a obsahují hluboce emotivní vyznání vůči inscenaci i tvůrcům.

¹⁰⁹ KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023. S. 76.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 85.

¹¹¹ Tamtéž, s. 58.

4.2. *Ondraszek Pan Łysej Góry*

Ondraszek Pan Łysej Góry měl premiéru 2. dubna 2005, v den, kdy uplynulo 290 let od vraždy Ondráše Šebesty (podle vědců spíše Fucimana¹¹²), který přežil v pamětech lidí jako zbojník, co bohatým bral a chudým dával. Zbojnické osobnosti najdeme napříč kulturami, českému prostředí jsou pak nejznámější slovenský Juraj Jánošík a ukrajinský Nikola Šuhaj. Navzdory způsobu obživy se stali glorifikovanými hrdiny vepsanými do lokálních i národních legend, a jsou spojováni s pojmy jako „svoboda“, „volnost“ i „spravedlnost“.¹¹³ V rámci analýzy jsem měla možnost pracovat se dvěma inscenačními řešeními. První realizace byla vystavená pro divadelní jeviště, měla stopáž 120 minut včetně přestávky a derniéra proběhla 15. dubna 2006. Druhá prošla úpravou umožňující uvádět inscenaci v plenérovém prostředí, scénář byl značně zkrácen (stopáž činí něco málo přes 70 minut), proměnila se také interpretace některých motivů a na repertoáru je uvedena dodnes, přestože se hraje jen při výjimečných příležitostech (naposledy v rámci Festivalu nad řekou v roce 2022, které je spolu s poměrně nekvalitními záznamy představení z archivu Těšínského divadla zdrojem analýzy).

Než přejdu k samotné analýze, doplním ještě krátkou poznámku – v textu užívám oba prepisy jména titulního hrdiny, čímž podtrhuji, v jakých souvislostech se pohybují. Polskou transkripci *Ondraszka* užívám v souvislosti s inscenací, v níž je jméno v této podobě užíváno, pokud však míním mytologickou postavu a legendy, užívám českou verzi *Ondrášek*.

Polská scéna se před uvedením *Ondraszka Pana Łysej Góry* věnovala ve své historii problematice zbojnictví poměrně často, jde konkrétně o tituly *Karpaccy Górale* (1981), *Gorący ziemniak, czyli przypowieści o Janosiku* (1987), *Ballada dla bandyty* (2003), ale především o jednu z nejvýraznějších dobových inscenací Polské scény, *Janosik czyli Na szkle malowane* (1976).¹¹⁴ Karol Suszka pojmenoval výjimečnost realizace v dokumentu k výročí 70. let Polské scény jako skutečné propojení tvůrců s tématem, které vycházelo ze zakořenění

¹¹² Více zde: BUCHTOVÁ, Renata, Mgr.. *Postać zbójnika Ondraszka w literaturze Śląska Cieszyńskiego*. Online. Brno, 2009. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/ulvqg/Ondras.pdf>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta., prof. PhDr. Ludvík Štěpán, PhD.. [citováno 2024-05-09]. Strana 44-47.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Těšínské divadlo. *60 lat Sceny Polskiej: Kronika lat 1951-2011*. Almanach. Český Těšín, 2011.

ve zbojnickém kraji.¹¹⁵ Touhu toto spojení reflektovat projevilo i trio Putzlacher-Kočko-Kokotek, neboť, jak se uvádí v programu, „*Ondraszek – Pan Łysej Góry*“ *został napisany z potrzeby serca trójki realizatorów*“.¹¹⁶

Jako první vyjádřil svůj vztah k roli zbojnictva v identitě regionu Tomáš Kočko v roce 2000, když zhudebnil poezii rožnovského rodáka Ladislava Nezdařila a písně vydal na desce s názvem *Do kamene tesané aneb Ondráš*¹¹⁷, v němž se odráží parafráze titulu *Janoszik czyli Na szkle malowane*. První článek programu k inscenaci začíná titulem *Ondraszek czyli „ciosane w drewnie*“¹¹⁸, tedy opět jinou variací téže fráze, jejíž podstatou je snaha trvale uchovávat paměť spojenou se zbojnickou kulturou. Ta se projevuje ve formě glorifikace rebélie, vzdoru vůči vyšší moci či striktním definováním polaritě mezi „prostým lidem“ a „panstvem“ představovaném církevními a politickými autoritami. Kočko pochází z Frýdku-Místku, dlouhodobě působí v Brně, ale v jeho hudební produkci se odráží moravsko-slezské folklorní vlivy, lidové tradice a předkřesťanské, potažmo pohanské tradice.¹¹⁹ V dokumentu České televize z roku 2005, *Pisnička o Ondrášovi*,¹²⁰ vyjadřuje Kočko rozpor mezi státními hranicemi a hranicemi kulturními, které definují identitu jedinců, a popisuje Ondráše jako postavu s mocí tyto hranice překračovat (objevuje se v legendách podél moravsko-slezských hranic, napříč Slezskem, ale také v německojazyčné tvorbě).¹²¹

Renata Putzlacher, autorka scénáře k těšínské realizaci Ondráškova příběhu, ve stejné době psala dizertační práci změřenou na fenomén zbojnictví.¹²² V programu inscenace odkazuje na nejrůznější legendy a verze osudů janovického zbojníka, a inscenace, inspirovaná písněmi Tomáše Kočka, představuje uměleckou vizi realizátorů opírajících se o dobové

¹¹⁵ *Pod wspólnym dachem*. Televizní dokument. TVP Kielce, TVP, 2021. Uložen v interním archivu divadla.

¹¹⁶ „był napisany z potrzeby serca trójki realizatorów.“ PUTZLACHER, Renata. *Ondraszek Pan Łysej Góry*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 2. dubna 2005. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2005. [online]. Dostupné z: https://www.tdivadlo.cz/custom_files/modPlay/22.pdf. [citováno 2024-05-09].

¹¹⁷ KOČKO, Tomáš. *Do kamene tesané aneb Ondráš*. CD. Indies Scope, 1999.

¹¹⁸ PUTZLACHER, pozn. 116.

¹¹⁹ PO DOBRÉM. *PO DOBRÉM 23 – Tomáš Kočko*. Rozhovor. In: YouTube.cz, 2023. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=KtbaX_H4cvo. [citováno 2024-05-09].

¹²⁰ *Náš venkov: Pisnička o Ondrášovi*. Televizní dokument, online. Česká televize, Česko, 2005. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1097944695-nas-venkov/405235100041008/>. [citováno 2024-05-09].

¹²¹ Tamtéž, čas 17:00.

¹²² Tamtéž.

materiály, ale také vyfabulované legendy a pověsti.¹²³ Na ty se odkazují i webové stránky, které k inscenaci vznikly, bohužel jsou již částečně nefunkční a neměla jsem tak možnost (jako u *Těšínského neba – Cieszyńskiego nebe*) konfrontovat své závěry s reakcemi publika.¹²⁴ Putzlacher v programu k inscenaci uvádí, že v průběhu realizace šli tvůrci ke svým kořenům, zamýšleli se nad tím, jakým způsobem utvářely jejich osobnosti a životy a jakou roli v tom hraje tradice. Definoje Ondráška jako velmi současného hrdinu – vyrůstá ve smíšené rodině (jeho otec je evangelík, matka katolička), narodil se v éře po třicetileté válce v období tvrdé protireformace a svou identitu hledá v pestrosti.¹²⁵ Některé z těch aspektů jsou dokonce aktuálnější dnes, v roce 2024, než byly v době premiéry, vzhledem k probíhajícím válečným konfliktům a silnému vlivu globalizace. Přemíra informací zprostředkovávaná médií způsobuje pocit přehlcení, konkrétně přehlcení paměti, a pokud se přidá strach způsobený válkou, vzniká v jedinci i kolektivu potřeba zaujmout vůči situaci postoj. Perspektiva, skrze kterou na ni nahlížíme, je dána identitou. Z toho vyvozují, že nastane-li ve společnosti situace zásadním způsobem narušující dosavadní struktury paměti (například skrze degradaci hodnot způsobené válkou), nastane také krize identity a potřeba ji redefinovat. Těšínsko je tedy specifické neustálou přítomností krize, kterou ztělesňuje uměle vytvořená státní hranice a přítomnost několika národností, a tím pádem vytváří prostor, v němž vzniká potřeba neustále redefinovat svou identitu.

Reálie, ve kterých se inscenace pohybuje, opírá Putzlacher mimo jiné o odborné texty, jak ukazuje seznam literatury v programu, například *Ondráš a ondrášovská tradice v slovesnosti slezské oblasti* (1959) Aloise Sivka, *Płyniesz Olzo... Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego* (1970) v redakci Daniela Kadłubca, *Zwyczajy i obrzędy doroczne na Śląsku* (1987) Jerzego Pośpiecha.¹²⁶ Protože však v inscenaci schází kontextuální monology popisující historické reálie (jako je tomu u *Těšínského neba – Cieszyńskiego nebe* i *Krzywego Kościoła*) a informace o době vycházejí pouze z dialogů postav, stává se edukační rovina

¹²³ PUTZLACHER, Renata. *Ondraszek Pan Lysej Góry*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 2. dubna 2005. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2005. [online]. Dostupné z: https://www.tdivadlo.cz/custom_files/modPlay/22.pdf. [citováno 2024-05-09].

¹²⁴ *Ondraszek Pan Lysej Góry*. Webová stránka. In: intervalnet.cz, 2005. Dostupné z: http://ondraszek.interval.net/historia_i_legendy. [citováno 2024-05-09].

¹²⁵ PUTZLACHER, pozn. 123.

¹²⁶ Tamtéž.

neseparovatelnou součástí umělecké roviny, což je nutné zohlednit nejen při analyzování inscenace, ale i divácké recepce, která si informace vyvozuje.

Bogdan Kokotek, režisér inscenace, byl v době premiéry *Ondraszka Pana Łysej Góry* druhým rokem uměleckým šéfem Polské scény. Je velmi aktivním představitelem polské národnosti v regionu a podle svých slov usiluje v divadle o to, aby se Polská scéna a její publikum neuzavřely pouze do lidovosti a regionalismu, ale aby měly přehled a kontakt s aktuálním děním v polském divadle.¹²⁷ V rozhovoru pro potřeby bakalářské práce o česko-polském soužití na pohraničí zmiňuje, že největším specifikem *Těšínského nebe – Cieszyńskiego* nebe byla skutečnost, že pojednávalo o konkrétních reáliích těšínských diváků a potvrzovalo jejich výjimečnost.¹²⁸ Definiuje zde v podstatě základní princip všech inscenací s tematikou regionu, které byly během jeho působení uvedeny. Na výše citovanou větu Putzlacher o srdeční potřebě stvořit příběh o rodném kraji navazuje informace, že *Ondraszek Pan Łysej Góry* byl zrealizován ve spolupráci s tvůrci pocházejícími mimo region, českou kostymérkou Evou Kotkovou a slovenským choreografem Martinem Krajňákem, v definování rolí tedy opět hraje roli příslušnost k určité národnostní skupině, a protože jsem nebyla přítomná diskuzím a realizaci, mohu se pouze domnívat, že jmenovaní mohli do realizace přinést nezaujatý vnější pohled. Na druhou stranu je třeba dodat, že Kotková spolupracovala na dalších inscenacích Těšínského divadla a Krajňák je jedním z dlouholetých členů Vojenského uměleckého souboru Ondráš, který na profesionální úrovni pracuje s lidovým tancem a tradicemi.¹²⁹

¹²⁷ *Pod wspólnym dachem*. Televizní dokument. TVP Kielce, TVP, 2021. Uložen v interním archivu divadla. Čas 00:10:40.

¹²⁸ BARANOVÁ, Soňa. *Češi a Poláci „na hranici“*. Online. Brno, 2015. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/e79ul/Bakalarska_prace_-_Baranova_Sona_2.1.2015.pdf. [citováno 2024-05-09]. S. 55.

¹²⁹ SÁČKOVÁ, Anna. *Druhá kariéra profesionálních tanečnicků VUS Ondráš*. Online. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér divadelní produkce a jevištní technologie, 2020. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/cqkyd/Bakalarska_prace_Sackova.pdf?lang=en. [citováno 2024-05-09]. S. 58-59.

4.2.1. Religiózní motivy a náboženská identita regionu

Zatímco inscenace *Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe* a *Krzywy Kościół* reflektují specifika a problémy mnohonárodnostního soužití, *Ondraszek Pan Łysej Góry* zobrazuje náboženskou pestrost regionu. V době, kdy jeho předobraz žil, tedy na přelomu 16. a 17. století, probíhala tvrdá protireformace, která měla na oblast Těšínského Slezska o to větší dopad, že mnoho místních obyvatel bylo evangelického vyznání. Kromě toho také v lidových obyčejích a pověstech přežívaly odkazy pohanských předků a legendy o Ondráškovi se v zobrazování těchto skutečností velmi odlišují.¹³⁰ V interpretaci tvůrců inscenace je Ondrasz křížovatkou, v níž se propojily všechny vlivy – jeho matka byla katolička, otec evangelík a jako svou patronku si zvolil Dziwóm Hane (Małgorzata Pikus), mýtickou čarodějnici a strážkyni hor.

Katolická víra je ukázaná ze tří zásadních perspektiv, které při porovnávání obou zobrazení procházejí největší interpretační proměnou, jak je vidět na postavě patera Tempese (Ryszard Malinowski). Ve scénickém uvedení dochází k teologické slovní přestřelce mezi ním a lutheránským fojtem Szebestou (Karol Suszka), na níž navazuje kázání plné výhrůžných formulací, ve kterých Tempes označuje lutheránství jako to nejhorší, co se na světě děje. Připomeňme, že ve světě se v tom okamžiku odehrávalo několik válečných konfliktů dotýkajících se i místního regionu. Stejně jako při dalších projevech tlačí kněz na pocity viny a strachu a nebojí se kritizovat ani císaře.

KSIĄDZ Hardyscie, Szebesto, slyszalem, że i z grafem Prażmą rozmawiacie jak równy z równym.

SZEBESTA Jo je wolny chłop, janowicki fojt, a mlody hrabia mi obnowił przywilej na Łysóm Góre (...) Cysarzowi dowóm to, co je cysorski, a nimach niczym dłóznikym.

¹³⁰ PUTZLACHER, Renata. *Ondraszek Pan Łysej Góry*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 2. dubna 2005. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2005. [online]. Dostupné z: https://www.tdivadlo.cz/custom_files/modPlay/22.pdf. [citováno 2024-05-09].

KSIĄDZ O, nasz miłościwie panující cesarz byłby zadowolony z takich zarządców. Ale nasz papež nawohuje, by wiary nie gasić... Cius regio, eius religio – Czyje państwo, tego również religia.

SZEBESTA Quum Adam ligna fingeret; Eva vero, uxor, neret; Ecquis, obsecro, nobilis; Erat in diebus illis?

Szebestowa przynosi coś do jedzenia, widzi minę Księdza i stoi zaskoczona.

SZEBESTOWA Coś mu ty nieszczynśniku powiedział?

SZEBESTA „Gdy Ewa kądziel przędła, Adam ziemię kopał, Kto tam był szlachcic w ten czas i kto komu chłopał?”

(...)

KSIĄDZ Znaki na niebie i ziemi, czas próby... Palec to boży jest, boś jest lud twardego karku... Dzień ów, dzień gniewu i utrapienia i ucisku nadchodzi. I powstanie naród przeciwko narodowi i wielu fałszywych proroków powstanie i wielu zwiodą...

(...)¹³¹

Když se pak objevuje mor či kometa na nebi a Tempesova moc ve společnosti roste, podtrhují tyto konfrontace nemorálnost jeho jednání, v němž náboženstvím omlouvá své mocenské touhy. Druhá perspektiva zobrazení katolicismu s touto nemorálností přímo souvisí

¹³¹ KSIĄDZ Jste vzdorovitý, Szebesto, slyšel jsem, že i s grófem Pražmą mluvíte jako rovný s rovným.

SZEBESTA Já jsem svobodný rolník, janovický fojt, mladý hrabě mi obnovil práva k užívání Lysé hory (...) Císaři dávám, co je císařovo a nejsem ničím dlužníkem.

KSIĄDZ O, našeho milostivě vládnoucího císaře by takové pořádky potěšily. Ale náš papež vyzývá, abychom nehasili víru... Cius regio, eius religio – Koho panství, toho víra.

SZEBESTA Quum Adam ligna fingeret; Eva vero, uxor, neret; Ecquis, obsecro, nobilis; Erat in diebus illis?

Szebestowa přináší něco k jídlu, vidí kněžův výraz a zarazí se.

SZEBESTOWA Cos mu řekl, ty nešťastníku?

SZEBESTA „Když Eva přadla a Adam pole obdělával, kdo byl tehdy šlechticem a kdo komu sloužíval?”

(...)

KSIĄDZ Znaky na nebi a na zemi, čas zkoušky... To je prst boží, neboť jste tvrdohlavý lid... Onen den, den hněvu a utrpení a útlaku přichází. A povstane národ proti národu a mnoho falešných proroků povstane a mnohé svedou na zcestí...

PUTZLACHER, Renata. *Ondraszek Pan Lysej Góry*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 2. dubna 2005. Uložen v archivu divadla. S. 5, 8.

– Tempes postupně ovládne i hraběte (Klaudiusz Szymiczek, Grzegorz Widera), jehož život rozhodně neodpovídá katolickým požadavkům. Většinu času tráví s milenkami, jejichž pozornost je často vynucená z pozice moci. Ve scénickém uvedení prochází proměnou, která začíná vzdorem vůči knězi a končí podlézavým financováním církevních staveb. Jeho náboženský život není otázkou vnitřní víry, ale společenské potřeby zajišťující mu přízeň mocných, tedy Tempese.

Třetí pohled na katolickou církev vychází z lidových praktik a víry prostého lidu, který zastupují bezejmenná žena (Halina Paseková) doprovázející děti na svatojánské slavnosti a Ondraszowa matka (Anna Paprzyca). První zmíněná vypráví dětem legendu o svatém Janovi, zatímco je Tempes děsí barvitými popisy světcovy popravy ve snaze potlačit jejich příklon k aspektům pohanských tradic, jako je tanec kolem ohňů. Žena jeho výklad narušuje vyprávěním o původu tradice zdobení stavení rozkvetlými větvemi a zakončuje proslov větou „*Na świąnty Jón, każdy sobie pón!*“¹³². Přestože explicitně nepopírá kněžův výklad, ukazuje dětem víru z hlediska tradice, která přímo ovlivňuje řád jejich života a jejich kulturní projevy, čímž narušuje zastrašující narativ zvolený Tempesem. V plenérové realizaci je to také první setkání s postavou Tempese, jež ochuzen o demagogické proslovy působí jako parodie na ziskuchtivé hodnostáře, kteří získali svou moc pouze díky strachu věřících (vyvolaného například morem), nikoliv na základě autority.

Postava Ondraszowy matky a šířeji také jeho otce ukazují specifika smíšených rodin. V tomto konkrétním případě hraje velkou roli společenský útlak vedoucí k tomu, že musel Szebesta zapřít svou evangelickou víru a podstoupit katolické rituály zpovědi a sňatku, aby bylo jejich manželství uznáno. Teologické konfrontace Szebesty a Tempese ve scénické realizaci navíc doplňuje situace, ve které Ondraszowa matka žádá kněze o přimluvu klečíc na kolenou, čímž podtrhuje své ponížené postavení vůči knězi, zatímco její muž s ním mluví jako se sobě rovným. V plenérové situaci se rozdílnost víry manželů ukazuje pouze v reakci na synův útek z kněžského semináře – matka ho chce ztrestat a její reakce je mnohem zlostnější, než jak později přijímá synovu zbojnickou kariéru, zatímco otce rozohní až synův plán přidat se k armádě vzbouřenců proti habsburským panovníkům a ochota vzdát se

¹³² „*Na svatého Jana je každý svým pánem.*“ PUTZLACHER, Renata. *Ondraszek Pan Lysej Góry*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 2. dubna 2005. Uložen v archivu divadla.

svobody. V záznamu scénického provedení je zobrazeno mnohem více něhy a láskyplnosti mezi Szebestowymi než později v plenérové realizaci, ve které je přidán stereotyp hádavých starých manželů, jejichž rozpor kolem syna končí zabouchnutými dveřmi do světnice a odchodem Szebesty do hospody.

Lutheránský evangelismus je v inscenaci zobrazen především skrze již jmenované projevy Szebesty a slovní zmínky o společenském postavení lutheránů na Těšinsku. Jsou zmiňovány lesní bohoslužby, k nimž docházelo kvůli nátlaku ze strany katolické církve, a vliv doby, v níž bylo obyvatelstvo nuceno vyznávat stejnou víru, jakou vyznával pán daného území. Szebesta před svou smrtí zmiňuje výstavbu tzv. kostelů milosti v Těšíně, jež byly prvním z projevů uvolňování náboženských poměrů. Szebesta představuje určitý protipól vůči tradicionalistickému přístupu k víře zobrazenému v lidových projevech katolicismu, který zahrnuje sebevzdělávání se prostřednictvím literatury. Jazyk inscenace slouží k zdůraznění společenského postavení – prostý lid mluví „po naszymu“, zatímco kněz a šlechta užívají spisovného polského jazyka doplněného o fráze z němčiny, francouzštiny či italštiny. Szebestowy teologické úvahy, stejně jako u kněze, zahrnují latinu, tehdejší jazyk učenců, čímž dochází k narušování stereotypu, který mluvu, potažmo nářečí a dialektismy, pojí s vesnickým a nevzdělaným obyvatelstvem. Postava židovského krčmáře (Ryszard Pochroń, Marcin Kaleta) mluví směsicí jidiš, němčiny a polštiny, a povýšené chování postav vůči jeho osobě vykresluje, jaké měli tehdy Židé společenské postavení.

Kromě křesťanských vlivů otevírá inscenace téma pohanských tradic přetrvávajících v lidových zvycích mnohdy smíšených s křesťanstvím. Tempes na ně opakovaně poukazuje a snaží se je neúspěšně eliminovat či vykreslovat v negativním světle. Samotná struktura inscenace pracuje s ročním cyklem přírody, objevuje se vynášení Morany a pálení ohňů při oslavách svatého Jana, které pochopitelně jasněji vynikly při plenérovém provedení, během něž tvůrci skutečně zažehli slavnostní ohně. V inscenaci dochází k určitému typu paradoxu zdůrazňujícímu víru jako záležitost nutně intimní, která by měla vycházet z vnitřních pohnutek a jejíž projevy jsou definovány formou náboženství. Paradox spočívá v tom, že víra je zobrazena skrze pohanskou tradici, zatímco křesťanství formou systémů s tendencí se institucionalizovat, například postavením kostela. Nejvýrazněji tuto skutečnost vidíme na postavě Dziwej Hany (a potažmo jejich služebníků vyobrazených v podobě lesních tvorů), která je viděna pouze Ondraszem a jeho otcem, kteří o ní mluví jako o skutečné bytosti, blízké a laskavé, a naplňují část známého úsloví „věřit znamená vidět“.

4.2.2. **Recepce plenérové inscenace v závislosti na prostředí**

Velký vliv na proměnu významu inscenace mají samozřejmě zmíněné škrty ve scénáři, ale také drobné úpravy symboliky, které se dotýkají především Dziwej Hany, a prostředí, ve němž se představení hraje. Scénické provedení zobrazuje Hanu s důrazem na přídomek „divá“, postava nosí jednoduché šaty a zjevuje se většinou nad ostatními postavami na vyvýšené konstrukci podtrhující její lokalizování v horské oblasti. V plenérovém prostředí je oblečená mnohem honosněji, zelené šaty připomínají královskou róbu a zvířecí lebka zastupuje korunu, takže působí jako lesní paní. Zvířecí duchové nejsou jen doprovod předznamenávající její příchod, ale stávají se například průvodci ve smrti fojtu Szebestovi, Ondraszowu otci. Zatímco scénické provedení pracuje spíše se symbolickou scénografií, dramatický prostor plenérové realizace doplňuje okolí, jež do jisté míry příběh zpřítomňuje. Například když Ondraszek promlouvá k horizontu, na kterém se opravdu rýsují jmenované kopce, či když hledí ke skutečné hvězdné obloze. Další úroveň zpřítomnění probíhá při představeních na Zámeckém vrchu v Cieszynie, z něhož je pořízen záznam, protože namísto kulis jsou využívány přítomné objekty, zvláště pak Piastovská věž, ikona města a poslední pozůstatek dávného hradu místních pánů. Přestože je zachována otázka náboženské identity, zdůrazňují plenérová představení vliv konkrétního prostoru ve vytváření kultury, v tomto případě tedy horské prostředí, a v případě realizací pod Piastovskou věží přitahují pozornost k památkám vytvořeným člověkem.

Představení odehrávající se mimo divadelní budovu v otevřeném prostoru jasněji podtrhují význam svobody člověka, na kterou tvůrci poukazují a kterou spojují právě s přírodou. Přestože je zbojník Ondrášek spojován s motivem svobody na základě společenských stereotypů, kladou tvůrci důraz také na nutnost poznání, k němuž vedou zkušenosti. Skutečné porozumění vlastní roli v životě nepředkládají jako konstantní stav, ale jako výsledek dlouhodobých procesů. Zatímco legendy přisuzují Ondráši nepřirozenou dokonalost hrdiny, odporující jeho zbojnické „profesí“, tvůrci záměrně zdůrazňují nedokonalosti jeho charakteru, které jsou opět jasnější v plenérové realizaci, například zdůrazněním velmi otevřeného vztahu k ženám. Ženy samotné se často nacházejí v situacích, kdy čekají na své blízké a prožívají strach, protože o nich nemají zprávy a tato skutečnost je společná pro milenky i matky. Jedinou věrnou společnicí Ondrasze je příroda zpodobněná postavou Dziwej Hany. Celkové vyznění inscenace poukazuje na myšlenku, že nelze celý

život čekat na zachránce, který nás zachrání z moci utlačovatele, ale je potřeba se zachráncem stát sám pro sebe a potažmo pro své blízké.

4.3. *Krzywy Kościół*

Nejmladší z analyzovaných inscenací, *Krzywy Kościół*, měla premiéru 22. října 2022 a její stopáž činí 2 hodiny 10 minut s přestávkou. Inscenaci analyzuji na základě premiérového představení, reprízy hrané v listopadu 2023 v rámci Festivalu divadel Moravy a Slezska a záznamu z archivu divadla. Předlohou pro dramatický text byla první z trilogie knih *Šikmý kostel*¹³³ spisovatelky Karin Lednické, která v tomto historickém románu popisuje osudy několika generací postav spojených s územím dnes již zaniklého města Karviná. Příběh začíná důlní katastrofou v roce 1894¹³⁴ a končí několik měsíců po rozdělení Těšínského Slezska mezi Československo a Polsko, v roce 1921. Ústředním tématem těšínské dramatisace jsou osudy žen a dětí přežívajících v tvrdých podmínkách havířského kraje a po katastrofě, která mnohým vzala živitele rodiny i střechu nad hlavou. První část inscenace popisuje především realie hornické kultury, zatímco ve druhé části převažují témata první světové války, bojů o Těšínsko a obecně národnostních sporů. Osou, kolem níž se příběh točí, jsou životy kamarádek Barbory (Małgorzata Pikus) a Julky (Barbara Szotek-Stonawski) a jejich rodin.

Tvůrčí tým inscenace je tvořen okruhem osob úzce spjatých s regionálním životem či tvorbou. Při realizaci *Krzywego Kościóla* se na scéně Těšínského divadla opět sešel tandem Lipus-Putzlacher, který spolupracoval na inscenaci *Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe*. První poselství inscenace je možné číst už v jejich spolupráci – oba jsou hrdými lokálními patrioty, režisér Radovan Lipus zastoupil českou stranu a Renata Putzlacher, autorka dramatisace a překladatelka textu, zase stranu polskou. V rozhovoru pro polské *Aktualności* Českého

¹³³ LEDNICKÁ, Karin. *Šikmý kostel: románová kronika ztraceného města, léta 1894-1921*. Ostrava: Bílá vrána, 2020-. ISBN 978-80-88362-00-5.

¹³⁴ Jedná se o jednu z nejhorších katastrof v dějinách nejen místních dolů. Zahynulo během ní 235 horníků, po kterých zůstalo 130 vdov a 196 sirotků. Více zde: *Výbuch metanu na dolech Jan a Františka v Karviné 14. června 1894 (1. část)*. Online. In: ZDAŘ BŮH.CZ [online]. Dostupné z: <https://www.zdarbuh.cz/reviry/okd/vybuch-metanu-na-dolech-jan-a-frantiska-v-karvine-14-cervna-1894-1-cast/>. [citováno 2024-05-09].

rozhlasu Ostrava zdůraznila záměr budovat spolupráci, ne podporovat nenávisť.¹³⁵ Ve stejném rozhovoru jsou také zmíněné kontroverze, které inscenace vyvolala v polských kruzích, konkrétní příklady však nejsou jmenovány, a to ani v dohledaných recenzích.¹³⁶ Záměr podporovat vytváření přátelských vztahů se objevoval už u *Těšínského nebe – Cieszyńskiego nebe*, který postava Olzy (Halina Paseková) explicitně vyjadřuje slovy: „Zgoda buduje, nie zgoda ruimuje.“¹³⁷

Mezi premiérou *Těšínského nebe – Cieszyńskiego nebe* a *Krzywego Kościoła* se na Těšínsku odehrálo několik konfliktů, jejichž kořeny sahají k historicky podmíněné národnostní otázce a dějinám regionu, mezi jinými například zamalovávání polských názvů ulic, postavení a poškození pomníku Josefa Šnejdárka, velitele českých oddílů bojujících na Těšínsku, či socha „Ślonzaczki“ mířící mečem k české hranici. Výzva k zachování a budování shody se tak jeví velmi aktuální, a to nejen v úzkých kontextech Těšínského Slezska. Zatímco *Těšínské nebe – Cieszyńskie nebe* bylo sentimentální reflexí reálií, *Krzywy Kościół* se hraje v době, kdy na několika místech světa probíhají válečné konflikty, ve kterých hraje dominantní roli problematika národnostní příslušnosti. Divadlo tak může zobrazením dějinných událostí spojených s životem svého publika ovlivnit to, jakým způsobem budou diváci nahlížet na aktuální světovou situaci.

K dalším členům realizačního týmu přímo spjatých s regionem patří autorka hudby Dorota Barová, rodačka z Třince tvořící převážně v polském jazyce, a korepetitor Tomasz Pala, který vystudoval v Cieszynie a spolupracoval s divadlem na několika dalších inscenacích. Jiní tvůrci jsou s regionem nejvýrazněji spjati skrze působení v Těšínském divadle, například choreografka jevištního pohybu a tajemnice divadla Gabriela Klusáková nebo autorka výpravy Marta Roszkopfová. Asistent režie Marcin Kaleta¹³⁸ je dlouholetým

¹³⁵ *Aktualności Radia Czeskiego v Ostrawie, wydarzenia 19. 8. 2022.* Online. In: irozhlas.cz, 2022. Dostupné z: <https://ostrava.rozhlas.cz/aktualnosci-radia-czeskiego-v-ostrowie-8812636>. [citováno 2024-05-09].

¹³⁶ Kritické hlasy hodnotily spíše režijní vystavění některých scén, například zde: „*Krzywy kościół*“ Karin Lednickiej na *Scenie Polskiej Těšínského Divadla [RECENZJA]*. Online. In: Dziennik Gazeta Prawna.pl, 2023. Dostupné z: <https://kultura.gazetaprawna.pl/teatr/artykuly/8677133.krzywy-kościol-karin-lednicka-scena-polska-tesinske-divadlo-recenzja.html#zyc-miedzy-z-nadzieja-na-zgode>. [citováno 2024-05-09].

¹³⁷ „*Shoda buduje, neshoda ničí.*“ *Disk: časopis pro studium dramatického umění*, č. 13. Online. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISSN 1213-8665. Dostupné z: https://edicedisk.amu.cz/wp-content/uploads/2017/02/Disk_13.pdf. [citováno 2024-05-09].

¹³⁸ Kaleta se na inscenaci podílel i herecký ztvárněním postavy Jurka Siwka.

hercem Polské scény, což můžeme vnímat také jako rozšíření česko-polské duality mezi režisérem a autorkou dramaturgie. K autorovi videoprojektů, Romanu Mrázkovi, se mi bohužel nepodařilo dohledat relevantní informace.

Pakliže je mediální charakter divadla obousměrný, ovlivňuje umělec tvorbu, stejně jako tvorba ovlivňuje umělce. Nakolik hluboký je vztah mezi tématem a jeho tvůrci se můžeme nejlépe dozvědět z rozhovorů. V programu k inscenaci se dočteme, že ve staré Karviné žili a pracovali předci režiséra Lipuse a Putzlacher se narodila v nedaleké nemocnici.¹³⁹ Vztah tvůrců k danému tématu, v tomto případě k městu Karviná a v širším chápání Těšínska, ovlivňuje interpretační rámec, jenž skrze herce působí na diváky a skrze diváckou zpětnou vazbu zpět na herce a tvůrce. Prostřednictvím této obousměrné mediality dochází k budování kolektivní identity, která má také vliv na individuální identity zúčastněných jedinců.

4.3.1. Jazyková složka ve vztahu k identitě postav

Autorka románové předlohy se vzhledem k žánru rozhodla zjednodušit problematiku sporu o Těšínsko na česko-polskou perspektivu, požadavky německého, židovského a šlonzáckého obyvatelstva se v knize prakticky neobjevují, a obdobně je tomu u inscenace. Existence Němců a Šlonzáků je ve scénické realizaci vykreslena po jazykové stránce – v hospodě se ozývá němčina, obě skupiny jsou pak zmiňovány v rámci rozhovorů postav.

*MOKROSZKA Dyć tu tacy pomiyszani żyjemy cale roki. Na radnicy sie jeszcze mówi po niymiecku, tyn tu po polsku, tamci wedla po czesku. To sie chcecie wadzić ze sómsiadami, kdo je Polok, Ślónzok albo Czech? Albo sie chcecie bić?*¹⁴⁰

¹³⁹ PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2022. Dostupné z: https://www.tdivadlo.cz/custom_files/modPlay/317.pdf. [citováno 2024-05-09].

¹⁴⁰ MOKROSZKA *Vždyť my tu takhle pomíchani žijeme celá léta. Na randici se ještě pořád mluví německy, tenhle mluví polsky, tam ti vedle zase česky. To se chcete hádat se sousedy, kdo je Polák, Šlonzák, nebo Čech? Nebo se chcete bit?* PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Uloženo v archivu divadla. S. 61.

Románová předloha je psaná ve spisovném českém jazyce obohaceném o regionalismy a místy vystřídaném větami v jiných jazycích. Autorka dramaturgie Renata Putzlacher zmiňuje v rozhovoru pro pořad *U Polaków za Olzq*, že se snažila tuto skutečnost zachovat a přeložit text především do spisovné polštiny,¹⁴¹ přesto v inscenaci těšínská mluva a její dialektální a nářeční vrstvy zaznívají v mnohem větší míře než v knize. Spisovná forma polštiny se objevuje třeba u Julky po návratu z „ostravského exilu“, kam utekla před manželem, za což ji Antoni (Zbyšek Radek) vedle vulgárních nadávek počastuje titulem „městská panička“. Negativní konotace spojené s lidmi z velkých měst a panstvem potvrzují sociální aspekty místa a navazují na rozdělování osob na ty „stela“, tedy místní, a přistěhovalce. „Po naszymu“ se ve formě mluvy objevuje převážně u horníků, Zofie (Halina Paseková, alternace Dagmara Foniok), jako zástupkyně starší generace, a hospodské Mokroszky (Anna Paprzyca), která odmítá boje kvůli národnosti. Barbara jako jedna z hlavních postav, které jsou na scéně poměrně často, mluví převážně spisovnou polštinou doplněnou o regionalismy. Často zaznívají slova převzatá z němčiny (kelnerka – číšnice, ja – ano) či hůře přeložitelné ustálené fráze, jako je „gupi jak pańtok“ (hloupý) nebo „ożrały jak dónga“ (opilý jak zákon káže).

Čeština, stejně jako další jazyky, má spíše funkci reprezentační a objevuje se v rámci jednotlivých slov či krátkých úsloví. Je tak odkazováno například na moravský původ Hanese Pospíšila (Grzegorz Widera) a česko-polskou výchovu jeho syna Ludwika (Kamil Mularz).

HANES To jest mój najmłodszy syn Ludwik. Jego uciciel mówi, że ma wielki talent. Mógłby być kiedyś nawet inżynierem albo urzędnikiem w kopalni.

¹⁴¹ *U Polaków za Olzq – Premiera „Krzywego kościola“ i 75 lat Chóru Męskiego „Gorol“*. Online. In: Polskie Radio Katowice, 2022. Dostupné z: <https://podcasty.radio.katowice.pl/u-polakow-za-olza-premiera-krzywego-kosciola-i-75-lat-choru-meskiego-gorol/>. [citováno 2024-05-09]. Stopáž 12:05-12:50.

Putzlacher zmiňuje také skutečnost, že výrazná část hereckého obsazení nepochází z regionu a s těšínskou mluvou se setkali poprvé. V Česku dochází při reprezentaci těšínské mluvy (a potažmo ostravského krátkého vyjadřování) v audiovizuální tvorbě k obsazení herců, kteří nepocházejí z Těšínska (a šířeji Ostravska) a dopouštějí se příliš nepřirozeného vyjadřování, které je diváky kritizováno. Jedním z příkladů mohou být odezvy na dvojdílný televizní film *Dukla 61* odehrávající se v Havířově. Jiná práce by se tak mohla věnovat reprezentacím jazykové identity a jejich divácké recepci. FIALA, Kamil. *Z filmu Dukla 61 je znát záliba v chlapáctví. Pamětníkům se tenhle film bude líbit*. Online. In: Aktuálně.cz, 2018. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/tv-ovladac-kamila-fily/z-filmu-dukla-61-je-znat-zaliba-v-chlapactvi-nareci-z-ust-pr/r~127efd4465a11e88f77ac1f6b220ee8/>. [citováno 2024-05-09]. Stopáž 1:41-2:38.

LUDWIK (*speszony wstaje, widzi wzrok sąsiadów*) Tatínku...¹⁴²

Zatímco otce Ludwik oslovuje v češtině, svou zesnulou matku oslovuje „mamulko“ či „mamo“, což jsou slova identická pro polštinu i „po naszymu“. Jiný způsob užití češtiny se objevuje u dvou situací úzce spjatých se sporem o Těšínsko, kde čeština zaznívá v plných větách. První z nich se odehrává při hádce v hospodě, kde si Češi a Poláci vyhrožují navzájem.

MEŻCZYŻNA II *Wy se myślicie, że Polocy to tak niechajóm? Dyc wrzeszczóm:
„Ostravica: Polski granica!”*

JUREK *Dobrze mówią, a co?*

CZECH (*przy sąsiednim stole*) Ty si na mě dej pozor! Poločisko!

MOKROSZKA (*szybko podaje mu piwo*) Pijte!¹⁴³

Režisér do role Čecha obsadil herce Karola Suszku, čímž vznikl symbol čitelný pouze pro člověka znalého lokálních reálií. Bývalý ředitel Těšínského divadla Karol Suszka je totiž jedním z předních představitelů Poláků žijících na Zaolzí, takže česká výhrůžka z jeho úst zní na jednu stranu paradoxně, ale zároveň může podtrhnout intenci tvůrců žádajících spolupráci a shodu mezi oběma stranami, právě skrze význam Suszkovy osobnosti. Druhá situace zahrnující český jazyk je rámována do období po rozdělení Těšínska a nachází se na konci celé inscenace. Obyvatelé Karviné, která je dějištěm příběhu, jsou nově občany Československa. Český úředník (Jan Monczka) se nejprve ve zdánlivě přátelském duchu a v češtině vyptává Ludwika na jeho rodinnou situaci, načež přejde do polštiny a postaví ho

¹⁴² HANES *To je můj nejmladší syn Ludwik. Jeho učitel říká, že má velký talent. Mohly by se jednou stát třeba inženýrem, nebo úředníkem v dolech.*

LUDWIK (*s rozpaky vstává, vidí pohledy sousedů*) Tatínku...

PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Uloženo v archivu divadla. S. 18.

¹⁴³ MUŽ II *Wy si myślicie, że to tak Poláci nechají? Vždyt' wykřikují: „Ostravice, polská hranice!”*

JUREK *To říkají dobře, a co?*

ČECH (*při vedlejším stole*) Ty si na mě dej pozor! Poločisko!

MOKROSZKA (*rychle mu podává pivo*) Pijte!

PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Uloženo v archivu divadla. S. 61.

před jasné ultimátum – pokud nepošle své děti do české školy, bude vyhozen z práce a z hornického bytu. Tvůrci se tedy nevyhýbají ani tématu čechizace probíhající pod nátlakem a výhrůžkami. Právě užití plných vět podtrhlo zdroj těchto situací, jimiž byly národnostní rozdíly.

Vliv na vyznění realizace mají v souvislosti s aspekty identity rovněž odlišnosti mezi knižními a inscenačními charaktery postav. Jedním z příkladů je Tomek Siwek (Dariusz Waraksa), který v knize paří mezi extrémistické Poláky žádající tvrdé represe vůči Čechům. V inscenaci naopak rozporuje některé válečné narativy, jako třeba brutální jednání vůči polskému kapitánovi Hallerovi.

ŻEBROKOWA Kapitan Cezary Haller nie żyje. Podobno wydłubali mu oczy bagnetem!

TOMEK Ludzie tak mówią, ale to nieprawda, mamo.¹⁴⁴

Tuto změnu lze ovšem vysvětlit jako nutný krok v adaptačním procesu, v rámci kterého se autorka dramaturgie Putzlacher rozhodla z časových důvodů extrémistickou linku Tomka nezařadit. V případě Barbary však dochází k úplné, zcela jednoznačné a záměrné proměně interpretace, jež ovlivnila i roli postavy v příběhu. Knižní Barka se pod tíhou osudu zahrnujícího smrt manžela a syna, útěk dcery z domu a válečné konflikty, láme a stává se zahořklou zlomyslnou stařenou. V inscenaci nic z toho nevidíme, naopak, Barbara je pragmatická žena, v níž lze najít víru v lepší zítřky odrážející se i ve slovech pronesených na smrtelné posteli: „*Życie jest dobre.*“¹⁴⁵. Vzhledem k absenci této scény v knize se domnívám, že autorkou dramaturgické změny je opět Renata Putzlacher, která při psaní scénáře zvolila vůči Barce empatický postoj. Zahrnula do dramatického textu scény, v nichž vyniká Barbařino utrpení, čímž částečně omlouvá případnou hořkost postavy, současně však přidává okamžiky plné něhy a lásky, v nichž schází knižní zlomyslnost. Skrze tento záměr vzniká v inscenaci příslib naděje, že navzdory těžkostem je možné být šťastný a zachovat si lidskost

¹⁴⁴ ŻEBROKOWA *Zemřel kapitán Cezary Haller. Prý mu bajonetem vypíchli oči.*

TOMEK *Lidi to tvrdí, ale není to pravda, mami.*

PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Uloženo v archivu divadla.

¹⁴⁵ „*Żivot je dobry.*“ Tamtéž.

a laskavost. Současně jsou Barbara, a s ní i divák, opakovaně napomínáni a varováni před setrváváním v dobách minulých, a to skrze odkazy na biblickou Lotovu ženu, která po ohlédnutí se zkameněla. V příběhu s ní spojeném mimochodem také dochází k potrestání Sodomy a Gomory (Gn 19:1-29), jejichž obyvatelé se mimo jiného provinili špatným zacházením s příchozími, jinak řečeno s přistěhovanci.

Velkou oporou Barbary je Julka představující odlišný povahový typ, především co se týče přístupu k životu. Zatímco Barka svůj osud snáší, Julka ho bere do svých rukou; je obrazem věčné cizinky, která nikam nepatří. Pochází z Orlové, do Karviné se přistěhovala a před násilnickým manželem utekla do Ostravy. Nezakořeněnost není nutně způsobena její povahou, ale spíše odmítnutím ze strany ostatních, kteří ji často připomínají, že v Karviné je cizí, například Zofia slovy: „*Tyś nima stela. Tyś je z Orłowej.*“¹⁴⁶

Téma přistěhovalectví a vykořenění je jedním z nosných témat inscenace. Realizátoři poukazují na rozpor mezi tím, že navzdory oslavované pestrosti v řadách místních, tedy lidí „tu stela“, mají přistěhovanci z Moravy, Haliče či jen z jiného města stejného regionu, problém zapadnout. Ať už je to kvůli kulturní rozdílnosti, nebo kvůli odmítnutí starousedlíky. Pocit nepřijetí pak může vést k problémům jako je alkoholismus či domácí násilí, které se však objevují i v domácnostech starousedlíků, na něž doléhá těžká dřina a nelidské podmínky dolů. Situace je natolik vážná, že je postavami vnímaná jako standard a aspekty k hodnocení dobrého partnerského vztahu se stává informace, zda muž svou ženu bije a jestli pije.

BARBARA To on pije również w domu?

JULKA Jak dónga. Czasem krzyczy, że mu dzieci nie dałam, jakby to była moja wina.

(podnosi bezsilnie dlonie i już mówi bez opamiętania) Jak ja się starałam, żeby miał zawsze obiad na stole, byłam uległą żoną, spełniałam jego zachcianki. A teraz pije albo się klóćmy.

BARBARA Ale nie bije cię? Powiedz mi!

¹⁴⁶ „*Ale ty nejsi odtud. Ty jsi z Orlové.*“ PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Uloženo v archivu divadla.

JULKA Nie. Na razie tylko w złości tłucze garnki. Sama wiesz, jak to chodzi.

BARBARA Wiem. Jak to hawiryz, musi splukać z gardła pył węglowy.¹⁴⁷

Pokud pak dojde k rozpadu vztahu, stává se žena vyvrhelem, bez ohledu na to, zda byla obětí či ne. Její společenskou roli určuje zase jen společnost, která se však opírá o náboženské zákony. Připomeňme, že Těšínské Slezsko patří historicky k územím s velkým podílem protestantů a evangelíků, v inscenaci se však objevují pouze zástupci katolické víry a vyobrazení slavnosti Panny Marie.¹⁴⁸ Na zmiňovaná křesťanská přikázání je tak nutno pohlížet z katolické perspektivy. Představitelka starší generace starousedlíků, Zofia, nejčastěji odmítá cokoliv nového a nejhlasitěji kritizuje přestupky vůči náboženským zákonům, zvláště pak Julčinu druhou svatbu. Stejně tak odmítá navštěvovat nový kostel postavený hrabětem Larishem, neboť ho považuje za Larishovu snahu vykoupit se z hříchů (z hornické katastrofy, která se odehrála v jeho dolech) a pochybuje, že v něm najde Boha.

Určitou míru fundamentalismu najdeme i u Barbary, jež při cestě z Wieliczky málem potratí a její jedinou starostí je, že zaspala mši, protože se „kněz bude zlobit“. Stejně tak po útěku Julky od násilnického Antoniho je Barbařinou první starostí porušení posvátného manželského slibu. Těchto situací najdeme mnohem více, je však důležité zmínit, že všechny se odehrávají v kruhu věřících bez přítomnosti kněze (Karol Suszka), který v inscenaci hraje spíše vedlejší roli. Vidíme tak upozornění na skutečnost, že mnohá příkoří spojená s náboženstvím vycházejí z lidí a jejich výkladů víry. Julka se těmto výkladům většinou bouří nebo vyjadřuje rázný nesouhlas, a navíc odmítá Boha obecně, což je ve společnosti, v níž žije, stejně nepřijatelné a jen to podtrhuje její postavení neustálé cizinky.

¹⁴⁷ BARBARA *A on pije i doma?*

JULKA Jako duha. Někdy křičí, že jsem mu nedala děti, jako by to byla moje vina. (zoufale rozhodí ruce a mluví bez zábran) Tak jsem se starala, aby měl vždycky oběd na stole, byla jsem poslušnou ženou, plnila jsem mu přání. A teď pije, nebo se hádáme.

BARBARA Ale nebije tě? Řekni!

JULKA Ne. Ve zlosti zatím jenom tluče nádobí. Sama viš, jak to chodí.

BARBARA Vim. Haviři holt musí spláchnout z hrdla uhehny prach.

PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Uloženo v archivu divadla. S. 10.

¹⁴⁸ Evangelická a protestantská vyznání odmítají katolickou úctu k Panně Marii.

Další situace spojená s náboženstvím slouží spíše k vykreslení sociálních realit než náboženského tématu. Je to papežský dispens umožňující sňatek mezi Ludwikem a Baškou (Joanna Gruszka, Mira Kłaptocz), jejichž matky byly sestry. Ztráta kontaktů s rodinou (což mohlo vést k obdobné situaci) se týkala také Ludwika a jeho sourozenců, které si po smrti otce rozebrala rodina, či útěku Franciszky (Katarzyna Kluz) do Lwowa. I toto je určitou formou vykořenění, kdy člověk ztrácí kontakt se svými blízkými a zůstává na světě sám, jako se to stalo přistěhovalcům. Vidíme tak jednu situaci z mnoha různých perspektiv, které mohou vést k lepšímu pochopení celkové problematiky.

4.3.2. Hudební složka a obraz hornického života

Hudební složka tvoří důležitou součást *Krzywego Kościoła*, na rozdíl od předchozích dvou inscenací se však spíše než k ději vztahuje ke kategoriím tradice a folkloru, jak uvádím na následujících příkladech. Hudba slouží k vytvoření atmosféry a skrze převažující množství havířských písní a nápěvů dokresluje prostor spojený s hornickou kulturou. Balada „*Na Franciszce*“ vznikla po katastrofě v roce 1894 a údajně dodnes zaznívá na hornických pohřbech. Veselá melodie „*Szajba na wieży*“ je zařazena, když je čtrnáctiletý Karol Matuszek obřadně přijat mezi horníky, se kterými později umírá v dole. Pro situaci návštěvy hospody byla zvolena píseň „*Posłóchejcie wy hawiyrze, hej*“ zachycující některé z aspektů hornického života. Při svatbě Julky a Jurka zaznělo „*Po polu chodzila*“, ve níž si dívka bere horníka, aby se měla dobře, což ukazuje na vliv havířské kultury na celý kraj, protože ani jeden z novomanželů nepracoval na šachtě.

Další užité „nehornické“ folklorní písně jsou „*Na karwiński grobli*“, která byla svatební melodií pro Bašku a Ludwika, a „*Żyjym z gospodarki*“. Druhá z jmenovaných písní, respektive její melodie a refrén, jsou dobře známy i mimo hranice regionu, protože je využil Jaromír Nohavica při psaní hymny třineckých hokejistů. Objevuje se také „*Siedzi mucha na scianie*“, jež v knize vystupuje opakovaně, ale v inscenaci zaznívá jen na konci jako vzpomínka na babciu Barbaru. Zaznělo i několik náboženských písní, například „*Chwalcie łąki umajone*“ a „*Modlitwa na czas wojny*“. První zaznívá při mariánské slavnosti, během které je nesena soška Panny Marie, což může pro katolíky či osoby znalé tématu posloužit i jako časový údaj, neboť se slavnost odehrává v květnu (a v inscenaci před červnovou hornickou katastrofou). Druhá je součástí tryzny za oběti válek, jež doprovází sundání zvonu kostela. Kostel v inscenaci představuje orientační bod a odstranění zvonu je pro postavy spolu

s válkou další z ran měnící jejich zaběhlé životní zvyky a prohlubují pocit rozkolísanosti a neupevněnosti v čase a prostoru.

Na konec jsem si nechala ústřední píseň inscenace, jejíž text napsala Renata Putzlacher a hudbu Dorota Barová, „*Panta Rhei*“. Název v překladu znamená „všechno plyne“, je zde tedy zachycen motiv proudícího času, zatímco další slova popisují zaniklé město a vznášejí otázku, zda jeho obyvatele čeká stejný osud. Pokud jsou divákovi zvolené písně známé, mají potenciál vyvolávat v divácích pocit něčeho dobře známého, posilovat v něm emoční vztah k příběhu a poukazovat na jemu dobře známé prvky regionální kultury. Hudba tedy může sloužit jako důležitý a definující znak identity prostoru, či určovat hranice prostoru, v němž se při analyzování identity pohybujeme. Hornické nápěvy můžeme chápat jako odraz projevů konkrétní sociální skupiny Těšínského Slezska a její kultury dotýkající se nejen havířů, ale i jejich okolí (viz svatba Julky a Jurka, na níž se hraje hornická píseň, aniž by pracovali v dolech).

4.3.3. Závěrečné poselství *Krzywego Kościola*

Na závěr jsem si nechala analýzu zobrazení historické události sedmidenní války, protože právě ta nejvýrazněji podtrhuje celkové vyznění inscenace v souvislosti s jejími sebeidentifikačními znaky. Odehrála se na začátku roku 1919 a byla jednou z nejvyhrocenějších částí československo-polského sporu o nárok na území Těšínského Slezska. Z celého období bylo v inscenaci nejvíce prostoru věnováno polským vojákům zavražděným u Stonawy. Ta část války, která se v současných českých materiálech objevuje skrovně, nebo vůbec, byla zobrazena symbolicky, aby vynikla emotivnost vycházející ze samotné podstaty činu.

NARRATOR Nad Stonawą szalala śmierć. Czechosłowaccy legioniseci wracający z okopów i frontu, mieli już dosyć wojny. Nie chcieli brać jeńców, zajmować się rannymi, nie interesowały ich umowy międzynarodowe. Dobijali jeńców wojennych. Te ciała leżały zkrwawione, bez wierzchnich ubrań, okradzione z butów. Wśród ofiar przeważali polscy żołnierze. Ksiądz chodzi zaniepokojony, kobiety znów mają smutną pracę.

KSIĄDZ Ktoś musi nam pomóc z identyfikacją ofiar, potřebny będzie fotograf, ktoś z ratusza. Na razie kazalem te ciała umýt i ubrać, żeby godnie pochować tych dwudziestu polskich żołnierzy pułku wadowického.

Pojawia się poruszony tym wszystkim Tomek.

TOMEK Podobno to jeszcze nie wszyscy. Ksiądz chce ich pochować na cmentarzu w Stonawie? W jednym grobie?

KSIĄDZ W podobny sposób przecież pochowališmy naszych górników, którzy zginęli w katastrofách. Kiedy ginie wiele lidí, spoczywają často w jednym grobie.

TOMEK Ale naši hawiryze mají przynajmniej wyryte imiona na nagrobku.

KSIĄDZ A niektórzy z nich nie mají nawet tego grobu.¹⁴⁹

Během těchto slov přinášely postavy v zadním plánu uniformy, které pokládaly na zem jako symboly zabítých. Že je mezi mrtvými bratr Henryka Palsze (Grzegorz Widera), jenž se ukrýval u rodiny Siwků, se rovněž divák dozvěděl pouze ze slov ostatních postav. Právě Palsz byl vykreslen jako zástupce všech lidí, kteří vnímají nejen tuto situaci v černobílé perspektivě. Ludwik v následující scéně říká, že pro mnohé je zásadní pouze zločin a pomsta, což zakoření nenávist přinášející jen další smrt. Diváci jsou tímto emocionálně silným obrazem vyzváni ke shodě, vzájemné spolupráci, ale navíc také k odpuštění křivd a vin. V posledním výstupu přicházejí na scénu všechny postavy rozdělují se na živé a mrtvé, a mezi ně vstupuje vypravěč Jan Monczka, citující místního patriota Henryka Kajzara, který definuje,

¹⁴⁹ VYPRAVĚČ Nad Stonavou řádila smrt. Českoslovenští legionáři vracející se ze zákopů a z fronty měli války už dost. Nechtěli brát zajatce, starat se o raněné, nezajímaly je mezinárodní úmluvy. Dobýjeli válečné zajatce. Ta těla ležela zakrvácená, bez oblečení, okradena o boty. Mezi oběťmi převažovali polští vojáci. Kněz chodí znepokojený, ženy mají znovu smutnou práci.

KNĚZ Někdo nám musí pomoci s identifikací obětí, bude potřeba fotograf, někdo z radnice. Zatím jsem nařídil ta těla umýt a obléct, abychom těch dvacet vojáků wadowického pluku mohli řádně pohřbit.

Objeví se tím vším rozrušený Tomek.

TOMEK Zdá se, že to ještě nejsou všichni. Otče, vy je chcete pochovat na hřbitově ve Stonavě? V jednom hrobě?

KNĚZ Stejně tak jsme přece pochovávali naše horníky, kteří zemřeli v katastrofách. Když zemřel hodně lidí, často se pohřbívají v jednom hrobě.

TOMEK Ale naši haviři mají alespoň na náhrobku jména.

KNĚZ A někteří nemají ani ten náhrobek.

PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Uloženo v archivu divadla. S. 64.

že být z Těšínska znamená existovat neustále mezi dvěma polaritami (například mezi katolickou a evangelickou vírou, mezi dvěma státy, jazyky, aj.). Tvůrci inscenace hledají v komplikovanosti a neustálé dvojakosti krásu napomáhající definovat charakter místního kraje i jeho lidí. Nenechávají tedy odejít diváky jen s otázkami a výzvou k vzájemnému smíru, ale ukazují jim způsob, jakým vytvářet kolektivní identitu, jež nemusí vylučovat některou ze stran, naopak je všechny přijímá a nabádá, aby „*soused znovu nezapaloval dům souseďa*“¹⁵⁰, čímž se snaží předejít opakování dějin.

¹⁵⁰ *U Polaków za Olzq – Premiera „Krzywego kościola“ i 75 lat Chóru Męskiego „Gorol“*. Online. In: Polskie Radio Katowice, 2022. Dostupné z: <https://podcasty.radio.katowice.pl/u-polakow-za-olza-premiera-krzywego-kosciola-i-75-lat-choru-meskiego-gorol/>. [citováno 2024-05-09]. Stopáž 12:05-12:50. Stopáž 17:26-17:40.

Závěr

Při analyzování repertoáru činoherních scén Těšínského divadla jsem došla k závěru, že v procesu sebeidentifikace regionu a vytváření identity jedinců a kolektivu vystupuje pouze Polská scéna Těšínského divadla, jež uvádí inscenace s regionální tematikou (výjimku tvoří projekt *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* vytvořený ve spolupráci s Českou scénou). Důvodem je skutečnost, že Polská scéna vznikla ve snaze podporovat a rozvíjet kulturní a národnostní příslušnost polského obyvatelstva žijícího na české straně Těšínského Slezska, tedy tzv. Zaolzí. Neidentifikuje se tedy pouze s konceptem polského národa, ale také s regionálním prostorem, v němž je lokalizována.

V rámci analyzování vybraných inscenací jsem poukázala na způsob, jakým tvůrčí týmy pracují s identifikačními kategoriemi region, obyvatelstvo, národ, jazyk, historie, paměť, kultura, mytologie, osobnosti, náboženství, tradice, folklor, identita prostoru a prostor identity. Přestože se v různém rozsahu objevují v inscenacích všechny, vždy dochází ke zvolení dominantních reprezentačních prostředků. V případě realizace *Těšínského nieba – Cieszyńskiego nebe* jsou to historie, tradice a identita prostoru, u titulu *Ondraszek Pan Łysej Góry* převažují mytologie a náboženství a v inscenaci *Krzywy Kościół* národ, paměť a opět historie. Ve všech třech případech je dále zásadní složkou kategorie jazyka, ve kterém probíhá identifikace regionu skrze užívání mluvy „po naszymu“, polské národní identity prostřednictvím zmíněného významu Polské scény a útržků českého jazyka v rámci reprezentace lokální rozmanitosti. Způsob, jakým jsou kategorie reprezentovány, poukazuje na jedinečnost prostoru Těšínského Slezska, jeho kultury a obyvatel, edukuje publikum o dějinách a mytologii v lokálním vymezení a skrze kritiku konfliktů s národnostním podtextem zdůrazňuje potřebu spolupráce a vzájemné úcty.

Specifickou roli hraje také hudební složka. V repertoáru Těšínského divadla se tradičně vyskytuje velké množství hudebních inscenací, v rámci sebeidentifikace ale mohou plnit různé role. V případě projektu *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* jsou výchozím bodem inscenace a k regionu jsou vztaženy především prostřednictvím jejich autora. V realizaci *Ondraszek Pan Łysej Góry* jsou jedním z pretextů inscenace, k regionu se rovněž vztahují skrze osobnost autora, ale také přímo skrze obsah. U titulu *Krzywy Kościół* jsou užívány lidové a náboženské písně se záměrem konkrétně vykreslit hornické prostředí, v němž se

postavy pohybují, a ústřední píseň vytvořená přímo pro potřeby díla oslavuje dramatický prostor, v němž se postavy pohybují.

Tyto skutečnosti jsem v rámci teorie shrnula definováním vztahu mezi kolektivní identitou a institucionalizováním jejích projevů, které se nemusí nutně odrážet pouze v konceptu národních divadel, ale také v organizacích, jejichž záměrem je udržovat povědomí o existenci a kulturních projevech daného kolektivu. Dále jsem poukázala na možnost užívání termínu mluva pro těšínský jazykový tvar „po naszymu“, jehož možnosti a funkce se odrazily v analyzovaných inscenacích.

Zásadním objevem mé práce je potenciál termínů identita prostoru a prostor identity ve vztahu k performativním projevům. V rámci analýzy jsem dokázala úzký a oboustranný vztah mezi diskurzem prostoru a inscenačními tvary, jejichž znakový systém a významotvorné funkce vychází z regionálních reálií a zároveň ovlivňují identitu jedinců i kolektivu a mají potenciál ovlivňovat prostor. Příkladem je inscenace *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe* komplexně pojednávající o Těšínském Slezsku, která přispěla k obnovení kavárny Avion-Noiva a umocnila sebeidentifikaci diváků s místem jejich původu. Domnívám se však, že oba termíny mohou být užívány nejen pro analýzu performativního umění, ale i dalších projevů performativity, pakliže je definován rámeček, v němž se pohybujeme. Tomuto výzkumu bych se ráda věnovala i v dalších pracích, například při analyzování univerzitního prostoru a studentské identity.

Závěrem můžu jen dodat, že Těšínské divadlo má potenciál aktivně se podílet skrze regionální edukaci na zachování a rozvoji tradic spjatých s regionem Těšínského Slezska a zajistit tak mezigenerační kontinuitu i reflexi zapomenutých dějinných událostí a současně rozvíjet identitu jedinců i kolektivů a tím určovat jejich vnímání sebe i okolního světa.

Seznam použitých pramenů a literatury

Ed. pozn.: Není-li uveden autor, je zdroj nesignován.

Literatura

BLÁHA, Ondřej a SVOBODOVÁ, Jindřiška. *Současná jazyková situace na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. ISBN 978-80-244-5281-4.

BLÁHOVÁ, Renata a ŠELEŠOVSKÁ, Ivana. *Literatura pro 1. ročník středních škol*. Brno: Didaktis, 2008. ISBN 978-80-7358-115-2.

BOGOCZOVÁ, Irena. Čeština na Těšínsku: Hledání prostředků běžné mluvenosti. In: *Současná jazyková situace na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. S. 72-82. ISBN 978-80-244-5281-4.

ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Vydání 4., v Karolinu 2., doplněné. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1946-0.

ČERNÝ, Jiří. *Úvod do studia jazyka*. Olomouc: Rubico, 1998. ISBN 80-85839-24-5.

HRUŠKA TVRDÝ, Lubor; JAROŠOVÁ, Lenka a LIPOVSKI, Radek (ed.). *Velký historický atlas českého Slezska: identita, kultura a společnost českého Slezska v procesu společenské modernizace s dopadem na kulturní krajinu*. Ostrava: Accendo - Centrum pro vědu a výzkum, z.ú., 2021. ISBN 978-80-87955-10-9.

JEŽ, Radim; PINDUR, David a WAWRECZKA, Henryk, et al.. *Český Těšín 1920-2020*. Český Těšín: Wart, 2020. ISBN 978-80-905079-7-5.

KOČKO, Tomáš, LIPUS, Radovan, NOHAVICA, Jaromír, PUTZLACHER, Renata. *Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe*. Indies, 2008. ISBN 8595026624023.

LIPUS, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: KANT pro AMU, 2006. Disk. ISBN 80-86970-11-6.

PAVIS, Patrice, UBERSFELD, Anne. *Słownik terminów teatralnych*. Přeložil Sławomir Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2002. ISBN 83-04-04623-7.

STUDNICKI, Grzegorz. *Śląsk Cieszyński: obrazy przeszłości a tożsamość miejsc i ludzi*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. ISBN 978-83-8012-781-4.

ULIČNÝ, Oldřich. Mluvená čeština na Moravě a ve Slezsku dnes: otázka sociolingvistická. In: *Současná jazyková situace na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. S. 49-55. ISBN 978-80-244-5281-4.

VÁVROVSKÝ, Emil. *Budování Těšínského divadla; Léta nadšení a budování; Osamostatnění Těšínského oblastního divadla*. Frýdek-Místek, vyšlo samonákladem, 2004.

WAĞIEL, Marcin. *Fonematyka języka polskiego w ujęciu funkcjonalizmu aksjomatycznego*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. ISBN 978-80-244-4928-9.

Prameny

DUŠEK, Jan. Těšínské nebe podle Jaromíra Nohavici. *Nedělní svět*, Praha, roč. I, č. 31, 2004.

KOČKO, Tomáš. *Do kamene tesané aneb Ondráš*. CD. Indies Scope, 1999.

KRÁL, Jan. Tramvaj jako lék na těšínské duše. *Lidové noviny*, Praha, roč. 17, č. 268, s. 28.

LEDNICKÁ, Karin. *Šikmý kostel: románová kronika ztraceného města, léta 1894-1921*. Ostrava: Bílá vrána, 2020. ISBN 978-80-88362-00-5.

PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Uloženo v archivu divadla.

PUTZLACHER, Renata. *Ondraszek Pan Łysej Góry*. Scénář inscenace. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 2. dubna 2005. Uložen v archivu divadla.

PUTZLACHER, Renata. *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 15. května 2004. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2004. Uložen v archivu divadla.

Pod wspólnym dachem. Televizní dokument. TVP Kielce, TVP, 2021. Uložen v interním archivu divadla.

Těšínské divadlo. *60 lat Sceny Polskiej: Kronika lat 1951-2011*. Almanach. Český Těšín, 2011.

Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe. DVD. Český Těšín, Těšínské divadlo, 2008.

Elektronická literatura

BARANOVÁ, Soňa. *Češi a Poláci „na hranici“*. Online. Brno, 2015. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/e79ul/Bakalarska_prace_-_Baranova_Sona_2.1.2015.pdf. [citováno 2024-05-09].

BENEŠ, Vít. *Diskurzivní analýza*. Online. In: Jak zkoumat politiku: kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích. Praha: Portál, s. 92-124, 2008. Dostupné z: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/926989/mod_resource/content/1/bene%C5%A11.pdf. [citováno 2024-05-09].

BUCHTOVÁ, Renata, Mgr.. *Postać zbójnika Ondraszka w literaturze Śląska Cieszyńskiego*. Online. Brno, 2009. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/uhvqg/Ondras.pdf>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. prof. PhDr. Ludvík Štěpán, PhD.. [citováno 2024-05-09].

HRBÁČEK, Josef. *Recepce textu, jeho analýza a interpretace*. Online. In: Naše řeč, 2005, roč. 88, č. 1, s. 1-8. Dostupné z: <http://naserec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7813>. [citováno 2024-05-09].

KASZPER, Roman, Bohdan MAŁYSZ a Józef SZYMECZEK. *Poláci na Těšínsku*. Online. Český Těšín: Kongres Poláků v České republice, 2009. ISBN 978-80-87381-00-7. Dostupné z: <https://www.polonica.cz/Files/File/Polaci-na-Tesinsku.pdf>. [citováno 2024-05-09].

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Teatr jako zapis doświadczeń jednostki i pamięć narodu (Współczesny nurt czeskiego teatru dokumentalnego i politycznego)*. Online. In: Dramat i doświadczenie, Katowice, 2014, s. 119-125. ISBN 978-83-8012-131-7. Dostupné z: https://sbc.org.pl/Content/375685/dramat_i_doswiadczenie.pdf. [citováno 2024-05-09].

PINDUR, Mirosława. *Wybory repertuarowe Sceny Polskiej Těšínského divadla w Czeskim Cieszynie na rzecz zachowania tożsamości narodowej i regionalnej polskiej mniejszości narodowej na Zaolziu*. Online. In: Studia Etnologiczne I Antropologiczne, roč. 19, s. 91-104, 2019. ISSN 2353-9860. Dostupné z: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/15867/1/Pindor_wybory_repertuarowe_sceny_polskiej.pdf. [citováno 2024-05-09].

SÁČKOVÁ, Anna. *Druhá kariéra profesionálních tanečnicků VUS Ondráš*. Online. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér divadelní produkce a jevištní technologie, 2020. Dostupné z:

https://is.jamu.cz/th/cqkyd/Bakalarska_prace_Sackova.pdf?lang=en. [citováno 2024-05-09].

UTĚŠENÝ, Slavomír. *K rozrůznění českého národního jazyka (Metodologické a terminologické poznámky)*. Online. In: Slovo a slovesnost, roč. 41, č. 1, 1980. S. 7-16.

Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2644>. [citováno 2024-05-09].

Elektronické prameny

Aktualności Radia Czeskiego v Ostrawie, wydarzenia 19. 8. 2022. Online. In: irozhlas.cz, 2022. Dostupné z: <https://ostrava.rozhlas.cz/aktualnosci-radia-czeskiego-v-ostrawie-8812636>. [citováno 2024-05-09].

CIHLÁŘ, Ondřej, SLÍVOVÁ, Hana. *Šikmý kostel vypráví ústy žen důležitý příběh, nedávno zaujal polské i maďarské publikum, říká režisér Radovan Lipus*. Online. In: Vizitka, mujrozhlas. 2023. Dostupné z: <https://www.mujrozhlas.cz/vizitka/sikmy-kostel-vypravi-usty-zen-dulezity-pribeh-nedavno-zaujal-polske-i-madarske-publikum>. [citováno 2024-05-09].

Čítárna a kavárna Avion. Online. Český Těšín: Městská knihovna. Dostupné z: <https://www.knihovnatesin.cz/avion/>. [citováno 2024-05-09].

ČTK. *Člověk v tísní odmítl peníze z chystané Nohavicovy benefice. Peníze měly putovat na pomoc Ukrajině*. Online. In: iRozhlas.cz, 2022. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/hudba/clovek-v-tisni-nohavica-koncert-rusko-ukrajina_2203091944_miz. [citováno 2024-05-09].

Disk: časopis pro studium dramatického umění, č. 13. Online. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISSN 1213-8665. Dostupné z: https://edicedisk.amu.cz/wp-content/uploads/2017/02/Disk_13.pdf. [citováno 2024-05-09].

FIALA, Kamil. *Z filmu Dukla 61 je znát záliba v chlapáctví. Pamětníkům se tenhle film bude líbit*. Online. In: Aktuálně.cz, 2018. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/tv-ovladac-kamila-fily/z-filmu-dukla-61-je-znat-zaliba-v-chlapactvi-nareci-z-ust-pr/r~127efd4465a111e88f77ac1f6b220ee8/>. [citováno 2024-05-09].

Język kaszubski. Online. In: gov.pl. Dostupné z: <https://www.gov.pl/web/mniejszosci-narodowe-i-etniczne/jezyk-kaszubski>. [citováno 2024-05-09].

JIROUŠEK, Martin. *Mohla bych teď napsat Těšínské peklo, ale to není můj styl, říká spisovatelka a překladatelka Renata Putzlacher*. Online. In: Ostravan.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/54848/mohla-bych-ted-napsat-tesinske-peklo-ale-to-neni-muj-styl-rika-spisovatelka-a-prekladatelka-renata-putzlacher/>. [citováno 2024-05-09].

„*Krzywy kościół*” Karin Lednickiej na Scenie Polskiej Těšínského Divadla [RECENZJA]. Online. In: Dziennik Gazeta Prawna.pl, 2023. Dostupné z: <https://kultura.gazetaprawna.pl/teatr/artykuly/8677133,krzywy-kosciol-karin-lednicka-scena-polska-tesinske-divadlo-recenzja.html#zyc-miedzy-z-nadzieja-na-zgode>. [citováno 2024-05-09].

Náš venkov: Písnička o Ondrášovi. Televizní dokument, online. Česká televize, Česko, 2005. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1097944695-nas-venkov/405235100041008/>. [citováno 2024-05-09].

Ondraszek Pan Łysej Góry. Webová stránka. In: intervalnet.cz, 2005. Dostupné z: http://ondraszek.interwal.net/historia_i_legendy. [citováno 2024-05-09].

PO DOBRÉM. *PO DOBRÉM 23 – Tomáš Kočko*. Rozhovor. In: YouTube.cz, 2023. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=KtbaX_H4cvo. [citováno 2024-05-09].

Příběhy domů. *Kavárna Avion-Noiva*. Online. In: iVysílání.cz, 2011. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10169912707-pribehy-domu/411235100081006/>. [citováno 2024-05-09].

PUTZLACHER, Renata. *Krzywy Kościół*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 22. října 2022. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2022. Dostupné z: https://www.tdivadlo.cz/custom_files/modPlay/317.pdf. [citováno 2024-05-09].

PUTZLACHER, Renata. *Ondraszek Pan Łysej Góry*. Divadelní program. Polská scéna Těšínského divadla, premiéra 2. dubna 2005. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2005. [online]. Dostupné z: https://www.tdivadlo.cz/custom_files/modPlay/22.pdf. [citováno 2024-05-09].

SPURNÝ, Jaroslav. *Tajemství Jaromíra Nohavici*. Online. In: Respekt.cz, 2006. Dostupné z <https://www.respekt.cz/tydenik/2006/22/tajemstvi-jaromira-nohavici>. [citováno 2024-05-09].

U Polaków za Olzq – Premiera „Krzywego kościoła“ i 75 lat Chóru Męskiego „Gorol“. Online. In: Polskie Radio Katowice, 2022. Dostupné z: <https://podcasty.radio.katowice.pl/u-polakow-za-olza-premiera-krzywego-kosciola-i-75-lat-choru-meskiego-gorol/>. [citováno 2024-05-09].

Výbuch metanu na dolech Jan a Františka v Karviné 14. června 1894 (1. část). Online. In: ZDAŘ BŮH.CZ [online]. Dostupné z: <https://www.zdarbuh.cz/reviry/okd/vybuch-metanu-na-dolech-jan-a-frantiska-v-karvine-14-cervna-1894-1-cast/>. [citováno 2024-05-09].

NÁZEV:

Sebeidentifikace regionu v inscenacích Těšínského divadla po roce 2000

AUTOR:

Magdalena Franková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zaměřuje na sebeidentifikaci regionu Těšínského Slezska v inscenacích Těšínského divadla, které byly uvedeny po roce 2000. Konkrétně se jedná o inscenace *Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe* (2004), *Ondraszek, Pan Łysej Góry* (2005) a *Krzywy Kościół* (2022). Zaměřím se na jejich zasazení v dramaturgickém plánu divadla a následně je podrobím tematické analýze, ve které se zaměřím na aspekty kulturní identity svázané s regionem Těšínského Slezska. Cílem práce je vyhodnotit, jakými inscenačními postupy je region prezentován, a vysledovat, jaké zásadní znaky v komunikaci s místním divákem tvůrci využívají, případně zda se tyto znaky v průběhu dvou dekad proměňují.

KLÍČOVÁ SLOVA:

divadelní sebeidentifikace, Těšínské Slezsko, Těšínské divadlo, region, identita

TITLE:

Self-identification of the region in productions of the Těšín Theatre after 2000

AUTHOR:

Magdalena Franková

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis focuses on the self-identification of the region of Těšín Silesia in productions of the Těšín Theatre that were staged after 2000. Specifically, these productions are *Těšinské nebo – Cieszyńskie nebe* (2004), *Ondraszek, Pan Łysej Góry* (2005) and *Krzywy Kościół* (2022). I will focus on their placement in the theatre's dramaturgical plan and then subject them to a thematic analysis in which I will focus on aspects of cultural identity tied to the region of Těšín Silesia. The aim of the thesis is to evaluate the staging methods used to present the region and to trace the essential features used by the creators in communicating with the local audience, or whether these features have changed over the course of two decades.

KEY WORDS:

theatrical self-identification, Těšín Silesia, Těšín Theatre, region, identity