

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Katedra divadelní vědy

Obecná teorie umění a dějiny umění a kultury – teorie divadla

**Mgr. Jan Petružela**

**Alfréd Radok a jeho režijní postupy  
Analýza inscenace Ďábelského kruhu**

**Disertační práce**

Alfréd Radok and His Stage Practices  
Analysis of the Production of Devil's Circle

Vedoucí práce – Mgr. Petr Christov, Ph.D.  
2014

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Mníšku pod Brdy 25. května 2014

Mgr. Jan Petružela

Za podporu, pomoc a inspiraci děkuji Soně Petruželové, rodičům,  
Evě Stehlíkové, Davidu Drozdovi, Vladimíru Justovi, Petru Christovovi  
a pracovníkům příslušných institucí za vstřícný přístup.

Tato disertační práce čítá 304 398 znaků  
čili 169 normalizovaných stran.

Písmo Comenia Serif Pro a Anselm Sans vysázel autor.  
Jazyková redakce Jana Křížová. Vytiskl a svázal Milan Hodek.



„Ale mnohem raději bych dělal procesy.“  
(Monolog Alfréda Radoka)

## Obsah

Předmluva .....	7
Stav výzkumu .....	7
Otevření .....	10
Reflexe <i>Ďábelského kruhu</i> v literatuře .....	11
<i>Ďábelský kruh</i> Heddy Zinnerové .....	15
<i>Ďábelský kruh</i> v Národním divadle .....	18
Radokovo vidění hry .....	19
Materiál .....	21
Dramaturgická úprava textu .....	22
Zkoušení .....	27
Zrcadlová stěna jasnovidce Hanussena (1) .....	28
Schovat se do skříně (2) .....	38
Kroky vězňů (3) .....	41
Jaroslav Marvan vyslychající (4) .....	44
Karel Höger na návštěvě (5) .....	52
Architektura procesu (6) .....	53
Intimita pod dozorem (7) .....	67
U Büngerů jako tehdá (8, 9) .....	70
Finále (10, 11) .....	70
Rytmus a hudba .....	71
Herectví .....	73
Scénografie .....	89
Proměna kritérií .....	93
Dobové vnímání inscenace .....	96
Další život inscenace .....	101
Postupy .....	103
Scénografie .....	103
Herectví .....	105
Rytmus .....	106
Téma .....	107
Styl .....	108
Soud .....	109
Publikum .....	110
Obřady .....	110
Člověk .....	111
Židovství .....	112
Odvaha k divadlu .....	112

Bibliografie, prameny, zdroje. ....	114
Literatura .....	114
Prameny .....	118
Tiskové ohlasy inscenace <i>Ďábelského kruhu</i> (1955).....	119
Ohlasy českých uvedení <i>Ďábelského kruhu</i> po roce 1955. . .	121
Internetové zdroje.....	121
Filmy.....	122
Obsazení inscenace <i>Ďábelského kruhu</i> (1955) .....	122
Abstrakt .....	123
Abstract .....	124

## Předmluva

Inscenaci hry Heddy Zinnerové *Ďábelský kruh* v režii Alfréda Radoka (1914 až 1976) v prosinci 1955 na scéně pražského Stavovského (tehdy Tylova) divadla teatrologové opakovaně zmiňují jako impulz k obnově českého divadla po marasmu první poloviny padesátých let. Přesto nebyla dosud podrobena náležitě reflexi. V předkládané práci se zabývám analýzou této klíčové inscenace jako zástupcem jisté podoby rozsáhlé Radokovy tvorby,<sup>1</sup> snažím se o její konkrétní, plastické nahlédnutí, o pojmenování režijních postupů a zdrojů onoho obrodného gesta.

Vlastní obsah stati představuje rekonstrukce a analýza inscenace, která usiluje skrze práci s prameny o postižení významu díla v režisérově tvorbě i ve společenskopolitickém kontextu. Kombinuji v ní hledisko rozboru složek (text, dramaturgická úprava, herectví, scénografie, rytmus) s chronologickou rekonstrukcí jednotlivých scén; obraz doplňuji pokusem o interpretaci dobové recepce a uzavírám naznačením perspektivy některých fenoménů režisérovy tvorby. To vše při vědomí nemožnosti ideální rekonstrukce obrazu inscenace, ale zároveň se vzrušením z ohmatávání hranic materiálu i konstruování a ověřování hypotéz o minulé tvorbě, která dodnes fascinuje a inspiruje.

## Stav výzkumu

Eva Stehlíková v roce 2010 napsala: „Bylo už uděláno dost práce na Radokovi...“<sup>2</sup> Historie tohoto bádání se dá shrnout – bez nároku na úplnost – v následujících etapách. První, v něčem dodnes nepřekonané (nepřekonatelné?), analytické texty napsal v druhé polovině padesátých a na začátku šedesátých let Jan Grossman (viz dále). Bohužel to byly zároveň jeho poslední statě o této osobnosti českého divadla 20. století. Zatímco o Otomaru Krejčovi vydal Jindřich Černý monografickou publikaci již v roce 1964, o Radokovi v šedesátých letech kromě několika seminárních prací z pražské divadelněvědné katedry<sup>3</sup> žádný takový svazek, ba ani obsáhlejší studii nenajdeme. Po jeho srpnové emigraci sice ještě stihne Divadelní ústav vydat analýzu inscenace *Hry o lásce a smrti*,<sup>4</sup> ale pak už se za ním zavřou vody Severního moře.

1 Soupis divadelních inscenací čítá sedmdesát dva položek, osm filmů (včetně televizních), jednu rozhlasovou režii a řadu nerealizovaných divadelních a filmových scénářů.

2 Anketa: Kde jsou podle vás bílá místa české teatrologie? *Divadelní revue* 21, 2010, č. 1, s. 165.

3 Např. CIMICKÁ, Dagmar. *Herec v inscenacích O. Krejči a A. Radoka*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra divadelní vědy, 1967. 85 s. [nenalezeno]. SOURAL, Lubomír. *Radokovy inscenace her L. Hellmanové*. Seminární práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra dějin a teorie divadla, 1966–1967. 20 s.

4 *Hra o lásce a smrti: Rozbor inscenace Městských divadel pražských*. Praha: Divadelní ústav, 1969. 75 s.

Ticho v badatelském éteru poruší až drobné pasáže ve svobodovských textech Věry Ptáčkové a několik studentských seminárních prací v osmdesátých letech.<sup>5</sup> V tzv. nultém čísle Divadelní revue v roce 1989 vyšla studie Bořivoje Srby<sup>6</sup> – opět o *Hře o lásce a smrti* – a v roce 1991 byla obhájena diplomová práce Veroniky Tomáškové o slavné éře v Městských divadlech pražských.<sup>7</sup> První velkou splátku dluhu učinila teprve kniha režisérova dramaturga Zdeňka Hedbávného *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu* z roku 1994.<sup>8</sup> Na ní je cenná především práce s pramennými materiály z umělcevy obsáhlé pozůstalosti, zachycení svědectví řady dnes již nežijících pamětníků a shromáždění unikátních materiálů. Z teatrologického hlediska jsou ovšem autorovy charakteristiky režijního typu a podob inscenací v mnohém nedostatečné a místy i zavádějící. K interpretacím této „bible radokologie“ je proto třeba přistupovat s kritickou ostražitostí.

Další výrazný počín představuje, bohužel předčasně ukončené, filmologické bádání Jiřího Cieslara a jeho společný grantový projekt s Evou Stehlíkovou, která se v něm věnovala Radokově práci na programech *Laterny magiky*. Na základě těchto výzkumů, k nimž se příležitostně připojilo několik dalších badatelů, proběhla v roce 2005 jednodenní konference na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a v roce 2007 vyšla kniha *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*.<sup>9</sup> Práce Evy Stehlíkové měla naštěstí i pedagogický rozměr a z jejího popudu vzniklo několik seminárních a dvě diplomové práce<sup>10</sup> – a odvíjí se odtud také mé snažení.

Mé bádání sestávalo, kromě studia radokovské literatury, především z důkladného průzkumu většiny materiálů z jeho dodnes nezpracované pozůstalosti uložené v divadelním oddělení Národního muzea. Ten spočíval v detailní analýze většiny divadelních inscenací, nerealizovaných divadelních i filmových scénářů včetně náčrtů a ostatního pramenného materiálu. Výsledkem dokumentární fáze je kromě pracovního soupisu pozůstalosti i soupis tiskových ohlasů všech divadelních inscenací a pracovní verze jeho osobní bibliografie.<sup>11</sup>

5 Např. KADLEC, Ladislav. *Lillian Hellmanová – Lištičky: Pokus o rekonstrukci inscenace*. Seminární práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, oddělení divadelní a filmové vědy, 1982–1983. 28 s. TICHÝ, Zdeněk. *Radokova režijní úprava Gorkého hry Poslední ND 1966*. Seminární práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1986/1987. 34 s. 6 SRBA, Bořivoj. *Alfréd Radok a jeho Hra o lásce a smrti (K problému lyrické subjektivace obrazu skutečnosti v inscenačním díle)*. *Divadelní revue* 1, 1989, č. 0, s. 87–100.

7 TOMÁŠKOVÁ, Veronika. *Režie Alfréda Radoka v šedesátých letech*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra divadelní vědy, 1991. 202 s.

8 HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo — Divadelní ústav, 1994. 401 s. Tehdejší jednoznačně vstřícná reflexe této publikace se nese spíše v étosu „splácení dluhů“.

9 *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový ústav, 2007. 335 s.

10 Např. SLAVÍČKOVÁ, Eva. *Inscenace hry Maxima Gorkého „Poslední“ v režii Alfréda Radoka v Kammerspiele München (1965)*. Seminární práce. Praha: Filozofická fakulta UK, katedra divadelní vědy, 2004. 6 s. TÁŽ. *Radokova inscenace a dramaturgie Böllova „Klauna“ v kontextu inscenací Alfréda Radoka v německy mluvících zemích*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK, katedra divadelní vědy, 2007. 245 s. ŠMÍDTOVÁ, Lenka. *Adaptace Alfréda Radoka pro princip „laterny magiky“*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK, katedra divadelní vědy, 2006. 84 s.

11 Soupisy nejsou součástí této disertační práce.



Dosavadní publikované výsledky mého výzkumu tvoří tři hloubkové sondy-analýzy. Po komentáři a edici variant scénáře nerealizované inscenace *Goethův Faust* pro Národní divadlo z roku 1968,<sup>12</sup> která stojí na konci režisérovy tvorby v Čechách, jsem v rámci programu specifického výzkumu FF UK analyzoval a vydal Radokovu hru *Vesnice žen* a Kainarovu *Akci Aibiš* z počátků jeho profesionálního působení.<sup>13</sup> Analýzou *Ďábelského kruhu* pokračuji v této sérii kapitol o tvorbě předního českého režiséra.

12 PETRUŽELA, Honza. Radokův Faust – Zpráva o nerealizované inscenaci. *Divadelní revue* 15, 2004, č. 2, s. 73–80. RADOK, Alfréd. Goethův Faust. Ed. Honza Petružela. *Divadelní revue* 15, 2004, č. 2, s. 81–118.

13 *Alfréd Radok – tři scénáře, tři inscenace*. Ed. Honza Petružela. Praha: Transteatral, 2008. 288 s. Publikace obsahuje mé analytické stati: *Vesnice žen – obrysy režisérova stylu*, s. 78–108 [původní verze in *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Op. cit., s. 286–307.]; *Akce Aibiš – jasnější kontury*, s. 199–238; a text Lenky Šmídtové *Mezi dvěma bouřkami – úsvit laterny magiky*, s. 267–276.

## Otevření

Po opatrném uvedení Čapkova *Loupežníka* (prem. 20. října 1954), v němž Alfréd Radok svou imaginaci, jak sám říkal, ze sebezáchovných důvodů tlumil,<sup>1</sup> a „marné práci“ na Stehlíkově agitce *Vysoké letní nebe* (prem. 23. června 1955)<sup>2</sup> vycítil v *Ďábelském kruhu* (prem. 21. prosince 1955) příležitost vyjádřit své bytostné téma – uchopit ducha doby a ztvárnit mechanismus diktatury. Inscenace spadá do přechodného období „tání“, v jehož klimatu se režisér postupně „osměloval“ a v jevištní práci mohl – souhrou relativně příznivějších společenskopolitických podmínek – čím dál víc odhalovat repertoár v poúnorové době nuceně potlačeného tvůrčího výrazu, což přechodně vyvrcholilo v roce 1957, který Milan Lukeš nazval Radokovým *annus mirabilis*, v němž na scéně Národního divadla uvedl Leonovův *Zlatý kočár*, Hellmanové *Podzimní zahradu* a jako vrchol Osbornova *Komika*.<sup>3</sup> Ale už *Ďábelským kruhem* zaznělo pro české divadlo mohutné předznamenání, jež udalo tóninu Radokovým inscenacím, samo rezonovalo v reprízách na jevišti Tylova divadla ještě další čtyři roky a vytvořilo „dravý a bezohledný stimul“<sup>4</sup> pro práci Krejčovu, jenž nastupuje do vedení činohry na jaře roku 1956, Svobodovu i dalších tvůrců.

Inscenace *Ďábelského kruhu* je divadelní historií vnímána jako důležitý mezník. Za zásadní ji záhy po premiéře označila už podstatná část kritiky, avšak v teatrologické literatuře dalších bezmála šedesáti let kromě několika zmínek postrádáme její podrobnější rozbor, který by *konkrétně* ukázal, *jak byla z divadelního hlediska udělána*, co bylo to *divadelně* přelomové a jakou má roli v utváření Radokova divadelního jazyka.<sup>5</sup>

Pokusím se proto pomocí rekonstrukce, analýzy a interpretace jedné z více než sedmdesáti Radokových inscenací přispět k poznání jeho *myšlení divadlem*, sepsat dílčí syntézu jeho tvorby v roce 1955, v níž je čitelná řada postupů, jež se v nejrůznějších podobách objeví v následujících třech vrcholných obdobích jeho práce – v Národním divadle a Laterně magice (1954–1960), Městských divadlech pražských (1961–1965) a znovu na první scéně (1965–1968). Do rozboru a úvah pochopitelně výrazně vstupuje

1 „Vždyť *Loupežníka* jsem inscenoval úmyslně tak, abych hlupákům dokázal, že je příliš převyšují v jejich názorech na divadlo a na takzvaný socialistický realismus.“ HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 242.

2 Na fotografiích sice na první pohled vidíme zdánlivě konvenční inscenace, obě ale při bližším rozboru odhalí přinejmenším dílčí tvořivé prvky subverzivně překračující hranice socrealistické estetiky. V *Loupežníkovi* použil Radok interpretaci obsazením, když ústřední dvojici ztvárnili již téměř padesátníci Karel Höger a Blanka Waleská, a ve *Vysokém letním nebi* si s Josefem Svobodou dovolili několik scénografických vtipů porušujících omezený „realistický“ kánon (nepřirozeně vysoký strom a žebřík mizely ve vysokém nebi, stejně jako se v něm ztrácel strop hospody). Základní informace o inscenacích viz HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 216–221, s. 222–224.

3 Prem. 1. března 1957, 28. června 1957 a 20. prosince 1957.

4 ČERNÝ, Jindřich. *Otomar Krejča*. Praha: Orbis, 1964, s. 61.

5 Tato absence je částečně dána i vymazáním Radokova jména z veřejného prostoru po roce 1968.

dobový společenskopolitický a divadelní kontext, který se pokusím číst a zapojovat do výkladu právě prostřednictvím inscenace, z níž činím dočasný středobod svých úvah. Soustředím se na otázky vyvstávající především z analýzy: Jak režisér přeměnil ideologické drama na fascinující divadelní podívanou? Jaké konkrétní režijní a dramaturgické postupy způsobily ten ve své době prokazatelně *pociťovaný dojem rezonance a zlomovosti*? Jak pojednal své – neveřejně deklarované – téma politických procesů? Které prvky stylu a v jakých podobách se tu objevují, jak jsou rozvinuty?

## Reflexe *Ďábelského kruhu* v literatuře

Přelomovost inscenace v době, kdy i divadlo začalo vnímat „ústup od společenské geometrie, v níž míval člověk funkci toliko názornou: demonstroval sociální proces, jako by tento proces ubíhal mimo něj“,<sup>6</sup> pojmenoval poprvé z krátkého odstupu tří let v roce 1958 v článku „Básnické drama a básnické divadlo“ Jan Grossman. Jasně hovoří o prvenství, které předznamenává novou divadelní vlnu formující se zejména s Krejčovým týmem v činohře Národního divadla: „Zařadíme sem už Radokovu inscenaci *Ďábelského kruhu* z roku 1955, ne tak pro vlastnosti hry, jako pro výsledek režiséra a herců, kteří společensko-mravní klima vytvořili s intenzitou, o jaké nemá text potuchy.“<sup>7</sup> K některým momentům se pak kritik opakovaně vrací i ve svých dalších studiích o divadle z let 1958–1961.<sup>8</sup>

Po Grossmanových pronikavých analýzách divadla a jeho doby, které konkrétní rysy Radokovy inscenace zmiňují spíše v dílčích příkladech jako součást charakteristiky vyšších myšlenkových celků, oceňuje její iniciační roli ve své knížce o Otomaru Krejčovi v šedesátých letech Jindřich Černý: „...právě inscenací *Ďábelského kruhu* vytyčil Radok [...] tvrdou a náročnou normu pro budoucí uměleckou práci [...] první scény.“<sup>9</sup> Potom její význam připomíná až za téměř dvacet let Věra Ptáčková, paradoxně v době vrcholící normalizace v roce 1982, a to hned dvakrát ve svých publikacích *Česká scénografie 20. století* a *Josef Svoboda*.<sup>10</sup> Jak je dáno jejich zaměřením, zdůrazňuje se především přínos v kontextu výpravy: „...[Svoboda] otevírá novou etapu českého divadla scénografií ke hře H. Zinnerové *Ďábelský kruh*.“<sup>11</sup>

6 GROSSMAN, Jan. Glosy k práci Národního divadla. Básnické drama a básnické divadlo. *Divadlo* 9, 1958, č. 7, s. 481–491, s. 481. Přetištěno in Týž. *Mezi literaturou a divadlem II*. Ed. Petr Šrámek. Praha: Torst, 2013, s. 799.

7 Op. cit. 1958, s. 481.

8 GROSSMAN, Jan. Drama a režisérův sloh. *Divadlo* 9, 1958, č. 2, s. 98–114. Přetištěno in Týž. Op. cit. 2013, s. 775–796. Týž. Režisér ve své době. *Divadelní noviny* 2, 1958/1959, č. 5, s. 2. Přetištěno in Týž. Op. cit. 2013, s. 796–799. Týž. Síla věčnosti. *Divadlo* 12, 1961, č. 8, s. 581–588. Přetištěno in Týž. Op. cit. 2013, s. 913–928. Týž. Glosy k práci Národního divadla. Jevištvní sloh. *Divadlo* 9, 1958, č. 9, s. 682–694. Přetištěno in Týž. Op. cit. 2013, s. 809–821.

9 ČERNÝ, J. Op. cit. 1964, s. 60.

10 PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. Praha: Odeon, 1982[a], s. 205. Táž. *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav, 1982[b], s. 27. – Příslušné pasáže jsou téměř totožné.

11 PTÁČKOVÁ, V. Op. cit., 1982[a], s. 205.

A na výtvarnou stránku vzpomíná i sám scénograf v *Tajemství divadelního prostoru*, vydaném v roce 1992.<sup>12</sup>

Doposud nejobsáhleji téma zhodnotil – věnuje mu ve své monografické publikaci šest stran – Zdeněk Hedbávný.<sup>13</sup> Jako první mohl otevřeně psát o politickém podtextu – obrazu inscenovaných procesů padesátých let. A jako jediný také prozkoumal příslušný pramenný materiál v Radokově pozůstalosti a přetiskuje cenné pasáže z jeho deníků týkající se inscenace. Nepouští se ovšem – jako ostatně ani jinde ve své knize – do zevrubné analýzy a zůstává u extenzivních citací z recenzí, které tvoří celou polovinu příslušné pasáže. Líčí pak spíše dobovou politickou atmosféru a o inscenaci se z divadelního hlediska až na několik základních informací nedozvíme mnoho. Z Hedbávného formulací poté vychází i většina dalších autorů.

V kolektivní práci o českém divadle druhé poloviny 20. století v roce 1995 zasazuje inscenaci do výkladu Eva Šormová: „Přestože je divadlo stále silně determinováno komunistickou ideologií, inscenační tvorba se nápadně emancipuje. Prokazuje schopnost stvořit jevištní dílo výsostných uměleckých kvalit nezávisle na hodnotě dramatické předlohy, toliko vlastními prostředky divadla (výmluvným příkladem je Radokova inscenace hry východoněmecké autorky H. Zinnerové o procesu s G. Dimitrovem *Ďábelský kruh*, ND 1955). Jestliže až doposud divadlo své výrazové prostředky tlumilo, podřizujíc je dramatickému textu jako dominantnímu nositeli smyslu, rozvolňování těchto vazeb znamenalo nejen jeho osvobození z područí literatury, ale také a především popření hegemonie ideologické funkce.“<sup>14</sup>

Ve svých „osobních“ dějinách píše o inscenaci jako o nečekané pointě roku 1955 Jindřich Černý.<sup>15</sup> „Publicistické drama“ či „rozvleklá agitka“, jak hru klasifikuje, byla režisérovi přidělena vedením divadla jako ideologický „musílek“, nicméně „stal se zázrak. Radok, jehož film o holocaustu *Daleká cesta*, v Čechách nikdy oficiálně neuvedený, patřil ve světě už léta k uznávaným špičkovým dílům, našel znovu své niterné téma: nacismus a jeho zločiny. A pocítil ho zároveň jako zástupný obraz doby, kterou nyní žil.“<sup>16</sup> Přesnější by byla formulace, že toto své téma nikdy neztratil, nýbrž měl po dlouhé době vůbec možnost ho inscenovat. Poprvé od *Daleké cesty* (1949) a už ve zcela jiném kontextu – v prostředí další, tentokrát stalinistické totality.

12 SVOBODA, Josef. *Tajemství divadelního prostoru*. Ed. Milena Honzíková. Praha: Odeon, 1992, s. 69. Editorka v doslovu datuje přípravu knihy mezi lety 1983–1987; z ní zřejmě pochází i Svobodova vzpomínka.

13 HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 224–230.

14 ŠORMOVÁ, Eva. Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948–1956). In JUST, Vladimír – a kol. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 47. Z podobného úhlu inscenaci zmiňuje i VOSTRÝ, Jaroslav. *Zdeněk Štěpánek: Herec a dějiny*. Praha: Achát, 1997, s. 247: „Nejlepším příkladem takového tvořivého přístupu k textu byla ostatně Radokova inscenace slabé hry Heddy Zinnerové...“

15 ČERNÝ, Jindřich. 1955 (České divadlo a společnost v roce 1955). *Divadelní revue* 14, 2002, č. 4, s. 18–36; zejm. s. 33–34. Přetištěno in Týž. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007, s. 425–459; zejm. s. 456–459.

16 ČERNÝ, J. Op. cit. 2002, s. 33. – K uvedení *Daleké cesty* více viz např. CIESLAR, Jiří. *Daleká cesta Alfréda Radoka*. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Op. cit., s. 9–39.

Vyrovňávání se s fašismem skrze divadelní inscenace v čtyřech poválečných letech,<sup>17</sup> vlastní zkušenost koncentračního tábora režisér mocninou rozšiřuje o bezprostřední prožitek perzekuce komunistické totality i s jejími stále probíhajícími politickými procesy a justičními vraždami. Černý resumuje přínos (cituje především z Hedbávného a dobových ohlasů) podobně jako předchozí: „A tak směle můžeme označit Radokovu inscenaci *Ďábelského kruhu* za dílo ohlašující nástup evropsky proslulých českých divadelních dílen let šedesátých.“<sup>18</sup>

Když se Jan Císař v roce 2005 inspirativně pokouší o pojmenování Radokova režijního typu, bere si za příklad rezonujícího jevištního zobrazení doby pomocí přesažení konkrétnosti „historické a sociální reality“ právě uvedení *Ďábelského kruhu*: „Špatnou, lživou, agitační, ideologickou hru *Ďábelský kruh*, demonstrující na lipském procesu se žháří říšského sněmu v roce 1933 stalinskou tezi, že sociální demokraté zradili dělnickou třídu a jsou vinni za příchod nacistů k moci, rozvinul Radok scénicky prostřednictvím historického materiálu v obraz diktatury, jež zastrašuje svou mocí zhmotnělou v naduté pompéznosti. [...] Byla to na prvním místě pravda skutečnosti nacistické diktatury, ale byl to i obraz jakékoliv diktatury, jenž dále přerůstal v obraz inscenovaných politických procesů, ve skutečnost v roce 1955 navýsost živou.“<sup>19</sup>

17 Pojetí tématu fašismu, které prochází napříč Radokovou tvorbou, by vydalo na samostatnou studii. Už na první pohled je ale patrné, jak se v jeho poválečných inscenacích odráží překotně se proměňující společenskopolitický kontext: nejbezprostřednější reakce vznikající ještě v ilegilitě, v temně, burianovskoy inscenovaném vlastním textu *Vesnice žen* (1945) s nadějným výkřikem na konci; divadelností šokující a v tisku polemicky přijatá *Veselá vdova?* (1945) – obě uvedené v Divadle 5. května; rozverná Kainarova politická satira na atomovou propagandu v *Akci Aibiš* (1946) v Divadle satiry (k *Vesnici žen* i *Akci Aibiš* viz *Alfréd Radok – tři scénáře, tři inscenace*. Op. cit., s. 11–108, s. 109–238.); morální gesto ve ztišené inscenaci *Stilmondského starosty* (1947); nepříliš povedená karikatura proměn ideologií v *Žákově Čistce* (1947) a již poúnorové nastudování Klímovy agitky *Ohnivá hranice* (1949) v Národním divadle. Jeho reakcí na dynamiku doby je *vrstevnaté* traktování tématu, jak to vystihuje závěrečný obraz filmu *Daleká cesta* (1949) s dvojnásobnými slovy při záběru na terezínský hrbitov: „Zvítězil člověk.“ – jemuž předchází scéna se zborceným výkřikem „Svoboda!“ a údery do zavěšeného torza piana (srov. AMBROS, Veronika. *Daleká cesta*. Svědecká výpověď Alfréda Radoka. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Op. cit., s. 63, 70). Téma fašismu zpracovává i ve svých nepublikovaných, předválečných i za války vznikajících scénářích: *Vzpomínka na žlutý plakát, Člověk, který nemá stín* a již otištěné *Baladě stínů* (*Divadelní revue* 5, 1994, č. 4, s. 62–68). Později se k němu dostává přímo v inscenacích Leonovova *Zlatého kočáru* (1957), Heydukova *Návratu* (1959), Kühnově *Až co řekne Barcelona* (1961), v téměř neznámém televizním filmu *Šach mat* (1964) ad.

18 ČERNÝ, J. Op. cit. 2002, s. 34.

19 CÍSAŘ, Jan. Od modernosti k modernosti po modernosti. *Disk* 2005, č. 11, s. 36. – Autor pak toto opakuje v rozhovoru pro *Divadelní revue*: „Radoka v té době angažoval do Národního divadla Zdeněk Štěpánek a za jeho šefování zde Radok nastudoval inscenaci, jíž – podle mého názoru – začíná zcela nová fáze vývoje české činohry: *Ďábelský kruh*. Hrozná politická agitka Heddy Zinnerové, kterou Radok inscenoval tak, že vypovídala nanejvýš aktuálně o teroru totality. [...] Veliké štěstí pro vývoj českého divadla, zvláště činohry, zřejmě bylo, že jak Radok, tak i Jan Grossman ještě zažili něco jiného, jinou estetiku, jiné divadlo.“ ZEMANČÍKOVÁ, Alena. Už tady mám inventární číslo. Rozhovor s [...] Janem Císařem. *Divadelní revue* 24, 2013, č. 1, s. 144.

Vladimír Just inscenaci v roce 2010 interpretuje v duchu své publikace *Divadlo v totalitním systému* jako Radokův „první jevištní příspěvek k vyrovnání se s justičními vraždami padesátých let“<sup>20</sup> a podobně jako Hedbávný a Černý u ní podtrhuje režijně-dramaturgický princip „hry na proces“, rozvinutý později geniálně v inscenaci Rollandovy *Hry o lásce a smrti* (prem. 15. října 1964).

Zejména o scénografické stránce hry píše, bohužel s mnoha dílčími nepřesnostmi, Helena Albertová ve své publikaci o Josefu Svobodovi z roku 2012, kde mimo jiné uvádí: „Paradoxně inscenace této hry, která už upadla v zapomenutí, předznamenává nástup proměny inscenačního stylu Národního divadla, první razantní krok na cestě, která přivedla české divadlo na evropskou úroveň v šedesátých letech.“<sup>21</sup> Vystihuje tak nepříliš častý jev divadelní historie – a jev naopak příznačný pro práci Alfréda Radoka –, kdy sice hra „upadne v zapomenutí“, ale její inscenace zůstává součástí výkladu dějin, v tomto případě dokonce i jejich milníkem.

Nejnověji najdeme zmínky o iniciační roli *Ďábelského kruhu* i u mladších autorů. Martin J. Švejda mu věnuje kapitolku v kolektivní publikaci o Stavovském divadle<sup>22</sup> a Petra Honsová jej připomene ve stati o Miloši Nedbalovi.<sup>23</sup> Oba čerpají z uvedené literatury, případně recenzí, ale nové skutečnosti ani pohled na inscenaci nepřinášejí.<sup>24</sup>

Chceme-li se proto dozvědět, v čem konkrétně bylo z hlediska divadelní estetiky Radokovo ztvárnění *Ďábelského kruhu* přelomové, v dosavadních reflexích toho mnoho nenajdeme. I pokud připočítám několik známých fotografií, vychází mi stále jen dosti obecná představa: inscenace výrazně překonávala pochybnou předlohu, nějak v ní bylo přítomné téma politických procesů a měla překvapující scénografii. V paměti divadelních historiků zůstávají – podobně jako piano, oponky a Peškův výkon v *Komikovi* – tři, čtyři scénické obrazy, spjaté spíše se Svobodovou výpravou: dramatický příchod Vejražkova Göringa od zadního vchodu Stavovského divadla, efekt zrcadlové stěny v jasnovidcově salonu a nepřesně popsany sbor diváků soudního přelíčení. O hereckých výkonech – kromě popisu Vejražkova výkonu v knize Aleny Urbanové z roku 1963<sup>25</sup> a ještě starších Grossmanových zmínkách – ani čárka...

20 JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 67.

21 ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – scénograf*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012, s. 65. Anglická verze: Táž. *Josef Svoboda – Scenographer*. Praha: Theatre Institute, 2008, s. 35.

22 ŠVEJDA, Martin J. *Ďábelský kruh*. In *Pražský divadelní almanach: 230 let Stavovského divadla*. Ed. Jitka Ludvová. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2013, s. 171–173.

23 HONSOVÁ, Petra. Kdo nepoznal ran, jizvám se směje: Miloš Nedbal. In *Sláva a bída herectví*. Ed. Zuzana Sílová. Praha: Kant, 2013, s. 115–141; zejm. s. 121–124.

24 Věra Ptáčková, Helena Albertová, Jan Císař i Jindřich Černý čerpali ve svých výkladech i z autopsie, což se po desetiletích odstupu, kdy o inscenaci píšou, u některých ukazuje místy jako poněkud zrádné. Na konkrétní nepřesnosti upozorňuji dále v textu.

25 URBANOVÁ, Alena. *Vítězslav Vejražka*. Praha: Orbis, 1963, s. 59–60.

Takový je – záměrně vyčerpávající – přehled o dnešním stavu vědění o inscenaci, kterou divadelní historici označují za *přelomovou a iniciační*. Že to pro poznání tvorby Alfréda Radoka není dostatečné, je zřejmé a bude snad doplněno následujícími stránkami. Ale u kolika dalších počínů českého divadla označených za *přelomové* bychom mohli konstatovat totéž? Na základě jakých analýz stavíme zobecňující a syntetizující soudy o divadle a jeho době? Proto: *ad fontes!*

## **Ďábelský kruh Heddy Zinnerové**

Bývalá herečka, východoněmecká komunistická novinářka a spisovatelka Hedda Zinnerová (1905–1994)<sup>26</sup> napsala *Ďábelský kruh* (Der Teufelskreis)<sup>27</sup> v roce 1953. Text, který bývá nepřesně označován jako „dokumentární“, „reportážní“ či „publicistická“ hra, dramatizuje události roku 1933 v Německu, tj. okolnosti požáru říšského sněmu (27. února 1933), nástup nacistů k moci a následný lipský proces (21. září–23. prosince 1933) s bulharským komunistou Jurijem Dimitrovem (1882–1949), Holanďanem Marinem van der Lubbem a spol. Rozvleklou a schematickou agitku o čtrnácti obrazech nepřiliš obratně propojuje postava smyšleného sociálnědemokratického poslance Viléma Lühringa, jenž si odmítá připustit nebezpečí nacismu. Kolem něj s notnou dávkou autorské licence probíhají přípravy nacistického puče, následně se stane obětí teroru SA a v druhé části pak účastníkem inscenovaného kriminálního i politického procesu s údajnými žháři, kde se pod vlivem Dimitrovovy obhajoby stává kladným hrdinou, který se postaví na správnou stranu.

Uváděný reportážní charakter hry spočívá ve dvou rysech: z padesátky postav má více než třetina historickou předlohu a ve scénách v soudní síni, jež tvoří třetinu hry,<sup>28</sup> využila autorka dochované přepisy promluv účastníků procesu. Tyto výstupy pak uvozuje poznámkou: „Texty [...] jsou téměř veskrz autentické, i když jsou silně zkrácené a ztvárněné z dramaturgického

26 Autorka pětadvaceti her, románů, reportáží a předloh k pěti filmům, byla literárně činná až do konce osmdesátých let. V roce 1933 emigrovala přes Vídeň do Prahy, kde hrála v německých divadlech a politickém kabaretu Studio 34 (LUDVOVÁ, Jitka. *Až k hořkému konci*. Praha: Academia, 2012, s. 504. SVATOPLUK, T. Setkání se spisovatelkou Heddou Zinnerovou. *Květy* 19. 1. 1956. Řez. Před premiérou Ďáblova[!] kruhu. *Večerní Praha* 20. 12. 1955.). Za války pracovala v Moskvě, po roce 1945 žila ve východním Berlíně. Československé divadelní a literární jednatelství (ČDLJ) po úspěchu *Ďábelského kruhu* (přeložen též do francouzštiny, bulharštiny, japonštiny a čínštiny) vydalo několik jejích her: *Kavárna Payer* (Caféhaus Payer, 1945, čes. 1958), *Člověk a pták* (Der Mensch mit dem Vogel, 1952, čes. 1958), *V každém případě podezřelý* (Auf alle Fälle verdächtig, čes. 1959), *Co by, kdyby* (Was wäre, wenn, 1959, čes. 1960), *Prověrka* (Leistungskontrolle, 1960, čes. 1961). Na česká jeviště se dostaly hry *Kavárna Payer* (1958, 1959, 1960) a *Prověrka* (1961). Český vyšel v roce 1986 i její román *Katka* (Katja, 1980).

27 Název hry vychází z Dimitrova výroku při procesu z 1. listopadu 1933. Ve hře zní takto: „Jsem zde svým obhájcem. Musím prolomit tento ďábelský kruh! – Rozdělili si svědkové úlohy?“ ZINNEROVÁ, Hedda. *Ďábelský kruh*. Přel. Jaroslav Povejšil, Jiří Stach. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955, s. 102.

28 Další scény – kromě výstupů v Hanussenově salonu a snad v Büngerově bytě, které se alespoň rámcově inspiřují skutečnými událostmi – jsou zcela smyšlené.

hlediska.<sup>29</sup> Po letmé komparaci například příslušné pasáže hry s autentickým přepisem slavné konfrontace Göringa s Dimitrovem by se mohlo zdát, že lze autorčino vytčené tvrzení pokládat za pravdivé.<sup>30</sup> Ale nenechme se mýlit. Je zavádějící už z toho důvodu, že Zinnerová do přepisů manipulativně vkládá vlastní autorské pasáže. To se týká zejména výstupů postavy poslance Lühringa, hlavního exponenta autorčiných ideologických tezí, které jsou tak vydávány za pravdivé pod krytím *deklarované* dokumentárnosti.<sup>31</sup>

Nebezpečí traktování hry jako reportážní, publicistické, dokumentární či historické (adjektiva z dobového tisku i pozdější literatury)<sup>32</sup> – spočívá buď v záměrném přijetí a živení této deformace, což platí pro část tehdejší reflexe, nebo v nepochopení či neznalosti textu. Jednotlivé historické skutečnosti jsou tu zneužívány a umisťovány do zavádějících souvislostí a akcentováním či potlačováním vybraných motivů tento – byť místy i sebeautentičtější – materiál slouží nikoli k uměleckému ztvárnění pohledu na historii, ale k jejímu záměrnému přizpůsobení ideologickým cílům a jejich propagaci. Hra se tak stává lží, která je bezostyšně „zvěrohodňována“ falešným poukazem na „dokumentárnost“. Že podobné charakteristiky používali recenzenti, nepřekvapí – kupříkladu Valter Feldstein v časopise *Divadlo* dospěl až k jakési ideologicky sebetvrdzující definici: „Význam tohoto dramatu je v pravdivém a historicky věrném zobrazení faktů...“<sup>33</sup> –, problematičtější je, že tato tvrzení leckdy opakuje i novější literatura, zjevně bez znalosti vlastního textu a historických souvislostí.

29 ZINNEROVÁ, H. Op. cit. 1955, s. 100.

30 Textový rozbor, byť by z hlediska výzkumu umělecké a ideologické interpretace historie nebyl bez zajímavosti, není předmětem této práce. Stejně tak se nepouštím do analýzy věrohodnosti zobrazených reálií ani do podrobnějších historických okolností požáru říšského sněmu.

31 Přítomnost smyšlené postavy je v žánru historické hry pochopitelně běžná, ale v textu, který se v konkrétních pasážích označuje za dokumentární, a navíc udává i svůj pramenný zdroj, je taková fikce manipulativní. Zinnerová v rozhovoru (Řez. Op. cit.) uvádí: „Držela jsem se přesně fakt...“ –, ale pokračuje: „...a leckteré scény jsou mým prožitkem.“ A dovětek: „Mnoho lidí z lipského procesu mi píše, hlásí se u mne s novými svědectvími. Na základě mého materiálu žádají například příbuzní van der Lubbeho [...] o rehabilitaci.“ (Op. cit.) – je třeba brát s rezervou a spíše v duchu Radokových slov o „obchodování s Dimitrovem“. HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 230 (viz dále).

32 Jan Grossman hovoří o „reportážním kronikářství“, GROSSMAN, J. *Drama a režisérův sloh*. Op. cit. 1958, s. 111; a o „poloreportážním“ kusu. Týž. *Režisér ve své době*. Op. cit. 1958/1959.

33 FELDSTEIN, Valter. Významná inscenace německé hry v Národním divadle. *Divadlo* 8, 1956, č. 3, s. 239. Podobně: „Sila ‚Diabolského kruhu‘ [...] je v hlbokej pravdivosti tejto hry.“ ZAJAC, Rudolf. K čs. premiéře „Diabolského kruhu“. *Pravda*, Bratislava 28. 12. 1955. Zajacův pravděpodobně nejideologičtější referát dokonce zdůrazňuje autenticitu Dimitrovových výroků: „...doslova tak povedal skutočný Dimitrov“ – „...nad to [přítomnost historických postav] ešte použila stenografické záznamy z procesu. Návštevník lipského Múzea Georgi Dimitrova môže si preveriť zo zvukového záznamu, ktorý zostal zachovaný...“ – „Konečne, aj vymyslený dejový príbeh sociálnodemokratického poslanca Lühringa, zasadený do rámca historických udalostí lipského procesu, odráža historickú pravdu.“ – „Sociálnodemokratickí predáci urobili všetko, aby rozbili jednotu robotníckeho hnutia v odpore proti fašizmu.“ Apod.



Zinnerové tak vyšla názorově přehledná, schematická hra s jasným rozdělením rolí – dobří komunisté, zlí nacisté a vrtkaví sociální demokraté – s explicitně formulovanou tezí vítězného boje pod věčně se točící planetou komunismu (Dimitrov) proti všemu nacistickému, rozuměj nekomunistickému. Autorka v ní exponovala především dvě ideologické teze. Na otázku, co bylo přímým podnětem k vzniku dramatu po české premiéře odpovídá: „...politický vývoj v západním Německu a především zrádcovská politika západoněmecké sociální demokracie.“<sup>34</sup> Deset let po válce tak využila vděčného materiálu boje proti nacismu k ilustraci stalinské teze o zradě sociální demokracie, která měla umožnit nástup Hitlera k moci, a zároveň tím vytvořila paralelu k soudobému politickému dění v západním Německu.

Těchto ve hře více než dostatečně vybudovaných a autorkou *ex post* pro jistotu podtržených ideologických kolejí se držela i česká kritika. Otakar Fencel (za půl roku se stane dramaturgem činohry Národního divadla) jazyk propagandy dokonce intenzifikuje, když píše o „tradiční zrádcovské úloze“ sociální demokracie<sup>35</sup> a v plakátovém stupňování nenávisti paradoxně vystihuje cíle mechanismu hry: „Divák nenávidí ještě víc než kdy předtím fašismus, obdivuje se síle [Dimitrova]...“<sup>36</sup> Stejně tak si někteří recenzenti nenechávají ujít i onu lákavou souvislost s aktuálními událostmi v západním Německu, kde se v té době Adenauerova vláda pokoušela o zákaz Komunistické strany Německa (KPD): „Jistě není bez zajímavosti, že tato hra byla zájezdově uvedena v západním Německu [...], kde měla obrovský úspěch a kam si na ni služebně zajel i celý soudcovský sbor z Karlsruhe, kde v tu dobu byl právě inscenován známý soudní proces proti Komunistické straně Německa. Tak se vlastně její hra stala přímou součástí procesu proti KSN.“<sup>37</sup> Po vynesení zakazujícího verdiktu Spolkového soudu 17. srpna 1956, tj. více než půl roku po české premiéře *Ďábelského kruhu*, se ke hře v této souvislosti vrací redaktor Světa v obrazech: „V západoněmeckém městě Karlsruhe nedávno skončil proces, ve kterém soudcové na příkaz Adenauerovy vlády postavili Komunistickou stranu Německa mimo zákon. V noci se rozjela policejní auta a naplnila se zatčenými komunisty. A nejen komunisty. Nezachvěli jste se z doteku fašismu, když jste slyšeli první zprávy o tomto procesu? Nepřešel vás[sic] mráz po zádech a ne-sevřeli jste vzápětí pěsti? Proces v Lipsku v roce 1933!, proces v Karlsruhe v roce 1956!“<sup>38</sup> – Podstatou hry proto není (jen) zobrazení nacistického teroru, ale využití tématu k podpoře ideologických tezí komunistické totality.

34 LETOV, Ivo. „Ďábelský kruh“ [rozhovor s H. Zinnerovou]. *Mladá fronta* 24. 12. 1955.

35 „Sociální demokrat Lühring se tu staví po bok komunistovi Dimitrovovi, proti obžalobě, které měl křivým svědectví sloužit. Motiv aktuální v autorčině vlasti, na jejíž západní polovině hrají oportunisté tutéž úlohu jako v roce 1933...“ FENCL, Otakar. *Ďábelský kruh. Obrana lidu* 28. 12. 1955.

36 FENCL, O. Op. cit.

37 SVATOPLUK, T. Op. cit.

38 NOŽKA, Jiří. *Ďábelský kruh. Svět v obrazech* 15. 9. 1956[a].

## Ďábelský kruh v Národním divadle

Dramatu byla věnována – soudě dle tiskových ohlasů – vcelku značná pozornost. Hrál se záhy po dopsání v divadlech v Berlíně, Lipsku, Výmaru, Rakousku, dokonce v Sovětském svazu a 13. ledna 1956 mělo premiéru i německé filmové zpracování.<sup>39</sup> Není proto divu, že po prověřené hře spřáteleného státu sáhlo i vedení činohry Národního divadla. Navíc agenturní překlad Jaromíra Povejšila a Jiřího Stacha byl k dispozici již v lednu 1955.<sup>40</sup>

Po neúspěšném uvedení ideologické hry Miloslava Stehlíka *Vysoké letní nebe*<sup>41</sup> přidělil šéf činohry Zdeněk Štěpánek Radokovi *Ďábelský kruh* snad i jako jakýsi „reparát“. Ze strany vedení činohry, která v té době neměla dramaturga, to byl zřejmě vychytralý tah: úspěch – s nímž se u Radoka dalo počítat více než u jiných režisérů<sup>42</sup> – by divadlu u mezinárodně známého titulu sovětského bloku přinesl náležité „body“, a naopak v případě neúspěchu tu vždy byla možnost svést vše na režiséra se špatným kádrovým profilem a poslat jej třeba zpět do Vesnického divadla. Premiéra byla naplánována na nepříliš výhodný předvánoční termín, středu 21. prosince 1955.

Ředitel Národního divadla Drahoš Želenský upozorňuje v dopisu z 22. září Zdeňka Štěpánka na možnost výjezdu dvou pracovníků na představení *Ďábelského kruhu* do Berlína, případně i do Lipska, a ptá se ho, komu by to bylo užitečné: „Štěpánek? Průcha? Radok? Svoboda?“<sup>43</sup> Nejprve jmenuje příznačně herce, nikoli režiséra a scénografa. Štěpánek snad poradil dobře a do socialistické ciziny vyrazili – již po začátku zkoušek – 30. října Alfréd Radok s Josefem Svobodou.<sup>44</sup> (Byl to jeho vůbec první výjezd za hranice.) V Berlíně navštívili Heddu Zinnerovou<sup>45</sup> a viděli představení, o němž si Radok poznamenal do deníku: „Inscenace *Ďábelského kruhu* ve Volksbühne je špatná. Ještě podtrhuje všechny chyby předlohy. Je patrné,

39 *Der Teufelskreis*. NDR, 1955, 104 min. Režie: Carl Balhaus. – Československou premiéru měl film 15. února 1956 a jeho uvedení bylo reflektováno tiskem i v souvislosti se zmíněným zákazem KPD. Srov. např. Mrk. Německý film v pravé chvíli. *Zemědělské noviny* 31. 8. 1956. Nožka, J. Op. cit. 1956[a].

40 ČDLJ překlad rozmnožilo pro potřeby divadelních dramaturgů v osmi exemplářích a vydalo o rok později (ZINNEROVÁ, H. Op. cit. 1955). Hodnocení kvality převodu přesahuje rámec této práce; za zmínku stojí, že hru přeložili tehdejší studenti germanistiky Jiří Stach (1930), pozdější autorizovaný překladatel díla Friedricha Dürrenmatta (a také některých románů Karla Maye), a Jaromír Povejšil (1931–2010), pozdější vedoucí redaktor Časopisu pro moderní filologii.

41 *Vysoké letní nebe* bylo po fiasku Bublíkovy a Fialovy *Velké tavby* v režii Jindřicha Honzla v roce 1949 po pěti letech první českou dramatickou novinkou na scéně Národního divadla. Staženo bylo po roce s dvaadvaceti reprízami. Medián repríz této sezony je přitom šedesát představení; hůře než Stehlíkova hra na tom byli už jen obnovení Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* a Jíngův *Vzdorokrál*.

42 V sezoně 1954/1955 byli režiséry činohry kromě Alfréda Radoka Karel Dostal, Vojta Novák, František Salzer a režírovali i herci Zdeněk Štěpánek a Jaroslav Průcha.

43 Dopis Drahoše Želenského Zdeňku Štěpánkovi z 22. září 1955. Strojopis, 1 list. Archiv Národního divadla, složka inscenace *Ďábelský kruh*.

44 HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 230 uvádí, že cesta trvala od 10. října [správně má být 30. října] do 3. listopadu 1955.

45 SVOBODA, J. Op. cit. 1992, s. 69.

že autorka obchoduje ve východním Německu s Dimitrovem. Je nejbohatší ženou této části Německa.<sup>46</sup> Během návštěvy se 31. října 1955 setkali i s Bertoltem Brechtem: „Jeho inscenace *Matky Kuráže* mě však zklamala. Snaží se dělat teoretické divadlo bez emoce. Stylizace je však čistá, inscenace má styl.“<sup>47</sup> – Jak se pokusím ukázat, měla Radokova inscenace *Ďábelského kruhu* obojí – emoci i styl.

## Radokovo vidění hry

O Radokově smýšlení o hře i jeho dramaturgickém záměru máme v případě *Ďábelského kruhu* k dispozici jeho osobní svědectví, a to dokonce z doby před začátkem zkoušek, několik měsíců po premiéře i z režisérových drobných reflexí z odstupu třinácti a dvaceti let. Když v sedmdesátých letech na magnetofonových nahrávkách přemýšlí o tom, jaká témata nacházel v některých předlohách svých inscenací a jak se mu je podařilo či nepodařilo vystihnout, říká: „...taková špatná hra Heddy Zinnerové, o Göringovi, o procesu, prostě měla pro mě téma, proto jsem ji také mohl lépe, silněji inscenovat, měla zázemí.“<sup>48</sup> Tématem rozuměl nikoli nějakou obecnou ideu, ale něco dobově konkrétního – v této souvislosti používal termín „příslowecně určený čas a místa“ –, něco, co, jak říkal, „visí ve vzduchu“ a čím nastartuje „rozhodující proces, který vede k dialogu s divákem“ a nutí jej k „zaujímání stanoviska ke skutečnosti života, k poznání skutečnosti života“.<sup>49</sup>

Tímto palčivým tématem byly pro senzitivního, posedlého pozorovatele světa kolem sebe se zkušeností nacistického koncentračního tábora i perzekuce v podobě vyhazovu z několika divadel i od filmu nedávné i aktuální inscenované politické procesy.

O hře si do deníku před začátkem zkoušek napsal: „Pustil jsem se do práce s chutí, neboť je mi jasné, co se dá ze hry vytěžit. Lze inscenovat diktaturu.“<sup>50</sup> Zpětné zpřesnění a pojmenování tohoto tématu najdeme i v textu

46 Deník Alfréda Radoka 1954–1956 [cit. dle HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 230]. Inscenaci ve Volksbühne (Theater am Schiffbauerdamm) režíroval Fritz Wistens v roce 1953.

47 Tamtéž [cit. dle HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 230]. Radok na svých nečetných cestách za hranice pozorně sledoval tamní divadelní produkce a z několika málo dochovaných zmínek je patrné, že mu tato pozorování potvrzovala jeho pohled na celkovou situaci českého divadelnictví, ale zejména jej inspirovala pro další tvorbu. Setkání s Brechtovou inscenací jej po stránce režijních metod výrazněji neovlivnilo (jisté náznaky najdeme v náčrtu inscenace *Kořeny zla* v roce 1967), ale mohlo jej utvrdit v tom, že jeho přístup k divadlu je profesionální a mezinárodně srovnatelný, což se ale v plné míře bude moci ukázat až o deset let později, v liberálnější atmosféře šedesátých let.

48 Nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 5, archiv autora.

49 „...téma, to znamená rozhodující proces, který vede k dialogu s divákem“ – „...něco visí ve vzduchu, je zaujímání stanoviska ke skutečnosti života, k poznání skutečnosti života. To znamená napřed poznat skutečnost, mít schopnost poznat skutečnost a pak druhou schopnost: poznat z toho, co visí ve vzduchu ono, co visí ve vzduchu.“ Nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 5, archiv autora.

50 Deník Alfréda Radoka 1954–1956 [cit. dle HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 228]. Podle Ladislava Smočka, asistenta režie při *Ďábelském kruhu*, se Radok o hře vyjadřoval i mnohem expresivněji... (Rozhovor autora s Ladislavem Smočkem, 14. dubna 2014, nezaznamenáno; dále cit. jako: Rozhovor s Ladislavem Smočkem.)

z pozůstalosti z roku 1968 nazvaném „Monolog Alfréda Radoka“, kde uvádí: „Po našich politických procesech jsem inscenoval ‚politický proces s Dimitrovem‘. [...] Přesto, že to byla umělecky špatná hra, ukazovala lidem onu ‚podobnost čistě náhodnou‘, jak se inscenovaly a inscenují politické procesy v diktaturách.“<sup>51</sup> Tady už je zcela zřetelné, že Radok chtěl obratně využít ideologicky bezpečné a totalitním režimem zhusta propagandisticky vytěžované téma fašismu jakožto dokonalý prostředek, nosič k inscenování svého vlastního tématu. Zinnerové hra mu nabídla téměř hotový mechanismus totalitní diktatury a Radokovi už „jen stačilo“ vytvořit na jevišti onu „podobnost čistě náhodnou“.

Z jiné strany o hledání tématu v *Ďábelském kruhu* píše v osmdesátých letech i druhý tvůrce inscenace, scénograf Josef Svoboda: „Šlo o publicistickou, spíše rozhlasovou hru. Její reálný základ – Dimitrovův lipský proces – nás však neodbytně provokoval, abychom se pokusili, deset let po válce, ukázat na ty projevy fašismu, na které se při zjednodušeném a paušálním připomínání zapomínalo.“<sup>52</sup> Tím, že představitelé totalitní moci opakovaně využívali boje proti nacismu k protizápadní propagandě,<sup>53</sup> dosáhli po jisté době jisté „únavy materiálu“ a téma bylo – jak naznačuje Svoboda – bráno jako vyprázdněný symbol, jeden z atributů, běžná rekvizita proslovů i „uměleckých“ děl. Vzpomínka proto míří k jádru věci, jímž je právě podstatná snaha obou tvůrců o *obnovení vnímání* skrze imaginativní inscenační gesto a použité jevištní postupy – což bylo u zdegenerované socrealistické divadelní kultury padesátých let samo o sobě osvěžující *novum*.

Až tyto obnovující podněty – stále operující v rámci či na hranici „povolného“, a nemluvím tu o zjevné subverzi, ale vůbec o možnostech základní umělecké práce, jak o ní psal Radok v deníku – v nových společenských souvislostech mohly vytvářet nové obsahy, rezonující významy a poukazovat nikoli k „označujícímu“ či denotátu (zrůdnost fašismu), nýbrž k „označovanému“ či konotátu (diktatura obecně), případně až ke zkušenosti diváka nejbližší konotaci-podtextu: stále probíhajícím politickým procesům a jejich obětem.

To, že hra, a tím spíše inscenace existenci takových *podtextů* umožňovala, potvrzuje kromě svědectví pamětníků<sup>54</sup> svým aktuálním politickým výkladem koneckonců i sama autorka. Radok však její záměr, ideologickou myšlenku dramatu, nahrazuje jejím opakem – odhalením ideologie, které mohlo na rozdíl od vyprázdněného agitačního patosu na diváka působit. Dosahuje toho prostředky nikoli deklarativními a popisnými jako autorka, ale čistě divadelními, a z tezovité hry učiní strhující a hlubokou divadelní

51 *Monolog Alfréda Radoka*. Strojopis, 2 strany. Pozůstalost Alfréda Radoka v divadelním oddělení Národního muzea (dNM), nezpracováno.

52 SVOBODA, J. Op. cit. 1992, s. 69.

53 A že se tak – k zděšení části světa – děje dodnes, je patrné na principech putinovské propagandy dlouhodobě předcházející právě probíhající okupaci Krymu [psáno 3. března 2014].

54 CÍSAŘ, J. Op. cit. 2005. ČERNÝ, J. Op. cit. 2007. Ladislav Smoček mi tento rozměr nepotvrdil. (Rozhovor s Ladislavem Smočkem.)

podívanou. V jeho divadle ideologie paradoxně – „podobností čistě náhodnou“, protnutím tématu a doby, kdy se podobnost zkrátka nabízela a „stačilo“ mít odvahu ji zvednout – zobrazovala sebe samu jako zločineckou. Vrcholem tohoto režijně-dramaturgického „eskamotérství“ je navíc i zachování možnosti vykládat hru – tak ostatně činí část kritiky – v souladu s ideologickou linií...

Podle Zdeňka Hedbávného „Radok nenáviděl nacismus a *Ďábelský kruh*, hru, jež ukazovala jeho nelidskost, mohl režírovat bez jakýchkoli mravních problémů“.<sup>55</sup> Interpretace navazuje pravděpodobně na nedávné umělcovo odmítnutí režie ideologické hry Davida Berga *Matka Riva* v roce 1954,<sup>56</sup> ale nebere v úvahu onen – i autorem zmiňovaný – ideologický tón. Přesnější by bylo hovořit o tom, že nad odporem k tendenčnosti Zinnerové hry převážila právě možnost inscenovat text „subverzivním“ způsobem. Také další Hedbávného tvrzení, že „*Ďábelský kruh* umožnil vzájemné pochopení [s kulturní frontou] mimo jiné už svým syžetem. Hrdinou hry byl Jiří Dimitrov, komunista, který hájil právo a spravedlnost proti lži a amorálnosti nacistů“,<sup>57</sup> je třeba vnímat v tomto kontextu. Radokovi bylo jasné, že hra je ideologicky deformovaná a lživá, ale možnost „inscenovat diktaturu“ přijal jako dobrý kompromis, či spíše lstivou výhru. Vedení činohry Národního divadla mu tak paradoxně přihrálo text, jež byl schopen skrze své „téma“ doslova obrátit na naruby, aniž by do textu drasticky zasahoval.

## Materiál

Stav a rozsah pramenů k inscenaci *Ďábelského kruhu* vytváří poměrně dobré předpoklady pro rekonstrukci inscenace a její analýzu. V pozůstalosti Alfréda Radoka v divadelním oddělení Národního muzea se zachovala především režijní kniha, která sice ve srovnání s jinými jeho dostupnými přípravami nepatří k nejpodrobnějším, ale je z ní možné vysledovat textovou úpravu i dílčí inscenační řešení, hlavně na úrovni mizanscény.<sup>58</sup> Na přesnější podobu jevištního textu můžeme usuzovat i z nápovědní knihy uložené v archivu Národního divadla s finálními škrty a vpisky.<sup>59</sup> Podařilo se mi zjistit na pětadesát fotografií Jaromíra Svobody zachycujících většinu scén, v závěrečné fázi zkoušek, a dva scénické návrhy Josefa Svobody; technické plány se nezachovaly.<sup>60</sup> Oproti dvěma předchozím Radokovým

55 HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 228.

56 Op. cit., s. 215.

57 Op. cit., s. 228.

58 Režijní kniha k *Ďábelskému kruhu* vychází ze strojopisu překladu z ČDLJ z ledna 1955, 169 stran. Obsahuje poznámky a náčrtky tužkou a barevnými pastelkami. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM, nezpracováno. Dále cit. jako: *Ďábelský kruh*, režijní kniha, dNM, ev. zkráceně v textu.

59 Nápovědní kniha k *Ďábelskému kruhu*. Rotaprintová kopie strojopisu Národního divadla. [s. d.]. 189 s. Obsahuje škrty a vpisky nápovědky Marie Roubalové. Uložena v archivu Národního divadla, složka inscenace *Ďábelský kruh*. Dále cit. jako: *Ďábelský kruh*, nápovědní kniha, aND, ev. zkráceně v textu.

60 Fotografie celků scény i detailů herecké akce jsou uloženy v archivu Národního divadla (tamtéž i třináct hereckých portrétů), v pozůstalosti Alfréda Radoka v dNM, ve

inscenacím v Národním divadle věnoval tisk *Ďábelskému kruhu* neobyčejnou pozornost: napočítal jsem na padesát tiskových zmínek a ohlasů.<sup>61</sup> Podstatný objev pak představuje osm strojopisných stran režisérových poznámek<sup>62</sup> k inscenacím *Ďábelského kruhu*, *Loupežníka* a *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (prem. 23. března 1956), které vznikly těsně před zájezdem činohry na pařížský festival Divadlo národů, tj. někdy v dubnu 1956, v nichž pro vlastní potřebu podrobně hodnotí některé složky inscenací. Cennou verifikaci a doplnění mé analýzy poskytl osobní rozhovor s Ladislavem Smočkem z dubna 2014, Radokovým tehdejším asistentem režie.<sup>63</sup>

## Dramaturgická úprava textu

Po odchodu Miloslava Stehlíka a Františka Vrby neměla činohra Národního divadla v sezoně 1954/1955 poprvé v novodobé historii v úvazku žádného dramaturga ani lektora. Až s nástupem Otomara Krejčí do vedení (15. března 1956) byli angažováni Otakar Fencl (15. května) a Karel Kraus (16. května 1956). Příprava inscenace *Ďábelského kruhu* proto spadala do období dramaturgického bezvládní a Radok na úpravě textu, jak pro něj bylo většinou obvyklé, pracoval sám, případně se svou manželkou Marií.<sup>64</sup> Že si byl dobře vědom nezbytnosti zásahů, ukazují jeho slova: „Text je špatný. Škrtám, upravuji.“<sup>65</sup>

Hra je už z divadelně-pragmatických důvodů úmorně dlouhá, strojopis čítá 189 stran a ve čtrnácti obrazech čtyř dějství vystupuje čtyřicet osm postav. V tomto rozsahu se navíc rozpadá do mnoha v podstatě epizodických obrazů a jako „správná agitka“ neoplývá autorskou invencí ani dramatickostí. Ploché postavy nemají – kromě těch hlavních – v krátkých výstupech prostor pro výraznější charakteristiku a Zinnerová je staví jako typové figury, ilustrace příslušné strany jednoznačně daného konfliktu: zmatený-zrádný sociální demokrat, hloupý německý junker, ďábelský nacista, degenerovaný nacista, kladný komunista, kladnější komunista, ideální komunista, chápající manželka, nechápající intelektuál atd. Autorka se sice snaží obrazy propojit pomocí příběhu postavy poslance Lühringa a v poslední

---

sbírkovém celku Jaromíra Svobody v dNM, v dokumentaci Divadelního ústavu, v pozůstalosti Josefa Svobody (v majetku Šárky Hejnové) a část se nachází v dobovém tisku. Scénické návrhy ze Svobodovy pozůstalosti jsou dostupné [online] na URL: <<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=2024>>.

61 V archivu Národního divadla se zachovaly ještě programy k inscenaci, výše zmíněný dopis D. Želenského Z. Štěpánkovi a níže citovaná požární zpráva.

62 Poznámky Alfréda Radoka k inscenacím *Loupežník*, *Ďábelský kruh*, *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. Strojopis, 8 stran A4. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM, složka *Ďábelský kruh*; nezpracováno. Dále cit. jako: Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM.

63 Rozhovor s Ladislavem Smočkem.

64 O jejím podílu na úpravě nemáme žádný doklad, nicméně Marie Radoková s Alfrédem Radokem na textech v mnoha případech prokazatelně pracovala, proto nelze její podíl vyloučit.

65 Deník Alfréda Radoka 1954–1956 [cit. dle НЕДБАВНÝ, Z. Op. cit., s. 228].

třetině vygradovat Dimitrovovým triumfem před tribunálem, ani jedna z těchto dvou postav není ale zapojena do struktury hry natolik ústrojně, aby udržela dramatický tah. Lühringovu linku navíc do poslední třetiny, do scén soudu, naroubovala neobratně vloženým výstupem ve vězeňské hovorově a jeho smrtí v koncentračním táboře. Dimitrov pak vystupuje pouze v procesní části a v ostatních scénách je zmiňován jen okrajově.

Kritika hodnotila hru většinou velmi pozitivně, resp. nekriticky, přičemž z největší části příznačně nepsala o jejích dramatických rysech, ale oceňovala především její antifašistické téma. Najdou se dokonce, byť výjimečně, i hlasy zcela vyšinuté, jako tato adorace: „...hra připomín[á] svou psychologickou hloubkou díla Dostojevského“,<sup>66</sup> či „...připomíná rozsáhlé dramatické fresky A. N. Tolstého...“<sup>67</sup> Takové ocenění tématu i autorky bratrského státu bylo v té době očekávatelné, našlo se však i několik statí, které titul zhodnotily kritičtěji.<sup>68</sup> V roce 1955 šlo pochopitelně pouze o hodnocení formální stránky hry, ideologie byla nezpochybnitelná. Úhrnem proto recenzenti dramatu vytýkali přílišnou délku i některé již naznačené problémy. Kupříkladu Evžen Drmola napsal: „Drama [...] má dosti vážných uměleckých nedostatků, chybí mu jednotná stavebná soustředěnost, je tu mnoho episod, které rozdrobují děj, jeví se tu dvě plně nevyvážené dějové osy: Lühring a Dimitrov.“<sup>69</sup>

Radokova dramaturgická úprava je z režijní knihy dobře patrná. Nejviditelnější zásah představuje škrtnutí celých tří obrazů. Z původních čtrnácti jich zůstalo jedenáct a s tímto číslem v podtitulu byla hra uváděna i v programu Národního divadla.<sup>70</sup> Úplně zmizely druhý („Ulice“) a sedmý obraz („Chodba v redakci listu ‚Völkischer Beobachter‘“), jež jsou z hlediska dějové výstavby nepodstatné, retardující a do hlavní dějové linky v podstatě nezasahují.<sup>71</sup> Třetí vyškrtnutou byla předposlední scéna „Barák v koncentračním táboře“, v níž umírá zbitý Lühring za obětavého ošetřování, teď již soudruhy komunisty a jejich ujišťování, které má téměř podobu rozhrěšení: „Patříš k nám, soudruhu Lühringu...“<sup>72</sup> Tímto škrtem Radok ukončil příběh poslance hned po jeho „statečném obratu“ a svědectví pro správnou stranu/Stranu v soudní scéně, kde se ideologicky i dramaticky uzavírá, což se jeví jako elegantní řešení i z hlediska rytmu: kvůli doslovnému

66 SVATOPLUK, T. Op. cit.

67 DRMOLA, Evžen. Otřesné dramatické impromptu [strojopisný referát uložený v dokumentačním oddělení Divadelního ústavu].

68 DRMOLA, E. Op. cit. OPAVSKÝ, Jaroslav. Divadelní beseda. *Literární noviny* 5, 7. 1. 1956[a], č. 1, s. 5. EIS, Zdeněk. Hra o nástupu fašismu v Německu. *Rudé právo* 2. 1. 1956. NEŠVEŘA, K. [= Karel]. Svobodu lidu nelze spoutat natrvalo. *Mladá fronta* 2. 1. 1956. Později též GROSSMAN, J. Glosy k práci Národního divadla. *Básnické drama a básnické divadlo*. Op. cit. 1958, s. 481 ad.

69 DRMOLA, E. Op. cit.

70 *Ďábelský kruh. Hra o jedenácti obrazech*. Program inscenace. Archiv Národního divadla, složka *Ďábelský kruh*.

71 Druhý obraz obsahuje krátkou konspirační scénku s lepením plakátů, oznámením požáru sněmu, což oslabuje dramatický efekt následujícího výstupu. Sedmý obraz tvoří drobná ilustrace zákulisního intrikování nacistických novin proti Dimitrovovi.

72 *Ďábelský kruh*, nápovědní kniha, aND, s. 162.

dopovězení z výstupu ve vězeňské hovorně jasně domyslitelné Lühringovy smrti nebylo třeba budovat novou scénu; navíc se tím režisér vyhnul přepjatému patosu celého „soudružského“ výstupu. Někteří recenzenti, již si přečetli text, si ovšem všimli, že škrtem z inscenace zmizel protežovaný topos koncentračního tábora, a neopomněli to Radokovi vyčíst.<sup>73</sup> Zásahem navíc šikovně sloučil předposlední a poslední soudní scénu, čímž dosáhl výrazné koncentrace děje ve vleklém závěru hry. Zároveň tím akcentoval postavu Dimitrova,<sup>74</sup> čímž se vyhnul dvojitému patetickému konci (hrdinská smrt Lühringa a triumf Dimitrova) a vybral si menší „zlo“ – Dimitrovovu závěrečnou řeč, jíž se z podstaty vyhnout nemohl. Se škrty celých obrazů zmizelo z inscenace i několik vedlejších postav, které vystupovaly většinou pouze v těchto pasážích a pro další rozvoj hry neměly valný význam.

Čitelnou strategií úpravy bylo i potlačení motivu „zrady“ sociální demokracie a vůbec výpadů proti této straně. – Útoky na předválečnou německou sociální demokracii vytvářely zároveň analogii s českou zkušeností politických procesů se sociálními demokraty v letech 1954 a 1955, jejichž propagandistickým vrcholem byl únos předúnorového předsedy socialistů Bohumila Laušmana (23. prosince 1953) státní bezpečností ze Salcburku a jeho následný denunciační projev (16. května 1954) v Československém rozhlasu.<sup>75</sup> – Zdeněk Hedbávný nepřesně uvádí, že Radok tento motiv „zrady“ vyškrtal důsledně,<sup>76</sup> nicméně část těchto pasáží v textu prokazatelně zůstala, a přesnější je proto hovořit o oslabení. Takový výklad zapadá do dobového taktizování, kdy by důslednost úpravy byla kontraproduktivní a zbytečně poutala pozornost politicky bdělých strážců. A navíc, upravovatel nemohl změnit Lühringovu politickou příslušnost. Tato strategie se ale – naštěstí bez jakýchkoli následků pro režiséra, což podporuje výše vyřčenou hypotézu o možnosti dvojí, protikladné interpretace textu – střetla s apriorními interpretacemi ideologické části kritiky. Co Radok vyhodil dveřmi, vracela do hry oknem. V tisku proto čteme formulace: „Malost oportunistu soc. dem. předáka Lühringa...“<sup>77</sup> – „...v prvé řadě ukázat zrádčovskou úlohu sociální demokracie...“<sup>78</sup> – „Když nacistické úderky přepadávají komunisty [tady kritik zamlčí, že nejen je, což je i ve hře; pozn. JP], odvlékávají[ sic] je, na ulicích po nich střílej[sic], Lühring zavírá okno svého bytu

73 „Problematičtější je vynechání předposledního obrazu ve vězení, kde je ukončena osobní tragédie Lühringova. [...] Zrušením předposledního vězeňského obrazu se ztrácí nejen Lühring, ale všechny tyto postavy...“ NEŠVERA, K. Op. cit.

74 „V první polovině se soustředil na nacistické přípravy k puči a na příběh Lühringův, ježmuž dal ve druhé polovině vyznít, ve scénách lipského vězení a procesu, a především se zaměřil k postavě Dimitrova. Podstatná úprava textu byla nutná. Domnívám se, že Radokovo řešení je zdařilé...“ OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[a].

75 Srov. např. BUREŠOVÁ, Jana. Únos Bohumila Laušmana a československá emigrace. *Listy* 2004, č. 4 [online]. [cit. 22. 4. 2014]. URL: <<http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=044&c-lanek=040417>>.

76 HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 229.

77 BĚHOUNEK, Václav. Dimitrov hrdinou německého dramatu. *Práce* 24. 12. 1955.

78 FENCL, O. Op. cit.



a jde klidně spát. Jeho se to prý netýká.“<sup>79</sup> – „...ukázat, kam až dovedla vedení sociální demokracie v předhitlerovském Německu loyality, za každou cenu‘...“<sup>80</sup> Valter Feldstein uvádí, že režisér tuto „ničivou roli dokonalé zra- dy [na dělnické třídě]...“<sup>81</sup> upozadil ve prospěch postavy Dimitrova. Radokovi však šlo, jak vyplývá z další analýzy i některých recenzí, především o zlid- štění postavy Lühringa, potažmo upozadění političnosti a naopak o zvý- raznění nelidskosti jakéhokoli represivního režimu, čehož pochopitelně u „autentickým“ textem fixované postavy Dimitrova dosáhnout nemohl.

Subtilním zásahem viditelným pouze při bližším srovnání úpravy a pů- vodního textu je vypuštění některých dalších ideologických pasáží. Napří- klad na otázku nacisty Gönderse: „Ale ústřední výbor [Komunistické strany Německa] dostával direktivy z Moskvy?“ – odpovídá obžalovaný vedoucí ko- munista Neubauer takto: „Ústřední výbor, který se skládá z nejlepších vůd- ců strany a který každé usnesení dlouho a důkladně projednával, rozhodo- val podle svého nejlepšího svědomí a vědomí *samostatně*. Jeho rozhodnutí měla tutéž linii jako rozhodnutí Komunistické internacionály.“ Celou od- pověď nahradil lakonickým „Ústřední výbor se rozhodoval samostatně.“<sup>82</sup>

Kromě těchto změn ideologického vyznění měnil režisér text běžnými dramaturgickými operacemi – vypouštěl zjevné nešvary (opakování již ře- čeného, zbytné právnícké procedury u soudních scén), dlouhé pasáže, kte- ré nijak nerozvíjely děj, nahrazoval v inscenaci jevištní akcí a významově i situačně řídký dramatický text tím zhušťoval. Drobné přípisky v rozsa- hu jednotlivých slov a nečetné přemístěné pasáže jsou zanedbatelné. Dal- ší příklady konkrétních úprav uvádím na příslušných místech rozboru.<sup>83</sup>

Pokud se kritika zmiňovala o úpravě,<sup>84</sup> hodnotila ji jako opodstatněnou a podařenou, byť – jak podotýká Jaroslav Opavský – ne jedinou možnou. Přijal ji dokonce i kritik Rudého práva: „Především je třeba ocenit Radoko- vu dramaturgickou úpravu textu. Zhutnil dějovou osnovu i kompozici hry, která se autorce rozbíhala příliš do šířky, stávala se nepřehlednou, nesou- středovala se k hlavní myšlenkové linii.“<sup>85</sup>

79 NOŽKA, J. Op. cit. 1956[a].

80 vbc [= ?]. Dramatický obraz předvečera „vlády tmy“. *Svobodné slovo* 17. 12. 1955.

81 FELDSTEIN, V. Op. cit., s. 240.

82 *Ďábelský kruh*, režijní kniha, dNM, s. 156–157.

83 Alfréd Radok, pověstný svou důkladnou přípravou na zkoušky, text, podle vzpomínky Jaroslava Marvana, výrazněji, na úrovni škrtnů výstupů postav, upravoval ještě i při práci s herci, pochopitelně k jejich nelibosti: „Byla to hezká figura, která se mi líbila. Vystupova- la v prvních třech obrazech. Po příchodu na druhou zkoušku jsem však zjistil, že pan stá- ní sekretář z prvního jednání vypadl, protože prý figura nezapadala do atmosféry. [...] Po třech zkouškách zmizela také z druhého obrazu a tomu sympatákovi zbylo nakonec jen ně- kolik vět v obraze třetím. Má trpělivost byla u konce a ozval jsem se: ‚Pane režisére, to snad nemyslíte vážně! Tohle přece může hrát kdokoliv. K tomu nepotřebujete zrovna mne. To, co jste z té role udělal, to není role, to je troska!‘ – ‚Já si nemůžu pomoci. Víte, co všechno musíme vyhodit?‘ odpověděl Alfréd Radok.“ MARVAN, Jaroslav. *Nejen o sobě*. Ed. Petr Ho- řec. Praha: Melantrich, 1991, s. 219–220.

84 OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[a]. NEŠVERA, K. Op. cit. *Mladá fronta* 2. 1. 1956. ml [= Milan Lukeš]. Drama o lipském procesu. *Lidová demokracie* 28. 12. 1955.

85 EIS, Z. Op. cit.

Milan Lukeš ke změně v původním jedenáctém obrazu poznamenal: „Zoufalý Oberfohren mechanicky bere z Büngerova stolu odloženou knihu – a vzápětí ji prudce odhazuje. Z jeho úst splynulo jedno hořké slovo – Goethe. Marně bychom toto slovo hledali v původním textu autorky. Drama [...] posloužilo Alfrédu Radokovi jako výchozí materiál.“<sup>86</sup> Pomineme-li drobné přehlédnutí – motiv Goetha si režisér do hry nepřipsal, nýbrž si ho do scény vypůjčil z Dimitrovovy závěrečné řeči –, připomíná postřeh o textu jako výchozím materiálu podstatný rys Radokova dramaturgicko-režijního přístupu k předlohám. Zároveň je i důkazem jisté uvolněnosti poměrů, které najednou takovou interpretaci i její reflexi vůbec umožňují.

Lukeš již tehdy správně rozpoznal, že tu nepůjde jen o „běžné“ textové změny, ale spíše o celkovou nadvládu režiséra nad textem, skrze nějž (a někdy i navzdory „přidělenému“ materiálu)<sup>87</sup> důsledně prosazoval svou inscenační vizi. Dalo by se říct, že hru často nazíral prismatem tohoto tématu, což ve výsledku neznamená, že její výklad zužuje, hraje *à la thèse* – naopak! Přes intenzitu režijní imaginace dokázal skrze „trysku“ takového vidění vytvářet na jevišti gejzíry nečekaných významů. (Což je přístup k textu v podstatě protivný tvorbě Otomara Krejčí.)

V případě *Ďábelského kruhu* ovšem nelze mluvit o nějaké radikální textové úpravě, jak se v souvislosti s jeho inscenacemi traduje.<sup>88</sup> Přestože byla především kvůli zachování rytmu vyškrtána čtvrtina textu,<sup>89</sup> trvalo představení v Národním divadle celé čtyři hodiny. Změny sice podporovaly záměr inscenace (snahy o odideologizování, dynamizaci, dramatičnost ad.), ale nositelem tvůrčího gesta byl – při vědomí provázanosti obou rovin – až komplex režijních postupů, nikoli potenciál úpravy samotné.

Ze známých radikálních přepisů *Jedenáctého přikázání*, *Hry o lásce a smrti* či *Posledních* nemůžeme zobecňovat na celek Radokova díla, neboť bychom zkreslili vždy individuální práci s textem. V porovnání s těmito adaptacemi neobsahují například hry časově blízké *Ďábelskému kruhu* kromě různé, často nepřilíživé míry škrtů nijak razantní zásahy, ať již jde o *Loupežníka*, *Zlatý kočár*, *Podzimní zahradu* a v podstatě i *Komika*. Otázka dramaturgických úprav vyžaduje ještě další rozsáhlá zkoumání,<sup>90</sup> nicméně lze

86 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

87 K otázce dramaturgické volby předloh u Radoka lze obecně říci, že na ni často (v Národním divadle) neměl velký vliv, resp. sám většinou nepřicházel s tituly, které by chtěl inscenovat, ale vybíral si z navržených textů, ev. odmítal přidělené. To se pochopitelně liší dle jednotlivých období práce a vedení příslušných divadel.

88 Například Helena Albertová o textu *Ďábelského kruhu* píše, že Radok jej „v podstatě proměnil ve filmový scénář“ (ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65). Pro toto tvrzení neuvádí žádné argumenty a navíc, zjevně bez znalosti režijní knihy, mylně interpretuje slova z deníku („škrtám a upravuji“) a píše, že text „přepisoval [a] doplňoval“, což jde zcela proti duchu opatrné strategie úpravy.

89 Poměrné rozsahy škrtů v jednotlivých scénách: 1. – 20 %, 2. – 100 %, 3. – 20 %, 4. – 40 %, 5. – 14 %, 6. – 40 %, 7. – 100 %, 8. – 12 %, 9. – 5 %, 10. – 10 %, 11. – 30 %, 12. – 30 %, 13. – 100 %, 14. – 40 %.

90 Radok dokázal často i v průměrném či nepřilíživém textu najít a zdivadelnit téma, vytvořit strhující inscenaci, která se mnohdy zapsala do dějin divadla: *Veselá vdova?*, *Vasasa Železnová*, *Chodská nevěsta*, *Jedenácté přikázání*, *Zlatý kočár*, *Zlodějka z města Londýna*, *Poslední...*

konstatovat, že zásahy do textu byly pro režiséra jen *jedním z možných nástrojů*, který používal, když potřeboval materii přizpůsobit vyjádření svého sdělení. Stejně tak, bylo-li to třeba, kouzlil jinými jevištními postupy a text ponechával téměř nedotčený.

## Zkoušení

Inscenace *Ďábelského kruhu* se začala zkoušet ke konci října 1955. Záhy po zahájení práce s herci ale režisér se scénografem odjeli na zmíněnou cestu do Berlína a zkoušky po tři dny vedl Ladislav Smoček, tehdy student třetího ročníku DAMU, podle Radoka „zaručený režisér“.<sup>91</sup> O celkovém průběhu příprav nemáme – kromě Smočkových vzpomínek – bližší informace, nicméně vše se – až na jisté Radokovy konflikty s herci (viz dále) – vyvíjelo zřejmě zdárně a tisk o budoucí premiéře informoval od 30. listopadu 1955, a to dokonce i ten německý.<sup>92</sup> Čtyřhodinová inscenace s padesátkou herců, navíc s nuceným přeobsazením hlavní role v pokročilé fázi zkoušek, vznikla za měsíc a půl.<sup>93</sup> Generálka byla 19. prosince 1955 a premiéra o dva dny později, 21. prosince 1955.

91 Podle vzpomínky Ladislava Smočka k němu Radok jako k asistentovi přistupoval velice otevřeně a akceptoval celou řadu jeho režijních nápadů, jež tak i prezentoval před herci (rozhovor s Ladislavem Smočkem). Podobnou zkušenost měl z asistence v roce 1959 u Heydukova *Návratu* i Jan Kačer (viz HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 273–276, a v rozšířené podobě KAČER, Jan. *Jedu k mámě*. Praha: Eminent, 2003, s. 133–138.).

92 Např. [nepodepsáno]. Národní divadlo uvede hru „Ďábelský kruh“. *Mladá fronta* 30. 11. 1955. [nepodepsáno]. „Ďábelský kruh“ v Národním divadle. *Svobodné slovo* 2. 12. 1955. (ADN). „Der Teufelskreis“ in Prag. *Neues Deutschland*, Berlin 14. 12. 1955. [nepodepsáno]. [In der zweiten Dezemberhälfte...]. *Berliner Zeitung*, Berlin 14. 12. 1955.

93 Několik herců z obsazení *Ďábelského kruhu* ještě začátkem listopadu zkoušelo *Tři sestry* (prem. 7. listopadu 1955), a to včetně jejich režiséra Zdeňka Štěpánka. Průměrná doba zkoušení – soudě dle frekvence premiér, neb jiné konkrétní údaje v archivu Národního divadla neexistují – mohla být v té době asi šest týdnů. Odhad potvrdil i Ladislav Smoček.

## Zrcadlová stěna jasnovidce Hanussena (1)<sup>94</sup>

Po otevření opony v Tylově divadle nastavil režisér divákům v hledišti i hercům na jevišti zrcadlo. A to doslova. První obraz *Ďábelského kruhu* se odehrává v roce 1933 v předpokoji okultistického salonu jasnovidce Erika Jana Hanussena,<sup>95</sup> kde se schází vybraná společnost – průmyslníci, poslanci, nacisté, novináři, milenky... Při následné seanci bude hostitelem efektně „předpovězen“ požár říšského sněmu.

Zinnerová prostor předepisuje takto: „Byt jest smíšeninou procovské nádhery a dekadence. [...] Velké široké křídlové dveře a portiéry jsou otevřeny, takže je vidět i tam [do salonu]. Vlevo vpředu zasunovací dveře do jídelny, vpravo menší dveře do kuřárny. Vzadu v rohu vysoký krb, před ním hluboká klubovka, téměř zcela zakrytá velkou expresionistickou zvířecí plastikou a vzácnými listnatými rostlinami.“ (s. 5) Uvádím scénickou poznámku proto, aby z dalšího popisu lépe vyplynulo, jak Alfréd Radok s Josefem Svobodou autorčin salon svou rafinovanou imaginací rozvinuli a dosáhli, jak dokládá dobová kritika, uhrančivého výsledku. [obr. 1]

Hrací prostor vytyčili jako trojúhelníkový [obr. 2]: přeponu tvořila rampa a odvěsny vymezovaly dvě z portálů vybíhající mohutné stěny z vertikálních dřevěných, asi čtyřmetrových lamel zasazených do masivních rámců. Oba panely sahaly pouze do půlky odvěsen, kde byla proluka, za níž byla vidět prázdná hloubka jeviště, jehož pozadí lemované černým horizontem „vymazávalo“ boční světlo. Zbytek trojúhelníku doplnil ústřední scénický objekt – lomená zrcadlová brána. Tato špička prostorového obrazce byla asi o půl metru nižší než obě boční stěny a zároveň byla v podélné ose jeviště mírně podsazená, čímž vytvářela dojem perspektivního zmenšení. Rámoval ji masivní dřevěný okraj a dva klasicizující sloupy s motivy popínavejších rostlin. Nejpodstatnější byla ovšem výplň stěn této dominanty. Obě křídla porty – svírala tupý úhel asi sto dvaceti stupňů – se skládala ze třiceti obdélníkových zrcadel, která k sobě přiléhala a tvořila celistvou plochu. Jejich okraje byly viditelné a napomáhaly nepřesným lomem odrazů znásobení účinku celého – v podstatě *křivého* – zrcadla.<sup>96</sup> Celá reflexní plocha byla oproti sloupům na okraji zasunutá více do pozadí, a mohla tak odrážet dění za bočními stěnami a zároveň zrcadlit i dění ve špičce trojúhelníku

94 V závorce uvádím čísla scén dle inscenační úpravy. Zkrácené odkazy v textu odpovídají pasážím z režijní, ev. nápovědní knihy.

95 Erik Jan Hanussen (1889–1933) – skutečná historická postava okultisty židovského původu spolupracujícího s nacisty. Ve svém slavném salonu měl údajně v roce 1933 předpovědět požár říšského sněmu a týž rok byl nacisty zavražděn. Mimo jiné bývá uváděn jako instruktor projevu Adolfa Hitlera. Kontroverzní a tajemná postava byla umělecky vděčným tématem: v rok premiéry Radokovy inscenace natočil O. W. Fischer v západním Německu film *Hanussen*; další stejnojmenný snímek vznikl v roce 1988 a postava vystupuje i v Herzegově filmu *Invincible* (2001). Více např. GORDON, Mel. *Hanussen: Hitler's Jewish Clairvoyant*. Los Angeles: Feral House, 2001. 273 s.

96 ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65, scénu popisuje nepřesně, když uvádí, že zadní hrací prostor byl rozšířen „pomocí postranních zrcadel, která odrážela hru statistů a světél v zákulisi“. Zrcadla byla umístěna ve středu jeviště.

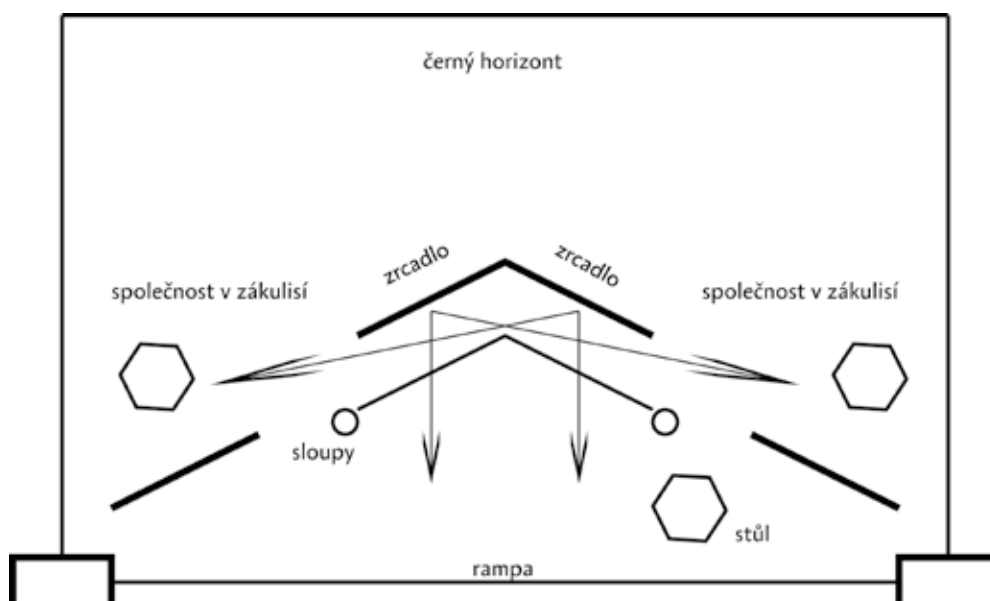


1. Hanussenův salon se zrcadlovou stěnou; u ní nastoupení SA-maní, v popředí debatující hosté.

scény. Relativně malý hrací prostor před zrcadlem se pomocí odrazu rozšiřoval až do „zákulisí“, tj. dalších pomyslných pokojů jasnovidcova salonu.

Svoboda ubral část pomyslných linií odvěsen a přiblížil vrchol trojúhelníku k rampě, čímž docílil dojmu jakéhosi „zaklesnutí“ dvou masivních struktur stěn a špičky. Na vrcholu zrcadlové stěny ležela socha polonahé ženy v nadživotní velikosti, s nepřirozeně dlouhými stehny (nadčlověk?) a poměrně nízko nad scénou tížil prostor masivní bizarní lustr se soškami dravců – opět v nadživotní velikosti –, kteří jako by nehnutě číhali na kořist. Toto svítidlo s odhalenými žárovkami se spouštělo z velké prosvícené kruhové vitráže, jež představovala jakýsi labyrint, v jehož tazích se skládal hákový kříž. Vitráž tak symbolicky zdvojovala strukturu zaklesnutých stěn i zrcadel na jevišti pod sebou, postihujíc ve výtvarné zkratce dění prvního výstupu – uzavírající se ďábelský kruh.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> Když v roce 1975 hovořil Alfréd Radok o svém vnímání symbolu v divadle, uvedl jako příklad Trösterovu scénografii z Kašlíkových *Braniborů v Čechách* v Divadle 5. května (prem. 4. září 1945): „Její scénografickým půdorysem byl hákový kříž. Tento hákový kříž se nedal žádným způsobem využít ve hře. Zůstal celou dobu neproměněný. Nedalo se s ním hrát, nedalo se k němu mít žádné vztahy. Je pravda, že mohl určitým způsobem vyvolat určité asociace, ale jenom při prvním otevření opony. A mimochodem myslím, že tyto asociace, které vyvolával, byly spíš primitivní, zvláště vzhledem k tomu, že šly k opeře, která s hákovým křížem neměla co dělat. To je příklad pro symbol, který současně ukazuje, že symbol je opakem věcnosti.“ (Nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 1, archiv autora.) Pokud se Trösterův kříž fakticky neměnil, nabývá ten Svobodův alespoň částečně (i působením světla) odstíněné významy ve *vztahu k dění* v různých fázích výstupu: tajemný okultistický symbol v jasnovidcově salonu, nebo zatahující se nad zemí postupně ovládanou nacisty, odraz předpovědi plamenů říšského sněmu... (Scénografii s dvěma dominantními hákovými kříži postavil v roce 1959 výtvarník Miloš Tomek v Sokolovského inscenaci *Zadržitelný vzestup Artura Uie* ve Státním divadle Brno.)



2. Hanussenův salon – půdorysné schéma odrazů zrcadel (naznačeny šipkami).

Slohově scénografie pracovala s kombinací funkcionalistické geometrie a klasicizujících dekorativních vzorů. S její mohutností a masivností ladil i nečetný mobiliář: stůl s těžkou deskou se šroubovitě soustruženými nohama a dvě křesílka s ohnutými nožkami. I tyto prvky podporovaly robustnost základny scény, usazeného těžiště, jež se mohlo začít šplhat k výškám zobrazeným ve vitráži nad lustrem. Výprava byla vypracována do nejmenšího detailu, což dokreslují i dvě lampy s vrstvenými skly na lamelových stěnách zmnožující lom světla. Výsledek tvořil obraz nákladného, snobského interiéru s rysy kýče.

K mobiliáři patřil ještě drobný, velmi nenápadný a dosud nepovšimnutý detail. Napravo nade dveřmi na zrcadlové stěně visely nástěnné hodiny běžné velikosti. Ty se odrážely v protějším zrcadle – kde „šly“ pochopitelně pozpátku. Věcný prvek interiéru tím tematizoval blížící se nacistické nebezpečí, krátký čas; představoval drobnou metaforu vracející se historie a zároveň předznamenával zrychlené hodiny v sedmé scéně vězeňské hovoriny.

Stěny a zrcadlová brána nebyly v poměru k jevištnímu portálu ani hloubce jeviště divadla ve skutečnosti nijak vysoké. Nicméně *dojem* výšky a klamné perspektivy vytvářelo jejich umístění blízko rampě, na pozadí světlopolhčujícího černého horizontu. V kombinaci se zatížením vertikály prostoru sochou, lustrem a „rozpínající se“ vitráží mohly dokonce vyvolávat pocit „přepadávání“ a expandování do hlediště. Přestože inscenátoři omezili hlavní hereckou akci v podstatě na úzký pruh v přední části, využili a pocitově zaplnili celou výšku a hloubku prostoru, k čemuž dopomohly též boční svícení a efekt zrcadlového „jádra“.

Až na jednu se nám nedochovaly informace o barevnosti scény, takže pro nás dnes na fotografiích zůstává stylizovaně černobílá,<sup>98</sup> ani o charakteru úvodní hudby, nicméně prvotní „nápor“ použitých scénografických prostředků musel být dostatečně sugestivní k navození *atmosféry strachu*. Svoboda sílu začátku, kdy bylo jeviště bez herců a působilo chvíli jen *samo o sobě*, intenzifikoval namířením řady reflektorů přímo do zrcadlové stěny, která rozzářila celé jeviště a snad i část hlediště.

V expozici politické situace, zobrazení intrik organizátorů požáru říšského sněmu v prvním obraze jde především o *vytvoření dojmu síly a moci*. V tajemném prostředí okultistického salonu jej Radok zhmotnil ústřední zrcadlovou stěnou a tím, že podstatnou část hereckého jednání aranžoval v jasném vztahu k této reflexní ploše. Takto atmosféru jeviště a efekt zrcadla popisuje v recenzi zkratce Milan Lukeš: „Hlavní akce se odehrává v popředí scény. Vzadu dvě šikmé zrcadlové stěny odrážejí pohyb společnosti v sousedních (pro diváka neviditelných) místnostech. Zrcadla pak odrážejí světla vysoko zdvižených svícnů, bombasticky uvozujících seanci, na níž bude předpověděn požár říšského sněmu. A pak se na ztemnělé scéně zmnožují postavy SA-manů, trousících se před příchodem hraběte Helldorfa. Zlověstná atmosféra blížící se bouře.“<sup>99</sup>

Pro diváka zvyklého na jevišti v předchozích šesti letech především na „kilometry lesa“<sup>100</sup> musela už samotná scénografie působit překvapivě. Zrcadlo, které „hrálo“ po celou dobu trvání první scény (což bylo asi třicet pět minut),<sup>101</sup> nemělo jen efektně oslňovat a vytvářet nablýskanost prostředí, ale plnilo hned několik dramatických funkcí. Svoboda jím dosáhl

98 Nedostatek barevné informace bývá při rekonstrukcích inscenací často ignorován. U černobílých fotografií je třeba počítat s jistým stylizačním efektem, neboť tyto snímky působí většinou „umělečtěji“. U *Dábelského kruhu* můžeme na celkové ladění výpravy do temnějších barev usuzovat z dochovaných Svobodových skic scénických návrhů, které jsou provedeny pouze černým uhlím. Barevné kontrasty tu pravděpodobně nehrály roli a nezmiňuje je ani kritika. Ze Svobodových návrhů k Radokovým inscenacím tohoto období víme, že v nich barevnost zaznamenával – srov. skici k *Podzimní zahradě*, kde je barva kostýmů velice podstatnou významotvornou součástí scénografického řešení, či náčrty k *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*, a oproti tomu monochromatické návrhy čtyř dějství *Zlatého kočáru* tónované do špinavě ponuré poválečné atmosféry.

99 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

100 Parafráze Svobodova výroku z videozáznamu z roku 1993 [cit. dle ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 43].

101 ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65, uvádí, že od této inscenace lze datovat Svobodovo používání zrcadel a okrajově zmiňuje, že s Radokem použili zrcadlo již v roce 1948 v inscenaci Hellmanové *Lištiček* v Národním divadle. K tomu je třeba dodat, že metrové oválné zrcadlo na stěně pokoje bylo běžnou a *věcnou* součástí interiéru, nicméně jeho funkce byla dramatická: v jistých situacích zdvojovalo dění na jevišti a zároveň se jej pravděpodobně používalo i pro odraz světla reflektorů: „...s výhodou bylo použito skutečného zrcadla, jež podtrhlo jevištní efekt při vhodném světle“ (jmk. Ne lištičky, ale hyeny. *Svobodné slovo* 27. 1. 1948.). A právě už v *Lištičkách* tvůrci plánovali výraznější použití zrcadlových stěn: „Podle svědectví E. Klenové zamýšlel režisér umístit zrcadlo po celé spodní části schodů, aby tak docílil deformovaného odrazu tváří herců. Tím měla být zdůrazněna deformace charakteru některých postav. Pro neshody s vedením činohry Alfréd Radok tento záměr neuskutečnil.“ KADLEC, L. Op. cit., s. 11. – Zároveň je třeba připomenout i použití zrcadel ve filmu *Daleká cesta*, k tomu srov. AMBROS, V. Op. cit., s. 55, pozn. 8.

falešného zdvojení prostoru, když v odrazu prohloubil prostor předpokojí o další místnosti za stěnami, v „zákulisí“, kde byl v zrcadlech vidět nábytek Hanussenova salonu, svítidla na sloupcích stojících volně v prostoru a společnost bavící se před začátkem seance. A zároveň – a to vytvářelo dramaticčnost přinejmenším na úrovni kontrastu – zrcadla odrážela i dění v trojúhelníku scény, kde se většinou odehrávala jen akce několika málo herců, a soustředila sem pozornost diváků, byť jim dávala možnost v *jednom pohledu* sledovat dění v obou plánech takto *zvrstveného* prostoru. Podobně využili inscenátoři technicko-iluzivní vlastnost zrcadla v zrcadle v efektu několikanásobného odrazu postav v těsné blízkosti stěny. Kromě toho, že tak docilovali dojmu jakéhosi panoptika či zrcadlového bludiště, nepřehlednosti a klamu, posloužila zrcadla k vytvoření iluze moci tím, že zmnožovala postavy SA-manů, kterých bylo na jevišti v příslušných okamžicích opticky mnohem více než ve skutečnosti.

Kromě těchto významotvorných efektů využíval Radok zrcadel k rozehrávání některých dramatických situací. V popremiérových poznámkách si zapsal, že „v prvním jednání se jedná o výtvarný rytmus scény“.<sup>102</sup> Rytmem zjevně nemyslel jen scénografickou tektoniku obrazu, ale především dynamiku vznikající skrze hereckou akci ve vztahu k zrcadlům.

Herci na scénu vstupovali vícero vchody: ve vrcholech trojúhelníku od obou portálů, do zrcadleného prostoru za kulisami vcházeli oběma prolukami, využívali sloupů a jejich odstupu od zrcadlové stěny a konečně v důležitých momentech i ústředních dveří v zrcadlové stěně. Svoboda přichystal Radokovi členitý prostor, který mu, jak je patrné z náčrtků, nabídl dostatek možností pro různorodá aranžmá. Uvedu zde několik příkladů řešení takových mizanscén, jež se mi podařilo vyčíst z režijní knihy.

Zinnerová umísťuje v úvodní poznámce na scénu nacistického špeha: „Karl Ernst [...] se zaboří do klubovky. Lze spíše uhodnout než vidět, že si rozloží noviny předstíraje, že je zaměstnán.“ Radok tuto *statickou* pozici postavy okamžitě *dramatizuje* pomocí zrcadla, v němž lze Ernsta (Josef Gruss) „spíše uhodnout než vidět“, takto: „Karl Ernst mezi sloupy a za sloupem – je vidět v zrcadle...“ (s. 6) První nacističtina se tak objevuje přízračně a přizračně v zrcadle, naslouchá hovoru v popředí, sám nespátřen, ale diváci jej vidí. Zrcadlo slouží za nástroj k špehování, avšak *zároveň* prozrazuje špeha divákovi, čímž se *ukazuje mechanismus* intrik. Proti této rafinovanosti staví vzápětí další situaci: opatrní poslanec Lühring (Miloš Nedbal) si po vstupu do salonu před zrcadlem pouze pragmaticky upraví oblek (s. 9). Zrcadlo pro něj má jen svou *věcnou* funkci. Tak se ve vzájemném kontrastu, beze slova charakterizují dvě postavy protichůdných táborů.

Herci v některých situacích volí průchod scénou tak, aby se vyhnuli jiným postavám – například Lühring s partnerkou opilému nacistickému náčelníkovi generálního štábu Röhmovi (Jan Pivec). Podobného principu „vyhýbání se“ je využíváno i v aranži následujících obrazů. Režisér od počátku

102 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 1.



hledal a rozehrával dramatickosti ve všech možných (i nemožných) složkách jevištního výrazu.<sup>103</sup>

V první polovině obrazu procházel v několika konkrétních momentech (s. 9, 11...) v odrazu zrcadel za kulisami davu statistů, který si Radok nazval jako „společnost“. Těmito přechody připomíná, že se vše postupně soustředí k dění „v zákulisí“ (to podstatné se děje jinde), tj. k přípravě jasnovidcovy seance, a zároveň jimi, podobně jako ve třetím výstupu ve vězení, rytmizuje scénu.

Podstatnou atmosférotvornou složku představovalo nejen v tomto obraze svícení. Svoboda využil bočních reflektorů umístěných ve výšce člověka v portálu a nasvícením prostoru za zrcadlovou stěnou prohloubil jeviště a vytvořil z tohoto zákulisí tajemný prostor, v němž se sice v odrazech pohybovali lidé, ale jehož rozměry a konkrétní podobu nešlo ze *znepokojivě* lomeného obrazu v zrcadlech vyčíst. Když se přibližně v polovině výstupu (s. 12) začalo schylovat k seanci, ozval se zvuk gongu a jeviště doslova i obrazně potmělo.

Radok si k tomuto momentu připsal celý efektní výstup: Zhasnou postranní lampy, sníží se intenzita portálových reflektorů, otevřou se dveře v zrcadlové stěně a vstupuje šest sluhů s víceramennými svícní,<sup>104</sup> jejichž svit se mihotavě a mnohonásobně odráží v zrcadlech. Tento působivý nástup světloňošů – přítomnost kolem postávajících SA-manů může naznačovat spojitost s nacistickými pochodňovými průvody – byl součástí *inscenace obřadu* seance. Světlo ohně je tu předzvěstí požáru.

Obrazné potměnění atmosféry vychází z výměny osazenstva v zrcadlech, v zadní části scény: „civilní“ společnost se odebrala na seanci za zrcadlovými dveřmi (z té je vidět v zrcadlech pouze nasvícený Hanussen) a místo ní přecházejí v odrazech SA-mani. Radok varovnou repliku sociálnědemokratického poslance Oberfohrena (Karel Höger): „Tito... tito pánové mají jiné – řekl bych: robustnější – prostředky než my. Pane tajný rado, i nejkoušenějšímu šermíři může zločinec sekerou...“ – podbarvuje takto: „Nástup SA u zrcadel, přechází, trousí se – volné přechody –“ (s. 14) Situaci aranžoval tak, že muži vedoucí rozhovor o blížícím se nebezpečí v křeslech v popředí scény neviděli v zrcadle za sebou, že hrozba už je v „místnosti“. Jejich

103 Ladislav Smoček, který samostatně režíroval vedlejší postavy první scény (Radok pracoval se sólisty), si vzpomíná, že před odchodem společnosti na seanci aranžoval postavy tak, že se před vstupem do salonu spěšně upravovaly. Eva Klenová (Ingrid) si povytáhla u zrcadla podvazek, což, podle Smočkových slov, přidalo do dusné atmosféry i jistý erotický prvek. (Rozhovor s Ladislavem Smočkem.)

104 Nástup jednotně kostýmovaných postav (nejčastěji sluhů) se svícemi používal v inscenacích opakovaně, a vytvářel tím atmosféry různých obřadů (*Hoffmanovy povídky*, *Chodská nevěsta*, *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*, *Zlatý kočár*, *Zlodějka z města Londýna*, *Poslední*; v nerealizovaném scénáři *Goethův Faust*; podobně ve *Hře o lásce a smrti* nastupovali cherubínci se snítkami a svíce hořela na jevišti). – Městská inspekce správy požárního dohledu povolila na scéně dvacet sedm hořících svíček a v prvním obraze i kouření cigaret. V dalším dějství naopak zakázala střelbu ze samopalů. Podle protokolu hořely svíčky třicet minut. O trochu déle mohla trvat celá úvodní scéna. (Protokol Městské inspekce SPD při ÚNV hl. m. Prahy ze dne 20. prosince 1955. 1 strana. Archiv Národního divadla, složka *Ďábelský kruh*.)

rozhovor a mnohonásobným zrcadlovým odrazem zmnožený příchod SA-manů byly předebranou k *entrée* hraběte Helldorfa (Jaroslav Marvan), který vstoupil na scénu zároveň s Hanussenovou falešnou věštbou ozývající se ze zákulisí: „Vidím záři. Rudou jako oheň...“ (s. 16)

Hru se zrcadlem využil režisér i ve své (přidané) oblíbené situaci „naslouchání za dveřmi“, jíž exponuje motiv strachu a paranoie mezi samotnými nacisty: „Helldorf jde naslouchat k zrcadlům a zůstane u zrcadel.“ (s. 17) Podobné naslouchání se objeví i v pátém obraze v hlavním stanu SA. Snad i v takových momentech lze spatřovat onu „podobnost čistě náhodnou“, kdy prominenti režimu postupně propadají paranoie a vnitrostranickému „bratrovražednému“ boji. Diváci představení měli poměrně čerstvou zkušenost procesu s Rudolfem Slánským...

Na další situaci lze ukázat, jak Radok pomocí zrcadel mistrně vyřešil setkání dvou intrikujících protivníků. U Zinnerové opilého Pivcova náčelníka Röhma po skončení seance obstoupí poskoci Ernst a Sanders (Václav Hudeček) s úmyslem jej eskortovat a jeho politický rival Helldorf mu zezadu poklepe na rameno: Röhmu „na něj zírání se smíšeným pocitem nenávisti a strachu“ (s. 21–22). Režisér tento moment překvapení ztvárnil v tzv. zrcadlové scéně, jak si ji pojmenoval v knize. Nejprve si v předchozí situaci nasměroval Röhma mezi zrcadla, kde se ocitl po rozhovoru se svým milencem van der Lubbem<sup>105</sup>: „Blábolící, klopýtající Röhmu se [...] v labyrintu vidí šestkrát, osmkrát, a na obranu před sebou samým zvedá ruce. Vůbec to nepůsobí komicky, naopak je tu zřetelné blížící a zvyšující se nebezpečí.“<sup>106</sup> Röhmu se potácí mezi zrcadly, když v tom kromě Ernsta a Sanderse nastoupí ke každému portálu ještě dvojice SA-manů (opět zmnožení moci, tentokrát pouhou geometrií, bez zrcadel). V tom se nahrbenému Röhmovi *náhle* zjeví v zrcadle jako jakési jeho zlé svědomí hrabě Helldorf – paranoia spolustraníků je udržována umnými prostředky... Helldorfa tento inscenovaný vstup (srov. dále příchod Göringa) zároveň charakterizuje jako mocnou osobu, strůjce manipulací a obratného organizátora.

Radok původně epizodické a v podstatě nepřilíš spolu související výstupy první scény propojil ústřední mnohoznačnou metaforou zrcadla, pomocí hry světla i statistů na pozadí. Komponoval souvztažnost situací, které díky významovému aranžování herců – často pomocí zrcadla – vycházely jedna z druhé, či se stavěly do kontrastu, scénu výrazně rytmizoval a dodával jí dramatický spád. Výsledným dojmem této přesné práce s rytmem byla gradace napětí a zahušťování temné atmosféry. V magicky působícím prostředí jasnovidcova salonu se stupňovala iluze moci, ale zároveň se princip moci použitím metafory zrcadla demaskoval, odhalovala se konstrukce mechanismu. Divák se mohl nechat fascinovat hrou světla, odrazů, tajemností, ale

105 Zinnerová si dávala záležet v narážkách na homosexualitu nacistů (Röhma, Ernsta, Helldorfa).

106 ERPENBECK, Fritz. Mut zum Theater. *Theater de Zeit* 4. 4. 1956, s. 24. [Tuto i následující citace z Erpenbeckova textu přeložila Markéta Polochová.]

zároveň měl před očima i jasné znaky, jak je tento mechanismus sestaven – ve scénografii (tvar scény, vitráž s křížem, přiznaná „zrcadlovost“ zrcadla ad.) i ve hře herců. Radok celý výstup postavil na hře s přesně vypočítaným obrazem a efektem nacistického obřadu. Takový vymyšlený obřad mu zároveň sloužil k odkrytí konstrukce této i jakékoli jiné totalitní moci.

Recenzenti přinášeli nadšená svědectví o sugestivnosti zrcadel: „Vzpomeňme jen třeba té první ‚zrcadlové‘ scény, jak již tu prudce cítíš nepřirozenou mašinerii a její ‚kulturu‘, její životní prostředí.“<sup>107</sup> – „...v zrcadelných obrazech, v sugestivním prostředí podvodné tajemnosti a vypočítaného



3. Hanussenův salon – Helldorf (Jaroslav Marvan) a jasnovidec (Miroslav Doležal).

efektu.“<sup>108</sup> Přesto však nebyl Radok s rozehrávání situací skrze zrcadla ve svém zpětném hodnocení spokojen: „...aranžování v zrcadlech bylo teoretické, na praktické proaranžování nezbyl čas...“<sup>109</sup> Potvrzuje to i Ladislav Smoček, podle nějž se výstup se zrcadly zkoušel až téměř na závěr a výsledek nesplnil původní představy. Ovšem i z tohoto náznaku je patrné, že režisér nehrál „na efekt“, ale zcela důsledně využíval možností scénografie a v souladu s ní stavěl jednotlivé dramatické situace, z nichž dokážeme vyčíst intenci i smysl prvního obrazu.

Zdeněk Hedbávný uvádí, že: „Alfréd Radok využil atraktivnosti prostředí k otevření inscenace, ale šarlatánův salon pro něho nebyl jen shromaždištěm amorálních individuí od SA, starých německých reakcionářů a různých obskurních typů, ale i nejvhodnějším místem, kde je uvolněna pružina mechanismu procesu. Proto se zaměřil hlavně na psychologii protagonistů i epizodistů divadla, jímž se měl lipský proces stát. Pochopil, že text mu umožňuje použít prostředky moderní režie.“<sup>110</sup> Jak těchto prostředků využil, jsem již naznačil, otázkou ovšem zůstává druhé Hedbávného tvrzení o zaměření na psychologii postav. Nemáme mnoho zpráv o tom,

107 OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[a].

108 jtg [= Josef Träger]. Nacistické peklo v propadlišti dějin. *Svobodné slovo* 23. 12. 1955.

109 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 1.

110 HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 229.

jak vypadal herecký projev, nicméně z několika málo poznámek v režijní knize dokážeme rozklíčovat některá řešení situací a na jejich základě snad trochu přiblížit i herectví.

„Nacisticky“ velkolepá a monumentální atmosféra prvního obrazu působí zcela paradoxně, uvědomíme-li si, že majitel zobrazeného salonu byl židovského původu.<sup>111</sup> Hedbávný bez uvedení zdroje zmiňuje, že Radoka „zajímala [...] i postava jasnovidce Hanussena a zvláštní osud tohoto hrdiny“.<sup>112</sup> Tato obskurní figura (epizodní roli hrál skutečnému Hanussenovi podobný Miroslav Doležal) má ve hře sice pouhé tři repliky ve dvou vstupech, přičemž v jednom zní pouze hlas za scénou, přesto režisér její akci rozvedl. (Pokud měl Radok příležitost rozehrát ve svých inscenacích byť drobný motiv útisku Židů, vždy toho využil.)<sup>113</sup> SA v čele s policejním radou hrabětem Helldorfem Hanussena jej i ve skutečnosti využila k provedení svých plánů a následně jako nepodstatné kolečko ve stroji moci nemilosrdně zlikvidovala. Setkání obou postav, které není u Zinnerové konkretizováno, rozvinul režisér dvěma drobnými akcemi hraběte (ve složených závorkách):

HANUSSEN (*Helldorfovi*): Můj milý hrabě Helldorfe! **{Helldorf odmítne podání ruky.}** Mám radost, že jste přece jen přišel. Bohužel jste zmeškal seanci. (*Významně.*) Byl jsem, myslím, dnes obzvláště v kondici.

HELLDORF: Nesmírně toho lituji, milý Hanussene. Bohužel, naléhavé služební záležitosti. Přišel jsem pozdě a nechtěl jsem již rušit. **{Vypisuje šek.}** (s. 20) [obr. 3]

Situace stojí na kontrastu vřelých slov a odtazitého fyzického jednání. Helldorf nemá důvod bavit se s využitým Židem, ale dojednaná „předpověď“ musí být – při nacistické pečlivosti – zaplácena, co na tom, že příjemce bude zakrátko zlikvidován. Obraz skutečného „obětování“ čelného prominenta stalinistického režimu Rudolfa Slánského a odkaz na stalinistický antisemitismus?

Téma manipulace a moci bylo v inscenaci akcentováno i v dalších situacích. Hned v prvním – a tudíž významově exponovaném – krátkém dialogu epizodních postav Ingrid (Eva Klenová) a brutálního člena SA Hansjörga (Soběslav Sejk) si režisér podtrhl tři slova a dopsal „významný pohled“.

INGRID: [...] Ještě nikdy jsem nezažila seanci. Mám přímo strach. To musí být hrozné **{pohled Hanse}** ztratit vlastní vůli.

HANSJÖRG: Proč hrozné? Naopak. Je-li zde vyšší vůle, člověk se rád podřídí. (s. 5)

111 Autorka Hanussenovo židovství příliš nezvýrazňuje; je pouze zmíněno v několika pohrdavých replikách nacistů.

112 Op. cit., s. 229.

113 Podobně to drobným škrtem a přípiskem udělal v dialogu čtvrtého jednání, kde se mluví o smrti jasnovidce: RÖHM: Oba první, to byla tvoje práce. – Hanussen... ERNST: [škrtnuto:] <Herschel Steinschneider.> [připsáno:] (*Mávne rukou*) Žid. (s. 61)

Jak víme z dochovaných Radokových režijních knih, neznačil si do nich téměř nikdy – kromě aranžmá, případně konkrétních dílčích akcí – poznámky k herectví; nenajdeme v nich charakteristiky postav ani pokyny hercům a už vůbec významové interpretace. To je dáno i tím, že zatímco mizanscénu měl teoreticky vymyšlenou a zakreslenou již před začátkem zkoušek, s hercem pracoval na jevišti, k poznámkám v knize se moc nevracel a jen málo si do ní zapisoval zpětně. Proto jsme vděční i za minimální poznámky, z nichž dokážeme přiblížit způsob tvorby herecké postavy.

K výstupu barona von Kötteritze (Zdeněk Štěpánek), jehož Zinnerová popisuje jako „neohrabaného východolabského junkera“, si pouze připsal: „Zapaluje si cigáro a plivá.“ (s. 5) Podobné gesto použije v roce 1963 v inscenaci *Ženitby*, kde při vstupu do místnosti plive na podlahu Bekův Kočkarev a tímto *entrée* ukazuje pravou podstatu své figury, která je v příkrém kontrastu s jejím následujícím jednáním.<sup>114</sup> Postava barona takový zdvojený plán ještě nemá, jedná a charakterizuje se přímo. Jako u většiny rolí prvního obrazu nebyl ve hře na větší rozehrávání čas. Pokud chtěl Radok množství postav v panoptiku alespoň základním způsobem odlišit, musel je modelovat podobně jasnými akcemi.

Některá drobná, ale přesná, významotvorná a charakterizační fyzická jednání mezi jednotlivými postavami, většinou kontrastně, propojoval. Křupanský baron se zapálenou cigaretou tak představuje pouze „neškodný“ předobraz většího hráče, hraběte Helldorfa, jehož hrál naprosto překvapivým, chladným a úsečným způsobem Jaroslav Marvan. Radok vyškrtl jeho osmiřádkový technický popis příprav zapálení říšského sněmu a nahradil jej touto akcí (ve složené závorce):

HELLDORF {*Jde zvolna ke kanapi, vytahuje si cigaretu – Ernst za ním.*} [...]  
ERNST: Jasně. A kdy ta věc –?  
HELLDORF: Dvacátého sedmého, večer po desáté. {*Helldorf si zapaluje cigaretu.*} (s. 19)

Zapaloval-li si Štěpánkův baron rozmáchlým, ale prázdným gestem a plival při tom neškodně na zem, Marvanův Helldorf stojí zpříma, v pozoru a do pohybu připálení cigarety koncentruje celý strašlivý plán požáru, zatím je to jen malá hořící tečka...

Světelný plán – jak je patrné z fotografií – důmyslně podporoval atmosféru jednotlivých výstupů. Od úvodního „oslnění“ diváků přesvícenou zrcadlovou stěnou intenzita spolu s přípravami na seanci klesala. Scénu často osvětlovaly jen body „přirozených“ světel: bočních lampiček, propojených vizuálně s odrazem lamp v zrcadlech, a svícňů přinesených komorníky.

114 „Kočkarev, jedna z postav představení *Ženitby*, vejde do místnosti, a vůbec než promluví, než pozdraví, tak si s chutí odplivne, nekouká se, kdo je v místnosti. Pak se teprve rozhlídne a jedná. On vlastně jedná tím odplivnutím, tam začíná jeho jednání.“ Nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 7, archiv autora.

Po zhasnutí velkého lustru při Marvanově domlouvání se s komplici byly na jevišti vidět jen siluety postav. Celá světelná dramaturgie postavená na kontrastu rozzářeného versus setmělého jeviště a na přirozených malých světelných zdrojích vyvrcholila dramaticky v závěrečné scéně.

Finále po úspěšné seanci Radok pojal jako oslavu s fanfárami a sborem výkřiků, které si připsal: „Prosit, prosit, prosit! Ať žije Hanussen.“ (nápo- věda, s. 26) Do toho v textu říká Helldorf Ernstovi: „Ostatně... po dvacátém sedmém by se mohlo stát, že by ten Erik Jan Hanussen byl nepohodlný.“ – Po celou dobu prvního obrazu nechal režisér hořet na stolku v popředí svíčk- ku, která si, kromě toho, že vytvářela tajemnou atmosféru, „zahrála“ při- nejmenším ve dvou situacích: právě od ní si na začátku jednání buransky připálil cigaretu Štěpánkův baron a na konci stejnou svíčku sfoukne po slo- vech o nepohodlnosti člověka (Žida) brutální Helldorf. Tímto gestem, kon- centrovanou zkratkou, ukončil režisér celý inscenovaný *obřad předpovědi* požáru říšského sněmu i závěrečnou situaci, z níž mu vyšel jakýsi *zvrá- cený obřad pohřbu*, na němž byl „oslavován“ nejen budoucí nebožtík Hanu- ssen.<sup>115</sup> Zhasl nejistý plamínek svíčky, tma, hudba – a opona se velmi po- malu zavřela.

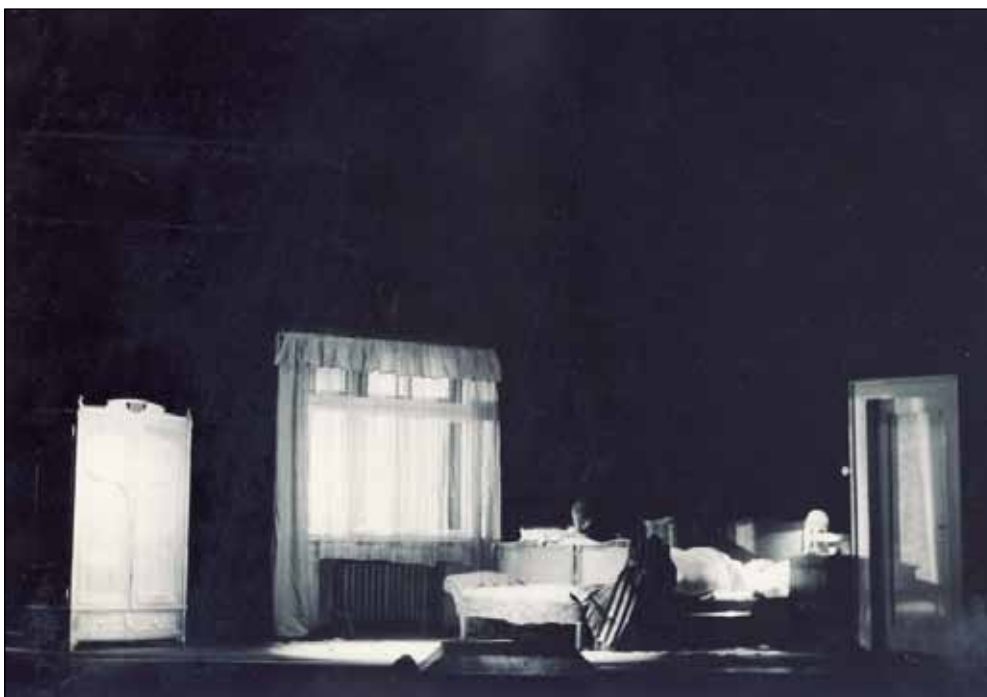
## Schovat se do skříně (2)

Druhá, poměrně krátká scéna se odehrává v ložnici sociálnědemokratické- ho poslance Viléma Lühringa a jeho ženy Marty (Marie Vášová). Ten pře- svědčuje vystrašenou manželku, že jich se pogrom nacistů, který postupně graduje ve zvucích zvenčí, netýká. Před zatýkáním ho marně varuje i „vě- doucí“ syn, komunista Pavel. Do pokoje vtrhnou SA-mani a poslance ná- silím odvádějí.

Oproti předchozí okázalosti Hanussenova salonu působí scénografie na první pohled až nečekaně „realisticky“ a jednoduše. [obr. 4] Josef Svobo- da však torzo bytu přes dojem zdánlivé prostoty vystavěl jako nenápadnou variaci na kompozici Hanussenova salonu. Objekty byly znovu rozvrženy do trojúhelníku, tentokrát velmi plochého a asymetrického. Skoro v jedné linii tak postavil nalevo secesní skřín, doprostřed okno a malou pohovku, velkou manželskou postel s čely a dveře zcela napravo. Celý hrací prostor vysunul až na samý okraj rampy – roh skříně stál několik centimetrů od je- jího okraje – a soustředil jej na poměrně malou plochu. Černý horizont za nábytkem jako by symbolizoval tlak pogromu za oknem: životní prostor se zmenšuje, temnota jej vytlačuje za hranu a nutí postavy k rozhodnutí, které za ně stejně nakonec udělají jiní.

Podstata variace první scény spočívala především v opětovném použití ústředního objektu, jímž bylo po Hanussenových zrcadlech obyčejné dě- lené okno se záclonami, pod nějž Svoboda postavil i radiátorové těleso.

<sup>115</sup> Obřad se řadí do série malých pohřebních rituálů, jež najdeme v několika dalších inscenacích: *Hoffmanovy povídky*, *Lištičky*, *Poslední*, *Dům doni Bernardy*, *Vůně květin...*



4. Byt Lühringových – vlevo nasvícená skříň, uprostřed postel s lampičkou.

Okno bylo „zvenčí“ výrazně přesvíceno studeným světlem a mělo v noční scéně dva významy: symbolizovalo právě probíhající požár říšského sněmu a Lühringovo „zaslepení“ – poslanec se občas podíval do ostrého světla, ale stále nic neviděl... Podobně jako zrcadla *prohlubovalo* okno prostor kam si do „temnoty“ za scénou. Tento „sbíhavý“ princip *ústřední scénické metafor*y jako jediný naznačuje Milan Lukeš: „V druhém obraze je všechna pozornost upjata na jasně bílé okno v bytě sociálnědemokratického poslance Lühringa. Odtamtud pronikají zvuky: bušení do dveří, tlumený výstřel, řinčení rozbitého skla, pronikavý ženský výkřik. Zatýkání...“<sup>116</sup>

Herecká jednání se nevztahovala pouze k oknu, jímž herci vyhlíželi „ven“ především v momentech napjatého ticha (mnohým divákům to mohlo asociovat situace z doby protektorátu, kdy zpoza záclon s obavami vyhlíželi na ulici...), ale také k velké skříni nalevo. Řešení části akcí vyšlo zřejmě z této Lühringovy věty k Martě: „Takhle přece nemůžeš jít nikomu otevřít, rychle se obleč.“ (s. 38) K metafoře okna přibyla metafora skříně. Pouze tyto dva objekty byly také přímo a výrazně nasvíceny. Na začátku scény přichází Lühring domů a jeho repliky běží na pozadí jeho věcného jednání, jímž je *obřad* svlékání šatů, který si Radok připsal: odkládá věci na noční stůlek, zouvá si boty, nese kabát do skříně. Když se ozve zaklepání na dveře, nejprve si obléká kabát a manželka si po citované větě běží do skříně pro pantofle. Během celého výstupu se Lühring ke skříni opakovaně vrací (jeho příchod, příchod Pavla, příchod SA...) a vykonává obřad oblékání a svlékání kabátu. Scéna se tímto jednáním rytmitizuje a zároveň se tak charakterizuje

116 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

postava pedanta Lühringa. Ten setrvává ve svém přesvědčení, stojí si pevně v zásadách jako jeho skříň a jako jeho rituál s oblečením:

LÜHRING: *{posadí Martu, pak jde, odkládá kabát opět do skříně, ale neodloží docela, kabát mu zůstává v ruce}* [...] Pojď, maminko, buď klidná. Hlavu vzhůru. Předně ještě nikdo neřekl, že k nám přijdou. A když, pak kvůli Pavlovi. Tedy: neukazovat neklid, říkat pravdu, nic než čistou pravdu. Pak se nám nemůže nic stát, o tom jsem přesvědčen.

MARTA: Ale co když přece jen –?

LÜHRING *(ve velkém stylu, jako na schůzi)*: Ještě máme tisk! Ještě tu je veřejnost! Ještě je právo a zákony neodvází se... *(Náhle se odmlčí, protože někdo mocně zabuší na dveře...)*

*{Marta skočí k Lühringovi ke skříní.}* (s. 40)

Když Lühring tragikomicky řeční s kabátem v ruce před skříní, jako bychom v náznaku spatřili budoucí výstup ze *Hry o lásce a smrti*, kdy Sklenčkův Lavoisier ve svém bytě promlouvá za ohrádkou jako v Konventu a Jiráňkové Sofie mu zděšeně naslouchá. I tam přijdou vzápětí pogromisté.

Přímým protikladem nasvícené skříně – za jejíž dveře a do jejíhož bezpečí jako by se Lühring tím, že tam odkládá své oblečení, ukrýval – jsou vstupní dveře, jimiž v závěru vcházejí SA-mani. Ty jsou naopak v šeru a jen se na ně promítá stín záclony z okna, jako předzvěst toho, co přijde zvenčí. Osy herecké akce jsou rozvrženy na horizontále od dveří skříně (bezpečí) ke dveřím bytu (nebezpečí).

Zatčení Lühringa se v logice radokovského *defektního obřadu* odehraje ironicky přímo před skříní. [obr. 5] Pomalý, klidný a opakovaný obřad svlékání a oblékání ostře kontrastuje s vpádem pochopů a je zdevastován jednou Hansjörgovou (Soběslav Sejk) replikou: „Oblékni si kabát, ale honem. Půjdeš s námi.“ (s. 41) Jako pointu strčí jeden z nacistů do Marty, až upadne... do rozvrácené skříně. – V několikanásobném, silně významovém zatížení objektu skříně, v kontrastu věcné a symbolické funkce zcela ve vztahu k postavám a situaci spatřuji konstrukci metafory, již bude Radok napříště využívat v dalších inscenacích a jež prozatím vyvrcholí spouštěním piana-rakve do orchestřiště Tylova divadla v Osbornově *Komikovi*.

Atmosféru napětí v tmavé scéně vytvářela precizní dramatická práce se světlem a zvukem. Kromě nasvícení stěžejní trojice bodů (skříň–okno–dveře) svítla na začátku výstupu u postele lampička, která odhalovala vystrašený obličej Marty Marie Vášové. Ta ji v momentě, kdy se ozvaly první výstřely, zhasla a „vrhla se do tmy u nohou postele“.<sup>117</sup> Podobně jako první byl i druhý obraz rytmicky postaven na *gradaci napětí*. Hereckým jednáním Vášové bylo v tomto výstupu především ustrašené přecházení po pokoji: „...žena v bílé, poletující noční košili během hektického dialogu s podkresem výkřiků, výstřelů a vojenských příkazů zvenčí chodila v třepotavém, ponurém

117 ERPENBECK, F. Op. cit., s. 23.



světlo pokoje sem a tam, ne, nechodila, štvane pobíhala.“<sup>118</sup> Nedbalův Lühring ji alespoň navenek klidným jednáním opakovaně usazoval k sobě na pohovku, z níž ji zvedal hluk zvenčí. Radok totiž na přesná místa v textu předepsal reprodukováné zvuky, jež vycházely z prostoru za oknem. Vznikl z nich jednoduchý, ale dramatický *zvukový příběh* požáru říšského sněmu a chaosu následného zatýkání: nejprve se ozývaly sirény automobilů, které vzápětí – čas byl dramaticky krácen – vystřídaly výkřiky a střelba. Zvukový plán se vystupňoval dvojím zabušením na dveře, kdy s blízkým, nereprodukovaným zvukem přišlo i bezprostřední ohrožení. K zvýšení tísně a napětí



5. Poslanec Lühring (Miloš Nedbal), jeho žena (Marie Vášová), SA-man (Soběslav Sejk).

přispěl znovu i motiv poslouchání za dveřmi a práce s pasážemi ticha. Takovou výstavbu a záměr zvukového plánu mi potvrdil i Ladislav Smoček, jenž měl jeho realizaci technicky na starosti.<sup>119</sup> Prvek z textu hry, jenž původně tvořil pouhou atmosférickou kulisu, se proměnil v sérii dramatických impulzů.

### Kroky vězňů (3)

Zrcadlová stěna ani okno v první a druhé scéně neměly přímou oporu v textu a invence inscenátorů snad mohla zpětně vzejít z poznámky třetího výstupu v nacistickém vězení, kde Zinnerová předepisuje: „Pruh světla z ulice vniká sklepním oknem šikmo dolů.“ (s. 44) Tento klišovitý, romantický obraz vězení tu realizovali doslovně, až by to mohlo svádět k myšlence, zda nešlo o nadsázku... [obr. 6]

Poněkud naddimenzované zamřížované okno umístěné poměrně vysoko nad podlahou jeviště na černém horizontu představuje pokračování

<sup>118</sup> Op. cit., s. 24.

<sup>119</sup> Některé recenze (ERPENBECK, F. Op. cit.) vyzdvihují přesnou synchronizaci zvuku, nicméně vyznavač přesnosti si poznamenal: „Zvuk: p. Kovář: snad vinou nedokonalé aparatury měla naše spolupráce závady. Nedocílili jsme takových výsledků, jak jsem předpokládal v původním režijním plánu.“ Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 2.



6. Vězení SA – vězni nastoupení po „periaktu“.

variace ústředního scénického objektu. Protisvětlo pronikající špinavým sklem umocňovalo hloubku tmy a vytvářelo paradoxní dojem rozlehlosti kobky: vězením jako by se tu pomyslně stávalo i celé – tmou s jevištěm sjednocené – hlediště Tylova divadla. Scéna byla kromě okna, velkých okovaných dveří ve tmě nalevo a velkých pruhovaných slamníků, na nichž polehávali vězni a kam dopadal pruh světla, prázdná. Tuto prázdnotu podle vzpomínky Ladislava Smočka vyměřovala herecká akce. Pohyb vězňů se soustředil do bezprostředního okolí slamníků uprostřed jeviště a rozměr místnosti vpisovalo do prostoru neustálé přecházení jednoho z vězňů. Vše se dělo na malém, stísněném, herci přeplněném a dále přeplňovaném ostrůvku uprostřed hluboké tmy. Takové paradoxní pojednání dimenzí jeviště předznamenává prázdné, pocitově pusté plochy ve čtyřech dějstvích *Zlatého kočáru* i hloubku jeviště *Komika*.

Okno, za nímž se, jak je předepsáno v textu, občas mihne stín chodce, nebylo kromě úvodu scény využito k hereckým akcím: Po otevření opony přecházel vězeň (Eduard Kohout) jednotvárně po okraji rampy,<sup>120</sup> po druhém přechodu se zastavil a podíval se k oknu: „Jako by se nic nestalo. Lidé pracují, jedí, pijí, odpočívají, spí... Všechno jako dřív.“ (s. 44) A pokračoval v přecházení, jež podle Ladislava Smočka trvalo po většinu scény.<sup>121</sup> Na tak exponovaném místě, jakým je začátek výstupu, zazněla věta o lhostejnosti lidí k neprávem režimem vězněným, kterou říká herecká legenda natočená bokem k divákům v hledišti – další podobnost čistě náhodná?

120 Srov. přecházení společnosti v prvním obraze i Lühringa a Marty v druhé scéně.

121 Princip rytmizujícího přecházení postav je zdvojený: Eduardu Kohoutovi kontruje občasný stín chodce za oknem.

Radok si byl zjevně vědom nedramatičnosti a patosu celého statického obrazu, v němž vězni polehávají, vedou řeči o naději (komunisté) a marném odporu (intelektuálové a ti ostatní). Přesto se z něj opět pokusil vytěžit maximální účinek. Že se mu to zčásti povedlo, dosvědčuje – opět jako jediný – plastický popis Milana Lukeše: „Ve scéně ‚vězení‘ je na jevišti pouze vysoko položené zamřížované okno, tři velké pruhované slamníky, kbelík, vlevo masivní okované dveře. Obraz je rozdělen kratičkými pausami do čtyř částí a uvozen rytmickým bubnováním v orchestru spolu s pomalým, jednotvárným přecházením jednoho z vězňů, jejichž počet stále narůstá. Těmito jednoduchými prostředky je skvěle vytvořena atmosféra dnů a týdnů, ubíhajících v nejistotě, utrpení a beznaději.“<sup>122</sup> Klíčem k dynamizaci scény byla zásadní proměna rytmu. Radok nejprve nemilosrdně seškrтал text na pouhou třetinu a následně výstup přestrukturoval. U Zinnerové se odehrává v jednom nepřerušném tahu, kdy dramatický čas odpovídá času jevištnímu, tj. asi dvaceti minutám. Režisér ale celou scénu intenzifikoval skrze tematizaci pomalého plynutí vězeňského času. Původní jednoduší časový úsek rozdělil na čtyři od sebe vzdálená období. Princip této úpravy je patrný na následující pasáži:

LÜHRING: Budu se hlásit! Budu žádat, abych byl předveden.

BAUM (*mimochodem přes rameno*): Ty ses zbláznil.\*

LÜHRING: Já tomu nerozumím: už osm týdnů. Bez jediného výsledku. (s. 46)

Radok za zoufalý Lühringův výkřik a Baumovu (František Velebný) suchou poznámku umístil, jak píše Lukeš, „krátkou pauzu“ (\*). Tu vyplnila následující sekvence: scéna, tj. světlo v okně, zhasla, ozval se zvuk otevírání železných dveří a dozorce ohlásil přírůstek v kobce: „Hlásím deset [patnáct] vězňů a jeden smradlavý žid.“ (náповěda, s. 54) Pak se světlo rozsvítilo a vězni stáli v několika zástupech v pozoru. Po každém ze tří takových „periaktů“, jak si sekvenci pojmenoval, přibývali na slamnících další vězni. (U Zinnerové pochopitelně vězni nepřibývají, resp. v závěru scény vhodí dozorce do kobky pouze zmučeného komunistického předáka.) Režisér tu nasadil, „všechny z komparzu“ (s. 50) a původní počet pěti vězňů se na konci zvýšil na šestnáct – vězení se zaplnilo.

Ubíhání času bylo znázorněno i změnou barevného filtru v reflektoru, která měla podle režijní poznámky znázorňovat změnu noci a dne; ústřednímu objektu – oknu přibývala i rytmická funkce.

Na časových švech se navíc opakovaně vrací připsaná (přemístěná) replika s motivem zapomnění, jímž scéna začala. Citovaný dialog první změny pokračuje:

BAUM: Buď rád, že na tebe zapomněli.

DR. MAYERHEIM: [**přemístěná replika:**] Ti si tam nahoře chodí a nevědí, že jdou kolem pekla.

122 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

Systematičnost této úpravy je čitelná i na textu druhého přeryvu, jenž následuje po expresivním výkřiku:

LÜHRING: Nevěřím tomu! Nechci tomu věřit! [**dále dlouhý škrť**]

DR. MAYERHEIM: [**přípsaná replika:**] Jako by se nic nestalo {*chodí a Röder stojí pod oknem*}. (s. 50–51)

U Zinnerové scéna nepřekvapivě končí předvoláním Lühringa k výslechu, který bude následovat v dalším obrazu. Radok ale výstup zakončil výrazně dříve replikou vězně: „To nejsou lidé.“ – světla zhasla a do tmy se ozvalo: „Hlásím patnáct vězňů a jeden smradlavý žid.“ (s. 54) „Smradlavého žida“ v předloze pochopitelně nenajdeme...

Režisér původně unyloou strukturu vězeňské scény přemontoval, čímž ji rytmicky ozvláštnil a přidal řadu významů. Použité prostředky – opakování schématu, stmívačky, časové skoky, fokusace světlem, detail v okně – tu dokonce připomínají myšlení filmového střihu. I po všech těchto razantních úpravách však Zdeněk Eis v Rudém právu napsal: „Na scéně je neustále dramatické napětí a vzrušení. Jen třetí obraz (ve vězení) trpí poněkud rozvleklostí.“<sup>123</sup> Přestože v otázce výsledného působení rytmu v tomto výstupu proti sobě stojí tvrzení Lukešovo a Eisovo, je podstatné, že lze vyčíst záměr i použité prostředky.

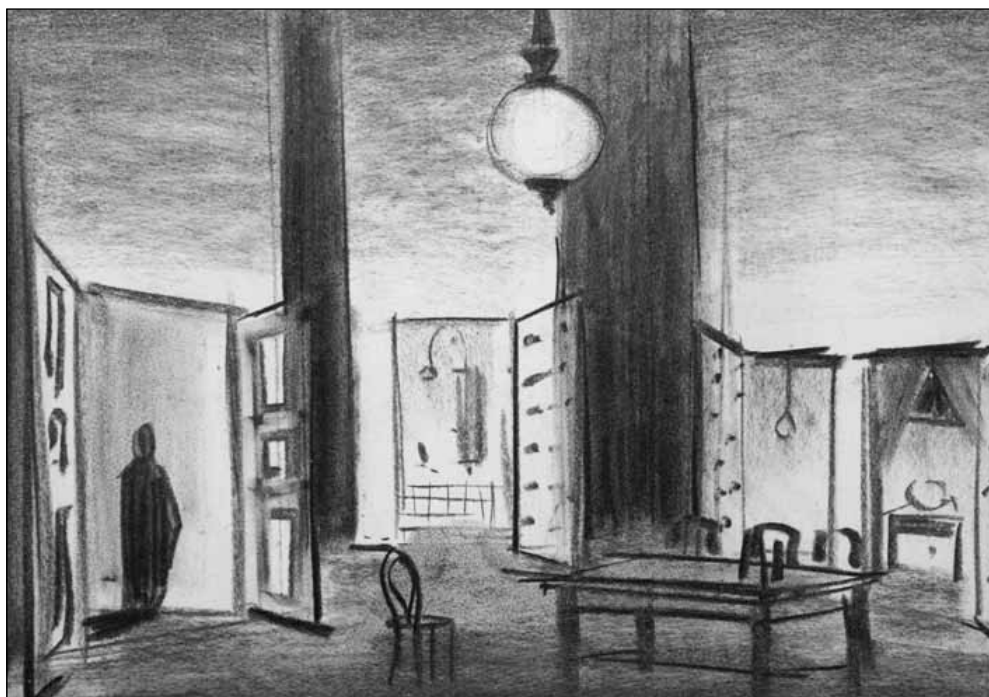
Poznámky k hereckým akcím se v režijní knize omezují na přecházení po scéně nebo na polehávání vězňů, nic podstatného z nich vyčíst nedokážeme. Podstata hry tu zřejmě spočívala v něčem jiném – v pouhé herecké přítomnosti. Do rolí uvězněných intelektuálů, knihovníka a lékaře, obsadil Radok dvě hvězdy Národního divadla: Ladislava Peška (knihovník Rösler) a Eduarda Kohouta (dr. Mayerheim).<sup>124</sup> Nebylo to snad záměrné inscenační gesto? Vždyť podobně to o rok dříve udělal s Karlem Högerem a Blankou Waleskou v hlavních rolích Čapkova *Loupežníka!* Interpretace obsazením je nepochybně velmi účinná a ze strany dohledových orgánů navíc těžko napadnutelná...

## Jaroslav Marvan vyslýchající (4)

Čtvrtá scéna je v textu postavena jako kaskáda výslechů. Naplňují ji mocenské hry nejistoty mezi samotnými nacisty, které souvisí s půtkami stranických frakcí, komplikující se přípravou lipského procesu a v závěru vyústí do „přípravy“ vězně Lühringa pro roli svědka ke konfrontaci s obžalovaným Dimitrovem.

<sup>123</sup> Eis, Z. Op. cit.

<sup>124</sup> Další vězně hráli Miloš Nedbal, Jaroslav Vojta, František Velebný, Emil Bolek a komparzisté. – S Kohoutovou postavou neustále rytmicky přecházejícího dr. Mayerheima si navíc nemůžeme nevzpomenout na jeho roli židovského doktora Reitera v *Daleké cestě*.



7. Návrh scény štábu SA (Josef Svoboda).

Pro tyto souboje v hlavním štábu SA si Radok se Svobodou postavili kařkovsky monumentální prostor. Lichoběžníkový půdorys (variacie „podsazené“ špičky trojúhelníku z první scény) lemovaly deset metrů vysoké černé stěny,<sup>125</sup> jejichž horní hrany se ztrácely ve výšce provaziště. Vertikálu prostoru protahovaly spoje panelů zvýrazněné chromovanými čalounickými cvočky, které odrážely světlo kulovitého lustru zavěšeného ve výšce v popředí. Intenzitou jeho světla dosáhl Svoboda efektu jakési světelné clony, jež vymazala horní hrany panelů a vytvořila z nich falešný černý horizont. Tímto kontrastem opět „prohloubil“ tmu ve výšce jeviště a scéna působila jako obrovské dno jakéhosi čalouněného tubusu.<sup>126</sup> Tento záměr je čitelný i ze Svobodovy skici této scény, na niž v hrubých tazích úhlem zdůraznil s výškou ubývající světlo.<sup>127</sup> [obr. 7]

Zinnerová v místnosti předepisuje pouze jeden vchod. Radok tajemnost pokoje, o jehož účelu neměl divák po otevření opony tušení, umocnil hned čtveřicí zavřených, koženkou polstrovaných dveří, jejichž obvod vyrýsovaly opět čalounické cvočky. Po otevření levých dveří, jimiž se vcházelo, vnikl do tmavého prostoru vždy ostrý pruh jasného světla, který na protější stěně vykreslil zvětšený světelný profil (připomene stín záclony z druhé scény v bytě) s obludnými stíny vcházejících nacistů a zároveň osvětlil bustu Hitlera na vysokém podstavci v rohu. Kam vede trojice dalších dveří, zůstalo až do finále scény neznámé.<sup>128</sup>

125 ERPENBECK, F. Op. cit., s. 23.

126 Zde si neodpustím drobnou anachronickou paralelu: Svoboda třicet let před slavným závěrem Gilliamova filmu *Brazil* (1985) umístil výslechovou místnost na dno prostoru, jehož strop mizel v nedohlednu.

127 Svobodův návrh scény čtvrtého obrazu; dostupný [online] na URL: <[http://vis.idu.cz/foto/sceno-dokum/2024\\_SN\\_002\\_3.jpg](http://vis.idu.cz/foto/sceno-dokum/2024_SN_002_3.jpg)>.

128 Polstrované dveře zároveň odkazují k vybavení interiéru stranických sekretariátů.

Scénografie udržovala stylou návaznost prvků mezi jednotlivými obrazy a na jevišti bychom nenašli zbytečný prvek. Použitý mobiliář se podobal vybavení v Hanussově salonu, což platí zejména pro stůl vyšetřovatele, který měl nohy se šroubovicemi, a podobná jsou i tři křesla u něj. Stůl doplnil podstatný symbolický detail: v jeho desce byly, podle předpisu v textu, zaraženy tři velké dýky, zpoza nichž vyšetřovatel hleděl na svou oběť. Napětí a tíseň pointoval v této uklizené a draze zařízené místnosti zcela nepatřičný a znepokojující prvek – v rohu naproti stolu ležela překočná židle...



8. Štáb SA – Karl Ernst (Josef Gruss) a sedící Ernst Röhm (Jan Pivec).

Radok v textu tohoto obrazu příliš neškrtal a – jak vidíme

ze schémat aranžmá – rozehrával kolem výslechového stolu mocenskou přetlačovanou nacistických pohlavárů. V těchto vnitrostranických „tancích“ zdůraznil strach a nejistotu, v níž se postavy navzájem udržují. Zinnerové text mu v takových situacích nabízel vhodný materiál k odhalování zákulisí totality. O tom, že je aranžoval velmi pečlivě, svědčí vůbec největší počet náčrtků pohybů herců v této části režijní knihy.

Šéf SA Röhm (Jan Pivec) tak z nezávazné konverzace s Helldorfovým pobočníkem Karlem Ernstem (Josef Gruss) přejde k jeho výslechu. Sám nejistý, co se vlastně ve straně děje, se snaží zjistit, ke které frakci protivník patří, a hovoří o spolehlivosti: „Spolehlivé není nic. Kdo je spolehlivější? Tak zní otázka.“ (s. 60) Režisér situaci postavil tak, že pohodlně sedící Röhm si nejprve pohrává s dýkou a otázkami znejistí Ernsta opírajícího se o desku stolu. [obr. 8] V momentu „úderu“ se bryskně vymrští, což bylo v naprostém kontrastu s Pivcovou dosavadní pohybovou charakteristikou této zdegenerované, opilecké postavy, a přeskočí na tu správnou stranu stolu, na místo vyšetřovatele a na dosah signálního zvonku... Ernst zůstane pochopitelně na straně špatné. Když Röhm zjistí, že soupeř je neškodný, pointuje svoji nadřazenost tím, že mu z těsné blízkosti do obličeje oznámí smrt jeho spolustraníka. Triumf vychutná opět v křesle, kde celé „vyšetřovací“ kolečko začal.

Výměna pokračovala situací, v níž Radok škrtl stránku Röhmová líčení komplikujících se příprav lipského procesu (s. 63) a nahradil ji drobnou scénickou akcí a připsáním dvou výmluvných slov k následujícímu dialogu:

RÖHM: V Paříži, Praze a Londýně {se} uvádějí dokonce jména. {Proces, víš?}

ERNST (*šeptá hrůzou*): Moje?

RÖHM (*předstírá lhostejnost*): Také tvoje.

ERNST: Také –? {*Jde k tajným dveřím, zda někdo neposlouchá.*} (s. 63)

Zmínka o Praze (ta je i u Zinnerové), přidané slovo „proces“ a zdánlivě konverzační slovíčko „víš“ s výmluvným otazníkem tvoří rafinovaný apel, který Pivec rozvalený v křesle říká napůl otočen k publiku, podobně jako předtím Eduard Kohout, když mluvil o lhostejnosti a zapomnění... Tento drobný, ale velice přesný zásah do textu a zopakování motivu „naslouchání za dveřmi“ (stále nevíme, co je za nimi) lze považovat za konkrétní případ velmi umně zakomponované narážky na naše politické procesy. (O jedenáct let později, již v jiné společenské atmosféře, režisér scény paranoidního strachu a poslouchání u dveří provede velkolepě s Ivanem Kolomyjcem v podání Rudolfa Hrušínského v Gorkého *Posledních*.)<sup>129</sup>

Princip obcházení kolem stolu se zopakuje i v situaci, kdy se Ernst dožaduje na nadřízeném Helldorfovi odpovědi, co bude s jeho existencí (s. 71), a poučen předchozí situací mu přitom tělem blokuje přístup k místu vyšetřovatele! Pointou je, když na toto místo Helldorf, jak si Radok poznamenal, doslova „proklouzne“. Vztahy mezi nacisty byly rozehrány nejen ve slovním přetlačování, ale přímo fyzickým kroužením a doslova poziční hrou, soubojem kolem stolu s dýkami. Tyto „tance“ se prolnou i do druhé poloviny scény s „přípravou“ Lühringa.

Vyšetřovatele Helldorfa [obr. 9] charakterizoval již jeho nástup: vchází z velkých dveří vlevo, otevírá mu stráž, po několika krocích, když uvidí Röhma s Ernstem, se zastaví. V tu chvíli byl Marvan prkenně napřímený – hlavní pohybový rys jeho postavy –, paty sražené, hruď vypjatou a celý nepřirozeně nachýlený dopředu. Tento nerovnovážený postoj předznamenal malý výron vzteku následující po dokončení přechodu celé šířky jeviště, kdy na stůl mrštil akta s fotografiemi (s. 65). Radok si *zadržováním* a *koncentrováním* napětí připravil prostor k Marvanovu dalšímu překvapivě „úsečnému“ výbuchu v konfliktu, jímž vyvrcholí kaskáda strachu a nejistoty, v níž se nacisté vzájemně udržují:

HELLDORF: Tvá paměť slábně. – To není dobře.

ERNST: Wolfe! Já... já... {*Facka od Helldorfa.*}

HELLDORF (*náhle služebně*): [...] Dej ho přivést. Můžeš zůstat.

ERNST: {*šeptá*} Ano. (*Ke dveřím. [škrtnuto:] <Volá> {řve} ven.*) (s. 66)

129 Popis výstupu viz nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 7, archiv autora; též HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 322–323. Scénu poslouchání za dveřmi najdeme i v některých dalších inscenacích: *Zlodějka z města Londýna*, *Dům doni Bernardy*...



Předehrávku následujícího brutálního výslechu koncentroval Radok do přidané facky, bryskní změny Marvanova tónu i kontrastu šepotu a řevu u vystresovaného podřízeného-přítele. Síla této situace spočívala i v tom, že v ní vrcholil vztah obou postav rozehraný již v první scéně tak, že Ernst chodil neustále všude za Helldorfem, jako – poznamenal kritik – jeho „plavý stín“, podřízený (v první scéně) i stín nejistoty (v tomto obraze).<sup>130</sup>  
[obr. 10]

Ernst skutečně zůstane a rutinně asistuje při výslechu: automaticky z rohu špičkou zvedá překocenu židli, jejíž nohy trčely v místnosti od otevření opony jako nepřijemný osten. Helldorf se téměř přátelsky obrací na z cely po osmi týdnech vytaženého Lühringa, kterého posadí na právě upravenou židli – náležitě exponovaný a následně dramaticky použitý věčný prvek scény (průsečík času a prostoru), v němž se najednou ozřejmuje účel místnosti. Veškerá nejistota a agrese předchozích situací se teď soustředí do Marvanovy ďábelské masky a celé – jak ji charakterizoval sám herec – „strojově důsledné“ postavy: jeho hrabě Helldorf s kamenným výrazem, umělou pleší, očima za tmavými brýlemi, huňatým obočím a hitlerovským knírkem seděl za stolem strnule, s nohama zkříženými. Pouze hovořil a v určitých momentech zatínal pěsti (jak mi řekl Ladislav Smoček), ostatní pohyb pro něj obstarával asistent Ernst.

Jaroslav Marvan měl původně hrát jinou roli, již však Radok během zkoušek seškrtal natolik, že ji herec odmítl (viz výše). Dostal se tak právě k úloze hraběte: „Je to zajímavý úkol, který vám bude jistě vyhovovat. Půjde-li



9. Jaroslav Marvan v roli hraběte Helldorfa.

130 Skutečné historické postavy Karl Ernst, berlínský šéf SA a údajný účastník podpálení říšského sněmu, a Ernst Röhm, vrchní velitel SA a vnitrostranický oponent Himmlera, byli zlikvidováni během tzv. noci dlouhých nožů, 30. června 1934. Wolf-Heinrich Graf von Helldorf, říšský poslanec za NSDAP a policejní prezident v Potsdamu a Berlíně, byl později spojován s protinacistickým hnutím odporu a popraven za spojení s pokusem o atentát na Hitlera v roce 1944. (Zdroj: příslušná hesla [online] *Wikipedie*.) Tyto historické okolnosti, které minimálně u Helldorfa komplikují jeho jednoznačný obraz, se do Zinnerové hry pochopitelně nepromítly.





10. Štáb SA – celek scény: Röhm (J. Pivec), Ernst (J. Gruss), Helldorf (J. Marvan).

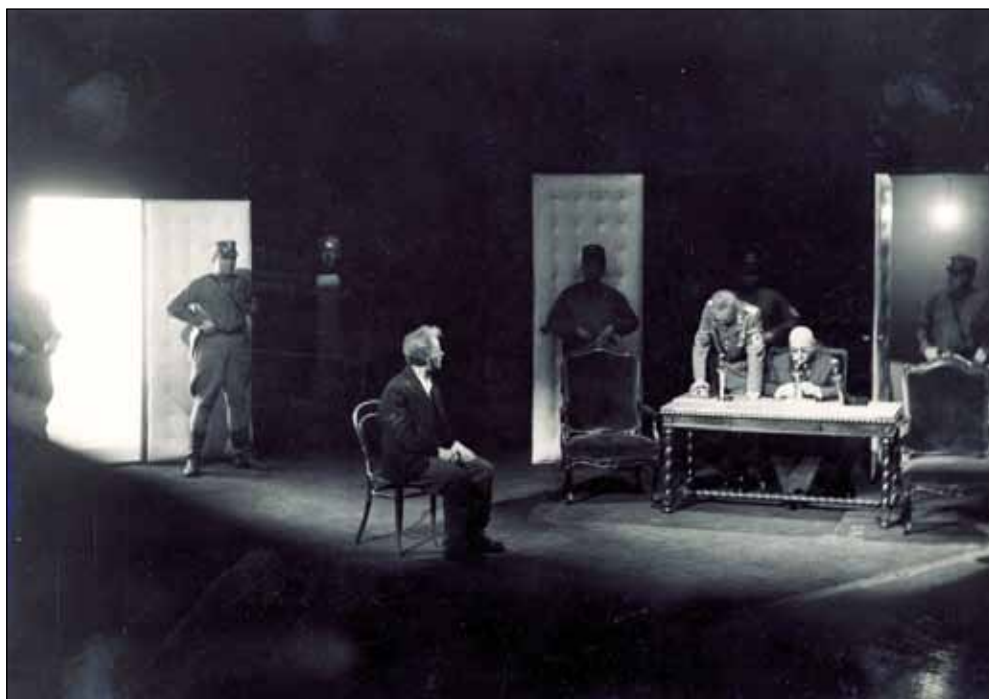
to, pak to bude úplný zázrak.<sup>131</sup> A byl. Radok Marvana obsadil zcela proti očekávání publika i kritiky: „Překvapí J. Marvan v zesurovělém Helldorfovi...“<sup>132</sup> – „Překvapivý, pro neobvyklost hereckého oboru, je Marvanův výkon v roli sadistického hraběte Helldorfa...“<sup>133</sup> – „...jagovitého hraběte Helldorfa [hraje] zcela změněný J. Marvan...“<sup>134</sup> Onen výraz „zcela změněný“ ukazuje, že pokud herci přistoupili na spolupráci, byli pod Radokovým vedením schopni zásadních posunů, nebo dokonce radikálních obrátů ve své práci a dovedli překvapit často i sami sebe, jak to vysvítá i mezi řádky Marvanovy vzpomínky: „V jedné scéně [jsem hrál] s Milošem Nedbalem [...kterého] Helldorf [...] nechal ztřískat, trnul nejen on, ale i ostatní herci. [...]

131 MARVAN, Jaroslav. *Nejen o sobě*. Praha: Melantrich, 1975, s. 186. V prvním vydání Marvanových vzpomínek v roce 1975 Radokovo jméno chybí a všude je uváděn jen jako „režisér“; stejně tak v pasážích otištěných v HOŘEC, Petr. *Setkání (18.) s radou Vacátkem. Ahoj na sobotu* 7. 8. 1987. V polistopadových vydáních (1991, 1999) editorem doplněno. Historiku s odmítnutím role líčí Marvan lehce odlišně i v TVRZŇÍK, Jiří. *Jaroslav Marvan vypravuje*. Praha: Novinář, 1975, s. 200–202, a TÝŽ. *Herecké eso*. Praha: Univers, 1995, s. 172–173.

132 jtg [= Josef Träger]. Op. cit.

133 EIS, Z. Op. cit.

134 DRMOLA, E. Op. cit.



11. Štáb SA – „Do tančírny.“ Uprostřed Lühring (Miloš Nedbal).

Postava hraběte Helldorfa mi vyšla jako něco obludného a nepředstavitelného, jako obraz nacistické zvěle.<sup>135</sup> I Fritz Erpenbeck, jenž viděl všechny dosavadní inscenace hry, popisuje sugestivní působení Marvanova vstupu na scénu takto: „...tichým suchým hlasem vyslovil první větu, zachvělo se celé publikum (včetně nás).“<sup>136</sup> Jak si výkonu v této roli vážil, vyplývá i z dalších, byť poněkud nesebekritických slov: „Po premiéře oceňovali diváci nejprve můj výkon a potom kreaci Vítězslava Vejražky. [...] Hrabě Helldorf byl figurou, která překvapila nejen mé kolegy, nejen pražské občanstvo, ale i kritiky.“ A přesvědčivěji: „Byl jsem nakonec rád, že mezi mnou a režisérem představení došlo k ostré výměně slov, že jsem odmítl hrát jednu roli, abych se díky tomu dostal k roli, která neměla vůbec nic společného s mými boдрými tatíky, ale zanechala ve vědomí diváka trvalý dojem.“<sup>137</sup>

Radok s Marvanem spolupracoval při svém druhém angažmá v Národním divadle ještě v *Loupežníkovi* a *Vysokém letním nebi*, ale i herec ve svých vzpomínkách opakovaně vyzdvihuje až roli Billyho Rice v Osbornově *Komikovi*, kterou dokonce považuje za svůj životní výkon.<sup>138</sup> Pro srovnání polepšených mohykánů a boдрých tatíků: v roce 1955 měl premiéru i film Bořivoje Zemana *Anděl na horách* (velmi populární také v tehdejší NDR), s nímž musela postava Helldorfa kontrastovat vskutku ďábelsky.

135 MARVAN, J. Op. cit. 1991, s. 220.

136 ERPENBECK, F. Op. cit., s. 22.

137 MARVAN, J. Op. cit. 1991, s. 220. Vejražkův výkon kritika téměř nezmiňuje.

138 MARVAN, J. Op. cit. 1975, s. 207–209.



12. Stan SA – Lühring (M. Nedbal) mezi pochopy SA a K. Ernst (J. Gruss).

Zbývá odpovědět na otázku, co se skrývalo za trojicí polstrovaných dveří. Když u výslechu došlo na přesvědčovací metody, ozřejmila se i funkce tlačítka na Helldorfově stole. Po rachotivém signálu elektrického bzučáku se za scénou podle Radokovy poznámky rozeznělo „mnoho tlumených zvonků“ (s. 50). Opět se tu pracovalo s efektem násobení hrůzy: vznikal dojem, že takových místností a dveří, jako je tato, je v budově jistě mnoho. A až v tomto momentě (s. 70) se odhaluje hlavní „figl“ scény: všechny tři dveře se najednou otevřely a v oslňujícím protisvětle reflektorů za nimi se rýsovala vybavení malých bíle vykachlíčkových místností – Radok si je v knize pojmenoval: „koupelna“, „stůl s pouty a smyčka“, „ostnatý kůl“ (s. 58). Připomínám, že celá koncepce výstupu i výpravy byla režisérovou invencí, u Zinnerové Lühringa pouze odvedou ze scény. Dveře, jež měly z vnitřní strany bílé polstrování, které zazářilo do místnosti, se poprvé otevřely zlověstně tiše; Helldorf položil poslední otázku: „No, Lühringu, ještě je čas. Rozmyslel jste si to? – Ne? –“ – a pak už jen monotónně: „Do tančírny.“ (s. 70) Když zmučeného a zlomeného poslance přivlekli zpátky, burácel už ze dveří těchto „přípraven“ ryčný motiv Lehárové operety. Radok věděl, že do „tančírny“ patří „muzika“. [obr. 11, 12]

Významová stavba světelných změn, jež tvořila Lukešovými slovy „dynamicky vypjatý kontrast světelný“,<sup>139</sup> tu opět přesně korespondovala se zvukovou složkou. A jako třetí mocnina atmosféry scény se v momentu otevření ze dveří vyhrnulo osm SA-manů, s rukama založenými za opasky, s mírně rozkročenými nohama zaujali postavení jako v první scéně kolem

139 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

zrcadla. Tentokrát už ale k demonstraci své moci nepotřebovali triky: za dveřmi byla *jasně* zobrazená brutalita *pozadí politických procesů*. V tuto chvíli se také v jedné rovině s hlavami nastoupených SA ocitla i busta Hitlera – ďábelský kruh se uzavřel.

## Karel Höger na návštěvě (5)

Pro druhou „domácí“ scénu, v níž se odehrávala konspirace Lühringova syna, komunisty Pavla (Václav Švorc) a novinářky Herty (Vlasta Matulová), postavil Svoboda opět „realistický“ byt, či spíše jeho výsek. [obr. 13] Zvedl jej na třiceticentimetrový praktikábl a hrací prostor omezil na úzký pruh podél stěny s nábytkem – od dveří k pohovce. Prostoru znovu dominovalo okno: tentokrát velké, ateliérové, v němž se geniálně spojily funkce zrcadla a běžného okna z předchozích výstupů. Celá šířka malého bytu se v něm odrážela a dění bylo vidět jakoby filmově ve dvojitým záběru: z ánfasu i ptáčích perspektivy. Prostor malého podkrovního bytu se *dramaticky* zvětšil, prohloubil a nervózní přecházení postav po horizontále se v okně-zrcadle vertikálně znásobilo, v odraze se zrcadlila nejistota možné *dvojí* hry zúčastněných postav. Záměrnost této hry zrcadel dokresluje drobný detail – šatní zrcadlo u dveří, do nějž byl naměřen reflektor a světlo se muselo odrážet přímo do hlediště; prozáření prostoru se změnilo po příchodu pronásledovaného poslance Oberfohrena (Karel Höger) se špatnými zprávami, jenž svým mokrým pláštěm zrcadlo „mimoходом“ zakryl.

Tísňovou atmosféru podpořili inscenátoři ještě jedním, poměrně groteskním prvkem. U Högera si Radok poznamenal, že je „promočený“, a na fotografiích je vidět, že Svoboda za okno natáhl jakési vertikální provazy či snad dráty. Tyto doslovné „provazy deště“, které byly z boku lehce nasvíceny, vytvořily svou strukturou v zrcadle polopropustný odraz, aby bylo zároveň vidět dění v bytě i „déšť“ za oknem. Svoboda začíná kouzlit...

Radok scénu překypující ideologií seškrtal o čtyřicet procent, vypustil postavu komunistického dělníka Schürmanna a zvýraznil spíše vztah Pavla a Herty, jež rozehrál podobně jako ve scéně u Lühringů v mizanscéně nervózních přechodů a posedávání, jakož i v nedůvěřivém napětí po příchodu Oberfohrena. V jednom momentě vysunul Hertu na rampu a připravil si ji na monolog; učinil tak ve chvíli, kdy bylo z předchozího patrné, že má zaznít nějaký zásadní ideologický proslov:

HERTA {*Vstane, jde na rampu, jako monolog*}: [cituje Dimitrova:] „Jsem tady, abych bránil komunismus a sebe!“

PAVEL: „Komunismus a sebe“ – ne: „sebe a komunismus!“ {*Tak to napíšeme.*} [škrtnuté stránky] [...] Tak diktuj.“ (s. 76)

Škrtem stránky se vypouští to pro Zinnerovou podstatné – stránkový proslov o dělnické spolupráci, s nímž bere za své i postava konspiroujícího



13. Podkrovní byt se střešním oknem. Zrcadlo u vchodu zakrývá kabát. Herta (Vlasta Matulová), Pavel (Václav Švorc), Oberföhren (Karel Höger).

soudruha – a dialog se groteskně omezí na výzvu k diktátu. Ani na ten však nedojde, neboť řeč se dalším škrtem stočí na Pavlovu rodinu. Scéna pokračuje bez ideologických tirád. Taková úprava – kritika ji nepostřehla – působí z dnešního pohledu jako podařený skrytý režisérův vtip.

## Architektura procesu (6)

Děj čtyř výstupů u lipského soudu se soustředí na střet obžalovaného Jurije Dimitrova s předsedou senátu Wilhelmem Büngerem a jednotlivými předvolávanými svědky obžaloby. První obraz kulminuje konfrontací s Göringem, další pak výslechem van der Lubbeho a uzavřením dějové linie poslance Lühringa i triumfem Dimitrova.

Scény ze soudní síně představující u Zinnerové asi třetinu hry nenabízejí mnoho prostoru pro dynamičtější hereckou akci. Autorka mezi ně navíc vkládá obrazy ve vězeňské hovorně, v Büngerově bytě a v koncentračním táboře, čímž hru výrazně natahuje. Radok scénu v lágru vyškrtl, čímž sice finále dramatu příliš nezkrátil, ale výrazně přispěl – jak zaznamenala i kritika – k plynulosti závěru inscenace (viz i výše o dramaturgické úpravě).

Samotný částečně autentický text soudních scén upravoval Radok překvapivě jen minimálně: v souhrnu jej zkrátil o pouhých dvanáct procent,<sup>140</sup> když vyškrtl zejména pasáže se zbytnými právníckými procedurami, a v dalších

<sup>140</sup> Jednotlivé scény byly kráceny o šest, čtrnáct, třicet a čtyřicet procent, resp. z padesáti čtyř stran škrtl šest a půl strany.



14. Soudní scéna. Vlevo obžalovaní, nahoře diváci, ohrádka pro svědky, vpravo soudní tribunál a žalobci.

zásazích se omezil jen na nečetné, marginální úpravy překladu na úrovni slov. Místo toho se zcela soustředil na herce.

Podstatný problém pro další rekonstrukci a analýzu těchto výstupů tkví ovšem v tom, že na příslušných stránkách režijní knihy nenajdeme jedinou poznámku k scénickému řešení.<sup>141</sup> Statičnost a rozvleklost slovních projevů zjevně nutila režiséra k niternější práci s hercem a intenzifikaci jeho projevu. Jak si poznamenal, šlo mu v těchto scénách o „obsahový rytmus, tj. [...] konflikt a protiklad – obžalovaných a soudců“.<sup>142</sup> A podmínky pro pulzování tohoto rytmu u víceméně pozičně nehybných a často sedících figur vybudoval Svoboda Radokovi ve vnitřně dramatické a téměř „operní scénografii“.<sup>143</sup> [obr. 14]

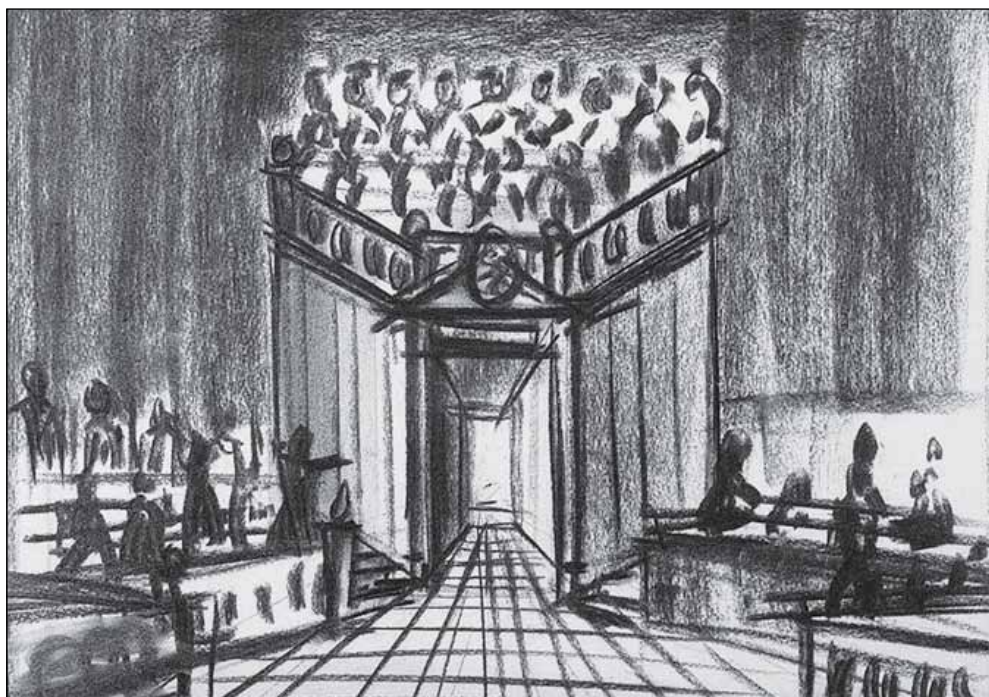
Scénu opět vystavěl do perspektivního trojúhelníku. Levou odvěsnu představovalo masivní dřevěné zábradlí se soustruženými sloupky (citate ze skutečné soudní síně v Lipsku), za ním dvouřadá lavice se stranou obžalovaných – Dimitrov, van der Lubbe, Popov, Taněv, Torgler, tlumočnick, obhájci aj.; pravou odvěsnu vyvýšený soudní stolec z leštěného dřeva s neidentifikovaným vyřezávaným znakem, za nímž seděla čtveřice soudců, v čele s předsedou Büngerem (František Smolík). Napravo od stolce byl, také za zábradlím, ještě stůl žalobců. V lavicích bylo neustále usazeno asi patnáct lidí. Lehce napravo od těžiště tohoto trojúhelníku, aby byly přímo

141 V nápovědní knize je textových úprav více. Zaznamenávají změny, jež přibyly během zkoušení, nicméně i ony jsou zanedbatelné.

142 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 1.

143 ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65.





15. Návrh scény soudních výstupů (Josef Svoboda).

vidět mohutné dveře v úběžníku scény, stála ohrádka pro svědky. Podobnou později najdeme i v inscenaci *Hry o lásce a smrti...*

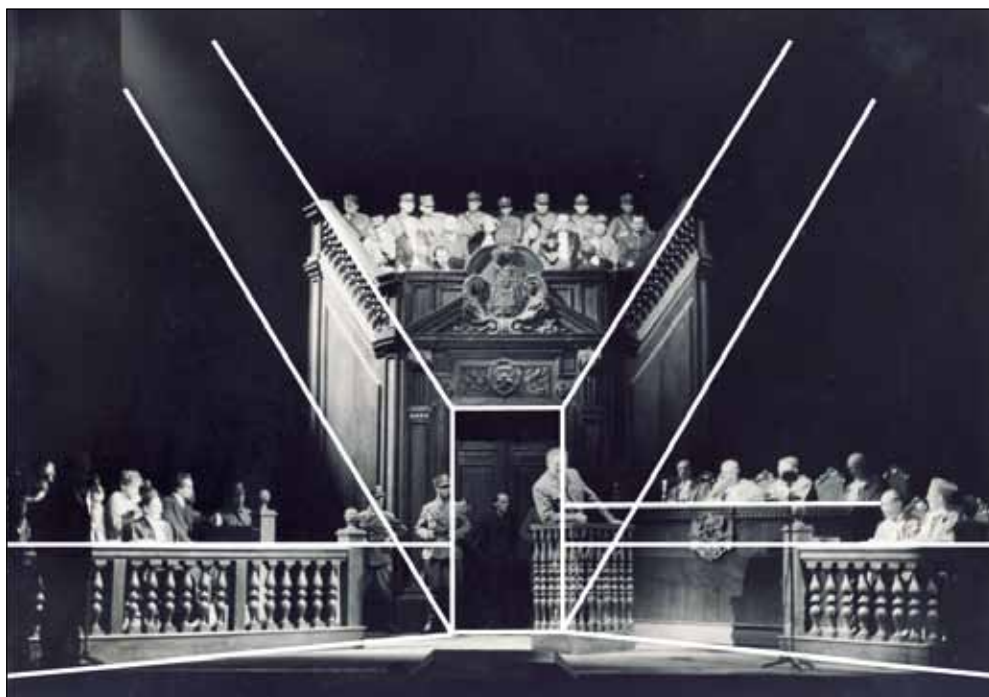
Dominantou byla ale důmyslně koncipovaná tribuna pro diváky líčení: vzadu uprostřed se tyčil do výšky pěti metrů mohutný hranol s lichoběžníkovým průřezem. V jeho čelní straně se v příslušných momentech otevíraly mohutné dveře. Vrchol – tady je jasně patrné Svobodovo architektonické myšlení – byl řešen jako prudký kosý řez, jehož plochu obsadily tři řady lavic s diváky a obvod opět lemovalo sloupkové zábradlí. Dveře s okrajem galerie spojovala jako koruna bohatá řezba říšské orlice a pod ní lví hlava.

Základna stavby se ztrácela ve tmě a šikmo seshora ji do tvaru trojúhelníku postaveného na špičku vyřezávalo světlo reflektorů. Tím vznikly dva pomyslné trojúhelníky dotýkající se v ústředním bodu scény, oněch mohutných dveřích. Vytvořily tím jakési zrcadlo bez zrcadla, vertikální kontrast profilovaného hranolu k horizontálnímu trojúhelníku podlahy soudní síně.<sup>144</sup>

To, že s tímto efektem Svoboda počítal, je evidentní i z dochované skici.<sup>145</sup> [obr. 15] Črtá na ní v hrubých tazích hlavní osy celého prostoru: nejvýrazněji jasně nasvícenou galerii s diváky nad vchodem. Tím, že umístil na

144 Tady je třeba opravit tvrzení Věry Ptáčkové, že v zrcadlech „se odrážely sbory, umístěné pro diváka neviditelně na postranních jevištích“. PTÁČKOVÁ, V. Op. cit. 1982[b], s. 27. Autorku tu snad zmátla scénická poznámka či zaměnila efekt zrcadel z prvního obrazu. Z dochovaných fotografií je jasně patrné, že sbor byl naprosto jasně a viditelně umístěn na scéně bez zrcadel.

145 Svobodův návrh scény šestého obrazu; dostupné [online] na URL: <[http://vis.idu.cz/foto/sceno-dokum/2024\\_SN\\_001\\_3-stamp.jpg](http://vis.idu.cz/foto/sceno-dokum/2024_SN_001_3-stamp.jpg)>.



16. Soudní scéna – sbíhající se vektory Svobodovy scénografie.

prudce nakloněnou rovinu ve třech těsných řadách dvacítku herců-diváků a nasvítit je prudkým světlem, zatížil výrazně horní hranu stavby a dosáhl efektu jakési těžké vertikály. Celá stavba jako by se tak svou robustností tlačila na střed scény s ohrádkou pro řečníky, čímž vznikal dojem pozorného dohledu publika na dění pod ním. Pouhých devatenáct statistů usazených hustě jeden vedle druhého až v pětimetrové výšce navíc vyvolávalo pocit přeplněné soudní síně. [obr. 16]

Helena Albertová o tribuně napsala, že „[j]ejí obrácená perspektiva připomínající lodní kýl sugerovala pompéznost a rozpínavost“.<sup>146</sup> Stavba, jež se díky pažení i tribuně-můstku vskutku mohla podobat zadní palubě lodi, vystupovala díky svícení velmi plasticky a jako by „mohutněla“ ze tmy černého horizontu. Jednotlivé strany procesu i galerie s diváky byly navíc zvýrazněny silným světlem. Dojem podporoval i použitý materiál (imitace?) masivního leštěného dřeva a řady sloupků ve čtveřici zábradlí, jejichž variace byla použita i u ohrádky. Ta přitom měla nezvyklou podobu: nebyla tvarována do půloblouku, jak ji známe z většiny soudních síní, ale zlomena do ostrého úhlu. Představuje tak pomyslné zakončení, špičku, protnutí os bočních stran tribuny. Je to velice důmyslná variace architektury prvního dějství: zrcadlová stěna jako by se tu otočila naruby a její podsazený vrchol byl významotvorně vychýlen z osy.

Podle fotografií použil Svoboda při komponování prostoru soudu některé detaily ze síně, kde se odehrával lipský proces.<sup>147</sup> [obr. 17] Nestavěl

<sup>146</sup> ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65.

<sup>147</sup> „Jeli jsme [...] za autorkou do Berlína, cestou jsme zastavili v Lipsku a fotografovali.“ SVOBODA, J. Op. cit. 1992, s. 69. – Fotografie skutečné soudní síně lipského proces-





17. Lipský proces, 1933. V popředí vlevo stojící Marinus van der Lubbe, sedící tlumočník, u stolů zástupci tisku, v pozadí diváci a stráže.

kopii skutečnosti, pouze si vybíral, citoval „ze skutečnosti života“ dílčí prvky, které mu pomohly dosáhnout zamýšlených cílů. Vyšel zejména z rozlehlosti lipského sálu a jeho přeplněnosti účastníky i diváky procesu. Nejpodstatnější se ve výsledné podobě jeví právě inspirace davem v pozadí, hlídaným uniformovanými strážemi. Na jevišti Tylova divadla pak dosáhli pocitu plného sálu promyšleným rozmístěním pouhých tří tuctů herců do robustní stavby lavic a tribun. Dalšími citacemi byly dřevěné obložení sálu, včetně řezby nade dveřmi, a zejména sloupkové zábradlí s hlavicemi na okrajích. Svoboda rytmickou strukturou zábradlí členil prostor a vyvolával dojem mohutné haly, s tradicí, vážností, ale zároveň paradoxním tlakem rozlehlosti, která tísní. (Už zde bychom mohli hovořit o psychoplastickém prostoru.) Lipskou inspirací byl i těžký kovový lustr s odkrytými žárovkami, jaký jsme viděli v první scéně u Hanussena. A použitým detailem byly i na stole odložené čepice soudců a přísedících.

Většinu míst v sále ve skutečném lipském procesu, jenž byl především nacistickým divadlem, inscenací legitimacy a spravedlnosti před zahraničím, obsadili novináři. Předepisuje je i Zinnerová („U stolů mnoho zástupců tisku.“, s. 93). Radok je však – na rozdíl od Diváků – vynechal a propagandistický rozměr, medializaci procesu soustředil do jediného znaku: v popředí, blíže k portálům, umístil dva mikrofony na stojanech. Nelze vyložit možnost, že celou scénu měly panoramaticky přizvučit, čímž by se

su např. [online]. [cit. 16. 2. 2014]. URL: <<http://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1050073>>, <<http://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1050077>>.



18. Diváci na tribuně v soudní scéně (detail).

výrazně podpořil jak dojem monumentálnosti prostoru, tak emoční účinek celé *inscenace* procesu. Ladislav Smoček si na tento efekt nevzpomíná a nezmiňuje jej ani kritika – je proto pravděpodobné, že nebyl kvůli technickým potížím se zvukem realizován<sup>148</sup> a mikrofony „hrály“ pouze samotnou svou přítomností. Skutečný proces byl přenášen rozhlasem (poslouchaly jej z rádia i postavy v předchozí scéně v podkrovním bytě) a stejnou metodu propagandy zvolili i inscenátoři procesu s Miladou Horákovou a spol. pět let před touto premiérou.<sup>149</sup>

Z autorčiny poznámky – „stranou, kam diváci nevidí, [jsou] lavice obsazené vybraným publikem, převážně SA a SS, ale také civilisty a ženami“ (s. 93) – není jasné, jestli pro scénu skutečně předepisovala publikum, nebo je poznámka jen faktickým historickým doplněním. Radok to naopak věděl velmi přesně. Byl si vědom, že u politických procesů je spřízněný dav nutnou součástí, bez něhož by propagandistické „divadlo“ nebylo úplné. [obr. 18]

Práci na „druhém plánu“ inscenace svěřil asistentu Ladislavu Smočkovi. Podle jeho svědectví mu nechal zcela volnou ruku v aranžmá statistů v první scéně i při soudních výstupech a byl prý příjemně překvapen, když

<sup>148</sup> Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 2.

<sup>149</sup> Srov.: „Řečnické tirády obou hlavních prokurátorů nabývají svou nepřičetnou zuřivostí až povědomých hitlerovských dimenzí. Podobné nacistickým exhibicím je ostatně i rituální pozadí celé podívané, *amplifikované účinně rozhlasem* [zvýraznil JP] a hypnotizující davy posvátnou nenávistí vůči společnému nepříteli za hranicemi i vůči jeho velezrádné ‚páté koloně‘ u nás.“ JUST, Vladimír. Teatralita politického procesu aneb „Horáková a společníci“ jako divadelní inscenace. *Divadelní revue* 17, 2006, č. 1, s. 8.

mu Smoček předvedl výsledky několikátýdenního zkoušení s davem, které vznikaly bez sólistů činohry, s nimiž režisér pracoval samostatně. (Z jeho poznámky také víme, že: „Asistent režie Smoček se úspěšně podřídil celkové kompozici hry a prokázal své schopnosti režisérské v plnění dílčích úkolů uměleckých a organizačních. Samostatně vypracoval sborové scény.“)<sup>150</sup> Z jedenadvaceti diváků na tribuně-galerii jich mělo dvanáct nacistické uniformy, ostatní představovali dle kostýmů postarší luxusně oblečenou měšťanskou honoraci. „Sbor“ hrál roli režimu oddaného publika – na dané repliky tleskal, ušklíbal se, vstával a křičel „hanba“ apod. –, vytvářel atmosféru procesu, ale nezasahoval do hry tak aktivně, jako tomu bude v inscenaci *Hry o lásce a smrti*.

Většina účastníků, kteří byli – i dle justičních regulí – přítomni soudnímu přelíčení, u Zinnerové i u Radoka vstupovala do hry zcela okrajově a pouze z lavic přihlížela výstupům hlavních aktérů. Ať už jde o postavy soudců, ostatních obviněných, či obhájců, byť jsou ve scénáři i v programu konkrétně pojmenovány a mnohé mají i historickou předlohu, redukuje se jejich role na mlčící „dav“, který tvoří pozadí pro „duely“ Dimitrova s ostatními svědky. Na filmovém záznamu procesu s Miladou Horákovou a spol. vidíme „pozadí“ podobně mlčících příseďících s konkrétními jmény, obhájce i anonymní dav spřízněných diváků...

To, že Radok považoval přítomnost davu za velmi podstatnou, lze odečítat také z jeho umístění na samý vrchol scény.<sup>151</sup> Jeho prudké nasvícení jde navíc proti logice soudního procesu, kdy mají být ve světle reflektorů naopak obžalovaní. Tento sbor-dav navíc seděl *přímo proti* „anonymnímu“ hledišti (s jeho lóžemi a galeriemi), které tak mělo před sebou svůj vlastní obraz – další pomyslné zrcadlo. Umístěním diváků na scénu Svoboda s Radokem překvapivě otočili o sto osmdesát stupňů obvyklé uvažování o prostoru této hry, kdy většina inscenátorů (i autorka) dav vynechávala.<sup>152</sup> Režisér tentokrát dav neindividualizoval, jako to udělal s komparzem v *Loupežníkovi*, a zejména u postav na ochoze ohrady, které si dopsal do *Hry o lásce a smrti*, ale zdůraznil naopak jeho anonymní stádnost.

V inscenaci *Ďábelského kruhu* jsou sice jasné, především scénografické znaky významového zdůraznění role diváků, ale nelze tvrdit, jak uvádí Zdeněk Hedbávný a přebírají to od něj další autoři, že se tu „objevila na scéně [...], ohrada i tribuna, kde seděli představitelé moci, kteří si dávali zahrát ‚hru na proces‘“.<sup>153</sup> Na tribuně neseděli mocipáni, ale – v logice

150 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 2.

151 Umístění diváků nad vchod soudní síně vytváří i další asociace: kůr s potleskem jakýchsi lidských „varhan“, cirkusovou kapelu doprovázející ryčnou hudbou dění v manéži. (Motiv vyrabovaného kostela použil ve *Hře o lásce a smrti* a cirkusovou kapelu a manéž měl ve vlastní drammatizaci Böhlova *Klauna*, vojenskou kapelu nad vchodem na scénu najdeme v úpravě Gorkého *Posledních*.)

152 Dokládá to poznámka Fritze Erpenbecka, který viděl všechny německé inscenace hry: „...tedy poněkud jiné uspořádání, než na jaké jsme z německých uvedení zvyklí.“ ERPENBECK, F. Op. cit., s. 25.

153 HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 229. ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65. ČERNÝ, J. Op. cit. 2007, s. 458. – Vladimír Just uvádí rovněž nepřesně: „...rozšířil jevištní obraz o další hrací plán plebejských diváků na tribuně...“ JUST, V. Op. cit. 2010, s. 67 [zvýraznil JP].

propagandy – řadoví příslušníci SA a běžní civilisté. A podobně je tomu koneckonců i ve *Hře o lásce a smrti*, kde si poroučí především „běžný lid“ a lůza. V náznaku tu sice lze spatřovat zárodky koncepce prostoru pro Rolandovu hru, kde pomyslný „dábelský“ kruh procesu vyznačí v roce 1964 scénografie Ladislava Vychodila, avšak tam už budou diváci na galerii aktivními hybateli děje, neboť doba se přece jen změní...

Jediný dějový moment soudních scén, na nějž se výrazněji soustředil fotograf Jaromír Svoboda a trošku i kritika, byl duel Dimitrova Otomara Krejčí s Göringem Vítězslava Vejražky (s. 120–128). Tento symbolický vrchol (i skutečného) lipského procesu, kdy obviněný Dimitrov (hájl se sám) vyprovokoval argumentací a otázkami sebevědomého svědka k nezáměrnému odkrytí zmanipulovaného vyšetřování požáru sněmu, otevírá autorka bombastickým nástupem mocného zakladatele gestapa do soudní síně: „Tu se rázně rozlétnou dveře. Po obou stranách dveří zaujmou hlučně postavení dva příslušníci SS. Publikum vstane, zdvihne paže k fašistickému pozdravu, právě tak jako soudci, žalobci a obhájci. Göring – v zdůrazněně jednoduché uniformě SA – jde s rámusem na místo pro svědky...“<sup>154</sup> U Zinnerové vstupuje na scénu teatrálně, u Radoka je tato teatrálnost důsledně zdramatizována, a to v několika rovinách.

Podstatným dramatickým vektorem scénografie, jež se dá vyčíst už ze Svobodovy skici, byla středová osa jeviště po většinu času „tupě“ ukončená zavřenými dveřmi pod galerií s davem. Ty představovaly perspektivní úběžník, v němž se sbíhala většina linií scény. [obr. 16] A právě při vstupu Göringa se obě jejich křídla prudce otevřela (směrem od hlediště) a odhalila hloubku prostoru, dlouhou chodbu se špalírem SS po obou stranách až k zadnímu technickému vchodu do budovy divadla z Ovocného trhu.<sup>155</sup> Podpořený momentem překvapení se úběžník – dosud zadržovaný potenciál, nakumulovaná energie hmoty a linií – najednou posunul o desítku metrů hlouběji a znásobil prostor. Tento násobek a s ním veškerá divákova pozornost se *rázem* soustředily do jediného bodu v dálce (který ale nebyl ze všech míst divadla viditelný),<sup>156</sup> kde se po zavření bubňů velice pomalu

154 *Dábelský kruh*, režijní kniha, dNM, s. 120.

155 „Když [Göring] vstoupil, bylo patrné, že přichází z ulice: vidět byla zelená a červená na semaforu, slyšet auta, která kolem projížděla. To vše jen na okamžik. Když jsme se po představení ptali, jestli se jednalo o zvukový efekt a drahou projekci na plátno, bylo nám vysvětleno, že Stavovské divadlo [...] není bohužel příliš hluboké, a tak si vypomohli vybudováním vstupu přímo na ulici.“ ERPENBECK, F. Op. cit., s. 25. – Podobnou vynalézavost při realizaci zamýšleného účinku známe z přípravy *Akce Aibiš* v roce 1946, kdy Svoboda s Radokem probourali kvůli umístění projektoru zeď divadla. (HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 138.) – Pozdější popisy (PTÁČKOVÁ, V. Op. cit. 1982[a], s. 27. CÍSAŘ, J. Op. cit. 2005, s. 36. ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65.) Göringova nástupu se různí; uvádějí, že Vejražka nastupoval od zadních dveří nebo že přicházel až z exteriéru. Ladislav Smoček, který držel režijní dozory na reprízách, mi potvrdil, že zpočátku herec skutečně začínal až venku za divadlem, ale jelikož byla tma a nebylo to vidět, tak se záhy omezili na nástup od zavřených zadních dveří. Potvrzuje to i kritika ze 7. ledna 1956, kde se píše: „...příchod až téměř od zadního vchodu.“ OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[a].

156 Podle Smočka na tomto efektním nástupu z dálky režisér přesto trval.



19. Nástup Vladimira Putina.

otevřely dveře do exteriéru, odkud se k divákům okázale blížila masivní postava Vejražkova Göringa. – „Už ten jeho nástup: valilo se to z veliké dálky – režisér Radok zorganizoval velkolepý nástup středem až vlastně z ulice za Tylovým divadlem, pravděpodobně právě proto, aby divák mohl pozorovat, jak se ‚to‘ blíží. Hora masa, které se uniforma marně snaží dodat aspoň přibližnou formu lidského těla. Není to lidské, ale je to síla, nebezpečná, brutální, nemilosrdná, říkal už sám nástup. Pak to tedy stanulo před námi.“<sup>157</sup> – Tak zachycuje ve své knížce o Vejražkovi v roce 1963 pompézní *entrée* Alena Urbanová. „Interval napětí vytvořený dlouhým příchodem“<sup>158</sup> rytmicky podtrhoval zvuk Göringových kroků a k dramatickosti prostoru se tím přidával rytmicky modelovaný prvek času. Výsledný dojem zdůraznil Radok i tím, že na jeviště nakráčel proti předepsanému počtu čtyřnásobný počet SS-manů. Ti zopakovali pohybové schéma z první scény, kdy podobně uváděli nástup hraběte Helldorfa: rozkročení, s palci zaklesnutými za opaskem a pohledy upřenými jedním směrem. Zároveň nahradili doposud u dveří postávající soudní zřízence a vojáky v pruských helmách. Dav na galerii nad vchodem i spřízněná část osazenstva soudních lavic Göringa pozdravily povstáním a zdvižením ruky.

To vše – a je to jeden z podstatných rysů Radokovy režie – bylo *dramaticky koncentrováno* do krátkého časového úseku, do jednoho – jak napovídá i dikce Urbanové – emočně velice silně působícího obrazu, jednoho přechodu herce, s využitím všech možností a siločar prostoru formovaného

<sup>157</sup> URBANOVÁ, A. Op. cit., s. 59–60.

<sup>158</sup> PTÁČKOVÁ, V. Op. cit. 1982[a], s. 205.

scénografií tak, že Věra Ptáčková mohla o této scéně později napsat, že v ní „byl uskutečněn Trösterův a Frejkův požadavek dramatického prostoru s aktivním prvkem času“.<sup>159</sup>

Podobnou anatomii dramatického příchodu postavy, kde se všechny složky (prostor, čas, herec, rytmus, zvuk) protínají ve výrazném obrazu, najdeme i v pozdějších Radokových inscenacích. Tematicky i principem řešení se nabízí podobnost hřmotného vstupu Ivana Kolomyjceva v podání Rudolfa Hrušínského v Gorkého *Posledních*: přichází ráznými kroky ze dveří v zadní části jeviště, přejde téměř celou scénu, rozkřikne se a v tu chvíli začne nepovedený obřad vítání otce, který končí roztržkou u rodinného stolu. Ve *Hře o lásce a smrti* překvapivý vstup pronásledovaného Vallého do salonu-ohrady nejprve náležitě dramaticky připravila zvuková nahrávka sborové recitace, jež situaci na jevišti popisuje, prodlužuje čas a stupňuje napětí a až poté Vallée doslova vpadá rozraženými dveřmi na jeviště.<sup>160</sup> – Göringův vstup si režisér exponoval podobně: nechal ještě před otevřením dveří vříst bubny. – A do třetice je tu monumentální pomalá scéna intronizace Doni Bernardy s pomalým nástupem plaček v černém. Ve všech případech jde o první vstup důležité postavy na jeviště, gesto, jímž se figury výrazně charakterizovaly: svým ovládnutím jevištního prostoru dávají okamžitě najevo svou moc (či bezmoc).

Slavná scéna z *Ďábelského kruhu*, již popisuje většina pozdějších textů o inscenaci, byla jediným, „zato vydatným“<sup>161</sup> vystoupením Vejražkovy postavy v inscenaci. Zdivadelněním, dramatizací tohoto nástupu vytvořil Radok jakýsi krátký, ale intenzivně působící spektakulární *obřad*, v němž Göring svůj příchod inscenoval, a vytvářel tím dojem moci. Takové podivné, jaksi nepatřičné pseudoobřady v jeho režii často předznamenávaly nějaký dramatický zvrat, který smysl „obřadu“ otočil v jeho opak, a Göringova intruze skutečně umocní jeho následný debakl ve střetu s Dimitrovem.<sup>162</sup>

Z *entrée* se, bohužel, zachovala pouze fotografie otevřených dveří, nastupující herec na snímku vidět není. Nicméně se mi podařilo shromáždit sedm snímků zachycujících jednotlivé fáze následujícího duelu mezi Göringem-Vejražkou a Dimitrovem-Krejčou, z nichž je částečně čitelná výstavba situace a některé akce i postoje obou herců.

Radok při práci na *Ďábelském kruhu* – a dělal to i u jiných inscenací – využíval jako inspiraci dokumentární materiál. Kromě zmíněných Svobodových citací je to v některých případech patrné i v herectví. V základním postoji v tomto obraze vyšel z Göringova širokého rozkročení a v bok založených rukou při průběhu skutečné konfrontace s Dimitrovem. Nešlo mu

159 PTÁČKOVÁ, V. Op. cit. 1982[b], s. 27.

160 Srov. ROLLAND, Romain. *Hra o lásce a smrti*. Přel. Ida de Vries, upravil Alfréd Radok. [Praha]: [Dilia], [1964], II. obraz, s. 45.

161 URBANOVÁ, A. Op. cit., s. 60.

162 Inscenovaná *entrée* mocenských výstupů na „scénu“ by si zasloužila studii. Srovnej například monumentální nástupy Vladimira Putina skrze komnaty Kremlu. [obr. 19] K inscenování nástupu srov. např. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polchová. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011, s. 285–286.





20. Lipský proces, 1933. Vlevo tribunál, uprostřed Hermann Göring, vpravo se stráží stojí u zdi Jurij Dimitrov.

o samoúčelnou vnější nápodobu a honbu za dokumentárností, ale o hledání základního gesta pro následující situaci. [obr. 20]

Vejražkův robustní Göring v poněkud těsné uniformě působí na snímcích vojácky rázně. Všichni svědci hovořili zpoza ohrádky, jediný on (prý) za ni nevstoupil: „...zřetelně touto ‚klecí‘ opovrhoval.“<sup>163</sup> Stál s vypjatou hrudí, bradu přehlídkově vytočenou proti ramenu vzhůru, paže spuštěné podél těla, na tváři samolibý úsměv: „Jen ho nechte. Ať se ptá! Já mu budu umět odpovědět.“ (s. 122) [obr. 21] Postoj rozšafný, vstřícný, jako by *pózoval* tisku po úspěšném triumfálním nástupu. Jen malý detail narušuje vytvořený „sympatický“ a rozhodný obraz: ruce má sevřené v pěst. Uvolněnost je jen zdánlivá a tenze předznamenává křeč. Dívá se do hlediště a ke Krejčovi-Dimitrovovi je ostentativně natočen bokem, či skoro zády. Krejča stojí v prostoru obžaloby, rukou s notesem se opírá o zábradlí a upřeně sleduje protivníka. Proti uniformou staženému Göringovi budí v rozepnutém saku téměř uvolněný dojem. Vejražkův postoj zůstává „přátelský“, i když vysvětluje předsedovi soudu svoji verzi požáru. Palec má světácky zakleslý za knoflíkem na hrudi, podobně jako jeho SA-mani v pozadí. Na třetí fotografii už ovšem výhrůžně vykročil k soudnímu stolci a panovačně se rozepřel rukama mezi ohrádku a tribunu. Levou ruku pokládá přímo na stůl před soudce Büngera a pravá už viditelně křečovitě svírá zábradlí ohrádky. Soudce Františka Smolíka je v tu chvíli jakoby zaraženě napřímený a dívá se téměř provinile do spisů. Vejražkův pohled směřuje do portálu, hlava je

163 ERPENBECK, F. Op. cit., s. 25. Podle fotografií se však zdá, že celý výstup začal i nakonec skončil za touto ohrádkou.



21. Soudní scéna – vlevo Jurij Dimitrov (Otomar Krejča), vpravo Hermann Göring (Vítězslav Vejražka). („Jen ho nechte. Ať se ptá!“)

hněvivě nachýlená na stranu a ramena pozvednutá, hromadí se v něm výbuch vzteku. V dalším záběru už stojí před ohrádkou, opírá se o ni zády, s jednou nohou asertivně vysunutou dopředu, levá ruka zaťatá v pěst se silně zapírá do boku a druhá křečovitě napjatá stále drtí zábradlí. V tomto momentu se zřejmě pokouší postojem vyrovnat rovnováhu, z níž jej vyvedly Dimitrovovy otázky. Je natočen do hlediště, hlava stále zdvižena, ale koutky už viditelně poklesly. Krejča se zatím jen volně opírá prsty o zábradlí a druhou, gestikulující ruku s notesem zvedá k svědkovi. Celý je výrazně nachýlen kupředu, dívá se na Vejražku zpříma – zjevně již přešel do útoku. (Radok s Krejčou naklánění se přes zábradlí použili, jak je patrné z fotografií, v inscenaci opakovaně. Na jednom snímku je Krejča nepřirozeně napřímený a v mohutném výklonu za zábradlí téměř přepadá do „arény“. S podobně nerovnovážnými náklony těla pracoval režisér u prkenně ztuhlého Marvanova Helldorfa, který dodával kontrapunktury své nehybnosti křečovitým svíráním pěstí.) Vejražka se na Krejču na žádné z dochovaných fotografií ne dívá, jako by tím říkal – „nestojíš mi za pohled“. Tímto tělesným postojem v dramatické situaci vyjádřil prvotní podcenění protivníka, neboť na dalších snímcích už se natáčí k obžalovanému více, byť ne zcela. Rukou se stále křečovitě drží ohrádky. Na předposledním záběru [obr. 22] už definitivně opustil otevřený postoj: ruce si pevně založil na hrudi, vyvalil břicho, ramena nachýlil dozadu, tělo je tu v kontrapozici, brada skloněná, v obličeji vztekly výraz, nabírá k výbuchu. Krejča naopak v pozici přímé: opírá se celou vahou o zábradlí, pravou ruku již sevřenou v pěst (snad podporoval své





22. Soudní scéna – vlevo Dimitrov (O. Krejča), uprostřed Göring (V. Vejražka), vpravo nahoře předseda soudu Bünger (František Smolík).

argumenty úderu), levou rukou se zápisníkem ukazuje na Göringa: obžalovaný obžalovává žalujícího. – Nakonec se Göring před dotěrnými a ironickými dotazy Dimitrova „schoval“ za ohrádku. S výrazem rozlíceného buldoka oběma rukama pevně svírá její zábradlí, ramena nachýlená dopředu, „jako šílený se předkláněl“<sup>164</sup> a řval na Dimitrova: „Počkejte, jen až vás budeme mít mimo pravomoc tohoto soudu! Vy padouchu.“ – Na tomto místě se podle připsané poznámky v nápovědní knize (s. 142) „zhroutlí o stůl [rozuměj ohrádku]“,<sup>165</sup> padá opona. Je poražen.

Na průběhu scény vidíme, jakým způsobem mohl režisér rozehrávat statické pozice postav v soudním líčení. Hercův pohyb v prostoru zřejmě omezil jen na několik kroků kolem ohrádky a v nich soustředil narůstající hysterii do tělesného postoje. Významový oblouk zachytili i recenzenti. Otakar Fencl napsal: „Žoviálně a nenuceně se tváří Vejražkův násilnický Göring...“,<sup>166</sup> čímž zaznamenal polohu ze začátku scény, a Josefu Trägerovi utkvěla poloha závěrečná, když píše o „histrionském Göringovi“.<sup>167</sup> Radok tento výstup vystavěl na přesné vzájemné souhře Krejči a Vejražky, kdy se zpočátku sebevědomě „otevřený“ Göring v průběhu střetu „uzavírá“ a už se jen hystericky brání Dimitrovovým výpadům. Navíc si po celou dobu udržuje od Dimitrova distanc a zůstává ve vzdálenější polovině jeviště. Oproti tomu Dimitrov by, nebýt zábradlí a soudních pravidel, jistě došel

164 Op. cit., s. 26.

165 Podle Erpenbecka se ohrádka „s rachotem rozpadla: brutální násilí zadupalo zákon“. Op. cit., s. 26. – Rozbití ohrádky ale nepotvrzuje žádné další svědectví, domnívám se, že je to recenzentem poněkud přibarveno.

166 FENCL, O. Op. cit.

167 jtg [= Josef Träger]. Op. cit.

až k nepříteli. Režisér oba herce staví do komplementárních pozic a jejich herecké pojetí přetlačované v duelu je pro nás dodnes částečně čitelné.

Alena Urbanová Vejražkovu roli zahrnuje do jeho hereckého portréту. Pro sugestivnost jejího popisu, vystižení zobecnitelných momentů i potvrzení dosud nastíněných podob hry ji cituji v úplnosti: „Že Göringa hraje Vejražka? Nesmysl. Ani stopy po jeho výrazných rysech nebylo v téhle rozplizlé tváři. Jak to udělal, to dodnes nevím, faktem je, že tentokrát byl k nepoznání. Přivalilo se to tedy, a náhle jsme viděli místo síly katastrofálně hloupého a trapného šaška. Naparuje se, vychloubá se, vyhrožuje, bije se v prsa, pronáší hřímavým hlasem nejstrašnější fráze – vždyť je to komicke, ubožácké, ty pitomá, nafouklá, samolibá nulo, koho chceš omráčit takovým primitivním tyátrek... Ale právě v tomhle byla síla Göringova výstupu: v hrůze zjištění, že to opravdu omračuje a působí, že jen Dimitrov a několik málo lidí vidí skutečnost šaška, ale většina ostatních přítomných je už náchylná vidět sílu – a podrobit se jí, obdivovat ji, přiznat jí právo na vládu; a neslyšet – neslyšet, jak Dimitrov obžalovává, jak se Göring trapně zaplétá, jak zlověstně zní jeho řev... Čím zoufaleji se potil, čím vztekleji funěl, čím byl bezradnější a zuřivější nad Dimitrovovou logikou, čím jasnější bylo, jaký je to hlupák – tedy čím byl komičtější, tím větší hrůza z toho všeho padala na diváka, tím hlubší pravdu zrcadlil herec v jediném výstupu. Bylo to smělé – od Radoka i od Vejražky. Bylo tu riziko, že největší nepřítel bude zlehčen, a tím oslaben i ten, kdo na ním vítězí. Ale Radok i Vejražka tvořili tento velký výstup s vědomím, že divadlo chce konkrétnost. Vejražka hrál Göringa, člověka se jménem a individualitou naprosto ojedinělou, který se prostě nemohl při lipském procesu chovat jinak – nehrál ‘obecně’ představitele nacismu. Obecný a otřesný význam vyplynul z individuální postavy právě díky této konkrétnosti.“<sup>168</sup>

Radok při práci s hercem postupoval od konkrétního k obecnému. Až z konkrétnosti a věcnosti jednání jeho postav vznikala rezonující „obecná“ síla představení. Široce rozkročený Göring se rozpínal po scéně a hercova fyzická proměna (jeden ze zázraků divadla) dokázala podnítit divákovu představivost a násobit emoce („hrůza [...] padala na diváka“). Vejražka se proměnil v jakéhosi zuřivého býka a, jak píše exaltovaně Antonín Dvořák, „vyjadřoval se sugestivní pravdivostí zejména naduřenou brutalitu, vražednickou sílu, jež vsutku čpí bahnem a krví“.<sup>169</sup> Obecné pouze z konkrétního. Urbanová tu také přesně vystihuje téma iluzivní síly inscenované moci, která „opravdu omračuje“: „většina ostatních přítomných je už náchylná vidět sílu – a podrobit se jí, obdivovat ji, přiznat jí právo na vládu“. Taková hra na lidi opravdu funguje; zapomenou, jak to říkala i Kohoutova postava ve výstupu ve vězení, a nevidí rostoucí nebezpečí, jako poslanci před zrcadlovou stěnou v salonu v prvním dějství. Neprohlédnou mimikry přátelky se tvářícího policajta strýčka Stjopy před anexí ukrajinského Krymu...

168 URBANOVÁ, A. Op. cit., s. 59–60.

169 DVOŘÁK, Antonín. *Tři kapitoly o Vítězslavu Vejražkovi*. Praha: Divadelní ústav, nestr.

## Intimita pod dozorem (7)

Scéna ve vězeňské hovorně, kde se setkává Vilém Lühring s manželkou, je ve srovnání s monumentalitou předchozího soudního výstupu vystavěna velmi komorně. Po Vejražkově závěrečném furiózu připravil Radok v odcizeném prostředí věznice ztišenou a jistým způsobem intimní scénu.

Přes celou šířku jeviště postavil Svoboda zeď, jejíž vrchol se opět ztrácel ve tmě. Jedněmi plechovými dveřmi vcházela návštěva, druhými byl přivezen vězeň. Mezi dveřmi třímetrový obdélníkový stůl, za jehož vzdálenější strany usedli Lühringovi – Nedbal shrbený, rezignovaný, s rukama v klíně, Vášová nachýlená v očekávání dopředu, ruce zapírá o hranu stolu. Mezi ně se zády k publiku za delší stranu stolu posadil dozorce. Ruce si pohodlně vyložil na jasně vysvícenou stolní desku a nezúčastněně hleděl na zeď před sebou, kde byly nepřírozeně vysoko pověšeny nástěnné hodiny s podsvíceným ciferníkem. Jejich světelný kontrast by sám stačil k významovému ozvláštnění prostoru (podobně jako okno ve vězeňské kobce), ale Svoboda tu přidal ještě jednu podstatnou komponentu. Do celého zrcadla portálu (což je nemalá plocha) natáhl obyčejné drátěné pletivo, které oddělovalo diváky od výjevu na scéně. Hlediště vnímalo hru skrze mříž, čímž inscenační vytvořili metaforu „vzdáleného přiblížení“ diváků a herců, a zároveň touto proměnou perspektivy jakoby vkopírované do výhledu konkretizovali tísnivý pocit manželů. Na jedné straně mříže seděli ve tmě hlediště diváci, na druhé se odehrávalo na malém osvětleném prostoru blízké-vzdálené tiché drama dvojice a dozorce.

Radok při dramatizaci času tohoto obrazu pravděpodobně vyšel ze Zinnerové poznámky, že hodiny „do jisté míry ovládají scénu“ (s. 129) a z dvojího připomenutí dozorce, že z deseti minut vymezených pro návštěvu už zbývá jen osm, resp. tři minuty. Ve třetí scéně (vězeňská kobka) se mu rytmickými pauzami podařilo na malé ploše docílit dojmu zoufale pomalého ubíhání vězeňských dní. Scénu v hovorně, kde se času věčně naopak nedostává, proto analogicky zkracuje, a to pomocí několika prostředků. Elektrické hodiny odtikávaly výrazně rychleji, než by měly: vyměřených deset minut ve skutečnosti uběhlo za polovinu doby,<sup>170</sup> čímž došlo ke kompresi

170 Josef Svoboda situaci popisuje takto: „Vězeň je před popravou a naposledy se setkává s manželkou, ale on jí potřebuje něco sdělit, aby mohla venku pokračovat konspirace té jejich skupiny. Má na to deset minut. Dramatický [správně skutečný; pozn. JP] čas na jevišti je pět minut. [...] Bylo jasně řečeno, že jsme v hovorně. [...] Do portálu jeviště jsem zavěsil drátěnou síť, jako bývá na plotech a i v těchto vězeňských hovornách. Za tu síť jsem dal stůl a tři židle a nad židli dozorce jsem zavěsil elektrické hodiny, kterým jsem dal jiný rytmus. Uběhlo deset minut za pět minut. Byla tam i vteřinová ručička, diváci skutečně měli možnost sledovat, zda vězeň dokáže sdělit ženě tajemství, aniž by to strážce pochopil. Scéna měla ohromné napětí: byl definován prostor i čas.“ Rozhovor Josefa Svobody s Ester Krumbachovou, asi z roku 1980. Záznam v pozůstalosti Josefa Svobody, zpracoval Jakub Hejna [cit. dle ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65]. Svoboda má v popisu dvě nepřesnosti: nejde o setkání před popravou, ale před výslechem u soudu, a nejde tu o konspiraci, nýbrž o povzbuzení. Scéna je ve hře umístěna mezi dvě jednání soudu a je možné ji vnímat i jako jakousi časovou reminiscenci, Lühringovu vzpomínku mezi slovy soudce, který jej předvolává.



23. Scéna ve vězeňské hovorně – Lühring (Miloš Nedbal), dozorce, Marta Lühringová (Marie Vášová).

dramatického času, která ovlivnila hereckou akci a doslova panicky zpřítomnila a zintenzivnila pocit nemožnosti vyjádřit se. Kromě vizuálního pohybu ručiček vydávaly hodiny i tikot, který „přímo odkrajuje čas vyměřený k návštěvě“.<sup>171</sup> Připomeňme, že použití hodin jako symbolu krátkého se času je anticipováno ciferníkem odrážejícím se už v zrcadlech Hanus-senova salonu.<sup>172</sup>

Do podobně zdrcujícího vyznění upravit i závěr scény. Poté, co Lühringa odvedou, se ozve silný hudební akord (nápovědní kniha, s. 150) a do hovorny vstoupí připsaná postava děvčete, které jde navštívit dalšího vězně. Plačící Marie Vášová se kolem ní potácí do dveří a dozorce monotónním hlasem mechanicky opakuje pravidla návštěvy, jimiž výstup začínal. V podstatě se tím variuje princip z vězeňské kobky, kdy dozorce v pauzách opakoval stejnou větu. Režie těmito výstupy citlivě propojila vzdálené scény a snažila se prokomponovat jinak nepřilíš spojitě části.

Jak víme z pozdějšího rozhovoru s Radokem, vždy jej velmi zajímala účast a „nevinna“ obyčejných lidí podílejících se na přípravě politických procesů.<sup>173</sup> Z marginální figury dozorce „zprofesionalizovaného, a tedy mimo cit“, jak píše Grossman, udělal hybatele děje – pragmatického pána času – a podtrhl v něm mechančnost a odosobněnost „zaměstnance“ totalitního

171 Nožka, J. Op. cit. 1956[a].

172 Motiv hodin zavěšených nad scénou použil i v *Komikovi*.

173 Rozhovor s A. Radokem z roku 1972. In LIEHM, A. J. [= Antonín Jaroslav]. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 76. Text bez atribuce cituje i CIESLAR, Jiří. Divotvorný klobouk. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Op. cit., s. 107–108.

režimu. K podobné banalitě sloužícího zla se vrátil i později při úvahách o zamýšlené a nerealizované inscenaci na motivy procesu s Eichmannem.<sup>174</sup>

Výstup v hovorně Grossmana svou věcností fascinoval, psal o něm dokonce dvakrát: „Věcné bylo i východisko nejvzrušivějších představení Alfréda Radoka. [...] Právě tak návštěva manželky u uvězněného muže v *Ďábelském kruhu* dosáhla otřásající velikosti ne zjevným patosem, lomčujícími city a drastikou, ale věcností; věcností, s níž byla vytvořena postava dozorce, který odříkává svá poučení s nudou tramvajového průvodčího, dozorce ne necitelného k utrpení vězňů, ale zprofesionalizovaného, a tedy mimo cit; věcností zoufalé ženy, jež potlačuje pláč a snaží se usmívat; věcností vězně, který nehrál vězně, ale člověka, snažícího se v dané situaci sdělit to, co otevřeně sdělit nemůže; věcností závěru, kdy je vězeň odveden, žena propukne v pláč a tápe k východu, a dozorce začíná znovu monotónně odříkávat předpisy další návštěvě.“<sup>175</sup> Marie Vášová a Miloš Nedbal ztvárnili důležité postavy i v následující Radokově inscenaci v Národním divadle, v Leonovově *Zlatém kočáru*. A hrají tu i „typologicky příbuznou“ situaci setkání po dlouhé době, v níž lze těžko něco sdělit: „Obě scény [...] jsou shodně založeny na neporozumění člověka člověku, či spíše – abychom vystihli jejich dynamickou a konfliktní povahu – na zoufalém úsilí *porozumět si*. Ale překážky, které takové vůli stojí v cestě, jsou příliš velké: nepřemůže je cit, touha, soucítění. V *Ďábelském kruhu* to samozřejmě není jen dozorce, který nedovoluje otevřeně promluvit. Neprostopnou hráz staví střežených pět minut, a v těch nedokáže poslanec sdělit hodiny, dny, týdny a věcnosti myšlení, kdy se zhroutil celý jeho názorový svět...“<sup>176</sup>

U této scény lze zmínit jednu z mála výtek k hercům v kritickém ohlasu. Měla technický charakter: „Jen bychom si přáli větší slyšitelnosti mluveného slova v hledišti.“<sup>177</sup> Pokud její autor Václav Běhounek nesesedl někde na druhé galerii, což se u místa pro kritika nepředpokládá, či neměl problémy se sluchem, dalo by se z této marginální poznámky usuzovat, že přinejmenším v některých obrazech Radok pracoval s celkově ztišenou atmosférou, z níž pak výrazně vystupovaly momenty zvratu. Mám tu na mysli například scény ve vězení, kde z tichého hovoru vězňů čnělo opakované řvaní dozorce, ztišený výstup v bytě Lühringových, který probíhal v konejšivém duchu se zvuky ulice na pozadí až do závěrečného hřmotného vpádu SA-manů, či právě popsaný intimní a tlumený výstup v hovorně přerušovaný jasnými a odlidštěnými varováními dozorce. Původně patetickou scénu vnitřního přerodu Lühringa – rozhodnutí svědčit proti nacistům – posunul Radok věcným herectvím usazeným ke stolu od ideologicky kostrbatého rozhovoru k lidské a intimní situaci setkání dvou lidí drcených totalitou.

174 RADOK, Alfréd. Inscenační postupy Laterny magiky. *Divadlo* 12, 1961, č. 7, s. 526.

175 GROSSMAN, J. Síla věcnosti. Op. cit. 1961, s. 584–585.

176 GROSSMAN, J. Glosy k práci Národního divadla. *Jevištní sloh*. Op. cit. 1958, s. 687.

177 BĚHOUNEK, V. Op. cit.

## U Büngerů jako tehdá (8, 9)

Po soudní scéně (8), v níž probíhá zejména výslech Marina van der Lubbeho (Miloš Nesvadba), následuje – údajně na skutečnosti založený – výstup v bytě soudce Büngera, jehož se žádostí o pomoc navštíví pronásledovaný přítel Oberfohren.<sup>178</sup> Radok text výstupu zkrátil o třetinu: škrtl zejména Büngerovo obdivně zoufalé líčení Dimitrovovy obhajoby (tady vystupuje zřetelně neobratnost Zinnerové-dramatičky, jež obsáhle opakuje již odehrané). K této scéně nelze, bohužel, říci nic bližšího, neboť se nedochovála žádná fotografie ani jiná informace. Kvůli krátkému, sedmistránkovému výstupu, pravda – s Högerem a Smolíkem, se nicméně musela přestavět celá scéna, což mohlo narušovat rytmus hry.

## Finále (10, 11)

Třetí krátký vložený obraz v koncentračním táboře režisér vyškrtl a spojil původní dvanáctý obraz s politickou částí procesu (zkrácena o třetinu) a obraz čtrnáctý se závěrem soudu do jednoho výstupu.

Závěrečnou Dimitrovovu řeč, která je u Zinnerové přerušována pouze stručnými pokáráními ze strany předsedy soudu (mj. za komunistickou propagandu), se Radok pokusil ozvláštnit. Využil k tomu podobného principu jako ve scéně v hovorně, když vyšel z Büngerovy repliky, v níž upozorňuje řečníka: „Zbývá vám už jen několik minut.“ (nápověda, s. 187) Na základě této drobné poznámky, již autorka nerozvíjí, vytvořil rytmizující členění – předseda v přidáných replikách odpočítává obžalovanému čas: „Máte ještě deset minut...“ – „Zbývá vám už jen pět [sedm, tři] minut[y]...“ Scéna je zkrácena o čtyřicet procent a projev s děsivým ideologickým patosem, končící dokonce parafrází Galilea, získal alespoň na dynamice a dramatičnosti:

DIMITROV: [...] Točí a bude se točit...

BÜNGER [Radokův vpisok]: Dimitrove, mlčte!

DIMITROV: ...až ke konečnému vítězství komunismu!<sup>179</sup>

178 Nepříliš důvěryhodný Rudolf Zajac uvádí: „Historickej pravde zodpovedá aj scéna z bytu predsedu trestného senátu Büngera. Vdova po Büngerovi na predstavení hry [...] v NDR bola strhnutá týmito scénami a potvrdzovala: ‚Tak to v skutočnosti bolo.‘“ ZAJAC, R. Op. cit. Srov. též (rz). Poučenie z dejin. *Pravda*, Bratislava 28. 12. 1955.  
179 *Ďábelský kruh*, nápovědní kniha, aND, s. 189.

## Rytmus a hudba

Inscenace *Ďábelského kruhu* v Tylově divadle trvala i po všech úpravách – připomeňme, že Radok vyškrtal čtvrtinu textu – čtyři hodiny. Taková délka, navíc u tezovité hry s dosti statickou poslední třetinou, povážlivě riskuje ztrátu divácké pozornosti. Kritika ovšem opakovaně přináší svědectví o opaku. Arnošt Schulz ve *Večerní Praze* napsal, že představení hlediště „udrží v napětí plné čtyři hodiny“,<sup>180</sup> a recenzent *Zemědělských novin*, že „všech jedenáct obrazů sledovalo publikum bez ochabnutí“.<sup>181</sup> A udržet v napětí neznamená jen vydržet do konce.

I po úpravě zůstalo v inscenaci devět kompletních proměn výpravy. S těmito přeryvy musel režisér počítat při promýšlení zastřešující rytmické orchestrace rozsáhlého tvaru.<sup>182</sup> Pracoval proto s významovým propojováním konců a začátků jednotlivých výstupů a využíval k tomu i meziaktní hudbu Miroslava Ponce. Tuto makrostrukturu zároveň velmi umně provažoval s dílčími rytmickými linkami uvnitř příslušných obrazů.

Scény oddělovala zatažení opony a v těchto technických mezích zněly Poncovy skladby.<sup>183</sup> K nim si Radok zpětně poznamenal: „Vychází z faktografie, jako celý materiál hry. Ponc přeměňuje tento faktografický základ do druhé skutečnosti umělé a umělecké. Skladba má silný emocionální účinek kompozicí i instrumentací. Výborná je reprodukce ve své dynamice.“<sup>184</sup> Poznámkou „vychází z faktografie“ neměl zřejmě na mysli aluze na nějaké dobové hudební motivy, i když podle Ladislava Smočka byly použity třeba citace nacistických pochodů, ale to, že kompozice vycházela motivicky přímo z jevištní akce. Potvrzuje to i kritik Z, když píše o hudbě „rostoucí z domluvené věty a funkčně podtrhující smysl obrazu“.<sup>185</sup> Ta tak působila jako plnohodnotný dramatický prvek s emotivním účinkem: „...není [...] jen pojítkem mezi jednotlivými scénami, výplní mezi zavřením a znovuotevřením opony, je přímo organickou součástí představení a s mocnou emotivností zvyšuje jeho celkový účinek...“<sup>186</sup> – „rozehráv[á] ovzduší, nové emotivní, bojové, či hrůzné scény, až někdy mrazilo...“<sup>187</sup> Zdá se proto, že přechody byly v souladu s celkovým rytmem inscenace i prostřednictvím hudební složky pečlivě vystavěny.

Dá se předpokládat, byť to nemáme přímo doloženo, že představení začínalo hudební předehrou,<sup>188</sup> po ní se otevřela opona a objevila se

180 SCHULZ, Arnošt. *Ďábelský kruh*. *Večerní Praha* 27. 12. 1956.

181 zer [= ?]. Dvě vánoční premiéry. *Zemědělské noviny* 31. 12. 1955.

182 *Ďábelský kruh* je zároveň Radokovou nejdelší činoherní inscenací.

183 Při představení dirigoval Miroslav Ponc nebo Miroslav Košler. Partituru se mi nepodařilo objevit.

184 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 1.

185 zer. Op. cit.

186 FELDSTEIN, V. Op. cit., s. 242.

187 zer. Op. cit.

188 Na fotografii prvního momentu po otevření opony jsou v orchestřišti rozsvícené lampičky hudebníků.

monumentální scénografie s rozzářenou zrcadlovou stěnou. První obraz končil bujarými fanfárami a četnými výkřiky společnosti oslavující Hanus- senův úspěch. Přechod do další scény pomocí hudby, která zřejmě pře- jala motiv dechů, představoval ztišení a fanfáry se mohly transformovat do popsaného zvukového „příběhu“ za oknem bytu, do sirén automobilů je- doucích k požáru říšského sněmu. Zároveň jsme ve vizuální rovině první- ho obrazu registrovali významotvorné nakládání se světlem, jež vyvrcho- lilo Helldorfovým sfouknutím svíčky. Druhá scéna navazovala tlumenou intenzitou světla – svítilo pouze okno uprostřed místnosti (na místě zrc- adlové stěny) a lampička u postele (na místě zhasnuté svíčky). Přechod se rytmi- cky realizoval v rovině vizuální i zvukové.

Během druhé scény narůstal za oknem hluk katastrofy, který vygrado- val v rány na dveře a rachot pogromu. Jak tento lomoz přešla následující meziaktní hudba, zachytil Milan Lukeš: „Obraz je [...] uvozen rytmickým bubnováním v orchestru spolu s pomalým, jednotvárným přecházením jed- noho z vězňů...“<sup>189</sup> Hudba-bubnování navodila atmosféru a vytvořila ryt- mické členění, jímž se tematizoval vězeňský čas a zvýrazňovala motivická návaznost na předchozí scénu. Setrvalé, pomalé tempo převzaly a suges- tivně udržovaly kroky vězně, jeho schematický pohyb vymezující prostor kobky v rozlehlosti prázdného jeviště, brutálně přerývané „periakty“ s hu- debním motivem, zhasnutím světla a řvaním dozorce – propojení světla, zvuku i herecké akce.

Podle fotografií, na nichž mají hudebníci v orchestru „nasazené“ nástro- je, je možné, že v některých momentech – byť to proti Radokovu zvyku není zaznamenáno v režijní knize – zněla hudba i uvnitř scén. Víme například, že Göringův příchod doprovázely bubny.<sup>190</sup> Doloženo máme pouze použi- tí reprodukované hudby při výslechu Lühringa, kde se valila z otevřených dveří mučírny veselá, ryčná Lehárova opereta.

Z rytmických přechodů je rozpoznatelný ještě závěr prvního soudního výstupu s hysterickým křikem a křečovitým zhroucením Göringa; následu- jící scéna ve vězeňské hovorně je naopak velice tichá, ale plná vnitřní ner- vovity postav, její čas mechanicky odměřovaly strohé pokyny dozorce a ze- jména tikot hodin (z něžž snad mohla vyjít i hudba).

Hudební složka měla nejen kontrastní, ale i vyrovnávací funkci. Působila jako umocnění předchozího či následujícího děje: „Před každý obraz [Ra- dok] položil hudební doprovod M. Ponce, který mírní krutý účín výjevů i pathetisuje Dimitrovovo vystupování.“<sup>191</sup> Toto tlumení a patetizování za- znamenal i Arthur Adamov. Ten se jako cizinec bez znalosti jazyka soustře- dil na zvukovou stránku představení, avšak hodnotil je jako nepovedené a hudbu považoval za „zdánlivě romantickou“.<sup>192</sup>

189 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

190 ERPENBECK, F. Op. cit. A potvrzuje to i vzpomínka Ladislava Smočka.

191 jtg [= Josef Träger]. Op. cit.

192 „Myslím, že se Radok mohl vyhnout některým hrubým chybám, vybrat něco jiného než tu zdánlivě romantickou hudbu...“ Adamova cituje LE FLOCH, Yvette. V pařížské kavár- ně na sklonku léta. *Kultura* 17. 9. 1959.



Ze závěrů některých scén vysvítá, jak režisér rozehrával přerušování děje oponami a přeměnil je v pocitově plynulé přechody. Navíc rytmickými principy (gradací, přerušováním, opakováním ad.) v jednotlivých obrazech směřoval k dílčím závěrečným pointám: „Radok zaslouží obdiv a chválu za to, že dal hře vnitřní napětí, prudký spád a že vypointoval jednotlivé obrazy.“<sup>193</sup>

Vnitřní dynamiku obrazů budovanou pomocí orchestrace vizuálních (akce, světlo, scénografie) i auditivních prvků (neverbální zvuky herecké akce, reprodukováné zvuky, hudba) doplňovalo i propojování motivů napříč inscenací (variace situací, tematizace času, scénografická provázanost prostoru aj.), čímž se *divadelně* zpevňovala dramatická stavba jinak „řídke“ hry. Opakovaně to potvrzuje i kritika, která připomíná rychlý spád představení: „Na scéně je neustále dramatické napětí a vzrušení.“<sup>194</sup> – „Přes celkem rychlé střídání výtvarně působivých scén trvá hra čtyři hodiny...“<sup>195</sup> – „...rychlé střídání jedenácti obrazů, rytmizovaných působivou Poncovou hudbou...“<sup>196</sup> Otázka rytmu inscenace je však nejpodstatněji spojena s hereckým projevem.

## Herectví

Alfréd Radok po zkušenostech s prací na inscenacích *Loupežníka* a *Vysokého letního nebe* věděl, že má v hereckém souboru činohry Národního divadla velmi problematického spolupracovníka: roztržštěnou skupinu kvalitních hereckých individuí, která nebyla zvyklá pracovat *společně* ani pod skutečným režijním vedením. Jeho vlastní pozice v instituci byla navíc velmi nejistá a před zkouškami Čapkovy hry si v tomto ohledu poznamenal: „...bylo [by] zbytečné, abych příliš riskoval.“<sup>197</sup> Přesto byly jeho požadavky na herce, jak píše, chápány jako maximalistické, a dodává: „...musel jsem svoji režijní metodu prosazovat velmi opatrně a takticky, abych nenarazil na vžitou laxnost, s níž se dnes vyrábí umění.“<sup>198</sup> Po skončení práce si poznačil: „Spotřeboval jsem velmi mnoho energie, abych docílil minimálního výsledku v souhře, v přesnosti aranžmá, v charakteristice postav. Představení mělo jakýsi rytmus, ale řekl bych, že takhle by měla být nastudována každá komedie jakéhokoliv režiséra.“<sup>199</sup>

Během vyhnanství ve Vesnickém divadle v letech 1953 a 1954, které předcházelo jeho angažmá na první scéně, si i při přednáškách pro tamní herce utřídil myšlenky o herectví a nashromáždil se v něm nepochybně obrovský tvůrčí přetlak. Ten se po dvojí opatrné zkušenosti se souborem činohry, a především díky atmosféře jistého politicko-spoločenského „tání“, mohl ventilovat při režii *Ďábelského kruhu*. Radok se do práce pustil

193 NEŠVERA, K. Op. cit.

194 EIS, Z. Op. cit.

195 BĚHOUNEK, V. Op. cit.

196 OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[a].

197 Deník Alfréda Radoka 1954–1956 [cit. dle HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 216].

198 Tamtéž, s. 221.

199 Tamtéž, s. 220.

téměř naplno. Domnívám se, že tuto inscenaci je možné považovat za počátek jeho systematické práce s herci, jak ji známe z většiny jeho následujících inscenací i z teoretizujících článků o divadle.

Zinnerové hra vyžaduje početné obsazení. Pomineme-li sbory a řadu němých figur pokrytých staty (Radok jim říkal „ochotníci“), zbýval velký počet menších úloh, jež bylo nutné obsadit i studenty AMU, ale i zasloužilými členy činohry. V epizodních rolích proto vystoupili Ladislav Pešek, Eduard Kohout, Jaroslav Vojta, Zdeněk Štěpánek aj. Že to mnohým nemuselo být po chuti, dokládá citovaná vzpomínka Jaroslava Marvana.<sup>200</sup>

V průběhu zkoušek si Radok poznamenal: „Je nutné pokusit se aspoň částečně o prosazení principů skutečné divadelní práce. Postavit drama. V současném uvolnění kontroly umění je možné proklouznout, aniž bych byl znovu obžalován z formalismu. V práci s herci (ve hře je šedesát úloh) mám úspěch. Získávám si důvěru a pozici. Jsou ovšem také výjimky. Měl jsem ostrou výměnu názorů s V. Vejražkou (předseda KSČ) a národním umělcem F. Smolíkem. Právem se mohu domnívat, že posledním režisérem v Národním divadle byl K. H. Hilar. Herecké režie přinášely a přinášejí náhodnost do divadelní práce. Dnes herci nerozlišují psychologii od charakteristiky a neznají funkci aranžmá. Dlouhá léta nikdo nevytvářel styl představení.“<sup>201</sup>

Při práci takticky vsadil především na vytvoření základní skupinové souhry, na sjednocení stylu hereckého projevu: „Vnitřní rozvrh režijního plánu je stejná metoda práce pro všechny postavy hry, pro všechny herce. Na něm se buduje styl hry, celkový emocionální účinek hry je závislý na jednotném a jednotlivém stylu.“<sup>202</sup> Zřejmě tušil, že u tak velkého počtu individualit by za krátký čas zkoušek, s nejistou vlastní pozicí v souboru mohl výrazně narazit, ohrozit výsledek, a tím i svou další existenci. Vedle této spíše pragmatické taktiky, kterou si vynutily také extenzivní parametry předlohy, začal naplňovat ještě dlouhodobější strategii. Tou byla cílená, prohloubená spolupráce s vybranými herci. Při zkoušení *Ďábelského kruhu* si podle vlastních slov velmi rozuměl především s Milošem Nedbalem a Marií Vášovou, s nimiž potom úspěch zopakoval ještě ve *Zlatém kočáru*, a dobře vycházel i s Jaroslavem Průchou, s ním už však v budoucnu nepracoval. Podle Ladislava Smočka s Radokovým způsobem práce velice souzněl Karel Höger a „poslouchal režiséra na slovo“.<sup>203</sup> Jiní naopak kladli vůči jeho požadavkům zarytý odpor. Zjevně jim vyhovovala dosavadní „měkká“ či herecká režie kolegů a těžko se smiřovali s narušením léta udržovaného komfortu.

200 MARVAN, J. Op. cit. 1991, s. 219–220.

201 Deník Alfréda Radoka 1954–1956 [cit. dle HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 229].

202 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 8.

203 Zdeněk Hedbávný v rozhovoru s Jiřím Cieslarem [kolem roku 2000] (páska č. 9, archiv autora) naopak vzpomíná na pozdější třenicu s Högerem při *Podzimní zahradě*, jež může naznačovat i Radokův dopis Högerovi z 1. června 1968 přetištěný v publikaci *Faustovské srdce Karla Högera*. Ed. Eva Högerová, Ljuba Klosová, Vladimír Justl. Praha: Odeon, 1994, s. 136–138.

Sem patřil kromě zmíněného Smolíka a Vejražky i chronický stěžovatel Jan Pivec.<sup>204</sup> S Radokovým působením v souboru postupně narůstala množina herců,<sup>205</sup> s nimiž se rozešel a již dále nespolupracoval: po *Atlantidě* Zdeněk Štěpánek a František Smolík, po *Komikovi* Ladislav Pešek... Obecné příčiny těchto neshod vycházející z režisérova důsledně profesionálního přístupu k divadlu a často invazivních a stresujících postupů, jimiž se snažil vydobýt z aktérů maximální výkony, byly již popsány v textech Václava Havla či Jana Hyvnara.<sup>206</sup>

Jaroslav Opavský v kritice předchozí inscenace v Národním divadle, Stehlíkova *Vysokého letního nebe*, konstatoval, že „režiséru [...] se nepodařilo sjednotit soubor k vytvoření umělecky výrazného kolektivního života“. A společně s ostatními kritiky podtrhl některé skvělé výkony, ale pouze jako „samostatná sóla“.<sup>207</sup> Při pročitání ohlasů *Ďábelského kruhu*, inscenace jen o půl roku mladší, najdeme naopak minimum charakteristik jednotlivých hereckých výkonů a nápadně často jsou herci jmenováni ve výčtu, či dokonce paušálně. Kritika poukazuje především na *vyrovnanost* ansámbly: „Režisérovi se plně podařilo stmelit soubor vynikajících hereckých osobností v jediný celek.“ – „...o všech, bez výjimky, lze říci, že podávají vrcholné výkony.“<sup>208</sup> – „Svěžestí a propracovanost vyznačují se také herecké výkony, v nichž nenajdeme povrchní přístup k roli, ať velké, či malé.“<sup>209</sup> – „...herecký projev – i když tu většinou nejde o velké role – tu nezaniká, ale naopak i nejmenší role jsou vypracovány do velké umělecké výraznosti.“ – „...uměl je [herce] sjednotit a rozehrát k brilantnímu výkonu, jaký jsme dlouho neviděli.“<sup>210</sup> Nezvyklé také je, že jsem k Radokově vedení herců našel pouze jedinou trochu kritičtější připomínku<sup>211</sup> – nikdo viditelně „nevyčínal“, ať už v kladném, či záporném smyslu, a kritika byla *kolektivním* výkonem souboru pod jeho vedením velmi překvapená, až nadšená. A vyváženost hereckého projevu v souvislosti s *Ďábelským kruhem* i dalšími Radokovými inscenacemi v Národním divadle připomíná v roce 1958 i Jan Grossman: „Prvním pozoruhodným faktem je tu kolektivizace představení ve smyslu dokonalé, vyvážené a uvědomělé souhry.“<sup>212</sup> Do úvahy je třeba vzít i efekt překvapení z inscenace – herectví v dalších režisérových pracích tohoto období už

204 Rozhovor Zdeňka Hedbávného s Jiřím Cieslarem [kolem roku 2000]. Páska č. 9, archiv autora. Informaci potvrdil i Ladislav Smoček.

205 Tamtéž.

206 Viz např. HAVEL, Václav. Několik poznámek ze Švédské zápalky. In *O divadle* 1989, č. 5, s. 248–281. Přetištěno mj. in *Václav Havel o divadle*. Ed. Anna Freimanová. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 322–349. Týž. Radokova práce s herci. *Divadlo* 14, 1963, č. 5, s. 56–60. Přetištěno mj. in *Václav Havel o divadle*. Op. cit., s. 350–360. HYVNAR, Jan. Radokova kritika divadelní teatralnosti a hledání intenzivní scéničnosti. In *Týž. O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant, 2008, s. 164–188.

207 OPAVSKÝ, Jaroslav. Na cestě k velkému dramatu z dnešní vesnice. *Rudé právo* 28. 6. 1955.

208 SCHULZ, A. Op. cit.

209 EIS, Z. Op. cit.

210 OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[a].

211 ZAJAC, R. Op. cit.

212 GROSSMAN, J. Drama a režisérův sloh. Op. cit. 1958, s. 110.

bylo rozebíráno kritičtěji. Sílu ansámblové souhry potvrzuje i jediný relevantní zahraniční ohlas od spisovatele Fritze Erpenbecka, manžela Heddy Zinnerové, jenž bez znalosti poměrů a předchozích výkonů souboru činohry napsal: „Mnohé z malých i nejmenších rolí byly obsazeny velkými herci i držiteli mnoha ocenění. Je také odvaha po nich něco takového požadovat? Ne, člověka pouze napadá, že ansámblová hra je výsadou skutečného divadla.“<sup>213</sup> – Režisérovi se tentokrát podařilo nalézt přinejmenším částečně účinný přístup k sladění hereckého souboru.

Dobový tisk nám při podrobnější analýze herectví v *Ďábelském kruhu* příliš nepomůže. Máme však k dispozici velmi cenný a dosud neznámý materiál – Radokovy nepublikované poznámky o hereckých výkonech a práci s jednotlivými představiteli. Ty myšlenkově navazují na jeho článek „Dílna“ (a v některých momentech jej i doslova citují) z května 1954.<sup>214</sup> V němž citlivě popisuje práci ruského režiséra Vladimira Fjodoroviče Dudina na inscenaci Gorkého *Neprátele* v Národním divadle (prem. 21. května 1954)<sup>215</sup> a svým výběrem pozorovaného odkrývá především svou režijní metodu. Oba texty jsou vůbec prvními dochovanými úvahami, v nichž v základních obrysech pojmenovává Radok své uvažování herectví, jak je známe ze statí v časopise *Divadlo a rozhovorů* z šedesátých let.<sup>216</sup>

Pověstná posedlost profesionalismem, a zejména usilování o *jednotný styl* inscenace hledaly v roztříštěném spolku individualit obtížně živnou půdu. „...důvěra je nutným předpokladem k tomu, abychom úspěšně splnili záměr inscenace,“<sup>217</sup> zapsal si Radok a pojmenovává tím podstatný divadelní postulát. – „To se týká důvěry v režiséra a metodické stavby vzhledem k ostatním postavám, aby tyto prostředky charakterizace, i když jsou u každého herce a postavy typicky jiné a rozličné, byly ve vnějších znacích stejné.“<sup>218</sup> Pokud herec režisérovi nevěří, neotevře se vzájemné, byť i kritické, rizikové a často oboustranně vypjaté spolupráci, ale naopak trvá na svém obranně-útočném krunýři návyků a šarží, spolupráce není možná. Radok se postupně naučil pracovat i s „uzavřenými“ herci, a pokud k nim nedokázal proniknout lidsky ani profesně, uměl „s nimi“ často vytvořit i jakousi z nouze ctnost postavenou na vnějších prvcích jejich projevu, a v podstatě je tak využít, zasadit do stylu inscenace.

213 ERPENBECK, F. Op. cit., s. 22.

214 RADOK, Alfréd. *Dílna*. *Národní divadlo. List divadelní práce* 29, 1954, č. 7, s. 20–26.

215 K inscenaci srov. ČERNÝ, J. Op. cit. 2007, s. 352, 402, 410.

216 Např. RADOK, A. Op. cit. 1961. Týž. Patologie herectví. *Divadlo* 13, 1962, č. 1, s. 23–34. Týž. Divadelní novověk. *Divadlo* 13, 1962, č. 9, s. 27–33. Týž. Poznámky o rytme. *Slovenské divadlo* 10, 1962, č. 2, s. 172–196. Týž. Budoucnost MDP. *Divadelní noviny* 6, 1962/1963, č. 23, s. 5. Týž. Ladislav Vychodil a jeviště. (Rozhovor o funkci scénografie.) *Divadlo* 14, 1963, č. 6, s. 14–29.

217 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 2.

218 Tamtéž, s. 8.

Z poznámek k seznamu *dramatis personae* v režijní knize vytušíme i něco málo k přemýšlení o hereckém obsazení. Překvapí zejména původní úvaha o Zdeňku Štěpánkovi pro roli poslance Lühringa (nakonec hrál epizodního barona von Kötteritze v prvním jednání). Pojetí robustního herce by jistě mělo zásadní vliv na interpretaci postavy, která by mohla působit přinejmenším výrazně „silověji“ než v podání subtilního Miloše Nedbala (s ním režisér počítal pouze pro malou roli jednoho z nacistů). Hraběte Helldorfa, Marvanův sukces, měl původně ztvárnit Vladimír Leraus.<sup>219</sup> Dnes již nedokážeme odhalit vlivy, jež měly na obsazování podíl, své v tom sehrála jistě souborová politika, požadavky vedení i osobní sympatie. Například větší role Hertya a Pavla měli hrát oblíbenci: Blanka Waleská, s níž několikrát úspěšně spolupracoval v Divadle 5. května<sup>220</sup> i v *Loupežníkovi*, a Vladimír Ráž,<sup>221</sup> nakonec ale vystupovali Václav Švorc (původně měl hrát van der Lubbeho)<sup>222</sup> a Vlasta Matulová...

Z knihy a poznámek víme, že hlavní postavu Lühringa původně rozezkoušel Jaroslav Průcha, který se role – pravděpodobně ze zdravotních důvodů – vzdal a v pokročilé fázi přípravy inscenace jej nahradil Miloš Nedbal.<sup>223</sup> Díky tomu vzniklo cenné Radokovo porovnání práce obou herců na jedné postavě: „Lühning: Jsou dva. Průcha – Má velký psychologický rejstřík. K charakteristice přistupuje Průcha zvolna. Skládá znak ke znaku. Některé odhazuje, vybírá si. Jaký byl jeho Lühning? V postupu zkoušek. Nejprve to byl Lühning Čech, nebo Rakušák. Byl to Lühning příliš dobrosrdečný, pomalý, uvážlivý. Mohl bych říci gemütlich. V posledních zkouškách se změnil. Průcha našel pro svou postavu ony rysy, které tvoří německý národní charakter. Rychlejší myšlení, smysl pro rytmizující gesto, vitalitu potlačovanou kulturou velkého národa. V tom byla jeho postava zajímavá a odlišovala se od všech ostatních rolí, které Průcha vytvořil. Můžeme litovat, že jsme také tohoto Lühringa neviděli. Průcha pracuje rád. Pracuje přesně. Neimprovizuje. Myslím, že se mu moje režijní metoda zdá být příliš pomalá v postupu zkoušek. Snad by chtěl pracovat rychleji. Přemýšlel jsem o tom, ale myslím, že se nemýlím, že tato pomalá, důkladnější práce je nakonec rychlá. Ale nechci ještě dnes tvrdit, že toto je mé konečné slovo, co se týče

219 Soupis všech účinkujících uvádí u některých rolí více herců. Při bližším pohledu do denních rozpisů obsazení v archivu Národního divadla je zřejmé, že nešlo o alternace, ale o záskoky. Viz seznam představení *Ďábelského kruhu* [online] na URL: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz/>>, a příloha této práce.

220 Spolupráce s Blankou Waleskou v druhé polovině čtyřicátých let by stála za bližší pozornost.

221 S Vladimírem Rážem spolupracoval v šesti z jedenácti inscenací v Národním divadle v letech 1954–1959 a 1966–1968. Po postavě Athéňana v *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* si k němu poznamenal: „...pocitivá metodologická práce v rozvrhu psychologických ploch, rytmus, přesnost. Dvojí setkání s Rážem.“ Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 8.

222 Václav Švorc, bratr herečky Jiřiny Švorcové, v letech 1973–1981 šéf činohry Národního divadla.

223 Z přehledu jeho činnosti v Národním divadle je patrné, že v sezoně 1955/1956 nenaštudoval žádnou novou roli.



24. Miloš Nedbal jako Lühning v soudní scéně.

metody práce. Budu znovu přemýšlet při dalších inscenacích.“ – Radok pečlivě zvažuje přístup k herci i v kontextu jeho předchozích rolí,<sup>224</sup> všímá si jeho kvalit, respektuje je, pracuje s nimi, snaží se je rozvíjet a zároveň reflektuje v tvůrčí konfrontaci svůj přístup. Oba tu navázali na kritikou velmi oceňovaný výkon Jaroslava Průchy v roli kulaka Plichty ve *Vysokém letním nebi*, kde se jim podle Jana Kopeckého i Jaroslava Opavského podařilo dosáhnout „přetělesnění“: „Když vstoupí na scénu ‚pantáta‘ Plichta a nejistě se rozhlíží po sále hospody, nepozná nikdo v hledišti jeho představitele. Tak dokonale v něm zmizel Jaroslav Průcha. Po celý večer vnímá divák postavu, vidí před sebou kulaka a nemyslí na jeho herce.“<sup>225</sup> A povědomá je i herecká technika: „...používaje přitom prostých, velmi konkrétních realistických prostředků. Nijak nezdůrazňuje Plichtovu špatnost. Tím více působí kulakovo skutečné jednání.“<sup>226</sup>

„Nedbal: Pracoval za zvlášť ztížených podmínek. Měl málo zkoušek, ostatní herci byli již v dalším plánu. Myslím, že mohu říci hned úvodem: Zdolal všechny tyto mechanické překážky. Za tři dny ovládal text. V prvních zkouškách přesně zaznamenal vztahy ke svým partnerům, stejně si ověřil aranžmá, které jsme mechanicky nepřenašeli. Nedbal zdůrazňuje ve svém projevu více charakterové znaky postavy, které staví nad psychologickou drobnokresbu. Aspoň v této postavě a v této hře tomu tak bylo. Myslím, že to byl správný postup a že tento postup potvrzuje výsledek. (Moderní autoři

224 Jaroslav Průcha pracoval s Radokem v *Loupežníkovi* i ve *Vysokém letním nebi*.

225 KOPECKÝ, Jan. Vysoké letní nebe. *Večerní Praha* 25. 6. 1955.

226 OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1955.

románů dělají totéž, líčí-li společenské události.) S Nedbalem mohu zcela otevřeně mluvit o všech hereckých návycích. Rozumíme si. Tím se rychle dostáváme k záměru inscenace a ke stylu. Přesně: vybíráme prostředky – vnější a vnitřní –, kterými chceme vytvořit postavu. Smlouváme se o tom, co chceme v té nebo oné zkoušce vyzkoušet. Experimentujeme. Snad oba dva o sobě víme, že máme společnou chybu: chceme v každé situaci, i když právě není dramatická (to bylo u Zinnerové), najít drama. Zde je nebezpečí, abychom nepřestřelili do křeče. Poznámka na okraj: při *Loupežníkovi* mi Nedbal ještě nedůvěřoval. Naše spolupráce byla zdvořile chladná. Řekl bych, že jsme si nyní pro další spolupráci [škrtnuto: kterých bych chtěl, aby bylo co nejvíc] zcela porozuměli.<sup>227</sup> – Radok v Nedbalovi našel vnímavého a otevřeného herce, u něhož oceňoval přesnost, profesionalitu a zejména kreativitu. Snad proto nepřejal aranžmá, která vytvořili s Průchou, neboť se nechtěl připravit o Nedbalovu tvůrčí invenci. Jako bychom tu měli vlastní charakteristiku režiséra hledajícího, využívajícího všechny možnosti, experimentujícího, což neodporuje jeho přesné představě o stylu a směřování inscenace. Naopak: v režijně-dramaturgických souřadnicích se pomocí hledání s hercem prohluboval výsledný tvar celku. (U Nedbala se tato hledačská práce musela nejvíce uplatnit v bytě Lühringových, kde s ním Radok důsledně pracoval metodou fyzických jednání „mezi skříní a dveřmi“.)

„Podle zjevu spíš pečlivý až puntičkářský středoškolský profesor s umělecky načechnou křticí než poslanec sociální demokracie.“<sup>228</sup> – Nedbal Lühringa hrál „prostě, lidsky velice a důstojně“,<sup>229</sup> „zprvu jako trochu zasněného intelektuála“<sup>230</sup> a celkově vytvořil „vyvážený výkon“, když buduje „postavu [...] jemně, bez velkých výbuchů a gest v [...] krisích“.<sup>231</sup> – Tato pozorování z inscenace zásadně odporují nanicovatosti tohoto charakteru, jak jej popisovala z ideologických pozic a z textu hry část kritiků. Recenze zaznamenala i Nedbalovo věrohodné zvládnutí ústředního zvratu postavy ve scéně vězeňské hovorny, kde „hraje tento obrovský němě prožívaný duševní proces s mistrovským prožitím, otrásajícím divákovým vědomím i svědomím“.<sup>232</sup> Režisér s hercem zřejmě dokázali i z takového nepřiliš pravděpodobného a ideologického zlomu učinit *lidské* drama a z plakátové postavy naivního (protože sociálnědemokratického) váhavce udělat živou postavu nepřímo usvědčující kritiku i samotnou autorku z tendenčnosti. Potvrzuje to i pozdější Trägerův popis již ustáleného hereckého výkonu v časopise *Divadlo*: „[Lühring] je v Nedbalově podání ušlechtilou postavou, jejíž poctivost neposkvrní ani to, když ho mučením donutí ke lži. Jaké divadlo by mohl umělec menšího jemnocitu připravit v těchto vypjatých scénách! A Nedbal zatím představuje trpícího člověka v celé jeho všednosti, nenápadnosti

227 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 3–4.

228 FENCL, O. Op. cit.

229 jtg [= Josef Träger]. Op. cit.

230 NEŠVERA, K. Op. cit.

231 EIS, Z. Op. cit.

232 FENCL, O. Op. cit.

a samozřejmosti; všecko je skryto hluboko v jeho nitru a navenek proniká jen znenáhle tělesné hroucení mučenné oběti. Když se objeví před soudem, v zsinalé tváři je už odlesk nadcházející smrti, ale duch tu vítězí nad tělem a v nesmělém pozdravu, poslaném statečnému Dimitrovovi, je náhle zásvit skutečného heroismu.“<sup>233</sup>



25. Marie Vášová v roli Marty Lühringové.

Marie Vášová vytvořila s Radokem již v roce 1947, v jeho první ceněné inscenaci v Národním divadle, roli Reginy Giddensové v Hellmanové *Lištičkách*. Na tuto spolupráci po letech navázali v Marii Lühringové: „Má velkou možnost psychologické partitury. Upozorňuji hned na začátku: musíme si při zkouš-

kách a při samé hře dávat pozor na to, abychom nezaměnili dva důležité pojmy: statický ‚cit‘ za dynamickou ‚akci – co jednající osoba v tu nebo onu chvíli chce‘.<sup>234</sup> Proč o tom mluvím: Vášová zkouší vždy ‚naplno‘, řekl bych, že se opájí prací.“ – Znovu důraz na fyzické jednání, tentokrát ve spojení s psychologickou škálou herečky, opět individuální přístup k hereckým prostředkům i pečlivé čtení tvůrčího typu. V případě Vášové dokázal režisér její výraz tvarovat a využít jejího expresivního rejstříku především v momentech zlomů. V *Ďábelském kruhu* to byla situace odchodu zoufalé Marty z vězeňské hovorny. Přibližnou představu o takovém hereččině výrazu si můžeme udělat z podobně vypjaté a expresivní scény z inscenace o jedenáct let mladší, kde se na části filmového záznamu z Gorkého *Posledních*<sup>235</sup> dochovala scéna, v níž zhroucená Marie Vášová v roli Soni prosí na kolenu své děti o odpuštění. Takovou charakteristiku potvrzuje v hereččině portrétu z roku 1958 i Jan Grossman: „Vášové byla vždycky cizí drobnomalba, a proto zůstala trvale spíš typem expresivním než impresivním – a touto

233 TRÁGER, Josef. Maska a tvář Miloše Nedbala. *Divadlo* 7, 1956, č. 6, s. 513–514.

234 „Vladimír Fjodorovič [Dudin] zdůrazňuje již při prvních rozhovorech s jednotlivými herci: ‚Nikoliv statický «cit» ale dynamické «jednání» je páteří každé postavy, každé situace a celého dramatu.‘“ RADOK, A. Op. cit. 1954, s. 21.

235 *Poslední*. Filmový záznam částí inscenace Národního divadla z 16. července 1968. Videotéka Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-0463.



intenzifikací dospěla k hutným a sdělným zkratkám, přímo nabitým obsahem a sršícím vnitřní životností. Stačí si vzpomenout aspoň na Lühringovou z *Ďábelského kruhu* nebo na Marju Sergejevnu ze *Zlatého kočáru*: vystupňování skromného a takřka anonymního jednání těchto postav na úroveň postav opravdu velkých a tragických nebylo zdaleka dáno jenom textem. Dokonce ve hře Heddy Zinnerové bylo především dílem režiséra a herečky, která dala dramatické skice velkou dimenzi a jevištní podmanivost a dovedla třeba epizodu, kdy se žena za přítomnosti vězeňského dozorce pokouší pochopit a povzbudit svého zatčeného manžela, povýšit v otřesný výstup obecnější platnosti, v drama uvnitř dramatu.<sup>236</sup>

K dalším představitelům *Ďábelského kruhu* už si režisér nenapsal nic. Dochované poznámky nicméně pokračují krátkým komentářem k inscenaci *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* a z jejich charakteru se dá usuzovat, že si značil postřehy především k těm hercům, u nichž cítil buď pracovní odezvu (Ráž, Kohout, Fabiánová, Baldová, Burešová, Nedbal), nebo s nimiž by rád spolupráci nějak zlepšil (Štěpánek, Smolík, Neumann). V tom druhém ohledu je zajímavá právě poznámka o Františku Smolíkově, neboť z dosud uveřejněných pasáží z Radokových deníků víme, že: „Smolík zásadně odmítá jakkoliv pracovat na zkouškách“,<sup>237</sup> a to jak v *Loupežníkovi*, *Ďábelském kruhu*, tak v *Atlantidě*. Lidsky a profesně proto režisérův portrét zásadně doplňuje tato citlivá noticka: „...mohl jsem vyžadovat jen vnější rozvrh, tj. arrangement, protože byl případ *Loupežníka* a *Ďábelského kruhu*, já doufám, že si další práci získám důvěru mistra Smolíka.“<sup>238</sup>

Nejpřekvapivější je, že v těchto zápiscích nenajdeme ani slovo o Vejražkově výkonu v roli Göringa (použitý herec?), ale ani o druhé hlavní roli – Dimitrovovi Otomara Krejči. Ten s Radokem poprvé spolupracoval jako herec při natáčení filmu *Daleká cesta* v roce 1948. Na jevišti se však setkali až v roce 1955,<sup>239</sup> kdy si zahrál předsedu MNV Německa ve *Vysokém letním nebi*. Tato role, která jinak nestojí příliš za pozornost, snad zapadala do repertoáru Krejčových tehdejších především filmových postav straníků, a konečně: nevzniká tu i nějaká souvislost s obsazením oblíbeného herce do úlohy komunistické ikony Dimitrova?

Na portrétní fotografii Krejči v této roli vidíme masku huňatého obočí a nad vysokým čelem neupravenou kštici. [obr. 26] Tím však, zdá se, v Radově pojetí veškerá veristická nápodoba před šesti lety zesnulého bulharského komunisty končí.<sup>240</sup> Přesto někteří (nečetní) kritici hnali zdůraznění masky až na hranu nezáměrné karikatury: „...nesmlouvavého, optimistického

236 GROSSMAN, Jan. Marie Vášová. *Divadlo* 12, 1961, č. 5, s. 381. Přetištěno in Týž. Op. cit. 2013, s. 825–829. Vášová hrála ještě v inscenacích *Ohnivá hranice*, *Zlatý kočár*, *Podzimní zahrada*, *Návrat* a *Dům doni Bernardy*.

237 Deník Alfréda Radoka 1954–1956 [cit. dle HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 233].

238 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 8.

239 Krejča hrál týž rok ještě v Radokově rozhlasové inscenaci Cervantesova *Lišáka Pedra* (prem. 16. dubna 1955).

240 Za úvahu by stál výzkum herecké masky v té době. Neovlivnilo ji nějak ruské divadlo?

muže s anticky klenutým čelem Dimitrova [hraje] výtečný O. Krejča“,<sup>241</sup> nebo dokonce umanutě stupňovali požadavek dokumentárního realismu v hereckém projevu: „V porovnání s originálními fotografickými a zvukovými predlohami bolo by sa žiadalo o niečo viac kludu a ešte väčšej istoty pri prednese, čo by ešte väčšmi bolo zdôraznilo jeho prevahu...“<sup>242</sup> Ze zprávy Valtera Feldsteina ale víme, že: „Na rozdíl od [...] berlínského představitele (Jochena Brockmanna) neusiluje tu [Krejča] tolik o vnější podobnost, jakou dal Brockmann svému Dimitrovu jak v masce, tak i ve způsobu řeči: jeho němčina má zřetelnou slovanskou výslovnost přesně podle historické



26. Otomar Krejča jako Jurij Dimitrov.

skutečnosti. Krejča se s úspěchem soustředil především na to, aby ukázal celé hrdinství této postavy, nezatížené drobnokresbou.“<sup>243</sup> Radok s Krejčou tedy heroizovanou postavu očistili přinejmenším od dosud bezradně „povinného“ vnějšího patosu: „Krejčův Dimitrov je prost vši násilné a nucené divadelnosti, která ohrozila tolik postav na našem jevišti.“<sup>244</sup> A tento přístup – což je zásadní v celkové proměně vývoje tehdejšího divadla – ve většině vděčně kvitovala kritika včetně Rudého práva: „...vyznačuje se soustředěnou vnitřní charakterisací bojovného činorodého komunisty, bez laciných efektů a napodobování vnějšího projevu.“<sup>245</sup>

Ale inscenátoři už nemohli zůstat jen u odstranění rekvizit socialistického realismu. „Herecká osobnost Krejčova nikde nepřekrývá osobnost postavy, kterou hraje. Nesnaží se také o naturalisticky věrnou podobu, spíš o umělecký náznak, který je tím účinnější, poněvadž slouží představě, kterou herec tak mistrně vyvolává. Temperament, gesto, ostře analyzující úsudek jsou v jeho podání spojovány naprosto samozřejmě právě pro

241 DRMOLA, E. Op. cit.

242 ZAJAC, R. Op. cit.

243 FELDSTEIN, V. Op. cit., s. 241, 242 též uvádí, že „srovnání hereckých výkonů s berlínským představením vyznívá pro herce ND velmi čestně“. Připomeneme-li si ale Radokovo záporné hodnocení této inscenace, nebylo se zřejmě příliš s čím srovnávat...

244 FENCL, O. Op. cit.

245 EIS, Z. Op. cit.



27. Lipský proces, 1933, Marinus van der Lubbe a jeho tlumočník.

onu prostotu hereckého projevu jinak barvitého, fantasii vzněcujícího.<sup>246</sup> To je ovšem už zásadní proměna požadavků na herectví proti „realistickému“ zpodobňování z předchozích let, kdy nebylo třeba nic naznačovat, neboť vše bylo programově dáno. Otakar Fencl najednou hovoří o barvitě prostotě a o vzněcování fantazie! Člověk snad má – a může – (trochu) myslet.

Uvědomíme-li si, že se téměř jednohlasná akceptace proměny hereckého stylu děje právě na postavě komunistického revolucionáře, na výsostně ideologicky zatíženém materiálu, na první scéně a že ji silou své osobnosti (ze společenskopolitického pohledu) a hereckým uměním (z hlediska estetiky) uskutečňuje charismatický a známý Otomar Krejča, vypadá dnes toto obsazení jako lišácký tah. Podíváme-li se navíc na další společnou práci, stojí tu Krejčovy postavy náboženského fanatika Cottona Mathera v televizním filmu podle Feuchtwangerovy předlohy *Ďábel v Bostonu* (1957) či španělák v Heydukově *Návratu* (1959). Nejsme už na poli agitek, kontext se rychle mění, ale režisér Krejču dál obsazuje do rolí vůdčích, silných a rozporuplných postav. A obsazuje ho tak jen Radok?

Při srovnání fotografií z lipského procesu i z představení vyniká mezi všemi aktéry na první pohled jediný odsouzený a popravený – nacisty při požáru říšského sněmu zneužitý Marinus van der Lubbe. Srovnáme-li tělesný postoj skutečného van der Lubbeho<sup>247</sup> se snímky Miloše Nesvadby v této

<sup>246</sup> FENCL, O. Op. cit.

<sup>247</sup> Te Leipzig. Het proces de „brandstichters“ van de Riechstag is begonnen. Léclair – journal. [online]. [cit. 15. 1. 2014]. URL: <[http://www.youtube.com/watch?v=YDtUpPXsqvU&list=PL54c3Ctf2Mzp7rpmL4Y6U6oeBmGnPgU\\_T](http://www.youtube.com/watch?v=YDtUpPXsqvU&list=PL54c3Ctf2Mzp7rpmL4Y6U6oeBmGnPgU_T)>. Fotografie ze záznamu: URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=xUL5vq7EBXA>>.



28. Marinus van der Lubbe ve vězeňském mundúru (Miloš Nesvadba) a jeho tlumočník (Ladislav Smoček).

roli, zdá se, že právě u ní herec s režisérem výrazně vyšli z dokumentárního materiálu. Postava – nejdůležitější nedůležitý – mezi osazenstvem soudních lavic čněla jednak svým vězeňským mundúrem a po většinu procesu hlavně svým nepřirozeným tělesným postojem – téměř zhroucený do sebe, s hlavou hluboce svěšenou (spící, unavený, zdrogovaný). V situaci výslechu má sedící Nesvadba rozmlžený pohled, ruku nejistě položenou na prsou, kolena úzkostlivě tlačí k sobě a tlumočník (Ladislav Smoček) jej drží starostlivě kolem ramen, aby nevypadl z lavice; v ruce má kapesník, jímž utíral věžňovy kapající sliny.<sup>248</sup> [obr. 28] Podobně jej shrbeného, jako hadrovou loutku s bezvládnými rukama přidržuje a opírá o zábradlí, za nímž stojí v tělesném kontrastu vzpřímený a doslova nabitý Krejčův Dimitrov s vypjatou hrudí.

U takto „typizované“ role z inscenovaných politických procesů, užitečného, ale nevyzpytatelného slaboduchého, nelze nezpomenout podobnost s obžalovaným z procesu s Horákovou a spol., jak ji popisuje Vladimír Just: „Role po všech stránkách zcela nad síly interpreta se zdá být u obžalovaného Jana Buchala – jednoho ze čtyř popravených. Ne náhodou je později nazván ‚Van der Lubbem‘ tohoto procesu.“<sup>249</sup> – U Nesvadbovy úlohy se záměrně pracovalo s vnější dokumentárností, neboť je sama o sobě významotvorná v souhlasu s inscenačním gestem hry. Důrazem na *jinakost* postavy, která ale není v nejmenším zkarikovaná, vyzdvihl Radok loutkovitostí hercových postojů a pohybů manipulativnost politického procesu a ukázal

<sup>248</sup> Tento detail si podle Ladislava Smočka vymyslel sám Nesvadba.

<sup>249</sup> JUST, V. Op. cit. 2006, s. 8.

jeho výsledek: člověka-trosku v soukolí mechanismu divadla s předem daným výsledkem.

Zbývá ještě odpovědět na otázku: Jak Radok zvládl vypracovat úlohu každého z padesátky herců, z nichž se mnozí objevili na scéně jen v krátkém výstupu, a přesto se o mnohých recenzenti zmiňují? Jako vodítko snad poslouží zmíněný výstup Zdeňka Štěpánka v roli barona von Kötteritze a jeho výrazná a přitom věcná akce uplivnutí a zapálení cigarety, skrze niž jednal a zároveň charakterizoval postavu.<sup>250</sup> Tento princip, do nějž Radoka nutila právě i epizodičnost četných rolí, zaregistroval Otakar Fencel: „...drobnokresebný detail, dokonalá herecká studie, hra drobných typů, jimiž herec dává v jediném výstupu svrchovanou míru svého umění.“<sup>251</sup> Těmito konkrétními akcemi pak mohl režisér napříč souborem dosáhnout zamýšleného sjednocení se na „určitém reprodukčním stylu“<sup>252</sup> a viděno z vnějšku i „sugestivního a čistě vypracovaného hereckého projevu“.<sup>253</sup>



29. Miloš Nesvadba jako Marinus van der Lubbe.

Radokovi se údajně velmi líbilo Smočkovo pojetí SA-manů, které asistent režíroval v přesných rytmických vzorcích, jak se podle něj chovali i nacisté ve skutečnosti: přesně, chladně a vždy v nějakém rytmu.<sup>254</sup> Takové jednání

250 Radokovu představu o jednání postavy skrze konkrétní detail dobře přibližuje jeho pozorování z Dudinovy režie *Nepřítel*: „Zachar Bardin (Zdeněk Štěpánek) si sundává a opět nasazuje v určitých okamžicích brýle. Je to bezděčné gesto, které podtrhává psychologickou polohu jednání. V prvních zkouškách se podobalo gesto Zdeňka Štěpánka náznak [předehrávajícího] Vladimíra Fjodoroviče [Dudina]. Pak se však rozrůstá a proměňuje. Zcela podvědomě se promítne do celé herecké osobnosti. Akce ‚brýle‘ je náhle patrna v chůzi, v ramenou, ovlivňuje i lehce uvolněnou šíji. Vnější prostředky odpovídají zrcadlovitě vnitřnímu prožitku. Nejistota, váhání, rozpaky i určité pokrytectví, to vše jsou nyní ony brýle. Teď to již není gesto Vladimíra Fjodoroviče ani Zdeňka Štěpánka. Je to Zachar Bardin, u kterého si ono gesto již ani neuvědomíte.“ RADOK, A. Op. cit. 1954, s. 25.

251 FENCL, O. Op. cit.

252 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 1.

253 FENCL, O. Op. cit.

254 Rozhovor s Ladislavem Smočkem.

mohlo zejména u postav nacistů směřovat k jisté pohybové stylizaci. Připomeňme prkennost Marvanova Helldorfa nebo jeho pobočníka Ernsta, jehož režie charakterizovala jako nohsleda: chodil svému nadřízenému neustále v patách. Působivý mohl být výstup Jana Pivce v roli Röhma, zvláště srovnáme-li jeho nahrbený postoj na fotografiích a detail jeho tupého výrazu na hereckém portrétu. [obr. 30] I kritika popisuje jeho kreaci dosti barvitě: „...s přírodopisnou věrností ztělesnil Jan Pivec úchylného šéfa štábu SA“<sup>255</sup> – „na konci rozkladného procesu je Pivcův mocichtivý Röhlm“.<sup>256</sup> Trochu jako ze špatného filmu o nacistech pak vypadá maska – jízva – na tváři Soběslava Sejka.

Důsledným držením pohybové charakteristiky role dosahoval Radok emotivního působení hereckých výkonů, jak je to patrné kupříkladu u Vejražky, který se podle Aleny Urbanové změnil až k nepoznání.<sup>257</sup> Nejvýraznější to bylo u výkonu Marvanova, kde je nutné vzít do úvahy i „šok“ ze změny proti hercově dosavadní „tatíkovské“ poloze. Režisérovi ale v žádném případě nešlo o karikování. To potvrdil i Ladislav Smoček a v literatuře i Antonín Dvořák („Svod karikovat Vejražka odmítnul.“)<sup>258</sup> „Stylizované“ pojetí mohlo postavy nacistů – bez grotesknosti a expresivnosti, pomocí přesnosti aranžmá, rytmizací, pohybovými schémata – stavět do výrazného významového kontrastu s ostatními postavami, které se Radok snažil svou režii oproti předloze naopak výrazně zlidštit, což je doložitelné zejména u postavy Lühringa a jeho ženy.

Pro úplnost dodejme, že bratislavskému kritiku Rudolfu Zajacovi i takto pojatí nacisté připadali nevýrazní: „U niektorých negatívnych postáv, najmä grófa Helldorfa [...], Ernsta Röhma [...], bolo by sa tiež žiadalo viac výraznosti.“<sup>259</sup> Snad se domáhal obvyklé plakátové podoby a nedovedl si herecký obor „nacista“ představit jinak než se řvaním a pitvořením. Zcela opačně se k tomu vyjadřuje Arthur Adamov: „Myslím, že se Radok mohl vyhnout některým hrubým chybám [...] nezkarikovat tolik nacisty. Kdy už přestane zpodobovat třídního nepřítel jako nachmeleného paňácu? Vždyť přece kdyby nebyl něčím jiným, nezbyla by dnes ani jedna země, kde by se ještě udržel kapitalismus.“<sup>260</sup>

K celkovému charakteru herecké práce si Radok zapsal: „Sjednotili jsme se na určitém reprodukčním stylu, který vychází z předlohy textu i ze skutečnosti všedního života, tj. z dané historické skutečnosti. Chyby se objevují tam, kde se snažíme ‚hrát‘ (pathos, návyk) místo žít. (Žít – nikoli civilismus, ale bez návyku.) Mluvil jsem s jednotlivými herci o některých návycích, které se objevovaly při zkouškách nebo i při reprízách.“<sup>261</sup> – Čtete tu

255 FELDSTEIN, V. Op. cit., s. 241.

256 FENCL, O. Op. cit.

257 URBANOVÁ, A. Op. cit., s. 59–60.

258 DVOŘÁK, A. Op. cit.

259 ZAJAC, R. Op. cit.

260 LE FLOCH, Y. Op. cit.

261 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 1.

termíny a prvky jeho pozdějších úvah o herectví, zejména boj proti automatismům a manýrám inspirované čtením Stanislavského a Bole-slavského. A podstatné je též vlastní režisérovo svědectví o snaze o individuální práci s vybranými herci – těmi, kdo byli ochotni naslouchat –, jež nekončila zkouškami, ale pokračovala při reprízách. Ta ovšem nemohla nahradit systematickou práci s celým souborem,<sup>262</sup> která se začala rozvíjet až za Krejčovy éry a byla přerušena (v tomto ohledu nešťastným) Radokovým odchodem do Laterny magiky.

V následujícím popisu cílů a prostředků herecké práce na *Ďábelském kruhu* je přímo pojmenováno důsledné hledání herecké akce prostřednictvím fyzického jednání vycházejícího z dramatických situací a důrazu na vnitřní rytmizaci hereckého projevu: „Situace v dramatické stavbě, které jsou dány akcí dramatických postav (příchodem, odchodem, střetnutím, zvratem), jsou srozumitelné samy o sobě. Dialogy, které nejsou dány akcí, budou nesrozumitelné, jestliže herci budou prožívat [škrtnuto: reprodukovat] jen city, nebo pocity. I zde musí být dynamická akce toho, co která postava chce dosáhnout. Tedy nikoliv statické city, nýbrž vždy dynamická akce. To je také pravda všedního života a podstata realistického dramatického umění, proti některým starým stylům hereckého projevu.

Starý divadelní projev se díval mechanicky na skutečnost všedního života. Bral ze skutečnosti všedního života ‚cit, pocit‘ a tento psychologický prvek deformoval umělým pathosem. Nánosem let se z těchto tvůrčích pathosů stala manýra.

My chceme v dnešních inscenacích mluvit pravdivě, moderně = cudnost. Proti manýrám se bráníme vnitřními prostředky. Jestliže se v naší



30. Jan Pivec jako Ernst Röhm.

262 Podobné potíže měl i se souborem v Městských divadlech pražských. Jeho snahu o sjednocování stylu potvrzuje po letech např. herečka Nina Jiránková: „On chtěl docílit styl, aby byli všichni herci na jedné rovině, protože někdo má ty návyky, někdo ty a z toho pak nikdy nevznikne celek.“ *Alfréd Radok* (z cyklu *Česká divadelní režie*), Česká televize, režie Aleš Kisil, 2001, 58 minut.

práci soustředíme k používání vnitřních prostředků a uvědomíme si v každé postavě, jaký je cíl jejího jednání, jakou jsme vytvořili pro každou postavu její vlastní charakterizaci, dostaneme jako výsledek rytmus myšlenek, každý divák, i když nerozumí řeči, ucítí drama, může posuzovat herecké výkony, aniž by pochopil všechny filozofické a etické souvislosti. Dostaneme tempo, nikoliv mechanické, ale vnitřní a v naší hře nebude pauzy, které retardují. Zůstanou jen takové pauzy, které jsou organicky nakomponované a které se neopakují.“<sup>263</sup>

Radok podtrhuje soustředění na práci s rytmem herecké postavy a pojmenovává moment extrajazykového

působení výsledného divadelního projevu, který se obrací primárně nikoli na divákovo *ratio*, ale na emotivní a podvědomé vnímání („ucítí drama“). Tady se režisér dotkl nejhlubší podstaty své práce – tvorby „organicky nakomponovaného“ spodního proudu svých inscenací, vycházející v herecké rovině z práce s vnitřními prostředky: impulzy fyzických jednání. Teprve tímto proudem mohou být nesené další vrstvy inscenace a vytvářet rezonující, moderní (ve smyslu srovnání se zahraničním divadlem svého času) a „cudné“ divadlo, jež „mluví pravdivě“ (nejen) k divákovi své doby.

S výsledkem práce na *Ďábelském kruhu* byl Radok, jak se zdá ze zápisků, v rámci daných možností spokojen: „Výsledek představení odpovídá zhruba vnějšímu a vnitřnímu rozvrhu mého původního režijního plánu. V některých scénách, například v prvním jednání a ve scénách soudu, se mi nepodařilo vypracovat takový rytmus, jaký jsem zamýšlel při teoretickém studiu hry. V prvním jednání se jedná o výtvarný rytmus scény (aranžování v zrcadlech bylo teoretické, na praktické proaranžování nezbyl čas), ve scénách soudu se jedná o obsahový rytmus, tj. o konflikt a protiklad – obžalovaných a soudců.“<sup>264</sup> Započítáme-li Radokův maximalismus a vzhledem k rozsahu hry i počtu postav nedostatečný (byť v té době standardní) zkušební čas,



31. Karel Höger v roli poslance Oberfohrena.

<sup>263</sup> Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 5.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 1.



konflikty s některými herci i nejistotu společenské situace a postavíme-li proti tomu pozitivní kritický ohlas i závěry analýzy inscenace, vychází mi, že režisér tu dosáhl téměř maxima možného. Vezmeme-li navíc do úvahy množství rolí vynásobené počtem hereckých a generačně různorodých individualit činohry Národního divadla (od Nesvadby k Smolíkovi), jeví se výsledek jako nepochybný úspěch.

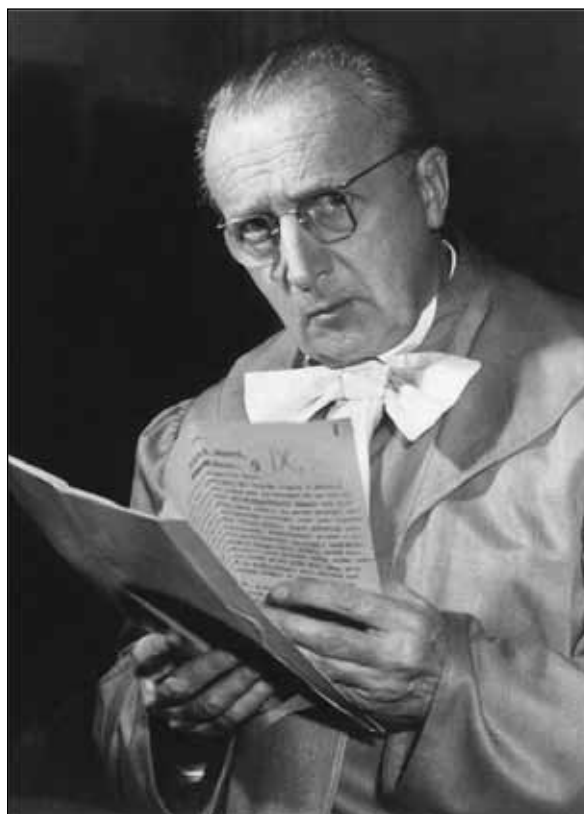
### Scénografie

Věra Ptáčková a Helena Albertová ve svých svobodovských publikacích<sup>265</sup> považují výpravu *Ďábelského kruhu* jednoznačně za přelomovou, a to jak v kontextu Svobodo-

va díla, tak v rámci vývoje české scénografie; nicméně jejím rozbořením se podrobněji nezabývají. Řada podstatných rysů v celku, detailu a v inscenačním myšlení pracovně téměř ideálního dua Radok–Svoboda zůstala nezmíněna.

Snad nejvýstižněji funkci této scénografie shrnul sám režisér: „Doplňuje a podporuje náš styl. Není mechanicky popisná a naturalistická. Pracuje výstižnou, charakteristickou zkratkou. V prostoru je sama o sobě dramatizující, v aranžmá byla využita tak, aby soustřeďovala pozornost diváka k herci.“<sup>266</sup> Tyto čtyři věty nejenže pregnantně popisují důležité principy, ale zároveň odhalují režisérovu *požadavky* na scénu, které neomylně směřují k dramatickosti, divadelnosti, ústřední pozici herce, ale zároveň oceňují osobitou dramatickou kvalitu výpravy, která se neprosazuje excesivním výtvarným aspektem, přehnanou technickou efektností či akčností na úkor celku.<sup>267</sup>

Většina Svobodových činoherních scénografií pro Národní divadlo<sup>268</sup> v první polovině padesátých let (kdy neměl partnera v režisérovi) nijak



32. Předseda soudu Bünger (František Smolík).

265 PTÁČKOVÁ, V. Op. cit. 1982[b], s. 27. ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65.

266 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 1.

267 Pokud pomínu z mnoha důvodů nepovedenou inscenaci Nezvalovy *Atlantidy*, mohu obecně říct, že Svobodova scéna šla v tomto ohledu vždy se záměrem Radokovy režie. V letech 1946–1970 spolu vytvořili dvacet šest divadelních inscenací.

268 Zajímavější v té době byly jeho výpravy pro operu a balet, které nebyly ideologicky tolik strženy (viz ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 43.).

zásadně nevynikala. Proto je – i po obnovené společné zkušenosti z *Loupežníka* a *Vysokého letního nebe*, kdy se oba tvůrci na jevišti Tylova divadla drželi při zemi – Radokovo konstatování, že scéna nebyla „naturalistická“ osvobozující. Mohli znovu začít skutečně tvořit.

Když Milan Lukeš napsal, že Svoboda „náznakově konstruoval realistickou scénu na pozadí černého sametu“,<sup>269</sup> zachytil v podstatě strukturní princip kompozice. Scénografickou „inovací“ bylo v té době už samotné použití černého horizontu, považovaného dosud za nebezpečný formalismus odporující socrealistické estetice. To, že si na něj inscenátoři troufli,<sup>270</sup> jim usnadnilo kladně přijaté hostování po letech prvního západního souboru v republice – Vilarova Théâtre National Populaire (21.–24. března 1955), které přineslo čerstvý závan „imaginativního gesta, osvobozujícího jeviště i herce od ‚realistického‘ balastu“<sup>271</sup> a jež dvě ze tří přivezených inscenací hrálo před černým pozadím.

Neutrální horizont skýtal především možnost pracovat v neiluzivním prostoru formou náznaku a zkratky, o nichž se zmiňuje i několik recenzentů.<sup>272</sup> Všech osm prostředí jedenácti jednání *Ďábelského kruhu*<sup>273</sup> pracovalo pouze s reálnými objekty (stěny, okna, dveře, sloupy, nábytek, svítidla, lavice, zábradlí a tribuna, socha...), mezi něž lze počítat i zrcadlovou stěnu prvního dějství. Pokud zůstaneme na této zjednodušené úrovni, byly snad jedinými „nerealisticky“ použitými objekty v celé scénografii drátěná síť ve vězeňské hovorně a Göringova chodba...

Podle Svobody „na jevišti bylo pouze to, co si vynucovala dramatická linie, její atmosféra a exprese“<sup>274</sup> a ani podle kritika Zdeňka Eise „nerozptyloval divákovu pozornost přemírou rekvizit“.<sup>275</sup> Scénograf z těchto „nutných“ realistických prvků „náznakově konstruoval“ onen „sám o sobě drammatizující“ prostor, který vytvářel základní *dramatickou atmosféru* výstupu: tajemství, iluzi a hrozbu v jasnovidcově salonu, křehkost jistot domova proti zlu za oknem v Lühringově bytě, temnou bezvýchodnost kobky SA se stíny za oknem, svíravou impozantnost nekonečně vysoké koženkové místnosti, nejistotu dvojího odrazu ateliérového okna, tíživě drtivý dojem tribunálu moci v soudních scénách, časoprostorovou bezvýchodnost a cizotu pointovanou mříží ve vězeňské hovorně...

Svoboda jich dosahoval pečlivě promyšlenou kombinací prvků ve vzájemném „dramatickém“ vztahu a pomocí širokého repertoáru konkrétních – jednotlivými inscenacemi prověřovaných, variovaných

269 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

270 Ještě ve *Vysokém letním nebi* v témže roce použili malovaný prospekt, byť s nebem místo střechy, známý už z jejich *Chodské nevěsty* z roku 1949.

271 K hostování srov. ČERNÝ, J. Op. cit. 2007, s. 442–444.

272 „Při vyjádření prostředí použil [Svoboda] vhodné realistické zkratky, pracoval s náznakem scény.“ Eis, Z. Op. cit. Též FENCL, O. Op. cit.

273 U scény v Büngerově bytě, k níž se nedochovala dokumentace, můžeme předpokládat třetí „realistické“ torzo bytu.

274 SVOBODA, J. Op. cit. 1992, s. 69.

275 Eis, Z. Op. cit.

a prohlubovaných – postupů. V *Ďábelském kruhu* vystupují do popředí práce s proporcerami scény (významové zvýrazňování vektorů scény, vytváření dojmu výšky a hloubky, umístování objektů v prázdnosti černého horizontu) a základní práce s iluzivními elementy (zrcadla, plocha ateliérového okna, simulace odrazové plochy v „zrcadlení“ soudní tribuny). Tyto prvky a postupy ve stylové jednotě, byť nemusela být na první pohled viditelná, procházely na různých úrovních napříč inscenací. Kupříkladu efektů prohloubení a protažení prostoru najdeme hned několik: zrcadlo optiky zvětšuje salon jasnovidce Hanussena, okno pomyslně prohlubuje scénu jasným protisvětlem v Lühringově bytě, ve vězení vytváří hloubku průzor kontrastně umístěný ve výšce černého horizontu, ve výslechové místnosti přebírají roli překvapivého prohloubení s použitím ostrého protisvětla troje dveře, podélnou osu jeviště násobí odraz ve střešním okně bytu a dojem hloubky, která pomyslně zapojí i hlediště, vytváří i síť ve vězeňské hovorně.

Neoddělitelným dramaturgickým činitelem každé z těchto scén a komplementem většiny prvků bylo světlo, jež se zásadně podílelo na *modelování* celého prostoru, výsledné *plasticitě*, případně dojmu hmotnosti. Po citově vytvářelo většinou potmělou atmosféru a v průběhu scény rytmičkovalo svou změnou kromě prostoru i dramatický čas. Svoboda naplno využíval dostupný světelný park (množství přestaveb) a v kombinaci s pohlcujícím efektem sametu na pozadí vytvářel v jednotlivých situacích určující světelné nálady a momenty: připomeňme svícení do zrcadel, efekt vizuální polopropustnosti okenního skla, práci s přirozenými světelnými zdroji (světlem svíček a elektrických lampiček), práci se šerosvitem, siluetami, vymazávání pozadí bočním nebo kontra světlem, oslnivé prosvěcování skrze okno a stínové projekce postav (vězení) i reálných částí prostoru (obrysy oken a dveří v bytě Lühringových a výslechové místnosti) či profilování scénických objektů (kosé vyřezání „kýlu“ soudní tribuny).<sup>276</sup>

Mnohost a různorodost scénografických postupů však stále pracovala s realistickými objekty a sám Svoboda popsal přípravu inscenace takto: „Jednotlivé výjevy a jejich scénické prostředky jsme volně kladli k sobě, pozorně začleňovali prvky holé reality do vztahů s uměleckým výrazivem.“<sup>277</sup> Prvky „holé“, empirické skutečnosti nás přivádějí ke Grossmanem později zdůrazněné *věcnosti*, která nemá nic společného s primitivním realismem, ale působí jako určující psychoplastický a dramatický fenomén. Věra Ptáčková o tom v souvislosti s *Ďábelským kruhem* (a *Komikem*) píše: „Ostatně ve shodě se soudobými tendencemi nových proudů výtvarného umění – především s pop-artem – se na jevišti začínaly objevovat věci vytržené z empirické reality a k empirické záměrně nevýtvarné skutečnosti ukazující. Rozdíl

276 To, že byl Radok se světelným designem spokojen, si zapsal i do poznámek: „V technicko-uměleckých složkách, tj. při osvětlování a stavbě scény byla pohotová spolupráce. Vrchní osvětlovač p. Halousek vyřešil některé dosti obtížné osvětlovací problémy (rozvrh a přestavba svět. parku).“ Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 2.

277 SVOBODA, J. Op. cit. 1992, s. 69.

mezi empirickou a divadelní realitou zůstával zásadní, podstatně se však vzdaloval od estetického kánonu první poloviny století. Empirická realita – předmět – se proměnila v dramatickou ne procesem stylizace, ale vazbou na ostatní scénické předměty a na dramatický prostor.<sup>278</sup>

Věcnost v inscenačním celku nabývala divadelní plnohodnotnosti až vazbou na herce. V tom momentu se projevovalo kongeniální, oboustranně inspirativní spojení Svobodovy „věcné“ scénografie a Radokovy „věcné“ režijní práce. Konkrétními situacemi dramatického naplnění a působení věcnosti může být hra herců se zrcadly, Lühringa se skříní, memento překočné židle při výsleších... Z jiné strany je příkladem společné práce na smyslu prostoru třetí výstup ve vězení, kde dostává scénografie fyzicky tísnivý rozměr teprve pomocí herecké akce, když malý prostor kobky ve volném prostoru vymezily až kroky Eduarda Kohouta. Nenápadným příkladem je i role obyčejných dveří, jichž si do scénografie proti textu inscenátoři několik přidali: v první scéně se tajemně ztrácejí v zrcadlové stěně, v Lühringově bytě oddělují domov od nebezpečného světa venku, ve vězení přichází dozorce velkými okovanými vraty, trojice tajemných dveří ve stanu SA ukrývá mučírny, Göring vchází k soudu masivní portou a dvojice identických vstupů v soudní hovorňe vedou do kobky a na svobodu.

Z povahy těchto principů vysvětluje, jak inscenátoři promýšleli práci s dramatickou tektonikou prostoru, která ve Svobodově myšlení vycházela především z architektonického vnímání scény. Ve všech výstupech byla komponována důsledně geometricky, což neznamena suše a chladně, ale ve skladebném řádu vytvářejícím dramatický prostor pro režisérovu práci s hercem. Scéna jako by byla samodruhá – konfigurace reálných objektů svou konkrétností nedoslovovaly, ale pouze naznačovaly, čímž vznikala žádoucí vnitřní dynamika scény, která nabyla plného významu, stala se divadlem až s přítomností herce. Až skrze něj vznikl, jak by řekl Radok, průsečík času a prostoru, až s ním byl „uskutečněn Trösterův a Frejkův požadavek dramatického prostoru s aktivním prvkem času“.<sup>279</sup>

Vztah herce a scénografie podtrhuje i Evžen Drmola, když píše, že „režisér této hry psychologizuje všemi prostředky, které má moderní divadlo po ruce: především specifickým umístováním herců do originálně koncipovaného prostoru“.<sup>280</sup> Proto v historické paměti utkvěla právě maximálně zesilující propojení scény s hereckým výkonem: Göringův příchod, dramatické umístění tribuny s diváky do výšky, rozmanité využití zrcadlové stěny, intimní drama za obrovskou mříží... Nebyly to pouze náhodné efekty a experimenty, ale důsledná strategie uplatňovaná v souladu s inscenačním záměrem.

O kostýmech Květoslava Bubeníka nepadla dosud zde ani jinde zmínka. Můžeme předpokládat, že zapadaly do charakteru i barevného ladění inscenace.

278 PRÁČKOVÁ, V. Op. cit. 1982[b], s. 27.

279 Op. cit.

280 DRMOLA, E. Op. cit.

Herecký ansámbl byl oblečen do odpovídajících civilních šatů či příslušných uniforem, a vyjdeme-li z doložených scénografických citací, je dosti pravděpodobné, že taláry a čepice soudců měly rudou (šarlatovou?) barvu jako ve skutečném lipském procesu. Zdá se také, že u některých rolí podporoval kostým (pohybovou) charakteristiku postavy: těsná uniforma rozpínavého Vejražkova Göringa, která s ním „puká“ vzteky, proti pohodlnému obleku dynamizujícímu pohyb Krejčova Dimitrova, rovný střih kalhot prkenného Marvanova Helldorfa, nadměrná velikost a hadovitost věžeňského mundúru Nesvadbova van der Lubbeho zesilující jeho loutkovitost...

Podle Heleny Albertové se inscenátoři v této inscenaci „zatím [...] nenápadně, ale cíleně zabývali průzkumem ‚tajemství‘ jeviště: jeho subjektivní (tj. ze strany diváka) flexibility“.<sup>281</sup> Domnívám se, že takové hodnocení je snad zbytečně opatrné – monumentálnost, inovativnost, různorodost, funkčnost scénografie jsou tu ve srovnání s jakoukoliv inscenací předchozích let naprosto zjevné, byť ji, pravda, pozdější Svobodovy opusy zastihují. Charakter Zinnerové hry i jistá preventivní ostražitost sice zatím neumožnily vytvořit tak soustředěnou scénografii jako v následujících inscenacích *Zlatého kočáru*, *Podzimní zahrady* a *Komika* či ve výpravách pro Hrdličku, Krejču a Pleskota, nicméně práce s prostorem je tu detailně promyšlená, prokomponovaná a vyznačuje se architektonickou soustředěností, intenzitou a latentní dramatičností. V tomto smyslu lze zopakovat tvrzení Věry Ptáčkové, že Svoboda „otevřel novou etapu českého divadla scénografií ke hře H. Zinnerové *Ďábelský kruh*“.<sup>282</sup> A otevírá ji – spolu s Radokem – velmi razantně.

## Proměna kritérií

Rok před premiérou *Ďábelského kruhu* napadl A. M. Brousil v prvním čísle šestého ročníku časopisu *Divadlo Alfréda Radoka* – v té době již několik měsíců režiséra činohry Národního divadla – za formalismus v inscenaci Šaldova *Dítěte* (prem. 4. dubna 1954), jíž se rozloučil s dvouletým vyhnanstvím ve Vesnickém divadle: „Myslím, že by bylo nebezpečné podceňovat nebezpečí formalismu, který se projevil v posledním období ve VD zcela zjevně – dokonce uvědoměle! Víte všichni, nač myslím. Na inscenaci ‚Dítěte‘ například. V této inscenaci měl nejhlubší kořeny. Jeho základem byla režijně dramaturgická úprava hry. Místa, kde F. X. Šalda vkládá do úst svým postavám odmítavý soud nad rozkládající se společností své doby, byla škrtnuta. Je to neuvěřitelné, ale stalo se to – roku 1954. Byla škrtnuta, protože byla ‚deklarativní‘ a protože ‚zdržovala spád hry‘. [...] Tento postup musel být a byl rázně odmítnut. Formalismus se však projevil v poslední době ve VD i v méně nápadné, ale za to záluďnější podobě. Proto

<sup>281</sup> ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65.

<sup>282</sup> PTÁČKOVÁ, V. Op. cit. 1982[a], s. 205.

proti němu byl pozdvižen boj.<sup>283</sup> Jistým redakčním zpožděním se tento text druhého dílu Brousilova konferenčního referátu – militantní, adresný útok z dogmatických pozic – dostává do sousedství v tomtéž čísle otištěného příspěvku Milana Lukeše o plzeňské inscenaci *Hráčů* Zdeňka Hofbauera. Autor v něm lituje tragické ztráty nadějného šefa činohry Národního divadla<sup>284</sup> a při této příležitosti otevírá otázku absence režisérských osobností – potažmo funkce režiséra – na soudobém českém jevišti: „...jedním z klíčových problémů našeho divadelního umění je citelný nedostatek režisérských osobností, s přízvukem na to slovo. Progressivní vývoj našeho divadelnictví je úzce závislý na tom, bude-li tento neradostný stav překonán, či nikoliv. Příznějme si: máme příliš málo, příliš málo takových režisérů, o kterých lze říci: ano, to je umělecká osobnost, to je tvůrce.“<sup>285</sup> Při srovnání dikce kovaného stalinisty a mladého kritika – jak se potkali na stránkách jediného tehdejšího periodika o divadle – před námi vyvstává proměna dobové reflexe divadla. Brousilova ideologická denunce se z podstaty staví proti tvůrčímu přístupu režiséra a Milan Lukeš zcela přirozeně (přitom je to obrat o sto osmdesát stupňů), a chtělo by se říci po lukešovsku, konstatuje pokřivenost divadelní praxe.

V následujícím čísle píšou Ilja Prachař s kritikem Rudého práva Zdeňkem Eisem vcelku pochvalně o *Loupežníkovi* (prem. 20. října 1954): „Z inscenace vane poctivá práce režiséra A. Radoka. Jeho režie je dílem umělce s bezespornými schopnostmi realisty. [...] Stává se pouhou formou tam, kde stojí režisér bezradně nad společenským smyslem literární předlohy, nebo kde se nedovede k autorovi dost důsledně kriticky vyjádřit. To od umělce Radoka vyžadujeme.“<sup>286</sup> Tón je sice vstřícnější, avšak hodnotící muštr setrvává v primitivní polaritě formalismus–realismus.

O půl roku později, v Trägerově hodnocení scénografie třetího dějství inscenace *Vysokého letního nebe* (prem. 23. června 1955) už žádnou takovou sociálněrealistickou šablonu nenajdeme (a ani v jiné kritice této práce). Dokonce tu vidíme jistou proměnu kritérií: „...v sugestivním dekoračním náznaku J. Svobody [scéna] nadlouho zůstane dokladem Radokova básnického režijního umění, které je nyní tak vzácným hostem na jevišti Národního divadla.“<sup>287</sup> Čili žádná výzva k boji za ideologickou estetiku, ale plédování pro poetiku náznaku a tvůrčího vkladu, a navíc obecné konstatování absence takových principů (nejen) na první scéně.

283 BROUSIL, A. M. [= Antonín Martin]. O práci Vesnického divadla II. *Divadlo* 6, 1955, č. 1, s. 20. – Ladislav Smoček tehdejší pojetí formalismu přiblížil takto: Při školním cvičení na DAMU v roce 1953 řekl herci v roli soudce, že si má v určitém okamžiku zaostřit tužku. Jeho tehdejší pedagog Antonín Dvořák se na něj obořil: „Jak si dovolujete herci předepisovat, co má dělat?! To je formalismus!“ (Rozhovor s Ladislavem Smočkem.)

284 Zdeněk Hofbauer byl šéfem činohry od 17. října 1953; 20. listopadu téhož roku zahynul na následky automobilové nehody.

285 LUKEŠ, Milan. Režisér – tvůrčí osobnost. *Divadlo* 6, 1955, č. 1, s. 41.

286 EIS, Zdeněk – PRACHAŘ, Ilja. Mládí a láska. K inscenaci Čapkova Loupežníka v Národním divadle. *Divadlo* 6, 1955, č. 2, s. 104.

287 jtg [= Josef Träger]. Obrazy z dnešní vesnice. *Svobodné slovo* 29. 6. 1955.

Za další půlrok, po premiéře *Ďábelského kruhu*, už si Radok mohl zapsat do deníku: „Pokus o divadlo bez naturalistických kulis. Špatná předloha. Co je důležité a snad rozhodující: kritiky připouštějí, že je možné a hlavně dovolené pracovat bez osvědčeného receptu té manýry, které se u nás v posledních pěti letech říkalo ‚socialistický realismus‘. Za podobný způsob inscenování jsem byl vlastně vyhnán z divadla a filmu jako formalista.“<sup>288</sup> – Kritika nejenže připouští, ale otázku formalismu – a právě na Radokově inscenaci – pojmenovává a přehodnocuje: „Vždy, když se na našem jevišti použije některých nových nebo – řekněme – méně obvyklých scénických prostředků a postupů, překvapivých právě touto neobvyklostí, ozvou se s důsledností hodnou lepší věci takové hlasy: Pozor, je to formalismus! Pozor, je to expresionismus! Pozor, chtějí nám zalepit oči vnějškovostí! A tak podobně. Ti, kteří to říkají, nepřemýšlejí obvykle o tom, co ten nebo onen scénický postup nebo jevištní výrazový prostředek vyjadřuje, jak souvisí s myšlenkou, s ideovým obsahem, jaký je jeho smysl. Dívají se na otázku sami jako – formalisté. Nepochybuji, že takové jednotlivé hlasy se ozvou i nad inscenací *Ďábelského kruhu* Heddy Zinnerové v Tylově divadle. Ostatně jsme je již i zaslechli.“<sup>289</sup> Jaroslav Opavský tím záhy po premiéře v podstatě vyzývá kuloárové hlasy a po debatě i volá Evžen Drmola: „A tato inscenace je přímo příspěvkem do diskuse o sladění jevištní formy a obsahu. (Už dávno se o tomto problému přestalo diskutovat!).“<sup>290</sup> Brousilové v tuto chvíli mlčí, zjevně neměli odvahu v nejisté politické situaci hájit zdanovovská dogmata, neboť v celém rozsáhlém kritickém ohlasu Radokova *Ďábelského kruhu* jsem nenašel jedinou výtku v tomto duchu – a ostatně ani mnoho jiných. Opavského „liberalismus“ ale nejde nikterak daleko a jeho rétorika se v podstatě příliš nevzdaluje z realisticko-schematických pozic: „Co zavdalo některým lidem příčinu k falešným domněnkám, že inscenace ‚Ďábelského kruhu‘ není realistická? Těžko říci. Snad to, že v první scéně (byť jasnovidce Hanussena) používá zrcadlových stěn, že před obraz lipského vězení zavěsil drátěnou mřížovou síť nebo že představiteli Göringa upravil příchod až téměř od zadního vchodu Tylova divadla?“<sup>291</sup>

Také Zdeněk Eis inscenaci chválí jako „realistickou“: „Režie bohatě využívá mnoha jevištních možností k působivé realistické kompozici jednotlivých obrazů a celého představení.“ Pojmenoval přitom, ovšem spíše mimoděk a velice obecně a primitivně (což vlastně nebylo v té době málo), jeden z rysů moderní režie: „Režijní nápady, jimiž inscenace přímo hýří, nejsou samoučelné. Mají jednoduchou věcnou formu a podporují hlavní myšlenku hry...“<sup>292</sup> Práci se „skutečností života“ pomocí imaginativního rozžívání reálných předmětů v herecké akci –, s níž si kritika uskrípnutá v ideologických kolejích nevěděla rady a v důsledku vlastní pojmové chudoby

288 Deník Alfréda Radoka 1954–1956 [cit. dle HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 227].

289 OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[a].

290 DRMOLA, E. Op. cit.

291 Op. cit.

292 EIS, Z. Op. cit.

jej nepřesně nazývá „realismem“, pojmenuje Jan Grossman o pět let později „sílu věčnosti“.<sup>293</sup>

Tyto citáty k Radokovým inscenacím z dobového tisku v rozmezí roku a půl nám poskytují alespoň hrubou představu o proměně kritické mapy, která se tu pomaleji, tu rychleji překresluje v reakci na proměny politikospolečenského klimatu poloviny padesátých let. A v těchto nespolehlivých souřadnicích estetických a ideologických kritérií, nejasných hranicích vyžadovaného, povoleného a postihovaného, se utváří i ohlas *Ďábelského kruhu*.

Nelze opomenout, že dočasnou změnu hodnoticích kritérií sledujeme na inscenaci hry ideologicky „nezávadné“. Zinnerové drama s protežovaným tématem boje proti fašismu, s aktuálními propagandistickými „přesahy“ tak šťastnou shodou okolností posloužilo jako vhodný prostor pro modifikaci kritického diskurzu i jako užitečný vehikl Radokova tvůrčího gesta.

Velice pozitivní a oproti předchozím inscenacím početně násobnou reakci na *Ďábelský kruh* však nelze vykládat ani jako náhlou osvícenost recenzentů, ani radikální převrácení kritických kabátů. Vždyť za čtvrt roku nebudou schopni (či nebudou chtít) odhalit u Nezvalovy tendenční „protiatomové“ hry *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* pravou příčinu nezdaru Radokovy marné práce. Týž Jaroslav Opavský v osmém čísle *Divadla* v roce 1956 napíše: „A ještě jedna věc se ukázala: že ten nebo onen jevištní prostředek není sám o sobě formalistický nebo realistický, ale stává se takovým nebo onakým teprve začleněním do kontextu díla, v němž dostává smysl. V *Ďábelském kruhu* bylo užito neotřelých scénických postupů k strhujícímu vyjádření velké ideje, pravdy o životě člověka a společnosti. Shodou okolností to byl právě zase A. Radok, který nás při inscenaci Nezvalovy *Atlantidy* přesvědčil i o opaku, totiž o tom, že nevšední postup se stane formalistickým, neslouží-li myšlence, ale chce-li na sebe upoutat sám pozornost a být smyslem díla.“<sup>294</sup> A podobně Jiří Nožka: „Kapitolu samu pro sebe představuje způsob jevištního provedení hry. S plným vědomím odpovědnosti říkáme, že Nezvalovo dílo poškodilo. Režisér Alfréd Radok, který v předchozí inscenaci vytvořil z *Ďábelského kruhu* doslova divadelní báseň, udělal z této básnické hry přehlídku divadelních efektů. Básníkovo slovo bylo oslabeno a místy až zaniká v návalu režijních a výtvarně formalistických nápadů.“<sup>295</sup> Stále to byl tanec mezi vejci. Tuto nestabilitu hodnoticích kritérií, nároků kladených na umělce v duchu nejisté společenské atmosféry je třeba mít při pročitání tehdejších textů na paměti.

## Dobové vnímání inscenace

Den po prvním uvedení hlásily deníky téměř pod jednotným titulkem: „Velký úspěch premiéry hry *Ďábelský kruh*“<sup>296</sup> – a ve většině periodik se divadelní referáty objevily do konce roku, když byla hra uvedena ještě na Boží hod

293 GROSSMAN, J. Síla věčnosti. Op. cit. 1961.

294 OPAVSKÝ, Jaroslav. Na jeviště se prodírá životní pravda (Nad uplynulou pražskou divadelní sezónou). *Divadlo* 7, 1956, č. 8, s. 633–638.

295 NOŽKA, Jiří. Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. *Svět v obrazech* 7. 4. 1956.

296 Pravda (Bratislava), Rudé právo, Zemědělské noviny, Obrana lidu, Práce.



a den před silvestrem. Tiskový ohlas byl co do kvantity i hodnocení vsutku mimořádný.<sup>297</sup> Záporná ani vlašná nebyla žádná recenze, mnohé dokonce používají superlativa: „monumentální režie“, „vynikající režijní dílo“, „výtečná režie“<sup>298</sup> – a jen někteří autoři se hodnocení vyhnuli tím, že místo o úspěchu inscenace psali spíše o ideologických „kvalitách“ textu. Několik kritiků – a to je podstatné – v reakci na proměny společenského paradigmatu využilo hodnocení inscenace k otevření obecnějších problémů divadla; kromě otázky formalismu a realismu to byly: reetablování funkce režiséra a úžeji krize tvorby činohry Národního divadla.

Problém soudobého postavení či vůbec existence české divadelní režie otevřel ve výše citovaném článku o nedostatku osobností Milan Lukeš. Jaroslav Pokorný o dvě čísla později začne v Divadle tisknout seriál „Postavení režie“, v němž píše, o jejím „odumírání“<sup>299</sup> a stanovuje českému divadelnictví úkol: „Vybojovat režii opět to postavení, funkci a platnost, jaké jí náleží po zákonech historického vývoje a umělecké nutnosti.“<sup>300</sup> Evžen Drmola to vidí jednoznačněji: „Co ovšem často našemu divadlu chybí, je jediný muž, který sladí onen koncert hereckých sólistů režisérským gestem...“<sup>301</sup>

Alfréd Radok „plní“, i pokud přihlédneme k jakékoli jiné divadelní produkci té doby, tento úkol bezkonkurenčně. Zcela nadšený Lukeš v Lidové demokracii proto může o jeho *Ďábelském kruhu* napsat: „...velkolepá inscenace otřesné působivosti. Režijně tak perfektní představení, jaké jsme na českém jevišti už dlouho neviděli.“<sup>302</sup> Koho považuje za *osobnost* české režie, je zřejmé. Podobně se v situaci zorientoval Evžen Drmola, který si vypomůže dobrozdáním sovětské proveniencí, čímž – bez ironie – umístí režiséra do dobré společnosti: „...[Radok inscenaci] vystupňoval způsobem, pro který nemáme v posledních letech v našem divadelnictví obdoby. Tato [...] inscenace je v leckdy suchopárném, kantorském, neosobitém a povrchním divadelním životě skutečně tvůrčím činem, který charakterisoval sovětský divadelník čtyřmi slovy: ‚Ochlopkovův Hamlet a Radokův Ďábelský kruh!‘. Kde Zinnerová popisuje, tam Radok jako dramaturg a režisér této hry psychologizuje všemi prostředky, které má moderní divadlo po ruce...“<sup>303</sup> Kromě východního vzoru se autor najednou obrací i na Západ: „A to, čím strhává Radokova inscenace, nám připomíná jouvetovskou inscenační teorii, že

297 ERPENBECK, F. Op. cit., s. 21, uvádí, že „podle oficiální informace“ to byl vůbec největší mediální ohlas divadelní inscenace od roku 1945. I pokud tuto „oficiální“ informaci budeme brát s rezervou, nebude snad daleko od pravdy. Jen při srovnání s předchozími Radokovými inscenacemi v Národním divadle je nárůst enormní: k *Loupežníkovi* registrují čtyři a k *Vysokému letnímu nebi* devět recenzí. K původně agentážní letní produkci *Stalo se v dešti* (prem. červenec 1955) z téhož roku jsem našel zatím pouze jednu zmínku. Při pohledu na starší Radokovy inscenace se počtem dohledaných ohlasů *Ďábelskému kruhu* (50) přibližují jen *Lištičky* z ledna 1948 s napočítanými dvaatřiceti záznamy.

298 BĚHOUNEK, V. Op. cit. jtg [= Josef Träger]. Op. cit. SCHULZ, A. Op. cit.

299 POKORNÝ, Jaroslav. Postavení režie. *Divadlo* 6, 1955, č. 3–5. ČERNÝ, J. Op. cit. 2007, s. 431–432.

300 POKORNÝ, J. Op. cit., č. 5, s. 380.

301 FENCL, O. Op. cit.

302 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

303 DRMOLA, E. Op. cit.

„divák nesmí ztratit schopnost vlastního soudu domýšlení příběhu“, že mu nesmí být dáno všechno popisně, bez zákonité ideové stylizace.“<sup>304</sup> Někteří kritici vskutku „objevovali“ Ameriku. Od umělce se už nevyžaduje ideologií daná, tupě „realistická“ linie, ta je naopak považována za zpátečnickou, oceňované jsou „fantasie“, „báseň“, „náznak“. Jak se liší následující Opavského tiráda, byť s příznačným drobným zaváháním, od rok starých úkolů Eise s Prachařem: „...inscenace je důkladně *ideově* promyšlená a jeho fantasie, nápady, všechny výrazové prostředky mu [Radokovi] slouží k působivému zvýraznění a dramatizování myšlenky, smyslu hry. V jeho hře, pravda, je bohatství jednotlivých režijních nápadů. Ale to od režiséra chceme, slouží-li myšlenka, celému pojetí.“<sup>305</sup>

Kritika v tu chvíli i leccos odpustila (byť to neopomene zabalit do slovního balastu), když pro sebemenší detail byla ještě před rokem schopná peskovat režiséra za formalistickou diverzi: „Ani Radokova inscenace není ostatně bez slabších míst. Ale o to tu tentokrát neběží. Rozhodující je, že osobitým způsobem tu bylo vytvořeno ideově a umělecky přesvědčivé představení, které odpovídá duchu a smyslu hry H. Zinnerové. Tuto osobitost umělecké řeči chceme od režisérů, herců, spisovatelů, výtvarníků, skladatelů. Nikoli jakoukoli, ale takovou, která po svém říká pravdu o našem životě, pomáhajíc jej tak přetvářet na jeho cestě k socialismu.“<sup>306</sup>

V podobném duchu odhalila inscenace i bedňný stav činohry Národního divadla a komentáře situace využily i v tomto ohledu. Valter Feldstein, jenž ve své nadšené recenzi, kde vyjmenuje většinu inscenátorů, ale na Radoka zapomene,<sup>307</sup> napíše: „Činohra Národního divadla ukazuje tímto představením, jaké síly a působivosti inscenační je schopna, dovede-li soustředit všechny ty veliké a žel často nevyužité možnosti k významnému úkolu.“<sup>308</sup> V rámci možností situaci nejostřeji pojmenoval opět Evžen Drmola: „Odvykli jsme si již málem očekávat od inscenací činohry Národního divadla v Praze věci vskutku nové a překvapivé...“<sup>309</sup> – a pokračuje: „Nyní se tedy objevilo představení ‚*Ďábelského kruhu*‘. Dodejme však ihned: nechceme tím zdaleka říci, že onen kouzelný proutek byl již nalezen a vše v činohře Národního divadla naráz vyřešeno. To naprosto ne.“<sup>310</sup> Nicméně, resumuje Opavský: „Především svým *Ďábelským kruhem* vneslo Národní divadlo do naší scénické kultury zdravý ostrý vítr.“<sup>311</sup>

V tomto momentu Radokovy tvůrčí dráhy je pro něj i pro reetablování funkce režiséra v českém divadle důležité, že zásluhy o inscenaci včetně

304 Op. cit. – V roce 1955 (polsky 1954) vyšla v českém překladu kniha o francouzském divadle v letech 1947–1952, která obsahuje i stať o Jouvetovi. KAŁUŻYŃSKI, Zygmunt. *Cesta na západ*. Přel. Jaroslav Stechar. Brno: Svobodné slovo, 1955. 457 s.

305 OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[a].

306 Op. cit.

307 V recenzi je důsledně uváděn jen jako „režisér“, jak si toho všiml i ČERNÝ, J. Op. cit. 2007, s. 458.

308 FELDSTEIN, V. Op. cit., s. 242.

309 DRMOLA, E. Op. cit.

310 Op. cit.

311 OPAVSKÝ, J. Op. cit. 1956[b].

oprášení „herecké[ho] mistrovství střední generace Národního divadla“<sup>312</sup> přiznávala rozhodující část kritiky otevřeně nikoli textu, tématu či hercům, ale přímo režisérovi.<sup>313</sup> Vznikl mohutný impuls podpořený diváckou návštěvností, na nějž musel chtít nechtít za několik měsíců navázat nový šéf činohry Otomar Krejča.

Pro uchopení dobové recepce hry je podstatné i to, že máme k dispozici jasně a opakovaně deklarovaný záměr Alfréda Radoka inscenovat prostřednictvím Zinnerové hry mechanismus diktatury, dotknout se v době, kdy se to zdá nemožné, tématu inscenovaných politických procesů. Nemohl usilovat – bylo by to sebevražedné a ani by k tomu nemohlo dojít – o *přímé* zobrazení skutečnosti českých procesů. Šlo mu o to, vytvořit pomocí silné divadelní inscenace atmosféru, emoci a prožitek tématu *libovlného* politického procesu a obecně jakékoli diktatury a přiblížit mechanismus jejich fungování divákovi v hledišti tak, že bude tímto zážitkem zcela *prostoupen* (Radok později hovoří o rezonujícím divadle) a pochopí tento aktuální prožitek jako výchozí popud k uvažování o vlastní zkušenosti druhé poloviny padesátých let. Text samotný mu k tomu poskytoval svou schematicností paradoxně dobré východisko a zároveň i výborné krytí. Těžko jej mohl někdo obviňovat z toho, že hovoří prostřednictvím tématu fašistické perzekuce komunistů (a sociálních demokratů) o komunistickém teroru na nevinných, natož komunistů na komunistech. Takové „zneužití“ postavy Dimitrova bylo, domnívám se, za hranicí představitosti tehdejších ideologů.<sup>314</sup>

To, že se režisérovi taková všeobjímající atmosféra skutečně podařila, dosvědčuje i kritika. Václav Běhounek sice upadá do patosu, když píše, že Radok „tvoří mohutné scény hry, jež už přestávají být divadlem, ale jsou oživenou historií. Jsou dramatem velkého lidského zápasu, který i v nás má své svědky, oběti, bojovníky. Nejsme tedy jen diváky, ale přímo účastníky...“,<sup>315</sup> nicméně podlehnutím zážitku potvrzuje režisérovu později formulovanou tezi o účasti diváka „na obřadu představení“. Důvěryhodnější je vjem Milana Lukeše: „O tom, jak se režisérovi podařilo vyvolat tu zruďně strašlivou atmosféru fašistického režimu, lze hovořit jen v superlativech...“, který kromě slova atmosféra použije i klíčový pojem emoce: „Úhrnem povýšil v podstatě dokumentárně-reportážní podklad na svrchovaně emotivní uměleckou záležitost. Dílo se podařilo.“<sup>316</sup> I další recenzenti zmiňují *působivost*, která spolehlivě udržela diváka v pozorném napětí celé čtyři hodiny

312 jtg [= Josef Träger]. Op. cit.

313 Např. „Režisérova práce je znát i v dokonalých hereckých výkonech.“ Op. cit.

314 Jisté mimovolné náznaky propojení hry s aktuální českou politickou zkušeností by se daly spatřovat v textech recenzí v použití slova „panština“ v souvislosti s postavou Lühringa, které bylo v té době asociováno s vystoupením svědka Josefa Vávry-Staříka v procesu s Miladou Horákovou (K tomu srov. JUST, V. Op. cit. 2006, s. 13.); příznačně se objeví v kritice Rudého práva v sociální charakteristice „zpanštělého sociálně demokratického předáka“; též „zpanštělý bývalý tiskařský dělník“ (Eis, Z. Op. cit.); „...je to zpanštělý, bývalý typograf, maloměšťák“ (Nožka, J. Op. cit. 1956[a].).

315 BĚHOUNEK, V. Op. cit.

316 ml [= Milan Lukeš]. Op. cit.

a potvrzují její nevšední přesah: „Inscenace tak přerůstá svým významem rampy Tylova divadla do celého našeho divadelnictví, stává se společenskou silou.“<sup>317</sup> (V této souvislosti by stál za promyšlení i jistý „performativní“ aspekt Radokových inscenací.)

O reakcích „běžného“ publika přímé zprávy nemáme. Víme ale, že inscenace se okamžitě stala „tahákem“. Nápořádka Národního divadla Marie Roubalová si do knihy poznamenala: „Premiéra za účasti autorky – úspěch strhující.“<sup>318</sup> Tisk hned po první repríze (26. prosince) oznamuje a prorokuje, že „představení je již dnes na několik týdnů předem vyprodáno. Společně s *Holou pravdou* francouzského spisovatele J. P. Sartra, již uvedlo D 34 o několik dní dříve, bude jistě patřit k nejnavštěvovanějším hrám sezóny.“<sup>319</sup> Někteří recenzenti si však důvod návštěvnosti vykládají po svém: „Nesmírný zájem pražského obecnstva o představení dokazuje, jakou přitažlivost má současná tvorba pro naši veřejnost.“<sup>320</sup> Publikum v hledišti Tylova divadla jistě netleskalo samotné ideologické hře, ale především emotivnímu zážitku z divadelní podívané, kterou Radok na jevišti sugestivně rozehrával a jež byla divákovi řadu let odříkána. V tom smyslu vypovídají i čísla o návštěvnosti a reprízovanosti inscenací činohry Národního divadla v té době: *Ďábelský kruh* se hrál ze sedmi premiér této sezony nejdéle (do 17. října 1959, což je bez dvou měsíců čtyři roky) a v počtu repríz (64×)<sup>321</sup> jej překonalo pouze *Jiřkovo vidění* (82×, hrané ale kratší dobu).<sup>322</sup>

A konečně tu byla i „konzervativní“, ideologická interpretace inscenace dle původního záměru autorky, podpořená navíc jejím polopatickým vysvětlením v tisku. Část kritiků, jež se ve výkladu ubírala tímto směrem, se opatrně držela spíše textu a vracela, jak jsem již zmínil, „do hry“ pro autorku důležitý motiv zrady sociální demokracie; inscenaci pak referující oceňovali pouze obecnými slovy chvály a vlastnímu výkladu se vyhnuli (dvakrát s poukazem na nedostatek místa). Korunu programovému vnímání inscenace nasadila sama Zinnerová, když po premiéře bezelstně prohlásila: „Pražské provedení [...] bylo prostě skvělé. Herecké výkony [...] jedinečnou formou realizovaly myšlenky mé hry. Jsem vděčna Alfrédu Radokovi i [...] Josefu Svobodovi za mistrnou inscenaci...“<sup>323</sup> Podtexty vidět

317 DRMOLA, E. Op. cit.

318 *Ďábelský kruh*, nápořádni kniha, aND. – Autorka, tehdejší celebrita socialistické literatury se setkala s Alfrédem Radokem nad tácem chlebičků a tisku poskytla několik rozhovorů. Její manžel, spisovatel Fritz Erpenbeck, šéfredaktor Theater der Zeit, napsal o inscenaci referát (ERPENBECK, F. Op. cit.). V delegaci byli ještě vedoucí Divadelního nakladatelství NDR Bruno Henschel s paní. – Řez. Op. cit. [nepodepsáno]. Velký úspěch premiéry hry „*Ďábelský kruh*“ v Praze. *Zemědělské noviny* 22. 12. 1955.

319 SCHULZ, A. Op. cit.

320 FELDSTEIN, V. Op. cit., s. 239.

321 V roce 1956 se hrálo třicet čtyři představení, roku 1957 jedenáct, o rok později deset a v roce 1959 šest.

322 Průměrná reprízovanost premiér činohry Národního divadla v této sezoně byla padesát dva představení a medián doby uvádění dva roky. (Premiéry dle příslušných sezon viz [online] URL: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz>>.)

323 LETOV, I. Op. cit. Až komicky působí vzpomínka Jaroslava Marvana, že Zinnerová hercům při zájezdu činohry do NDR říkala, „že [...] udělali z její hry vlastně dílo.“ MARVAN, J.



33. Režisér Alfréd Radok s autorkou hry Heddou Zinnerovou po premiéře inscenace 21. prosince 1955.

nemohla, či nechtěla, ale pochválit pod drtivým dojmem musela. Radok dokázal obrátit hru naruby, aniž to bylo „odhaleno“, a pokud kritika psala, že hra „dala [...] příležitost Alfrédu Radokovi k vynikajícímu režijnímu dílu“,<sup>324</sup> je to zcela jistě naopak: režisér dal neduživé hře infuzi divadelnosti a příležitost, o které, slovy Jana Grossmana, „nemá text potuchy“.<sup>325</sup>

### Další život inscenace

Soubor Národního divadla s *Ďábelským kruhem* sice později hostoval v tehdy ještě zdi nerozděleném Berlíně, ale do kapitalistické ciziny soudruzi hru nepustili. To, že se Radok trefil do černého, může totiž napovídat i skutečnost, že inscenace nebyla vybrána ještě předkrejčovským vedením činohry na první ročník festivalu Divadlo národů do Paříže. Soubor tam na konci května 1956 neslavně reprezentoval s *Loupežníkem* a *Atlantidou*, jejichž volbu ve své stati o zájezdu popisuje Jana Patočková.<sup>326</sup> O možnosti výběru *Ďábelského kruhu* se však nezmiňuje. Považovali snad soudruzi na domácím

---

Op. cit. 1991, s. 221. V referátu o jihlavské inscenaci v roce 1963 se píše: „Vyprávělo se tehdy [tj. po premiéře Radokovy inscenace] jako anekdota, že sama Hedda Zinnerová byla překvapena, jakouž to hru vůbec napsala.“ JAROŠ, Svatopluk. *Ďábelský kruh v Jihlavě. Lidová demokracie*, Brno 14. 5. 1963.

324 jtg [= Josef Träger]. Op. cit.

325 GROSSMAN, J. Glosy k práci Národního divadla. *Básnické drama a básnické divadlo*. Op. cit. 1958, s. 481.

326 PATOČKOVÁ, Jana. Pařížský festival 1956 a Krejčův nástup do vedení činohry ND. *Divadelní revue* 20, 2009, č. 2, s. 15–41, s. 19.

jevišti úspěšnou práci za „neexportovatelnou“ pro ideologické „přesahy“ textu? Nebo si dokonce byli nějakým způsobem vědomi antiideologického podtextu? Žádné indicie, proč tak ceněná inscenace nevycestovala, bohužel, nemáme, a skutečné důvody se už zřejmě nedozvíme. Pokud by ale nějaká kvalitativní volba byla bývala nastala, rozhodovalo by se snad mezi *Loupežníkem*, pro nějž hrála i národnost autora textu, a *Ďábelským kruhem*, neboť *Atlantidu* si dlouho předtím prosadil Nezval, aby se mohl podívat do Francie.<sup>327</sup>

Hru Heddy Zinnerové u nás po Radokově české premiéře uvedlo ještě v roce 1963 Horácké divadlo v Jihlavě a hned dvakrát na počátku normalizace, v roce 1971, Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci (zde se scéna Oldřicha Šimáčka podobala Svobodově scénografii) a Divadlo S. K. Neumanna, kde ji hráli jako divadlo na divadle s „brechtovskými“ songy.<sup>328</sup> Zatímco v roce 1963 píše recenzent, že „od Radokovy inscenace [...] uplynula řada let, ale rozruch, jaký tehdy způsobila, je ještě v dobré paměti“,<sup>329</sup> v roce 1971 se o slavné předchůdkyni z devíti dochovaných recenzí zmiňuje pouze dvě, a byť jedna hovoří dokonce o „nedostižné inscenaci“, Radokovo jméno už s počínající normalizací uvedeno není.<sup>330</sup>

327 Op. cit.

328 Virtuální studovna Divadelního ústavu [online]. [cit. 26. 1. 2014]. URL: <<http://vis.idu.cz/Productions.aspx>>.

329 JAROŠ, S. Op. cit.

330 „Reportážní hru německé autorky [...] jsme kdysi poznali v Tylově divadle. Bylo to představení vypjaté expresivní atmosféry, rozehraného aparátu velkého jeviště.“ (ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Drama lipského procesu. *Mladá fronta* 18. 5. 1971) – „V prosinci 1955 zazněla poprvé ze scény Tylova divadla plamenná slova Jiřího Dimitrova z lipského procesu v nezapomenutelné a asi už nedostižné inscenaci hry Heddy Zinnerové *Ďábelský kruh*. Jak vynikající bylo tehdy její provedení, dokazuje i skutečnost, že po šestnáct let se ji neodvážilo žádné pražské divadlo nastudovat znovu.“ (-vá. Návrat Ďábelského kruhu. *Svobodné slovo* 11. 5. 1971) Kritička poznamenala, že publikum roku 1955 reagovalo díky zkušenosti s fašismem – na rozdíl od publika roku 1971 – živěji.

## Postupy

Po letech uměleckého živoření, kdy „[k]aždý pokus o umění může znamenat ztrátu existence“,<sup>331</sup> vycítil Alfréd Radok skulinu v duchu doby a měl odvahu k divadlu. Inscenací *Ďábelského kruhu* na sklonku roku 1955 vrací po sedmi letech na české jeviště prostředky moderní divadelní režie a prakticky reetablují funkci režiséra. Principy to nejsou nikterak nové (imaginativní, nepopisné divadlo se smysluplným přesahem, důsledné vedení herce režisérem, výklad dramatické situace, interakce se scénografií, práce s významovou zkratkou a metaforou na různých úrovních...), ale už sama jejich obnovená přítomnost a zároveň osobitý tvůrčí výklad působily tehdy jako zjevení či připomínka doby, kdy se divadlo nedělalo podle ideologických šablon.

Ještě před inscenacemi *Loupežníka* a *Vysokého letního nebe* dostal Radok poprvé od roku 1947 prostor publikovat svůj názor na divadlo, byť pouze v časopise Národního divadla s omezeným rozsahem.<sup>332</sup> Už z mezititulků jeho článku o práci sovětského režiséra (který nemusel brát ohledy na divadelní politiku a poměry první scény a mohl si dovolit od herců leccos vyžadovat)<sup>333</sup> se jasně vynořují prvky jevištního výrazu, které považoval za podstatné: skutečnost všedního života, postižení pravdy, rytmus režiséra, rozvrh scény, stavba postav, citová paměť, styl, atmosféra, kontrast, zkratka a detail, dílna. Už tady má zformulovanou svou malou teorii „dynamickeho kruhu“ s pojmovou triádou *skutečnost života – skutečnost umělá – skutečnost umělecká*, jíž se bude držet při svých teoretizujících exkurzech zejména v časopise *Divadlo* v šedesátých letech i v pokusu o sepsání knihy o režii v letech sedmdesátých. Svůj pohled na uměleckou transpozici tehdy charakterizoval takto: „Umělec ve snaze postihnout to, čemu říkáme život, našel ještě jinou skutečnost. Skutečnost umělou, z níž různou kompozicí obsahových i formálních prvků vytváří *skutečnost uměleckou*.“<sup>334</sup> Nejviditelnějšími prvky této „skutečnosti umělé“ jsou scénografie a herectví.

## Scénografie

Pro Josefa Svobodu znamenalo opětovné setkání s Radokem v roce 1954 nepochybně obrovský tvůrčí impulz. Jejich oboustranná a koncepční spolupráce na *Ďábelském kruhu* jako by plynule navázala na tvorbu na téže scéně

331 „Kdybych si alespoň mohl sám ověřit, že skutečně umím dělat divadlo nebo film. Takhle vlastně nevím, co umím, a zda vůbec něco umím.“ Deník Alfréda Radoka z let 1954–1956 [cit. dle HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 222].

332 RADOK, A. Op. cit. 1954.

333 Dokresluje to i vzpomínka Ladislava Smočka, který byl svědkem Dudinových zkoušek. Herci plně respektovali sovětského režiséra, ale v momentě, kdy jej zastoupil asistující Radok, z nějž podle Smočka doslova čísela chuť si „zarežirovat“, a měl nějakou připomínku k práci herců, ozvalo z jeviště: „Prosím tě, nemluv nám do toho.“ Rozhovor s Ladislavem Smočkem.

334 RADOK, A. Op. cit. 1954, s. 21.

před osmi, resp. sedmi lety.<sup>335</sup> Vždyť už v úspěšných Hellmanové *Lištičkách* (prem. 24. ledna 1948) násobila scénografie perspektivně prostor do nekonečné hloubky a svírala herce dusnou atmosférou monumentálních zdí, už zde se objevilo jako dramaturgický prvek zrcadlo; a ve skandalizované Faltisově *Chodské nevěstě* (prem. 17. května 1949) se ještě stihla mihnout osvobozená vertikála prostoru.<sup>336</sup>

Scénografie *Ďábelského kruhu* směřuje k nepopisné, oproštěné, věcně „nezbytné“ scéně, kombinované v souladu s patřičným významovým gestem s architektonicky monumentálními objekty (vysoké zdi výslechové místnosti, vězení, tribuna s diváky). Pracuje s metaforickou zkratkou i symbolikou, s koncentrací dramatické síly vztahů mezi reálnými (neabstraktními), promyšleně komponovanými prvky scény i dynamickou rolí světla, jež vyúsťují ve vnitřně dramatickou funkci scénografie. Její hlavní role, kromě „autonomní“ atmosférotvorné schopnosti vzešlé ze Svobodových experimentů s architektonikou, zrcadly, světlem, kontrastem a černým horizontem, spočívala v umocňování herecké akce dynamicky aranžované v prostoru. Nejvýrazněji se to projevilo při práci s výtvarným rytmem zrcadel a v „rozpohybované“ statickosti soudních výstupů, kdy scéna svými dynamickými vektory rozžívala dění.

Výrazným spojením scénografie a herecké akce byl i moment, kdy významotvornou hranici prostoru na téměř prázdném jevišti modeloval svým jednáním aktér (scéna ve vězení). Tento princip významové interakce herce a scénografie tvořil později podstatu pojetí prostoru ve *Zlatém kočáru*, kde herecké jednání i pouhé bytí „trčely“ v pusté, syrové ploše a „nekonečné“ hloubce interiérů. Obrácený princip, sevření hmotou, zabydlel jeviště ve vzdušné, realistické stavbě interiéru v *Podzimní zahradě*, v níž „kvasily“ mezilidské vztahy. Vyvrcholením této etapy spolupráce obou tvůrců byla nepochybně dynamická scénografie v *Komikovi* vystavěná na neustálém prolínání prostorů. – Už v *Ďábelském kruhu* tedy vidíme to, o čem Jan Grossman napíše, že je „hluboký, bezedně tmavý a nevlídný prostor jeviště, holého a rovného – typické prostorové východisko Radokových inscenací“.<sup>337</sup>

Kromě společných inscenací na scéně Národního divadla v letech 1954 až 1959 a Laterně magie využil Svoboda tyto impulzy i v práci s dalšími režiséry. Za pozornost by v budoucnu stálo srovnání, jak na to upozorňuje Eva Stehlíková,<sup>338</sup> na první pohled zásadně odlišných scénografií pro tak rozdílné režisérské osobnosti, jakými byli Krejča, Pleskot, Macháček...

335 Radok, který se se Svobodou rozešel po svém vyhazovu z Laterny magiky a znovu začali spolupracovat až v roce 1965, v Hedbávného nepublikované vzpomínce vztah charakterizoval takto: „Svoboda, když mě budou věšet, tak Svoboda přijde, protože je to povinný vidět tu popravu, tak přijde a bude se na to koukat. Když mě dají na poslední chvíli milost, bude první, kdo za mnou přijde a řekne, já jsem říkal, Alfréde, že je to volovina, aby tě věšeli, tak budeme dělat dál.“ Rozhovor Zdeňka Hedbávného s Jiřím Cieslarem [kolem roku 2000]. Páska č. 9, archiv autora.

336 K *Lištičkám* srov. např. HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 143–145. KADLEC, L. Op. cit. – K *Chodské nevěstě* HEDBÁVNÝ, Z. Op. cit., s. 158–168.

337 GROSSMAN, J. Drama a režisérův sloh. Op. cit. 1958, s. 103.

338 STEHLÍKOVÁ, Eva. O Josefu Svobodovi česky. *Theatralia* 17, 2014, č. 1, s. 356.



## Herectví

Mohl-li se Radok ve Svobodovi vždy spolehnout na motivovaného a invenčního partnera, v práci s herci měl situaci o poznání těžší, když mnohdy překonával laxní neprofesionalitu některých členů činohry a snažil se uplatňovat svou představu o herectví (jemuž ve svých poznámkách i v článku o Dudinovi věnuje nejvíc prostoru). Z pohledu vývoje jeho režijního stylu jde především o výrazné *zintenzivnění práce s hercem*, jehož zárodky lze spatřovat už v komornějších inscenacích v Divadle 5. května i zmíněných *Lištičkách*.<sup>339</sup>

Veškerou akci staví na důsledném výkladu dramatických situací, což se projevilo v promyšlené mizanscéně: „Arangement má přesný rozvrh a cíl. [...] Každý přechod je vnitřně zdůvodněn.“<sup>340</sup> Při tvorbě výrazu směřuje v souladu s tématem od vnitřního k vnějšímu metodou fyzických jednání (byť je tak sám nenazýval) a musel kvůli množství postav hry hledat u většiny herců prostředky k „zhutnění smyslu“, což ho vedlo k herectví výrazné zkratky,<sup>341</sup> náznaku, výrazové úspornosti a k potlačení psychologizování. Zároveň už tu nepřecházel do exprese ani karikatur, které bychom našli byť v nevelkém počtu v některých poválečných pracích (*Vassa Železnovová* aj.).

Dalším důležitým principem, který stojí v základu Radokovy režijní práce, bylo důsledně vyžadované sjednocení stylu hereckého výrazu, jež přineslo první významné výsledky právě v *Ďábelském kruhu*. (Sem je kromě detailního vypracování i okrajových figur třeba zařadit i Smočkovu práci na režii sborových scén a její následné zakomponování do souhry ansámblu.) Přitom začíná, v rámci možností obsazení, systematictěji pracovat s vybranými herci, s jejich individuálním výrazem, s odstraňováním návyků.<sup>342</sup> U mnohých to vedlo k naprosto překvapujícím výsledkům, jak bylo patrné na proměně Jaroslava Marvana i propracovaném výkonu Miloše Nedbala. Tuto spolupráci cíleně rozvíjí v následujících režiiích: s Vášovou a Nedbalem ve *Zlatém kočáru*, s Högerem v *Podzimní zahradě*, s Marvanem a Peškem v *Komikovi*.

339 Podrobný rozbor herectví v poválečných inscenacích je dalším úkolem radokovského bádání; často se v tomto období ulpívá na zdůrazňování efektních scénografických koncepcí (*Veselá vdova?*, *Hoffmannovy povídky*, *Rigoletto*) a pomíjejí se jeho komornější práce (*Vassa Železnovová*, *Tlustý anděl z Rouenu*, *Stilmondský starosta*) či režisérovo pedagogické působení v DISKu.

340 RADOK, A. Op. cit. 1954, s. 22.

341 „Cítíte stavbu a konstrukci, prožíváte v malém okamžiku dějství, které by ve skutečnosti všedního života trvalo hodiny. A všimněte si, jak malých vnějších prostředků mohou herci použít – stačí několik záchvěvů hlasu, malá pomlka mezi větou – k velkému vnitřnímu dramatu. [...] Zhuštěnost dramatického okamžiku.“ RADOK, A. Op. cit. 1954, s. 24.

342 Při popisu Dudinovy práce jako by líčil svůj ideál přístupu k herci: „...postupuje z dané situace zcela po svém, individuálně, jako umělecká individualita. Nezaměřuje prostředky s cílem. Proto je dobrým pedagogem. Citlivě rozeznává překážky, které se staví v cestu mezi skutečným prožitkem a takzvaným hereckým návykem.“ RADOK, A. Op. cit. 1954, s. 22.

Přechodnou – na rozměru této inscenace – konsolidací hereckého souboru činohry přispěl Radok k celkovému posunu v hereckém stylu směrem k civilnosti, věcnosti, zkratce a pokusil se o formování profesionálního herce schopného práce na sobě, nabízejícího režisérovi vlastní iniciativu v detailech, celku role a respektujícího záměr inscenace.

V souvislosti s herectvím se objevuje také nové konstruování vztahu herec–objekt, kde v intenzivním významovém zatížení určitých prvků scény a hry (průsečíky času a prostoru) vzniká tolik ceněná *radokovská metafora*. Ta už nevychází (jistě je to dáno i žánrem) z avantgardní lehkosti a poetického principu (jako např. ve *Veselé vdově?*, ale i *Jedenáctém přikázání*), ale z důrazu na věcnost a součin dramatických situací, ze začleňování prvků reality do vztahů s veškerým uměleckým výrazem. Tyto postupy v kompozici inscenace vycházejí z důsledného provazování hereckého prvku s ostatními, často rovněž věcně pojatými složkami. Metaforická koncentrace významu, která vytváří impulzy k dílčímu jednání i dílčí pointy scén (Lühringova skříň, překocená židle), se stane jedním z charakteristických rysů budoucích Radokových prací.

## Rytmus

Radok byl dle slov mnohých pamětníků vyznavačem či fanatikem *rytmu* a tento pojem tvoří od roku 1954 leitmotiv jeho textů o divadle: „Věřím, že se v umění neustále bude více zdůrazňovat pojem *rytmus* – tj. ona dynamická kompozice obsahových a formálních prvků, která převádí skutečnost všedního života do skutečnosti umělé a posléze umělecké, jejímž konečným cílem je co nejintenzivnější postižení pravdivosti všedního života.“<sup>343</sup>

Právě rytmický princip v nesčetných variacích byl katalyzátorem dramatického pohybu *všech* prvků stylu a už v *Ďábelském kruhu* jej lze vyzorovat na *všech* úrovních: v dramaturgické úpravě schematického textu, výstavbě pointovaných situací a s tím související rytmizaci hereckého projevu, vnitřní dynamice výstupů provázaných do celku inscenace, ve střídání jednotlivých scén, práci se světlem, zvukem, hudbou, v zasazení herce do „výtvárného rytmu“ scénografie, v uplatňování principu kontrastu, gradace aj.

Až důsledné propojování těchto „dílčích rytmů“ v syntéze rytmického gesta inscenace mohlo vést k naplňování komplexní dramaturgicko-režijní představy-záměru, efektivnímu i efektnímu předávání různých rovin tématu, k až fyzické *rezonanci* smyslu.

343 Op. cit., s. 21.

## Téma

„Záměr inscenace: Postihnout cynismus určitého politického systému a ukázat jeho protiklad. Snažili jsme se postavit diváka před určité historické skutečnosti, jejichž pravdivost jsme zesilovali rozšiřováním textu hry do *podtextů*. Chtěli jsme dát každé postavě dramatu přesnou charakteristiku jejího společenského zařazení, kromě jejího vlastního psychologického a charakterotvorného rytmu. Domnívám se, že se nám tato práce z větší části povedla,“<sup>344</sup> shrnul a zhodnotil Alfréd Radok záměr a výsledek práce na *Ďábelském kruhu* čtyři měsíce po premiéře.

Když v červnu 1950 připravoval v Divadle státního filmu rozvernou komedii *Jedenácté přikázání* (prem. 17. června 1950), probíhal na Pankráci proces s Miladou Horákovou a spol.; rozsudky byly oznámeny 8. června a o jedenadvacet dní později vykonány popravy. Inscenace byla tehdy ulehčujícím i zoufalým výdechem pro tvůrce i diváka své doby.<sup>345</sup> Stejně jako to vycítili diváci vyprodaných představení, pochopili to i představitelé moci, kus po půl roce stáhli z repertoáru a režiséra hnali přes Karlín do Vesnického divadla v Hloubětíně. – O šest let později je znovu režisérem první scény (pracuje i pro rozhlas a televizi),<sup>346</sup> v Československu hostuje po letech první západní divadelní soubor, ale zároveň je na Letné odhalen „anachronický“ Stalinův pomník a v den zahájení První celostátní spartakiády na Strahově (23. června–6. července) uvádí Radok „marnou“ Stehlíkovu agitku. Doba se nejistě mění.

Po první polovině padesátých let, kdy se zejména po inscenovaných politických procesech mnohým posunulo vnímání společenského zřízení od jedné totality ke druhé, se tato „divadla moci“ stala Radokovi ústředním tématem, hledáním „kořenů zla“ a lidskosti. Zinnerové hra a její historická „skutečnost“, obraz fašistické diktatury mu posloužily k onomu *zesílenému rozšíření do podtextů*. Jeho inscenace je vůbec první, byť nepřímou (pomineme-li tendenční Burianovo *Pařeniště*) divadelní reflexí politických procesů u nás.<sup>347</sup>

Radok otupil ideologicko-agitační vyznění schematické hry na úrovni textu, ale především pomocí režijních prostředků, jimiž „podepřel autora z hlediska čiré divadelnosti“,<sup>348</sup> a do hry implementoval vlastní tématu. V první instanci to bylo nově nahlédnuté téma fašismu<sup>349</sup> postavené na

344 Poznámky Alfréda Radoka k *Ďábelskému kruhu*, dNM, s. 1.

345 „...v nevázaném a nezávazném smíchu, jako tomu bylo například v *Jedenáctém přikázání*, kdy smích byl pro mě i pro diváka ventilem s kyslíkem, takovým ventilem v čase, kdy jsme se dusili tzv. ideologickými agitkami.“ Nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 1, archiv autora.

346 V rozhlasu uvedl Cervantesova *Lišáka Pedra* (16. dubna 1955) a pro televizi připravoval scénář filmu *V pasti* podle povídky Theodora Dreisera (uvedeno 10. října 1956).

347 Srov. „...přináší i svůj první jevištní příspěvek k vyrovnání se s justičními vraždami padesátých let...“ JUST, V. Op. cit. 2010, s. 67.

348 GROSSMAN, J. Drama a režisérův sloh. Op. cit. 1958, s. 105.

349 Sergej Machonin jej v šedesátých letech nazve „programový[m] monotematik[em] nenávisti k fašismu a každé tyranii“. MACHONIN, Sergej. Dvojí Radok. *Literární noviny* 8. 4. 1967.

odhalování nelidskosti režimu a lidskosti jeho obětí uměleckými prostředky, nikoli soubojem ideologií, nikoli pomocí tupé a navíc deformované dokumentárnosti a karikatury.<sup>350</sup> Povoleno téma mu posloužilo jako transportér, jímž do inscenace bez ostentativního zvýraznění dostal i neveřejně deklarovaný politický podtext, o poznání cíleněji, než tomu bylo v *Jedenáctém přikázání*: „...domnívám [se], že moje divadelní představení bylo rezonující právě proto, že kladlo otázky, které se týkaly všeho, čím člověk touží, chce a jedná. Já, stejně jako můj divák jsme se nemohli vyhnout ani historii, ani politice. I když jsme o těchto věcech pomocí autorova textu nehovořili přímo, byly vždy přítomné v hledišti i na jevišti.“<sup>351</sup>

V roce 1958 napsal Jan Grossman o vrcholné inscenaci *Komika*, že se jí daří „prosazovat během procesu stále naléhavěji druhou, ideovou rovinu dramatu, namnoze vyjadřovanou prostředky symbolickými“.<sup>352</sup> Tuto tendenci k imperativnímu prosazování druhého plánu můžeme vyzorovat už i v *Ďábelském kruhu*. Již tady divadlo synergií režijních postupů, kdy tvůrce nezapomíná, že „divadlo jakéhokoliv žánru má především bavit, uchvacovat, vzrušovat“,<sup>353</sup> působí intenzivně na *obnovení vnímání* diváka. Nutí jej myslet, nebo jej přinejmenším vytrhuje z totalitní letargie. V obou rovinách vytvářelo přesah, jímž rezonovalo ve své době.

## Styl

Radokův režijní styl lze jen velmi obtížně zkoumat chronologicky a lineárně.<sup>354</sup> Jak píše v průkopnickém „pokusu o charakterologickou studii“<sup>355</sup> Jan Grossman: „...je zřetelné, že základem takového slohu není jen divadelní formule, schéma a opakující se vzorce režiséřských postupů, ale určitý, velmi konkrétní Radokův obraz života či alespoň životní pocit.“<sup>356</sup> Tomu režisér – a bude to platit i v jeho budoucích opusech – přizpůsobuje výběr prostředků. Některé v jistém období akcentuje, k jiným se vrací, některé vyzkouší a opustí. Pochopitelně tu nejde o žádný eklektismus, neboť

350 „Sloh celého představení je dán úsilím o výraznou symboličnost a sugestivní zřetelnost. Radok zachoval s obdivuhodnou zřetelností společenský a dobový půdorys hry. [...] Vrcholné události však vynesl do osudové velikosti, v které se už nestýkáš se sociálním a politickým dokumentem, ale s plně procítěnou lidskou tragédií.“ GROSSMAN, J. Drama a režisérův sloh. Op. cit. 1958, s. 104.

351 Nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 5, archiv autora.

352 GROSSMAN, J. Drama a režisérův sloh. Op. cit. 1958, s. 103.

353 Nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 6, archiv autora. Slova potvrzuje i Jaroslav Opaavský: „Byla to hra a představení vysloveně politické. Politické téma však nepřineslo s sebou automaticky šedivost, nudu, nevýraznost, jak věc chápou ještě i dnes někteří jevištní aranžéři, kteří mají dojem, že jejich velikost je hodna jen velikánů – klasiků světového dramatu.“ OPAVSKÝ, Jaroslav. Na jeviště se prodírá životní pravda (Nad uplynulou pražskou divadelní sezónou). *Divadlo* 7, 1956, č. 8, s. 636.

354 „Směna stylů není proto u Radoka vždycky v souhlase s chronologickým vývojem, ale je ovlivňována situací, poměry, charakterem divadla atd.“ GROSSMAN, J. Drama a režisérův sloh. Op. cit. 1958, s. 112.

355 Op. cit., s. 110.

356 Op. cit.

volba a invence vycházejí z pečlivého promýšlení a pozorování „skutečnosti života“.

Proto ani v *Ďábelském kruhu* nešlo o nějaký zcela zásadní stylotvorný zlom v jeho tvorbě, ale spíše o dobově podmíněnou „explozi“ dlouhodobě promyšlených a již částečně užitých prostředků a postupů, které se budou napříště rozvíjet v sérii inscenací v Národním divadle, v Laterně magice a dále, jejichž kořeny nacházíme již v počátcích Radokovy tvorby ve čtyřicátých letech.

Přesto v inscenaci *Ďábelského kruhu* nalézáme výrazněji či vůbec poprvé některé tematické fenomény a i režijní principy – jak je to patrné například na zintenzivnění práce s hercem –, které v budoucnu opakovaně použije ve svých realizovaných (i nerealizovaných) inscenacích. Vytкну některé z nich.

## Soud

Prvkem, který se tu objevuje poprvé (šťastnou dramatickou „volbou“ vedení činohry Národního divadla), ale ne naposledy, je *topos soudu* a soudního procesu. Instituce, která má sloužit k nalezení spravedlnosti, u Zinnerové i Radoka funguje jako zmanipulovaný nástroj moci. Inscenace však potlačuje autorčinu aktuální ideologickou analogii s procesy proti německým komunistům (v Čechách ostatně mohla působit spíše jen prostřednictvím tisku) a nechává působit „podobností čistě náhodnou“, s českými politickými procesy od Horákové, přes Slánského k sociálním demokratům.<sup>357</sup>

Režisér tu nejde cestou výrazné adaptace (nemá důvod ani možnost), jak ji vytvoří v roce 1964 ve svém vrcholném díle, přepisu Rollandovy *Hry o lásce a smrti*.<sup>358</sup> V ní postaví ohradu i ohrádku jakéhosi „lidového“ soudu, pojatého jako zábava pro masy, a učiní z ní obraz společenského zřízení, hledání „kořenů zla“ i lidskosti člověka. Soudní *topos* pak dokonce konkrétně zvýrazní v přidáných postavách soudců v dosud neznámém televizním a filmovém scénáři této adaptace.<sup>359</sup> Podobně se objeví i v náčrtu inscenace *Kořeny zla* z roku 1967<sup>360</sup> a v nerealizovaném scénáři *Goethova Fausta* z roku 1968.<sup>361</sup>

Situace soudu na jevišti vytváří specifický vyprávěcí rámec, který umožňuje jistou proměnu perspektivy, narušení toku vyprávění a distanci. Takové *zvrstvování* dění různými prostředky je pro Radokovu tvorbu typické.

357 Jak byl tímto tématem „soudu s dobou“ Radok prostoupen, je možné číst mezi řádky i v závěru článku z roku 1954: „Jestliže se Vám, divákům v hledišti, bude zdát, že jste účastni jako porotci na skutečném a pravdivém líčení, v němž autor, režisér a herci jsou vášnivými obhájci i žalobci, pak dílna vykonala dobrou práci. Neboť Vy řeknete: toto jsou naši nepřátelé.“ RADOK, A. Op. cit. 1954, s. 26.

358 Ta na důkladné zhodnocení ještě čeká, neboť studie Bořivoje Srby z roku 1989 (SRBA, B. Op. cit.) neřekla zdaleka vše.

359 RADOK, Alfréd. *Hra o lásce a smrti: Filmový scénář*. Strojopis, 1966. 181 s. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM, nezpracováno. Týž. *Hra o lásce a smrti: Původní televizní film o divadelní inscenaci téže hry*. Rotaprintová kopie scénáře České televize, [1966]. 196 s. Tamtéž.

360 Inscenaci *Kořeny zla* podle stejnojmenné rozhlasové hry Jiřího Vilímka z roku 1965 si v základních a velice zajímavých obrysech pouze načrtl; bude jistě předmětem mého dalšího bádání.

361 SROV. PETRUŽELA, H. Op. cit. 2004. RADOK, A. Op. cit. 2004.

V *Ďábelském kruhu*, což vychází i z charakteru předlohy, vzniká významový posun *pouhou* – ale dostačující – analogií: inscenovaný nacistický proces – inscenovaný stalinistický proces. Prostředky zvrstvení tu nenacházíme v komplikovaném „rámování“, ale spíše v náznacích jednotlivých funkčně propojených prvků: zrcadlo v Hanussenově salonu, ateliérové okno v bytě, nezvyklá přítomnost davu na scéně ad. Jejich výsledkem byly úspěšné pokusy o znejistění diváka. Neboť proti požadavku ideologického zobrazení ustálené, a tudíž kontrolovatelné a bezproblémové jednoznačnosti, staví Radokovy inscenace na vyvolání pocitu nejednoznačnosti. To je podstatný výsledek působení jeho režijních postupů, jako jím bylo kupříkladu i geniálně jednoduché spojení baletek a vysokých pecí v programu *Laterny magiky* na EXPO '58. Divadlo znovu začíná „komplikovat“ vidění skutečnosti.

## Publikum

Součástí inscenovaného procesu bylo i náležité publikum, jehož překvapivým umístěním na jevišti *Ďábelského kruhu* režie v podstatě otočila perspektivu hry a kladla zneklidňující otázku: Kdo je divákem? Anonymní dav, lidé v pozadí mechanismu moci, aktivní i pasivní účastníci politických procesů Radoka velmi zajímali.<sup>362</sup>

Jeho práce s davem-sborem se liší inscenací od inscenace. Například dav v *Loupežníkovi* prokresloval a jednotlivé postavy individualizoval, nebyl to jen „lid“, ale konkrétní charaktery. Při množství úloh v *Ďábelském kruhu* mu na důkladnější pojednání davu nezbyl čas – práce na něm svěřil Ladislavu Smočkovi –; jeho priorita byla tentokrát jinde. Ve *Hře o lásce a smrti*, na jejíž spojitost s *Ďábelským kruhem* se často poukazuje (právě kvůli přítomnosti davu a soudní ohrádky), učinil z individualizace davu na galerii jeden z nosných principů. Jeho členové byli spoluhráči, aktéry dění se všemi důsledky, neboť pohyb mezi galerií a arénou byl obousměrný. A právě tento pohyb by mohl ve zkratce charakterizovat interpretační posun mezi oběma inscenacemi: obraz davu pasivního a aktivního. S částečně individualizovanými sbory hodlal pracovat opět i v *Kořenech zla* a v *Goethově Faustovi*.

## Obřady

Sám průběh soudního procesu je jistým druhem společenského obřadu. A právě různé smyšlené obřady tvořily, již jinde částečně popsány,<sup>363</sup> rys Radokova režijního rukopisu. Často jsou jistým zauzlením smyslu, místem narušení pravděpodobného a kauzálního vnímání skutečnosti (např. vpád masek ve *Hře o lásce a smrti*, pseudolidové rituály v *Posledních*).<sup>364</sup> Takové momenty v *Ďábelském kruhu*, který se záměrně drží „reality“, nenacházíme.

362 LIEHM, A. J. Op. cit., s. 76.

363 SROV. STEHLÍKOVÁ, Eva. Alfréd Radok mezi filmem a divadlem. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Op. cit., s. 214–285. ŠMÍDTOVÁ, L. Op. cit.

364 Už předtím byly v *Lištičkách* a znovu se objeví v *Komikovi*.

Obřady tu zůstávají v řádu *pravděpodobnosti*, ale přesto mají sugestivní účinnost (jasnovidcova seance, scény soudu, Göringův nástup), slouží jako skelet stavby situace i k charakterizaci postav (Lühringovo svlékání a hra se skříní) i jako specifický rytmický nástroj.<sup>365</sup>

Kromě těchto dílčích momentů přemýšlel Radok i o *obřadu divadelního představení*, které považoval za „setkání s konkrétním divákem v konkrétním čase. Konkrétní čas vytváří jak pro diváka, tak pro režiséra společné zázemí, s nímž oba přicházejí k obřadu představení.“<sup>366</sup>

## Člověk

A v takovém konkrétním čase a prostoru se snažil hledat a zobrazovat člověka. Zajímalo jej, jak společnost a doba ovlivňují životy lidí, zajímalo jej postavení člověka ve velkých dějinách, jejichž extrémním rámcem mu byly dvě světové války, holocaust, diktatury a totality se svými politickými procesy. Jan Grossman k tomu ve stati příznačně pojmenované „Režisér v své době“ píše: „Roku 1955 se válečné téma uplatnilo v režii *Ďábelského kruhu*: dotvářeje mravní a psychologické klima hry, prohloubil Radok polo-reportážní kus o lidskou dimenzi.“<sup>367</sup> – Otázky kladl skrze intimní drama člověka, jak jej akcentoval například ve scénách v bytě a návštěvě ve vězeňské hovorně, kde kladl oproti předloze důraz na *zlidštění* postavy poslance Lühringa („hledající sociálnědemokratický poslanec“).<sup>368</sup>

Jádro tohoto tvůrčího pohybu charakterizoval Jiří Cieslar, když psal o televizním filmu *V pasti* (1956): „Radok si tedy převedl venkovní téma do světa vlastního rukopisu, což je transfer dobře známý zvláště těm, kteří pamatují režisérovy divadelní inscenace z první poloviny padesátých let, z doby předcházející či paralelní se vznikem filmu *V pasti*. Jde kupříkladu o *Chodskou nevěstu* [...], *Jedenácté přikázání* [...], *Dítě* [...], *Ďábelský kruh* [...] – hry, které měly většinou značně schematickou zápletku. Radok se svých předloh zmocňoval způsobem, jenž měl své konstanty: prováděl v předlohách dalekosáhlé škrty, *přesouval pozornost z vnějškově společenského (někdy přímo*

365 Obřadnosti si všímá i ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 65: „[Radok] pojal přípravy a průběh soudního přelíčení jako obludný obřad, ke kterému Svoboda vybudoval ‚operní‘ scénografii.“

366 Nahrávka Alfréda Radoka, páska č. 6, archiv autora.

367 GROSSMAN, J. Režisér ve své době. Op. cit. 1958. – „Ukázalo se tedy už vícekrát, že obraz světa, z kterého roste slohové úsilí, založil Radokovu schopnost nejen rafinovaně psychologizovat, ale v rozměru lidského nitra typisovat velké konflikty mravní, názorové, i střetnutí epoch v jejich rozhodujících momentech. Důsledné, autoritativní uplatnění takové koncepce se projevilo zvláště příznivě v režii *Podzimní zahrady* a zejména *Ďábelského kruhu*. Obě tyto hry Radok svým interpretačním klíčem zvedl z jejich žánrové úrovně, prvou z oblasti ne příliš významné psychologické konverzačky, druhou z popisného reportážního kronikářství, a dal jim jevištní platnost dramatických děl prvořadého formátu. Zachováváje či zvyšuje přesnost a věrojatnost prostředí (u Zinnerové zejména dobové specifčnosti nástupu hitlerismu), prodral se Radok jejich portrétním psychologismem a schématem člověka jako dobového dokumentu k zpodobení tragické velikosti lidského osudu.“ GROSSMAN, J. Drama a režisérův sloh. Op. cit. 1958, s. 111.

368 DRMOLA, E. Op. cit.

politicizujícího) děje na komorní příběh mechanismů moci či individuálních vnitřních hnutí, z nichž moc vyrůstá [zvýraznil JP], a podstatně akcentoval svůj nadměru patrný, do očí bijící sloh, nejčastěji autorovými oponenty cejchovaný přídomky „formalistní“ či „kosmopolitní“.<sup>369</sup> Jak víme, v případě *Ďábelského kruhu* na „dalekosáhlé škrty“ nedošlo a ani sloh tu již nebyl nazýván formalistním, ale principiální charakteristika sedí přesně. V této souvislosti je třeba podtrhnout, že ne vždy – jak si ostatně všímá už Grossman – Radok upravoval předlohy radikálním „hyperbolizujícím“ gestem, z čehož se často stává nepřesná univerzální charakteristika jeho režie.

## Židovství

V souvislosti s hledáním člověka v dějinách najdeme napříště v několika Radokových inscenacích či jejich plánech drobné vločky s „židovskými“ motivy.<sup>370</sup> V *Ďábelském kruhu* to byla kromě reakce na holocaust náražka na stalinský antisemitismus, podporovaný z SSSR v satelitních státech, jenž vyústil v proces s Rudolfem Slánským a spol. v roce 1952.<sup>371</sup> – Jak dokládají i slova Hanah Arendtové: „Tímto otevřeným, nestoudným přijetím toho, co bylo v očích celého světa nejvýraznějším znakem nacismu, složil Stalin poslední poklonu své zesnulému kolegovi...“<sup>372</sup> – stačilo mít odvalu k tomu, zvednout onu podobnost, jež nebyla žádnou náhodou.

## Odvaha k divadlu

Tak nazval svůj článek o inscenaci manžel Heddy Zinnerové Fritz Erpenbeck: „...chci na smysluplném příkladu, který se mi namanul, demonstrovat, jakou divadelní odvalu prokázali pražští tvůrci. Snad by to mohlo posloužit jako cenná sebekritická úvaha o našich scénách. [...] odvaha k silnému působivému divadlu je klíčová věc. A také jsem pochopil, že tak umná inscenace, jakou vytvořil v pražském Národním divadle Alfréd Radok, vede člověka k jediné myšlence: Proč jsme takovou odvalu ztratili? Proč jsme

369 CIESLAR, Jiří. V pasti. Radokův pokus o „film noir“. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Op. cit., s. 204–205.

370 Téma soudu, antisemitismu a holocaustu zamýšlel v roce 1961 spojit v inscenaci o – tehdy právě probíhajícím – procesu s Adolfem Eichmannem, v níž chtěl využít prvků laterny magiky. Srov. RADOK, A. Op. cit. 1961, s. 526–528. GROSSMAN, J. Síla věčnosti. Op. cit. 1961, s. 582–583.

371 „Konečný výsledek případu Slánský byl okázalý: československý monstrproces podle sovětského vzoru z roku 1936 s nátěrem neskrývaného antisemitismu. I když se v předválečných moskevských monstrprocesech vyskytli na lavici obžalovaných i Židé, nestanuli před soudem kvůli svému židovství. V Praze bylo ze čtrnácti obžalovaných jedenáct Židů a jsou takto označeni i v soudním protokolu.“ SNYDER, Timothy. Stalinský antisemitismus. In *Týž. Krvavé země: Evropa mezi Hitlerem a Stalinem*. Přel. Petruška Šustrová. Praha – Lito-myšl: Paseka – Prostor, 2013, s. 350.

372 ARENDT, Hanah. *Původ totalitarismu I.–III.* Přel. Jana Fraňková a kol. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 47.



tak chudí?“<sup>373</sup> – To, že Alfréd Radok takovou odvahu měl, jsem se pokusil ukázat v analýze jeho inscenace.<sup>374</sup>

Proti divadlu předchozích let otevírá *Ďábelský kruh* novou divadelní éru.<sup>375</sup> A byť kritika většinou nemířila k podstatě režisérový tvorby, sehrála v tu chvíli důležitou roli zelené na semaforu politické situace. Inscenace se tak v době přechodného „tání“ stala vlaštovkou o to významnější, že byla uvedena na scéně Národního divadla, a protože ji vytvořil režisér, jenž se učil „dělat“ divadlo ještě před únorem 1948 a stále byl z té doby přítomný v paměti mnohých diváků. Pomohla probouzet nová kritéria divadelnosti, jak na úrovni vyjadřovacích prostředků, tak v oblasti významové interpretace předlohy i pozice režiséra. Je to nový počátek pro Radoka, pro Svobodu a v důsledku mocný iniciační impulz pro české divadlo, pro Krejčovu činohru i další divadelníky. Divadlo začínalo pomalu směřovat k zlatým šedesátým.

373 ERPENBECK, F. Op. cit., s. 22, 26. Snad je tato zpráva od utajovaných světových ohlasů *Daleké cesty* i prvním zahraničním srovnáním. Na to největší si bude muset počkat s *Laternou* magikou, a pak až na úspěchy v polovině šedesátých let.

374 Ladislav Smoček mi řekl, že se jej Radok na procházkách Prahou mezi zkouškami opakovaně ptal: „Bude to průser...?“ Věděl, že riskuje.

375 „...dnešní Radokova cesta je neretrospektivní, ukazuje jasně vpřed, roste v reálném vztahu ke skutečnosti divadelní i mimodivadelní.“ GROSSMAN, J. Drama a režisérův sloh. Op. cit. 1958, s. 114.

## Bibliografie, prameny, zdroje

Soupis obsahuje veškeré mně známé prameny k Radokově inscenaci *Ďábelského kruhu* a literaturu, která se jí přímo týká, dále všechny zdroje citované v této práci. Ostatní literaturu a prameny spojené s výzkumem díla Alfréda Radoka, tj. zejména prameny v jeho pozůstalosti a příslušných institucích, stejně jako dostupnou radokovskou literaturu (jeho články a texty o něm) a sekundární literaturu uvádím výběrově.

## Literatura

- ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – scénograf*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. 429 s.
- ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scenographer*. Praha: Theatre Institute, 2008. 332 s.
- Alfréd Radok – tři scénáře, tři inscenace*. Ed. Honza Petružela. Praha: Trans-teatral, 2008. 288 s.
- Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový ústav, 2007. 335 s.
- AMBROS, Veronika. Daleká cesta. Svědecká výpověď Alfréda Radoka. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový ústav, 2007, s. 53–76.
- ARENDT, Hanah. *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva o banalitě zla*. Přel. Martin Palouš. Praha: Mladá fronta, 1995. 428 s.
- ARENDT, Hanah. *Původ totalitarismu I.–III.* Přel. Jana Fraňková a kol. Praha: OIKOYMENH, 1996. 679 s.
- BROUSIL, A. M. [= Antonín Martin]. O práci Vesnického divadla II. *Divadlo* 6, 1955, č. 1, s. 19–22.
- BUREŠOVÁ, Jana. Únos Bohumila Laušmana a československá emigrace. *Listy* 2004, č. 4 [online]. [cit. 22. 4. 2014]. URL: <<http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=044&clanek=040417>>.
- BURIAN, Jarka M. Alfred Radok's contribution to post-war Czech theatre. *Theatre Survey. The american journal of theatre history*. XXII, November 1981, n. 2, s. 213–228.
- CIESLAR, Jiří. Daleká cesta Alfréda Radoka. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový ústav, 2007, s. 9–39.
- CIESLAR, Jiří. Divotvorný klobouk. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový ústav, 2007, s. 95–109.
- CIESLAR, Jiří. V pasti. Radokův pokus o „film noir“. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, s. 200–213.

- CIMICKÁ, Dagmar. *Herec v inscenacích O. Krejči a A. Radoka*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra divadelní vědy, 1967. 85 s., sign. P-1-31. [nenalezeno].
- ČISAŘ, Jan. Od modernosti k modernosti po modernosti. *Disk* 2005, č. 11, s. 22–45.
- ČERNÝ, Jindřich. 1955 (České divadlo a společnost v roce 1955). *Divadelní revue* 14, 2002, č. 4, s. 18–36.
- ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007. 526 s.
- ČERNÝ, Jindřich. *Otomar Krejča*. Praha: Orbis, 1964. 137 s.
- DVOŘÁK, Antonín. *Tři kapitoly o Vítězslavu Vejražkovi*. Praha: Divadelní ústav, [nestr.].
- EIS, Zdeněk – PRACHAŘ, Ilja. Mládí a láska. K inscenaci Čapkova Loupežníka v Národním divadle. *Divadlo* 6, 1955, č. 2, s. 94–104.
- EJZENŠTEJN, Sergej M. *Kamerou, tužkou i perem*. Přel. Jiří Taufer. 2. vyd. Praha: Orbis, 1961. 477 s.
- Faustovské srdce Karla Högera*. Ed. Eva Högerová, Ljuba Klosová, Vladimír Justl. Praha: Odeon, 1994. 468 s.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. 334 s.
- GORDON, Mel. *Hanussen: Hitler's Jewish Clairvoyant*. Los Angeles: Feral House, 2001. 273 s.
- GROSSMAN, Jan. Drama a režisérův sloh. *Divadlo* 9, 1958, č. 2, s. 98–114.
- GROSSMAN, Jan. Glosy k práci Národního divadla. Básnické drama a básnické divadlo. *Divadlo* 9, 1958, č. 7, s. 481–491.
- GROSSMAN, Jan. Glosy k práci Národního divadla. Jevištní sloh. *Divadlo* 9, 1958, č. 9, s. 682–694.
- GROSSMAN, Jan. Marie Vášová. *Divadlo* 12, 1961, č. 5, s. 378–381.
- GROSSMAN, Jan. *Mezi literaturou a divadlem II*. Ed. Petr Šrámek. Praha: Torst, 2013. 1340 s.
- GROSSMAN, Jan. Režisér ve své době. *Divadelní noviny* 2, 1958/1959, č. 5, s. 2.
- GROSSMAN, Jan. Síla věčnosti. *Divadlo* 12, 1961, č. 8, s. 581–588.
- HAVEL, Václav. Několik poznámek ze Švédské zápalky. In *O divadle*, 1989, č. 5, s. 248–281.
- HAVEL, Václav. Radokova práce s herci. *Divadlo* 14, 1963, č. 5, s. 56–60.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo – Divadelní ústav, 1994. 401 s.
- HONSOVÁ, Petra. Kdo nepoznal ran, jizvám se směje: Miloš Nedbal. In *Sláva a bída herectví*. Praha: Kant, 2013, s. 115–141.
- HOŘEC, Petr. Setkání (18.) s radou Vacátkem. *Ahoj na sobotu* 7. 8. 1987.
- Hra o lásce a smrti: Rozbor inscenace Městských divadel pražských*. Praha: Divadelní ústav, 1969. 75 s.
- HYVNAR, Jan. Radokova kritika divadelní teatrálnosti a hledání intenzivní scéničnosti. In Týž. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant, 2008, s. 164–188.

- JANOŠEK, Pavel – a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989: II. 1948–1958*. Praha: Academia, 2007. 549 s.
- jmk. Ne lištičky, ale hyeny. *Svobodné slovo* 27. 1. 1948.
- jtg [= Josef Träger]. *Obrazy z dnešní vesnice*. *Svobodné slovo* 29. 6. 1955.
- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. 679 s.
- JUST, Vladimír. Teatralita politického procesu aneb „Horáková a společnosti“ jako divadelní inscenace. *Divadelní revue* 17, 2006, č. 1, s. 3–32.
- JUST, Vladimír – a kol. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s.
- KAČER, Jan. *Jedu k mámě*. Praha: Eminent, 2003. 249 s.
- KADLEC, Ladislav. *Lillian Hellmanová – Lištičky: Pokus o rekonstrukci inscenace*. Seminární práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, oddělení divadelní a filmové vědy, 1982–1983. 28 s.
- KAŁUŻYŃSKI, Zygmunt. *Cesta na západ*. Přel. Jaroslav Stechar. Brno: Svobodné slovo, 1955. 457 s.
- KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin – a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011. 2 sv.
- KOPECKÝ, Jan. Vysoké letní nebe. *Večerní Praha* 25. 6. 1955.
- LIEHM, A. J. [= Antonín Jaroslav]. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 470 s.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Až k hořkému konci*. Praha: Academia, 2012. 798 s., zejm. s. 504.
- LUKEŠ, Milan. Režisér – tvůrčí osobnost. *Divadlo* 6, 1955, č. 1, s. 40–42.
- MACHONIN, Sergej. Dvojí Radok. *Literární noviny* 8. 4. 1967.
- MARVAN, Jaroslav. *Nejen o sobě*. Ed. Petr Hořec. Praha: Melantrich, 1975. 241 s.
- MARVAN, Jaroslav. *Nejen o sobě*. 2. vyd. Ed. Petr Hořec. Praha: Melantrich, 1991. 351 s.
- MARVAN, Jaroslav. *Nejen o sobě*. 3. vyd. Ed. Petr Hořec. Praha: Unholy cathedral, 1999. 270 s.
- NOŽKA, Jiří. Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. *Svět v obrazech* 7. 4. 1956.
- OPAŤSKÝ, Jaroslav. Na cestě k velkému dramatu z dnešní vesnice. *Rudé právo* 28. 6. 1955.
- PÁLENÍKOVÁ, Jitka. *Nezval vs. Radok: Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Kabinet divadelních studií při semináři estetiky, 2007. 128 s.
- PATOČKOVÁ, Jana. Pařížský festival 1956 a Krejčův nástup do vedení činohry ND. *Divadelní revue* 20, 2009, č. 2, s. 15–41.
- PETRUŽELA, Honza. Vesnice žen – obrysy režisérova stylu. In *Alfréd Radok – tři scénáře, tři inscenace*. Ed. Honza Petružela. Praha: Transteatral, 2008, s. 78–108.
- PETRUŽELA, Honza. Akce Aibiš – jasnější kontury. In *Alfréd Radok – tři scénáře, tři inscenace*. Ed. Honza Petružela. Praha: Transteatral, 2008, s. 199–238.

- PETRUŽELA, Honza. Obrisy režisérova stylu. Radokova Vesnice žen. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový ústav, 2007, s. 286–307.
- PETRUŽELA, Honza. Radokův Faust – Zpráva o nerealizované inscenaci. *Divadelní revue* 15, 2004, č. 2, s. 73–80.
- PETRUŽELA, Jan. NÁMĚT NA FILM: Podvodníci – detektivové, podvodníci scenáristé – jedou na lodi. In *Ad honorem Eva Stehlíková*. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 2011, s. 548–553.
- PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Přel. Věra a Vladimír Procházka. Praha: Svoboda, 1971. 253 s.
- POKORNÝ, Jaroslav. Postavení režie. *Divadlo* 6, 1955, č. 3–5.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. Praha: Odeon, 1982[a]. 359 s.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Divadlo na konci světa: stati o scénografii*. Ed. Jan Dvořák. Praha: Pražská scéna, 2008. 337 s.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav, 1982. 204 s.
- RADOK, Alfréd. Balada stínů. *Divadelní revue* 5, 1994, č. 4, s. 62–68.
- RADOK, Alfréd. Budoucnost MDP. *Divadelní noviny* 6, 1962/1963, č. 23, s. 5.
- RADOK, Alfréd. Dílna. *Národní divadlo. List divadelní práce* 29, 1954, č. 7, s. 20–26.
- RADOK, Alfréd. Divadelní novověk. *Divadlo* 13, 1962, č. 9, s. 27–33.
- RADOK, Alfréd. Goethův Faust. Ed. Honza Petružela. *Divadelní revue* 15, 2004, č. 2, s. 81–118.
- RADOK, Alfréd. Inscenační postupy Laterny magiky. *Divadlo* 12, 1961, č. 7, s. 525–534.
- RADOK, Alfréd. Ladislav Vychodil a jeviště. (Rozhovor o funkci scénografie.) *Divadlo* 14, 1963, č. 6, s. 14–29.
- RADOK, Alfréd. Patologie herectví. *Divadlo* 13, 1962, č. 1, s. 23–34.
- RADOK, Alfréd. Poznámky o rytme. *Slovenské divadlo* 10, 1962, č. 2, s. 172–196.
- ROLLAND, Romain. *Hra o lásce a smrti*. Přel. Ida de Vries, upravil Alfréd Radok. [Praha]: [Dilia], [1964], II. obraz, s. 45.
- SLAVÍČKOVÁ, Eva. *Inscenace hry Maxima Gorkého „Poslední“ v režii Alfréda Radoka v Kammerspiele München (1965)*. Seminární práce. Praha: Filozofická fakulta UK, katedra divadelní vědy, 2004. 6 s.
- SLAVÍČKOVÁ, Eva. *Radokova inscenace a dramtizace Böllova „Klauna“ v kontextu inscenací Alfréda Radoka v německy mluvících zemích*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK, katedra divadelní vědy, 2007. 245 s.
- SNYDER, Timothy. *Krvavé země: Evropa mezi Hitlerem a Stalinem*. Přel. Petruška Šustrová. Praha – Litomyšl: Paseka – Prostor, 2013. 496 s.
- SOURAL, Lubomír. *Radokovy inscenace her L. Hellmanové*. Seminární práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra dějin a teorie divadla, 1966–1967. 20 s.
- SRBA, Bořivoj. Alfréd Radok a jeho Hra o lásce a smrti (K problému lyrické subjektivace obrazu skutečnosti v inscenačním díle). *Divadelní revue* 1, 1989, č. 0, s. 87–100.

- STEHLÍKOVÁ, Eva. Alfréd Radok mezi filmem a divadlem. In *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový ústav, 2007, s. 214–285.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. O Josefu Svobodovi česky. *Theatralia* 17, 2014, č. 1, s. 355–356.
- SVOBODA, Josef. *Tajemství divadelního prostoru*. Ed. Milena Honzíková. Praha: Odeon, 1992. 303 s.
- ŠMÍDTOVÁ, Lenka. *Adaptace Alfréda Radoka pro princip „laterny magiky“*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK, katedra divadelní vědy, 2006. 84 s.
- ŠORMOVÁ, Eva. Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948–1956). In JUST, Vladimír – a kol. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 34–48.
- ŠVEJDA, Martin J. *Ďábelský kruh*. In *Pražský divadelní almanach: 230 let Stavovského divadla*. Ed. Jitka Ludvová. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2013, s. 171–173.
- TICHÝ, Zdeněk. *Radokova režijní úprava Gorkého hry Poslední ND 1966*. Seminární práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1986/1987. 34 s.
- TOMÁŠKOVÁ, Veronika. *Režie Alfréda Radoka v šedesátých letech*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra divadelní vědy, 1991. 202 s.
- TRÄGER, Josef. Maska a tvář Miloše Nedbala. *Divadlo* 7, 1956, č. 6, s. 511–514.
- TVRZNÍK, Jiří. *Herecké eso*. Praha: Univers, 1995. 200 s.
- TVRZNÍK, Jiří. *Jaroslav Marvan vypravuje*. Praha: Novinář, 1975. 224 s.
- URBANOVÁ, Alena. *Vítězslav Vejražka*. Praha: Orbis, 1963. 105 s.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Zdeněk Štěpánek: Herec a dějiny*. Praha: Achát, 1997. 294 s.
- ZEMANČÍKOVÁ, Alena. Už tady mám inventární číslo. Rozhovor s divadelním pedagogem, historikem, teoretikem a kritikem Janem Císařem. *Divadelní revue* 24, 2013, č. 1, s. 144.
- ZINNEROVÁ, Hedda. *Ďábelský kruh*. Přel. Jaroslav Povejšil, Jiří Stach. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955. 112 s.

## **Prameny**

- Ďábelský kruh*. Hra o jedenácti obrazech. Program inscenace. Archiv Národního divadla.
- Dopis Drahoše Želenského Zdeňku Štěpánkovi z 22. září 1955. Strojopis, 1 list. Archiv Národního divadla.
- Fotografie v archivu Národního divadla.
- Fotografie v dokumentaci Divadelního ústavu.
- Fotografie v pozůstalosti Alfréda Radoka v dNM.
- Fotografie v pozůstalosti Josefa Svobody.
- Fotografie Jaromíra Svobody v dNM.
- Fotografie z archivu autora.
- Fotografie z dobového tisku.

- Monolog Alfréda Radoka. Strojopis, 2 strany A4. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM.
- Nahrávky Alfréda Radoka ze sedmdesátých let. Archiv autora.
- Náповědní kniha k *Ďábelskému kruhu*. Rotaprintová kopie strojopisu Národního divadla. [s. d.]. 189 s. Archiv Národního divadla.
- Poznámky Alfréda Radoka k inscenacím *Loupežník*, *Ďábelský kruh*, *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. Strojopis, 8 stran A4. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM, složka *Ďábelský kruh*.
- Poznámky Alfréda Radoka k rozhlasové hře *Kořeny zla*. Strojopis, 8 stran A4, [s. d.] + rukopis, 3 strany A5 [s. d.]. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM.
- Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM, nezpracováno [komplet].
- Pozůstalost Josefa Svobody, ve vlastnictví Šárky Hejnové [celky k Alfrédu Radokovi].
- Protokol Městské inspekce SPD při ÚNV hl. m. Prahy ze dne 20. prosince 1955. 1 strana. Archiv Národního divadla.
- RADOK, Alfréd. *Hra o lásce a smrti: Filmový scénář*. Strojopis, 1966. 181 s. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM.
- RADOK, Alfréd. *Hra o lásce a smrti: Původní televizní film o divadelní inscenaci téže hry*. Rotaprintová kopie scénáře České televize, [1966]. 196 s. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM.
- RADOK, Alfréd. *V pasti*. Kopie strojopisu filmového scénáře s poznámkami Alfréda Radoka. [s. d.] 42 s. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM. Režijní kniha k *Ďábelskému kruhu*. Strojopis překladu z ČDLJ z ledna 1955. 169 s. Obsahuje rukopisné poznámky Alfréda Radoka. Pozůstalost Alfréda Radoka v dNM, složka *Ďábelský kruh*.
- Rozhovor autora s Ladislavem Smočkem, 14. dubna 2014, nezaznamenáno.
- Rozhovor Zdeňka Hedbávného s Jiřím Cieslarem [kolem roku 2000]. Archiv autora.
- Scénografické návrhy Josefa Svobody k *Ďábelskému kruhu* (4. a 6. obraz); pozůstalost Josefa Svobody; dostupné [online] na URL: <[http://vis.idu.cz/foto/sceno-dokum/2024\\_SN\\_002\\_3.jpg](http://vis.idu.cz/foto/sceno-dokum/2024_SN_002_3.jpg)>; <[http://vis.idu.cz/foto/sceno-dokum/2024\\_SN\\_001\\_3.jpg](http://vis.idu.cz/foto/sceno-dokum/2024_SN_001_3.jpg)>.

## **Tiskové ohlasy inscenace *Ďábelského kruhu* (1955)**

- (ADN) [= ?]. „Der Teufelskreis“ in Prag. *Neues Deutschland*, Berlin 14. 12. 1955.
- (čt) [= ?]. Premiéra hry „Ďábelský kruh“. *Mladá fronta* 22. 12. 1955.
- (ČTK). Velký úspěch premiéry hry „Diabolský kruh“ v Praze. *Pravda*, Bratislava 22. 12. 1955.
- (Eig. Ber.) [= ?]. Der Terfelskreis in Prag aufgeführt. *Neues Deutschland*, Berlin 23. 12. 1955.
- (RP) [= ?]. Významná premiéra v Tylově divadle. *Rudé právo* 22. 12. 1955.

- (rz) [= ?]. Poučenie z dejin. *Pravda*, Bratislava 28. 12. 1955.  
 [fotografie s popiskem]. *Hlas revoluce* 13. 1. 1956.  
 [fotografie s popiskem]. *Národní divadlo*, 1956, č. 16–18.  
 [fotografie s popiskem]. *Večerní Praha* 23. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. „Ďábelský kruh“ v Národním divadle. *Svobodné slovo* 2. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. [In der zweiten Dezemberhälfte...]. *Berliner Zeitung*, Berlin 14. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. [Velký úspěch premiéry hry]. *Zemědělské noviny*, Praha 24. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. [Zur Premiere des „Teufelskreises“]. *Freie Erde*, Neustrelitz 30. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. Ďábelský kruh. *Večerní Praha* 23. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. Hosté z NDR v Praze. *Mladá fronta* 21. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. Národní divadlo uvede hru „Ďábelský kruh“. *Mladá fronta* 30. 11. 1955.  
 [nepodepsáno]. Velký úspěch premiéry hry „Ďábelský kruh“. [neidentifikováno, dNM] 22. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. Velký úspěch premiéry hry „Ďábelský kruh“. *Obrana lidu* 22. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. Velký úspěch premiéry hry „Ďábelský kruh“. *Práce*, Praha 22. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. Velký úspěch premiéry hry „Ďábelský kruh“ v Praze. *Zemědělské noviny* 22. 12. 1955.  
 [nepodepsáno]. Významná premiéra v Tylově divadle. *Rudé právo* 22. 12. 1955.  
 BĚHOUNEK, Václav. Dimitrov hrdinou německého dramatu. *Práce* 24. 12. 1955.  
 BURGER, Hanuš. Mit der Autorin des Dimitroff-Schauspiels. *Aufbad und Frieden*, Praha 30. 12. 1956.  
 Ďábelský kruh [ukázka překladu]. *Práce* 21. 12. 1955.  
 DRMOLA, Evžen. Otřesné dramatické impromptu [strojopisný referát uložený v dokumentačním oddělení Divadelního ústavu].  
 EIS, Zdeněk. Hra o nástupu fašismu v Německu. *Rudé právo* 2. 1. 1956.  
 ERPENBECK, Fritz. Mut zum Theater. *Theater de Zeit* 4. 4. 1956, s. 21–26.  
 FELDSTEIN, Valter. Významná inscenace německé hry v Národním divadle. *Divadlo* 8, 1956, č. 3, s. 238–242.  
 FENCL, Otakar. Ďábelský kruh. *Obrana lidu* 28. 12. 1955.  
 jtg [= Josef Träger]. Divadlem k duši národů. *Svobodné slovo* 22. 7. 1956.  
 jtg [= Josef Träger]. Nacistické peklo v propadlišti dějin. *Svobodné slovo* 23. 12. 1955.  
 LE FLOCH, Yvette. V pařížské kavárně na sklonku léta. *Kultura* 17. 9. 1959.  
 LETOV, Ivo. „Ďábelský kruh“ [rozhovor s H. Zinnerovou]. *Mladá fronta* 24. 12. 1955.  
 ml [= Milan Lukeš]. Drama o lipském procesu. *Lidová demokracie* 28. 12. 1955.



Mrk [= ?]. Německý film v pravé chvíli. *Zemědělské noviny* 31. 8. 1956.

NEŠVERA, K. [= Karel]. Svobodu lidu nelze spoutat natrvalo. *Mladá fronta* 2. 1. 1956.

NOŽKA, Jiří. Ďábelský kruh. *Svět v obrazech* 15. 9. 1956[a].

OPAVSKÝ, Jaroslav. Divadelní beseda. *Literární noviny* 5, 7. 1. 1956[a], č. 1, s. 5.

OPAVSKÝ, Jaroslav. Na jeviště se prodírá životní pravda (Nad uplynulou pražskou divadelní sezónou). *Divadlo* 7, 1956[b], č. 8, s. 633–638.

OPAVSKÝ, Jaroslav. Vynikající protifašistické drama. *Hlas revoluce* 1. 2. 1956.

Řez [= ?]. Před premiérou Ďáblova kruhu. *Večerní Praha* 20. 12. 1955.

SCHULZ, Arnošt. Ďábelský kruh. *Večerní Praha* 27. 12. 1955.

SVATOPLUK, T. Setkání se spisovatelkou Heddou Zinnerovou. *Květy* 19. 1. 1956.

SZILY, Imre. Prágai színházi esték. *Fáklya* 2. szám 1956.

vbc [= ?]. Dramatický obraz předvečera „vlády tmy“. *Svobodné slovo* 17. 12. 1955.

VESELÝ, Ludvík. Ein bewegendes Ereignis. *Sonntag*, Berlin 15. 1. 1956.

ZAJAC, Rudolf. K čs. premiéře „Diabolského kruhu“. *Pravda*, Bratislava 28. 12. 1955.

zer [= ?]. Dvě vánoční premiéry. *Zemědělské noviny* 31. 12. 1955.

ZINNER, Hedda. Der Teufelskreises [ukázka z textu]. *Aufbad und Frieden*, Praha 30. 12. 1955.

## Ohlasy českých uvedení *Ďábelského kruhu* po roce 1955

[nepodepsáno]. Ďábelský kruh. *Práce*, Ostrava 8. 6. 1971.

[nepodepsáno]. Ďábelský kruh. *Večerní Praha* 27. 5. 1971.

-vá [= ?] Návrat Ďábelského kruhu. *Svobodné slovo* 11. 5. 1971.

FUCHS, Aleš. Obhajoba revoluční cti. *Práce* 10. 6. 1971.

HROUDA, Vladimír. Ďábelský kruh. *Svět socialismu* 24. 5. 1971.

Iw [= ?]. O lidech v Ďábelském kruhu. *Lidová demokracie* 12. 5. 1971.

JAROŠ, Svatopluk. Ďábelský kruh v Jihlavě. *Lidová demokracie*, Brno 14. 5. 1963.

mtm [= ?]. Drama o nezbytnosti pravdy. *Tvorba* 27. 10. 1971.

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Drama lipského procesu. *Mladá fronta* 18. 5. 1971.

## Internetové zdroje (URL)

<<http://archiv.narodni-divadlo.cz>> [cit. 4. 1. 2014].

<[http://de.wikipedia.org/wiki/Hedda\\_Zinner](http://de.wikipedia.org/wiki/Hedda_Zinner)> [cit. 4. 1. 2014].

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_R%C3%B6hm](http://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_R%C3%B6hm)> [cit. 20. 2. 2014].

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Ernst](http://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Ernst)> [cit. 20. 2. 2014].

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Wolf-Heinrich\\_Graf\\_von\\_Helldorf](http://en.wikipedia.org/wiki/Wolf-Heinrich_Graf_von_Helldorf)> [cit. 20. 2. 2014].

<<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=2024&mode=0>> [cit. 4. 1. 2014].

<<http://www.kuenstlerkolonie-berlin.de/bewohner/zinner.htm#zinner>> [cit. 4. 1. 2014].

## Filmy

*Alfréd Radok* (z cyklu Česká divadelní režie). Česká televize, režie Aleš Kisil, 2001, 58 minut. Videotéka Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. DV-1231.

*Brazil*, režie Terry Gilliam, 1985.

*Poslední*. Filmový záznam částí inscenace Národního divadla z 16. července 1968. Videotéka Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. DV-0463.

Te Leipzig. Het proce de „brandstichters“ van de Riechstag is begonnen. Léclair – journal. [online]. [cit. 15. 1. 2014]. URL: <[http://www.youtube.com/watch?v=YDtUpPXsqvU&list=PL54c3Ctf2Mzp7rpmI4Y6U6oeBmGnP-gU\\_T](http://www.youtube.com/watch?v=YDtUpPXsqvU&list=PL54c3Ctf2Mzp7rpmI4Y6U6oeBmGnP-gU_T)>. Fotografie ze záznamu: URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=xUL5vq7EBXA>>.

## Obsazení inscenace *Ďábelského kruhu* (1955)

Zdroj [online] URL: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz/>>.

VILÉM LÜHRING: Miloš Nedbal; MARTA: Marie Vášová, Eliška (Ella) Poznerová; PAVEL: Václav Švorc; HERTA RINGOVÁ: Vlasta Matulová; FRANTIŠEK BAUM: František Velebný; THEO NEUBAUER: Jiří Dohnal; WALTER ROTTSTOCK: Jaroslav Vojta, Bohumil Bezouška; GUSTAV ZACHOW: Emil Bolek, František Filipovský, Radovan Lukavský; BERNARD RÖSLER: Ladislav Pešek; DR. ALBERT MEYERHEIM: Eduard Kohout; TAJNÝ RADA HUGENBERG: Jiří Steimar; DR. ERNST OBERFOHREN: Karel Höger; REINHOLD TIRSCHDORFF: Bohuš (Bohumil) Záhorský, Vladimír Ráž; BARON VON KÖTTERITZ: Zdeněk Štěpánek, František Filipovský, Ladislav Boháč; DR. WILHELM BÜNGER: František Smolík; HEDWIGA: Božena Půlpánová, Eliška (Ella) Poznerová; DR. WERNER: František Kreuzmann st., Antonín Moskalyk; DR. CÖNDERS: Theodor Strejcius; JIŘÍ DIMITROV: Otomar Krejča; ERNST TORGLER: Jaromír Pěnka, Miroslav Kraucher; MARINUS VAN DER LUBBE: Miloš Nesvadba; DR. TEICHERT: Emil Konečný; DR. SEUFFERT: Benjamin Smola; DR. SACK: Karel Pech; HELLMER: Vladimír Řepa, František Filipovský; HINTZE: Jaroslav Mareš, Luděk Munzar; PANKNIN: Stanislav Neumann, Radovan Lukavský; LEBERMANN: Bohuš Hradil, Vladimír Ráž; GRAWE: František Roland; HERMANN GÖRING: Vítězslav Vejražka; HRABĚ HELLDORF: Jaroslav Marvan; ERNST RÖHM: Jan Pivec; KARL ERNST: Josef Gruss; SANDERS: Václav Hudeček, Antonín Moskalyk, Jaromír Pěnka, Ladislav Vymětal; WEBERSTEDT: Vladimír Leraus, Vladimír Ráž; HANSJÖRG: Soběslav Sejk, Václav Hudeček; ČLEN SA: Josef Mixa; INGRID: Eva Klenová, Luba Skořepová; GITTA: Marie Tomášová; HERSCHEL STEINSCHNEIDER: Miroslav Doležal; JEHO SEKRETÁŘ: Zdeněk Šavřda, Miroslav Zounar; GINA TORDYOVÁ: Alena Jančaříková; SLUŽEBNÁ U BÜNGERŮ: Eliška (Ella) Poznerová; 1. DOZORCE U SOUDU: Viktor Roubal; 2. DOZORCE U SOUDU: Artur Šviha; STARŠÍ SOUDNÍ DOZORCE: Jan Heřman; HOLANDSKÝ TLUMOČNÍK: Ladislav Smoček, Antonín Moskalyk, Ladislav Vymětal, Jan Přeučil; HLASATEL V RÁDIU: Jaroslav Kovář.

## Abstrakt

Po dvou opatrných inscenacích svého druhého angažmá v Národním divadle (1954–1960), v nichž režisér Alfréd Radok (1914–1976) svůj tvůrčí výraz v prostředí stalinského režimu ze sebezáchovných důvodů ještě tlumil, vycítil ve schematické hře Heddy Zinnerové *Ďábelský kruh* (1953) o lipském procesu (1933) příležitost vyjádřit své bytostné téma – uchopit ducha doby a ztvárnit obecný mechanismus totalitní moci a inscenovaných politických procesů. Zároveň se mu tím v období přechodného politického „tání“ druhé poloviny padesátých let podaří vrátit na české jeviště prostředky moderní divadelní režie a prakticky reetablovat funkci režiséra, v předchozích letech potlačené dogmatickou estetikou socialistického realismu.

Inscenace *Ďábelského kruhu* (prem. 21. prosince 1955) ve Stavovském (tehdy Tylově) divadle, přijatá velmi vstřícně diváky i kritikou, obnovila a rozvinula v té době nesamozřejmé, byť historicky nikterak nové, principy: imaginativní, nepopisné divadlo se smysluplným přesahem, důsledné vedení herce režisérem s důrazem na věcné herectví směřující k civilnímu výrazu, výklad dramatické situace, intenzivní práci se scénografií (Josef Svoboda), významovou zkratkou, rafinovanou metaforou a rytmem hry na všech úrovních.

Přestože je dílo v teatrologické literatuře označováno za zlomové a iniciační, postrádáme jeho podrobný rozbor, který by *konkrétně* ukázal, *jak bylo z divadelního hlediska uděláno*, co bylo to *divadelně* přelomové a jakou má roli v utváření režisérova divadelního jazyka.

Práce se proto zabývá rekonstrukcí a analýzou této klíčové inscenace jako zástupcem jisté podoby rozsáhlé Radokovy tvorby a snaží se o její konkrétní, plastické nahlédnutí, o pojmenování režijních postupů a jeho myšlení divadlem. Vlastní rozbor skrze detailní práci s prameny, s minimem literatury kombinuje rozbor složek (text, dramaturgická úprava, herectví, scénografie, rytmus) s chronologickou rekonstrukcí jednotlivých scén; obraz doplňuje pokus o interpretaci dobové recepce a naznačení perspektivy některých fenoménů režisérovy tvorby. – Soustředí se na otázky: Jak režisér přeměnil ideologické drama na fascinující divadelní podívanou? Jaké režijní a dramaturgické postupy způsobily ve své době prokazatelně *pociťovaný dojem rezonance*? Jak pojednal své – neveřejně deklarované – téma politických procesů? Které prvky stylu a v jakých podobách se tu objevují, a jak jsou rozvinuty?

*Ďábelským kruhem* zaznělo pro české divadlo mohutné předznamenání, jež udalo tóninu následujícím Radokovým inscenacím v roce 1957 (Leonovův *Zlatý kočár*, Hellmanové *Podzimní zahrada* a Osbornův *Komik*), samo rezonovalo v reprízách čtyři sezony, vytvořilo „dravý a bezohledný stimul“ pro práci Otomara Krejčí, Josefa Svobody i dalších tvůrců, a tím otevřelo cestu k divadelním počínům šedesátých let.

**Klíčová slova:** Alfréd Radok – Hedda Zinnerová – *Ďábelský kruh* – analýza inscenace – divadelní režie – české divadlo 20. století – Josef Svoboda – scénografie – herectví – politické procesy.

## Abstract

Alfréd Radok (1914– 1976) started his second term at the National Theatre (1954–1960) with two moderate productions, in which he, due to the Stalinist régime, suppressed his creative power. However, the following season Radok came with the production of *Devil's Circle* (1953), schematic play by Hedda Zinner about the Leipzig trial (1933), in which he found his essential topic – to grasp the Zeitgeist and manifest a universal mechanism of totalitarian power and trumped-up political trials. In this production, staged in the period of mild political “thaw”, Radok managed to bring back to the Czech theatre modern stage directing practices and re-established the position of stage director, which was reduced in the previous years by the dogmatic aesthetics of socialistic realism.

The production of *Devil's Circle* (prem. December 21, 1955) at the Estates (then Tyl's) Theatre, warmly received by audience as well as critics, renewed and developed for that time unprecedented, though historically verified principles: imaginative, non-descriptive theatre with a meaningful overlap, strict approach to acting with an emphasis on realistic, civil-like expression, interpretation of dramatic situation, intense work with set design (Josef Svoboda), semantic compression, refined metaphor, and the rhythm of play on all the levels.

Although Radok's *Devil's Circle* is considered a crucial work of art, there is no thorough analysis of the production which would *tangibly* demonstrate *how it was made*, why it was crucial for *theatre*, and what position it had in the context of Radok's development of his own theatre language.

Thus, the thesis presents reconstruction and analysis of this key production, which is taken as a certain representative sample of extensive Radok's work. The presented work strives to provide a tangible and plastic insight that enables us to articulate Radok's stage practices and his thought process embodied in theatre. The analysis, based on the material research with a minimum of secondary resources, combines examination of elements (text, dramaturgical adaptation, acting, set design, rhythm) with a chronological reconstruction of individual scenes; the analysis is accompanied with the interpretation of period reception; perspectives of several phenomena of Radok's work are suggested. – The thesis examines following questions: How the director transformed the ideological drama into fascinating spectacle? How the stage and dramaturgical practices stimulated the provably *sensed impression of resonance* in its time? How Radok elaborated on – privately declared – the topic of political trials? Which stylistic elements and in which form were employed and how they were developed?

For modern Czech theatre, *Devil's Circle* was a monumental forerunner which foreshadowed following Radok's productions in 1957 (Leonov's *Golden Chariot*, Hellman's *The Autumn Garden* and Osborne's *The Entertainer*). It ran

for four seasons and proved to be a “ferocious and unscrupulous stimuli” for Otomar Krejča, Josef Svoboda and many others' work; as such, it paved the way for the cutting-edge theatre of the 1960s.

**Keywords:** Alfréd Radok – Hedda Zinner – Devil's Circle – analysis – production – stage directing – twentieth century Czech theatre – Josef Svoboda – set design – acting – political trials.