

KLÁRA KOVÁŘOVÁ

DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ ASPEKTY SOKOLOVSKÉHO INSCENACÍ V MAHENOVĚ ČINOHŘE

V článku, který navazuje na předchozí studie, publikované ve sborníku *Theatralia* o inscenaci Weissovy hry *Marat/Sade* (Q 7/2004) a jevištních výpravách Sokolovského inscenací (Q 9/2007), se tentokrát zabýváme dramaturgicko-režijními aspekty inscenací Evžena Sokolovského v Mahenově činohře. Tuto problematiku opět nesledujeme pouze odděleně, ale snažíme se ji rovněž pojednat v rámci proměny programu politického divadla Mahenovy činohry v šedesátých letech 20. století.

* * *

Potřeba vlastního dramaturga, jenž by s ním byl názorově spřízněn a dodával mu hry vyhovující jeho režiséřskému naturelu, a to jak v oblasti tématické tak i po stránce formální, jeví se u Evžena Sokolovského potřebou klíčovou. Po prvních pohostinských inscenacích a posléze ještě v případě Arbuzovovy hry v *Hodině dvanácté*, které mu byly ještě „vnuceny“ předchozím dramaturgem Miroslavem Pavlovským, nachází konečně takového spolupracovníka v nově příchozím členovi divadla, v Bořivoji Srbovi. S ním pak, až na občasné výjimky, vytvořil téměř všechny své tehdejší inscenace v Mahenově činohře. Pouze v případě inscenace *Tří mušketýrů* spolupracoval Sokolovský s Jaromírem Vavrošem, pro inscenaci *Princezny Turandot* si vypůjčil kmenového dramaturga Večerního Brna Jiřího Flíčka a pro *Dona Juana* zase Miloše Rejnuše, neboť po vzájemném konfliktu, vzniklém při rozdílném názoru na interpretaci inscenace *Hamleta*, Srba z Mahenovy činohry na krátký čas odešel.¹ Zdravotní problémy zabránily Srbovi rovněž dokončit inscenaci Artaudovy hry *Cenci* (1967), kterou však sám prosadil do

¹ Mahenovu činohru Srba opustil k 1. listopadu 1963, ale od příští sezóny 1964–1965 se do ní jako dramaturg opět vrátil. Hynšt, M.: *Brněnské divadelní bojování 1959–1971 /Vzpomínky a dokumenty/*, Brno 1996, s. 59. Jak sám uvádí, absentoval v divadle zhruba půl roku. Inscenaci *Hamleta* dokončili údajně se Sokolovským překladatel Zdeněk Urbánek a Krejčův dramaturg Karel Kraus, které si Sokolovský za tímto účelem pozval z Prahy. Osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

dramaturgického plánu a počal připravovat, ale posléze ho musel nahradit Jan Kopecký.²

Z výše uvedeného pro nás zřetelně vyplývá jeden závažný poznatek: nevyskytly-li by se tyto vnější okolnosti, zůstal by Sokolovský po celou dobu „věrný“ pouze jedinému dramaturgovi, což zároveň dokládá, že si tito dva tvůrci zejména po umělecké stránce naprosto vyhovovali. Ještě silněji vyznívá tento fakt v porovnání s ostatními složkami Sokolovského inscenací, na nichž se během jeho brněnské éry vystřídalalo více spolupracovníků. Sokolovský se Srbou tak vytvářeli nerozlučitelný tvůrčí tandem, počínaje výběrem textu, dlouhými debaty o koncepci inscenace, zkouškami a její premiérou konče. Srba býval od počátku nepřetržitě přítomen všem zkouškám a často přispíval i vlastními režijními nápady, pomáhal tedy Sokolovskému korigovat i výsledný tvar inscenací.³ Vedle Srby plnil obdobnou funkci mnohdy i Ludvík Kundera, který pořídil pro Mahenovu činohru překlady některých děl a sepsal pro Sokolovského i tři původní dramatické hry. S postupným příklonem k totálnímu divadlu vzrůstal podíl i ostatních inscenátorů, takže se zkoušení stalo otázkou týmové spolupráce, jíž se osobně účastnili i např. výtvarník a hudební skladatel⁴ (týkalo se to zejména obou *Komedii*, úplně poprvé se však tato tendence projevila již u *Totálního kuropění*, na jehož inscenaci se podílel celý kolektiv divadla, takže se o něm mluvilo jako o představení autorském a generačním, čímž se v podstatě přibližovalo charakteru práce, který byl běžný pro tzv. „malé scény“ šedesátých let).

Názorově se Sokolovský se Srbou shodli na Brechtovi a jeho pojetí epického divadla, což se samozřejmě nutně odrazilo i v oblasti repertoárové. Příklon k Brechtovi zpočátku představoval krok v podstatě manifestační, buřičský a záměrně vyhocený vůči typu iluzivního a psychologicko-realistického divadla, které pěstovala Krejčova skupina v Národním divadle v Praze, a proti němuž se chtěli Brněnští postavit do opozice. Proto se zprvu orientovali zejména na historické hry se společenskou tematikou, mezi něž patřily např. Brechtův *Zadržitelný vzestup Artura Uie* (1959) a *Kavkazský křídový kruh* (1961), Shakespearův *Julius Caesar* (1960), Majakovského *Mystérie-buffa* (1960), ale i původní dramatická novinka Ludvíka Kundery *Totální kuropění* (1961) a Grossmanova dramatizace Haškova *Švejka* (1962). Některé z těchto inscenací se však přílišným zaměřením na velké společenské procesy a zejména interpretačním úsilím pojímat zmíněná dramata ve velkých plochách při současném zmnožování výrazových divadelních prostředků vyznačovaly ztrátou úlohy člověka uprostřed těchto dějin: „*Sklon k velkým plochám a obrysům, jakýmsi generálním liniím, zaznamenávajícím jenom základní pohyby střetávajících se front, oslabuje dialektické chápání společenských procesů; člověk jako by byl vně procesů – nesen jejich prudkým*

² Srov. viz tamtéž.

³ Tak např. v inscenaci *Totálního kuropění* (1961) vymyslel Srba údajně scénu Defilé fantomů a v případě *Komedie o Anešce* (1966) dokonce základní koncepci inscenace, založenou na principu orchestrionu. Srov. viz tamtéž.

⁴ Srov. viz tamtéž.

tokem – a ne jejich subjektem i objektem zároveň. Divadlo tak ztrácí schopnost vyjádřit a odhalit společenskou povahu těch procesů, které nemohou být exponovány do náležité šířky, masovosti a dynamické kolektivity – rovnající se třeba revoluci. A právě v těchto procesech je někdy i pod rouškou zdánlivě „psychologického“ skryto mnoho nejdůležitějších témat přítomnosti.“, pojmenoval daný problém Jan Grossman.⁵ K němu se připojil i Milan Uhde: „proti pohledu na svět a na dějiny skrze člověka a skrze jeho osud mířil tedy pohled opačný: skrze svět a skrze dějiny na člověka.“⁶

První takovou inscenací, v níž se formovaly principy Brechtova „epického divadla“, byla inscenace jeho vlastní hry *Zadržitelny vzestup Artura Uie* (1959). Brecht v ní prostřednictvím paraboly s gangstery zobrazil vzestup Hitlera a jeho nacistické strany k uchvácení totalitní moci v Německu. Sokolovský ale narozdíl od Brechta tuto parabolu oslabil a rozhodl se posílit ony reálné vazby mezi hrou a historickými událostmi tím, že zejména od druhé poloviny hry vtiskl spolu s herci jednotlivým postavám vzezření a chování jejich historických předobrazů.⁷ Další analogie pak byla vytvořena promítáním autentických filmových záběrů z nacistické minulosti⁸ a použitím symbolů hákových křížů ve scénografickém řešení inscenace. Ještě před začátkem zkoušek proto museli inscenátoři pečlivě prostudovat množství historických materiálů.⁹ Jejich záměrem pak bylo prostřednictvím těchto historických událostí varovat před totalitními tendencemi v československé společnosti. Však také inscenaci hrozil cenzurní zákaz kvůli scéně se zmanipulovanými volbami.¹⁰ Ve své době byla inscenace přijata velmi pochvalně a vesměs kladně,¹¹ později se však vyskytly i hlasy, které ji – stejně jako další inscenace Mahenovy činohry z té doby – rovněž obviňovaly z „falešného historizování a falešné víry v takzvanou pedagogiku příkladu.“¹²

Obdobné kritické výtky provázely i dvě následující inscenace: *Julia Caesara* (1960) a *Mysterii-buffu* (1960). V prvním případě se inscenátoři pokusili o nový výklad Shakespearovy hry, když dramaturgickou úpravou a uvážlivými škrty učinili hlavními postavami této tragédie Bruta a Kassia, kteří se zde stali morálně

⁵ Grossman, J.: *Rozprava s Brnem*, Divadlo 12, 1961, č. 7, září, s. 494.

⁶ Uhde, M.: *Divadlo člověka – divadlo dějin*, Divadlo 15, 1964, č. 3, březen, s. 71.

⁷ Srov. viz Balbinderová, M.: *Brechtův varovný hlas na brněnské scéně: Učte se dívat a jednat*, Mladá fronta, Ostrava 25. 10. 1959; Dufek, J.: *Hra, která baví, učí i varuje* [Rozhovor s Rudolfem Jurdou], Rovnost, Brno 10. 1. 1960; Semrád, V.: *Jubilant v Praze*, Tvorba, Praha 17. 12. 1959.

⁸ Ty vybíral ve Filmovém archívu v Praze dramaturg Srba společně s Josefem Kořánem, režisérem filmových dokumentů. Viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

⁹ Dufek, J.: *Hra, která baví, učí i varuje* [Rozhovor s Rudolfem Jurdou], Rovnost, Brno 10. 1. 1960.

¹⁰ Viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 4. 1. 2005, která je uložena ve vlastnictví autorky.

¹¹ Jediná recenze, která vyzněla záporně, pocházela z pera Vladimíra Semráda. Srov. viz Semrád, V.: *Jubilant v Praze*, Tvorba, Praha 17. 12. 1959.

¹² Uhde, M.: *Divadlo člověka – divadlo dějin*, Divadlo 15, 1964, č. 3, březen, s. 70.

rovnocennými spojenci. Jejich protityranská a republikánská vzpoura se však nakonec ukáže jako zbytečná, neboť nedovede zabránit již započaté společenské proměně z republikového státního zřízení na císařství. Tento – jakkoli odvážný a jedinečný – pokus se ale úplně nezdařil, protože nová interpretace postavy Kassia vyžadovala i přehodnocení ostatních postav hry, jejichž ideový výklad a především motivace nebyly inscenátory zcela dořešeny.¹³ Inscenaci tak chyběla zejména „přesná a viditelná interpretace společenského a politického konfliktu“,¹⁴ skrze niž by se vyjádřila k současnosti. Podobným problémem se podle některých recenzentů vyznačovala i následující inscenace *Mystérie-buffy* (1960). Majakovského satirické podobenství o putování chudých lidí do země zaslíbené dramaturgicky zapadalo do představy inscenátorů o tzv. „socialismu s lidskou tváří“ a boji za sociální spravedlnost ve jménu hesla „rovnost – volnost – bratrství“.¹⁵ Na repertoár však bylo zařazeno zejména s úsilím rehabilitovat Mejercholda a vůbec navázat na ruskou avantgardu dvacátých let, opět se tedy postavit do opozice proti psychologicko-realistickému typu divadla. K tomu Majakovského text skýtal bohaté možnosti, jednak svou formou, umožňující inscenátorům využít širokou škálu antiiluzivních divadelních prostředků, jednak přímým atakem na iluzivní divadlo a čechovovskou dramaturgiu.¹⁶ Narozdíl od požadavku samotného autora však inscenátoři hru příliš neaktualizovali, přistupovali k textu spíše pietně a soustředili se zejména na polemiku mezi zmíněnými inscenačními přístupy. Aktualizační prvek pronikl naopak do scénografické složky inscenace, v níž bylo v závěru opět (obdobně jako u *Zadržitelného vzestupu Artura Uie*) použito symbolu, tentokrát v podobě pěticípé hvězdy.

Charakteristický rys Sokolovského práce, příznačný pro tyto jeho inscenace (zejména pro *Julia Caesara*), tedy „sklon k divadlu jako oslnivé podívané“,¹⁷ který měl za následek negativní výtky ze stran některých recenzentů, naopak velmi dobře zafungoval v inscenaci Brandstaetrovy hry *Markolt*, uvedené pod názvem *Markoltovo šprýmování aneb Frantové a bařtipáni* (1960). Z tohoto veršovaného dramatu, povýšeného autorem do poetické roviny, prostoupeného četnými písněmi i jadrným jazykem, jehož děj se točí kolem jednoduché zápletky, kde Markolt, postava z rodu enšpíglů, díky své chytrosti, vtípu a odvaze přelstí hloupé bařtipány a osvobodí své zajaté přátele z frantovského cechu i rodinu kniháře Zawadského z vězení, učinil Sokolovský vskutku syntetické divadlo.¹⁸

¹³ Srov. viz Urbánek, V.: *Brutova tragédie*, Kultura 4, 1960, č. 15, s. 5; Jeřábek, D.: *Aktuální Shakespeare*, Host do domu, 1960, č. 5, s. 234; Grossman, J.: *Rozprava s Brnem*, Divadlo 12, 1961, č. 7, září, s. 490.

¹⁴ Grossman, J.: *Rozprava s Brnem*, Divadlo 12, 1961, č. 7, září, s. 490.

¹⁵ Osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

¹⁶ „na divaně / nudně žvaní / tety Máně a strýčci Váni./ Ale nás nezajímají / vždyť i doma najdete ty / různé strýčinky a tety. / My vám zde také předvedeme skutečný život, ale ten / bude jako neobyčejná podívaná předveden.“, zaznívá v Prologu Majakovského hry. Režijní kniha k inscenaci *Mystérie-buffa*, s. 5, která je uložena ve vlastnictví Evžena Sokolovského ml.

¹⁷ Grossman, J.: *Rozprava s Brnem*, Divadlo 12, 1961, č. 7, září, s. 487.

¹⁸ „Sokolovský dovedl vytáhnout z Brandstaetterova textu (a překladu Kamila Bednáře) všech-

A přesto tato inscenace, která navázala na úspěšnou realizaci Klicperovy komedie *Lhář a jeho rod* (1959)¹⁹ a předcházela Sokolovského interpretacím lidových her *Komedie o umučení* (1965) a *Komedie o Anešce* (1966), bývá dodnes neprávem opomíjena.

Všeobecně kladného přijetí²⁰ se dostalo další Sokolovského inscenaci Brechtovy hry *Kavkazský křídový kruh* (1961), patřící k nejbásničtějším dílům tohoto autora a zároveň považované za vzorový prototyp jeho epického divadla. Brecht v ní parafrázoval starou čínskou pověst o soudu pomocí křídového kruhu, v němž dítě nezíská biologická matka, ale ta, která se o něho starala a vše mu obětovala, aby tak formou paraboly vyřešil spor dvou kolchozů o údolí z předehty, a tím i nastolil otázku vlastnictví v socialistické společnosti vůbec. Inscenace byla oceňována především pro vysokou čistotu použitých prostředků a celkovou střídmost, vyzvedávána byla také za prohloubenou práci s herci, v níž se ukázaly kvality celého hereckého ansámblu i výkony jednotlivců.²¹ Celkově byla a rovněž je dodnes považována za jednu z nejlepších brechtovských inscenací u nás a za klíčový úspěch politického programu Mahenovy činohry. Podle Jana

ny jeho vlastnosti: enšpíglovskou šťavnatost, kterou rozehrává v líbezných, groteskních a citlivě prošpílocovaných výkonech; jemně ozvláštňení starobylé poezie, plně humoru a něhy; muzikálnost, která není jenom v písňovém a orchestrálním doprovodu, ale prostupuje všechny figury, právě tak jako prvky pantomimické. Všechny složky inscenace jsou dobře zorchestrovány (...). A pevným středem této pestré podívané zůstávají přitom herci, k nimž všechny složky míří a podporují je.“ Grossman, J.: *Rozprava s Brnem*, Divadlo 12, 1961, č. 7, září, s. 490.

¹⁹ Druhá pohostinská režie Evžena Sokolovského v Mahenově činohře, Klicperův *Lhář a jeho rod* (1959), byla recenzenty vyzvedávána především proto, že režisér založil její koncepci na archaickém Klicperově jazyce a na principu divadla na divadle, zároveň se mu podařilo sjednotit jednotlivé herecké výkony a podpořit je pečlivě vystavěnými, nápaditými mizanscénami. V tomto smyslu ji mnozí přiřazovali nejen k úspěšné tradici klicperovských inscenací v Národním divadle v Brně, k Honzlovu *Hadriánu z Římsů* (1930) a Skřivanovu *Zlému jeleňu* (1938), ale i k Burianově inscenaci *Každý něco pro vlast* v jeho divadle D (1936, 1957). Srov. viz Grossman, J.: *Brněnské zápisky*, Divadlo 11, 1960, č. 1, leden, s. 8; Bundálek, K.: *Památce Klicperově*, Rovnost, Brno 9. 7. 1959; Pazourek, V.: *Klicpera na scéně Mahenovy činohry*, Svobodné slovo, Brno 7. 7. 1959; Kundera, L.: *Objekt: Evžen Sokolovský*, in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno 1969, s. 144.

²⁰ Jedinou výjimku představoval Jan Grossman, podle něhož se Sokolovský příliš soustředil na vypracování scén skýtajících prostor pro dosažení patosu a expresivnosti, přičemž zanedbal ostatní scény, které sice nejsou tak napínavé a dynamické, ale pro celek hry mají mnohem větší důležitost. Zároveň postrádal v jednání postav „dvojrozměrné“ gesto: „*Děje a charakterizace postav jsou tu provedeny víc všeobecně a povšechně, gestace postav (a tím myslím gestaci řečovou i mimickou, tedy celé jednání) nejsou dostatečně ozvláštňeny, nebo chcete-li „zrcizovány“, a postrádají nutnou dvojitou dimenzi: neboť Gruša, ujmající se dítěte nebo přecházející most, bratr, vyhánějící Grušu, vykonávají určitý gestus, který je v základu reálný, ale vyrůstá zároveň v gestus symbolický, společenský a typický. Právě tak dvojitý gestus, tedy reálný a symbolický, určuje i setkání Gruši a Simona.“* Grossman, J.: *Rozprava s Brnem*, Divadlo 12, 1961, č. 7, září, s. 490, 492.

²¹ Kudělka, V.: *Láskyplný Brecht*, Divadelní noviny 4, 1961, č. 16, s. 2.

Kopeckého se zde podařilo naplno vytvořit „*politické divadlo, které je zároveň básní lidských osudů*.“²²

Na opakující se upozorňování mnohých recenzentů, že dramaturgie Mahenovy činohry se orientuje pouze na historické látky a její program je tak značně retrospektivní, jakož i na volání po původní současné hře, odpověděli Brněnští inscenací Kunderovy dramatické prvotiny *Totální kuropění* (1961). Kundera v ní zpracoval netradiční formou, v níž se mísily postupy epického a poetického divadla, své vlastní zážitky z totálního nasazení na nucených pracích v Německu během 2. světové války: hra je psána z pohledu čtyřicátníků, kteří na začátku šedesátých let vzpomínají na tuto svou nelehkou životní etapu. Autorovi ani Sokolovskému však nešlo o to podat divákům reportáž o nedávné nacistické minulosti, nýbrž seznámit je se zkušenostmi a událostmi, které formovaly generaci těchto čtyřicátníků. Režisér opět využil příležitosti rozpoutat moderní prostředky divadla a postavit se za jeho zdivadelnění: „*jako by si ověřoval hranice možností desiluze, hranice, na nichž vede tragikomické ostrží, jako by chtěl překvapovat a provokovat diváka*.“²³ Téma hry bylo blízké i ostatním inscenátorům, a tak vzniklo dílo považované za autorské a generační, na němž se kolektivně podílel celý soubor, jak jsme již zmínili na začátku. Obdobně inscenace rezonovala i v hledišti, tentokrát především u mladých diváků. Pouze někteří recenzenti vytýkali Kunderovi nedostatečně vypracované charaktery a situace.²⁴

Neblahý osud pak potkal druhou Kunderovu hru v Sokolovského režii *Nežert* (plánovaná premiéra 15. 6. 1962), která byla prepisem Grabbeho předlohy *Žert, satira, ironie a hlubší smysl* do současnosti a zároveň údajně i prvním pokusem o satiru nekomunálního typu u nás.²⁵ Kundera v ní čerpal ze svých vlastních zkušeností redaktora deníku *Rovnost*, v němž působil v letech 1950–1952, proto byla psána blankversem složeným z komunistických frází. Hra podávala kritický pohled na současnou vesnici, pevně ovládanou jejím předsedou, do níž přijíždí jako zmocněnec vyšších míst čert, aby zde provedl revizi poměrů. Napadala tudíž mnohé negativní stránky tehdejšího života jako např. byrokratismus, prospěchářství, protekci, pověřčivost apod., zejména však satiricky zachycovala zemědělskou kolektivizaci, tedy oblast, na niž byli komunističtí funkcionáři nejvíce hrdí.²⁶ V závěrečné fázi, při tzv. „prověřkové“ zkoušce pár dní před premiérou, byla inscenace zakázána. Vedle satirického obsahu hry přispělo k zákazu velkou měrou scénické pojetí Jaši Davida, jakož i samotný divadelní plakát, zvoucí na

²² Kopecký, J.: *Pravá hra v pravou chvíli*, Rudé právo, Ostrava 4. 3. 1961.

²³ Srna, Z.: *Totální kuropění v Brně. Dramatická prvotina básníková*, Práce, Praha 5. 7. 1961.

²⁴ Srov. viz např. Pazourek, V.: *Jevištní aktualizace života mladých. Čs. premiéra hry L. Kundery Totální kuropění*, Svobodné slovo, Brno 27. 6. 1961; Opavský, J.: *Totální kuropění. Brněnská premiéra hry L. Kundery*, Rudé právo, Praha 10. 7. 1961; Machonin, S.: *Odvaha k činu*, Literární noviny, Praha 23. 9. 1961, s. 8a; Grossman, J.: *Programová hra Mahenovy činohry?*, in: *Divadlo* 12, 1961, č. 10, prosinec, s. 737–741.

²⁵ Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

²⁶ Srov. viz Hořínek, Z.: *Žert a Nežert*, *Divadlo*, 1964, č. 2, s. 58; Srba, B.: op. cit.

inscenaci, složený z velkých písmen názvu hry, za jehož poslední písmeno lidé svévolně připisovali v době tehdejších front na maso „E“. Hlavní inscenátoři se pak nevyhnuli potrestání.²⁷

Do linie velkých společenských her s historickou tematikou přispěl i Jan Grossman, soustavně sledující na stránkách časopisu *Divadlo* práci Mahenovy činohry od počátku jejího naplňování programu politického divadla a zároveň i jeden z nezasvěcenějších teoretiků Brechtova díla u nás, který vytvořil pro Sokolovského dramaturgii nejslavnějšího Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka* pod názvem *Švejk (I. a II. epocha)* (1962). Grossman zvolil pro své zpracování, zaměřené na vylíčení nesmyslnosti válečné mašinérie a tuposti militarismu, formu montáže, v níž se rychle střídaly výstupy, krátké děje a filmové záběry, aby vzájemnou konfrontací těchto různých rovin vynikly nové souvislosti.²⁸ Proto také jeho dramaturgie začínala a ponejvíce čerpala z druhého dílu románu, zabývajícího se válečnou anabásí. Grossmanovu metodu plně podpořil i Sokolovský s výtvarníkem Janečkem, kteří rozehráli na scéně současně několik simultánních dějišť. Sám Sokolovský o inscenaci prohlásil: „*Chci zbavit Švejka ladovské kanonizace, chci ho spojit s apokalypsou moderních válek.*“²⁹ Zajímavostí inscenace – kromě toho, že se odehrávala ve dvou samostatných představeních – bylo to, že postavu Švejka zde ztvárnili v alternaci dva představitelé: Miroslav Zejda,³⁰ jehož výkon většinou recenzenti hodnotili výše a Josef Karlík, který však pojal Švejka v souladu s koncepcí inscenace, tedy jako člověka vědoucího, jenž blbost pouze předstírá.³¹

Vedle těchto stěžejních titulů programu politického divadla v první jeho fázi nastudoval Sokolovský ještě dvě inscenace, které byly určeny širšímu okruhu diváků a měly tak zajistit vyšší návštěvnost, a tedy i finanční příjem. Symptomatické se zdá být i to, že obě měly premiéru v sezóně 1961/1962, která byla

²⁷ Jednotlivé tresty byly různě odstupňovány, nejčastěji se jednalo o postih finanční, ovšem vyhrožováno bylo i prací v dolech. Dramaturg Bořivoj Srba, který byl považován za nejvíce zodpovědného za vzniklou situaci, byl donucen podat výpověď a na čas odejít do Prahy. Výtvarník Jaša David nedostal za svou práci honorář a krátce poté emigroval do Paříže, kde působí jako malíř dodnes. Srov. viz Redakce: *Nežert aneb O zákasu jedné divadelní hry*, Program. Divadelní list Státního divadla v Brně, 1990, březen, s. 263.

²⁸ Srov. viz Císař, J.: *Brno na rozcestí*, Divadlo 14, 1963, č. 1, leden, s. 21.

²⁹ Viz Kudělka, V.: *Není Švejk jako Švejk*, Divadelní noviny 6, 1962, č. 9, s. 2.

³⁰ Miroslav Zejda, tehdejší ředitel Státního divadla v Brně, si tuto roli údajně vynutil, neboť ji hrál již dvakrát, a to roku 1946 ve Svobodném divadle a 1954 ve vlastní dramaturgii v Divadle Julia Fučíka. Samotný Zejda byl obecně považován za švejkovskou figuru, k níž měl ostatně předpoklady i fyziognomické, tudíž posouval výklad Švejka směrem k pojetí ladovskému, což se neslučovalo s koncepcí inscenace. Srov. viz zejména osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 4. 1. 2005, která je uložena ve vlastnictví autorky; jbs [Svrček, J.B.]: *Nová dramaturgie a inscenace Švejka v Brně*, Lidová demokracie, Brno 9. 11. 1962; Rydlo, O.: *Jak číst Švejka – i na jevišti. Nová dramaturgie v Mahenově činohře*, Mladá fronta, Ostrava 21. 11. 1962.

³¹ Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 4. 1. 2005, která je uložena ve vlastnictví autorky.

obecně považována za neúspěšnou a umělecko-ideový program Mahenovy činohry se mnohým začínal jevit jako vyčerpaný, takže se čím dál častěji objevovaly hlasy volající po jeho revizi, a to i ze strany samotných členů souboru divadla.³² Pro inscenaci Dumasových *Tří mušketýrů* (1961) zvolili inscenátoři dramaturgicko-francouzského režiséra Rogera Planchona, která vznikla z improvizací s herci a podávala parodistický pohled na Dumasův román, jeho postavy a dobu. Planchonova předloha³³ zapadala dramaturgicky i do jejich programu, neboť se v ní mísily postupy brechtovského divadla, commedie dell' arte a stavěla se na stranu zdivadelnění divadla. Sokolovský vyzvedl v inscenaci komediální prvky předlohy, aniž by však plně využil možností její aktualizace.³⁴ I ve druhé inscenaci Tylova *Strakonického dudáka* (1961) se Sokolovský pokusil aplikovat tentokrát na českou klasiku postupy antiuluzivního divadla a zejména se snažil jít proti jejímu tradičnímu výkladu, když centrem dramaturgicko-režijního výkladu učinil zápas o charakter českého člověka.³⁵ Tento zajímavý pokus se však úplně nezdařil z hlediska hereckého vedení postav, neboť především Jurdův Vocilka a místy i Karlíkův Švanda (který ostatně ani nebyl ideálním zjevem pro dudáka) se vyznačovali úplně jiným způsobem herecké práce, čímž byla zdůrazněna její značná nejednotnost.³⁶ Kritické hlasy volající po změně programu i pozvolné změny ve společenském a politickém životě vyprovokovaly vedení Mahenovy činohry k jeho revizi. V červenci roku 1963 byl zveřejněn *Třetí doplněk programu Mahenovy činohry*, v němž byla mimo jiné formulována zásada „*koncentrovat pozornost ne už pouze na úlohu a funkci velkých společenských pohybů a proudů v dějinách, ale na úlohu člověka uprostřed dějin – s důrazem (...) na první část*

³² K nim se připojil i sám Sokolovský, který na jedné z besed pořádaných k premiéram inscenací *Tří mušketýrů* a *Horké lázně* (režie: Evžen Němec) ve dnech 7. a 9. listopadu 1961 prohlásil: „*Myslím, že tato atmosféra není způsobena špatným začátkem sezóny, ale je v absolutní nepřipravenosti sezóny dramaturgicky, inscenačně, že jsme dříve nerevidovali určitou zkaženělinu – umělecko-ideový program činohry, který byl z řad členů mnohokrát kritizován. Myslím, že nejsme obviněni z levičáctví a vulgárnosti, ale jsme napadáni z hlediska teoretického zpracování našeho programu, který překypuje schematickým viděním skutečnosti a myslím, že program je zcela mrtvou formulí, která nemá smysl... Je zapotřebí znovu revidovat program MČ, protože se domnívám, že je dogmatický, strukturalistický, schematický a že je dávno překonán.*“ – viz Zápis z besedy o premiérách, in: Hynšt, M.: *Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/*, Brno 1996, s. 47.

³³ Záměrně mluvíme o předloze, neboť se nejednalo o divadelní hru v pravém smyslu toho slova, nýbrž šlo o záznam Planchonova divadelního představení z Théâtre de la Cité v Lyonu, který byl pořízen přepisem magnetofonové nahrávky. – viz Dudek, J.: *Úvodem od režiséra*, in: Dumas, A.: *Tří mušketýři*. Zdramatizovali Roger Planchon a Claude Lochy, Praha 1961, úvodní str.

³⁴ Srov. viz Vlašín, Š.: „*Tří mušketýři*“ v Mahenově činohře, Rovnost, Brno 22. 10. 1961; Rydlo, O.: *Tří mušketýři naruby*, Mladá fronta, venkov 24. 10. 1961.

³⁵ Srov. viz Kudělka, V.: *Nejistota poločasu*, Divadelní noviny, 11. 4. 1962, s. 8a; Bundálek, K.: *Strakonický dudák netradičně*, Rovnost, Brno 9. 1. 1962.

³⁶ Srov. viz např. Srna, Z.: *Pokus o nový pohled na Strakonického dudáka*, Práce, Brno 12. 1. 1961; Svrček, J. B.: *Tyl, pohádkového kouzla zbavený*, Lidová demokracie, Brno 9. 1. 1962.

*tohoto hesla, tedy na člověka.*³⁷ Z hlediska praktické dramaturgie však tento obrat započal již před tímto prohlášením. V případě Sokolovského inscenací lze vypořádat tendenci k výběru textů s výrazným hlavním hrdinou, který, jak to výstižně formuloval Leoš Suchařípa, „*směřuje k velkým lidským typům, jejichž filosofický obsah nutí divadlo i jeviště vyjít vlastní názor, formulovat jej, ať už negativně nebo pozitivně.*“³⁸ Do této skupiny bychom mohli zařadit již Švejka (ovšem vzhledem k použitým inscenačním prostředkům i dramaturgickému uchopení ho začleňujeme spíše do první etapy programu politického divadla), spíše sem však patří *Zmoudření Dona Quijota, Korzár, Hamlet a Don Juan*.

K Dykově tragédii *Zmoudření dona Quijota* (1962) přistoupil Sokolovský zcela odlišným způsobem než doposud, blízcím se režijním postupům Burianovým, když v ní zdůraznil především snové ovzduší hry, přičemž ponechal velký prostor poezii a hereckým představitelům.³⁹ Hlavní koncepci inscenace založil na rozporu mezi iluzí a skutečností: Quijot je vyléčen z romantického poblouznění, ale toto zmoudření jej usmrcuje. Po slohové stránce byla inscenace hodnocena kladně, problematičtější však mnozí recenzenti shledali právě její pesimistické vyznění, a to zřejmě proto, že se neslučovalo s optimistickým pohledem do budoucnosti, jak ho proklamovala komunistická ideologie. Tématicky ovšem předznamenávala⁴⁰ další inscenaci Kunderovy dramatické poémy *Korzár* (1963), v níž Kundera podal imaginární portrét českého básníka a umělce Jiřího Mahena, aby na jeho příkladu i životních osudech dalších českých básníků⁴¹ ukázal typ českého kulturního „donkichotství“ a vylíčil tak „*zápas básnické individuality o kulturní hodnoty a mravní zásady v současné společnosti a usilovný zápas o seberealizaci v době, kdy je brzděn svobodný individuální rozvoj každého umělce.*“⁴² Odvážný dramatický útvar, v němž Kundera v první části vylíčil formou volně řazených asociací události z Mahenova života až do jeho sebevražedné smrti, aby jej v druhé části nechal přivést opět na scénu a v polemice s ním pak

³⁷ Jeřábek, D.: *Mahenova činohra v sezóně 1963 – 1964*, Program. Divadelní list Státního divadla v Brně, 1965, únor, s. 14.

³⁸ Suchařípa, L.: *Autor divadelního díla*, Divadelní noviny 6, 1963, č. 12, 9. 1. 1963, s. 1.

³⁹ Srna, Z.: *Dykovo Zmoudření dona Quijota*, Práce, Brno 19. 1. 1963.

⁴⁰ To bylo ostatně naznačeno již v programu k inscenaci *Zmoudření dona Quijota*, v němž byla otištěna píseň ze hry *Korzár* s názvem *Song o nutnosti 10 000 Donkichotů*. V této písni Kundera údajně rozvedl Mahenovu odpověď v anketě z roku 1920 na otázku „Čeho je nám dnes nejvíce třeba?“ – Rydlo, O.: *Don Quijot-typ nezbytný. Dykova tragédie iluzionismu v Mahenově činohře*, Mladá fronta (Brno), 8. 1. 1963.

⁴¹ Ve hře se vyskytují např. prvky ze života Halase, Nezvala, Vančury, Holana, Biebla a Novomeského. Srov. viz Svrček, J. B.: *Odvážný pokus o nový divadelní tvar. Čs. premiéra Kunderova Korzára v Mahenově divadle*, Lidová demokracie (Brno), 20. 4. 1963; Srna, Z.: *Básnickova divadelní sonda*, Práce (Brno), 6. 5. 1963; Uhde, M.: *Fyzikové a korzáři*, Divadlo 14, 1963, č. 11, s. 4. Název hry i její ústřední symbol si navíc Kundera vypůjčil z nakonec nerealizovaného díla, které o Mahenovi zamýšlel napsat právě Vítězslav Nezval. – Srov. viz Bundálek, K.: *Korzár bez plachet*, Rovnost (Brno), 19. 4. 1963.

⁴² Jůzová, M.: *Analýza inscenace L. Kundery Korzár v režii E. Sokolovského*, seminární práce, ÚDFV FFMU, Brno, 1994, s. 6.

metodou chronologicky zpětného odvíjení těchto událostí hledal příčiny jeho jednání i východiska, která by zabránila jeho předčasnému dobrovolnému odchodu ze světa, byl však přespříliš zatížen množstvím metafor, citacemi a parafrázemi z různých děl i historickými fakty, což v důsledku divákům značně zkomplikovalo možnost se v něm orientovat. K tomu zřejmě přispěla i scénická výprava, která – ač po výtvarné stránce nesmírně působivá – údajně úplně zastřela téma hry.⁴³

Mezi nejvýznamnější inscenace této linie určitě patřil Shakespearův *Hamlet* (1963).⁴⁴ Ačkoli při něm došlo k názorovému rozkolu Sokolovského s dramaturgem Srbou, jak jsme se o tom zmínili již v úvodu, recenzenty byl hodnocen vesměs kladně,⁴⁵ a to i takovým zarytým odpůrcem programu Mahenovy činohry, jakého představoval Milan Uhde.⁴⁶ To bylo zřejmě zapříčiněno i tím, že brněnská inscenace se v mnohém přibližovala své pražské předchůdkyni v režii Pleskotově a s Radovanem Lukavským v titulní roli (prem. 27. 11. 1959): jednak volbou moderního překladu, pořízeného Zdeňkem Urbánkem, dále pojetím titulního hrdiny jako současného intelektuála, který nestačí na okolní nerozumný, zkažený a krutý svět, a v neposlední řadě závěrem, v němž Hamleta přichází pohřbit dobyvatel Fortinbras, který symbolizuje a předznamenává pokračující bezpráví.⁴⁷ Sokolovský však navíc uvedl celou inscenaci Horaciovým prologem, kterému vložil do úst jeho text ze závěru hry, v němž Horacio pojmenovává

⁴³ Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky; Kundera, L.: *Objekt: Evžen Sokolovský*, in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno 1969, s. 144.

⁴⁴ Katarína Hrabovská ve své recenzi rovněž poukázala na jeho tématickou spojitost s předchozími dvěma „donkichotskými“ inscenacemi: „...čest ako najvyššia hodnota je opakovaným leitmotívom a snád' hlavným poznávacím znakom brněnských, často jediným, čo viaže dost rozhodně hry tvrdošijne v jednotný program. Programová posadlosť donkichotsvtom . . . Je až vzrušujúce sledovať, ako sa toto neustále znepokojenie donkuichotským princípom prelúno s Brechtom. Vzalo si jeho logiku, schopnosť prenikavej rozumovej analýzy, aby našlo racionálne a materialistické zdôvodnenie seba.“ Hrabovská, K.: *Sokolovského hľadanie istôt*, in: *Kultúrny život* (Bratislava), 7. 12. 1963.

⁴⁵ Jedinou vyloženě negativní recenzi napsal Zdeněk Bláha – Bláha, Z.: *Brněnský Hamlet*, in: *Rudé právo* (Praha), 10. 12. 1963.

⁴⁶ Srov. viz Uhde, M. *Divadlo člověka – divadlo dějin*, in: *Divadlo 15*, 1964, č. 3, březen, s. 74. Máme zde ovšem na mysli pouze jeho postoj v oblasti kritické reflexe programu, neboť Uhde sám paradoxně patřil do skupiny autorů, kteří byli vedením Mahenovy činohry osloveni k napsání původní hry. Uhde tuto výzvu spolu s Ludvíkem Kunderou vyslyšel a napsal hru *Děvka z města Théby*, jejíž premiéra se však uskutečnila v pražském Národním divadle (7. 4. 1967), kam si ji s sebou „odnesl“ Evžen Sokolovský, tedy o pět týdnů dříve před Kaločovou inscenací v Mahenově činohře (prem. 14. 5. 1967)! Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

⁴⁷ Srov. viz zejména Bundálek, K.: *Hamlet a ti druzí*, in: *Rovnost* (Brno), 19. 11. 1963; Černý, J.: *Hamlet – hra současná*, *Divadelní noviny* 7, 1963, č. 7–8, 27. 11. 1963, s. 7; Srna, Z.: *Hamlet naší současnosti*, in: *Práce* (Brno), 6. 12. 1963; Hrabovská, K.: *Sokolovského hľadanie istôt*, in: *Kultúrny život* (Bratislava), 7. 12. 1963; Uhde, M. *Divadlo člověka – divadlo dějin*, in: *Divadlo 15*, 1964, č. 3, březen, s. 74; Kudělka, V.: *Pokus o specifikaci režijních rukopisů v Mahenově divadle*, in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno, 1969, s. 64.

morální problémy své doby, které ovlivnily Hamletův osud. Tím bylo naznačeno, že se inscenátoři nebudou soustředit pouze na příběh samotného Hamleta, ale – ve smyslu programu formulovaném ve Třetím doplňku – především na „*vyprávění o společenských vztazích, o osudu člověka uprostřed zvlčilých sobeckých zájmů, pro něž se lidé neštítí ani nejpodlejších zločinů* [podtrhla K.K.].“⁴⁸

Po *Hamletovi* se Sokolovský střetl ještě s další slavnou postavou světové klasičky, totiž s Moliérovým *Donem Juanem* (1964). Komédie o velkém svůdci žen se tentokrát obešla bez nějakých aktualizací⁴⁹ a základem inscenace se stal konflikt mezi ústředními postavami, Sganarellem a Donem Juanem, jakožto zástupci dvou odlišných morálek. Zatímco Sganarelle představoval pro Sokolovského typ člověka zbabělého a hamižného, Don Juan se vyznačoval na jedné straně takovými vlastnostmi, jako jsou odvaha, statečnost a úvaha, na druhé straně však určitou rozštěkaností, která z něj činí anarchistu a dekadenta. Hlavní ideu hry pak vyjadřovalo motto: „*Žádná statečnost ducha a žádná svobodomyslnost není nic platná, není-li opřena o velkou vnitřní kázeň.*“⁵⁰

Vedle námi zmíněných inscenací byly v této době uvedeny ještě dvě jiné, svým způsobem se z této linie vymykající.⁵¹ První z nich zastupovala Kohoutova dramaturgická Čapkova románu *Válka s mloky* (1963), v níž Kohout přenesl děj o čtvrtstoletí později do tehdejší současnosti, aby tak nejen připomněl hrůzy fašismu a druhé světové války, ale i varoval před možnou budoucí válkou termojadernou, znamenající ve svém důsledku totální zkázu světa. Učinil tak formou hudební komedie (tzv. „musical-mystery“), do níž zapojil množství moderních divadelních prostředků, včetně např. filmových dotáček. Sokolovský však těchto prostředků využil velmi málo, naopak přistupoval k inscenaci až téměř asketicky.⁵² Vedle činoherců se na ní navíc rovněž podílel velkou měrou i soubor

48 Bundálek, K.: *Hamlet a ti druzí*, in: Rovnost (Brno), 19. 11. 1963. Dále též viz Bláha, Z.: *Brněnský Hamlet*, in: Rudé právo (Praha), 10. 12. 1963; jbs [Svrček, J.B.]: *Shakespearův Hamlet na brněnské scéně*, in: Lidová demokracie (Brno), 12. 11. 1963.

49 Srov. viz Srna, Z.: *Don Juan černobíle*, in: Práce (Brno), 21. 10. 1964.

50 O Sokolovského koncepci vypovídají jeho poznámky na volném papíru, který je vložen do režijní knihy k inscenaci *Dona Juana*, uložené v archívu Evžena Sokolovského ml.

51 Máme zde zejména na mysli úplně odlišné pojetí inscenační, protože z hlediska dramaturgického bychom zde mohli najít určité souvislosti, např. stejné jako Viktor Kudělka: „*V letošním repertoáru Mahenovy činohry nefigurují však „Mloci“ jen jako víceméně náhodná, atraktivní položka, jejíž úspěch u publika je už předem zaručen, ale jako ústrojná součást dramaturgické linie, která vede od „Strakonického dudáka“ přes „Švejka“, „Zmoudření dona Quijota“ a „Korzára“ až k připravované „Jizvě“ Petra Karvaše – s úmyslem sondovat v těchto inscenacích problematiku českého národního charakteru a postihnout v nezkráslené podobě jeho rub i líc zároveň.*“ Kudělka, V.: *Válka s Mloky – tentokrát v Mahenově divadle. Musical Mystery Karla Čapka a Pavla Kohouta*, in: Rovnost (Brno), 18. 6. 1963.

52 Tak např. televizní reportáž z úvodu nahradil reportáží rozhlasovou, kdy diváci slyšeli hlasy reportérů z reproduktoru, zatímco na scéně byla změna prostředí naznačena osvětlením záhlaví konkrétního světového deníku; chór reportérů omezil na malý mužský sbor, jehož funkce v inscenaci se omezila na zpěv a přenášení tabulek s názvy prostředí, přičemž jeho původní, pro děj významová a komentátorská funkce, byla svěřena pouze postavě Šéfreportéra planety apod. – srov. viz zejména Kudělka, V.: *Válka s Mloky – tentokrát v Mahenově*

operety,⁵³ což v důsledku posunulo celou inscenaci do polohy umělecky značně problematické a trůfáme si tvrdit, že se z hlediska Sokolovského působení v Mahenově činohře jednalo o největší „propadák“.⁵⁴ Druhou inscenaci, těžko někam zařaditelnou, představovala Gozziho *Princezna Turandot* (1964). Pohádková hra o kruté princezně, která neúspěšným nápadníkům nechávala setnout hlavu, měla být dalším pokusem (po neúspěchu s *Nežertem*) o satiru, a proto byli k její realizaci přizváni i někteří Sokolovského spolupracovníci z Večerního Brna. Hrála se v úpravě Jindřicha Pokorného a Petra Kopty, kteří vyzdvihli především pásmo, v němž vystupují postavy převzaté Gozzim z *commedie dell' arte*, aby se prostřednictvím satirických komentářů, výstupů na předscéně a nově připsaných písní obracely k tehdejšímu divákovi, což však působilo poněkud násilně vůči pohádkovému příběhu, neboť ten zůstal nezměněn.⁵⁵ Přestože se tedy oproti zmíněnému *Nežertu* jednalo spíše o „lacinou“ satiru z vnějšku, byl Hynšt kvůli ní údajně vyslýchán pět hodin na StB.⁵⁶

Ještě než přejdeme k charakteristice poslední dramaturgické linie, zmiňme se zde alespoň krátce o dalších dvou inscenacích, pocházejících z následujícího období, avšak do této linie nespádajících. Shakespearova komedie *Sen noci svatojánské* (1965) byla nastudována vesměs tradičním způsobem, nekladoucím si žádné velké umělecké ambice a sloužila jako oddechová záležitost, která vyplnila vzniklé repertoárové manko.⁵⁷ Naproti tomu inscenace Shawovy frašky *Andro-*

divadle. Musical Mystery Karla Čapka a Pavla Kohouta, in: Rovnost (Brno), 18. 6. 1963; jbs [Svrček, J.B.]: *Velká divadelní příležitost nevyužita. Zdramatizovaná „Válka s mloky“ na brněnské scéně*, in: Lidová demokracie (Brno), 18. 6. 1963.

53 Podle Bořivoje Srby bylo zapojení operety do inscenace nutností, neboť opera – jejíž orchestr ostatně využívali v mnoha jiných inscenacích – byla tehdy pracovnívě přetížena. *Válka s mloky* byla navíc uvedena v Divadle Na hradbách, kam se činohra měla zakrátko přestěhovat z budovy na Lidické (konkrétně k tomu došlo 25. 9. 1965) a která nabízela kolem 1400 míst pro diváky. Těmi se musela naplnit, a proto bylo zapotřebí naučit lidi chodit do této budovy na činohru (v té době zde působila opera, která se měla přemístit do nově zbudovaného Janáčkova divadla), což znamenalo uvádět zde tzv. „velký“ repertoár. Na inscenaci se spolu s Bořivojem Srbou podílel tehdejší dramaturg operety Ivo Osolsobě. – viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 4. 1. 2005, která je uložena ve vlastnictví autorky; Hynšt, M.: *Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/*, Brno 1996, s. 64–65.

54 Nutno poznamenat, že Sokolovský údajně *Válku s mloky* vůbec režirovat nechtěl, ale z výše uvedených důvodů (v předchozí pozn.) musel. Dokonce prý utekl z premiéry a s inscenací odmítal mít cokoli společného. – Srov. viz Srba, B.: op. cit.

55 Srov. viz Uhlířová, E.: *Inscenační konfekce*, Divadelní noviny 7, 1964, č. 22, 20. 5. 1964, s. 5; Suchomelová, J.: *Komedie Turandot*, Mladá fronta (Brno), 25. 4. 1964.

56 Důvodem byly právě připsané texty písní, o nichž příslušníci státní policie shledali, že „urážejí socialismus a hanobí naše společenské zřízení.“ Hynšt, M.: *Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/*, Brno 1996, s. 93. Není se ostatně čemu divit, vždyť např. píseň „Po zádech mi běhá mráz . . .“, na tehdejší dobu velmi odvážná, vypovídala o tom, že člověk neví, na co všechno by ho mohli dostat do vězení a vyvrcholila finálem, které se otřelo o samotnou StB. Srov. viz režijní kniha Evžena Sokolovského k inscenaci *Princezna Turandot*, HuaNDB, č. insc. 439, inv. č. 4050.

57 To vzniklo údajně z toho důvodu, že Sokolovský přijal – bez Srbova a Hynštova vědomí –

kles a lev (1966), která těží svůj příběh ze starobylé anekdoty o přátelství mezi zběhlým otrokem a lvem, ale zároveň obsahuje i závažnější téma v podobě konfliktu mezi dvěma protilehlými skupinami postav, křesťany a reprezentanty cesarismu, sledovala vyšší cíle: podle dramaturga Bořivoje Srby mělo jít (samozřejmě v přeneseném smyslu) především o protest vůči politickým procesům padesátých let.⁵⁸ Ovšem záměr se zde zřejmě poněkud minul s účinkem, a to z důvodu problematické interpretace klíčových scén mezi Lavinií a Velitelem, takže se nakonec jednalo spíše o průměrnou komedii, v níž diváci oceňovali hlavně roztomilou postavu lva, ztvárněného dvěma posluchači taneční konzervatoře.⁵⁹

Rozhodující roli při příklonu k totálnímu divadlu Antonina Artauda v závěrečné etapě Sokolovského tvorby v Mahenově činohře sehrála inscenace Weissovy hry *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata* (1965), která v sobě obsahuje jak prvky Brechtova epického divadla, tak právě i množství nejrozličnějších divadelních prostředků, které zcela eklekticky přebírá, aby zde působily svou elementární divadelností. Samotný děj hry, v níž se prolínají celkem tři časové roviny a která je koncipována jako „divadlo na divadle“, jako fiktivní představení o událostech z roku 1793, které nastudoval v roce 1808 markýz de Sade za spolupráce ostatních internovaných pacientů blázince v Charentonu pro hosty ředitele Culmiera, není podstatný. Její jádro spočívá hlavně ve slovních disputacích na téma revoluce mezi markýzem de Sadem, příklánějším se na protirevoluční stranu, a Maratem, obhájcem revolučního násilí. Sokolovský se ve své inscenaci

nabídku na režirování Spartakiády, a tudíž se nemohl věnovat naplno divadlu. Aby vzniklou situaci zachránil, nabídl Hynštovi právě inscenaci *Snu noci svatojánského* – ten již předtím několikrát uvedl v jiných divadlech, a proto ho byl schopen nastudovat během krátké doby. Srba se podle svých slov od inscenace distancoval, neboť se neslučovala s jeho pojetím dramaturgie (ze Shakespeara chtěl na repertoár zařazovat pouze velké historické hry). Jediný klad spatřoval Srba pouze v tom, že se hrála s živou Mendelssonovou hudbou. Ovšem přiznává, což ostatně potvrzují i dobové recenze, že inscenace měla u publika velký úspěch. Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, uložená ve vlastnictví autorky; Bundálek, K.: *Shakespeare v tradičním kabátě*, Rovnost (Brno), 2. 9. 1965; Pazourek, V.: *Rozmarný Shakespeare*, Svobodné slovo (Brno), 4. 9. 1965.

58 Vyplyvá to koneckonců i ze Srbova článku, zveřejněném k této inscenaci a rozebírajícím Shawovu hru: „...*Její obsahem není nějaká dobově přesně určená událost, nýbrž skutečnost, že každá nedemokratická moc nerada vidí, když nějakí lidé zastávají názory rozdílné od těch, k nimž se ona hlásí, a v domněni, že ji tyto názory ohrožují, uchyluje se k pronásledování a potlačování všech, kteří se s ní neztotožňují, třebaže se vždy znovu ukazuje, že každou spáchanou nespravedlností se každá vláda vnitřně velmi oslabuje a uvádí v rozpory. (...) k brutálním, na první pohled všem zjevným formám pronásledování kacířů a jinověrců přistoupily i formy rafinovanější, ne tolik nápadné, jako byly ty, jimž padali v římských cirkách za oběť křesťané.*“ Srba, B.: *Androkles a lev. K dramatu G. B. Shawa*, in: Program. Divadelní list Státního divadla v Brně, 1966, červen, s. 4.

59 Srov. viz veškeré recenze na inscenaci: Bundálek, K.: *Shawova komedie v Mahenově divadle*, Rovnost (Brno), 14. 6. 1966; Suchomelová, J.: *Shaw v Mahenově divadle*, Mladá fronta (Brno), 22. 7. 1966; Srna, Z.: *Lev a ti druzí*, Práce (Brno), 28. 6. 1966. Ostatně sám Sokolovský – jak vyplývá z jeho dopisu Miloši Hynštovi ze dne 28. února 1966 – počítal s obsazením Ladislava Peška, bez něhož inscenaci v podstatě dělat nechtěl, z jejich domluvy ale nakonec z neznámých příčin sešlo. Dopis Sokolovského je uložen v archivu Miloše Hynšta.

zaměřil především na tuto filozoficko-politickou stránku hry, a proto i oslabil či úplně vynechal některé velmi efektní prvky (včetně celkové atmosféry bláznivce), kterými Weissova hra přímo přetéká. Navíc mnohým recenzentům vadilo, že podpořil spíše jen Maratovo stanovisko.⁶⁰ Každopádně se ale jednalo o vůbec první setkání inscenátorů s Artaudovými teoriemi (zde zejména s jeho „divadlem krutosti“), které ovlivnily jejich další směřování.⁶¹

Vrcholným počinem této linie se stala inscenace Kopeckého adaptace podkrkonošských lidových divadelních her *Komedie o umučení a slavném vzkříšení pána a spasitele našeho Ježíše Krista* (1965), která byla po několika málo reprízách zakázána a stažena z repertoáru, posléze se ale povedlo opět ji na jeviště proboujet.⁶² Brněňští v ní rovněž navázali na odkaz E. F. Buriana, jehož rozvíjení si stanovili již ve svém programu politického divadla.⁶³ Na rozdíl od Burianových inscenací lidového divadla však přistoupili ke křesťanskému mýtu poněkud odlišným způsobem. Rovina „divadla na divadle“, potažmo tedy rekonstrukce lidového představení z minulých dob, zde byla spíše potlačena a pouze naznačena např. prostřednictvím odstupu některých herců od postavy (konkrétně šlo o herce ztvárňující postavy tzv. „buffonádniho“ charakteru), povahou a materiálem kostýmů, výtvarným řešením scény apod. tak, aby nemohl vzniknout dojem, že tento mýtus je zde nějak vysmíván či desavuoován. Ba naopak: „*S opravdovostí a vážností chtěli jsme sehrát mysterium o životě, umučení a vzkříšení Ježíše Krista, legendární příběh o pronásledování věrozvěsta moderního humanismu, který proti společenské konvenci a mínění mocné majority své doby postavil svou představu pravdy a spravedlnosti a nového mravního řádu a pro tuto svou představu dokázal se obětovat a pro příklad a povzbuzení svých následovníků i zemřít. Chtěli jsme sehrát tento příběh se vši vážností, protože jde o vážný příběh . . .*“, napsal dramaturg Bořivoj Srba.⁶⁴ Tento přístup samozřejmě cenzorům vadil nejvíce, poněvadž v něm spatřovali pokus o rehabilitaci křesťanství a církve, proti

⁶⁰ Srov. viz Kovářová, K.: *Weissův Marat/Sade v inscenaci Evžena Sokolovského v Mahenově činohře*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Theatralia, Q 7*, Brno 2004, s.104, 110; Kudělka, V.: *Pokus o specifikaci režijních rukopisů v Mahenově divadle*, s. 64; Bundálek, K.: *Podíl scénografie v inscenacích Mahenovy činohry*, s. 44–45 – obojí in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno 1969.

⁶¹ Sám Srba uvádí, že do té doby Artauda vůbec neznal a s jeho teoriemi se seznamoval až prostřednictvím západní literatury, aby na jejich základě mohl vytvořit programové zásady inscenace. Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

⁶² Srov. viz Hynšt, M.: *Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/*, Brno 1996, s. 66.

⁶³ Však také původně pro Buriana Kopecký tuto adaptaci již v roce 1959 zpracovával – k její realizaci ale nedošlo, neboť Burian v srpnu téhož roku zemřel. Srov. viz Kopecký, J.: „*Na inscenaci lidových pašijových her . . .*“, in: *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista. Rozbor inscenace Státního divadla v Brně*, Praha 1968, s. 11.

⁶⁴ Srba, B.: „*Inscenace „Komedie o umučení . . .*“, in: tamtéž, s. 21.

nimž komunistická strana vedla nesmiřitelný boj.⁶⁵ Ovšem nutno konstatovat, že inscenace vyvolala celospolečenský skandál a byla na jedné straně obhajována a na druhé zatracována i samotnými katolíky, křesťany, Židy, ateisty atd. „*podle míry jejich dogmatického nebo liberálního vztahu k danému tématu*“.⁶⁶

Druhá inscenace Kopeckého adaptace lidové hry *Komedie o Anešce, královně sicilijánské* (1966) zůstala poněkud ve stínu své předchůdkyně.⁶⁷ Bylo to zapříčiněno už jejím obsahem: narozdíl od *Komedie o umučení*, zpracovávající všeobecně známý křesťanský mýtus, vycházela z látek uchovávaných v knížkách lidového čtení o královně Anešce, která se vinou intrik trůnu chtivého Arnulfa dostane do vězení. Poselství příběhu, v němž se mj. objevují motivy převzaté z dramát Shakespearových (např. z *Richarda III.* či *Othella*), spočívá především v konečném vítězství dobra nad zlem. Jeho „naivitu“ a jarmareční charakter doplnili inscenátoři vložením kramářských písní a důsledným uplatněním divadla na divadle, založeném na principu orchestrionu, z něhož vyjžděli herci jako figurky ve stylizovaných postojích, charakteristických pro jejich postavu a teprve pak se na scéně rozehráli. „*Jde o kvalitu divadelnosti jako naivity – či opačně: kvalitu naivity jako ryziho projevu divadelnosti, jež nespolehá na nic jiného než*

⁶⁵ Tak ve *Zprávě brněnské pobočky nového Svazu českých divadelních umělců* z konce roku 1973, která zpětně hodnotila mj. vývoj brněnského divadelnictví v šedesátých letech a na začátku sedmdesátých let 20. století zejména z hlediska protistranických a protisocialistických snah, obecně tedy z ideově-politických pozic, patřila *Komedie o umučení* k nejvíce zmiňovaným inscenacím. Z ní se dozvídáme i o stanoviscích tehdejších cenzorů a zástupců úředních orgánů: „*Režie brněnské inscenace /s. E. Sokolovský/ potlačila to, co mohlo být po výtce označováno lidovým divadlem a zvýraznila ideově náboženský ráz a barokní pompéznost tak, že hra se stala plně obnovou tzv. pašijových her s jednoznačným ideologickým a náboženským nábojem. Konečně tento záměr, ač tehdy i nyní odmítán, byl formulován i v programu k této hře, jejíž uvedení v něm bylo zdůvodňováno tak, že . . . „proti krátkozrakosti těch, kdo vydávají Dědu Mráze za nejučinnějšího bojovníka proti pověrám, stavíme vážnou, odpovědnou práci na kritickém shodnocení přínosů křesťanské kultury“.* Toto představení bylo také tak chápáno velkou částí kritiky a hlavně i nábožensky založeným obecnstvem, které uvedení hry považovalo za ústup ze stranických pozic v církevní politice i ideologických otázkách. (...) Že tyto dramaturgické záměry nebyly náhodné, nýbrž že byly součástí antikomunistického ideologického tažení, které vyvrcholilo v krizových letech, o tom svědčí i ráz diskuze v *Divadelních novinách*.“ (s. 11–12) Zpráva se nachází v archivu Miloše Hynšta.

⁶⁶ Hynšt, M.: *Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/*, Brno 1996, s. 67.

⁶⁷ Původně ovšem měla být *Komedie o Anešce* uvedena před *Komedii o umučení*, nakonec však bylo pořadí změněno. Svou roli v tom sehrály jak důvody politické, neboť se doba pro uvedení *Pašiji* zdála být více než příhodná, tak i osobní: rok předtím havaroval Sokolovský v autě, údajně cestou na svou inscenaci *Evžena Oněgina* v jihlavském Horáckém divadle. Zatímco jeho kolega a přítel, dramatik Miloš Rejnuš, zahynul, Sokolovský vyvázl s těžkým zraněním, takže mu lékaři nedávali téměř žádnou naději. On ale jakoby zázrakem vyvázl, a proto i inscenaci *Komedie o umučení* svým způsobem děkoval Bohu za své uzdravení. Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby v dokumentu *Pašije na provázku*, režie: Drahomil Šišovič (premiéra v ČT 2006); Srba, B.: „*Inscenace „Komedie o umučení . . .*“, in: *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista. Rozbor inscenace Státního divadla v Brně*, Praha 1968, s. 16.

na přítomný okamžik, který se odehrává na jevišti“, vyzvedl přínos inscenace Jan Císař.⁶⁸

Svou činnost v Mahenově činohře zakončil Sokolovský příznačně inscenací tragédie *Pravdivý příběh o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových* (1967) od samotného Antonina Artauda, čímž byl v podstatě deklarován příklon k jeho totálnímu divadlu i v oblasti volby titulu.⁶⁹ Navíc šlo z hlediska dramaturgického o další pokus o rozvíjení Artaudova divadla krutosti, poprvé pojmenovaného – jak již bylo řečeno – v případě uvedení Weissovy hry.⁷⁰ Artaudův text má spíše formu scénáře, podle Shelleye a Stendhala zpracovává příběh krutého hraběte Cenciho, který se dopouští na své rodině nejhorších možných činů (vraždy vlastních synů, incest s dcerou), to vše za mlčenlivé podpory úplatné světské i církevní moci. Zbytek rodiny je proto donucen zjednat si spravedlivou nápravu sám, a tak dcera Beatrice skončí na popravišti. Tento příběh, který vychází z obecně známých dějů a mýtů, nebyl u nás ale na rozdíl od románských zemí součástí obecného povědomí, a proto do něj inscenátoři vložili epický prvek vypravěče v postavě Fra Timotea, který uváděl diváky do děje a historických souvislostí.⁷¹ Inscenace byla přijata vesměs kladně i s ohledem na to, že se jednalo o velmi odvážný experiment,⁷² ovšem – měřena z hlediska „divadla krutosti“ – nebyla v tomto směru vůbec důsledná, spíše naopak.⁷³

* * *

⁶⁸ Srov. viz zejména Císař, J.: *Naivita divadelnosti*, Divadlo 18, 1967, č. 2, únor, s. 46.

⁶⁹ Na tomto místě ale musíme zdůraznit, že Sokolovský Artaudův text režírovat nechtěl. V dopise adresovaném Miloši Hynštovi, pocházejícím pravděpodobně z jara roku 1967, o něm napsal: „... Sedím nad tím celý den – a hra se mi čím dále tím méně zamlouvá. Nemá to příběh, filozofii nerozumím, je z toho jenom těžko, smutno a hnus. Přesně to, co dnešní publikum tak vyhraněně nechce. Navíc si myslím, že to je dost špatná hra a vůbec. . . Východ' to Borkovi, protože mám důvodně podezření, že si to tajně myslí taky. . . R o z m y s l e t e si toho Artauda, bude to velký průser!!!!!! A zničíme diváky!!!!!!“ Hynšt, M.: *Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/*, Brno 1996, s. 24.

⁷⁰ Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004. Podle Srby byly ale pro Sokolovského Artaudovy teorie divadla krutosti těžko pochopitelné, což se mj. u obou inscenací projevilo zejména v kostýmní složce (u *Cenciů* se jednalo o nestylizované renesanční kostýmy, doplněné parukami a líčením, což posouvalo inscenaci úplně jiným směrem).

⁷¹ Srov. viz inspicientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Pravdivý příběh o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových*, prology vložené před s. 3 a 26 + závěrečný text, s. 35, HuaNDB, č. insc. 2493, bez inv. č.; Kopecký, J.: *Před premiérou*, Divadelní noviny, 13. 9. 1967.

⁷² Patrně se jednalo o vůbec první celosvětové uvedení této hry od její pařížské premiéry v Théâtre de la Cruauté v režii samotného autora. Srov. viz Kopecký, J.: *Před premiérou*, Divadelní noviny, 13. 9. 1967; (kr): *Vizionář obrody divadla poprvé na čs. scéně*, Lidová demokracie (Praha), 10. 9. 1967.

⁷³ Srov. viz zejména (AJL): *Na scéně v Brně: Poprava Cenciových*, Práce, Praha 5. 3. 1968; Suchomelová, J.: *Artaudovská konfrontace*, Mladá fronta, Praha 6. 10. 1967; osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004.

Přehlédneme-li repertoár Sokolovského inscenací, mohli bychom – podobně jako Viktor Kudělka konstatovat⁷⁴ – že vykazuje neobyčejné rozpětí od v podstatě současných textů světových dramatiků 20. století (Brecht, Majakovskij, Brandstaetter, Planchon, Weiss, Artaud), přes původní dramata či adaptace starších her vypracované přímo pro Mahenovu činohru (Kundera, Grossman, Kopecký) až po světovou (Shakespeare, Gozzi, Molière, Shaw) a českou klasiku (Klicpera, Tyl, Dyk). A to se nám do tohoto velmi zjednodušeného schématu ještě některé inscenace ani nevlezly, natož kdybychom je všechny chtěli ještě hodnotit např. z hlediska žánrového! Nám však jde naopak o něco úplně jiného: najít mezi nimi nějaký spojovací článek.

V této souvislosti je třeba si uvědomit jednu důležitou věc: vedle stěžejních inscenací, které byly dramaturgicky nasazovány a režijně interpretovány v duchu formulovaného programu politického divadla,⁷⁵ existovaly zároveň i inscenace, které spíše vyplňovaly mezeru v repertoáru a orientovaly se na širší publikum, mnohdy samozřejmě i s vidinou většího zisku, umožňujícího naopak inscenátorům zase v jiných případech experimentovat. Z hlediska dramaturgického spojovala ony stěžejní inscenace orientace na hry tzv. „volného typu“, vyznačující se „otevřenou“ formou dramatu, které skýtaly dostatečný prostor pro svobodnou interpretaci všem zúčastněným inscenátorům. V těchto hrách se zpravidla vyskytovalo velké množství postav a samozřejmě zde nebyly respektovány jednoty času, místa a děje. Hlavní důraz nebyl založen na souvislém, lineárně se odvíjejícím příběhu, ale na dialektické fabuli, sestávající z množství drobných obrazů a epizod, na jejichž základě si měl divák sám učinit srovnání se skutečností. Čili, samotný děj nebyl až tak podstatný, důležitější byl naopak způsob, jakým byl příběh prezentován. Proto také často tvořila součást těchto her postava vypravěče, komentátora, hlasatele, opovědníka apod., který již v prologu a někdy i posléze v průběžných komentářích v podstatě sdělil obecnstvu následující hlavní děj, aby mu v epilogu zase naznačil, jaké z něj plyne poučení: „*Epické divadlo chce obnovit a zvýraznit zásahy vypravěče, tzn. jistého úhlu pohledu na fabuli a na způsob, jakým je inscenována. Používá k tomu schopností autora (dramatika), vypravěče příběhu (fabulátora), tvůrce-konstruktéra divadelní fikce (režiséra), herce, který staví svou roli od promluvy k promluvě, od gesta ke gestu.*“⁷⁶

⁷⁴ „Už pouhý výčet oněch pětadvaceti titulů, které Sokolovský režíroval, signalizuje šířku a rozpětí jeho uměleckého naturelu: Majakovského jevištní poéma s třídně politickým rozvržením světa a stínu vedle lidového mystéria o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista; stěžejní hry Brechtovy a Kohoutův zmuzikalizovaný Čapek; Shakespeare i Molière, Tyl i Shaw, Klicpera i Dyk. Neméně pozoruhodná je i rozmanitost žánrových a stylových poloh, režijně-scénických postupů . . .“ – Kudělka, V.: *Pokus o specifikaci režijních rukopisů v Mahenově divadle*, in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno 1969, s. 62.

⁷⁵ Mezi stěžejní inscenace zahrnujeme tyto tituly: *Zadržitelný vzestup Artura Uie, Julius Caesar, Mysterie-buffa, Markoltovo šprýmování, Kavkazský křídový kruh, Totální kuropění, Nežert, Švejk (I. a II. epocha), Korzár, Hamlet, Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata, Komédie o umučení, Komédie o Aněšce, Pravdivý příběh o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrecie Cenciových.*

⁷⁶ Pavis, P.: *Divadelní slovník*, Praha 2003, s. 140.

Tvůrčí a názorová shoda Sokolovského s dramaturgem Bořivojem Srbou, který mu předkládal (zejména v případě stěžejních inscenací) víceméně hry vyhovující jeho režiséřskému naturelu, měla za následek to, že zásahy do textu – zejména v porovnání s jinými režiséry⁷⁷ – nebyly nijak zvlášť razantní. V podstatě by se dalo až na výjimky hovořit o tom, že Sokolovský vždy vycházel z materiálu samotné hry a jen málokdy bylo něco přidáno či připsáno.⁷⁸

Jednu z těchto výjimek tvořily inscenace, v nichž chyběl epický rámec, důležitý pro vystavění inscenace na principu „dvojí divadelnosti“ (*Lhář a jeho rod*) nebo nezbytný pro pochopení širších souvislostí, které v samotné hře chyběly (*Pravdivý příběh o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových*). V případě inscenace *Lhář a jeho rod* (1959) potřeboval Sokolovský, který se rozhodl inscenovat Klicperův text v jeho původní podobě, přiblížit jej více současnému divákovi, a proto koncipoval inscenaci jako divadlo na divadle, aby k němu mohl zaujmout potřebný odstup. Docílil toho právě přidáním rámce – veršovaného prologu a epilogu – který pro něj sepsal dramaturg Rudolfg Žák. Zdeněk Kampf jako Prologus nejprve v prologu uvedl diváky do inscenace tím, že jim sdělil, o čem se bude hrát a co všechno neuvidí (obdobně jako to činí pouťoví komedianti, kteří zvou diváky na své produkce), doprovázejí svou řeč údery na činel. V závěrečném epilogu pak s vtipnou nadsázkou naznačil, jak se budou postavy asi chovat dál a shrnul závěrečné poučení, ironicky zabarvené a směřující jako jasný apel k divákovi:

*„Že ta komedie byla
pouze na divadle,
že žárlivost, lež jsou cizí
zcela naší době.
Proto ten, kdo zatleská teď,
bude tleskat sobě!“⁷⁹*

V *Pravdivém příběhu o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových* byl vysvětlující text vložen do úst vypravěče Fra Timotea, který se na začátku inscenace obracel k divákům jako dobový kronikář, zaznamenávající tento hrůzný příběh proto, aby se v budoucnu již neopakoval:

„ . . . Vám, mí neznámí vzdálení bratři, lidstvo zajisté hodnější milosti Boží než my, ó běda, ubozí a marní lidé, chci vylíčit po pravdě tento přeukrutný příběh v naději, že pro vás nebude

⁷⁷ Máme zde na mysli např. E. F. Buriana či Alfréda Radoka.

⁷⁸ Tuto zásadu dodržoval i u takové inscenace, jakou byla *Mystérie-buffa*. Ačkoliv sám její autor Vladimír Majakovskij doporučoval, aby ji budoucí inscenátoři aktualizovali, Sokolovský se Srbou si vystačili pouze s několika málo roztroušenými narázkami na současnost. Srov. viz Kopecký, J.: *Nástup brněnské činohry*, Rudé právo, Praha 5. 2. 1961. Aktualizační prvky pronikaly do inscenace (nejen do této, ale obecně do všech) ani ne tak přes zásahy do textu, jako spíše celým jejím režijním pojetím: „*Aniž měnila [brněnská činohra, K.K.] něco v textu (narážka na Raj či na Světovou literaturu jsou víc než krotké), učinila v duchu Majakovského výzvy „obsah současným, dnešním, momentálním“.* Pro dnešní pochopení pouze přizpůsobovala, počestvovala jevištní výraz.“ Gabriel, V.: *Brno vyhlašuje boj*, Kultura (Praha), 2. 6. 1960.

⁷⁹ Inspicientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Lhář a jeho rod*, s. 74, HuaNDB, č. insc. 81, č. k. 3, i. č. 3140.

*znamenat o mnoho více než hrůzný sen, který se s bílým dnem rozplyne, jako se bezpochyby již rozplynuly ony barbarské časy, v kterých mi museli žít . . .*⁸⁰

Podruhé se Fra Timoteo divákům ohlásil před začátkem druhé poloviny inscenace – opět vyslovil naději, že v jejich době se nic takového dít nebude a seznámil je se svou dobovou situací, v níž se způsob života mění podle vládnoucího papeže. Pojmenoval zločiny, které se odehrály za papežů Řehoře XIII. a Sixta V. a představil odvrácenou tvář papeže současného (myšleno z hlediska Artaudovy hry):

*„Za vlády nynějšího papeže z rodu aldobranského je vše dovoleno tomu, kdo si troufá. Klement VIII. je papež laskavý a milosrdný.“*⁸¹

Na konci inscenace pak Fra Timoteo sdělil, jak byla Beatrice papežem zbavena viny a zároveň na ně apeloval zneklidňující otázkou:

„Klement VIII. byl papež milosrdný a velmi se bál o spásu Beatriciny duše. Poněvadž věděl, že byla odsouzena nespravedlivě, obával se, že odejde ze světa v hněvu. V okamžiku, kdy Beatrice položila hlavu na mannaju, vypálila svatoandělská tvrz, odkud bylo na popraviště dobře vidět, salvu z houfnice. Na toto znamení udělil papež dívce rozhrěšení in articulo mortis. Tak vina byla vymazána, duše zachráněna, moc otecká utvrzena. Jediná pochyba mne tísní: zda obrátí se to vše v skutečný smysl? Tolik bolesti, hrůzy, hrdinství.

*Valae, valae, ó anima candida: sit si terra levis, ó Beatrici!“*⁸²

Druhou výjimku zastupovaly inscenace, do kterých byly vloženy písně. Tak pro inscenaci *Zadržitelného vzestupu Artura Uie* napsal Ludvík Kundera stupidní vlastenecký song o karfiólu, který hudebně parodoval nacistickou Horst-Wessel-Lied:⁸³

- „I. Nám naše vlast je nejsvětější vlastí
holario, ó milujme svou vlast.
Kdo má rád vlast ten zbaven je všech strastí
ó naše vlast ta dává nám jen slast.*
- II. Těž karfiol je nade vše nám drahý,
holario, ať žije karfiol
náš karfiol je cílem naší snahy*

80 Inspicientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Pravdivý příběh o smrti Giacomu i Betrice a Lukrécie Cenciových*, prolog vložený před s. 3, HuaNDB, č. insc. 2493, bez inv. č. Autorem všech doplňujících textů byl údajně Bořivoj Srba – Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004.

81 Inspicientská kniha k inscenaci *Pravdivý příběh o smrti Giacomu i Betrice a Lukrécie Cenciových*: op. cit., prolog vložený před s. 26.

82 Tamtéž, s. 35.

83 Srov. viz Polešovský, J.: *V Brně chystají nového Brechta*, Obrana lidu, 16. 10. 1959. Horst-Wessel-Lied, která byla známá též pod názvem Die Fahne hoch, oslavovala SA, podorganizaci NSDAP. Krátce po smrti jejího autora, velitele SA Horsta Ludwiga Wessela (1907–1930), se stala nejprve oficiální stranickou hymnou NSDAP, a poté i druhou německou národní hymnou, která byla v letech 1933–1945 neustále zpívána po Deutschlandlied. Viz *Wikipedia*. *Die freie Enzyklopädie*, hesla: Horst Wessel, Horst-Wessel-Lied, dostupné na World Wide Web: http://de.wikipedia.org/wiki/Horst_Wessel [citováno 18. 11. 2006].

ó karfiol, toť idol nad idol.
 III. *At' navždycky na věky věkův vzkvétá*
náš karfiol a naše drahá vlast
karfiol jest nad všechny krásy světa
a naše vlast toť kouzelná je slast.“⁸⁴

Do inscenace *Princezny Turandot* bylo upravovateli Jindřichem Pokorným a Petrem Koptou nově přidáno celkem sedm písní, které zpívaly postavy z *commedie dell' arte* (nejčastěji Brighella a Harlekýn), zároveň došlo i k rozšíření jejich textu při výstupech na předscéně. To souviselo – jak jsme již ostatně konstatovali – s tím, že hlavní důraz byl položen právě na toto komické pásmo hry. Písně se většinou skládaly z vtipného komentáře ke hře nebo osobní zpovědi postavy, která je zpívala, výjimku představovala satirická píseň Brighelly a Truffaldina v druhém dějství hry, beroucí si na mušku dobové policejní praktiky. Rovněž v *Komedii o Anešce* byl jarmareční charakter inscenace ještě více zvýrazněn přidáním písní, které Jan Kopecký vybral z množství kramářských písniček.⁸⁵ Celkem osm písní bylo rozděleno mezi různé postavy (nejčastěji mezi Rykoberta a Blázna), kromě nich však byly zpívány i jiné, původně mluvené partie hry, takže zpěvní složka dosáhla nebývalých rozměrů, ale na druhé straně zpomalovala děj a působila místy až nudně.⁸⁶

Nejčastější zásahy do textu představovaly škrty, což také pravděpodobně souviselo se Sokolovského až úzkostlivou snahou o to, aby délka představení nepřesáhla dvě hodiny.⁸⁷ My se zde proto zmíníme jen o těch nejzásadnějších z nich. Tak v inscenaci *Zadržitelného vzestupu Artura Uie* byl vypuštěn 15. obraz, v němž se Uiovi zjeví duch zavražděného Roma a který původně napsal speciálně pro tuto inscenaci Ludvík Kundera „volně“ podle Brechta a Shakespearova Richarda III.⁸⁸ V *Mysterii-buffě* vynechali inscenátoři celé páté jednání „Země trosek“ a spojení bylo uděláno tak, že po pádu z Nebe na zem pokračovali Nečistí v cestě do „Země zaslíbené“.⁸⁹ Vedle toho zredukovali počet postav ze sedmi párů Čistých a sedmi párů Nečistých pouze na pět párů u obou skupin (obešli se např. bez Rudoarmějce) a nahradili některé z nich obecnějšími typy (např. Neguse habešského změnili na Černošského knížete, Ruského spekulanta na Kupce,

⁸⁴ Náповědní kniha k inscenaci *Zadržitelný vzestup Artura Uie*, HuaNDB, č. insc. 1213, č. k. 2, inv. č. 3364.

⁸⁵ Srov. viz Slavík, S.: *S Janem Kopeckým o Anešce, o královně sicilíánské a o jiném*, Rovnost (Brno), 18. 12. 1966.

⁸⁶ Srov. viz zejména Závodský, A.: *Na okraj inscenace Komédie o Anešce*, Lidová demokracie (Brno), 27. 12. 1966; Machonin, S.: *O Anešce, královně sicilíánské*, Literární noviny (Praha), 21. 1. 1967.

⁸⁷ Srov. viz Kundera, L.: *Objekt: Evžen Sokolovský*, in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno 1969, s. 144.

⁸⁸ Srov. viz tamtéž, s. 142; inspicientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Zadržitelný vzestup Artura Uie*, HuaNDB, č. insc. 1213, č. k. 3, inv. č. 3364, s. 123, 128.

⁸⁹ Srov. viz Gabriel, V.: *Brno vyhlašuje boj*, Kultura (Praha), 2. 6. 1960.

Clémenceau na Francouze, Lloyda George na Angličana).⁹⁰ V *Totálním kuropění* neuvedli obrazy „Rozprávka“, v němž postavy hry diskutují s diváky na téma hrdinství, a „Atentát“, kdy se předmětem opětovné diskuse s obecnstvem stává samotná divadelní poetika a Kundera zde srovnáním vyjadřovacích možností iluzionistického dramatu, dramatu zatíženého romantizujícím patosem a epického divadla propaguje poslední z nich.⁹¹

Škrtnům se samozřejmě nevyhnuly ani ostatní inscenace (z nich jmenujme alespoň *Markoltovo šprýmování*, *Kavkazský křídový kruh*, *Hamleta*, *Válku s mloky*), u dvou z nich však došlo zároveň k interpretačnímu posunu ve výkladu hry. Záměr postavit v *Juliu Caesarovi* Kassia po boku Brutově jako jeho spojence v protityrantské a republikánské vzpouře podpořili Sokolovský se Srbou eliminováním všech scén, které by oslabovaly řídicí úkol. Zmizely např. dvě velké lidové scény: expoziční, v níž se římský lid chystá oslavit Caesarovo vítězství nad Pompejovými syny, ale tribunové ho rozeženou a strhnou rovněž trofeje z Caesarových soch, a scéna III.3, v níž je zavražděn básník Cinna, který je ostatními lidmi omylem považován za stejnojmenného spiklence. Zredukovali rovněž počet postav – z původních 35 samostatných postav jich zbylo 25. Odstranění byli všichni senátoři (Cicero, Publikus a Popilius Lena), Ligarius, tribunové Flavius a Marullus, oba básníci, z šesti Brutových sluhů zůstali pouze dva, Klitus a Lucius. Scény, v nichž tyto postavy vystupují, pak byly vypuštěny (např. začátek scény I.3, v němž se Cicero s Kaskou baví o různých zlověstných znameních, předznamenávajících Caesarovu smrt; výstup s Popiliem Lenou ve scéně III.1, který vyvolá v Kassiovi podezření, že jejich vražedný záměr byl vyzrazen a pozdější naléhání Bruta a Kassia na Publia, aby je raději opustil pro případ, že si to s nimi bude chtít rozlícený dav vyřídit; část scény IV.3, v níž se básník snaží usmířit hádajícího se Bruta a Kassia apod.), případně byly postavy nahrazeny někým jiným (tak např. Brutus zemřel nalehnutím na meč, který mu místo sluhy Strata přidržel Lucius). Zpráva o smrti Porcie, která se v Shakespearově textu objevuje ve scéně IV.3 hned na dvou místech, byla sdělena Brutem Kassiovi a následující opětovné oznámení této skutečnosti Messalou už bylo pomínuto. Spojenectví Bruta a Kassia zdůraznili inscenátoři mj. i tím, že na začátku scény III.2, kdy se mají podle Shakespeara rozdělit, aby každý z nich zvlášť a na jiném místě sám za sebe vysvětlil, proč Caesara zabili, je nechali spolu na scéně a Brutus pronesl svou řeč.⁹²

⁹⁰ Srov. viz režijní kniha Evžena Sokolovského k inscenaci *Mystérie-buffa*, která je uložena ve vlastnictví Evžena Sokolovského ml., s. 3.

⁹¹ Srov. viz inspicientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Totální kuropění*, HuaNDB, č. insc. 2005, č. k. 3, i. č. 3671, chybějící strany 51–56, 86–91; jbs: *Československá premiéra v Mahenově činohře*, Lidová demokracie (Brno), 27. 6. 1961; Kopecký, J.: *Brněnská maturita*, Divadelní noviny, 5. 7. 1961.

⁹² Srov. viz zejména inspicientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Julia Caesara*, HuaNDB, č. insc. 1482, inv. č. 3405; divadelní program k inscenaci *Julia Caesara*, HiaNDB, č. insc. 455, inv. č. 127; Shakespeare, W.: *Julius Caesar* (text hry + poznámka Zdeňka Stříbrného), in: týž: *Výbor z dramát II*, Praha 1957; 125–234; Bundálek, K.: *Ani Caesar, ani Brutus*, Rov-

Rovněž v inscenaci *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata* se Sokolovský se Srbou úzce zaměřili především na filozoficko-politickou stránku hry, tedy na ideový spor mezi Maratem a Sadem o smyslu revoluce. „*Necht' hra probíhá jako dialog dvou rovin: romantismu* ([nečitelné slovo, K.K.]) *a materialismu (cynického)*“, poznamenal si Sokolovský v režijní knize.⁹³ Z tohoto důvodu oslabili – jak jsme již ostatně konstatovali – některé divadelně velmi efektní prvky, na něž je Weissova hra značně bohatá. Ačkoli se jinak často přidržovali autorových scénických poznámek, vynechali např. několikrát pantomimickou hru zpěváků během výstupu jiných postav a zkrátili rovněž texty jejich písní, dále sestry zpívající či mumlající litanii pro uklidnění pacientů i projevy vzpoury pacientů nebo samotného Rouxe. Především však úplně vypustili 14. obraz „Politováníhodný incident“, v němž jeden z pacientů dostane záchvat, odřikáváje pozměněnou modlitbu k Satanovi, a pantomimickou scénu včetně komentáře, kterým ji doprovází Sade, z 24. obrazu „Píseň a pantomima k oslavě uživatele“. Zejména však pominuli mnohé pasáže, které parodizovaly, ironizovaly či jednostranně kritizovaly postavu Marata: např. repliku Rossignol v 5. obraze „Hold Maratovi“ „*Jak ses to rozškrabal Marate tatíčku náš/ dej pozor ať naši revoluci nezpackáš*“, Maratův záchvat, kdy opouští vanu a bloudí pomateně prostorem, volání hanobící Marata „*Diktátor Marat/ Marat ve vaně/ Pryč s ním do kanálu/ Diktátor potkanů*“, „*Fůj/ Ven s Maratem/ Pryč Pryč Pryč*“.⁹⁴ Tím zároveň – spolu s vynecháním části písně zpěváků, v níž je řečeno, jak se budou vyvíjet historické události po Maratově smrti⁹⁵ – přispěli k tomu, že se postavili spíše na Maratovu stranu, což některým recenzentům vadilo.⁹⁶

Mezi ojedinělé dramaturgické zásahy patřily také přesuny částí textu na jiné místo hry. Tak v inscenaci *Markoltova šprýmování* byly hned dvě písně zařazeny

nost (Brno), 9. 6. 1960; Černý, J.: *Tragédie Bruta a Kassia*, Divadelní noviny 3, 1960, č. 19, s. 5; jbs [Svrček, J.B.]: „*Julius Caesar*“ na brněnské scéně, Lidová demokracie (Venkov), 27. 3. 1960.

⁹³ Srov. viz režijní kniha Evžena Sokolovského k inscenaci *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata*, s. 19, která se nachází v Divadelním oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

⁹⁴ Tamtéž, s. 14; inspicientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata*, s. 85, 86, HuaNDB, č. insc. 2317, č. k. 3, inv. č. 4157.

⁹⁵ Tento problém definoval Zdeněk Hořínek: „*K sdělení režisérova názoru, který je takjaktak čitelný, přispívá konečně i nevelký, ale dosahem závažný skrt v předposlední scéně: v interruptu, odsunujícím o několik okamžiků zavraždění, byla zbytečně vymazána píseň, z níž se má Marat dovědět, jak se budou vyvíjet události po jeho smrti: potlačení vzpoury ve Vendée, poprava Dantona, poprava Robespiera (tedy období, kdy revoluce vraždí své vlastní děti), nástup Napoleona (tedy paradoxní vyústění revoluce). Zbytečně: tato fakta lze sice vyškrtnout z textu, ale nikoliv z historie.*“ Hořínek, Z.: *Polemika o smyslu revoluce vedená Jeanem Paulem Maratem a souborem brněnské činohry za řízení Evžena Sokolovského proti markýzi de Sadovi*, Divadlo 16, 1965, č. 9, listopad, s. 68.

⁹⁶ Srov. viz tamtéž, s. 67–69; Štěpánek, B.: *Brněnský Marat – jablko sváru*, Večerní Praha, Praha 25. 10. 1965; Kudělka, V.: *Pokus o specifikaci režijních rukopisů v Mahenově divadle*, in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno 1969, s. 64.

na jiné místo: III. intermedium bylo přesunuto až za pátý kus, neboť po čtvrtém kuse následovala přestávka (a začínat druhou půli představení intermediem by bylo poněkud zbytečné), píseň „Sousedská“, objevující se v textu až v osmém kuse krátce před finálovou písní, byla zase nově vložena ve formě intermedia mezi šestý a sedmý kus a jejích původních pět interpretů bylo zredukováno na Kašpara a Markoltovou.⁹⁷ Tyto změny byly provedeny s ohledem na potřeby inscenace, neboť mezi jednotlivými kusy bylo zapotřebí scénu přestavět. Naopak v *Hamletovi* mělo přemístění Horaciova textu ze závěru hry na místo prologu zcela zásadní dramaturgický význam. Jednak si tím Sokolovský vytvořil opět jeho oblíbený epický rámeček, s jehož pomocí byli diváci již v úvodu zasvěceni do děje hry a zároveň jim bylo předesláno, že zde nepůjde jen o tragédii jedince, ale o osud člověka uprostřed dějin:

„Tak uslyšíte mnoho o neřestech,
o krvavých a sprostých zločinech,
o smrti zaviněné přehmatem,
o lsti, jež donutila zabíjet,
a nakonec o zrádných úkladech,
které se vymstily svým původcům.
O tomhle všem vám povím celou pravdu.“⁹⁸

Největšími dramaturgickými úpravami vůbec prošla *Komedie o umučení*. Základem Kopeckého adaptace se staly tři rozsáhlé lidové hry, které se hrály od druhé poloviny 18. století mnohdy až do 19. století v podkrkonošském předhůří v oblasti Semil: boskovské *Umučení*, lastibořská *Komedie o umučení* a semilská *Hra o vzkříšení*, publikované Ferdinandem Menčíkem v roce 1895. Vedle nich použil Kopecký i jiné, do té doby nepublikované materiály, zejména rukopis hry *Theatrum Passionale aneb Zrcadlo umučení Pána našeho Ježíše Krista*. Kompozice vznikala několik let a byla výsledkem Kopeckého badatelské práce o českém lidovém divadle pobělohorské doby.⁹⁹ Její rozsah však činil okolo 160 stran, což by znamenalo zhruba pět hodin čistého jevištního času, navíc v ní chyběly některé klíčové scény. Také její ideové vyznění bylo značně problematické: údajně totiž třetí díl této adaptace tvořila samostatná hra o tom, jak se Kristovo učení (pocivá víra) proměnilo v církevní učení (nepocivá víra) a byla zakončena projevem císaře Konstantina, který prohlásí křesťanství za státní náboženství. Tím chtěl Kopecký zabránit (a vzhledem k okolnostem, které uvedení hry prováze-

⁹⁷ Srov. viz nápo vědní kniha, HuaNDB, č. insc. 1822, č. k. 2, inv. č. 3406; ispicientská kniha, HuaNDB, č. insc. 1822, č. k. 3, inv. č. 3406; režijní kniha Evžena Sokolovského k inscenaci *Markoltovo šprýmování aneb Frantové a bařtipáni*, s. 51–52, 64, 78, 102, uložená ve vlastnictví Evžena Sokolovského ml.

⁹⁸ Shakespeare, W.: *Hamlet*, překlad: Zdeněk Urbánek, Praha 1966, s. 168; informace o přesunu textu na místo prologu srov. viz Bundálek, K.: *Hamlet a ti druzí*, Rovnost, Brno 19. 11. 1963.

⁹⁹ Viz Kopecký, J.: „Na inscenaci lidových pašijových her . . .“, in: *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista. Rozbor inscenace Státního divadla v Brně*, Praha 1968, s. 11.

ly, nutno konstatovat, že až prozíravě) případným námitkám a zásahům státních orgánů proti látce s náboženskou tematikou.¹⁰⁰

Dramaturg Bořivoj Srba se Sokolovským zkrátali původní text zhruba na 80 stran, tedy na polovinu, a vynechali třetí díl. Hru nově rozčlenili na tři části: I. Život, umučení a zrada, II. Umučení, III. Vzkříšení, které byly záramovány Prologem a Epilogem. Zároveň museli zpřehlednit celý děj současným divákům a předvést jej v několika klíčových situacích, takže vypustili zejména ty motivy, které s ústřední dějovou linií souvisely jen volně a nebyly tak známé. Svůj hlavní záměr soustředili na to, aby diváci byli informováni především o celku příběhu a jeho smyslu, aniž by byli zbytečně zatěžováni jednotlivými podrobnostmi. Z tohoto důvodu vymýtili z prvních dvou dílů množství drobných epizod a značně zkrátali také linii Jidášova příběhu, bez zásahu se však neobešlo ani hlavní dějové pásmo hry, týkající se života a učení ústřední postavy, Persony Ježíše. Zcela vypadly rovněž některé postavy, např. Potentátor, jehož historickým vzorem byl Herodes, či Šimon Malomocný. Jejich promluvy byly buď úplně odstraněny nebo přiděleny jiným postavám (s obdobným postupem jsme se ostatně setkali již u *Julia Caesara*), eventuelně byl materiál z těchto i jiných vynechaných scén naopak použit pro rekonstrukci klíčových scén, které v adaptaci zase chyběly. Ke své lítosti se inscenátoři museli z časového hlediska rovněž vzdát úvodní předehry s alegoricko-moralistním sporem Pokory a Pejchy, Čerta a Smrti. Ze stejného důvodu byla nakonec vypuštěna i dohra, upravená ve spolupráci s Kopeckým podle Nicodemova evangelia, která měla původně spolu s prologem celou inscenaci rámovat. Nadto byly konkrétně na přání Sokolovského vypuštěny dvě scény (větší část 10. obrazu líčícího Vyhánání kupců z chrámu a rozhovor mezi senáty a prostými Židy, Emanem a Jabiánem, ze 14. obrazu) kvůli logické vazbě výjevů této sekvence. Největšími škrtky vůbec prošel třetí díl (zejména úvodní scéna otců svatých, která byla po několika reprízách zrušena úplně), neboť po emotivním závěru druhého dílu, končícím Kristovým ukřižováním, snětím z kříže a Pietou, nesmělo již nic zdržovat děj, který sice směřoval ke katarzi, ale z hlediska dramatického už nebyl zdaleka tak působivý.

Jiný typ zásahů představovalo vyhotovení oněch chybějících klíčových scén. V původním textu hry inscenátoři především postrádali pro evangelijní příběh (i co se všeobecného povědomí diváků týče) zcela zásadní scénu Poslední večeře Páně. Základ pro ni našli ve scéně Ježíšovy návštěvy u Šimona Malomocného, v níž Majdalena pomazává Ježíšovu hlavu drahou masťou, a proto se jí kromě Ježíše a učedníků účastnili také Lazar, Matka Maria, Marta a Majdalena. Ostatní věci pak byly dotvořeny pomocí scénických prostředků, zejména mizanscény inspirované zobrazením této události v malířství, hudebním sólem a hereckou akcí. Obdobně došlo i k rekonstrukci dalšího scházejícího výjevu Ježíšových úzkost-

¹⁰⁰ Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky. Bohužel nemáme původní Kopeckého text k dispozici, neboť Bořivoj Srba ho údajně půjčil Sergejovi Machoninovi, ale ten mu ho už nevrátil. Musíme se proto spolehnout na Srbovu výpověď a informace, které byly publikovány na konci šedesátých let v souvislosti s rozбором inscenace *Komedie o umučení* Státního divadla v Brně.

ných modliteb v zahradě Getsemanské. Představitel Ježíše nechal Sokolovský pokleknout v popředí scény uprostřed spících uředníků a herec pak mimikou, zvýrazněnou upřeným bodovým světlem na jeho tváři, vyjádřil Ježíšovy pochyby a úzkost.¹⁰¹

* * *

Dramaturgie patřila spolu s herectvím k nejkritizovanějším složkám Mahenovy činohry. Mnohým recenzentům vadilo zejména to, že se, na rozdíl od Krejčova programu v Národním divadle v Praze, zaměřeného na analýzu člověka v současném světě, neměla kam rozvíjet, a že přílišnou orientací na společenské procesy se často z inscenací naopak samotný člověk vytrácel. To si nakonec uvědomili i inscenátoři, když v roce 1963 přehodnotili svoje programové prohlášení a začali se více orientovat na člověka, na jeho úlohu uprostřed dějin. Počáteční inspirace brechtovským epickým divadlem a ruskou a českou avantgardou posléze prodělala vývojový oblouk až k totálnímu divadlu, podnícenému teoriemi Antonina Artauda.

Nicméně, uvedené výtky recenzentů nebyly až tak oprávněné, a to z toho důvodu, že se jejich autoři většinou snažili Brněnským podsouvat jiný druh divadla, než jaký chtěli pěstovat. Jednou z nejdůležitějších součástí programu politického divadla byla jeho antiiluzivnost. A tu nešlo aplikovat na hry čechovovského typu, na hry s intimní tematikou apod., ba naopak: zcela jí vyhovovaly právě hry volného typu s otevřenou formou dramatu. Jejich důsledným vyhledáváním obohatila Mahenova činohra tehdejší české divadelnictví o několik zajímavých titulů, které by jinak třeba zůstaly zcela opominuty.

Tak ze 24 inscenací, které Sokolovský v Mahenově činohře režíroval, bylo celkem 10 československých či původních premiér. Některé z těchto her byly navíc uvedeny nedlouho po jejich světové premiéře: Brechtův *Zadržitelný vzestup Artura Uie* jedenáct měsíců po světové premiéře ve Stuttgartu (19. 11. 1958) a Weissovo *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata* o třináct měsíců později od světové premiéry v západobерlínském Schillerově divadle (29. 4. 1964). Majakovského *Mysterie-buffa* (1960) byla navíc realizována vůbec poprvé mimo SSSR a Artaudův *Pravdivý příběh o smrti Giaccoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových* (1967) nebyl od své premiéry v roce 1935 ve Francii patrně inscenován nikde jinde na světě. Soudobou českou dramatikou obohatil Sokolovský s dramaturgem Srbou rovněž o několik původních novinek, vytvořených přímo pro jejich program politického divadla. Především se jednalo o hry Ludvíka Kundery, svérázně experimentující s tradiční dramatickou strukturou (*Totální kuropění, Nežert, Korzár*),¹⁰² a Grossmanovu dvoudílnou, na principu montáže vysta-

¹⁰¹ Srov. viz Srba, B.: „Inscenace „Komédie o umučení . . .“, in: *Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista. Rozbor inscenace Státního divadla v Brně*, Praha 1968, s. 16–22. Bořivoj Srba zde rozsáhle informuje o dramaturgických úpravách a uvádí i konkrétní příklady – případní zájemci o jednotlivé podrobnosti necht' se tedy obrátí na tuto studii.

¹⁰² Kunderovu dramatickou tvorbu a její žánrovou problematiku podrobně analyzuje Bořivoj Srba ve své nejnovější monografii *Více než hry: Dramatická tvorba Ludvíka Kundery*, JAMU, Brno 2006.

věnou, adaptaci *Švejka (I. a II. epocha)*. Spoluprací s Janem Kopeckým vznikly dvě originální adaptace textů her lidového divadla, *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (1965) a *Komedie o Anešce, královně sicilijánské* (1966). Ty jsou ostatně spolu s brechtovskými inscenacemi Evžena Sokolovského dodnes považovány za dva nejvýznamnější impulsy, které tento program politického divadla československému divadelnictví přinesl.

Použité zkratky:

HuaNDB – Hudební archiv Národního divadla v Brně

HiaNDB – Historický archiv Národního divadla v Brně

Státní divadlo v Brně – Mahenova činohra, režie Evžena Sokolovského:

- Günther Weisenborn: *Dva andělé vystupují*. Pohostinská režie – premiéra 26. února 1959.
 Václav Kliment Klicpera: *Lhář a jeho rod*. Pohostinská režie – premiéra 4. července 1959.
 Bertolt Brecht: *Zadržitelný vzestup Artura Uie*. Československá premiéra 18. října 1959.
 Alexej Nikolajevič Arbuzov: *V hodině dvanácté*. Premiéra 23. prosince 1959.
 William Shakespeare: *Julius Caesar*. Premiéra 18. března 1960.
 Vladimír Majakovskij: *Mysterie-buffa*. Československá premiéra 8. května 1960.
 Roman Brandstaetter: *Markoltovo šprýmování aneb Frantové a bařtipáni*. Československá premiéra 30. června 1960.
 Bertolt Brecht: *Kavkazský křídový kruh*. Premiéra 14. ledna 1961.
 Ludvík Kundera: *Totální kuropění*. Původní premiéra 24. června 1961.
 Alexander Dumas – Roger Planchon: *Tři mušketyři*. Premiéra 15. října 1961.
 Josef Kajetán Tyl: *Strakonický dudák*. Premiéra 6. ledna 1962.
 Ludvík Kundera: *Nežert*. Plánovaná premiéra 15. června 1962 – cenzurou zakázáno.
 Jaroslav Hašek – Jan Grossmann: *Švejk (I. epocha), Švejk (II. epocha)*. Československá premiéra 30. a 31. října 1962.
 Viktor Dyk: *Zmoudření Dona Quijota*. Premiéra 22. prosince 1962.
 Ludvík Kundera: *Korzář*. Původní premiéra 14. dubna 1963.
 Karel Čapek – Pavel Kohout: *Válka s mloky*. Premiéra 14. června 1963.
 William Shakespeare: *Hamlet*. Premiéra 8. listopadu 1963.
 Carlo Gozzi: *Princezna Turandot*. Premiéra 10. dubna 1964.
 Jean Baptiste Molière: *Don Juan*. Premiéra 1. září 1964.
 Peter Weiss: *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata*. Československá premiéra 21. května 1965.
 William Shakespeare: *Sen noci svatojánské*. Premiéra 1. září 1965.
 Jan Kopecký (vzdělal text): *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Původní premiéra 28. listopadu 1965.
 George Bernard Shaw: *Androkles a lev*. Premiéra 11. června 1966.
 Jan Kopecký (vzdělal podle rukopisů staré hry): *Komedie o Anešce, královně sicilijánské*. Původní premiéra 21. prosince 1966.
 Antonin Artaud: *Pravdivý příběh o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových*. Československá premiéra 15. září 1967.

DRAMATURGICAL AND DIRECTORIAL ASPECTS OF SOKOLOVSKÝ'S STAGE PRODUCTIONS IN THE MAHEN THEATRE

The article is focused on the dramaturgical and directorial elements of Evžen Sokolovský stage productions which were produced in the Mahen Theatre in the years 1959–1967. This issue is not studied individually but also in the context of the dramaturgical changes of political anti-illusional theatre of the Mahen Theatre in the 1960s. The starting inspiration by Brecht's epic theatre and Russian and Czech avant-garde has curved into Antonin Artaud's total theatre. The dramaturgy was purposefully opposing Krejča's group in Prague's National Theatre, which was mostly cultivating more or less illusional, psychological and realistic theatre.

It seems that Sokolovský felt a need for his own dramatic adviser who would have the same opinions and attitudes and who would supply him with the proper plays for his nature and this need was a key one for Sokolovský's work. He found such a collaborator in Bořivoj Srba with whom he created most of the local stage productions.

The first part of the article discusses the changing of programming and the directorial interpretation of the plays based on individual performances and their critiques, from the historical plays with political topics, through plays with a strong leading protagonist which analyse his role in history, to plays inspired by theories of total theatre. Although the repertoire involved a wide range of drama pieces, the main stagings had in common that they inclined to so-called 'free plays' which are marked by free dramatic form and which offer enough room for a viewer's interpretation.

The second part is devoted to concrete dramaturgical and directorial interferences into dramatic texts which include inscribed passages, deletions and reconstructions of missing scenes as in *The Martyr Comedy*. From the analysis, it can be concluded, that the text interventions – in comparison with other Czech directors (e.g. E. F. Burian a Alfréd Radok) – were not aggressive to such an extent.

Together with acting, dramaturgy of the Mahen Theatre belonged to the most often criticised elements of the theatre. However, it is impossible to omit the fact that the Mahen Theatre enriched Czech theatre with several interesting plays which would have stayed overlooked. From twenty-four plays that Sokolovský directed, ten of them were Czechoslovakian premieres. And from the cooperation with Jan Kopecký, two original drama adaptations arose, *The Martyr Comedy about the Famous Resurrection of Our Lord and Saviour Jesus Christ* (1965) and *The Comedy about Anezka, the Queen of Sicily* (1966). These two stagings, together with the Brechtian stagings of Evžen Sokolovský are until now considered the two most important impulses, which this dramaturgy of political theatre produced in Czech theatre.

PO ZÁDECH MI BĚHÁ MRÁZ . . .

Píseň z inscenace Gozziho hry *Princezna Turandot* (1964), jejímiž autory byli Jindřich Pokorný a Petr Kopta. Na pravé straně uvádíme nové znění pasáží, které prošly dodatečnou úpravou. Není ale jasné, zda k nim došlo ještě před premiérou nebo až po ní v důsledku zásahu cenzury. V režijní knize, na jejímž základě vznikl tento přepis, je celá píseň s výjimkou čtyř úvodních slok refrénu vypuštěna (s. 23–26) – zde se cenzurní zásah, vzhledem k okolnostem uvedeným v článku, dá více než očekávat.

/Refrén/

Brighella Po zádech mi běhá mráz:
nevím co mi zlomí vaz . . .

Truffaldino Mráz mi běhá po zádech:
to jsme ale měli pech!

Truffaldino 1.
Říká tady kámoš fízl,
abych co nejdříve zmizl,
že maj fůru důkazů
vo tom loňským podrazu.

Brighella Dnes ani ministr vnitra
neví, co s ním bude zítra:
stačí, aby náměstek
dostal na něj náhle vztek . . .

Truffaldino Třebaže jsem jenom komik
a ne žádnéj ekonomik,
hoděj na mě veškerý
hospodářský maléry.
Současně se na mě sveze,
že jsem dal rozvorat meze,
svezou na mě šikovně
krach životní úrovně.
/Refrén/

Brighella 2.
Eště na mě pošlou kata
skrz giganty pro prasata;
~~deportace kulaků~~ Kata lehce
přiznám během monštráku . . . já kdejakou neplechu
výslechu
To bych se setsakra nakrk,
jestli mi to hoděj na krk.
Inscenaci procesů
bratia na ma doniesú . . .

Truffaldino Přiznám klidně atentáty
na rozličný potentáty;

Brighella	<p>budu se kát ze všeho, včetně vraždy Trockého. Přiznám s chladem sněhuláka chystanej puč na Nováka, jakož vůbec na všechny, kerý myslěj vědecky. /Refrén/</p>	vezmu na se zvýšení toho co se necení.
Truffaldino	<p>3. To mám z toho, že já lotr jsem se chechtal, když můj fotr se slzama vzpomínal na habsburskej kriminál</p>	fešáckej
Brighella	<p>Řekněte mi, kdopak z vás by snil o klidu samovazby, kde vás nejdýl do roka přebudujou na cvoka?</p>	
Truffaldino	<p>Ve všech celách se dnes voda pije rovnou ze záchoda; v tomhle směru Borovský si žil přímo vobrovsky. Ani správci hladomorny neuměli rozbit horny tak, jak se to podaří školenýmu bachaři. /Refrén/</p>	<p>pokrok je voda už se nepije. Nyní zvýšily se bachanormy ulejt to se podaří</p>
Brighella	<p>4. Kdo mi podá meprobamat, až mi budou hnáty lámat? Přiznám klidně cokoli, když mi šluka povolí.</p>	
Truffaldino	<p>Budu moct jen strážním věžím svěřit, jak jsem žral náš režim . . . Marně budu protekci shánět někde v korekci.</p>	
Brighella	<p>S partou starejch komunardů budeme hrát v lochu dardu, jestli doktor na lágru zbaští moji podágru. Až poznají mukli v díře, že jsem bejval velký zvíře a referent přes kádry, rozsekaj mě na hadry . . . /Refrén/</p>	<p>bojovníků mít možná kliku naši</p>

FINALE:
Oba: Tohle všechno všichni znáte:
stává se to častokráte.
Stačí nejít na schůzi –
a hned drazí soudruzi
zavolají na tebe
Es-té-bé, Es-té-bé /Da Capo Al Capone/