

MARTINA MUSILOVÁ

VLIVY BRECHTOVY DIVADELNÍ POETIKY NA HERECTVÍ MAHENOVY ČINOHRY V LETECH 1959 – 1969

Dodnes je možné setkat se mezi českými divadelními tvůrci s názorem, že Brecht do českého divadla nepatří. Toto mínění je třeba spojit předně s pražským prostředím. Praha skutečně Brechta dlouho nepřijímala. Zcela opačně tomu však bylo v Brně. Tak jako byla Praha antibrechtovská, bylo Brno v několika generacích oddaně brechtovské.

Paradoxní je, že to byli pražští kritici a teoretici, např. Jan Grossman, Jan Kopecký, Sergej Machonin, Leoš Suchařípa nebo redaktoři časopisu *Divadlo*, kteří se Brechtem zabývali a prosazovali ho. Na počátku šedesátých let zaštili program brněnské Mahenovy činohry, a tím pomohli jeho tvůrcům prosadit se v brněnském provincionálním ovzduší.¹

K proměně brněnského divadelnictví došlo v roce 1958, kdy byl z postu uměleckého šéfa Mahenovy činohry Státního divadla v Brně odvolán režisér Aleš Podhorský a na jeho místo jmenován Miloš Hynšt. Funkci Hynšt zastával následujících jedenáct let, od roku 1959 do roku 1970. Z funkce byl odvolán z politických důvodů při prvních normalizačních čistkách. Své schopnosti vést brněnskou činohru prokázal Hynšt hned při svém nástupu, když si jako spolupracovníky vybral režiséra Evžena Sokolovského a dramaturga Bořivoje Srbu. Vytvořil tak tým výrazných a dynamických osobností, které se podílely na formulování a prosazování nového programu činohry. Již sám fakt, že tým připravil program a důsledně a razantně ho naplňoval i korigoval podle zkušeností nabytých v tvůrčí práci, potvrzuje jedinečnost směřování brněnské činohry v kontextu české divadelní kultury.

Dalším, programově vymezeným a koncepčně vedeným divadlem v tomto období byla činohra pražského Národního divadla vedená Otomarem Krejčou. A právě vůči ní se brněnský program velmi konfrontačně vyhraňoval a díky ní byli brněnští tvůrci nuceni jasně formulovat své protikladné umělecké stanovis-

¹ Z rozhovoru s Milošem Hynštem, který se uskutečnil 9. 5. 2006, Brno. Audionahrávka v majetku autorky.

ko. S odstupem let Leoš Suchařípa zhodnotil programové úsilí brněnské činohry jako ojedinělý pokus českého divadelnictví:

„Domníváme se, že přes všechny problémy a otázky, které se kolem Mahenovy činohry nahromadily, je to i nadále ojedinělý – a dnes už vlastně jediný – pokus o prosazení důsledné koncepce. /.../ Když jsem před několika lety psal o představení *Mysterie buffy*, vítal jsem programový nástup Mahenovy činohry jako tvůrčí polemiku, která tehdy byla v československém divadle – a je vlastně i nadále – vzácností.“²

Brněnský program je možné nahlédnout z několika perspektiv. Můžeme ho chápat jako reakci na divadelní praxi padesátých let, na období prosazovaného socialistického realismu na českých jevištích. Důsledkem indoktrinace socialistického realismu byl jakýsi primitivní návrat k předavantgardní a předmodernistické praxi, návrat k iluzionistickému až naturalistickému divadlu na straně jedné, a ztráta tématu a osobní odpovědnosti divadel za uměleckou výpověď na straně druhé. Ta se projevila devalvací slovního sdělení.

Dále je možné vidět v brněnském programu pokus o navázání na české a evropské avantgardní výboje. V něm se projevuje osobní tíhnutí tvůrců brněnského programu a až vášnivé vyznávání antiiluzivního a stylizovaného divadla, které přiznává svou umělou podstatu.³

A v neposlední řadě je na programu brněnské činohry zřetelná potřeba rehabilitace sdělení, osobního stanoviska, tématu a odpovědnosti divadelního tvůrce za společnost, ve které žije.

Z tohoto hlediska je podstatná předchozí zkušenost členů Hynštova týmu. Evžen Sokolovský ještě jako brněnský konzervatorista založil v roce 1945 divadlo Křesadlo. Inspirací mu byl válečný Větrník. V polovině padesátých let byl Sokolovský vyslán na měsíční stáž do Berliner Ensemblu v období zkoušek hry *Život Galileiho*. Svým zájmem se pochopitelně nemohl vyhnout ani Burianově Děčku.

Bořivoj Srba, nejvzdělanější z Hynštova týmu a duchovní tvůrce programu, se hlásil k Burianovu a Brechtovu divadlu. S Burianovou tvorbou se seznamoval v druhé polovině padesátých let, kdy Burian obnovil inscenace z předválečného období.⁴ S Brechtovou tvorbou se Srba seznámil v době svých studií na Janáčko-

² Suchařípa, Leoš: Odkud-kam, *Divadelní noviny*, 8. 4. 1964.

³ Pro Bořivoje Srbu zůstalo antiiluzivní divadlo celoživotním tématem: „Já prostě nesnáším to iluzionistické divadlo. Prostě pro mě je to podvod. Pro mě je to vytváření dojmů, že to, co na jevišti vidím, je životní pravda, ale to životní pravda není. /.../ Divadlo je umělost a je to umělý výtvar, je to artefakt, ale já v něm musím cítit kreativnost, v tom, jak je uspořádáno. A ručitelství efekt, kterým беру na sebe odpovědnost. Takhle já vidím svět, takhle ho podávám. To je to, co mě sblíží s epickým Brechtovým divadlem, co mě sblíží s Burianem, s jeho poetickým divadlem. Brecht si za to bere odpovědnost: takhle já vidím svět, berte mě takového, jaký jsem, takhle já vidím řešení lidských otázek.“ (Z rozhovoru s Bořivojem Srbou, který se uskutečnil 9. 5. 2006, Brno. Audionahrávka v majetku autorky.)

⁴ V roce 1955 přejmenoval Burian své Armádní umělecké divadlo na D 34. V roce 1956 uvedl Majakovského *Štěnici*, Máchův *Máj*, Dostojevského *Bílé noci*, Brechtovu *Žebráckou operu*.

vě akademii múzických umění. V roce 1951 četl *Pušky paní Carrarové*. Od třetího ročníku působil jako dramaturg v Divadle bratří Mrštíků a zde měl příležitost si přečíst německý text *Matky Kuráže*. Seznámení s vrcholnou Brechtovou hrou znamenal obrat v Srbově vnímání divadla:

„To bylo pro mě zjevení. /.../ Okamžitě jsem se odvrátil od veškeré tzv. iluzionistické, aristotelické, dramatické tvorby a propadl kouzlu epického divadla.“⁵

Následovalo seznámení s překladatelem Ludvíkem Kunderou a uvedení dvou her B. Brechta v Divadle bratří Mrštíků. V roce 1956 to byl *Pan Puntila a jeho služebník Matti* a v roce 1959 *Dobry člověk ze Sečuanu* v režii A. Kurše.

V roce 1959 vyhlásil Miloš Hynšt nový Program Mahenovy činohry, který měl čtyři základní body, respektive čtyři dramaturgická východiska:

1. Sovětská divadelní avantgarda
2. Epické divadlo Bertolta Brechta
3. Lyrické divadlo Emila Františka Buriana
4. Rollandovo divadlo lidu

Ve zvolna polevující atmosféře konce padesátých let bylo již možné se opřít o divadelníky, u kterých by ještě před necelými pěti lety hrozilo nařčení z formalismu a ideových úchylek. První tři inspirační zdroje Programu reprezentují etapu avantgardního a programově antiiluzivního divadla, a není proto divu, že v inscenacích brněnské činohry následně docházelo k prolínání jejich principů. Rollandovo divadlo lidu s nimi sjednocuje zájem o politicky a společensky angažované divadlo, o divadlo, které se odklání od intimních a soukromých konfliktů a nastoluje jako kardinální téma procesy a konflikty společenské.

Brněnský Program nebyl přijímán jednoznačně. Vinu na tom mělo konfrontační vymezení vůči programu činohry pražského Národního divadla, stejně jako razantní a revolučně patetické vyhlášení.⁶

Zůstává otázkou, jaké možnosti mělo politicky a společensky angažované divadlo v totalitní společnosti. Některé ideje se jeví politickým anachronismem. Zřetelná je například nemožnost transponovat tvorbu avantgardistů, kteří usilo-

V následujícím roce pak Benešové *Věru Lukášovou*, Dykova *Krysaře*, Puškinova *Evžena Oněgina*. V roce 1958 Haškova *Švejka*, Klicperovu hru *Každý něco pro vlast*.

⁵ Z rozhovoru s Bořivojem Srbou, který se uskutečnil 9. 5. 2006, Brno. Audionahrávka v majetku autorky.

⁶ Na konci první sezóny, po úspěšném uvedení Majakovského *Mysterie-buffy*, Bořivoj Srba uveřejnil programové zásady divadla v deníku *Svobodné slovo*: „Mysteria-buffa má být svým ostrým protimchatovským kursem polemikou s divadlem skrytého tématu, s divadlem tichých atmosfér, s divadlem ukrývajícím za nedivadelním věrným líčením skutečnosti svůj nehluboký filosofický názor. /.../ Básník zvolil pro svou historickou lekci, určenou masám diváků, alegorickou formu velké lidové podívané, k níž ho inspirovalo staré ruské jarmareční divadlo.“ (Srba, Bořivoj: Divadlo revolučního patosu, *Svobodné slovo*, 4. 5. 1960)

vali o proměnu společenského uspořádání, do společnosti, která již požadovanou změnou prošla. Dějinné revoluční konflikty, kterým se brněnští chtěli tématicky věnovat, se nutně jeví jako návrat do minulosti. Na druhou stranu se tvrdošijnost a důslednost v prosazování Programu v konkrétní jevištní tvorbě projevila jeho několikerou korekcí v doplňcích a dodatcích, kterými Miloš Hynšt reflektoval uplynulé sezóny. Cesta, kterou divadlo prošlo od Sokolovského inscenace Majakovského *Mysterie-buffy* (1960) k Weissově *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata* (1965, rovněž v Sokolovského režii), je cestou od sovětské porevoluční satiry k revizi ideje revoluce jako takové.⁷

Zde je nutné připomenout, že Hynštův tým nastoupil v problematice periodě, kdy se zcela nepředvídatelně měnila období politického uvolňování, aby byla vzápětí vystřídána obdobím nejtuzšího dogmatismu a perzekucí. Tato situace byla ukončena až rokem 1963, ve kterém představitelé komunistické moci vydali *Zprávu o porušování socialistické zákonnosti* a rozešli se se stalinskou linií. Mahenova činohra na politické změny reagovala uvedením her P. Karvaše *Jizva* a R. Rollanda *Vlci*. Proměna chápání dějinných konfliktů se projevila ve třetím doplňku k Programu z roku 1963:

„člověku jednotlivci je věnována pozornost, jen pokud je člověkem odcházející společnosti. Pohledy vpřed jsou naplněny všeobecným komunistickým lidstvem... Člověk staré společnosti byl prosvícen rentgenem umění a člověk socialismu zůstal nepopsanou všeobecninou...“⁸

S politickým uvolňováním se Mahenova činohra otevřela skutečné soudobé problematice. Zájem tvůrců se „přesunul ze základního konfliktu společenských řádů na konflikty uvnitř jednoho společenského řádu, uvnitř socialismu“.⁹

Poněkud odlišný pohyb můžeme sledovat v dramaturgii divadla, v té složce divadelní tvorby, která byla v padesátých a šedesátých letech nejvíce vystavena tlaku cenzury. Razantní nástup v dramaturgickém úsilí Bořivoje Srby se po první sezóně proměnil v o nic méně razantní souboj se schvalovacími orgány na několika úrovních. Ze zamýšlených titulů se podařilo prosadit jen některé. Zákazy zamezily uvedení jak her českých, psaných přímo pro Mahenovu činohru, tak například her Dürrenmattových.¹⁰

⁷ Sokolovský se v inscenaci soustředil na názorové disputace Marata a Sadeho.

⁸ Hynšt, Miloš: Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/, Janáčková akademie múzických umění, Brno 1996, str. 50.

⁹ Tamtéž, str. 49.

¹⁰ První Dürrenmattovu hru mohla brněnská činohra uvést až po pražském uvedení. Přitom Dürrenmatta zařadil Srba do dramaturgického plánu první sezóny. Dalším omezením, které determinovalo uskutečnění původního záměru Programu, vycházelo z institucionálně-ekonomického propojení činohry a opery Státního divadla. Opera vyčerpávala značnou část společenských devizových prostředků určených pro vyplácení autorských honorářů západoevropských dramatiků. Srba tudíž mohl, oproti původní představě, zařadit do dramaturgického plánu omezený počet dramatiků, jejichž tvorba byla blízká poetice Brechtova epického divadla – Weiss, Hochhuth, Frisch, Shaffer.

Vstupní inscenací nového vedení byl na podzim roku 1959 Brechtův *Zadržitel-ný vzestup Artura Uie*. Z her v této a následujících sezónách, které formovaly nové pojetí herectví Mahenovy činohry, to dále byly: v sezóně 1959/60 Majakovského *Mysteria-buffa* a Brandstaetterovo *Markoltovo šibalství*; v sezóně 1960/61 Rollandův *Robespierre*, Brechtův *Kavkazský křídový kruh*, Višněvského *První jízdní* a Kunderovo *Totální kuropění*; v sezóně 1961/62 Majakovského *Horká lázeň* a Becherova *Zimní bitva*; v sezóně 1962/63 Haškův *Švejk I. a II.* v Grossmanově dramatinizaci, Brechtovi *Kulatolebí a špičatolebí*, Kunderův *Korzár* a Rollandovi *Vlci*; v sezóně 1963/64 Dürrenmattův *Herakles a Augiášův chlév* a Brechtova *Matka Kuráž a její děti*; v sezóně 1964/65 Weissovo *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata*.

Při uskutečňování programu epického a politického divadla hrála podstatnou roli úzká spolupráce s brněnským překladatelem, básníkem a dramatikem Ludvíkem Kunderou. Přímo pro brněnskou činohru překládal Kundera hry *Zadržitel-ný vzestup Artura Uie* a *Kulatolebí a špičatolebí*. Vedle toho byl Kundera jedním z dramatiků, kteří na podnět Bořivoje Srby napsali pro brněnskou činohru původní hru. V období šedesátých let uvedla Mahenova činohra tři Kunderovy texty (*Totální kuropění*, *Korzár* a *Zvědavost*). Inscenace čtvrté hry (*Nežert*) byla zakázána z politických důvodů. Vliv brechtovské poetiky je ve hrách překladatele a znalce Brechta zřetelný. Po odchodu Bořivoje Srby z Mahenovy činohry v roce 1966 nastoupil Ludvík Kundera na místo dramaturga a pokračoval v uskutečňování programu.

Cestu od prvotního prohlášení v roce 1959 ke konkrétním výsledkům v tvorbě, rozšiřování a zpřesňování koncepce můžeme dnes vysledovat v dodatcích a doplňcích k Programu. Tento historický dokument postihuje proměnu práce souboru od psychologického herectví, od hereckého figurkaření k herectví stylizovanému, antiiluzivnímu a epickému.

Složitost této proměny měla dvě příčiny. Prvním důvodem bylo složení souboru repertoárového divadla, v němž působili zcela zákonitě herci několika generací, a z toho plynoucího rozdílného školení. Mnozí herci byli absolventy brněnské konzervatoře, žáky Rudolfa Waltra a Marie Waltrové, kteří představovali tradiční činoherní školu s důrazem na deklamátorský styl (Otakar Dadák, Zdeněk Kampf, Vlasta Fialová). Typický pro ně byl vysoce kultivovaný slovní projev, který často uplatňovali i v pořadech brněnského rozhlasu. Další skupinu tvořili herci, kteří neprošli žádným školením a své herecké zkušenosti nabývali v praxi (Rudolf Jurda nebo Karel Meister). Poslední výraznou skupinu tvořili čerství absolventi Janáčkovy akademie múzických umění (Oldřich Celerýn, Josef Karlík), kteří byli během studií vedeni k realistickému herectví podle metody Stanislavského, respektive podle její nivelizované podoby. V případě Josefa Karlíka je třeba ještě přičíst zkušenost, kterou tento herec získal během studia na JAMU, kdy byl angažován v Hanáckém divadle v Kroměříži. Zde se seznámil s českým činoherním herectvím.

Druhý důvod, který problematizoval cestu k přijetí epického herectví, tkvěl v samotném razantním programovém nástupu nového vedení. Ten se mohl nej-

snáze projevit v dramaturgii, v ideové složce divadelní tvorby. Režisér s herci tak byli postaveni před zcela nové úkoly a vzhledem k tomu, že herecké umění je jedním z nejkonzervativnějších ve smyslu obměny výrazových prostředků, proměna práce souboru probíhala několik sezón.

Jako první se k Programu přihlásili herci Rudolf Jurda, Vlasta Fialová a Josef Karlík. Toto herecké trio pak svým zájmem o odlišný druh herectví ovlivňovalo ostatní členy souboru a tvořilo most mezi režisérem a dramaturgem na straně jedné a hereckým souborem činohry na straně druhé. K těmto hercům se postupně přidávali další členové souboru. K programovému směřování se ovšem nepřidali všichni.¹¹

V prvním doplňku k Programu z července 1960 cítil Miloš Hynšt potřebu se zaměřit na novou dramaturgii, která by postavila herce před nový úkol:

„Má-li soubor dále růst, je nutno postavit v této chvíli jeho práci na jinou dramaturgickou základnu. Je nutno dát mu dramaturgii velkých pláten a fundamentálních myšlenek, která by úspěšně čelila sklonu k psychologizování a drobnokresbě. Dát mu hry s myšlenkami nikoli skrytými, ale ostře obnaženými, dát mu kladného hrdinu, nikoli uzlíček nervů.“¹²

Zde je nutné připomenout, že práce souboru byla před Hynštovým příchodem recenzenty značně kritizována. Jedním z důvodů nízké úrovně herecké tvorby bylo nekoncepční vedení celého divadla, velký podíl hereckých režii a celková stylová roztržičnost. Z tohoto důvodu se jeví pochopitelné Hynštovo rozhodnutí zpevnit ideové směřování divadla vyhraněnou dramaturgií.¹³

Druhý doplněk z července 1961 už hovoří o schopnosti realizovat nové dramaturgické směřování hereckou tvorbou:

„Je nutno pozastavit se u jednoho nedostatku, charakteristického pro současný stav naší herecké práce: odbourali jsme z ní psychologickou drobnokresbu..., avšak nedovedeme vždycky celistvou postavu naplnit citovým nábojem, proto často zůstává rétorická, se sklonem ke schématu, k frázi. Mluvíme-li o tomto nedostatku, týká se to jen lepší části našeho souboru, té, která jde výš, vpřed... Naproti tomu nejlepší herci našeho souboru již překonávají i toto stadium a celistvě vyhmátnuté postavě dovedou dát i citový náboj a emotivní sílu, která není návratem k „divadlu kapesníků“, ale má již znaky emocionality vskutku nové.“¹⁴

Třetí doplněk z července roku 1963 byl věnován změně politické situace v Československu. Čtvrtý doplněk napsal Miloš Hynšt v září 1967. V této sezóně v činohře z původního týmu nepůsobil už ani Sokolovský, ani Srba. Mahenova činohra měla za sebou úspěšnou inscenaci lidové hry *Komedie o umučení*, Sokolovského inscenační pokusy, které byly inspirovány Artaudovým divadlem kru-

¹¹ Hynšt, Miloš: Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/, Janáčková akademie múzických umění, Brno 1996, str. 18.

¹² Tamtéž, str. 22.

¹³ Tamtéž, str. 18.

¹⁴ Tamtéž, str. 27.

tosti, a uvedla hry z oblasti absurdní dramatiky. Program epického divadla přesto zůstal pevnou součástí koncepce:

„Základní jistiny dosavadního Programu zůstávají tytéž: političnost, to jest odvaha sahat do nejjihavější materie dneška, epičnost, která umožňuje polyfonní záběr složité skutečnosti, metaforičnost, dávající přednost básnické parabolě před přímým zobrazením světa, antiiluzivnost, která jako všechny předměšťanské epochy nezapírá, že divadlo je divadlem a umožňuje občanský požitek herce...“¹⁵

Než přistoupím k jednotlivým inscenacím, je třeba dodat, že vliv Programu nebyl omezen pouze na tvorbu Mahenovy činohry. Hynšt, Srba a Sokolovský (později i Karlík, Hajda, Fialová a další) působili od roku 1960 na divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění a mohli tak bezprostředně ovlivnit nastupující divadelní generaci. Na JAMU bylo díky nim otevřeno studium režie. Absolventi prvního ročníku této katedry (Peter Scherhauser, Zdeněk Pospíšil a Eva Tálská) navázali na programové úsilí svých pedagogů a společně s dramaturgem Bořivojem Srbou založili v roce 1967 Divadlo Husa na provázku, které se stalo nejvýraznějším nositelem brechtovské linie v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Bez vlivu nemohlo zůstat ani paralelní působení Evžena Sokolovského v Satiřickém divadle Večerní Brno, jehož se stal Sokolovský v roce 1962 uměleckým šéfem. O politické angažovanosti tohoto kabaretní divadla Sokolovský v roce 1965 napsal:

„A v tomto punktu chápeme kabaretiérství jako specifický druh herectví, kterým lze nejen svět poznávat, ale současně i sdělovat. A nejen sdělovat, ale také změnit. A to formou vzácně zdivadelněnou, která je blízká sensibilitě inteligentního člověka.“¹⁶

Důraz na divákovu schopnost kritického úsudku a snaha divadla měnit svou tvorbou svět, prokazuje Sokolovského ovlivnění Brechtovou divadelní koncepcí. Vliv Brechta je zaznamenatelný i v úvaze Lubomíra Černíka, nejvýraznější herecké osobnosti Večerního Brna. Černík, který se hlásil k tradici Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha v roce 1965 o absenci odstupů některých kabaretních herců napsal:

„když něco vyprávějí, sami se tomu strašlivě smějí. Zážitek zřejmě přesahuje jejich vypravěčskou dovednost, která záleží ve schopnosti uspořádat fakta podle jiné logiky, než která jim dala vzniknout. Komik musí mít nad věcí chladný nadhled. Jako chirurg. Když někoho operuje, nemůže přece vykřikovat: koukejte, tady má tepnu!“¹⁷

¹⁵ Tamtéž, str. 90.

¹⁶ Sokolovský, Evžen: Výslech se nekoná; in: Kabaret Večerní Brno, Orbis, Praha 1965, str. 32.

¹⁷ Černík, Lubomír: Výslech s uchem přitlačeným na dveře; in: Kabaret Večerní Brno, Orbis, Praha 1965, str. 13.

Brechtovské pojetí herectví (vedle metody Stanislavského) se stalo terčem satiry v inscenaci *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor (aktuální cajťštyk o neaktualitách)* v roce 1964, což svědčí o obecnějším povědomí brněnských diváků o této problematice.

Zadržitelný vzestup Artura Uie (18. 10. 1959)

Je příznačné, že vstupní inscenací nového vedení byla Brechtova parabola *Zadržitelný vzestup Artura Uie*. Tým zvolil programově Brechta, ale rozhodl se pro hru, která nepatří mezi inscenačně nejnáročnější. Parabola o zadržitelnosti Hitlerovy kariéry umožňovala zároveň jasné uchopení tématu a vyslovení občanského postoje. Režisér s dramaturgem jistě promýšleli i možnosti souboru, který neměl s Brechtovými texty zkušenost.

Hru, kterou Brecht psal jako varovné podobenství, jako provokativní výzvu, Sokolovský zaktualizoval pro soudobého diváka. Podobně jako mnoho dalších brechtovských inscenací v poválečném Československu i tato v závěru násilně varovala před možností návratu nacismu. V epilogu k inscenaci byly promítány dokumentární filmy zobrazující situaci v soudobé Německé spolkové republice, tedy mimo osobní zkušenost českého diváka. Další aktualizace, která již narušovala původní Brechtův záměr, měla přiblížit hru a její téma divákům mladší generace. Brecht výslovně žádal, aby postavy paraboly nepřipomínaly konkrétní historické osobnosti. Šlo mu o abstrahované typy, o určitá schémata a jednání, a zároveň o to, jaké okolnosti toto jednání umožňují. Sokolovský naopak většinu nacistických gangsterů přiblížil historickým předobrazům s využitím masky a historicky známého jednání. Arturo Ui se podobal Adolfu Hitlerovi a ostatní postavy připomínaly stylizaci Röhma, Göring, Goebbelse či Hindenburga.

Sokolovskému ovšem nešlo o zrealnění postav. Ve hře zachoval teatrální prolog, ve kterém jsou postavy představeny divákům a který následný děj o Uiově vzestupu klade do uvozovek hry ve hře. O rámcující postavě Hlasatele v podání Oldřicha Celerýna se z dobových dokumentů dočteme:

„Oldřich Celerýn jako Hlasatel: svým jarmarečně dryáčnickým prologem sugestivně navozuje atmosféru gangsterské podívané /.../.“¹⁸

„Dryáčnický vyvolává obsah kusu, obrací se adresně na jednotlivé diváky a jako zlatý hřeb svého vystoupení ukazuje hlavní aktéry: na jeho pokyn se ve strnulých pózách přibližují k rampě postupně Dogsborough, Givola, Giri a Ui. Hlasatel je představí publiku a odešle je zase pryč. Když skončí svoje vyvolávání, neustále doprovázené hudbou zesilovanou v závěru až do forte, roztáhne teatrálním gestem oponu a zmizí.“¹⁹

¹⁸ Kudělka, Viktor: Ve všední den, Divadelní noviny, 23. 11. 1960.

¹⁹ Boková – Kamenárová, Marie: Divadlo Evžena Sokolovského, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 1972, str. 50.

V Sokolovského pojetí se Brechtova parabola proměnila v politickou satiru. Karikatura nacistů a satirická nadsázka vyžadovaly nerealistické herectví, herectví zkratky a výrazného gesta podobně, jako by toho bylo třeba při dodržení původního Brechtova záměru. Úspěchem Sokolovského bylo, že soubor přivedl k herectví jasného stylu:

„V práci s herci, která přinesla vskutku bohatou žeň, šlo však Sokolovskému o v ě d o m ě , nikoliv o ž i v e l n ě odrázení životního procesu. S tím souvisí požadavek divadelnosti, výraznosti, smyslu pro styl. Vesměs jde tedy o kategorie, které byly v dosavadní práci činohry často přehlíženy.“²⁰

Zcela ojedinělý výkon podal v postavě Artura Uie herec Rudolf Jurda, který se setkal s Brechtovým textem poprvé. Od této inscenace byl Jurda zařazován mezi „brechtovské“ herce. Roli Artura Uie lze považovat za přelomovou v jeho kariéře. Následující postavy, které herec vytvořil, byly poměřovány tímto výkonem.

V Jurdově hereckém projevu překvapovala gestická bohatost a mnohotvárnost. Postavu Uie nestavěl Jurda kompaktně, ale z jednotlivých, protikladných ploch, v nichž uplatnil hereckou zkratku a nadsázku, výrazné tělové gesto, a postupně demonstroval rozdílné podoby Uie (Hitlera):

„Dal svému vůdci gangsterů cholericou výbušnost v hlase i gestu, dal mu surovost i komediantské rysy a znamenitě proměnné držení těla. Jeho postava promlouvá už chůzí – tu plíživou, tu zdrcenou a tu zase bezohledně sebevědomou.“²¹

Jurda Uie skládal do podoby Hitlera „až do udivujících podrobností gest, výbuchů, chůze, postojů, pohledů“.²² Spínacím momentem, svorníkem a Jurdovým základním postojem k postavě Uie byl „břitký a parodující vtip“.²³

Literárním předobrazem Uie pro Brechta byl Shakespearův *Richard III.* Teatrální stránka diktátorství vedla inscenátory v Berliner Ensemblu a berlínského představitel Uie Ekkeharda Schalla k využití prostředků klaunského herectví inspirovaného němou groteskou (Ch. Chaplin). Brněnský tým toto klaunské pojetí odmítl ve snaze přiblížit postavu Uie historické zkušenosti, jak dokládá R. Jurda:

„Dělat to jako berlínští, bylo pro naše poměry nepřijatelné. Nechtěli jsme Hitlera karikovat, dělat ho jako klauna. /.../ Nebyl to ďábel, ale normální měšťák se zcela normálními německo-rakouskými měšťáckými vlastnostmi, měl rád bílou kávu a bábovku, zvířata, byl vegetarián atd. Sehnal jsem tenkrát o Hitlerovi spoustu zajímavých informací, psychologické a historické studie, avšak v určitém okamžiku jsem tohle všechno musel odložit. /.../ Znamenalo to postupně ty jednotlivé barvy, charakterové vlastnosti přidávat, aby v závěrečném stavu to byla ta známá figura, kterou jsme vidali v žurnálech.“²⁴

20 Bundálek, Karel: Slibný vzestup Mahenovy činohry, *Rovnost*, 20. 10. 1959.

21 Jeřábková, Zdeňka: Aktuální Brecht, *Obrana lidu*, 20. 10. 1959.

22 Kopecký, Jan: Bravo, brněnští!, *Večerní Praha*, 14. 12. 1959.

23 Opavský, Jaroslav: Zadržitelný vzestup Artura Uie, *Rudé právo*, 15. 12. 1959.

24 Jurda, Rudolf – rozhovor s M. Holmanem; in: Holman, Miroslav: Rudolf Jurda (pokus o monografii), *Filosofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1970*, str. 49.

Nadsázka a teatrálnost gestického postoje přesto zůstaly výrazným rysem Jurdova Uie jako logická a historicky opodstatněná součást obrazu totalitního diktátorství. Na dobových fotografiích je nápadná výrazná Jurdova mimika a gestičnost. Z grimas, které Jurda „dělá“, lze odečítat jeho postoj k situaci a spoluhráčům. Pokud by člověk nevěděl, ke které inscenaci fotografie přiřadit, snadno by se mohl domnívat, že se jedná o komedii. Jurda podtrhuje teatrálnost gest a postojů. Přehrává Uiovu skromnost, smutek, pokrytecký soucit, soustředěnost. Gesta stává okázale a fanfarónsky ve smyslu teatrálnosti novodobých diktátorů.

Ačkoliv Sokolovský postavy hry přiblížil skutečným historickým osobám, nemůžeme jeho postup chápat jako snahu o realistický, dokumentující obraz historické skutečnosti. To koneckonců Sokolovským zamýšlená politická satira ani neumožňuje. Dvě tendence – odkaz k historické skutečnosti a snaha o postižení obecnějšího typu, se kontaminovaly ve vytvoření Uie jako historického typu. Přičemž k historickému ukotvení postavy Uie přistoupili Jurda se Sokolovským až v závěru zkušebního procesu, čímž se vyhnuli i naturalistické věrnosti zobrazení:

„Především bych chtěl říct, že nebylo záměrem inscenace ukázat psychologickou studii Hitlera-cholerika. Režiséru Sokolovskému i mně šlo v první řadě o to „postavit“ Artura Uie jako takového. Teprve ve třech čtvrtinách studia, kdy se práce blížila k vrcholu a kdy událost byla hluboce zažita, začal jsem jaksí samočinně přidávat vnějších znaků Hitlera, a to nikoliv od počátku, ale postupem vývoje asi od druhé poloviny hry.“²⁵

V postavě Uie rozvinul Jurda nejvýraznější rysy svého herectví, jako byly „zjednodušený výraz, smysl pro ohraničený tvar, kontrast, expresivnost až křečovitou“²⁶, cit pro „špičatou satiru, grotesku a útočnou karikaturu“²⁷ a zároveň „smysl pro humor, který největší vzepětí rázem dementuje a pointou přesune na jinou rovinu: čili, změni pohled na postavu“.²⁸

Tyto charakteristiky z pera Jana Grossmana, který se brněnské činohře věnoval v několika rozsáhlých studiích publikovaných v časopise *Divadlo*, později nalezneme v řadě kritických reflexí Jurdova herectví. Jurda se stal představitelem jedné z podob epického herectví. V trojlístku Jurda – Karlík – Fialová představuje tento herec jeho introvertní a expresivní podobu.

Kavkazský křídový kruh (14. 1. 1961)

Ve své druhé sezóně uvedl nový tým Mahenovy činohry druhého Brechta, hru *Kavkazský křídový kruh*, s ojedinělým výkonem Josefa Karlíka v roli Azdaka. Za určitou průpravu k této inscenaci je možné považovat dvě předchozí Sokolov-

²⁵ Rozhovor s R. Jurdou: Hra, která baví, učí i varuje (ptal se Jaromír Dufek), *Rovnost*, 10. 1. 1960.

²⁶ Grossman, Jan: Brněnské zápisky, *Divadlo*, 1960, č. 1, str. 11.

²⁷ Grossman, Jan: Brněnské zápisky, *Divadlo* 1960, č. 2, str. 9.

²⁸ Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, *Divadlo* 1962, č. 1, str. 38.

ského inscenace, ve kterých se rozvinulo Karlíkovo herectví. V Brandstaetterově hře *Markoltova šibalství* byla Karlíkovi svěřena ústřední postava enšpíglovského Markolta a Karlík měl možnost prověřit si některé principy, které následně uplatnil v Azdakovi. Mezi ně patřila schopnost navázat kontakt s publikem nebo vytvořit postavu protikladných rysů. Viktor Kudělka připomíná typovou podobnost Markolta a Azdaka. O Markoltovi napsal:

„Pro zazobané měšťáky a naduté šlechtické velmože – darmošlap, tlučhuba a šejdíř, nebezpečný výtržník a rebelant zralý pro šibenici. Pro ty druhé neúnavný šprýmař a kumpán, trochu ochmelka a hodně hazardér. Ale také a především zosobnění lidového důvtipu, symbol spravedlnosti utlačovaných a vykořisťovaných.“²⁹

Ještě podstatnější byla Sokolovského inscenace *Mysterie-buffa* z konce první sezóny, ve které Karlík v prologu hrál klauna. Sokolovský vedl soubor ke komediálnímu a burlesknímu herectví, některé výstupy stavěl jako klaunská čísla. Jan Grossman zmiňuje ve své studii o této inscenaci i inspiraci Mejercholdovou biomechanikou. V této inscenaci se plně rozžil Sokolovského režijní rukopis tíhnoucí k extenzi, nadsazenosti a atraktivnosti jevištního zobrazení. Tyto rysy se v následující sezóně odrazily v Sokolovského inscenaci *Kavkazského křídového kruhu*:

„Sokolovský je za prvé režisér divadla komediálního a komediantského, divadla, jehož vnější i vnitřní pohyblivost a napětí potřebují charakterizaci výraznou, barvitou, expresivní a nadsazenou, někdy i klaunskou a chcete-li biomechanickou. V takové divadelnosti žije pořád něco z elementární a zdravě obrodné divadelnosti masek, převleků, gagů, překvapivosti a hry, odvozené od pojmu hraní a hravosti.“³⁰

Mysterie-buffa hrála podstatnou roli i pro Josefa Karlíka. Jak dnes Karlík dokládá, cestu k Brechtovým postavám si otevíral právě přes zkušenost v inscenaci Majakovského, respektive přes klaunérii.³¹

Aniž by Sokolovský důsledně vycházel z modelové knihy, mnohé prvky má jeho inscenace *Kavkazského křídového kruhu* shodné s berlínským provedením. Sokolovský používal točnu pro znázornění Grušiny cesty nebo polomasky pro postavy z knížecího paláce. Postavu Zpěváka situoval u levého portálu, malovaný prospekt knížecího paláce byl kombinován s reálnými objekty Grušiny pouti (dům bratra Lavrentiho apod.).

Oproti berlínské inscenaci měl ovšem Sokolovský potřebu hru dynamizovat škrty některých epizod Gruši a Azdaka. V celkové kompozici akcentoval druhou, Azdakovu část. Mohl se zde spolehnout na herectví Josefa Karlíka, které měl prověřené z *Markoltových šibalství* i *Mysterie-buffy*. Trojí alternace Gruši naznačuje kolísání buď v hereckém, nebo režijním uchopení. Kritiky chválí výkony všech jejích představitelk – Heleny Kružíkové, Jany Kuršové a Vlasty Fialové.

²⁹ Kudělka, Viktor: Josef Karlík a ti druzí, Divadlo 1961, č. 9, str. 706.

³⁰ Grossman, Jan: Rozprava s Brnem, Divadlo, 1961, č. 7, str. 488.

³¹ Z rozhovoru autorky s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006.

Ale chválí u nich (případně kritizují) i psychologičtější pojetí role s výrazným citovým vkladem.

V budování první části hry se Sokolovský nejvíce odklonil od Brechtova pojetí, když scény Grušina putování nepojal jako jednotlivé epizody na cestě, ale jako obrazy vysoké emocionality. Toto zvnějšnění znemožnilo představitelkám Gruši rozvíjet epický způsob hry:

„Na vrcholu té stupňované vlny neklidu se náhle zjeví působivá neverbální scéna, pojednaná ryze výtvarně: je to obraz, který je pointou a završením; vedle svého konkrétního významu má i platnost symbolu. Gruša u opuštěného dítěte, Gruša proti stromům, Gruša s dítětem na zádech: tyto jevištní metafory dávají inscenaci nedefinovatelné kouzlo básněv emocionality.“³²

„Točna se v Kavkazském křídovém kruhu nepohybuje, obrazně řečeno epicky a v souhře se Zpěvákem, aby sledovala všechny fáze Grušina putování, ale „dramaticky“ a zase expresivně: je tu proto, aby ukázala uštvanou Grušu, která běží a v ostrém zasněžení se jakoby potácí v prostoru; nebo proto, aby umožnila dlouhou rozehrávku hřmotného maširování obrněných jezdců, opět až cirkusově nadsazených.“³³

Mnohem bližší Sokolovskému cítění divadelnosti a komediální antiiluzivnosti bylo rámcování hry postavou Zpěváka, která se stala jakýmsi režisérem hry, tvůrcem její celkové kompozice. Vedle hereckého výkonu Karlíka většina kritiků zmiňuje právě výkon Františka Viceny v roli Zpěváka, který s obdivuhodnou profesionalitou zvládl Dessauovy songy.³⁴

Zcela zásadní byl pro inscenaci výkon Josefa Karlíka. Role Azdaka byla zároveň klíčová pro Karlíkův herecký vývoj. V neposlední řadě Karlík tímto výkonem předznamenal nové cesty herectví celého souboru Mahenovy činohry.

Karlíkův Azdak byl „plebejec, plný dynamických protikladů“.³⁵ Herec překvapoval bohatostí výrazových prostředků, které v postavě Azdaka uplatnil, schopností střihu a bleskové tělové proměny, lapidárností a nadsazeností gesta. Kritiky hovoří o celé škále gest a mimiky:

„Karlíkovo herectví má jakoby nevyčerpatelnou vitalitu, je robustně zdravé a podsadité, ale lehce se rozvine až do klaunství bezmála artistního, které ve své fyzické nenasytosti lítá, skáče, padá a stále znovu naráží na svět; otevřené jeviště s proscéníem, točnami, praktikáblý a bez kulis je doménou jeho expanzivnosti.“³⁶

„Karlíkův Azdak /.../ zaútočí na vnímavost publika hned naplno a vším: mimickým bohatstvím až obžerným; ozvláštňeným gestem, do něhož se vtála myšlenka a které naráž vyjeví vnitřní protikladnost postavy; pohybovou bravúrou, která nemá chvílemi daleko k akrobatickému

³² Boková – Kamenárová, Marie: Divadlo Evžena Sokolovského, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 1972, str. 67 – 68.

³³ Grossman, Jan: Rozprava s Brnem, Divadlo, 1961, č. 7, str. 490.

³⁴ Kudělka, Viktor: Láskyplný Brecht, Divadelní noviny, 15. 3. 1961.

³⁵ Kopecký, Jan: Příklad, Divadelní noviny, 26. 4. 1962.

³⁶ Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, Divadlo, 1962, č. 1, str. 36.

exhibicionismu; a především hlasem, který hřímá, kleje, zalyká se hněvem; který střídá ironii s patosem, vznešenost s obhroublostí, filosofické sentence s lascivitou.“³⁷

„Charakteristický je Azdakův postoj: lehce nahrben, předkloněn dopředu se svěřenými rameny, pokleslý v kolenou, je stále ve střehu, v obranné pozici, připraven k útěku. Tahle hadrová koule umí velice rychle běžat, obratně padat, plazit se, svinout se do klubička.“³⁸

Dobové fotografie zachycují Karlíkovu práci s mimikou a pohybové rozehrání role. Lehce pokrčené nohy v kolenou umožňovaly herci hbitost a mrštnost, stejně jako připravenost k okamžité pohybové akci ve velkém jevištním prostoru.

Karlíkova živelná komediálnost byla nicméně jen východiskem k vytvoření postavy Azdaka. Tím druhým krokem byla vědomá volba prostředků, sebe-uvědomovací proces, který otevřel Karlíkovi možnost svou kreaci komentovat, vidět v protikladech, z nadhledu a zcizovat ji:

„Aťsi však Karlík rozpoutá komediálnost sebevíc, ze řetězu ji nikdy nepustí. Všechny ty špílce, grimasy, klauniády, ta pohybová tornáda a pantomimická sóla /.../ směřují v Karlíkově výkonu k jedinému cíli: k maximální sdělnosti myšlenky, k ideové názornosti, málem až vtíravé. Uprostřed nejbližnější taškařice /.../ však herec pojednou zvažní a nasadí mstivou kantilénu o prohrané válce. V tu chvíli, aniž přestane být figurou hry, je zároveň i tím, kdo ví to, co autor.“³⁹

Na Karlíkově postavě Azdaka si český divák mohl názorně uvědomit provedení a smysl zcizujícího efektu v herecké tvorbě:

„Když Azdak rozsuzuje, zda dítě patří rodné nebo adoptivní matce, navozuje komediálností prostředí orientálního divadelního kusu. A najednou přistoupí k pradeně Gruši a řekne jí ne jako Azdak, ale jako by řekl Josef Karlík na ulici občansky všedně tobě: „A ty nechceš, aby byl tvůj syn bohatý?“ Prověřuje Grušu i obecnost. Tak to je moment zcizení!“⁴⁰

Postava Azdaka, respektive setkání s Brechtem, sehrálo v dalším uměleckém směřování Josefa Karlíka zásadní význam. Nejinspirativnější bylo pro Karlíka Brechtovo dialektické uvažování, dialektické a paradoxní vidění postavy, zobrazení její rozpornosti, a to výsostně herními prostředky. Herci, který z podstaty svého dramatického a hráčského talentu tíhnul k víceperspektivnímu vidění postavy a situace, umožňovala Brechtova dialektika „vidět věci ze dvou stran“.⁴¹ Postavu Azdaka Karlík viděl a rozehrával v bipolaritě⁴², v doplňující se kontrastnosti. Například v situaci Azdakova osvobození, poté, co ho vedli na popravu a kdy se Karlíkův Azdak chvěl strachy a skoro zadržoval pláč, herec hledal ve

³⁷ vk: Na rozvědce nového stylu, Lidová demokracie, Brno, 29. 7. 1961.

³⁸ Boková – Kamenářová, Marie: Divadlo Evžena Sokolovského, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 1972, str. 72.

³⁹ vk: Na rozvědce nového stylu, Lidová demokracie, Brno, 29. 7. 1961.

⁴⁰ Polešovský, Jan: Brechtovský herec Josef Karlík, Obrana lidu, 7. 2. 1961.

⁴¹ Z rozhovoru autorky s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006.

⁴² Josef Karlík používá pro doplňující, dialektický vztah termín bipolarita. (Z rozhovoru autorky s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006.)

spolupráci s režisérem vyjádření Azdakovy radosti. Běžný projev radosti a smích by sice plně odpovídaly Azdakovu psychickému stavu, v herní situaci však nebyly odpovídajícím kontrapunktem. Výsledkem hledání přesného výrazu byla eruptivní Azdakova radost, tanec a salto. Herec našel expanzivní výraz, který v herní (nikoliv realistické nebo racionální) bipolaritě doplnil předchozí úzkostnost a svíravost.

Karlíkovo bipolární chápání postavy a herní situace i Brechtova dialektika a zobrazení v paradoxním a provokativním rozporu, dle mého názoru, pramení z dvojaké existence člověka v herní situaci (Fink, Eugen: *Oáza štěstí*). Tato dvojakost se nenaplnuje pouze vědomím hráče, že hraje, možností nadhledu a distance od herní situace. Herectví Josefa Karlíka, který byl nadán bohatostí výrazových prostředků a živelností jejich uplatňování, poukazuje zároveň na to, že dvojaká existence hráče umožňuje herci vědomí a sledování jím vytvářeného tvaru (ať už gesticky tělového nebo intonačního).⁴³ Z toho vyplývá i Karlíkovo porozumění zcizujícímu efektu. Podle Karlíka je potřeba nejprve herním projevem zobrazit, aby bylo možné, opět herním jednáním, zobrazené zcizit. Proto Josef Karlík nepopírá nápodobu. Ta mu ale není poslední možností hereckého projevu, ale právě jeho počátkem. Intelektuálního nadhledu a kritického postoje je možné dosáhnout pouze skrze tato herní jednání, zmnožením zobrazení (jednání postavy).

Díky tomu, že Karlík vychází ze hry, z herních principů, neřeší, na rozdíl od řady svých současníků, dichotomii rozumu a citu. Tvrdí, že „zcizující efekt se dělá celým člověkem“.⁴⁴ Zcizující efekt je podle Karlíka podmíněn vztahem k divákovi. Karlík pracoval s citovým stržením diváka a jeho následným zpochybněním, s uvedením diváka do jiné situace. Této proměny dosahoval střihem (skokem), které neumožňuje psychologické herectví, ale herectví antiiluzivní. Dosažená proměna ve vnímání situace vedla k divákově zkušenosti bipolarity (dialektického vztahu) a z ní vyplývající distance. Protikladnost (bipolarita) vedla diváka k potřebě uvědomovat si zobrazovanou událost (jednání postavy) jako celek na vyšší úrovni. Uvědomovací akt vznikl díky distanci a zároveň distanci vyvolával.

⁴³ „brechtovský herec ve své herecké postavě (vytvořené konkrétní neopakovatelnou tělesností) má možnost zcizováním hodnotit autorem vytvořenou dramatickou osobu, ale i svou hereckou postavu, vytvářenou sebou samým“ (Karlík, Josef: K některým otázkám herecké tvorby a techniky, in: Divadelní studie, DiV Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1994, str. 19).

⁴⁴ Z rozhovoru autorky s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006). „Je třeba dodat, že toto herecké zcizení (existuje i zcizení autorské!) je prováděno hereckými prostředky, tedy především tělesnými a motorickými – výraznou formou herecké metafory.“ (Karlík, Josef: K některým otázkám herecké tvorby a techniky, in: Divadelní studie, DiV Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1994, str. 19).

První jízdní (7. 5. 1961)

Do dramaturgického plánu druhé poloviny sezony 1960/61 zařadil dramaturg Bořivoj Srba Višněvského hru *První jízdní*. Hra ukazuje cestu proměny vojáka carské armády Ivana Sysojeva v dragouna Buďonného První jízdní armády. Zachycení osudu Sysojeva v kontextu historických změn v období kolem ruské bolševické revoluce v roce 1917, filmová a epizodní skladba hry a postava Vypravěče, která hrou provází, odpovídala hlavním tendencím Programu Mahenovy činohry. Režisér inscenace Miloš Hynšt ve spolupráci s Bořivojem Srbou a dramaturgem Jaromírem Vavrošem provedli řadu dramaturgických úprav, z nichž nejpodstatnější bylo spojení postav hlavního hrdiny Sysojeva a Vypravěče.

První jízdní byla jednou ze stylově nejvyváženějších a nejčistších inscenací sezóny 1960/61. Na rozdíl od vrstevnatých her Brechtových měla Višněvského hra, i po dramaturgické úpravě, jednoduchou stavbu a přímé sdělení. Režisérovi Hynštovi se podařilo nalézt sjednocující scénografický rámec, který podtrhoval ideový záměr inscenace. Ten tvořila výstava revolučních plakátů z roku 1917, jejíž návštěva je Sysojevovi podnětem k retrospektivě. Přímočarost, jasné a didaktické pointování situací, typizování postav a agitační plakátovost odpovídaly ideově revolučnímu patosu zobrazovaných historických událostí, zároveň vedly k antiiluzivnímu herectví výrazných tahů bez popisné drobnokresby (vlastně odpovídající principům plakátové grafiky).

První jízdní byla hereckou příležitostí hlavně pro Josefa Karlíka, jemuž byla svěřena dvojrole Vypravěče a Sysojeva. V brechtovském smyslu odpovídá vytvořená dvojrole Demonstrátorovi v Pouliční scéně, který z vyprávění volně přechází do demonstrací situací (nápodoby). Karlíkovi, jehož doménou jsou přechody ze situace do situace stříhem, bez psychologických motivací, se dařilo s lehkostí a velkou invencí vystupovat ze situace Vypravěče, jenž se obracel přímo k publiku, do situací Sysojeva v jednotlivých epizodách.

„Obdivuhodné jsou jeho přeměny, odehrávající se před divákovými očima, přeměny autorova tlumočnicka, jemuž Višněvskij říká ‚naše svědomí, naše paměť, naše uvědomělost a naše srdce‘, v postavu vojáka Sysojeva, člověka, který projde ve zkratce závratným růstem od bitého, ustrašeného gardisty carského pluku, až po četaře Buďonného První jízdní.“⁴⁵

Vedle schopností proteovských proměn se v roli Vypravěče-Sysojeva uplatnil Karlíkův smysl pro styl a schopnost s ním vědomě pracovat. Karlíkova stylotvorná kázeň umožnila přesné odlišení Sysojeva vypravujícího, evokujícího a Sysojeva prožívajícího a demonstrujícího událostí. Vedle toho zároveň smysl pro styl dovozoval Karlíkovi zaujetí postoje k zobrazované události:

„Ve Vypravěči, orientovaném na diváka, měl herec sílu, která nezazněla falešně ani ve fortissimu a v poloze vyložené agitační; v jednotlivých fázích Sysojeva, který z vydrezírovaného carského vojáčka vyrůstá v sebevědomého rudého gardistu, pak dovedl pracovat úsporně, mini-

⁴⁵ Srna, Zdeněk: *První jízdní v Mahenově činohře*, Práce, Brno, 19. 5. 1961.

mem detailů, využívaných s přesvědčivou intenzitou – aniž kdekoliv přešel od demonstrace do psychologického intimissima.“⁴⁶

Totální kuropění (24. 6. 1961)

Hru *Totální kuropění* napsal Ludvík Kundera na podnět dramaturga Bořivoje Srby, který po svém nástupu do funkce šéfdramaturga činohry oslovil české básníky, aby pro Mahenovu činohru napsali hru a podpořili tak nové programové úsilí divadla. Kundera psal hru v době intenzivního překládání a studia Brechtových her. Odraz Brechtova epického divadla je v *Totálním kuropění* zřetelný a Kunderou nezastíraný. Svou montážní skladbou se *Totální kuropění* přibližuje hře *Strach a bída Třetí říše*, užitím vyprávěcích pasáží, avizováním a oddělením songů od herní situace připomíná *Totální kuropění* mnohé prvky hry *Matka Kuráž a její děti*. Kundera od Brechta pochytil i patos strohé věty.

Jádrem hry je evokace válečných zážitků generace totálně nasazených do nacistického Německa. Ve hře se proto objevují dvě časové a prostorové roviny: Německo roku 1942 a Československo roku 1961. Evokování válečných událostí určuje základní princip hry – vyprávění. Hlavní postava Jiřího otevírá 2. obraz (Uvítání) epicky, jako citaci (demonstraci) minulé události. Její představitel, Otakar Dadák, se se svou promluvou obracel přímo do publika:

„Takhle
to začalo. Ale v hlavách těch chlapců,
jimiž jsme tehdy byli,
my, kterým je dnes kolem čtyřicítky,
usazoval se rmut, sotva vyšli
na mrazivý vzduch arbeidsamtu,
sotva je naložili do vlaků
jedoucích do neznáma.“⁴⁷

Z dalších principů Brechtova epického divadla se v Kunderově hře objevuje vědomá práce se strukturou hry a přiznání Kunderova autorství. Publikovaný text *Totálního kuropění* napovídá, že herci inscenace tento princip přijali a rozvinuli v průběhu zkoušek:

„Rudolf: Hájl jsi ovšem předem ztracenou věc.
Jiří: To je moje záliba. Když se do toho zakousneš, tak z toho můžeš něco vydolovat. O tom je píseň. (*Pokyne hudbě*)

⁴⁶ Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, Divadlo, 1962, č. 1, str. 36.

⁴⁷ Kundera, Ludvík: Totální kuropění (Divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem), Orbis, Praha 1962, str. 11.

Miloš (*ho gestem zarazí*): To snad je trochu moc brzo! Dvě písňe tak těsně vedle sebe!

Jiří (*pokrčí rameny*): Autor chce bourat konvenční tvary.

Miloš: A my abychom ze zbouraného zase stavěli! No prosím, na nás to není. (Jde s Rudolfem dozadu)

Jiří *zpívá sám*: Píseň o hájení ztracených pevností.⁴⁸

Uvozující komentář v minulém čase předpokládá simultaneitu dvou herních prostorů. Ve 2. obraze stála postava Jiřího na předscéně a popisovala na scéně jednajícího Dolmeče. Vztah Jiřího k Dolmečovi je možné charakterizovat jako vztah demonstrujícího k demonstrovanému:

„Jiří: Tohle byl takzvaný dolmeč, tlumočník.
Čech, který si zařídil živnost
ze zprostředkování styků mezi nadřizenými
a námi.
Měl se dobře.“⁴⁹

V 9. obraze (Rozprávka) se Kundera pokusil o prolnutí jeviště s hledištěm, o provokaci a aktivizaci diváka. Herci měli vyzvat publikum k diskusi:

„Rudolf (*Trochu rozpačité*): Na tomto místě autor předepisuje takovou velice nepříjemnou věc, jakési smíšení divadla se schůzí. Divadlo se mění v diskusní sál. Prý. Proto rozsvítili. Ale autor naštěstí není přítomen, tak to snad odbudeme rychle. Je předepsáno, abych se zeptal – a dokonce sugestivně! – co dosavadnímu průběhu hry říká generace o stupínek mladší. Tedy ti, kterým je dnes malounko přes dvacet – jako tehdy nám. (*Zrychlí tempo*) Hlásí se někdo? Jsou nějaké dotazy? (*Ještě rychleji, takřka bez pauzy*) Nikdo, tak tedy jedem dál.“⁵⁰

Problematické na této pasáži je samotné předestření tématu. Kundera počítal s tím, že divák začne diskutovat na navržené téma. Pokus, rovněž inspirovaný Brechtem, se ovšem zdařit nemohl a v inscenaci nedařil. Kundera totiž opomněl fakt, že Brechtovo publikum již samo s tématem do divadlo přišlo a že toto publikum bylo politicky silně zaangažované a připravené diskutovat.⁵¹

Z dalších brechtovských postupů je příkladné uvedení songu ve hře:

„Jiří (*věcně, s klidem*): I vyslechněte nyní

48 Tamtéž, str. 33.

49 Tamtéž, str. 13.

50 Tamtéž, str. 49 – 50.

51 To se zvláště týká představení pro dělnické publikum, která byla hrána profesionálními i amatérskými herci.

píseň o veliké svini.
Nikdo ji nezpíval, ale
mnohému z nás bzučela v uchu skoro neustále.

Dán, Francouz a Marie zpívají Píseň o veliké svini.“⁵²

nebo využití vnitřního monologu a časových skoků ve vyprávění, nezastíraná stylová různorodost nebo možnost vrátit děj:

„Zdeněk: Jak už to vypadá, tak půjde asi těžko navěsit na to, co na tomto místě chceme říci, roucho nějakého přitažlivého děje. Dovolíte nám tedy, abychom prostě ř e k l i , co jsme tehdy cítili... Tak ještě jednou od začátku obrazu!“⁵³

Přes všechny vyjmenované rysy epického divadla převládá ve hře lyrický tón básníka Kundery. Zvláště ve druhé polovině hry, kdy postava Jiřího stojí vedle dění a umožňuje autorovu sebeprojekci. Ludvík Kundera psal hru pro soubor, s nímž byl velmi dobře obeznámen. Věděl, že Jiřího bude hrát Otakar Dadák, talentovaný recitátor, který byl schopen poměrně zbytnělé lyrické pasáže transponovat do dramatické formy.

Totální kuropění se hrálo na takřka holém jevišti. Jedinými scénografickými prvky byly praktikáblý, bedny a trubková konstrukce naznačující místo děje. Dějiště bylo oznamováno nápisy. Jevištní prostor byl rozdělen na předscénu určenou pro komentáře, vnitřní monology nebo promluvu do publika, zpěv songů apod., hlavní prostor, ve kterém byly situace hrány, a prostor pro orchestr Gustava Broma. Stylovou různorodost hry dodržel režisér Sokolovský i v inscenaci.

„Autor i režisér útočí na diváka mnoha způsoby. Žánry se na jevišti střídají. Je tu groteskní karikatura a také „statická“ pantomima, je tu holá reportážní scéna nebo jevištní ilustrace, ale i drama v kostce vedle estrádního výstupu.“⁵⁴

Generační výpověď *Totálního kuropění* vedla ke kolektivnímu charakteru inscenace. Někteří z herců prošli stejnou zkušeností jako autor hry (ročníky narození 1920 – 1924). Jiní jim byli věkově blízcí. Skutečnost, že čtyřicetiletí herci v roce 1961 vyprávěli a hráli o své válečné zkušenosti totálně nasazených s dvacetiletým odstupem, vedla k historizaci událostí i zcizujícímu odstupu od postav.

V herectví některých představitelů si kritik Jan Grossman všímá civilního a věcného tónu, který vytvářel kontrapunkt nadsázce, expresi, vnějškové bohatosti projevu. U Dolmeče Rudolfa Jurdy jde o doplnění groteskní vypjatosti:

⁵² Kundera, Ludvík: *Totální kuropění* (Divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem), Orbis, Praha 1962, str. 56.

⁵³ Tamtéž, str. 81.

⁵⁴ B. M.: *Podnět českého dramatu*, Host do domu 1961, č. 8, str. 376.

„V Dolmečovi z Totálního kuropění spolupracují opět oba póly. V základu charakterizace je zase jakási zrůdná grotesknost, která okamžitě definuje kolaborantského pohůnka, ale grotesknost vedená v civilní poloze a jakoby nenápadně.“⁵⁵

U Jiřího Otakara Dadáka to bylo zniternění a zvěcnění lyrických pasáží:

„Ale pro chórické monology – jimiž postava filosofa Jiřího umělecky vrcholí – má Dadák svoji zvláštní apelativnost: není postavena na exklamativnosti a zevním efektu, ale na prostotě, niterané civilnosti a cudné, snad i trochu plaché samozřejmosti.“⁵⁶

Zcela jedinečným výkonem byla Šansoniérka Vlasty Fialové. Postavu psal Kundera přímo pro herečku, s vědomím její schopnosti stříhem měnit výrazové polohy. Tímto talentem si byla Fialová blízká s Josefem Karlíkem. Na rozdíl od živelně komediálního a až dryáčnického Karlíka, uplatňovala Fialová více cit pro jevištní ironii, jemný nadhled a subtilnější kresbu, aniž by tlumila svůj bytostný temperament:

„Důležitým rysem její hry je především schopnost ostré a lehce se střídající kresby, tedy schopnost kontrastu, kterým může Fialová postavu opravdu *demonstrovat*. Dalším rysem je pak technická suverenita a nenucenost, vypracovaná zejména v šansonech v osobitou apelativní formu.“⁵⁷

Důležité bylo pro Fialovou i řemeslné vybavení – školila se v operním zpěvu u M. Řezníčkové, v mládí navštěvovala hodiny baletu I. Váni-Psoty. Ze souboru nejlépe ovládala jazzový, synkopový zpěv, což prokázala jak v *Totálním kuropění* (hudba J. Novák), tak v inscenacích s náročnými zpěvními party H. Eislera a P. Dessaua.

V *Totálním kuropění* vystoupila Fialová pouze v jediném obraze. Scéna znázorňovala nemocniční pokoj se třemi lůžky pro Jiřího, Šansoniérku a dítě. Nemocniční lůžka byla oddělena drátěnkovou stěnou, která tak vytvářela tři simultánní herní prostory. Fialová dále využívala předscény a zpěvu na mikrofon (další zvukový prostor). Tyto odlišné herní prostory a přechody z jednoho do druhého, stejně jako herní jednání jimi podmíněné Fialová opanovala s bravurou a udivující technickou jistotou.

Epické herectví umožnilo Fialové uplatnit všechny předpoklady jejího mnohostranného hereckého talentu a otevřelo cestu k postavám charakterním, vrstevnatým, vyžadujícím zapojení hereckého intelektu. Svůj vztah k epickému herectví a B. Brechtovi shrnula Fialová v rozhovoru s D. Zezulovou:

„Mám-li se zabývat otázkou svého „hereckého výrazu“, řekla bych, že se mi dobře hrávalo v hrách Bertolta Brechta a dobře spolupracovalo s Evženem Sokolovským (mimo jiných). I když bylo v módě ztvárňovat brechtovské situace, přesto si myslím, že se zde šlo do hloubky, do důsledku a že se na brechtíádě naučil celý soubor. V těchto hrách jsem se cítila velmi dobře,

⁵⁵ Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, Divadlo, 1962, č. 1, str. 38.

⁵⁶ Tamtéž, str. 38.

⁵⁷ Tamtéž, str. 36

protože se v nich zpívá; bylo to divadlo, které mně osobně vyhovovalo. ‚Zcizovacího efektu‘ jsem se nebála, ‚vystoupením‘ jsem sdělila myšlenku autora, řekla jsem dvě – tři věty, znovu jsem do hry vstoupila a hrála dál. A právě zde mi byla dána větší příležitost dostat s k charakternějšími rolím.“⁵⁸

Postavou Šansonierky se Fialová definitivně postavila po bok svých kolegů Josefa Karlíka a Rudolfa Jurdy. Všichni tři reprezentují osobité projevy epického herectví jak v souboru Mahenovy činohry, tak v kontextu českého herectví šedesátých let.

Korzár (14. 4. 1963)

Třetí inscenace Brechta *Kulatolebí a špičatolebí* z počátku roku 1963 neznamena výraznější posun v uplatňování principů epického herectví. Z herců zaujalo trio Karlík, Fialová, Jurda. Zajímavým pokusem byla následující inscenace Kunderova *Korzára*. Samotné rozlomení hry na dvě části podmiňovalo dvojí pohled na jednání postav. V první polovině autor sleduje v postavě *Korzára* životní osudy Jiřího Mahena. V druhé polovině tytéž situace nahlíží z brechtovské perspektivy. Kundera hledal jiné východisko situací vyprovokován faktem Mahenovy sebevraždy. V druhé polovině se proto ptá: Co by se stalo, kdyby se Mahen v určitých situacích zachoval jinak? Co by se stalo, kdyby v těchto situacích jednal Mahen jako Brecht?

„*Korzár*: Našel jsem si novou rovinu. Místo rozčilování a hysterie sbírám fakta. Náruživě.“⁵⁹

Ono „kdyby“ vytváří model hry na... Zároveň se Kundera pokusil prostředky dramatické hry otevřít otázku jednání člověka a vztahu člověka ke společnosti.

Inscenace neměla odezvu Kunderova dramatického debutu. Domnívám se, že hra postrádá závěr, rekapitulaci východisek. Kundera dospěl tímto pokusem k závěru, že i v případě, že by Mahen šel cestou Brechta, dospěl by k neřešitelnému konfliktu. Kundera například zjistil, že být *Istivý* není řešením. Tuto odpověď ale hra nedává explicitně. Ani nemohla dát, neboť Kundera v ní absorboval zkušenost intelektuála v totalitním režimu, a právě tato zkušenost je v textu nedorečená. Hra znovu upozorňuje na problém inscenování brechtovské (a politicky angažované) dramatiky v poválečném Československu. *Korzárovo* vyhlášení *Istivého* boje protivníkovi vychází z Brechtova postoje, který vyjádřil ve stati *Pět potíží při psaní pravdy*:

⁵⁸ Fialová, Vlasta: Rozhovor, který s herečkou vedla D. Zezulová; in: Zezulová, Dana: Herečka Vlasta Fialová, Filozofická fakulta Univerzity J. Ev. Purkyně v Brně, Brno 1977, str. 12

⁵⁹ Kundera, Ludvík: *Korzár*, DILIA, Praha 1963, str. 71.

„Korzár: Co já? Mám se vzdát chleba, jen abych vám poskytl ušlechtilé gesto? Ostatně důvěrně: neupřete mi snad právo na lest? Je to boj, ne? A v boji ...

(K publiku) Je moudré nastavit nepříteli hrdlo?
Kousni si, jsem hrdina!
Je moudré vzdorovat ještě před bojem?
Nebo je lepší přijmout protivníkova pravidla boje
a udolat ho jeho vlastními prostředky?“⁶⁰

V totalitní společnosti je ale toto východisko absurdní. Koneckonců Brechtova vlastní zkušenost po berlínských událostech v roce 1953 to jen potvrzuje.

V inscenaci opět excelovali Karlík s Fialovou, kteří ve hře představovali několik postav:

„Josef Karlík vytvořil znamenitou hereckou zkratku postavy Muže s buřinkou, ředitele cukrovaru, poslance, náčelníka gangsterů, koncipienta, šéfredaktora, žoviálního pána, vlídného radu, generálního radu, tajného radu a člena vysoké komise. /.../ Všech jedenáct postav byl v podstatě proměněný komentátor. /.../ Plynule přecházel z role Komentátora do role právě vytvářené. Doslova se vyžíval ve svém komediantství. Měnil hlas, tón a způsob řeči, chůzi, držení těla a precizně pracoval s charakteristickou rekvizitou. Plynule a logicky vpadával a vypadával z role do role.“⁶¹

„Záporné role Karlíkovy dominovaly hře stejně jako oproštěný, v mnoha detailech velmi zajímavý řez profilem ‚ženy‘ v podání Vlasty Fialové, která dovedla jít výš také v songu a stává se osobitou představitelkou Kunderových žen.“⁶²

Matka Kuráž a její děti (16. 5. 1964)

Další hereckou příležitostí byla pro Vlastu Fialovou Anna Fierlingerová v Hynštově inscenaci *Matka Kuráž a její děti*. Fialové tehdy bylo pouhých třicet šest let. Charakteristické pro brněnskou inscenaci *Matky Kuráže* bylo hledání aktuálního smyslu hry. Miloš Hynšt tak překonal retrospektivní povahu inscenací počátečního období, za kterou byla Mahenova činohra kritizována (Jan Grossman). Markytánka Kuráž nebyla v této inscenaci příkladem člověka, který parazituje na válce a přitom se domnívá, že nad ní vyzraje, ale příkladem člověka, který se „konformuje se silou, o níž ví, že je nespravedlivá“.⁶³ Hynšt v programu k inscenaci přirovnává životní cestu konformní a přizpůsobivé markytánky k cestě v kruhu. Morální apel inscenace se přesunul k tématu pasivního a aktivního

⁶⁰ Tamtéž, str. 82.

⁶¹ Nykodýmová, Zdenka: Zasloužilý umělec JOSEF KARLÍK, Filosofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1983, str. 35.

⁶² Pazourek, Vladimír, Svobodné slovo, Brno, 19. 4. 1963.

⁶³ Program k inscenaci *Matka Kuráž a její děti*, Mahenovo divadlo – Státní divadlo Brno, 16. 5. 1964.

vztahu člověka ke společnosti, ve které žije, a odpovědnosti za ni. Postava Kuráže byla demonstrací zmaření a kapitulace lidství. Hynšt zde naplňoval Brechtovu tezi o možnosti zobrazení současného světa pouze jako změnitelného. V knize *Kapitoly proti dogmatu* o hercově občanské angažovanosti M. Hynšt píše:

„Diderotův herec z pozice odstupe od postavy tuto postavu co nejvěrněji napodobil, zatím co herec Brechtův vytvářel z odstupe postavu metaforickou, již chtěl vypovídat o světě a aktivně jej přetvářet. Musel být proto názorově vyhraněnou a citově zaangažovanou osobností, nikoli nezúčastněným napodobitelem, strojem na mechanické předvádění typů a lidí. Epickému divadlu nejde o likvidaci emotivní složky divadelního působení, ale jde mu o prožitek nové kvality. Herec může, ba musí prožívat, ale ne jako postava hry, ale jako občan, který tuto postavu předvádí.“⁶⁴

V inscenačním řešení se Hynšt v mnohém držel berlínského modelu. Obdobné je použití vozu, rekvizit nebo kostýmů. Mladší herecké obsazení vyžadovalo a zároveň umožňovalo použití líčené masky. Herci měli podmalované oči, v závěrečných scénách bylo silným líčením naznačeno Kurážino stáří. Masku ovšem nebyla realistická a nevedla herce k herectví realistické věrohodnosti.

Z fotografií inscenace je zřetelné, že Hynšt pracoval s prostorovou simultaneitou, kterou tato hra vyžaduje. Dbal o oddělenost jednotlivých herních prostorů a o dodržování dostatečné distance mezi postavami, která umožňuje v epickém herectví zdůraznění vztahu.

Hynšt rovněž dodržel některé prvky epického herectví, známé z berlínské inscenace. Zvláště nápadné je to u vyprávěcího gesta jako paralelní herní činnosti.

Těžištěm stylově velmi čisté inscenace byl herecký výkon Vlasty Fialové. Pro markytánku volila Fialová tvrdý, ostrý tón, pepný humor a prostořekost. Kritiky hovoří o rozvinuté pohybové složce jejího hereckého výkonu, bohužel bez přesnější specifikace. Nejvíce si recenzenti všimají výrazové bohatosti jejího projevu a schopnosti plynule přecházet od mluveného slova k songům:

„Fialová je pro tuto roli ideálně disponována; ovládla celou škálu bohaté, mnohostrunné postavy – její břitkou hubatost, krutě pravdivé dílčí poznání světa, bolestnou deziluzi (v mistrovské scéně o ‚veliké kapitulaci‘), hluboký mateřský cit, ať se projevuje v radosti se shledání se synem Eilifem či v utajeném žalu nad mrtvým tělem mladšího Švejcara.“⁶⁵

Zcela výjimečná mezi českými herci byla schopnost Fialové reflektovat svou práci na inscenaci. V několika málo rozhovorech se herečka podělila se svou zkušeností, a to nám dnes umožňuje nahlédnout do zcela konkrétní problematiky epického herectví a práce se zcizujícím efektem. Tyto rozhovory jsou o to cennější, že Fialová byla vyznavačkou Brechta a jeho poetiky a nezatěžovala se apriorními úsudky a předsudky. Na otázku redaktorky brněnské *Rovnosti*, co bylo pro ni při studiu role nejobtížnější, herečka v roce 1964 odpověděla:

⁶⁴ Hynšt, Miloš: *Kapitoly proti dogmatu*, Šimon Ryšavý, Brno 2002, str. 67 – 68.

⁶⁵ Vlašín, Štěpán: *Matka Kuráž v Mahenově činohře*, *Rovnost*, 21. 5. 1964.

„To byly Dessauovy songy; jsou hodně těžké. Četla jsem od svědků, kteří viděli Brechta pracovat, jak se sama Weigelová utkávala s Dessauem, odmítala songy zpívat, nakonec se je ovšem musela naučit. Dostávala jsem se do rozporu, kdy při songu z postavy vystupovat, kdy v ní zůstat. Třeba obraz o Velké kapitulaci, jehož vyvrcholením je song, musí být součástí postavy. Další úskalí – a nevím, zda jsem se mu vyhnula – bylo srozumitelně vyjádřit švejkovinu Kuráže tam, kde se za zdánlivě vážným projevem skrývá ironizování životních hodnot. Její promluvy jsou psány básnickým jazykem, ona nemluví ani čistým slangem, všechno je naznačeno sem tam v nějakém slovíčku... Obtížné bylo skloubit promluvy textu s fyzickou akcí Kuráže, která věčně pracuje, věčně je v činnosti.“⁶⁶

Vyvrcholením a zároveň i překročením brechtovské linie repertoáru Mahenovy činohry byla v následující sezóně inscenace Weissova *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata* (21. 5. 1965) v režii Evžena Sokolovského. V této době, oproti předchozímu rigidnějšímu období, už pronikají do inscenační tvorby divadla nové impulsy a inspirace. Díky Janu Kopeckému se například Sokolovský seznámil s Artaudovým divadlem krutosti, politický program se v dramaturgii rozšiřuje o modelové hry západoevropských dramatiků, divadlo se důsledně vrací k burianovským impulsům v oblasti lidového barokního divadla. Silněji v inscenacích zaznívají témata absurdity a odcizení.

Toto dramaturgicko-inscenační rozšíření však nevedlo k popření principů epického divadla, které Mahenova činohra sledovala od roku 1959. Epické herectví, byť třeba jen ve vyprávěcím monologu nebo skrze rámcující postavu Vyvolavače či Oповědníka, zůstalo základním rysem herectví souboru v šedesátých letech a jeho vliv dokládá režisér Pavel Hradil ještě v sedmdesátých letech, kdy se výrazně proměnila dramaturgie divadla.

V dochovaném krátkém filmovém dokumentu inscenace *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata* je brechtovská lekce patrná u Rudolfa Jurdy v roli markýze de Sade ve 21. scéně (Sade pod karabáčem). Stylově nejvýraznějším výkonem této inscenace byl Vyvolavač Miroslava Částka. Tato postava vytvářela jednu z variant divadla na divadle. Sokolovský skrze ni akcentoval rysy primitivně lidového divadla. Rámcující postava Vyvolavače měla rovněž některé rysy brechtovského demonstrátora a komentátora dění. Miroslav Částek jako Vyvolavač:

„vždy v případě potřeby vyskočil nejkratší cestou na hlavní pódium. Jinak byly jeho výstupy často situovány na proscénium do blízkosti rampy, aby se odtud mohl obracet přímo k divákům. Vyvolavač byl v podstatě duší celého představení, proto mu Sokolovský udělil výsadu kdykoliv jej přerušit. Tak se stalo v 19. obraze ‚Agitace Jacquese Rouxe‘, kdy na Rouxův úvodní monolog rozhořčeně reagoval Coulmier se ženou, což Vyvolavač přerušil pronikavým zahvízdnutím, po němž všichni na jevišti strnuli ve ‚štronsu‘, po Vyvolávačově komentáři a opětovném zahvízdnutí se dali znovu do pohybu.“⁶⁷

⁶⁶ Rozhovor s V. Fialovou (zaznamenala Sylva Bartůšková), Rovnost, 12. 7. 1964.

⁶⁷ Kovářová, Klára: Weissův *MARAT/SADE* v inscenaci Evžena Sokolovského v Mahenově činohře, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity řada teatrologická, Q, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2004, str. 107.

Podobný princip využití rámcující postavy Opovědníka můžeme nalézt v inscenaci *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (28. 11. 1965) a v *Komedii o Anežce, královně sicilíánské* (21. 12. 1966), obě v režii E. Sokolovského.

V *Komedii o umučení* inscenační tým zúročil zkušenosti z předchozí práce na inscenaci *Kavkazského křídového kruhu*, ve které rámcuje hlavní děj postava Zpěváka (Arkadi Čchejdze).⁶⁸ Opovědník Zdeňka Kampfa se pohyboval po celém prostoru divadla, včetně foyer a chodby divadla. Byl kostýmován jako venkovský učitel, písmák, který se zpravidla v historii podílel na pořádání lidových představení jako hlavní podněcovatel a organizátor. Tímto směrem byl rozšířen i skromný part Opovědníka o řadu dalších funkcí, které v knižním vydání hry popsal dramaturg Bořivoj Srba:

„V naší inscenaci však Opovědník krom toho, že uváděl jednotlivé dějové sekvence a napomáhal svými promluvy charakterizovat situaci nebo postavu, někdy i prostředí, plnil i některé funkce, které vyplynuly z koncepce představení a které neměly v textu vlastně oporu. Náš Opovědník nejenom hru uváděl a končil a průběžně komentoval, nýbrž v úloze režiséra, inspicienta, rekvizitáře a herce lidových pašijových her z anno dazumal vystupoval jako organizátor celého představení, který vykonává všechno, co zájem inscenace v tu kterou chvíli vyžaduje, od její celkové organizace až po zástoj v rolích, pro než se již v souboru nenalezlo vhodných představitelů. Tato funkce Opovědníka neobyčejně vzrostla; Opovědník se stal hybným duchem představení. Především skrze něj režisér divadelně ozvlášťoval předváděný děj, poukazoval na to, že vše, co se na jevišti děje, je vlastně divadlem na druhou, že diváci přihlížejí představení lidového divadla z počátku 19. století.“⁶⁹

Postava Opovědníka v druhé z lidových her českého baroka, v *Komedii o Anežce*, byla „stylizována do úlohy poutového vyvolávače majícího dar příznačné výřečnosti“.⁷⁰ Sokolovský v inscenaci modifikoval rámcující postavu sobě blízkému pojetí jarmareční teatralnosti a atraktivnosti.

Ve všech zmíněných postavách (Vyvolávač, Opovědníci) se nutně muselo uplatnit herectví výrazného tělového a orálního gesta, herectví, které se snaží na sebe strhnout pozornost a které komentuje jevištní iluzi. Herectví, ve kterém se zároveň uplatňovala gesta a intonace vedoucí k didaktické názornosti.

Tyto postavy situoval Sokolovský na pomezí jeviště a hlediště, jako komunikační most mezi jevištním zobrazením a divákem. Jako ztělesnění principu rampy, která podtrhuje umělost divadelní tvorby. Vyvolávač a Opovědníci se obraceli do publika, komentovali a vysvětlovali děj.

⁶⁸ Opovědník v *Komedii o umučení* mimo jiné četl z knihy, jak dokládá filmová ukázka inscenace.

⁶⁹ Srba, Bořivoj; in: *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, Z podkrkonošských her českého lidu pro dnešní jeviště připravil Jan Kopecký (Rozbor inscenace Státního divadla v Brně), Divadelní ústav, Praha 1968, str. 20.

⁷⁰ Rumlenová, Miroslava: *Zpracování a úpravy lidových her na jevišti Mahenovy činohry a uplatnění jejich principů v Divadle na provázku*, Filosofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1984, str. 66.

Play Strindberg (3. 12. 1969)

Vrcholným projevem epického herectví Mahenovy činohry a v mnohém ohledu symbolickým ukončením slavné éry tohoto divadla byla inscenace Dürrenmattovy hry *Play Strindberg* v režii Miloše Hynšta. Na inscenaci se sešlo trio brechtovských herců Fialová, Jurda a Karlík, kteří pomáhali prosazovat nový umělecký názor činohry od samých počátků na přelomu padesátých a šedesátých let.

Původně měla být inscenace realizována jako experiment ve zkušebně na Veveří.⁷¹ Nakonec se uskutečnila v Mahenově divadle, kde jí byl prostor přizpůsoben. Boxerský ring, do kterého Hynšt hru situoval, byl vybudovaný nad orchestřištěm. Diváci ring obklopovali ze všech stran, část seděla na jevišti. Herci tak byli nuceni hrát na všechny strany ringu.

Hynštem nalezený inscenační klíč, stylizace hry podle pravidel boxerského zápasu, se setkal s Dürrenmattovým principem hry na Strindberga. Zároveň umožňoval využití epického divadla tak, jak je Brecht uplatnil např. v inscenaci *Antigony*:

„Technický personál stylizuje do rolí trenérů, ringových služeb, pořadatelů apod. a umísťuje ho i s rekvizitami kolem ringu. V přestávkách mezi jednotlivými koly technika v intencích své stylizace připravuje ring pro další dění, herci se upravují a osvěžují, domlouvají s ‚trenéry‘ na dalším postupu atd. Na počátku kola zaujmají strnulý výchozí postoj, který úderem gongu rozehrávají, na konci kola s úderem gongu okamžitě ‚vypadávají‘ z role. Navozuje se tak atmosféra sportovního zápasu ve sportovní aréně, nic se nepředstírá, hraje se divadlo.“⁷²

Stylizace do zápasníků boxu a zápasnické postoje herců modelovaly vnitřní vztahy postav bez upadání do psychologického herectví. Herci pohybovou akcí naznačovali průběh slovního zápasu. Padali do provazů po slovních (nikoliv pěstních) knock-outech. Konkrétní a reálné pohyby byly zároveň metaforickým znakem psychické reakce postavy.

Na konci šedesátých let Fialová, Jurda a Karlík ovládali principy antiiluzivního herectví a byli schopni „výrazovou zkratkou vyjádřit složité duševní procesy, třeba i ‚navodit atmosféru‘, a stejně rychle a přirozeně tento stav zrušit, negovat“.⁷³ Karlíkův Edgar, Fialové Alice a Jurdův Kurt představovali tři ostře vyhraněné i se vzájemně doplňující typy. Zároveň každý z herců představoval jednu z podob epického herectví Mahenovy činohry. Příkladné bylo Karlíkovo „vypadávání“ z role, Fialové umění kontrastu a Jurdův ironický nadhled nad postavou.⁷⁴

Ojedinelé postavení herectví Rudolfa Jurdy, Vlasty Fialové a Josefa Karlíka v kontextu českého herectví šedesátých let je dodnes nedocenené. Jedním

⁷¹ Zamýšlená experimentální scéna Mahenovy činohry se měla jmenovat Cirkus Múz. (Hynšt, Miloš: Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1996, str. 118)

⁷² Horňák, Kamil: Ring volný!, Divadelní noviny, 14. 1. 1970

⁷³ Mip: Play Strindberg, Host do domu, 1970, č. 3

⁷⁴ Horňák, Kamil: Ring volný!, Divadelní noviny, 14. 1. 1970

z důvodů bylo omezení divácké obce na brněnské prostředí. Na rozdíl od svých pražských kolegů neměli tito herci možnost vstoupit do širšího povědomí v televizních pořadech. Je však otázka, zda by byl výrazně gestický a teatralizovaný herecký projev slučitelný s televizním civilismem. Nebo zda tímto omezením nebyli brněnští herci ochráněni před devalvujícím vlivem televizního média. V následujícím vývoji se z českého herectví, právě vlivem televizní intimnosti, vytratil smysl pro styl a žánr a výrazný gestický projev. Výrazové prostředky mnohých herců se ztenčily na minimum a jejich herectví zcivilnělo na pověstnou „televizní šed“.

Programové přiklonění brněnské činohry k antiulizivnímu herectví na přelomu padesátých a šedesátých let můžeme dnes reinterpretovat jako programové přiklonění k herectví specificky divadelnímu. Stejně tak je možné je považovat za obranu specifiky divadla, předjímající divadelní vývoj v druhé polovině 20. století.

Brněnští herci jsou v českém kontextu ojedinelí i schopností reflektovat herectví jako svébytnou tvorbu se specifickými zákonitostmi.⁷⁵ Nabourávají tak jedno z nejtrapnějších klišé české divadelní kultury, totiž názor, že herec nemusí nebo dokonce nemá přemýšlet. Příležitostné úvahy Vlasty Fialové, Rudolfa Jurdy a publikované texty Josefa Karlíka (habilitační a profesorská přednáška na JAMU z počátků devadesátých let) umožňují vhled do problematiky epického herectví. Tématicky stejně zaměřené úvahy divadelních teoretiků zpravidla vykazují fatální absenci herecké zkušenosti a mohou být v mnohém zavádějící. Reflexe brněnských herců můžeme chápat i jako jejich poučenou korekci.

Použité prameny a literatura

Rozhovor s Milošem Hynštem, který se uskutečnil 9. 5. 2006, Brno. Audionahrávka v majetku autorky.

Rozhovor s Bořivojem Srbou, který se uskutečnil 9. 5. 2006, Brno. Audionahrávka v majetku autorky.

Rozhovor autorky s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006.

B. M.: Podnět českého dramatu, Host do domu 1961, č. 8, str. 376.

Bartůšková, Sylva: Rozhovor s V. Fialovou (zaznamenala Sylva Bartůšková), Rovnost, 12. 7. 1964.

Boková – Kamenárová, Marie: Divadlo Evžena Sokolovského, Filosofická fakulta University Karlovy v Praze, Praha 1972.

Bundálek, Karel: Slibný vzestup Mahenovy činohry, Rovnost, 20. 10. 1959.

Černík, Lubomír: Výslech s uchem přitlačeným na dveře; in: Kabaret Večerní Brno, Orbis, Praha 1965, str. 13.

Dufek, Jaromír: Rozhovor s R. Jurdou: Hra, která baví, učí i varuje (ptal se Jaromír Dufek), Rovnost, 10. 1. 1960.

⁷⁵ Ta byla pravděpodobně podmíněna pedagogickým působením na brněnské JAMU v šedesátých letech.

- Fialová, Vlasta: Rozhovor, který s herečkou vedla D. Zezulová; in: Zezulová, Dana: Herečka Vlasta Fialová, Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, Brno 1977, str. 12
- Grossman, Jan: Brněnské zápisky, Divadlo, 1960, č. 1, str. 11.
- Grossman, Jan: Brněnské zápisky, Divadlo 1960, č. 2, str. 9.
- Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, Divadlo 1962, č. 1, str. 38.
- Grossman, Jan: Rozprava s Brnem, Divadlo, 1961, č. 7, str. 490.
- Grossman, Jan: Rozprava s Brnem, Divadlo, 1961, č. 7, str. 488.
- Hornák, Kamil: Ring volný!, Divadelní noviny, 14. 1. 1970
- Hynšt, Miloš: Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1996.
- Hynšt, Miloš: Kapitoly proti dogmatu, Šimon Ryšavý, Brno 2002.
- Jeřábková, Zdeňka: Aktuální Brecht, Obrana lidu, 20. 10. 1959.
- Jurda, Rudolf – rozhovor s M. Holmanem; in: Holman, Miroslav: Rudolf Jurda (pokus o monografii), Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1970.
- Karlík, Josef: K některým otázkám herecké tvorby a techniky, in: Divadelní studie, DiV Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1994.
- Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista, Z podkrkonošských her českého lidu pro dnešní jeviště připravil Jan Kopecký (Rozbor inscenace Státního divadla v Brně), Divadelní ústav, Praha 1968.
- Kopecký, Jan: Bravo, brněnští!, Večerní Praha, 14. 12. 1959.
- Kopecký, Jan: Příklad, Divadelní noviny, 26. 4. 1962.
- Kovářová, Klára: Weissův *MARAT/SADE* v inscenaci Evžena Sokolovského v Mahenově činohře, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2004, str. 107.
- Kudělka, Viktor: Ve všední den, Divadelní noviny, 23. 11. 1960.
- Kudělka, Viktor: Josef Karlík a ti druzí, Divadlo 1961, č. 9, str. 706.
- Kudělka, Viktor: Láskyplný Brecht, Divadelní noviny, 15. 3. 1961.
- Kundera, Ludvík: Korzár, DILIA, Praha 1963.
- Kundera, Ludvík: Totální kuropění (Divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazz-bandem), Orbis, Praha 1962.
- Mip: Play Strindberg, Host do domu, 1970, č. 3.
- Nykodýmová, Zdenka: Zasloužilý umělec JOSEF KARLÍK, Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1983, str. 35.
- Opavský, Jaroslav: Zadržitelný vzestup Artura Uie, Rudé právo, 15. 12. 1959.
- Pazourek, Vladimír, Svobodné slovo, Brno, 19. 4. 1963.
- Polešovský, Jan: Brechtovský herec Josef Karlík, Obrana lidu, 7. 2. 1961.
- Program k inscenaci Matka Kuráž a její děti, Mahenovo divadlo – Státní divadlo Brno, 16. 5. 1964.
- Rumlenová, Miroslava: Zpracování a úpravy lidových her na jevišti Mahenovy činohry a uplatnění jejich principů v Divadle na provázku, Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1984.
- Sokolovský, Evžen: Výslech se nekoná; in: Kabaret Večerní Brno, Orbis, Praha 1965, str. 32.
- Srba, Bořivoj: Divadlo revolučního patosu, Svobodné slovo, 4. 5. 1960
- Srna, Zdeněk: První jízdní v Mahenově činohře, Práce, Brno, 19. 5. 1961.
- Suchařípa, Leoš: Odkud-kam, Divadelní noviny, 8. 4. 1964
- vk: Na rozvědce nového stylu, Lidová demokracie, Brno, 29. 7. 1961.
- Vlašín, Štěpán: Matka Kuráž v Mahenově činohře, Rovnost, 21. 5. 1964.

INFLUENCES OF B. BRECHT'S THEATRE POETICS ON THE ACTING STYLE OF MAHEN DRAMA THEATRE IN 1959–1969

The author is concerned with influences of Brechtian epic theatre on the acting style of the Mahen Drama Theatre in Brno in 1959 – 1969. In 1958, the director Miloš Hynšt was appointed the head of the Mahen Theatre. Hynšt chose the director Evžen Sokolovský and the dramaturgist Bořivoj Srba as his colleagues, and created a team of strong personalities. The programme of the Mahen Theatre was based on four pillars or inspirations: The Soviet avant-garde theatre; Brechtian Epic Theatre; Lyrical theatre of E. F. Burian; and R. Rolland's Popular Theatre. For the initial performance in the autumn of 1959, the new team chose Brecht's *The Resistible Rise of Arturo Ui*, Brecht's *The Caucasian Chalk Circle*, V. Vishnevsky's *The First Cavalry Army*, Ludvík Kundera's *Totální kuropění*, Brecht's *Round Heads and Pointed Head*, Kundera's *Korzár*, Brecht's *Mother Courage and Her Children*, Peter Weiss's *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade* followed. The Mahen Theatre became the most noticeable representative of an anti-illusionist acting among the Czech official scenes of the period. For profiling the epic acting style of the ensemble, the work of the actors Rudolf Jurda (Arturo Ui, 1959), Josef Karlík (Azdak, 1961) and Vlasta Fialová (Chanson singer in *Totální kuropění*, 1961) was fundamental. In the Czech context these three actors are unique for their ability to reflect acting as creation with distinctive rules. Their teaching practice at the Janáček Academy of Performing Arts influenced the next generation of theatre artists (Theatre Goose on a String).