

Kovářová, Klára

Weissův Marat/Sade v inscenaci Evžena Sokolovského v Mahenově činohře

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [103]-112

ISBN 80-210-3432-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114577>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

KLÁRA KOVÁŘOVÁ

WEISSŮV *MARAT/SADE* V INSCENACI EVŽENA SOKOLOVSKÉHO V MAHENOVĚ ČINOHŘE

V článku se zabýváme inscenací hry Petera Weisse *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* (dále jen *Marat/Sade*), jejíž československá premiéra se uskutečnila 21. května 1965 ve Státním divadle v Brně, tedy pouze o rok a jeden měsíc později po světové premiéře (29. dubna 1964) v západoberlínském Schillerově divadle v režii Konrada Swinarského. (Kindlers Lexikon, 1996:517)

Marat/Sade byl v pořadí jednadvacátou (počítáme-li i cenzurou zakázaný *Nežert* z roku 1962) inscenací Sokolovského v Mahenově činohře a představoval vyvrcholení brechtovské linie repertoáru, kterou si skupina brněnských divadelníků soustředěná kolem šéfa činohry Miloše Hynšta předsevzala jako jednu z hlavních východisek programu politického divadla, postaveného do záměrné opozice proti Krejčově skupině v Národním divadle v Praze. Zároveň však tato inscenace již předznamenávala obrat k totálnímu divadlu Antonína Artauda, který byl později naplněn především Sokolovského inscenacemi lidového divadla, *Komedií o umučení* (1965) a *Komedií o Anešce* (1966), a Artaudovy hry *Pravdivý příběh o smrti Giacoma a Beatrice Cenciových* (1967), Hynštovou inscenací Schaefferova *Královského honu na slunce* (1967), Hajdovou inscenací Gardavského hry *Já, Jákob* (1968) a Kaločovou inscenací Šúdrakova *Hliněného vozíčku* (1968). (srov. Hynšt, 1996:92)

Weissův *Marat/Sade* navazuje na Brechtovo epické divadlo a osobitě jej rozvíjí. Hra je koncipována jako „divadlo na divadle“, jako fiktivní představení o událostech roku 1793, které nastudoval v roce 1808 markýz de Sade za spolupráce ostatních internovaných pacientů blázince v Charentonu pro hosty ředitele Culmiera. Ve hře se tak prolínají celkem tři časové roviny, kromě obou výše zmíněných je to rovina současného diváka, přítomného v hledišti divadla. Osu Sadovy hry tvoří historické události z 13. června 1793, kdy mladá girondistka Charlotta Cordayová třikrát přišla k Maratovu bytu, dvakrát byla Maratovou družkou Simonou Evrardovou odmítnuta, až teprve potřetí byla vpuštěna dovnitř a Marata ve vaně zavraždila. Jádrem hry však spočívá především ve slovních disputacích mezi markýzem de Sadem a Maratem na téma revoluce. Zatímco mar-

kýz se přiklání na protirevoluční stranu, Maratův postoj je obhajobou revolučního násilí. Ačkoli oba protihráči mají ve hře vymezen relativně stejný prostor, přece jen je postava markýze propracovanější, takže koncepce díla podporuje spíše jeho stanovisko.

Formálně se hra člení na dvě dějství a 33 obrazů, které jsou vždy označeny názvem, vystihujícím jejich hlavní obsah. Její divadelní účinnost však netkví v rovině tématické, tedy filozoficko-politické, nýbrž ve způsobu, jakým je toto téma jevištně realizováno. Ve smyslu Artaudova totálního divadla užívá totiž Weiss zcela eklekticky bohatého arzenálu rozličných, osvědčených divadelních prostředků lidového divadla, jarmarečních písní, klaunských výstupů, pantomimy, parodie, tance smrti, náboženských obřadů atd., které zde působí svou elementární divadelností. To vše je navíc znásobeno zapojením několika různých druhů veršů: volného a bezrozměrného verše, verše áriového či litanického typu s parodickou funkcí, zpěvního verše a tzv. „Kittelversu“ (viz Kundera, 1966:115) a zejména napětím vytvářeném mezi rolí a duševní nemocí pacientů, s níž musí sami neustále zápasit.

Režisér Evžen Sokolovský se ve své inscenaci¹ zaměřil především na filozoficko-politickou stránku hry, tedy na ideový spor mezi Maratem a Sadem o smyslu revoluce. (Hořínek, 1965:68) „*Necht' hra probíhá jako dialog dvou rovin: romantismu (...) a materialismu (cynického)*“, poznamenal si Sokolovský v režijní knize. (RK 19)² Z tohoto důvodu oslabil některé divadelně velmi efektní prvky, kterými Weissova hra přímo přetéká. Ačkoli se jinak často přidržoval autorových scénických poznámek, vynechal např. několikrát pantomimickou hru zpěváků během výstupu jiných postav a zkrátil rovněž texty jejich písní, sestry zpívající či mumlající litanii pro uklidnění pacientů, projevy vzpoury pacientů či Rouxe. Především však úplně vypustil 14. obraz „Politováníhodný incident“, v němž jeden z pacientů dostane záchvat, odříkáváje pozměněnou modlitbu k Satanovi, a pantomimickou scénu včetně komentáře, kterým ji doprovází Sade, z 24. obrazu „Píseň a pantomima k oslavě uživatele“. Zejména však oslabil mnohé pasáže, které parodizovaly, ironizovaly či jednostranně kritizovaly postavu Marata: např. repliku Rossignol v 5. obraze „Hold Maratovi“ „*Jak ses to rozškrabal Marate tatičku náš/ dej pozor ať naši revoluci nezapackáš*“ (RK 14), Maratův záchvat, kdy opouští vanu a bloudí pomateně prostorem, volání hanobící Marata „*Diktátor Marat/ Marat ve vaně/ Pryč s ním do kanálu/ Diktátor potkanů*“ (RK 85), „*Fůj/ Ven s Maratem/ Pryč Pryč Pryč*“. (RK 86)

Začátek inscenace koncipoval Sokolovský v duchu Weissovy hry jako „divadlo na divadle“. Již během příchodu diváků do sálu probíhala na realisticky

¹ Při analýze inscenace se opíráme o tyto archívní materiály: režijní knihu Evžena Sokolovského, která je uložena v Divadelním oddělení Moravského zemského muzea v Brně – režijními poznámkami je zde opatřeno pouze 1. dějství hry; inspicientskou knihu z Hudebního archívu NDB (č. insc. 2317, č. knihy 3, inv.č. 4157); fotodokumentaci, program a novinové články z Historického archívu NDB, lokalizovaného v Janáčkově divadle (inv.č. 242).

² Režijní knihu zkracujeme písmeny RK. Strany režijní knihy označujeme stejnými čísly, pod nimiž se nachází text režijní knihy k příslušným nártům a poznámkách, tedy zrcadlově k textu. Stejný princip uplatňujeme i při odkazech na inspicientskou knihu (IK).

osvětleném jevišti akce. Někteří blázni připravovali scénu na představení, jiní leželi lhostejně na lavicích, to vše za dohledu ošetřovatelů a slyšitelného doprovodu zvuků kladiv a „kramlí“. Ošetřovatel přivedl na scénu i orchestr. Začátek představení oznámil až přes jeviště probíhající Vyvolavač zazvoněním na velký zvonec. V tu chvíli zahnali ošetřovatelé blázny na lavice a v hledišti se zhaslo světlo. Během hudební přehry přivedl ze zadu Coulmier celou hereckou družinu vedenou markýzem de Sade a v Prologu představil Sada i jeho hru, poté všichni herci opět za hudebního doprovodu obsadili svá místa a zaujali „divnou pózu“, čímž chtěl Sokolovský zdůraznit, že půjde o „divné“ divadlo. (RK 6–8)

Samotné scénické řešení se již od koncepcce „divadla na divadle“, tj. divadla předváděného blázny v psychiatrické léčebně, vzdalovalo. V protikladu k Weissovým scénickým poznámkách upustil Sokolovský společně se scénografem Milošem Tomkem od toho, aby scéna představovala vnitřek léčebného ústavu a vytvořili zcela neutrální hrací prostor, představující spíše jakési „theatrum mundi“. Ten uzavřeli do černého horizontu, prosvětleného pouze nepatrnými paprsky světla, které pronikalo z náznaku klenutých oken. (Bundálek, 1969:45) Uprostřed jeviště bylo situováno hlavní čtvercové pódium, které bylo ze tří stran (bočních a zadní) obklopeno víceřadými lavicemi pro blázny a ošetřovatele. Lavice byly od pódia vzdáleny nejméně jeden metr, takže bylo možno mezi nimi i pódium rozehrávat další akce a vést tudy i některé odchody herců. Zadní lavice byla v polovině rozdělena a byl zde ponechán volný průchod. V přední části pódia, zhruba metr od jeho hrany, byla na tazích zavěšena tyč s revuální oponkou. Vpravo vepředu spojovaly pódium s podlahou jeviště dva schůdky. Na proscénium napravo vedle schůdků bylo umístěno pódium s Maratovou vanou, vedle ní pak ještě více vepředu, ale poněkud stranou prostor pro orchestr. Nalevo od hlavního pódia se zrcadlově k Maratově vaně nacházelo na praktikáblu Sadovo křeslo a zrcadlově k orchestru, vyzdvížena na lešení, tribuna pro Coulmiera a jeho rodinu.

Při prostorovém rozvržení scény se tedy režisér i výtvarník naopak víceméně přidrželi Weissových návrhů a vytvořili tak několik hracích ploch, které byly vymezeny jednotlivým postavám a dějům. Jejich střídáním v průběhu inscenace docházelo k neustálým změnám, přičemž důležitou roli zde hrálo vedle revuální oponky, která byla spouštěna z provaziště (Bundálek, 1969:46), také osvětlení. Pomocí světla byla vyzvedávána jednotlivá dějiště a současně se tak inscenace značně rytmizovala. Tak např. při názorových disputacích mezi Maratem a Sadem byla osvětlena pouze jejich základní stanoviště, vše ostatní bylo ponořeno do tmy a odděleno revuální oponkou, aby divák soustředil svou pozornost pouze na jejich dialog. Celkově však inscenaci charakterizovalo „přízračné přítm“ (...), ze kterého průměty světelných paprsků vykrajovaly jednotlivé dějové sekvenční, takže scéna asociovala spíše vězení než blázinec. (Bundálek, 1969:46)

S tmavou scénou údajně kontrastovaly kostýmy Inez Tuschnerové. (Machonin, 1965) I zde byl potlačen princip předváděného divadla a prostředí blázince. Představitelé chovanců ústavu byli oblečeni do šedých, z drsného materiálu (pravděpodobně z pytloviny) ušitých, dlouhých hábitů s roztrpeným lemem na jejich spodním okraji a kolem rukávů, přes které měli přehozenou síťovinu, jež metaforicky evokovala svěrací kazajku. (Bundálek, 1969) Tu skutečnou však

nosil téměř po celou dobu Roux (J. Štefl), jehož kostým se od ostatních pacientů lišil (upravený hábit s neroztřepenými okraji z jemnějšího druhu materiálu, v pase převázaný). Kostýmy Sada, Coulmiera, Coulmierové, Duperreta a Cordayové byly přizpůsobeny historických oděvům, což u zmíněných třech mužských postav ještě znásobilo přidání dobově charakteristické bílé vlásenky. Dadákův Marat, do půli těla nahý, s obkladem ovázaným okolo hlavy, byl zahalen do bílé roušky omotané kolem pasu. Bílá barva byla kromě Marata uplatněna v kostýmech Duperreta a Cordayové, bílou košili nosil i Sade (R. Jurda). Barevností se vyznačoval kostým Vyvolavače (M. Částek), skládající se z kalhot s harlekýnským vzorem, volné haleny a šaškovské čepice s dvěma volně splývajícími rohy, ukončenými rolničkami. Na krku měl zavěšenu píšťalku. Prvky lidového divadla se promítly zejména do kostýmů čtveřice zpěváků, kteří byli „nahastrošeni“ do různých kusů oblečení, místy i potrháných a jakoby sesbíraných z dávno odložených oděvů denní potřeby, doplněných roztodivnými pokrývkami hlavy, čapkami a klobouky rozmanitých tvarů a velikostí. Pravděpodobně i tyto kostýmy, stejně jako oděvy použité u postav vystupujících v pantomimických scénách (zejména obří masky ze scény Maratových vidin), byly pojaty barevně. Rekvizit se v inscenaci využívalo minimálně, přičemž sloužily jako součást kostýmu jednotlivých postav i k rozehrávání dramatických akcí (např. zvonec a hůl Vyvolavače, pero, kalamář a listiny Maratovy, deštník Rossignol, dýka Cordayové apod.).

Bundálkův argument o vězení podporovalo i celkové pojetí mizanscén. Inscenaci totiž celkově chyběl chaos, který by se dal díky zvolenému prostředí blázince a náhle propukající duševní chorobě pacientů očekávat, za vším byla cítit silná ruka režiséra. Aby z Marata učinil vyrovnaného protihráče, použil Sokolovský v inscenaci podtext: „vitalite, nadšeníu a mladosti Maratovej sa podriaďuje celé javisko, celým javiskom hýbe duch Jeana Paula, vytvárajúc takto mohutnú protisilu argumentom pána markýza de Sada.“ (Dedinský, 25. 6. 1965) Marat sice za celou dobu neopustil svou vanu, pouze se v ní občas postavil, většina akcí na jevišti však byla záměrně směřována k němu. I když se zrovna slovně do výstupu nezapojoval, byla jeho vana často osvětlena, takže byla zároveň obrácena pozornost i k němu. Marat ve své vaně nebyl na scéně nikdy sám, neustále kolem něj obskakovala Simona nebo seděla většinou na praktikáblu před vanou, z něhož se vzdálila pouze v případě příchodu Cordayové. Maratova pozice byla navíc posílena především čtveřicí lidových zpěváků, jejichž výstupy na hlavním pódiu byly situovány do blízkosti Maratovy vany, kde obrácení k němu adresně interpretovali své písně, jindy zase obklopili přímo Maratovu vanu jako Erinye. Na konci prvního dějství odvezli vanu s Maratem i s Robespierem do zákulisí. V některých případech neopouštěli zpěváci scénu a čekali zde u orchestru, tedy opět na Maratově straně, na další výstup. Naproti tomu Sade, ačkoliv většinou taktéž uvázan v křesle, přecházel často během slovních disputací s Maratem po schůdcích na hlavní pódium či dopředu na proscénium. Na pódiu u Sada se zase zdržoval Vyvolavač, jelikož však musel často zasahovat do hry, působil Sade oproti Maratovi ve svém křesle spíše osamoceně.

Pro Vyvolavače i pro již zmíněné čtyři zpěváky jako zástupce lidových postav platila jiná pravidla, která ostatní postavy respektovaly. Oni nemuseli chodit po

schůdkách, čehož plně využíval Vyvolavač, který 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 Vyvolavačově komentáři a opětovném zahvízdnutí se dali znovu do pohybu. (RK 48–49) Čtyři zpěváci zase byli pohybově nejsvobodnější a pokrývali celý prostor jeviště, na scénu mohli nastoupit i během spuštěné opony, kterou prostě obešli po dvou z každé strany.

V protikladu k nim byl pohyb sboru chovanců značně omezen. Sokolovský se soustředil hlavně na akustickou funkci chóru, proto jej obsadil členy amatérského filharmonického sboru, tudíž neherci. Všechny výstupy na hlavním pódium, jichž se chovanci účastní, pak zvládl za pomoci čtyř až šesti herců Mahenovy činohry (Zemánka, Kyzlinka, Hájka, Kabíčka, Smutného, Lázníčkové), které v pantomimických scénách posílilo či úplně nahradilo pět profesionálních tanečníků. V případě nepokojů nahrnuli se chovanci do prostoru mezi lavicemi a hlavním pódium, nahoru však pravděpodobně nikdy nevzkročili. Když během jedné slovní disputace mezi Maratem a Sadem vykoul zpod spuštěné opony pacient, který byl okamžitě zadržen ošetřovatelem a odtáhnut zpět, byl pravděpodobně ojedinělou výjimkou. (RK 61) Ostatní postavy Cordayové, Duperreta a Rouxe, které hrají v hlavním „příběhu“ samostatné role, se zdržovaly na zadní lavici a jejich příchody byly většinou vedeny po diagonálách či v rovných přímkách při potřebě rychlého přesunu, což zde působilo silně dramaticky.

Herecké výkony jsou determinovány pojetím hry jako „divadla na divadle“: herci ztělesňují chovance ústavu, kteří ztvárňují přidělené role v Sadově představení. K dokonalému splynutí s rolí jim však brání jejich psychická choroba, která často způsobuje, že ze své role „vypadávají“, zapomínají text a podléhají své nemoci. Výjimku tvoří pouze Sade, který je zde sám za sebe, Roux, který byl internován pro své politické názory, Coulmier s rodinou a ošetřovatelé. V Sokolovského inscenaci byly ale v souladu se zvolenou režijní koncepcí psychopatické rysy hereckých představitelů, a tím i princip předváděného divadla, spíše potlačeny: „herci velmi rychle a ochotně splývají se ztělesňovanými postavami a propůjčují jim takovou míru zaujetí a citové angažovanosti, že charakter jevištní demonstrace často téměř mizí“, napsal Josef Balvín. (1965) Tím se mu zároveň podařilo vyrovnat jistou teozovitost, kterou se Weissův text vyznačuje. (Machonin, 1965)

Rudolf Jurda pojal markýze de Sada jako apatického, skeptického, lhostejného, povýšeného člověka, který si k ostatním „hercům“ udržuje ironický odstup plný „pohrdavé aristokratické povýšenosti“. (Hořínek, 1965:67) Nejplastičtější jeho výkon popsala Jaroslava Suchomelová: „Rudolf Jurda dlouho sedí nehybně v křesle, se zakrytou tváří, je unaven revolucí, ví o ní své, to všechno už mnohokrát promyslel a nechce se mu to znovu opakovat. Když vstane, jeho krok je těžký, mluví tlumeně, ale s řezavým důrazem, s přesně propočtenými dramatickými

pauzami. Zasahuje do událostí se zjevnou nechutí, a nechá-li se chvílemi strhnout, vrací se na místo o to vyčerpanější“. (Suchomelová, 1964) V obdobném duchu se vyjadřovali i ostatní recenzenti, pro některé však chvílemi spíše kázal jako apoštol (Dedinský, 25. 6. 1965), narušoval základní polohu životní rezignace křečovitými výbuchy (Bundálek, 1965) či spolu s režisérem učinil ze Sada postavu zcela statickou, čímž se značně zjednodušila. (Hořínek, 1965:67) Nejlépe v inscenaci vycházel jeho vztah s Coulmierem „ako skrytá, vrušující hra, ktorou si Sade cez divadelné predstavenie vybavuje účty so spoločnosťou, ktorá ho ubytovala ako persónu non grata v ústave choromysel'ných a vóbec – s dejinami.“ (Šugár, 1965) Ten se promítl i do samotného závěru inscenace, v němž Sokolovský, používaje ve své inscenaci textovou verzi Konrada Swinarského (Balvín, 1965),³ položil důraz na „ironické gesto Sadovo, který provází projev historického optimismu ředitele záchvatem hořkého smíchu“ (Suchomelová, 1965) a vypustil téměř celou píseň zpěváků, zejména všechny pasáže, v nichž informují Marata o dalším průběhu revoluce po jeho smrti. (IK 106–107)

V kontrastu k Sadovi překypoval Marat Otakara Dadáka nadšením, vitalitou, mladostí a temperamentem, zároveň se ale vyznačoval i určitou naivitou či neobratností snílka. „Jeho úzkostlivé, až dětsky nevinné oči vyjadřují často nechápavý údiv nad vývojem událostí, nad výstřelky revolučního násilí, takže nás ani nenapadne činit ho za ně spoluodpovědným“, konstatoval Zdeněk Hořínek (1965:68) Dadák vybavil Marata ve smyslu Sokolovského požadavku⁴ vlastnostmi, které vzbuzovaly u diváků sympatie: „Mal v hlase čosi tvrdého ale i něžného, čosi velmi ľudského a predsa blůznivého, mal prosto niečo, čo jeho argumentom dodávalo silu a vedelo zoslabiť silu Sadovej logiky.“ (Dedinský, 25. 6. 1965) Sympatický byl zajisté i neustálým bojem se svou duševní chorobou, která u něj propukala v nečekaných chvílích a zvíklávala jej tak v jeho jistotě. Z kritických ohlasů ale vyplývá, že psychopatické rysy postavy byly Dadákem a Sokolovským spíše utlumeny ve prospěch polohy revolucionáře.

Výraznou oporu měl tento Marat u Stanislavy Strobachové v úloze Simony Everardové, která o něj pečovala až s mužnou účastí s jeho utrpením. (Machonin, 1965) Tento mužný aspekt, kterým chtěl podle nás Machonin vyjádřit potřebu ochrany slabší bytosti, je u Simony mj. zachycen i v mizanscéně při druhé návštěvě Cordayové (25. obraz), kdy Simona, stojíc na schůdcích, prudce odmrští Cordayovou na hlavním pódiu za plátno opony, která současně padá dolů. (RK 67) Pohyb opony zde naznačuje zároveň pohyb prudce se zavírajících imaginárních dveří.

³ Weissův text čítá neuvěřitelných pět verzí, označovaných písmeny A-E, jimž navíc předcházela verze rozhlasová. Hra je považována za vzorový příklad proměny ideologicko-dramatické koncepce, ovlivněné literární kritikou, divadelní praxí i smýšlením samotného autora. (Kindlers Lexikon, 1996:517)

⁴ V režijní knize si Sokolovský poznamenal: „*I když budem respektovat poznámky, (které zci-zují a někde situačně vedou k parodii na revolucionáře) je bezpodmínečně nutné, aby Marat velmi seriózně se k celé záležitosti stavěl. Čím více získá Marat (lidských) sympatií, tím těžší je (lidské) stanovisko Sadovo.*“ (RK 19)

Vedle Jurdy a Dadáka se největší pozornosti dostalo Miriam Hynkové v roli Charlotty Cordayové, která postihla obě její polohy, tedy jak pacientky trpící somnambulismem, tak historické postavy zuřivé Maratovy odpůrkyně: „Něžná, líbezná, jakoby snová bytost s měkkými gesty, taneční chůzí, nepřítomným pohledem upřeným neurčitě do prostoru, se somnambulní důsledností uskutečňuje svůj vražednický záměr.“ (Suchomelová, 1965) Zároveň jí však i vtiskla rysy lidskosti, člověka, který má strach ze smrti. (Machonin, 1965) V závěrečné scéně vraždy „k Maratovi přichádza krásna, rozochvená a vábna dievčina, ktorej vražedný akt vyznieva skôr ako vyznanie zvrácenej lásky než ako pomsta“, konstatoval Stanislav Vrbka. (1965) Její scény s erotomaniakem Duperretem, hráným Milanem Vágnerem, byly v inscenaci spíše zatlačeny do pozadí a nevynucovaly si tak neustálé zásahy ošetřovatelek či Vyvolavače, což podle Zdeňka Hoříneka působilo značně monotónně a postrádalo humor. (Hořínek, 1965) Svědčí o tom např. mizanscéna ze závěru 17. obrazu „První rozhovor Cordayové s Duperretem“: místo Weissem předepsaného objímání a pokusů o polibek zde Duperret na Cordayové usnul. (RK 44)

Jak jsme již konstatovali, sbor chovanců tvořili členové filharmonického sboru, konkrétně Besedy Brněnské. Sokolovský při tom neusiloval ani v tomto případě o vyvolání autentické atmosféry blázince, chór plnil funkci dramatickou, zejména se podílel na akustické složce inscenace zpěvem, voicebandovou recitací, hvízdáním, řevem, potleskem, dupotem, skandováním, voláním „Fůj“, mručením a syčením apod. (viz Suchomelová, 1965; RK+IK). Sokolovský jej korigoval do kompaktního celku a upustil od jakékoli diferenciaci jeho jednotlivých členů, takže působil spíše dojmem operního sboru. (Srna, 1965; Jeřábek, 1966; Hořínek, 1965:69) Tím zároveň zdůraznil disproporci mezi velkým a malým chórem (Hořínek, 1965:69), který zde zastupovala čtveřice zpěváků v podání Z. Vacka, R. Krátkého, J. Husníka a J. Lukešové, kde „zejména dvojici Cucurucu a Rosignol (J. Husník a J. Lukešová) se podařilo harmonicky vyvážit šaškovské rysy se základní povahou jadrných lidových postav.“ (Balvín, 1965)

Spolu se čtveřicí zpěváků poukazovala k charakteru lidového divadla především postava Vyvolavače v podání Miroslava Částka. Částek jej vybavil suverénním mluvním projevem, k němuž mu napomohl i výborný překlad Ludvíka Kundery, schopností parodie a ironie. (Balvín, 1965; vic, 1965) Postava Vyvolavače patřila k nehumornějším místům inscenace, podle některých recenzentů se však Částek místy v roli příliš angažoval (Dedinský, 13. 6. 1965) a používal nadbytek aktualizačních akcentů. (Suchomelová, 1965)

Potlačení atmosféry blázince umožnilo Sokolovskému na druhou stranu vystavět zejména pantomimické scény do neobyčejně sugestivních jevištních obrazů, které nemohly být dílem naivní představitosti náhodných herců z charentonského ústavu, nýbrž společného úsilí režiséra, výtvarníka a v neposlední řadě choreografky Věry Avratové. Většina recenzentů se shodla v tom, že k nejpůsobivějším scénám patřil 26. obraz „Maratovy vidiny“: po vytažení opony nahoru nastoupili na hlavní pódium v doprovodu dunění a „láskového“⁵ světla (IK 69)

⁵ S největší pravděpodobností se jednalo o druh červeného světla.

přímo zezadu herci v naddimenzovaných maskách příšerně rozšklebených tváří, kteří představovali postavy z Maratova mládí. Otec s Matkou zůstali stát na hlavním pódiu úplně vpředu, za nimi uprostřed Učitel s Voltairem a za nimi vzadu Lavoisier se Zástupcem armády z každé strany káry, na níž čtyři baletní externisté (IK 69) pantomimicky ztvárňovali zástupce vědy, armády, duchovní moci a zbohatlíků. Sokolovský tuto scénu koncipoval záměrně jako horečnatý sen, jako podoby mládí, které jsou základem pro každého psychologa. (RK 70) Dále scéna probíhala dle Weissových scénických poznámek za velkého podílu hudby a s přidáním světla na postavu Coulmiera při jeho výstupu (IK 73–75) až do okamžiku, kdy na hlavní pódium vběhl za strašlivého smíchu Roux, který si proklestil cestu slalomem mezi herci v maskách, rozmístěnými po celém jeho prostoru. Roux odříkal svůj monolog u schůdků v rohu hlavního pódia a poté se přemístil po diagonále na střed, kde se v opozici k němu mezitím sešikovali všichni herci v maskách do kompaktní skupiny, zatímco opona klesala dolů. (RK 77)

Kromě tanečních čísel se na inscenaci podílela výraznou měrou i hudební složka, která spolu s akustickým projevem herců v rolích chovanců ústavu a různými zvuky (např. Vyvolavačova zvonce a píšťalky) pokrývala asi třetinu inscenace. Sokolovský použil původní hudby Hanse Majewského, která místy i parodovala (viz např. opakující se cordayovské téma, doprovázející některé výstupy Charlotty, které „svými velkooperními intonacemi její heroismus paroduje“). (Hořínek, 1965:64)⁶ Celkově však hlavní těžiště inscenace spočívalo hlavně v jejím celkovém výtvarném a esteticky působivém aranžmá a v pojetí jednotlivých hereckých výkonů. (Vrbka, 1965)

Sokolovského inscenace nebyla přijata jednoznačně. Zatímco brněnská a slovenská kritika a část kritiky pražské, která ji zhlédla již v Brně, ji posuzovala vesměs kladně a poukazovala především na slabiny v samotném Weissově textu,⁷ pražská divadelní obec měla výhrady k tomu, že Sokolovský potlačil atmosféru blázince a příliš se soustředil na dialog mezi Maratem a Sadem, čímž „redukoval rozměrné a složité drama s bohatou kompozicí na jedinou dílčí část.“ (Štěpánek, 1965) To bylo ale zřejmě zapříčiněno i tím, že se s ní seznámila na podzimní celostátní divadelní přehlídce v Praze, kde vystoupil i Alfréd Radok s inscenací Rollandovy *Hry o lásce a smrti* (1964). Obdobné téma z období Velké francouzské revoluce i společný princip „divadla na divadle“ pak sváděly k tomu, aby tyto dvě inscenace byly srovnávány. V tomto souboji rozhodně nemohl Sokolovský zvítězit, neboť Rollandovo drama, zabývající se vnitřním osudem lidí za revoluce a vystavěné na klasické zápletky milostného trojúhelníku, muselo být divákům bližší než Weissova značně tezovitá hra. Radok navíc Rollandovu hru přepsal do vlastního scénáře, v němž záměrně uplatnil systém „dvojí“ divadelnosti, který měl zcela zásadní význam pro sémantickou a stylotvornou výstavbu jeho inscenace. (srov. Srba, 1989)

⁶ Partituru k inscenaci, pokud se skutečně dochovala, nemáme v tuto chvíli bohužel k dispozici, tudíž nemůžeme o hudbě říci nic víc, neboť recenzenti se této složce inscenace vůbec nevěnovali.

⁷ V tomto smyslu se o hře vyjádřili Karel Bundálek, Vladimír Pazourek, Stanislav Vrbka, M. M. Dedinský, Sergej Machonin a Josef Balvín.

Sokolovskému však rozhodně nemůžeme upřít to, že jako první u nás uvedl tuto inscenačně náročnou Weissovu hru a uchopil ji osobitým tvůrčím způsobem. Brněnské představení navštívil západoněmecký kritik a divadelník Otto,⁸ který viděl všechny předchozí inscenace této hry, tedy i slavnou Brookovu verzi v londýnské Royal Shakespeare Company, a který údajně prohlásil: „Je to nepochybne najlepšia inscenácia tejto hry. Vyznieva presne tak, ako to zamýšľal Peter Weiss, s ktorým som o veci často hovoril.“ (Dedinský, 13. 6. 1965)

Státní divadlo v Brně, Mahenova činohra – Peter Weiss: *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade*. Překlad: Ludvík Kundera, režie: Evžen Sokolovský, výprava: Miloš Tomek, kostýmy: Inez Tuschnerová, hudba: Hans Majewski, dirigent: Jan Šrubař, choreografie: Věra Avratová, dramaturgie: Bořivoj Srba. Obsazení: Rudolf Jurda (Markýz de Sade), Otakar Dadák (Marat), Stanislava Strobachová (Simona Everardová), Miriam Hynková (Charlotta Cordayová), Milan Vágner (Duperret), Josef Štefl (Jacques Roux), Karel Meister (Coulmier), Miroslav Částek (Vyzvolavač) ad. Československá premiéra 21. 5. 1965.

POUŽITÉ ZKRATKY

RK – Režijní kniha Evžena Sokolovského

IK – Inspicientská kniha

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- BALVÍN, J. 1965. Weissovo divadlo světa. *Rudé právo* (Praha), 8. 6. 1965.
- BUNDÁLEK, K. 22. 5. 1965. Hra o člověku a revoluci. *Rovnost* (Brno), 22. 5. 1965.
- _____. 26. 5. 1965. Ještě k inscenaci Weissova dramatu v Mahenově činohře. *Rovnost* (Brno), 26. 5. 1965.
- _____. 1969. Podíl scénografie v inscenacích Mahenovy činohry. SUCHOMELOVÁ, J. (redig.) *Divadlo je divadlo*, Brno 1969, s. 44–61.
- ČAVOJSKÝ, L. 1966. Pašiová hra hraná s pasiou, ale... *Pravda* (Bratislava), 15. 2. 1966.
- DEDINSKÝ M. M. 25. 6. 1965. Čin Evžena Sokolovského. *Kulturný život* (Bratislava), 25. 6. 1965.
- _____. 13. 6. 1965. Významná premiéra v Brně. *Smena* (Bratislava), 13. 6. 1965.
- EFROS, A. 1965. O třech velrybách. *Literární noviny*, 6. 11. 1965.
- HOŘÍNEK, Z. 1965. Polemika o smyslu revoluce vedená Jeanem Maratem a souborem brněnské činohry za řízení Evžena Sokolovského. *Divadlo*, 16, 1965, č. 9, listopad, s. 63–69.
- HYNŠT, M. 1996. *Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/*. Brno: JAMU, 1996.
- JEŘÁBEK, D. 1965. Drama revolučního svědomí. *Divadelní a filmové noviny*, 23. 6. 1965.
- _____. 1966. Polské vavříny brněnské thalii. *Rovnost*, 20. 5. 1966.

⁸ Jde-li skutečně o příjmení, mohlo by se s největší pravděpodobností jednat o jevištního výtvarníka Tea Otta (1904–1968). O jeho kritické činnosti však není ve slovníku uvedeno nic. (srov. Theaterlexikon, 1999:525)

- ju. 1965. Rozhovor před premiérou. Odpovídají herci Rudolf Jurda a Otakar Dadák. *Rovnost*, 20. 5. 1965.
- Kindlers neues Literatur-Lexikon*. 1996. Hrsg. Walter Jens, Bd. 17. Vb-Zz, München: Kindler 1996, s. 517–518.
- KUNDERA, L. 1966. Překladatelova poznámka. In WEISS, P. *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade*. Praha: Orbis 1966, s. 115–117.
- lch. 1966. Brněnský Marat na bratislavskom javisku. Prlíšné spoliehanie sa na skúsenosti s Brechtom. *Večerník* (Bratislava), 19. 1. 1966.
- LT. 1965. Svatý Artaud. *Literární noviny* (Praha), 19. 6. 1965.
- MACHONIN, S. 1965. Svět jako šílenství. *Literární noviny* (Praha), 26. 6. 1965.
- oba 1965. Velké divadlo myšlenek. Významná premiéra v Mahenově činohře. *Svobodné slovo* (Praha), 28. 5. 1965.
- PAZOUREK, V. 1965. Kruté podobenství revoluce. Čs. premiéra hry P. Weisse v Mahenově činohře. *Svobodné slovo* (Brno), 25. 5. 1965.
- SKOŁUDA, C. 1966. „Męczeństwo i śmierć Marata“ po czesku. *Teatr* (Varšava), 15, 1966, s. 8–9.
- SRBA, B. 1989. Alfréd Radok a jeho Hra o lásce a smrti. *Divadelní revue*, 1989, r. 0, s. 87–100.
- SRNA, Z. 1965. Divadelní zážitek v Mahenově činohře. *Práce* (Brno), 15. 6. 1965.
- SUCHOMELOVÁ, J. 1965. Marat – Sade v Brně. *Mladá fronta* (Brno), 14. 7. 1965.
- ŠUGÁR, Š. 1965. Hra, která vyvolala rozruch v Evropě. „Konečně německá dráma . . .“. *Práce* (Bratislava), 6. 6. 1965.
- Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker*. 1999. Hrsg. C. Bernd Sucher, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.
- vic. 1965. Významný umělecký čin a družba Brna s Rennes. *Lidová demokracie* (Brno), 2. 6. 1965.
- VRBKA, S. 1965. Československá premiéra hry Petra Weissa. *Film a divadlo* (Bratislava), 3. 7. 1965.

MARAT/SADE VON PETER WEISS

in Evžen Sokolovskýs Inszenierung im Mahens Schauspielhaus

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Inszenierung des Theaterstückes *Marat/Sade* von Peter Weiss, dessen Premiere am 21. März 1965 im Mahens Schauspielhaus stattfand. Die Regie führte Evžen Sokolovský und es handelte sich um eine tschechoslowakische Uraufführung. Sokolovský konzentrierte sich vor allem auf die philosophisch-politische Ebene des Stückes, d.h. auf den Ideenstreit zwischen Marat und Sade über den Sinn der Revolution. Aus diesem Grund schwächte er einige Elemente ab, die am Theater sehr effektiv wirken könnten und an die das Drama reich ist. Obwohl Sokolovský den Anfang der Inszenierung im Geist des Stückes als „Theater am Theater“ konzipierte, ging er in der gesamten Regieauffassung von diesem Prinzip ab. Das zeigte sich besonders in der Bühnenausstattung, wo das Milieu der Irrenanstalt nicht sehr betont wurde. Auch bei der Darstellung wurden die psychopathologischen Charakterzüge der Patienten erdrückt. Deshalb wurde die Sokolovskýs Inszenierung nicht eindeutig empfangen. Von den Brünnern und slowakischen Theaterkritikern wurde sie zwar bejubelt, von der Mehrheit der Prager Theaterkritiker wurde sie jedoch kritisiert, weil sie meistens mit Radoks Inszenierung des Rollands Stückes *Das Spiel über die Liebe und den Tod* (1964) verglichen wurde.