

Kovářová, Klára

Fuxův Hamlet IV. ve Večerním Brně

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2005, vol. 54, iss. Q8, pp. [135]-160

ISBN 80-210-3785-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114657>

Access Date: 28. 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

FUXŮV *HAMLET IV.* VE VEČERNÍM BRNĚ

V článku se zabýváme inscenací hry Vladimíra Fuxe *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor*, jejíž premiéra se uskutečnila 27. května 1962 v Satirickém divadle Večerní Brno.¹ Tato inscenace tvoří skutečný vývojový mezník v historii divadla – právě zde totiž začalo vrcholné období Večerního Brna, období politické satiry, která se navíc opírala o původní autorskou tvorbu.

Hamlet IV. vycházel – stejně jako ostatní hry z této vrcholné etapy divadla – z děl už napsaných. V tomto případě se jednalo především o *Hamleta* Laforgueova a Burianova, na počátku zpracování tohoto tématu stál však William Shakespeare, proto se v názvu objevila až číslovka IV. Textem *Hamleta IV.* se zabývá Markéta Vachková ve své diplomové práci *Kabaret Večerní Brno v 60. letech*, která srovnává Fuxův text se Shakespearovým. Tím dochází k tomu, že Fuxovi občas připisuje něco, s čím přišel již Burian. Vachková používá ve své práci hodně citací z Fuxova textu a porovnává je s citáty ze Shakespeara, takže pouze čtením její práce můžeme získat značnou představu o podobě Fuxova textu. Svou pozornost však soustředí téměř výlučně na jeho literární kvality; z tohoto hlediska je pak nejzajímavější pasáž nazvaná „Jazykové prostředky“. Inscenaci *Hamleta IV.* se zhruba na třech stranách své knihy *Kabaret Večerní Brno* věnuje Miloš Rejnuš, který se snaží postihnout její kvality především z hlediska vývoje divadla. O *Hamletovi IV.* se zmiňuje, jak sám také přiznává, převážně v superlativech a celou inscenaci vystihuje slovem „vyrovnanost“. (Rejnuš, 1965:183)

Výchozí texty: *Hamlet* Laforgueův a Burianův

Laforgueův² *Hamlet* je součástí *Legendárních moralit (Moralitée Légendaires, 1887)*, jež se skládají ze šesti povídek, které zesměšňují a zároveň moderni-

1 Při analýze inscenace se opráme o režijní knihu, partituru, hudební nahrávku, upravený záznam inscenace, dokumentační fotografie, divadelní program, recenze a rozhovory s pamětníky.

2 Jules Laforgue (1860–1887) patří do skupiny francouzských prokletých básníků, kteří tvořili

zují příběhy známých literárních hrdinů, např. Hamleta, Lohengrina, Salome a dalších. Laforgue do nich zřejmě promítal svůj vlastní stav tísně, zklamání a bolesti. Francouzská kritika označila tuto knihu jako „nejlepší knihu francouzské prosy od dob Flaubertových“. (Záhoř, 1909:č.12,s.373)

Hamlet má v názvu podtitul „*Následky synovské lásky*“. Jde o parafrázi Shakespearovy tragédie, při jejímž psaní autor zřejmě vycházel z představy, že čtenář příběh Hamleta dobře zná. Celá povídka se odehrává během jednoho dne, soboty 14. července roku 1601. Po smrti svého otce se Hamlet odstěhoval do věže na břehu mrtvé zátoky, kde žije sám spolu s myšlenkou na pomstu vraždy spáchané na jeho otci. V onu sobotu koná se pohřeb Polonia, kterého Hamlet usmrtil. Na hrad také přijíždějí herci, jimž Hamlet předloží k nastudování svou vlastní hru. Po pohřbu Polonia se koná ještě pohřeb Ofelie, která byla nalezena mrtvá. Můžeme tedy konstatovat, že potud se Laforgue přidržuje příběhu Shakespearova, dále však rozvíjí svou vlastní verzi příběhu. Při zkouškách na divadlo nachází Hamlet plačící herečku Kate, které vyzná svou lásku a rozhodne se s ní uprchnout. Ihned po skončení divadla, při kterém si Hamlet ověřil hroznou pravdu o otcově smrti, utíkají spolu pryč. Při cestě kolem hřbitova se Hamlet chce ještě rozloučit se svým otcem. Jde však k hrobu Ofelie, kde potkává Laerta, který jej probodne dýkou. Kate ho najde mrtvého a vrátí se zpátky na hrad, kde dostane od herce Williama výprask. Celá povídka končí slovy: „*A vše se vrátilo do starých kolejí. O jednoho Hamleta méně; lidstvo nevezme pražádné ztráty, o tom buďte přesvědčeni!*“ (Laforgue, 1927:68)

Laforgue se soustředí téměř bezvýhradně na postavu Hamleta, postupně pronikáme spolu s autorem do hrdinova nitra, jeho myšlenek i povahy, dozvídáme se i o jeho fyzickém vzhledu. Laforgue zde přesně definuje i Hamletův věk – Hamletovi je třicet let. Dívá se však na tuto postavu s odstupem, s jakousi ironií, čímž ji více přibližuje modernímu čtenáři

Laforgue líčí Hamleta jako člověka osamoceného. Hamlet nemá nikoho na své straně, není zde žádný Horacio ani jiný přítel. Hamlet je ve své pomstě sám. Ve svém pokoji má pověšený obraz svého otce a dále z vosku vyrobené sošky Fenga a Geruty, jejichž srdce jsou probodnuta jehlou. Vlastního činu však schopen není. Ačkoli tvrdě odmítl Ofelii, nachází nakonec lásku u herečky Kate. Svým útekem se Hamlet vzdává činu, neboť také pochopil, že na něj nemá dost

zejména v poslední třetině 19. století a mezi něž dále patřili např. Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé. Tito básníci odmítali dobově platné estetické, mravní, náboženské a politické hodnoty a normy a snažili se metaforou, symbolem a asociacemi postihnout dosud nevyjádřené a netušené spojitosti života, což následně vedlo k vytváření nových tvarů v poezii. Jejich tvorba bývá často spojována s pojmy symbolismu a dekadence.

Laforgue bývá poněkud jednostranně označován za představitele dekadence, spolu s Charlesem Crossem je však na dobových proudech spíše nezávislý a vytváří si svůj vlastní styl, který plně docení až generace pozdější, zvláště umělecká avantgarda ve 20. a 30. letech 20. století. Je básníkem nepřekonatelného pesimismu a ironie, v jeho tvorbě se prolínají abstraktní představy, stesk, životní únava, různé polohy citů a marná touha po opravdové lásce. Kromě poezie však napsal ještě drama *Červerák Pierot* a sbírku próz *Legendární morality*. Viz zejména Fischer, 1976:192–197, 234–236; heslo *Prokletí básníci* In Pavelka – Pospíšil, 1993; Srba, 1987:30–34.

sil. Tím se naplnilo počáteční motto celé povídky: „*Tot' nad mé síly.*“ (Laforgue, 1927:7) A protože byl Hamlet ve svém úkolu sám, je zcela logické, že nikomu chybět nebude, jak vyplývá ze závěru.

A právě tohoto vyznění celé povídky se chopil E. F. Burian, který ji přepracoval do hry *Hamlet III., králevic dánský anebo Být či nebýt čili Trůny dobré na dřevo* a uvedl ji ve svém divadle D 37 roku 1937. V inscenaci Burian reagoval na politické procesy s umělci, které se v tehdejší době odehrávaly v Sovětském svazu (máme zde na mysli zvláště proces s Mejercholdem). Inscenace vyvolala nevole v řadách levicové kritiky, neboť se stala otevřenou kritikou Sovětského Svazu. Adolf Scherl v této souvislosti o Burianovi napsal: „Poukazuje k typu současného avantgardního umělce a nadhazuje ve všeobecné formě problematiku jeho poměru ke společnosti.“ (Scherl, 1962:260)

Hra má podtitul „*Výpravná komedie s jedním duchem a mnoha mrtvolami*“. Za hlavní motto zvolil Burian citát z Shakespearovy komedie *Jak se vám líbí*: „*Šat strakatý mi dejte jen a volnost promluvit jak chci*“. (Burian) Z textu je patrné, že Burian jej psal jako scénář pro svou vlastní inscenaci. Skládá se ze dvou dílů a sedmnácti obrazů, které jsou ještě uvnitř členěny na menší úseky. Jen zřídka se zde vyskytují scénické poznámky. Burian hodně využívá zákulisních zvuků, některé postavy se na scéně objevují pomocí hlasů, které pouze slyšíme. Duch Hamletova otce se zpřítomňuje ústy jiných postav, což znamená, že např. Hamlet rozmlouvá s Laertem, který zničehonic začne mluvit hlasem Duča. Součástí textu jsou také tři písně, dvě z nich zpívá Hamlet a jednu Ofelie.

Fabulačně se Burian přidržuje Laforgua, navíc ale zapojuje do děje Shakespearův příběh s Fortimbrasem³ a jeho útokem na Dánsko. Burian také důkladně vykresluje charaktery jednotlivých postav a nevzdává se při tom Laforguova ironického pohledu. Hlavní myšlenkou jeho hry je zpochybnění moci a zároveň boj jedince proti ní. Na rozdíl od Laforgua však Burianův Hamlet svou pomstu dokoná, pak až uprchne a je zabit Laertem. Zatímco se Fortimbras blíží, Kate s Williamem utíkají se zlatem pryč provázeni Williamovými slovy: „*Pojď – je konec komedie.*“ (Burian) Většího prostoru se zde dostalo hrobníkům, kteří se v druhé půli stali komentátory děje z pozic prostých lidí. Není však pravdou, že by hrobnická dvojice procházela celým dějem, jak se často Burianův text mytizuje. Jak již správně postřehl Rejnuš, „nebyl jí propůjčen rozsáhlejší part než u Shakespeara“. (Rejnuš, 1965:182) Celkem se hrobníci omezují na čtyři výstupy, z nichž dva nepřesahují v psaném textu plochu větší než půl stránky formátu A4.

Vladimír Fux: *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor*

Na jaře roku 1962 se Evžen Sokolovský obrátil na Vladimíra Fuxe, aby přepracoval Burianova *Hamleta III.* do satirického tvaru. S Burianovým textem měl už Sokolovský praktickou zkušenost, neboť jej inscenoval již v roce 1947 v Kře-

³ Nejde o chybu, Burian opravdu používá jméno Fortimbras místo původního Shakesperova Fortinbrase.

sadle. Sokolovský si dobře uvědomoval, že na začátku 60. let je potřeba text znovu aktualizovat tak, aby se svým obsahem nově vyjádřil k problémům současné doby. Při dokončování úpravy si prý Sokolovský kladl přímé požadavky, např. že Fux má napsat něco na určité téma. (Fux, 1998) Současně s Burianovým textem zapůjčil Fuxovi i *Hamleta* Laforguova. Úprava textu trvala Fuxovi dvanact dní, zatímco tvorba písniček celý měsíc. (Rejnuš, 1965:155)

Fuxův text nese název *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor*. Číslovka IV. označuje pořadí ve zpracování látky, Cirkus Elsinor vyplývá z jejího inscenačního uchopení. K názvu je připojen ironický podtitul „Aktuální cajštyk o neaktualitách“. Hlavním mottem se stal opět citát ze Shakespeara, ovšem tentokrát s jiným poselstvím: „Pravda chodí po ulici a ty jí nedbáš“. (*Hamlet IV.*, 1962) Stejně jako u Buriana je i Fuxův text členěn na dva díly a množství jednotlivých obrazů. Každý obraz však Fux nazývá pomocí několika slov nebo jednoduché věty podle jeho charakteristického obsahu, např. „Ledaco se šušká“, „Bude se šílet“, „Vážné obavy“, „S vidličkou na nůž“ apod.

Fux úplně vynechává vše, co by se týkalo Fortimbrase, soustředí svou pozornost výhradně na Elsinorský dvůr. Také postava Hamleta ustupuje u něj do pozadí. Fux Burianův text zkracuje, některé scény škrtná a nové připisuje, dává jim humornější podobu a přibližuje je současnému divákovi. Charaktery jednotlivých postav se u Fuxe jaksi vytrácejí, jsou pouze načrtnuty a počítají s inscenačním dotvořením. Zpočátku se hodně přidržuje Burianovy předlohy, ale postupně se jí čím dál víc vzdaluje. Mění také závěr hry: zatímco u Buriana probodne Hamleta Laertes a Kate s Williamem utíká, u Fuxe se Hamlet zlikviduje sám svou nešikovností, když spadne do hrobu. Závěr pak pointuje Fux tím, že rozehrává Burianovu myšlenku, že „trůny jsou dobré na dřevo“.⁴ Stejný název i obsah má i závěrečná píseň.

Po vzoru her Osvobozeného divadla využil Fux plně možností hrobnické dvojice, které již ve svém textu nastínil Burian. Inspirován Voskovcem a Werichem rozprostřel oba Hrobníky po celé hře a učinil z nich průběžné komentátory. Jejich rozhovory, zvláště ty před oponou, se vztahovaly k aktuálnímu dění. Právě v jejich výstupech byly nejvíce zastoupeny ony politizující vrstvy hry. Síla těchto výstupů spočívala hlavně v obrovském improvizátorském umění Lubomíra Černíka, který dokázal pohotově a bystře reagovat na danou situaci. Hodně mu při tom pomáhal jeho partner Jiří Jurka. Oba titi Hrobníci měli na celkové podobě textu a především jednotlivých představeních nemalý podíl.

Inspirace Osvobozeným divadlem se projevila v textu i častějším užitím písní. Jak jsme se již zmínili, u Buriana se objevily pouze tři písně, zatímco u Fuxe jejich počet vzrostl na třináct. Fux nepřebírá ani jednu z písní Burianových, ale vymýšlí si své nové texty, do kterých přidává satirický obsah. Jestliže u Buriana je zpěv přidělen pouze Hamletovi a Ofelii, u Fuxe se do něho zapojují téměř všechny postavy hry. Závěr hry tvoří stejně jako u Voskovce a Wericha finálová píseň, ze které vyplývá hlavní poučení. Fux si také často pohrává s jazykem

⁴ Viz podtitul Burianova *Hamleta III*.

a slovy, vytváří různé hříčky a nezvyklá slovní spojení, což často vyvolává komické situace.⁵

Hamlet IV. varuje lidi před politickou mocí, jejíž „trůny jsou dobré na dřevo“. Útočí proti kultu osobnosti a individualismu. Elsinorský dvůr představuje jako snůšku intrik, záludností, sobectví, hlouposti, přetvářky a lži, proti nimž stojí zdravý rozum lidí od „lopaty“, kteří všechny tyto nesmyslnosti pohřbívají. Stavba hry však není nejpevnější, a tak satira útočí spíše jednotlivými obrazy a replikami. Také se většina kritiků shodla v tom, že druhému dílu chyběla taková zpracovanost, jakou se vyznačoval díl první.

Jevištní výprava

Konstruktivistická scéna Jaroslava Jiřího Janečka, složená převážně ze žebříků, lávek, závěsů a lan, využila dokonale celý prostor jeviště a rozčlenila ho horizontálně do několika úrovní. První úroveň představovalo samotné orchestřiště, které bylo situováno pod jevištěm přímo na scéně a ve vzdálenosti asi jeden metr od hrany jeviště ho obklopovala zhruba metr vysoká ohrada ze dřeva, čímž bylo odděleno od diváků. Orchestřiště spojoval s jevištěm krátký žebřík lokalizovaný spíše v pravé části, pomocí něhož mohli oba hrobníci vylézt na předscénu.

Půdorys samotného jeviště vymezovaly čtyři žebříky, které vytvářely rohy pomyslného lichoběžníku. Žebříky byly mezi sebou propojeny třemi lávkami z dřevěných prken umístěnými ve výšce asi dvou metrů nad jevištěm, kterými se dalo přecházet z jedné části do jiné a na které se herci dostávali právě pomocí žebříků. Lávky byly uspořádány takto: levá lávka svírala se zadní pravý úhel, přičemž pravá lávka svírala se zadní úhel tupý, byla k ní tedy natočena šikmo, a to tak, že přední žebříky, které lávka nespojovala, byly od sebe vzdáleny nejvíce. Rohy žebříků a lávky mezi nimi ohraničovaly hrací prostor. Zde nutno také podotknout, že zadní lávka byla delší, než se jevil z úhlu pohledu diváků, neboť napravo pokračovala ještě aspoň jeden metr a nalevo aspoň půl metru do stran z technických důvodů, které objasníme později. Nad lávkami vyústily žebříky pouze postranními tyčemi bez příček. Od těchto tyčí vedla kotevní lana jak k zadní látce, tak po stranách k zemi, která scénu zpevňovala. Z tohoto důvodu byly ještě lávky podepřeny tyčemi. Pravý zadní žebřík byl dvojitý, takže zároveň stabilizoval lávku. Přední pravý žebřík stál šikmo ve směru lávky, a navíc zde byla lávka podepřena vzpěrou. Postranní tyče žebříků byly omotány lany a příčky měly nepravidelný tvar, byly různě prohnuty, což působilo značně opotřebovaně. Podlaha jeviště byla zvrstvována pomocí praktikáblu asi 25–30 cm vysokého, který nebyl vykryt krycími paprty, a působil tak svou surovou naturalností.

Scéna byla kryta černým sametovým horizontem. Ve výšce zhruba 3,5 metru bylo před zadním horizontem zavěšeno černé lano takřka s ním splývající, na kterém byla na prověšených lankách uchycena revuální opona vybledlé černé

⁵ Podrobně o tom viz pasáž „Jazykové prostředky“ v kapitole III.1. diplomové práce Markéty Vachkové (1995).

barvy s obrovskými skvrnami. Pod zadní lávkou bylo nataženo lano, na kterém byly pomocí kovových, po laně pohyblivých úchytek pověšeny vedle sebe čtyři plechové pláty, různě potřhané a s nepravidelnými okraji, které spolu vytvářely stěnu. Tyto plechy bylo možné shrnout do stran právě do míst, kde zadní lávka přečnívala, a to vždy po dvou na každou stranu. Při scéně s Ofelií vedla šikmo od pravého zadního žebříku k levé lávce prádelní šňůra, na níž bylo pomocí kolíků rozvěšeno bílé prádlo. Další lano vedlo pod pravou lávkou a na železných kroužcích na něm visela oponka z pytloviny, různě potřhaná a rozřepená, která se dala jednoduše odhrnout ke kraji k přednímu nebo zadnímu žebříku. Zhruba uprostřed ní byly zesponu namontovány dva háčky, do kterých byla při parodii na čechovovské divadlo pomocí železných kroužků uchycena houpačka. Pod levou lávkou byla stejným způsobem jako pod pravou zavěšena oponka stejného typu. Před levým horizontem se opět vyskytoval stejný závěs se skvrnami jako před zadním. Takto pojatá scéna umožnila režisérovi pomocí svícení vytvořit různá prostředí děje, což znamená, že byla vyřešena simultánně.

Nejdůležitější revuální opona byla přední, která visela na laně nataženém z pravé strany shora šikmo dolů asi tak do poloviny levé strany ve vzdálenosti zhruba jednoho metru od rampy. Byla nejvíce rozřpaná, vyskytovalo se zde mnoho jednotlivých děr, kterými herci prostrkovali své hlavy, dále byla na několika místech natřena a v jednom z nich až tak, že chybělo málo, a zbyly z ní dva kusy. Její dolní okraj byl navíc značně rozřpen. Z většiny byla upevněna na železných kroužcích, ale směrem více doprava vedly z těchto kroužků nerovnoměrné krátké provázky, a v těchto místech byla uchycena až na těchto provázcích, čímž se znásobovalo celkové prověšení, a ještě více to podtrhávalo její zchátralý, ošuntělý a rozřpaný vzhled. Tato revuální opona plnila v celé inscenaci nejdůležitější funkci: mezi jednotlivými obrazy byla zatahována, a zatímco před ní se odehrávaly mezihry, za ní probíhaly přestavby scény. Zřejmě však nesloužila k tomu, aby divákům tyto přestavby plně zakryla, neboť si myslíme, že to vzhledem k jejímu stavu ani nešlo, byla tím však ještě více umocněna divadelnost celé inscenace a diváci si uvědomovali, že jde o divadlo, tedy o umělecký obraz skutečnosti a ne o její nápodobu. Nad proscénium byl na jakési kovové konstrukci ve tvaru podlouhlého obdélníku upevněn obrovský světelný modrý nápis „CIRKUS ELSINOR“, který se táhl přes celou scénu.

Světlo

Důležitou roli v inscenaci hrálo osvětlení. S černým sametovým horizontem zajisté kontrastovaly dřevěné žebříky, praktikábl i závěsy z pytloviny.⁶ Jeviště bylo osvětlováno pomocí dvou spodních reflektorů, které byly nainstalovány protilehle na obou bocích na dřevěných deskách upevněných po stranách na

⁶ V režijní knize však není o svícení zaznamenáno nic, jedinou poznámkou v tomto smyslu zde je, že inscenace začínala ve tmě (viz Sokolovský, 1962:1). Proto jsme zde odkázáni pouze na fotografie, na kterých je zachyceno rozmístění reflektorů.

ohradě obklopující orchestřiště. Desky ležely v místech naproti předním žebříkům. Tyto reflektory sloužily k vytváření protisvětél, kdy vzniká tzv. „průvan“, v němž jsou herci plasticky osvětleni. Na pravé straně byl navíc tento reflektor zdvojen dalším, který stál pod ním zřejmě přímo na ohradě. Všechny tyto tři reflektory byly opatřeny tubusy, které upravovaly jejich výsledný světelný tok.

Další dva reflektory byly umístěny na pravé lávce vedle místa, kde nad lávkou ústily postranní tyče předního žebříku. Přední z nich osvětloval jeviště přímo z boku dovnitř, zatímco druhý, stojící za ním, svítil šikmo dozadu. V tomto místě se vyskytoval ještě další reflektor připevněný k tyči ve výšce asi dva metry nad lávkou, jehož světlo dopadalo na zadní lávku. Pomocí těchto reflektorů byly vyzvedávány určité detaily, přičemž přebytečné světlo pohlcoval černý sametový horizont. Domníváme se, že tyto reflektory nebyly na svých místech stabilně, a byly sem přistavěny pouze ve scénách, kdy se jich užívalo, neboť na ostatních fotografiích se nevyskytují.⁷

Lokálního osvětlení scény dosáhl Sokolovský pomocí dvou závěsných reflektorů, které byly obaleny plechem. Zatímco ve scénách odehrávajících se v královském paláci a ve scénách s Ofelií peroucí prádlo použil pouze jednoho tohoto reflektoru se čtyřmi řadami dírek po celém obvodu jeho dolní půlky, při scéně s herci byly nad jeviště spuštěny tyto reflektory dva: jeden opět s dírkami v plechu a druhý bez nich. Děravý závěsný reflektor umožňoval také šíření světla těmito malými dírkami.

Mezi osvětlení scény musíme také zařadit svíčku, jež se objevuje u Josefa Štefla (Hamlet). Je postavena na lávce, která v tu chvíli zřejmě sloužila jako stůl. Dále svíčku nese v obou rukou Ladislav Suchánek (Fengo), pravděpodobně při svém vloupávání se do královského sklepení. Použití svíčky je na jevišti velmi efektní, neboť osvětluje pouze malou část, detail, a přechází pozvolna přes stíny do tmy, čímž lze docílit silné expresivity i tajemného vzhledu postavy. K celkovému světelnému obrazu scény je třeba ještě připomenout onen obrovský a po celou dobu inscenace modře svítící nápis „CIRKUS ELSINOR“.⁸

Kostýmy

Kostýmy⁹ byly stejně jako scéna laděny tmavě, převažovala tedy černá barva, přičemž šlo o manifestaci tehdejší módy černých trikotů. Sám Hamlet je toho

⁷ Vzhledem k režijním schopnostem Sokolovského je nanejvýš pravděpodobné, že i z levé strany použil reflektorů, ale na fotografiích o tom bohužel neexistuje důkaz.

⁸ Je také možné, že Sokolovský v inscenaci využil i světelných efektů, protože podle osobní výpovědi Vladimíra Fuxe (1998) začínala inscenace údajně ve tmě, kterou protínaly světelné blesky. V. Fux nám také sdělil, že Sokolovský si na osvětlení velmi zakládal, tudíž ho měl jistě dobře promyšlené a opracované.

⁹ Při rozboru kostýmů se kromě fotografií opíráme o svědectví pamětníků hlavně v otázkách barev či různých detailů. Samozřejmě nelze jejich výpovědi brát jako platná fakta, neboť od oné doby již uplynulo téměř čtyřicet let. Nejde nám však o přesný popis inscenace, nýbrž o postihnoutí její-

důkazem, neboť jeho kostým se skládal z černých kalhot a dlouhého černého svetru, pouze kolem krku měl omotánu pruhoanou šálu. Pokud ho hrál Dobroslav Riegl, dodával mu staršího vzhledu nalepovací vous na bradě a na tvářích. Také Stanislava Klapková jako Ofelie vypadala naprosto civilně s modrými riflemi a černým tričkem se středně dlouhým rukávem. Nejinak působil i Zdeněk Duss, který představoval Laerta v kalhotách a ve svetru s výstřihem ve tvaru písmene „V“, jenž odhaloval límeček bílé košile.

Nejvýrazněji byla pojata Marie Beránková v roli královny Geruty, opět celá v černém. Nahoře obepínala její tělo krajkovina, na nohách měla nataženy punčocháče, které od pasu po kolena zakrývala krátká sukně. Nechyběla ani kožesínka kolem krku a ramen a síťované rukavice do poloviny délky prstů. Blondřaté vlasy byly vyčesány do drdolu, čelo částečně zakrývala krátká ofina, nad kterou byla místo korunky upevněna kovová spona se dvěma hvězdičkami. Přísný vzhled jí dodávalo výrazné líčení, při němž vystupovaly ostře řezané rysy toho, kdo má v ruce moc. Takový Ladislav Suchánek (Fengo) působil vedle Beránkové téměř jako chudák. Ač měl na hlavě obrovskou korunu a v ruce žezlo s jablkem, jeho vzhled připomínal spíše sedláka: bílá košile bez límečku, černé kalhoty a kabát, který se zapínal pouze jedním knoflíkem přímo nad Suchánkovým velkým břichem. Na důležitosti mu nepřidávala ani dlouhá fajfka ani brýle, které si nasadil ve sklepení. Také kostým Miroslava Výleta vypovídal o postavě Polonia již sám o sobě: černé kalhoty v pase svázané špagátem, pomačkaný frak na holém těle, na hlavě posazený zmačkaný cylindr, oči schované za kulatými brýlemi a také bílé rukavičky, ze kterých údajně lezly prsty. Duch Hamletova otce se procházel po hradbách v bílé noční košili s dlouhým rukávem, která jej zahalovala od hlavy až k patě. Hrál ho Zdeněk Blažek, který měřil okolo dvou metrů. Podle výpovědi svědků měl díky své výšce hlavu schovanou v sufitách, takže diváci údajně viděli bezhlavého ducha. O kostýmech Jiřího Štědrone (Rosenkranz) a Zdeňka Blažka (Guildenstern) neexistují žádné dokumentační materiály. Podle pamětníků byli oba oblečeni do proužkovaných kalhot, bílých košilí s proužkem, černých vest a černých žaketů. Na hlavách měli posazeny černé buřinky a přes ruce zavěšeny černé deštníky jako „gentlemanů ze city“.

Dagmar Ježková představující herečku Kate přijela na hrad v kabátu, který jí herec v roli Hamleta pomohl svléknout a ona se objevila v obtaženém černém tričku s krátkým rukávem a v béžovo-černé kostkované sukni s roztrženým spodním okrajem, krk jí zakrýval lehký šáteček. Při nácvičku českovovské scény měla navíc přes hlavu přehozenou obrovskou šálu z jemné světlé látky a v ruce držela slunečník. Miroslav Výlet jako její společník, herec William, byl oděn do černých kalhot, šedivého saka a zelenobílé kostkované košile. Na hlavě měl posazený nízký tmavěšedý klobouček a kolem krku omotanou pruhoanou šedočernou šálu. V ústech neustále převaloval párátko, které při své slavné větě: „*To jsme tomu umění zas dneska dali na prdel!*“ (Sokolovský, 1962:II/14) znechuceně vyplivl. Hereckou skupinu doplňoval technik divadla Jan Sedlář, který po

ho charakteru a způsobu práce. Z tohoto důvodu můžeme jejich výpověď použít. Většinou se jedná o společnou výpověď ze dne 20. 4. 1998, kdy došlo k vzájemné konfrontaci pěti svědků.

svlečení kabátu odhalil svůj civilní oblek v barvě soli a pepře a světlou kostkovanou košili s černým motýlkem. Na hlavě měl také šedý klobouk.

Ze všech postav se určitým způsobem vydělovali Lubomír Černík s Jiřím Jurkou v úlohách Hrobníků, jejichž kostýmy byly barevné. Nešlo však o jasné barvy, nýbrž o barvy neurčitých odstínů. Jejich kostýmy se skládaly převážně z domácích pracovních obleků hodně používaných. Černík (První hrobník) byl oblečen do černofialových kalhot a špinavě červeného tílka, přes které měl navlečen roztrhaný krátký kabát z hrubé látky. Hlavu mu pokrýval vybledlý klobouk s velkým ptačím pérem, které se dalo sundat. Oči zakrývaly stejně jako v civilu brýle, krk byl v jednu chvíli omotán hadrem svázaným do pořádného uzlu. Byl obut do černých holínek s bílým horním okrajem, různě polepených náplastmi, které zakrývaly díry. Jurka (Druhý hrobník) měl na sobě roztrhané kalhoty, původně zelené, žlutočerný pruhovaný svetr a na hlavě kostkovanou černobílou čepici s kšilem. Na nohou měl obuty sandále.

Nábytek a rekvizity

Do scénického prostoru byl také zakomponován nábytek a rekvizity, které pomáhaly rozehrávat dramatickou akci. Nebyly však na scéně přítomny permanentně, byly sem donášeny nebo nainstalovány během meziher, neboť, jak jsme se již zmínili, měnilo se na scéně neustále prostředí děje. Ve scénách odehrávajících se v královském paláci seděli Suchánek (Fengo) nebo Beránková (Geruta) na houpacím křesle vypleteném rákosem, které mělo v inscenaci hned dvojí funkci:

1. sloužilo jako významová scénická zkratka, neboť vytvářelo náznak interiéru královského paláce;
2. metaforicky podtrhovalo inscenační záměr a dávalo divákům pomocí básnického příměru najevo, jak to s tím vládnutím ve skutečnosti vypadá.

Podobná situace se v inscenaci objevila i v obraze, který je v textu nazvaný „Ona zapírá“. Na scéně bylo na šňůře rozvěšeno prádlo a na nízkém taburetu byly položeny necky, u kterých stála Klapková (Ofelie). V následující ukázce na vybraném příkladu ukážeme, kdy Klapková prala prádlo na valše:

Polonius	Ve tvém zpěvu není nic dobrého, Ofelie... Ani ty vejšky... Kdepak je Laertes?
Ofelie	Nevím. (Začne opět prát v neckách)
Polonius	Kde se zase courá, klacek, co!?
Ofelie	Nevím.
Polonius	Že utekl!
Ofelie	Nevím.
Polonius	Nezapírej furt!
Ofelie	(přestane zapírat)
Polonius	Mluv! – Utekl?
Ofelie	Ale tak utekl, no! (Fux, 1989:28)

Z ukázky je patrné, že necky opět nesloužily pouze k vytvoření prostředí děje, ale že podobnosti dvou významově různých slov (homonymum) zde bylo využito při znázornění mluveného slova divadelní akcí na scéně: tedy pokud Ofelie slovy zapírala svému otci nějaké informace, v tom momentě začala herečka zapírat prádlo v neckách.

Pomocí rekvizit se na scéně odehrávala i hra věcí. Dalším příkladem může být parodie na čechovovské divadlo, konkrétně na *Višňový sad*, objevující se v obraze „To jsme tomu dali!“, ve kterém se herci připravují na představení. V samotném textu jde o velmi kratičkový úsek:

William	Aha, více citu... No, tak to vezmeme podle Konstantina Sergejeviče Stanislavského.
Kate	Kate, sjedeme to znovu – s citem. No – tak můžem? Jsem... plna obav... tak, tak, Michaile Ivánoviči. Leč – ač mne to chvátí, ty, choti můj, se nesmíš ulekati... to ne, miloučký! Neb... ženský strach, rozumíš, holoubku, si s láskou drží váhu... Nu, což... pojď, sejedme do sadu, Michaile Ivánoviči, ještě o tom pohovoříme... v klidu... svou lásku jsem ti osvědčila. – Dost...
Hamlet	Dost! (K Williamovi) Je to pěkné, ale to bysme to hráli do vánoc. (Fux, 1989:66)

Na scéně byl text rozehrán pomocí rekvizit takto: Ježková (Kate) seděla na houpačce zavěšené zespodu pravé lávky, v ruce držela slunečník a přes hlavu měla přehozenou obrovskou šálu. Hned vedle ní stál na praktikáblu Výlet (William), zatímco v popředí seděl Jan Sedlár patrně na menším příručním kuffíku a popíjel ze šálku čaj. V levé ruce držel podšálek a na praktikáblu měl postavený samovar. Hercům tedy při této parodii dokonale pomáhaly zmíněné rekvizity, které již svou podstatou byly prvkem parodickým.

Další příznačnou ukázkou zapojení rekvizit do hry je obraz nazvaný „S vidličkou na nůž“, v němž se Suchánek (Fengo) vkrádal do královského sklepení. Pro zlato se Suchánek vydal s proutěným košem. Ve sklepě ho čekaly dva obrovské pytle, z nichž počal vytažovat korunu a zřejmě i další šperky, které ukládal do proutěného koše, byl však přistižen Beránkovou (Geruta). Podle výpovědi svědků se Beránková se Suchánkem o kufr prali, až se Beránkové podařilo z něj vytáhnout vražedný nástroj vidličku a donutit Suchánka k tomu, aby kufr vysypal a řídil se dále podle jejích pokynů.

V inscenaci se objevily i rekvizity aktualizačního charakteru. Tak např. Výlet (kancléř Polonius) zapisoval Fengova královská nařízení na psacím stroji, Beránková (Geruta) seděla v houpacím křesle, kouřila cigaretu a četla „módy“. Duss (Laertes) sděloval Ofelii, že prchá do zemědělství a v ruce při tom držel láhev od mléka. Herci přijeli na hrad a své věci si nesli ve dvou otlučených lepenkových kufrech. Skrze tyto drobné aktualizační prvky se dávalo divákům

najevo, že hra, která podle programu „*Děje se roku 1600 a něco*“ (*Hamlet IV.*, 1962), má k současnosti diváků mnohem blíže než ke století sedmnáctému.

S rekvizitami si také pohrávali Černík s Jurkou (Hrobníci). Chvilí byli vyzbrojeni skautskými rýčky, jindy si okolo krku nasadili smuteční věnce položené na hrobech, takže na fotografii vypadají spíše jako automobiloví závodníci. A samozřejmě zde nechyběly ani kosti, které se jim podařilo vykopat. Jednalo se o velkou asi půlmetrovou kost, která např. Jurkovi posloužila také jako opěradlo (stejně jako starý velký hmeč v jiné scéně). Další dvě menší kosti využil Černík k tomu, že na ně hrál čaču, když zpívali píseň *Brouček*. Nechyběla ani pověstná lebka, která tu však posloužila ke komickému výstupu: Riegl (Hamlet) si totiž lebku narazil jejím spodním otvorem na svou ruku a začal odříkávat svůj slavný monolog „*Být či nebýt*“, načež ho Jurka přerušil slovy: „*Jak to držíš tu lebku, člověče? – Ty seš semizdá taky hamlet! Dej to sem!*“ (Fux, 1989:50) Tedy známých předmětů se zde využívalo v neobvyklých souvislostech, což samo o sobě vyvolávalo komický efekt.

Práce s hercem

Důležitou složku inscenace tvořily mizanscény, které již plně spadaly pod dovednosti režiséra. Sokolovský si některé z nich zaznačil do režijní knihy, a tak se je pokusíme interpretovat, čímž alespoň trochu přiblížíme charakter jeho práce s herci a prostorem. V prvním obraze nazvaném „*Je asi sobota*“ se prolínají hlasy stráží a Laerta s jejich ozvěnou, do toho se mísí útržky Hamletova monologu. Scéna se odehrávala ve tmě. Herci představující Stráže a Duss (Laertes) naběhli na scénu zleva zezadu a zepředu levé strany, v blízkosti zadní lávky se jejich cesty zkřížily a potom zmizeli na pravou stranu. Riegl (Hamlet) stál vpředu nahoře na pravé lávce a pravděpodobně byl osvětlen. (Kašuba, 1999) Krátká mezihra uvedla druhý obraz „*Ledasco se šušká*“, který se odehrával na hřbitově. Černík s Jurkou (Hrobníci) vylezli na scénu po žebříku z orchestřiště a zůstali mírně šikmo vedle sebe.¹⁰ Na konci obrazu nastala tma, vzápětí však byla scéna opět osvětlena. Černík s Jurkou předstoupili před revuální oponu a zpívali píseň *Tajemství*, zatímco vzadu probíhala přestavba scény. Ve třetím obraze „*Straší tady králův duch*“ byli herci zpočátku rozmístěni stejně jako v obraze prvním. Pak Duss (Laertes) přistoupil k Rieglovi (Hamlet), který stál nahoře na pravé lávce, a zespodu s ním rozmlouval. Po Dussově odchodu se zjevil zleva na zadní lávce Blažek (Duch). Riegl seskočil z lávky a šel směrem k němu. Blažek poté zmizel po zadní lávce směrem na pravou stranu jeviště. Zprava zepředu se vrátil Duss doprostřed scény ke zde stojícímu Rieglovi. Ten potom prudce zatáhl revuální oponu, čímž oddělil celou situaci, a začal na předscéně odříkávat svůj monolog nazvaný „*Pomstičku, prosím*“; mezitím vzadu opět probíhala přestavba scény.

¹⁰ Zde záměrně užíváme slova „zůstali“, neboť na fotografiích jsou Černík s Jurkou zachyceni v nejrůznějších polohách i v sedě a v leže, často sedí na rampě či na žebříku vedoucím z orchestřiště. Zkrátka se neomezeně pohybují po prostoru, takže nemůžeme s určitostí říci, jakou polohu zrovna zaujali.

Po ukončení svého monologu roztáhl Riegl oponu, čímž zahájil čtvrtý obraz „Bude se kralovat“, odehrávající se v královském paláci. Na scéně byla pod zadní lávkou zavěšena stěna z plechových plátů, před níž byl vlevo položen praktikábl. Na praktikáblu seděl na houpacím křesle Suchánek (Fengo) a po pravé straně na zemi v tureckém posedu psal Výlet (Polonius) jeho nařízení na psacím stroji. Posléze přišel zepředu pravé strany Duss šikmo směrem k Suchánkovi a Výletovi a postavil se zepředu mezi ně blíže k Výletovi, odešel pak stejnou cestou. V pátém obraze „Bude se šílet“ zůstali Suchánek s Výletem na svých místech. Zprava zezadu vyšel Riegl a postavil se stejně jako předtím Duss mezi ně, ale zezadu. Z pravé přední strany potom vyšla Beránková (Geruta) a zůstala stát vlevo vpředu před Suchánkem trůnícím na praktikáblu, tedy po jeho boku. Za zvuku fanfár odešel Výlet následován Suchánkem a Beránkovou směrem doprava zhruba v místech poloviny délky lávky pryč; Riegl zatáhl revuální oponu. Pak měl původně zpívat píseň, ale upustilo se od toho a byla zde pouze hudební mezihra, po které Riegl oponu zase roztáhl. V dalším obraze „Lod' nečeká“ prala Klapková (Ofelie) prádlo v neckách umístěných uprostřed scény na nízkém taburetu, za ní byla šikmo přes scénu natažena šňůra s prádlem a pod pravou i pod zadní lávkou byly zataženy závěsy. Duss se k ní vydal rovněž zepředu pravého boku a postavil se před ni; zpátky se vrátil stejnou cestou. Klapková po jeho odchodu zazpívala píseň *Loučení* a potom začal další obraz – „Ona zapírá“. Výlet přišel zezadu a stoupl si vedle Klapkové; pryč ze scény se dostal přední částí pravé strany. Poté se objevil rovněž zprava, ale ze zadní části Riegl, šel šikmo směrem ke Klapkové a zůstal stát vedle ní. Zde Sokolovského náskry mizanscén končí.

Z uvedených ukázek můžeme rozpoznat, jak Sokolovský pracoval s herci. Jako zkušený režisér vedl jejich nástupy i odchody většinou po diagonálách a důmyslně je rozestavoval, čímž ozřejmoval vztahy mezi postavami (viz např. trojúhelníkové postavení Fengo – Laertes – Polonius nebo poslení Fenga Gerutou v trojúhelníku Fengo a Geruta – Hamlet – Polonius). Nebo např. ve scénách odehrávajících se v královském paláci nechal Duse (Laertes) a posléze i Riegla (Hamlet) přijít zezadu, kdežto Beránkovou (Geruta) nechal majestátně přejít vepředu přes celou scénu. Důmyslně promýšlel, odkud se jaká postava objeví, někdy její nástup zopakoval ze stejného místa (viz např. stráže a Laertes). Černíkovi a Jurkovi (Hrobníci) dovolil nastoupit i zepředu z orchestřiště, což bylo v souladu s charakterem těchto postav, a navíc tak docílil zrušení tzv. „čtvrté stěny“. Také jsme mohli poznat, jak pracoval se scénou. Jednotlivá prostředí řešil užitím oponek, praktikáblů, plechových plátů apod. v různých kombinacích, což mu umožnilo vytvořit mnoho variant prostředí děje. Důležité scény umísťoval v divácky nejstrategičtějším místech v tzv. „zlatém řezu“, což je v obdélníkovém jevišti na hraně pomyslného čtverce. Přestavby scény probíhaly za zataženou revuální oponou, na předscéně pak pauzu vyplňovali herci např. písní, monologem či krátkými mezihrami. Zrovna v našich ukázkách se na předscéně uplatňoval nejvíce Riegl, a objevila se zde i Klapková, z čehož vyplývá, že kromě Černíka s Jurkou a jejich předscén vystupovali před oponou i herci představující jiné postavy inscenace.

Postavy byly přeměněny ve vyhraněné typy, herci je uchopili v tzv. scénické zkratce, na malém úseku ostře vyjádřili jejich příznačné rysy a nezabředávali do

realistického líčení psychiky postav. Herecké výkony spadaly do kategorie herectví kabaretiérského, což umožňovalo odstup od postavy, komentování situací a přímý kontakt s divákem. Nejvíce se to projevovalo zejména v hrobnických předscénách, ve kterých Černík s Jurkou často naráželi na aktuální problémy všedních dnů. Z magnetofonového pásku můžeme rozpoznat, jak tito herci pracovali s hlasem. Tak např. často jeden z představitelů Hrobníků hrál hloupějšího, kladl druhému otázky a ten mu na ně zasněženě odpovídal. Obrovský talent Lubomíra Černíka se projevovat hlavně v tom, jak uměl podat vtip. Vůbec nedal najevo, že by mělo k nějakému dojít, a vypustil ho během rozhovoru, jako by se nic nedělo, což u diváků okamžitě vyvolávalo salvy smíchu. Nebo např. větu „*Teda pardón, nebožtík král, všechna čest stranou*“ řekl tak, že mezi slovy „*všchna čest*“ a následujícím slovem „*stranou*“ udělal kratší pauzu, takže následující efekt byl obrovský, neboť jako by vzdal králi poctu, kterou vzápětí shodil. Ne nadarmo se o něm mluvívalo jako o klaunovi werichovského typu.

Hamlet Josefa Štefla zase v sobě skrýval několik různých poloh mladého muže, který neví, co vlastně chce. „Jako by v jeho dánském králevici žilo deset podob takového současného mladíka, které se nestřeženě střídají (ty prudké přechody bezpečně vyvolávají smích), jedna vytlačuje druhou a ta zas je náhle konfrontována s třetí, která znovu kontrastuje se čtvrtou atd. Tak chvíli je to pozér, pak štiplavý kritik králův, potom zas paroduje Hamleta a za chvíli se nudí s Ofelií jako student filosofie s pradlenou, aby byl vzápětí tak trochu tramp a trochu Matuška,“ napsal o jeho výkonu Leoš Suchařípa (1962).

Kritika tentokrát nejvíce ocenila výkon Miroslava Výleta v roli Polonia. Svým šiřlavým hláskem se vtíral do Fengovy přízně a stával se jeho oddaným poskokem. Když zjistil, že se Ofelie setkala s Hamletem, přešel jeho hlas do hysterického jekotu. Král Fengo Ladislava Suchánka byl zase neschopným hlupákem, který byl přesvědčený o své velikosti, měla ho však plně v moci Marie Beránková (Geruta). Svým přísným hlasem ho usměrňovala a raději by se ho zbavila, ale dobře si uvědomovala, že bez něj by převzít moc nemohla. Jejich mafiánští služebníci Jiří Štědroň a Zdeněk Blažek v rolích Rosenkranze a Guildensterna, kteří byli k dispozici jim oběma i každému zvlášť, odříkávali stručně a věcně naučené formule, a působili tak jako zkušení vrazi neváhající kdykoli zasáhnout. Suchařípa (1962) charakterizoval jejich výstupy jako nejhrůznější momenty inscenace: „strojově přesná, odměřená, mechanická dvojice, ničím neindividualizovaná, ničeho neschopná kromě jediné naučené věty, kterou opakuje s oddaností magnetofonu – a proto schopná všeho...“

Hudební a akustická složka

Významnou část inscenace představovala složka hudební. Partitura Ladislava Štancla byla psána revuální formou blízkou staré opeře. Hudební vstupy měly podobu uzavřených čísel, která zasahovala do příběhu buď samostatně, nebo v doprovodu mluveného slova. Celkem se partitura skládala z pětácti čísel, z nichž některá se opakovala. Na místech čísel 25 a 29 však není napsáno nic.

Sokolovský si do režijní knihy značil úseky, do nichž se vkládala hudba. Číslo 25 by v ní odpovídala Arie Geruty (Sokolovský, 1962:II/9), ale na páscích žádná taková píseň neexistuje. Číslo 29 měla být mezihra po obraze „Já si s tebou zkusím...“, která ale byla škrtnuta a nahrazena písní Williama *Počmáraná zeď*. (Sokolovský, 1962:II/14)¹¹ Z toho lze tudíž vyvodit, že v konečné fázi obsahovala partitura pouze třiatřicet čísel. Zároveň je to důkaz toho, že hudba byla přímo závislá na celkové podobě inscenace.¹²

Inscenace se skládala ze dvou dílů, přičemž každý z nich byl uveden předehrou, která pomáhala vytvořit cirkusový rámec inscenace. Předehra k I. dílu začínala dlouhým písknutím na píšťalku, následovaly čtyři údery na bicí, ke kterým se přidala tromba, pak i piáno a posléze všechny ostatní nástroje, jež se spojily do divoké cirkusové melodie, v níž hlavní sólo hrála pikola. K hudbě se přidával Jurka pískáním na prsty a také další herci svým chechotem. Ke konci předehry hudba přecházela do rozladěných zvuků. Předehra k II. dílu začínala také píšťalkou, po níž následovalo čtyřiatřacet taktů opsaných z předehry I. Poté pokračovala pro změnu zase hudebním motivem, kterého bylo využito ve finálové písni. Tak v ní byl vlastně vytvořen přechod mezi I. předehrou a *Finalem*, které celý rámec inscenace uzavíralo. Šlo o závěrečnou píseň, která začínala duetem Hrobníků (24 taktů), následovalo krátké sólo Hamleta (3 takty) a Fenga (2 takty), pak opět duet Hrobníků (4 takty) a vyvrcholilo to ensemblovým zpěvem celého souboru.

Tento rámec vyplňovaly mezihry, písně a krátké popěvky, pantomimické číslo a další čísla na způsob scénické hudby, která pomáhala podmalovávat atmosféru některých scén. Tato čísla vytvářel Štancl v závislosti na Fuxově textu a požadavcích režiséra; jeho hudba byla plně podřízena výslednému tvaru inscenace, v němž tvořila jednu z mnoha složek. To je patrné např. na mezihrách, kterých se zde vyskytovalo celkem šest. Dvě z nich se od ostatních odlišovaly: jednalo se o číslo 4 nazvané *Mezihry*, které tvořilo pět krátkých meziher, z nichž čtyři byly dvoutaktové a jedna třitaktová. Tyto krátké mezihry vyplňovaly místa mezi jednotlivými slokami Hamletova veršovaného monologu „Pomstičku, prosím“ a také jej na začátku a na konci ohraničovaly. Dále mezihra číslo 11, která přecházela do fanfáry. Ostatní mezihry měly charakter souvislé scénické hudby. Mezihry vznikaly většinou z problému přestavby scény mezi jednotlivými obrazy, tedy se dá konstatovat, že pokud Sokolovský potřeboval scénu přestavit, složil Štancl v tomto místě mezihru. Někdy se však přestavby řešily tím, že během nich herci zpívali na předscéně písně. Také zde se musel Štancl podřídit textu a inscenaci.

Nejvíce zastupovaným útvarem Štanclovy partitury byla zpěvní čísla. Celkem (i se závěrečným *Finalem*) se jich zde objevilo třináct. Také písně nejdříve napsal Fux a rozprostřel je po celé hře a až poté k nim Štancl skládal hudbu. Zpěvy

¹¹ Došlo k tomu v důsledku toho, že zpočátku hrál roli Hamleta hostující Josef Štefl z Mahenovy činohry, který neuměl moc zpívat, a proto byla tato píseň svěřena Výletovi (William) a přesunuta z přechodu mezi obrazy „Bude se kralovat“ a „Loď nečeká“ sem. (Sokolovský, 1962:I/13)

¹² Pokud se však o jednotlivých číslech zmiňujeme, udáváme číslici, pod kterou jsou zapsána v partituře. (Štancl, 1962) Posloupnost čísel a jejich názvy jsme uvedli v příloze naší seminární práce *Analýza inscenace Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor v režii Evžena Sokolovského* (1999).

byly mezi jednotlivé herce rozvrženy takto: Černík s Jurkou (Hrobníci) zpívali pět písní (*Tajemství, Kvinde, Kramářská, Brouček, A kamení*), Ježková (Kate) tři (*Píseň Kate, Když žena miluje, Trampská píseň Hamleta*), Klapková (Ofelie) dvě (*Loučení, Kvinde*), Suchánek (Fengo) dvě (*Věrné kralování, Árie Fenga*), Štefl/Riegl (Hamlet) dvě (*Kvinde, Trampská píseň Hamleta*), Výlet jako Polonius jednu (*Věrné kralování*) a jako William také jednu (*Počmáraná zeď*). Z toho vyplývá, že celkem se do zpěvu zapojilo osm herců, v závěrečném *Finále* pak celý soubor. Ke zpěvním čísům musíme také přiřadit krátké popěvky „*Ať vstoupí...*“, které se zde vyskytovaly celkem třikrát u čísel 6, 13 a 20. Tyto popěvky zpívali Suchánek a Výlet (6), Suchánek, Výlet a Beránková (13) a samotný Suchánek (20). Máme tu tedy navíc zpívající Marii Beránkovou (Geruta). V inscenaci zazněly popěvky tehdy, když se zmíněné postavy dovolávaly příchodu Laerta (6) nebo Rosenkranze a Guildensterna (13, 20).

Partitura dále obsahovala čísla na způsob scénické hudby. Patřilo sem číslo 10 *Láska nebeská*, která byla hrána během rozhovoru Hamleta s Ofelií, když Ofelie marně vyjevovala Hamletovi svou lásku. (Sokolovský, 1962:I./16) Číslo 30 *melodram Tuším věci nedobré* podmalovávalo atmosféru téměř celého stejnojmenného obrazu, ve kterém se Hamlet vyznával Kate ze své lásky, čímž byla tato situace zároveň trochu ‚shozena‘. (Sokolovský, 1962:II/16–17) Mezi další čísla patří fanfáry a „marsia funebre“. Celkem se zde vyskytovaly čtyři fanfáry, které byly spojeny s příchodem Fenga (5, 11), Fenga a Geruty (32) a s jejich společným odchodem (7). Fanfára číslo 11 byla připojena k mezihře a byla opsána z celé fanfáry číslo 5. Fanfára číslo 32 byla podobná číslu 5; využívalo se zde stejného hudebního motivu v jiné podobě. Fanfára *Posvícení* se od ostatních zcela odlišovala, byla variací známé lidové písně *To je zlaté posvícení*. Jiné takové ustálené útvary představoval „marcia funebre“, u Štancla nazvaný *Funusmarš* (14, 21, 22). V inscenaci se objevil celkem třikrát, a to vždy při výstupech Rosenkranze a Guildensterna, což pomáhalo vyjádřit jejich zabijácké sklony.

Samostatné uzavřené číslo tvořila *Pantomima*, která se odehrávala v obraze „*Pantomima na život a na smrt*“, v němž se na divadle předváděla vražda starého krále. K rekonstrukci této scény použijeme tabulku, kterou jsme vypracovali podle čísla 33 Štanclovy partitury:

část	hudební doprovod	pantomima	počet taktů
A	Bicí – marcia, 2/4	Příchod Geruty a Fenga	12
B	Flétna – imitace ptáčka, C Kytara – gliss Bicí – rána	Geruta ho přemlouvá (našeptává) Gesto Geruty „uřizni mu hlavu!“ Fengo rukou: Ne!	5
C	Flétna – waltz, ¾ Tympány	Geruta mu slibuje lásku Fengo hlavou souhlasí	7 2
D	Trumpeta a saxofon v sekundách – fanfára, 2/4	Příchod starého krále Geruta ho posadí	12

E	Saxofon (karikuje a úmyslně hraje nečistě) – ukolébavka, 4/4	a houpe, aby ho uspala	4
	Tympány + basa + piano (hrát dle potřeby)	Král usne. Geruta navádí Fenga, aby ho probodl vidličkou. Fengo odmítá – bojí se!	4
	Bicí – rána	Geruta vrazí králi vidličku do zad sama.	1
	G.P.	Král předá Gerutě jablko a pohrozí jí. Fengovi předá žezlo a korunu (nasadí na hlavu) a	
	Bicí – rána	Padne na zem.	1

Pomineme zatím pohybovou stránku tohoto čísla a budeme si všimnout pouze hudebního doprovodu. Z tabulky je patrné, že hudba zde neustále doprovázela pohyb, a napomáhala tak celkový výstup dramatisovat. Byly do ní zapojeny všechny nástroje, ne však způsobem nahodilým, nýbrž bylo zde důmyslně využito jak druhu nástroje, tak i melodie, čímž byla přesně vystihnuta jednotlivá gesta a pohyby. Hudba tu plnila funkci výrazného dramatického činitele.

Jednotlivé party byly rozvrženy pro flétnu, trombu, saxofon Es, kytaru, piano, kontrabas a bicí. V předehrách se místo flétny vyskytovala pikola, píseň *Brouček* doprovázel flétnista na „šterchadla“. Saxofon Es se střídal s klarinetem B, piano s jonicou a bicí s tympány. Štancl využíval různého seskupení jednotlivých nástrojů, místy některé vyzvedával a jiné upozadoval, jindy zase některé úplně vynechal nebo vytvořil nástrojovou skupinu, která hrála stejně a ostatní nástroje každý něco jiného. Jak jsme již také mohli poznat z tabulky, vybraná čísla dělil Štancl ještě na písmena A, B atd. Úseky označené písmenem pak pečlivě zvlášť komponoval, např. postupně s každým písmenem přibyl nástroj, který v minulém nehrál. Stejně tak v těchto krátkých úsecích vyzvedl jeden nástroj, jenž hrál sólo, aby hned v dalším úseku převzal toto sólo nástroj jiný. Využíval všech tehdejších skladatelských možností. Tak např. s dechovými nástroji pracoval tak, že je všechny nechal hrát jinak vedle sebe nebo jeden, dva úplně vypustil, dále je třeba zapojoval do čísla tím, že se přidávaly pouze na pár taktů. Na druhé straně však používal i tzv. „švédské sestavy“, kdy všechny dechové nástroje hrají vyrovnaně ve střední poloze, žádný z nich nevyčíní a společně upozadují nástroje ostatní. Piano zase hodně používal jako bicího nástroje tím, že sázel za sebou disharmonické akordy. Nebo také v tzv. „schillingovském“ stylu, kdy piano vytváří širokou harmonii melodií v akordech a kytara hraje hlavní hlas.¹³

Štancl vycházel z dobové rytmiky zachycené v písničkách retro ze šedesátých let, převažovala u něj rychlá tempa. Někdy ale střídal rychlá tempa s pomalými, a to např. i během jednoho čísla, ne však pravidelně, neboť často stavěl za sebou pouze rychlá tempa, nebo naopak pouze pomalá. Využíval ustálených útvarů taneční hudby, např. rock, boogie-woogie, čaču, jazz, foxtrot, slow-rock, valčík, polku, a aplikoval je do písní, které se pak stávaly obecně srozumitelnými, neboť měly pravidelný rytmus. Jednoduchost písňových melodií umožňovala snadnost

¹³ Hudba byla konzultována s bývalým členem kapely Večerního Brna, kytaristou Milanem Kašoubou (1999).

jejich zapamatování a divák se už potom tolik nezabýval hudbou, ale svou pozornost obrátil k satirickému obsahu písňových textů. Zpěvy zde nejsou vyznačeny, všechny se však držely ve střední hlasové poloze, kterou umí zazpívat každý, a byly tak jednoduše přizpůsobeny hlasovým možnostem činoherců. Objevila se zde jak dueta, kdy oba interpreti zpívají jednohlasně nebo dvojhlasně, tak i dvojzpěvy, ve kterých se dva zpěváci střídají, či kombinace těchto způsobů. Dále zde byl zastoupen sólový i sborový zpěv.

Jak již zřejmě z textu vyplynulo, pracoval Štancl často s hudebním motivem, který opakoval buď ve stejném znění, nebo jej různě modifikoval, čímž zároveň celou skladbu propojoval. Používal také motivů známých písní *To je zlaté posvícení* a *Ach, ta láska nebeská*, rakouské hymny a marcie funebre, které zároveň parodoval. V písni *Když žena miluje* napodobil dessauovský song. Harmonické provedení celé skladby bylo velice jednoduché. Když nasadil Es dur, udržel ho zpravidla až do konce, někdy si vypomohl ozvláštňením Es dur tóny E a fis.

Orchestr byl umístěn pod jevištěm v ohradě, diváci však viděli pouze Štancla, který seděl vlevo u klavíru, odkud seshora dirigoval ostatní muzikanty dole v podzemí. (Kašuba, 1999) V akustické složce inscenace se uplatnily také různé zvuky. V obrazech odehrávajících se na hradbách Elsinoru se využívalo k dotvoření atmosféry větru, který byl údajně vyráběn na točícím bubnu. (Kašuba, 1999) Dále sem patří patrně reprodukováné zvuky. Šlo o volání typu ozvěny „*Ať žije král!*“, které se několikrát během inscenace ozývalo v souvislosti s Fengovou osobou. A také lodní siréna, naznačující, že na Laerta již čeká jeho loď. Hudba a zvuky vytvářely podstatnou složku inscenace, byly podřízeny jejímu celku a záměrům režiséra.

Choreografie

Musíme se alespoň trochu zmínit i o složce choreografické, o níž však mnoho nevíme, vlastně jediné bližší informace existují o pantomimě, která je rozepsána ve Štanclově partituře. Vrátime-li se k uvedené tabulce a budeme-li si všímat pohybové stránky, zjistíme, že vražda krále byla předváděna pomocí jednoduchých gest pro diváky obecně srozumitelných: např. přemlouvání našeptáváním, Gerutino gesto k uříznutí hlavy pravděpodobně vyjádřené rychlým pohybem v úrovni krku, uspávání krále houpáním, symbolické předání moci prostřednictvím výměny korunačních klenotů. Z textu se dozvídáme, že pantomima začínala zazvoněním na zvonec a že ji hráli Černík s Jurkou (Hrobníci) a Ježková (Kate). (Fux, 1989:72) Po skončení pantomimy následovala scéna, kdy se Suchánek (Fengo) s Beránkovou (Geruta) vzájemně zlikvidovali, která je celá popsána v textu. Vyplývá z něho, že pantomima vyprovokovala tuto následující scénu, ve které se ve tmě prali Černík a Jurka se Suchánkem a Beránkovou a diváci slyšeli pouze hlasy postav, což je udržovalo v napětí, jak celá situace dopadne. Po rozsvícení mohli spatřit živý obraz královské dvojice, která se vzájemně uškrtila. (Fux, 1989:72–73)

Pohybem byla také znázorněna smrt Ofelie během *Kramářské písně*, kterou zpívali na předscéně Černík s Jurkou. Vzadu za nimi pak baletka s deštníkem

a Jiří Ouřada tančili. Ofelie-baletka zde zastupovala Ofelii-Klapkovou: měla vyrobenou stejnou paruku jako ona a byla oblečena do černých bikinek. Na konci se baletka utopila v neckách. (Klapková, 1999; Jurka, 1999) Z partitury také vyplynulo, že během písně Hrobníků *Tajemství* se odehrála „pohybovka“. (Štancí, 1962:č.3) Jurka nám k tomu sdělil, že spolu s Černíkem při ní tančili nohama od kolen dolů. Černík měl údajně buďto pravou, nebo levou nohu opřenou o portál, zřejmě je různě měnil a při tom ještě poskakoval, Jurka zase tančil např. kozáčka. (Jurka, 1999) Rejnuš (1965:183) se ve své knize zmiňuje také o pantomimickém výstupu Hamleta a Polonia.

Herci si na tyto pohybové scény víceméně nepamatují. Kromě toho se však choreograf Luboš Ogoun podílel velkým dílem na celé inscenaci, která po hercích vyžadovala značné fyzické a pohybové výkony. Herci chodili po lávkách, lezli po žebřících nebo také z lávek seskakovali. To byl případ Hamleta, o kterém jeho představitel Dobroslav Riegl (Klapková-Macháčková, Riegl, 1999) prohlásil, že v této roli podával takřka artistické výkony. Choreografie tedy také tvořila jednu z důležitých složek inscenace.

Kritické ohlasy

Kritické ohlasy na *Hamleta IV.* byly převážně kladné. Výjimku tvořilo pouze hodnocení textové složky inscenace. Recenzenti se shodli v tom, že druhé půli textu chyběla pevná stavba a koncepce, tudíž se rozpadala na jednotlivé obrazy a repliky, přecházela v „pásmo volných variací na některé motivy z tragédie“. (mir, 1962) Téměř všichni však inscenaci hodnotili jako pokus o skutečnou satiru a první původní text nového uměleckého programu. Proto byla také většina recenzí ukončena očekáváním, že Večerní Brno bude pokračovat v této nastoupené cestě ještě výše. U diváků měla inscenace obrovský ohlas, přijímali ji se zájmem a bouřlivým potleskem.

O scénografii a choreografii se kritiky téměř nezmiňují nebo o nich pouze informují v tom smyslu, že napomáhaly záměru režiséra. Větší pozornosti se v nich dostalo pouze Štanclově hudbě. Ta byla považována za „výstižnou a melodickou“ (gr, 1963) či „svěží (...) s několika výraznými songy“. (Bundálek, 1962)

Z herců byli chváleni Lubomír Černík a Jiří Jurka v rolích Hrobníků, někdy jim však bylo vytýkáno, že je hlavně zpočátku hráli příliš mnoho po způsobu Voskovce a Wericha: „Děj uváděla či uzavírala dvojice hrobníků Lubomír Černík a Jiří Jurka, již se v druhé polovině podařilo vysvléknout poněkud už těžký klaunský oblek Voskovce a Wericha, aby jemným a nenásilným humorem svého druhu a typu bavili a současně ponechali dostatek prostoru ostatní satirě,“ napsal autor skrytý pod šifrou vpa (1962). Posuzovatelé dále vyzvedávali především výkon Miroslava Výleta, Ladislava Suchánka, Marie Beránkové, Miloše Bohdálka a Zdeňka Blažka, velmi chválen byl hostující Josef Štefl v úloze Hamleta, který všechny příjemně překvapil.

Režisér Evžen Sokolovský podle nich textu hodně pomohl a „se zdarem vytvořil onu syntézu kabaretérství a ‚velkého‘ divadla“. (mir, 1962) Leoš Suchaří-

pa (1962) upozornil Sokolovského na to, že by měl pečlivěji vybírat a usměrňovat režijní nápady a tvůrčí improvizaci. Zároveň však vyzvedl dva pozoruhodné rysy Sokolovského režie. První z nich spatřuje v tom, že „pravda postavy neroste z žádného jejího rysu, vzniká naráz teprve součtem všech těch podob, které se navzájem snášejí a vylučují, jako to dělá pravda a lež v každém z nás“. Druhý charakterizuje těmito slovy: „Sokolovský dovedl přesně najít místo, kde šlehne z jeviště tak hutnou zkratkou lidské podlosti, že v hledišti zmrzne každý úsměv a jen několik ojedinělých hlasů se snaží smíchem vysvobodit zpod drtivého tlaku hrůzy.“ První rys dokládá Suchařípa na výkonu Josefa Štefla, druhý na strojových výstupech Rosenkranze a Guildensterna. Suchařípovy postřehy jsme podrobněji rozvedli proto, že je můžeme vztáhnout i na ostatní režie Sokolovského ve vrcholném období Večerního Brna.

Jan Kopecký (1964) nám v článku *False fire čili Palba naslepo* doložil, že ani inscenace *Hamleta IV.* se neobešla bez cenzurních zásahů. Ve scéně, kdy hrobníci kopali hrob a povídali si při tom o skandálu na královském dvoře, jeden z nich tomu nevěřil a zeptal se druhého: „*A bylo o tom něco v novinách?*“ Poté vytáhli noviny a četli je odzadu, nejdřív ležérně, pak se zájmem a nakonec s napětím; u záhlaví jeden vykřikl: „*Není to tady!*“ a druhý kontroval: „*Tak by to mohla bejt pravda!*“ Diváci dlouho a prudce aplaudovali, ale někteří byli pohoršení tím, že se uráží náš tisk. O měsíc později hrobníci drželi v rukou Divadelní noviny a scénka byla zkrácena, tleskalo se tedy aspoň vtipu. Když Kopecký viděl inscenaci asi za půl roku, výjev tam už nebyl vůbec.

Hamlet IV. aneb Lusthaus Elsinor

Na podzim roku 1989 se Evžen Sokolovský do Večerního Brna vrací, aby zde v pohostinské režii opět nastudoval *Hamleta IV.* u příležitosti třicetiletého výročí založení divadla. Premiéra se konala 26. října 1989 pod názvem *Hamlet IV. aneb Lusthaus Elsinor*.¹⁴

Z nápovědní knihy můžeme lehce vyčíst, že změny textu byly minimální a omezily se spíše na jednotlivé věty. Změna např. nastala, když herci nabízeli Hamletovi svůj repertoár: místo her *Srpnové pondělí*, *Maucta dobrý večer*, *Držitelé paklčů* se do nabídky dostaly *Polská krev* a *Čardášová princezna*, nebo např. když se Kate představovala Hamletovi, řekla napřed místo toho, že má JAMU: „*Mám vysokou politickou se zájmově uměleckými kroužky.*“ (Sokolovský, 1989:58) Další změnou byla transformace textu do cizích jazyků: monolog Hamleta v angličtině (Sokolovský, 1989:50) a ruština v parodii na Čechova. (Sokolovský, 1989:66) Text se nevyhnul drobnějším škrtnům; mezi větší škrty patřilo vypuštění písně *Kvinde*. (Sokolovský, 1989:38–39) Vladimír Fux napsal pro tuto inscenaci zcela novou píseň o tom, že otázka „být či nebýt“ je pro lidi

¹⁴ K této inscenaci máme k dispozici pouze nápovědní knihu, program k inscenaci a dvě recenze.

v dnešní době zcela zbytečná. Tato píseň nahradila v textu *Broučka*, který byl vyškrtnut. (Sokolovský, 1989:51)

Z programu se dozvídáme, že Sokolovský využil v inscenaci stejnou hudbu Ladislava Štancla. Také k choreografii si stejně jako v roce 1962 přizval Luboš Ogouna. Zcela nově byla vytvořena scéna (Emil Konečný), o níž nás letmo informuje Karel Bundálek (1989), že byla vyřešena z „drátěné kobky“ a „rezavých cár“. Kostýmy Zity Mikloškové označil jako „nesourodé“. Také herecké obsazení bylo zcela změněno. Oba kritici, Srna i Bundálek, inscenaci nepřijali kladně. Shodně napsali, že nepřináší nic nového, žádné současné aktuální myšlenky. Také přijetí publika bylo podle nich údajně chladné, inscenace prý málokdy vyvolávala u diváků smích. (Bundálek, 1989; Srna, 1989)

Zde však musíme zdůraznit, že v tomto případě nebyla kritika zřejmě zcela objektivní. Buď oba kritici inscenační záměr Sokolovského nepochopili, nebo jim doba prostě ještě neumožňovala vyjádřit se svobodně. Samozřejmě, že inscenace byla poznamenána i tím, že herečtí interpreti nedosahovali takových kvalit jako jejich předchůdci, a možná také i tím, že Sokolovský nedokázal svůj záměr tak jasně zrealizovat. Avšak např. skutečnosti, že diváci nepřijali inscenaci nadšeně a věle, se nemůžeme divit, neboť kdo by se smál tomu, že za necelých třicet let se téměř nic nezměnilo a situace se znovu opakuje. Vladimír Fux nám k tomu řekl: „(...) čili neměl pravdu Srna, když napsal, že inscenace nepřináší nic nového. Naopak, v tom byla ta hrůza. Ten Evženův záměr byl v tom, že se nezměnilo absolutně nic, že to platí všechno, jak to bylo.“ „*Lusthaus*“ v názvu měl podle něj ironicky vyjádřit, „jak je to všechno báječné“. (Fux, 1998) Proto se osobně k jeho názoru přikláníme, neboť *Hamlet IV.* útočí na zneužívání moci, a tímto svým poselstvím se dá postavit proti každému špatnému politickému systému, nemluvě o tom z konce let osmdesátých. Jako podklad k tomuto oprávněnému pohledu mohou posloužit i Sokolovského vlastní slova k této inscenaci, z nichž jsme ve zkrácené podobě vybrali hlavní myšlenky vztahující se k tomuto problému: „Když jsem si po létech přečetl Fuxovu hru, zjistil jsem, že na její aktuálnosti pranic nebylo. (...) Za posledních 20 let se neuvěřitelně zmnožila byrokracie. Boj proti ní není dobojován. Naopak, prohráváme. Byrokracie narůstá, i když říkáme, že ne. Tady někde můžeme začít pojmenovávat věci, které je divák potřebný slyšet. (...) v této nepřehledné době je povinností satirického divadla – jsou-li tvůrci schopni – tuto nepřehlednost divákovi zpřehledňovat. Neustále mu ukazovat co ne, co ne a co ne. A nemusíme mu ani říkat co ano. To už si každý divák vybere sám.“ (Harvánek, 1989)

Závěr

Fuxův text *Hamleta IV.* má mnohem více společného s Laforguem a Burianem než se Shakespearem. Zatímco Laforgue ovlivnil vznik dalších textů především změnou známého příběhu a ironickým pohledem na postavu dánského prince, Burianovi jeho podněty posloužily k vytvoření nové dramatické podoby. Fuxův text je přepisem toho Burianova do satirického tvaru a musíme zdůraznit,

že se tu nemění ani tak obsah jako forma, která je inspirována především metodou Osvozeného divadla. S textem se při práci na inscenaci zacházelo jako se scénářem a na jeho výsledné podobě se podílel celý soubor.

Základní rámec celé inscenace vytvořil Sokolovský tým, že ji zasadil do cirkusového prostředí. Na začátku nechal na scénu napochodovat celý soubor za doprovodu divoké cirkusové hudby a blikajícího světelného nápisu „Cirkus Elsinor“. Jednotlivé předváděné obrazy pak mohly být vnímavými diváky chápány jako čísla odehrávající se v cirkusové manéži, v níž hlavní roli klaunů, kterým je dovoleno říkat vše ‚na plnou pusu‘, představovali oba Hrobníci. Toto inscenační uchopení Sokolovskému umožnilo vystavět celou inscenaci na principu tzv. „divadla na divadle“ a využít v ní prostředků, které si divadlo osvojilo při dřívějších inscenacích kabaretních pásem.

V našem rozboru jsme chtěli především postihnout charakter inscenace analýzou jejích jednotlivých složek. Ačkoliv jsme se snažili jednotlivé složky od sebe oddělit, ne vždy se to dařilo, což je důkazem toho, že všechny složky zde byly na sobě závislé, existovaly pouze dohromady, žádná z nich nevyčnívala na úkor jiných a společně vytvářely celkový tvar inscenace. Inscenační práce Satirického divadla Večerní Brno směřovala ve vrcholném období k tzv. „syntetickému divadlu“ a podle našeho názoru patří *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* k těm, v jejichž případě se tato snaha uskutečnila v praxi. Po *Hamletovi IV.* dosáhly sice větších úspěchů *Drak je drak* (1963) a *Král-Vávra* (1964), *Hamletovi IV.* však náleží prvenství v této nejvýznamnější etapě divadla. Sami pamětníci se o něm nezdírká vyslovují, že byl inscenací nejpoetičtější a nejvíce propracovanou. Nezbývá než s nimi souhlasit a konstatovat, že se zde podařilo splnit předsevzetí, které si divadlo zadalo: vytvořit „*legraci, která by voněla nejen poezií, ale i moudrostí humoru*“. (*Hamlet IV.*, 1962)

Největší ohodnocení se *Hamletovi IV.* dostalo na šestém Festivalu malých divadel v Sarajevu, kde získal Cenu města Sarajeva a Cenu umělecké poroty. Míla Semerádová (1965) ve své rozhlasové recenzi uvedla, že v Sarajevu se uskutečnila 175. repríza *Hamleta IV.* To je však poněkud přehnané. Pravděpodobnější se zdají být údaje, z nichž vyplývá, že *Hamlet IV.* byl na repertoáru divadla ještě v roce 1966 a téměř v polovině tohoto roku měl odehráno kolem 120 představení.¹⁵

¹⁵ Vladimír Vít (1966) udává na konci května 1966 ve svém protokolu 119 představení při průměrné návštěvnosti 317 diváků; v časopise *Večerního Brna Večery pod rampou* se vyskytuje údaj se 121 představeními do konce března 1966. (Černík, 1966:8)

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- BUNDÁLEK, Karel. 1962. *Cirkus Elsinor. Rovnost*, Brno, 21. 6. 1962.
- _____. 1989. Na Elsinoru nic nového. *Brněnský večerník*, Brno, 31. 10. 1989.
- BURLIAN, Emil František. *Hamlet III., králevic dánský anebo Být či nebyt čili Trůny dobré na dřevu*. [Strojopis. Nedat.] V osobním vlastnictví Vladimíra Fuxe.
- ČERNÍK, Lubomír (redig.). *Večery pod rampou. List divadelních patriotů Večerního Brna*. 1966, č. 1.
- FISCHER, J. O. a kol. 1976. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. Díl II. (1870–1930). Praha: Academia, 1976.
- FUX, Vladimír. 1989. *Hamlet IV*. Praha: Dilia, 1989.
- _____. 1998. *Osobní výpověď*. [Audiozáznam.] 24. 3. 1998. V osobním vlastnictví Kláry Kovářové.
- GRIMM, Pavel. 1963. Sie Kamen, wurden gesehen und siegten. *Aufbau und Frieden*, Praha, 27. 7.1963.
- Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor*. [Audiozáznam inscenace v upravené podobě pro rozhlasové posluchače. Nedat.] V osobním vlastnictví Vladimíra Fuxe.
- Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor*. Program k inscenaci. [1962.] Premiéra 27. 5. 1962, SDVB, Brno. Brno, DoMZM, VB 16.
- Hamlet IV. aneb Lusthaus Elsinor*, Program k inscenaci. [1989.] Premiéra 26. 10. 1989, SDVB, Divadlo U Jakuba, Brno. V osobním vlastnictví Věry Šuráňové-Zástěrové.
- HARVÁNEK, Pavel. O divadle, zvláště satirickém. Rozhovor s Vladimírem Fuxem a Evženem Sokolovským. In *Hamlet IV. aneb Lusthaus Elsinor*. Program k inscenaci. [1989.] Premiéra 26.10. 1989, SDVB, Divadlo U Jakuba, Brno. V osobním vlastnictví Věry Šuráňové-Zástěrové.
- HILMERA, Jiří. 1963. Scény malých scén. *Acta scaenographica* 4, srpen, 1963, č.1, 13–15.
- jnk-. 1962. Blyská se na časy? *Plamen*, Praha, 1962, č. 8.
- JURKA, Jiří. 1999. *Osobní výpověď*. [Rukopis.] 24. 2. 1999. V osobním vlastnictví Kláry Kovářové.
- KAŠUBA, Milan. 1999. *Osobní výpověď*. [Rukopis.] 18. 2. 1999. V osobním vlastnictví Kláry Kovářové.
- KLAPKOVÁ-MACHÁČKOVÁ, Stanislava – RIEGL, Dobroslav. 1999. *Osobní výpověď*. [Rukopis.] 10. 2. 1999. V osobním vlastnictví Kláry Kovářové.
- KOPECKÝ, Jan. 1964. False fire čili Palba naslepo. *Host do domu*, č. 5, 1964.
- KOVÁŘOVÁ, Klára. 1999. *Analýza inscenace Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor v režii Evžena Sokolovského*. Brno 1999. Seminární práce, ÚDFV FF MU.
- _____. 2002. *Režijní postupy Evžena Sokolovského v Satirickém divadle Večerní Brno*. Brno 2002. Diplomová práce, ÚDFV FF MU.
- LAFORGUE, Jules. 1927. *Hamlet*. Praha: Odeon, 1927.
- MALÁ, Inka. Drache bleibt Drache und Hamlet IV. *Im Herzen Europas*, Praha, 1963, č. 9, 20–21.
- mir /M. Rejnuš/: Cesta za humorem poetickým a moudrým. *Lidová demokracie*, Brno, 2. 6. 1962.
- Osobní výpověď*. 20. 4. 1998. BERÁNKOVÁ-SOKOLOVSKÁ, Marie – JEŽKOVÁ-HANÁKOVÁ, Dagmar – FUX, Vladimír – JURKA, Jiří – VÝLET, Miroslav. [Audiozáznam.] V osobním vlastnictví Kláry Kovářové.
- PAVELKA, Jiří – POSPÍŠIL, Ivo: *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Brno: Georgetown, 1993. ISBN 80–901604–0–9.
- REJNUŠ, Miloš: *Kabaret Večerní Brno*. Praha: Orbis, 1965.
- RYBÁK, Oto. *Fotografie k inscenaci Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor*. [Nedat.] Premiéra 27. 5. 1962, SDVB, Brno. Brno, DoMZM, VB 5, VB 6, VB 7.
- SEMERÁDOVÁ, Míla. 1965. *S Večerním Brnem 14 dnů po Jugoslávii*. [Opis rozhlasové recenze.] Magazín kultury, Praha: Československý rozhlas, 1965.
- SCHERL, Adolf: E. F. Burian divadelník. In OBST, Milan, SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: NČAV, 1962.
- SOKOLOVSKÝ, Evžen, RADOUSOVÁ, Jana. *Návodní kniha k inscenaci Hamlet IV. aneb Lusthaus Elsinor*. [1989.] Premiéra 26. 10. 1989, SDVB, Divadlo U Jakuba. Brno, DoMZM, VB 16.

- _____. *Režijní kniha k inscenaci Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor.* [1962.] Premiéra 27. 5. 1962, SDVB, Brno. V osobním vlastnictví Kláry Kovářové.
- SRBA, Bořivoj. 1987. Jules Laforgue jako dramatik. In *Program. Divadelní list Státního divadla v Brně, 1987, září, str. 30–34.*
- SRNA, Zdeněk. 1989. Ach, kdeže loňské sněhy jsou! *Rovnost, Brno, 15. 11. 1989.*
- SUCHÁNEK, Ladislav. 1998. *Osobní výpověď.* [Audiozáznam.] 6. 4. 1998. V osobním vlastnictví Kláry Kovářové.
- SUCHAŘÍPA, Leoš. 1962. A na červenou do dějin! *Divadelní noviny, 20. 6. 1962.*
- ŠTANCL, Ladislav. *Hamlet IV. aneb cirkus Elsinor.* [Audiozáznam hudby k inscenaci. Nedat.] V osobním vlastnictví Evy Štanclové.
- _____. 1962. *Hudební partitura k inscenaci Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor.* [Rukopis. 1962.] V osobním vlastnictví Evy Štanclové.
- UHDE, Milan. 1962. Cirkus Elsinor. *Host do domu, 1962, č. 7.*
- VÍR, Vladimír. 1966 [Statistické údaje k inscenacím Večerního Brna 1959–1966. Strojopis. 1966.] vpa. 1962. Nová inscenace Večerního Brna. *Svobodné slovo, Brno, 29. 5. 1962.*
- ZÁHOŘ, Zdeněk. 1909. Jules Laforgue a jeho Hamlet. *Novina, ročník II., 1909, č. 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22.*

HAMLET IV. VON VLADIMÍR FUX IM THEATER VEČERNÍ BRNO

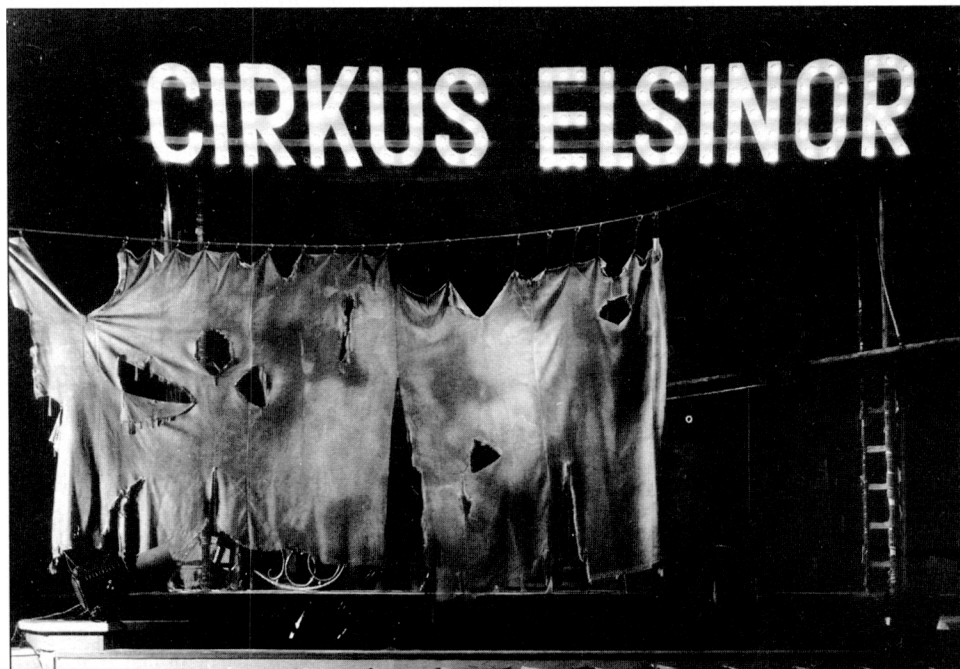
Der Artikel beschäftigt sich mit der Inszenierung des Theaterstückes *Hamlet IV. oder Zirkus Elsinor*, dessen Premiere am 27. Mai 1962 im Theater Večerní Brno uraufgeführt wurde und zu den erfolgreichsten Inszenierungen dieses Theaters gehört.

Zuerst werden beide Ausgangstexte vorgestellt, von denen Vladimír Fux's Travestie ausgeht: *Hamlet* von Jules Laforgue, einem von den französischen „verdammten“ Dichtern und *Hamlet III.* von E.F. Burian, einem tschechischen bahnbrechenden Theaterregisseur. Die im Titel erscheinende Zahl IV. symbolisiert die Reihenfolge der Stoffbearbeitung (ganz am Anfang stand das berühmte Trauerspiel von William Shakespeare). In seinem satirischen Stück benutzte Fux die Methode des Theaters *Osvobozené divadlo* (Das Befreite Theater) und nach dem Muster von Jiří Voskovec und Jan Werich verbreitete er die beiden Totengräber quer durch das ganze Stück und machte aus ihnen die durchlaufende Kommentatoren. Ihre Dialoge, besonders die, die auf der Vorbühne vorgespielt wurden, haben sich auf das politische und gesellschaftliche Zeitgeschehen bezogen.

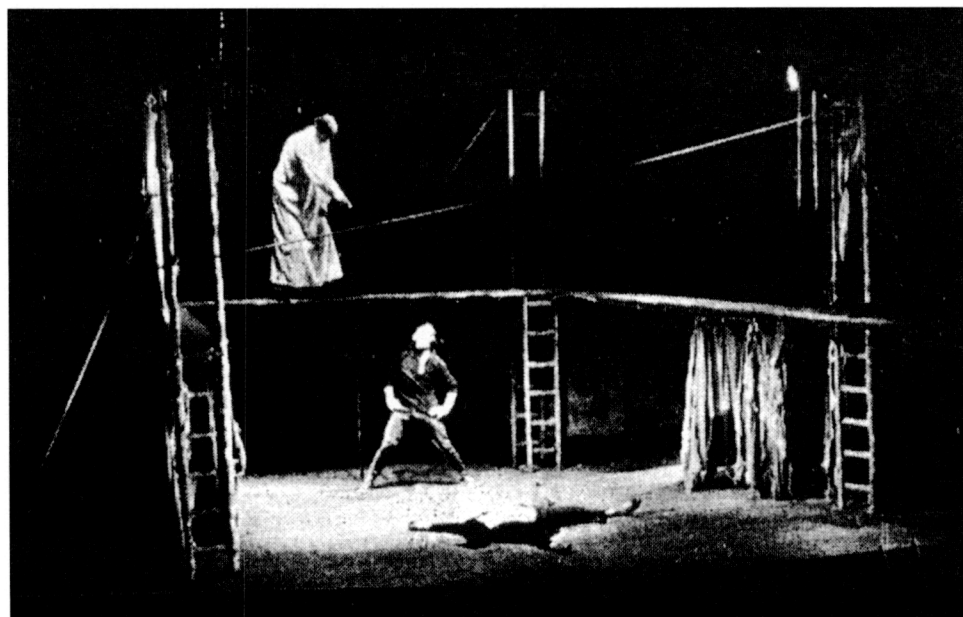
Im Titel erwähnter Zirkus Elsinor weist auf die Inszenierungserfassung hin, weil nach dem Regisseur Evžen Sokolovský sich die ganze Inszenierung in einem Zirkusraum abspielte. Am Anfang ließ er das ganze Ensemble unter der wilden Zirkusmusikbegleitung und blickendem Lichtanschritt „Zirkus Elsinor“, der über die Bühne hing, auf die Bühne aufmarschieren. Dieser Rahmen ermöglichte ihm die Inszenierung nach dem Prinzip „Theater am Theater“ aufzubauen und solche Theatermittel zu verwenden, die sich das Theater Večerní Brno bei den früheren Kabarettinszenierungen aneignete.

Ende der Achtzigerjahre kehrte Sokolovský in das Theater Večerní Brno zurück, um hier bei der Gelegenheit des dreißigjährigen Jubiläums der Theatergründung die neue Inszenierung dieses Stückes einzustudieren (Premiere 26. October 1989). Im Titel erschien diesmal statt „Zirkus“ die Bezeichnung „Lusthaus Elsinor“, die ironisch ausdrücken sollte, „wie es alles wunderbar ist“.

Fuxův Hamlet IV. ve Večerním Brně



Scéna Jaroslava Jiřího Janečka k inscenaci *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* (1962).
Foto: O. Rybák.



Pohled na celou scénu (přetištěno z časopisu *Acta scenographica*)



Miroslav Výlet (William), Dagmar Ježková (Kate) a Jan Sedlář v parodii
na čechovovské divadlo. Foto: O. Rybák.



Josef Štefl (Hamlet), Lubomír Černík a Jiří Jurka (Hrobníci). Foto: O. Rybák.



Ladislav Suchánek (Fengo) a Miroslav Výlet (Polonius). Foto: O. Rybák.