

Režisér syntetické kompozice

(K divadelním režiiím Josefa Henkeho)

The Director of Synthetic Composition

(On Josef Henke's Theatre Direction)

Tatjana Lazorčáková

[spectrum]

Abstrakt

Studie se zaměřuje na divadelní tvorbu režiséra Josefa Henkeho, jehož jméno je spojováno především s inovativní rozhlasovou inscenací šedesátých let 20. století. Text, který vznikl na základě důsledné práce s archivními prameny a heuristického výzkumu, sleduje nejdříve Henkeho vztah k divadlu a jeho inspiraci tvorbou E. F. Buriana, která se odrazila v základních znacích Henkeho režijního stylu – metaforičnosti, rytmizaci, důrazu na zvukovou kompozici a interpretační pravdivost. V hlavní části se studie zaměřuje na jednotlivá angažmá v profesionálních činoherních a loutkových divadlech a v analytickém pohledu předkládá svědectví o konkrétních režijních postupech v Henkeho divadelní tvorbě. Autorka věnuje pozornost zejména normalizačnímu období, v němž režisér nesměl pracovat v rozhlase a divadlo se stalo prostorem pro jeho tvůrčí seberealizaci a k prosazování dramaturgických, inscenačních a tematických linií. Studie poukazuje na režisérův transfer rozhlasových prostředků do inscenačního tvaru, ale také na ideologické limity a osobní perzekuci režiséra v období normalizace, a na postupně se formující dominantní aspekty divadelních režii, jako byla preference tématu etických a morálních hodnot či scénické prosazení folklorních tradic, lidové poezie a písní, zvyků a rituálů. Jako nejvýraznější je pak označena Henkeho tvorba pro loutková divadla, která představovala pro režiséra relativně svobodný prostor k prosazení vlastních adaptačních zásahů či autorských scénářů a k programovému uplatňování stylových postupů ve smyslu synkretické režie, preferující přesnou rytmizaci slovní, herecké i zvukové a pohybové složky na jevišti a vytvoření syntetické scénické kompozice.

Klíčová slova

Josef Henke, E. F. Burian, divadelní režie, normalizace, loutkové divadlo, lidové hry, Divadlo Loutka, Divadlo Spejbla a Hurvínka

Abstract

This article focuses on the theatre work of director Josef Henke, whose name is primarily connected with the innovative radio production of the 1960s. The article, based on a meticulous archival and heuristic research, tracks Henke's connection to theatre. I look at how his inspiration by the work of E. F. Burian reflected in the fundamental features of Henke's style of direction – use of metaphors, rhythm, emphasis on sound composition, and interpretative

verity. The article also focuses on Henke's personal engagements with professional drama and puppet theatre and analyses Henke's particular directing approaches. I pay particular attention to the period of Normalisation in Czechoslovakia, when Henke could not work for the radio, and therefore, theatre became a space for his creative self-realisation and implementation of dramaturgical, production, and thematic ideas. The article emphasises the transfer of the directorial features Henke applied in his radio productions into theatrical performances as well as points out to the ideological limits and personal persecution of the director in the times of Normalisation. Within this period, the director gradually formed his signature approach which included the preference of the topics of ethical and moral values or scenic emphasis on folklore, folk poetry and songs, customs, and rituals. Henke's work for puppet theatre is subsequently labelled as the most significant in this respect as it allowed him a relatively free space for his own adaptations, creative scripts, and systematic use of syncretic direction, encompassing the accurate rhythm of words, acting, sound, and movements on the stage in order to create a synthetic scenic composition.

Key words

Josef Henke, E. F. Burian, theatre direction, Normalisation period, puppet theatre, folk plays, Theatre Loutka, Theatre of Spejbl and Hurvínek

Studie vznikla za podpory MŠMT ČR udělené Univerzitě Palackého v Olomouci (IGA_FF_2020_007).

„...divadlo je dům plný poezie.“
(HENKE 1992: 15)

Osobnost režiséra Josefa Henkeho (1933–2006) je spojována především s rozhlasovými inscenacemi z šedesátých let 20. století, vyznačujícími se svébytným zacházením s rytmem a hlasovou kompozicí¹ (CZECH 1987; ŠTĚRBOVÁ 1995). Na tento styl dokázal Henke navázat i po téměř dvacetileté vynucené tvůrčí pauze² realizací zvukově ozvláštňených rozhlasových inscenací, v nichž pracoval s melodikou a intonací, s kontrastní kompozicí zvuků a ticha pro budování atmosféry i sémantické působivosti slovesného

1 Za všechny připomeňme rozhlasové inscenace *Život a dílo skladatele Foltýna* (1963) nebo *Sudičky* (1968) – tituly, které jsou synonymem vrcholu moderní české rozhlasové režie.

2 Josef Henke byl na základě svých politických aktivit v roce 1968 (krátce byl v tomto roce ve funkci předsedy CZV KSČ v Čs. rozhlasu) a realizace gramofonové nahrávky na paměť Jana Palacha *Kde končí svět* (v roce 1969 ji natočil ve vlastním uměleckém družstvu Ar(i)stón) v roce 1970 vyloučen z KSČ a v lednu 1972 přinucen k odchodu z pražského rozhlasu. V období normalizace mu nebylo dovoleno pokračovat v rozhlasových režiiích ani pracovat v pražských divadlech, několik let zůstal ve svobodném povolání a z existenční nouze jej zachraňovaly příležitostné projekty pro Národní muzeum, práce v pražské Viole a režie v oblastních divadlech. Vypovídá o tom rozsáhlá korespondence v pozůstalosti, adresovaná představitelům pražské rozhlasové redakce i ředitelům divadel, v níž žádal o možnost spolupráce, nabízel scénáře, projekty inscenací i režijní zapojení. Viz pozůstalost Josefa Henkeho, Dokumentační centrum dramatických umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (dále Dokumentační centrum FF UP), sign. R 1535/732.

tvary.³ V doposud publikovaných textech o Henkem, v biografických heslech a rozhovorech (HENKE a PRAŽAN 1999; MATYS 2008; HNILIČKA 2016) i v režisérově životopisu⁴ je zmiňováno široké spektrum jeho aktivit. Vedle rozhlasových inscenací a literárně dramatických pořadů poezie také tvorba televizních scénářů a jejich režijní realizace, komorní inscenace pro pražskou Violu a Lyru Pragensis, literárně hudební pásma v Národním muzeu, původní dramatické texty, adaptace a autorské kompozice, režie gramofonových nahrávek a v neposlední řadě také divadelní režie.

Zatímco Henkeho rozhlasové inscenace byly opakovaně podrobeny analýzám (CZECH 1987; ŠTĚRBOVÁ 1995; ZAJÍČKOVÁ 2010; BOJDA 2021), na jejichž základě mohou rozhlasoví historici mluvit i o důrazu na „odkrývání významových podkresů jednotlivých dramatických situací, na plastickou přesnost hereckého projevu, cizelovaného a prokreslovaného do posledního detailu, na psychologickou hloubku i na postižení a odstiňování všech dosažitelných stylových a jazykových charakteristik textu“ (MATYS 2008: 41) či o „smyslu pro poezii jeviště, lyričnost a náladu“ (HNILIČKA 2016: 4), v oblasti Henkeho divadelní tvorby analytické východisko absentuje. Žádný z divadelních historiků se doposud nezabýval Henkeho divadelními režii a nepokusil se charakterizovat jeho režijní postupy. Pokud chceme se stejnou důsledností, kterou podstoupili rozhlasoví badatelé, prozkoumat nemalou část Henkeho tvůrčího života,⁵ můžeme vycházet primárně z hypotézy, že i v divadelní režii Henke uplatňoval postupy, signifikantní pro jeho rozhlasovou tvorbu – metaforičnost, rytmizaci, důraz na zvukovou kompozici a interpretační pravdivost. K potvrzení nebo vyvrácení této hypotézy můžeme dojít jen cestou výzkumu zaměřeného na analýzu realizovaných divadelních inscenací a zobecněním Henkeho režijních principů.⁶

Výchozím materiálem pro výzkum se stala pozůstalost Josefa Henkeho,⁷ doplněná podrobnými rešeršemi z dobového tisku a materiály z databáze Osobnosti–Josef Henke,

3 Příkladem je inscenace hry Antonína Přídala *Pěnkava s Loutnou* (1990).

4 Viz (HENKE 1995).

5 Henke působil v českých divadlech od roku 1955 a po přestávkách, kdy byl zaměstnán v rozhlasu, ukončil divadelní tvorbu v roce 1989. Celkem se jedná o 31 let, což je více jak polovina jeho tvůrčího života, během nichž realizoval přes devadesát divadelních inscenací v divadlech v Brně, Praze, Plzni, Mostě, Kladně, Pardubicích, Benešově, Chebu a dalších městech (včetně inscenací pro Violu, Lyru Pragensis a Choreu Bohemicu i další instituce). V databázi Institutu umění – Divadelního ústavu (Tvorba osobností) je uvedeno celkem 92 režii, během výzkumu se podařilo dohledat další Henkeho realizace pořadů pro pražskou Violu či Lyru Pragensis, které databáze neobsahuje. Kompletní soupis režijní práce tak teprve vzniká a jeho pracovní verze je k dispozici v archivu autorky studie.

6 Výzkum divadelní činnosti Josefa Henkeho probíhal v roce 2020 na Katedře divadelních a filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (dále FF UP) a podílel se na něm, vedle autorky studie, také studentský tým složený z Nikolý Horníkové, Žofie Lamerové a Tomáše Bojdy, který se zaměřil na rešeršní činnost.

7 Pozůstalost Josefa Henkeho je uložena v Dokumentačním centru FF UP, na Katedře divadelních a filmových studií FF UP v Olomouci a obsahuje vedle pracovní i osobní korespondence také režijní knihy s poznámkami, programy k inscenacím, výstřižky z novin, rukopisy Henkem poskytnutých rozhovorů a texty jeho teoretických studií zaměřených na rozhlasovou tvorbu či umělecký přednes. Bohužel jen sporadicky jsou v pozůstalosti zastoupeny výstřižky s kritikou reflexí Henkeho divadelních inscenací. Pozůstalost byla získána darem od vdovy Anny Henkeové v souvislosti s diplomovou prací Markéty Zajíčkové (2010) o rozhlasových inscenacích J. Henkeho.

zpracované a přístupné v Institutu umění – Divadelním ústavu (dále IDU) v Praze. Na počátku jsme si položili jen jednu otázku: Aplikoval Henke v divadelních inscenacích stejné postupy, jaké charakterizovaly jeho rozhlasovou tvorbu? Z této otázky vyplývaly mnohé další, vztahující se jak k divadelní tvorbě, tak k Henkeho osobnosti. Cesta k odpovědím vedla od základních profesních údajů přes materiály v pozůstalosti až k dostupným recenzím a jejich vyhodnocení. V první etapě výzkumu jsme se zaměřili na Henkeho cestu k divadlu, počáteční zkušenosti ze spolupráce s Emilem Františkem Burianem a zejména pak na dominantní linii jeho divadelní tvorby, v níž se odrážel vztah k lidovým tradicím a loutkám.⁸

Cesta k divadlu - D 34

V jednom z rozhovorů v devadesátých letech Josef Henke přiznává své už od dětství trávající okouzlení loutkovým divadlem, zvýšený zájem o recitaci, ale také o poslech veršů a divadelních her v rozhlasu: „Už jako kluk jsem miloval verše a divadelní hry v rozhlasu. [...] Magičnost rozhlasu, na níž věřím dodnes, mne chytla. I divadlo jsem chtěl dělat proto, že jsem věřil, že je to dům plný poezie...“ (HENKE 1992: 15). Vzpomínka do značné míry objasňuje impulz k přihlášce na divadelní režii, kterou Henke na pražské AMU studoval v letech 1951–1956. Jeho divadelní a rozhlasové aktivity se začaly rozvíjet souběžně. Jestliže pro rozhlasovou práci získal tehdejšího studenta Josef Bezdíček⁹ (HNILIČKA 2016), divadelníka Henkeho oslovila tvorba Emila Františka Buriana, jehož inscenace v tehdejší Armádním uměleckém divadle navštěvoval.¹⁰ Inspirován Buriánovým poetickým syntetickým divadlem vytvořil Henke v rámci studentských prací montáž z Wolkerových textů, doplněnou rytmizovanou projekcí a stylizovaným pohybem na hudbu tehdejšího studenta HAMU Marka Kopelenta,¹¹ kterou však pedagogická komise po interní prezentaci zakázala uvést. Inscenace byla zakázaná pro „údajný formalismus a nezdravé experimentování“ (HENKE 1985: 31) – tedy z důvodů, kterými se podle dobové frazeologie odmítala umělecká díla vymykající se oficiálním stylovým principům socialistického realismu. O zákazu studentské inscenace se dozvěděl Burian, který pozval Henkeho k osobnímu rozhovoru¹² a nabídl mu spolupráci v D 34,¹³ ve kterém Josef Henke působil od roku 1955 nejprve jako asistent režie, po dokončení

8 Stranou zájmu zůstala v první fázi výzkumu tvorba pro Divadlo Viola, Lyru Pragensis, inscenace v Disku, pořady pro Národní muzeum, Choreu Bohemicu a další instituce.

9 Josef Bezdíček, který je považován za zakladatele moderní rozhlasové režie, působil v padesátých letech na AMU jako pedagog, v roce 1956 se stal mimořádným profesorem a působil jako děkan divadelní fakulty AMU.

10 Konkrétním podnětem pro Henkeho zaujetí divadelní tvorbou byla světelná předehra v inscenaci *Maškaráda*, na níž se kromě E. F. Buriana podílel scénický výtvarník Vladimír Nývlt. Srovnej (HENKE a PRAŽAN 1999: 2).

11 Marek Kopelent studoval skladbu na HAMU v letech 1951–1955 u prof. Jaroslava Řídkého, v šedesátých letech spoluzaložil Pražskou skupinu Nové hudby (MATZNER 2009).

12 Informaci uvádí Henke v několika textech – např. (JUSTL 1985: 31; HENKE a PRAŽAN 1999: 2).

13 V roce 1955 přejmenoval Burian Armádní umělecké divadlo na D 34, aby zdůraznil odklon od své „budovatelské“ etapy a návaznost na avantgardní období své tvorby.

studia jako režisér (MATYS 2008) a do konce angažmá (1958) se podílel na deseti inscenacích.¹⁴

I přes poměrně malou výpovědní hodnotu kritických ohlasů můžeme s jistotou říct, že působení v D 34 představovalo pro Henkeho důležité seznámení s Burianovými režijními a dramaturgickými postupy a vytvořilo základ jeho režijního rukopisu. Inspiroval se autorskými zásahy do textu, důrazem na rytmizační pointování jevištní akce a na hudební kompozici, a to nejen ve smyslu začlenění muzikálních prvků, ale také organizace hlasových promluv, hudby a ticha na jevišti. Současně začal uvažovat o choreografii a scénografii jako o komponentech, které umocňují jevištní atmosféru a posilují myšlenkové vyznění inscenací.

Spolupráci s D 34 Henke ukončil 15. srpna 1958 a hned následující den podepsal smlouvu s Čs. rozhlasem, v němž se stal po šestileté externí spolupráci režisérem literárně-dramatické redakce. S divadlem však nepřestal spolupracovat a v roce 1959 využil „symbiózu“ svých dvou tvůrčích linií, když divadelní inscenaci *Patnáct šňůr penízků*, kterou pohostinsky nastudoval na jevišti Divadla J. K. Tyla v Plzni, o několik týdnů později uvedl také v rozhlasové verzi.¹⁵ Původní čínská legenda, upravená německým dramatikem Günterem Weisenbornem, měla vedle ideologicky průchozího tématu (boj proti nespravedlnosti spáchané na prostých rolnících) především poetický jazyk, napínavý děj a exotickou atmosféru. Henke zvolil pro jevištní nastudování formu stylizovaného divadla – podpořil poetickou atmosféru důrazem na básnivé slovo a jeho rytmizaci nadlehčenými gesty, tanečním pohybem postav a hudbou s čínskou harmonií, a současně zapojil zcizující promluvy postav do hlediště. V kritických ohlasech se sice objevují výtky k rozvleklosti příběhu, přílišné lyrizaci (FABIAN 1959) i k nepřipravenosti herců na stylizovaný projev (GM 1959), na druhé straně se recenzenti shodli na zvýrazněném morálním vyznění příběhu. Můžeme tedy usuzovat, že pro Henkeho byla inspirující především rovina poetických náznaků na úkor realistického gesta a že se snažil o vytvoření atmosféry a zvýraznění etické roviny hry. A je také docela zřejmé, že využil záměrný kontrast poetické formy s antiiluzivními vstupy, tedy brechtovské postupy, získané v D 34.

Návrat do Divadla E. F. Buriana

K divadelní režii se Henke vrátil naplno už v létě 1960, když nastoupil jako režisér do Divadla E. F. Buriana (dále DEFB). Nově ustavené divadlo vzniklo transformací D 34, které se po smrti svého zakladatele ocitlo v personální i tvůrčí krizi, jejíž příčiny sledávala kritika v bezkonceptní dramaturgii a beztvarosti představení (SMETANA

14 Henke byl u většiny inscenací uvedený pouze jako spolutvůrce režie.

15 Československá premiéra divadelního nastudování proběhla 1. 7. 1959. Rozhlasová verze se natáčela v plzeňském rozhlasovém studiu od 20. 10. do 5. 11. 1959, odvysílána byla 2. 10. 1960. Informaci o rozhlasové verzi a jejím vysílání byla obdržena na základě dotazu do Archivu Českého rozhlasu Praha. V jejích interní databázi pod označením AIS jsou „křestní listy“ jednotlivých inscenací daného režiséra. Viz Heslo Josef Henke, interní rozhlasová databáze AIS.

1960: 1). Uměleckým šéfem, který měl vrátit divadlu prestiž i zájem publika, se od sezony 1960/1961 stal Karel Novák (do té doby působící v Olomouci), který začal společně s dramaturgyní Helenou Šimáčkovou budovat nový umělecký program nazvaný „Divadlo současného dramatu a poezie“ (MIKULOVÁ 2017: 184). Je pravděpodobné, že takový program, avizující příklon k poetickému divadlu a k současné dramatice spojující lyričnost se satirickým viděním světa (NOVÁK 1960: 1), Henkeho přitahoval nebo přinejmenším souzněl s jeho tvůrčím naladěním i jeho dosavadními divadelními zkušenostmi. V sezoně 1960/1961 vytvořil tři samostatné inscenace – hry Férence Őrsiho *Černý ventilátor*, Shawova dramatu *Pekelník* a Leonovovy hry *Obyčejný člověk*.¹⁶ Z dramaturgického hlediska šlo ovšem o tituly, které se spíše odkláněly od poetického divadla a mířily ke konverzačním a satirickým komediím. Především nastudování britké komedie George Bernarda Shawa *Pekelník* se dočkalo početných recenzí, které kromě hereckých výkonů podrobně reflektovaly i Henkeho režijní přístup. Zatímco Milan Lukeš vyzdvihl režisérovo vedení herců „k oblouku potřebné charakterové proměny“ (LUKEŠ 1961: 4), Jindřich Černý (pod značkou črn) zmiňoval Henkeho razantní zásahy do budované žánrové polohy textu na jevišti: „Mohli bychom na desítkách příkladů ukázat, jak Henke odbourává vážnost situace, a tam, kde je předepsáno ‚vážně‘ nebo ‚se zuřivým opovržením‘, on předpisuje ‚s komickým patosem‘ nebo ‚s ironickou resignací“ (ČERNÝ 1960). Další dvě Henkeho režie v DEFB se nesetkaly s jednoznačně pozitivním přijetím. Miloš Smetana na inscenaci *Černý ventilátor* sice oceňoval důraz na zvukovou kompozici a na práci s herci, nicméně zmiňuje, že se režii nepodařilo překonat slabiny hry (SMETANA 1960). A inscenace Leonovovy hry *Obyčejný člověk* byla podle Jana Císaře prohrou, v níž se projevila nesourodost souboru a netvůrčí přístup k textu (CÍSAŘ 1961). Na druhou stranu, i tyto formulace nabízejí záchytné body ve sledování rodící se režijní poetiky Josefa Henkeho. Objevíme v nich důraz na zvukovou rovinu, na práci s herci a autorské zásahy do tematického i žánrového vyznění původní předlohy – tedy osobité znaky, provázající Henkeho tvorbu v divadle.

Můžeme se jen domnívat, že Henkemu nevyhovovalo směřování divadla, nebo že naopak jeho režijní postupy nekonvenovaly představě Karla Nováka, jisté je, že na počátku nové sezony Henke odchází (angažmá končí 30. 9. 1961). Uvědomíme-li si, že během roku 1961 vytvořil šest rozhlasových inscenací, včetně jedné ze svých prvních výrazných režii (*Malý princ* na základě textu Antoine de Saint-Exupéryho), nezaráží nás téměř roční pauza jeho divadelní režie. Na jaře 1962 nastudoval jako host v brněnském Divadle Julia Fučíka inscenaci *Kouzelník a detektivové aneb Velká pohádka kočičí a taky psi a tulácká a kdovíjaká ještě* (prem. 22. 5. 1962), která vznikla na základě jeho dramatizace textů Karla Čapka a Josefa Čapka, a v novém angažmá v Divadle bratří Mrštíků (od 1. 10. 1962) uvedl svou autorskou koláž z poezie Miloše Macourka *Člověk by nevěřil svým očím* (prem. 2. 12. 1962). Do této inscenace, s podtitulem *Cirkus poezie*, přizval absolventy brněnské konzervatoře, spolupracoval se scénografem Lubošem Hružou a choreografem Lubošem Ogounem, ale také

16 *Černý ventilátor* (prem. 28. 9. 1960); *Pekelník* (prem. 27. 11. 1960); *Obyčejný člověk* (prem. 8. 9. 1961, nastudováno v předešlé sezoně).

se samotným autorem textů Milošem Macourkem.¹⁷ V brněnském kulturním prostoru se ovšem nastudování ocitlo v přímé konfrontaci se svérázným zpracováním Macourkových textů amatérským Divadlem poezie X 59,¹⁸ na což reagovaly všechny dochované recenze, které v Henkeho verzi shledaly řadu nedostatků, týkajících se jak scénáře, tak režie (např. HEK 1962; MIR 1962; -JNK- 1963). Recenzent v brněnské *Rovnosti* vytýkal jednostranný výběr textů a přílišný důraz na vnější význam slov. Za největší slabinu označil nepřipravenost souboru, neporozumění textu či stylovou nesourodost s inscenačním záměrem (HEK 1962: 4). V další recenzi zazněla komparace s amatérskými soubory¹⁹ a zmínka o nezvládnutí nového recitačního stylu souborem. Obdobně reagoval i autor v *Lidové demokracii*, který si všiml nedbalého přednesu. Ale i v kritickém posouzení zaznívalo na závěr ocenění režijního vedení ke kontaktnímu divadlu, nebývalé spontánnosti profesionálních herců a působivosti na publikum (-JNK- 1963; MIR 1962).

V rychlém sledu za sebou připravil Henke v Divadle Bratří Mrštíků komedii *Paní Savageová* s tématem mezilidských vztahů (prem. 10. 2. 1963) a v brněnském Divadle Julia Fučíka pohostinsky hru Miloše Macourka *Jedničky má papoušek* (prem. 1. 3. 1963). Do konce sezony nastudoval ještě jeden z kmenových titulů z Burianova „Děčka“, *Věru Lukášovou* (prem. 30. 6. 1963), komorní hru *Dva na houpačce* (prem. 1. 11. 1963) nebo soudobé drama *Zápas s andělem* (prem. 16. 2. 1964). S výjimkou Macourkova hravého muzikálu *Jedničky má papoušek*, spojovalo další jmenované inscenace téma vztahů a křehkého vnitřního světa jedinců, které bylo pro Henkeho inscenace, rozhlasové i divadelní, velmi časté. Recenzenti ocenili v jeho přístupu k inscenaci *Věra Lukášová* nejen zachování Burianovy textové kompozice, ale také vedení herců ke stylově čistému výrazu (MIR 1963b), a v komorním příběhu *Dva na houpačce*, který probíhá částečně ve formě telefonního dialogu, režisérovo citlivé budování atmosféry slovem a důraz na nepsychologizující projev herců (MIR 1963a). I přes nepřilíš konkrétní formulace v dochovaných recenzních textech můžeme usuzovat na Henkeho důslednou práci s významem slov a s přesvědčivostí herecké interpretace.

V roce 1964 Henke z angažmá brněnského divadla odchází²⁰ a od poloviny šedesátých let se jeho tvůrčí aktivita dělí mezi rozhlas, inscenace v pražské Viole a spolupráci s DAMU. K režii v činoherním divadle se vrací sporadicky na sklonku dekády (v Divadle Na zábradlí, *Nejkrásnější způsob umírání*, prem. 30. 10. 1969) nebo v Realistickém divadle

17 Henke v jednom ze svých rukopisů, věnovaném problematice divadla jednoho herce, uvádí, že se s Macourkem domlouvali naazení cirkusové atmosféry formou mystifikačního textu v programu inscenace (HENKE n.d.).

18 Divadlo poezie X 59 založili v roce 1958 studenti Radim Vašínska a Zdeněk Čecháček. Inscenace *Inzerát na skřivánka*, jeden z prvních titulů brněnského Divadla poezie X (1961), byla pásmem z veršů, próz a písňových textů Josefa Kainara, Konstantina Biebla, Stanislava Kostky Neumanna, Miloše Macourka, Ludvíka Kundery a mladých brněnských básníků. Scénář sestavil Milan Uhde a režii měl Radim Vašínska (CÍSAŘ et al. 1998: 246).

19 Kromě brněnské „Xsky“ zmiňuje recenzent i zájezd třebečského souboru Slabikář, který se v Brně představil s pásmem z Macourkových veršů, s nímž zvítězil na Wolkrově Prostějově. Srovnej (-JNK- 1963).

20 Posledním nastudovaným titulem byla literární kompozice *Růže od pana Shakespeara*, sestavená ze Shakespeareových sonetů a veršů Jiřího Šotoly (prem. 8. 3. 1964).

Z. Nejedlého v Praze, *Cikáni*, prem. 17. 9. 1970), ale to už začíná období, v němž se rozjíždí mašinérie prověřkových pohovorů straníků ohledně srpnové okupace vojsky Varšavské smlouvy a Henkeho působení v rozhlase je 31. ledna 1971 ukončeno. Režisér se ocitá ve svobodném povolání,²¹ odkázán na příležitostné režie ve Viole či Lyře Pragensis, a divadlo se pro něj stává od poloviny sedmdesátých let jedinou existenční jistotou.

Inscenační tituly z normalizačního období vypovídají o žánrové rozmanitosti Henkeho režii, ale nevyčteme z nich důkaz o převažující dramaturgické orientaci, a to z několika důvodů. Henke nebyl v pozici, kdy by si mohl samostatně volit tituly k nastudování, jeho putování od jednoho divadla k druhému se vyznačovalo poměrně krátkými časovými intervaly působení a zejména v oblastních divadlech přijímal často pozici „provozního“ režiséra. Mezi režiiemi najdeme klasické i moderní pohádky (*Velká kočičí pohádka*, *Dalskabáty*, *hříšná ves*, *Hopajda a pekelná kaše*, *Pohádka vodnická*, *Ptačí hlava a srdce*), světovou i českou dramaturgiu (*Slaměný klobouk*, *Naši furianti*, *R. U. R.*, *Husaři*), adaptace (*Barunčino dětství*), lidové hry (*Nová komedie o Libuši*), hry lidových loutkářů či loutkářskou klasiku (*O veselém hrobaři*, *Posvícení v Hudlicích*, *Giňol v nesnážích*) i nastudování vlastních dramatických textů (*Zásnuby*). V neposlední řadě také realizaci autorských scénářů pro loutková divadla, v nichž vyjádřil svůj obdiv k loutkám jako nositelům jevištní poezie (*Hurvínek mezi loutkami*, *Hurvínek a drak*). Nicméně v Henkeho archivních materiálech²² najdeme důkazy o preferenci některých žánrů, zejména adaptací prozaických textů, textů pro loutky a starých lidových her. Na základě analýz všech inscenací lze abstrahovat také dominantní tematické linie, které Henke svou režii zvýrazňoval či dokonce cíleně doplňoval do jevištního tvaru – témata niterného světa mladých dvojic, křehkosti mezilidských vztahů, problematiky etických a morálních hodnot, ale také upřednostňování folklorních tradic, lidové poezie a písní, tradičních zvyků a rituálů. Z inscenací tohoto období, které zastupují dominantní žánrové nebo tematické linie, se podrobněji věnujeme několika příkladům, u nichž dostupné prameny dovolily hlubší analýzu režijních, případně adaptačních postupů.

Loutková divadla a lidové hry

Zatímco Henkeho činoherní inscenace se většinou nedočkaly dostatečné kritické reflexe,²³ zcela odlišný zájem vzbuzovala jeho tvorba v loutkových divadlech.²⁴ Právě

21 Jeden z dokumentů v pozůstalosti vypovídá o přátelích, kteří se za něj v nelehké situaci postavili a díky nimž měl Henke už od 1. 2. 1972 (!) oficiální potvrzení, schválené Národním výborem Praha-Smíchov, o svobodném povolání (HENKE 1972).

22 Na zvýšený zájem odkazuje jak Henkeho korespondence, tak podrobně rozpracované režijní knihy a v neposlední řadě pozitivní přijetí konkrétních inscenací diváky i kritikou.

23 Jednu z výjimek představovala inscenace *Zásnuby*, nastudovaná na základě Henkeho dramatického textu v Divadle Jaroslava Průchy Kladno-Mladá Boleslav (prem. 27. 1. 1979). Situační rámec mozaiky mezilidských vztahů tvořily politické události v únoru 1948, proto byla premiéra avizovaná k výročí „vítězného Února“, což bylo podnětem ke kritickému reflektování nejen v regionálním, ale i celostátním a odborném tisku.

24 Henke nastudoval v období 1975–1989 celkem 11 inscenací v loutkových divadlech. K nejúspěšnějším patřily *O veselém hrobaři* (1980), *Hopajda a pekelná kaše* (1981), *Jedničky má papoušek* (1982), *Posvícení v Hudlicích* (1983), *Experiment u Spejblů* (1988) či *Hurvínek mezi loutkami* (1989).

loutkové inscenace představovaly pro Henkeho největší prostor k prosazení vlastních tvůrčích postupů, a jejich kritická odezva nám umožňuje vytvořit si konkrétnější představu o stylových dominantách režijní tvorby. Adaptační přístup, umožňující Henkemu nejen autorsky zpracovat pro divadlo prozaický text, ale dodat i vlastní tematické linie, představovala inscenace *Barunčino dětství*, kterou Henke nastudoval na základě vlastní dramatisace knihy Antonína Zápotockého *Barunka*. Henke se po celou dobu normalizace snažil o nekonfliktní vztah s tehdejší politickou mocí a výběr ideologicky „neochvějného“ titulu byl pro něho jistou nadějí na návrat k rozhlasové práci.²⁵ Inscenaci nastudoval pohostinsky ve Středočeském loutkovém divadle Kladno (prem. 10. 3. 1975), kde byla uvedena k 30. výročí osvobození ČSSR Sovětskou armádou jako nezpochybnitelný titul, zaštitěný jménem „dělnického“ prezidenta. Henke převzal z prozaické předlohy především rámec příběhu o dětství v malé vesničce, na jehož základě vytvořil koncept jevištního vyprávění rozděleného do čtyř ročních období, do něhož vřadil lidové písničky, říkadla a verše spojené s lidovými zvyky. Už ve scénáři s výrazně epickým charakterem, jak uvádí recenze Miroslava Česala (1975) v *Československém loutkáři*, vytvořil volné pásmo obrazů a vesnických situací na pozadí folklorních prvků. V těchto dvou rovinách koncipoval i dění na jevišti – ponechal part vypravěče s dětským protagonistou, zatímco scény z vesnického života se odehrávaly „za tylovým závěsem pomocí techniky černého divadla“ (ČESAL 1975: 106). Odkaz na burianovské poetické divadlo byl v inscenaci jednoznačný a umožnil rychlé střídání epických a hraných situací. Postupy, které čerpaly z Henkeho rozhlasových zkušeností, se odrazily i ve vytvoření samostatného zvukového plánu pro loutky dětí, na němž se podíleli kromě kladenských herců i členové Dismanova recitačního dětského sboru. Je zřejmé, že vizuální stránka byla v inscenaci spíše ilustrativní a že hlavní důraz položil režisér na mluvené slovo, na vyznění lidové poezie a autentičnost dětského přednesu (ze záznamu). Potvrzuje to i Česalova rozsáhlá recenze upozorněním na nesourodost mluveného projevu a stylizovaných loutek, ale i na profesionalitu mluveného slova (ČESAL 1975: 106). Výtku o neorganickém propojení živých herců a loutek objevíme i v interním hodnocení (MAJEROVÁ 1975), v němž ale autorka současně vyzdvihuje Henkeho dramatisaci, hudbu Vadima Petrova, komponovanou na motivy lidových písní, a výtvarnou poetičnost scény Aloise Tománka. Odmyslíme-li aspekt ideologický, vytvořil Henke v tehdejší kontextu ojedinělou inscenaci založenou na múzičnosti a poetičnosti mluveného slova, přijímanou diváky i odbornou veřejností. O tom nakonec svědčí i účast na Skupově Plzni – soutěžní přehlídce českých profesionálních divadel, kde inscenace získala cenu.²⁶

25 O Henkeho snaze získat zpět postavení oficiálně uznávaného tvůrce svědčí dopisy z počátku sedmdesátých let, které vyznívaly až prosebně, nikdy se v nich však neobjevily omluvné formulace vlastních postojů. Srovnej (HENKE 1972b).

26 V dopise řediteli rozhlasu Karlu Hrabalovi z 24. 1. 1976 psal Henke, že inscenace na Skupově Plni zvítězila, ale – zřejmě po vyjasnění kádrového profilu svého režiséra – nakonec získala jen cenu za scénografi (HENKE 1976).

Dalším z příkladů je inscenace *O veselém hrobaři*, připravená pohostinsky v tehdejší Divadle Loutka (předchozí název Ústřední loutkové divadlo) v Praze²⁷ v roce 1980. Scénář, jehož autory byli loutkáři Hana a Josef Lamkovi, vznikl v roce 1958 a inspirací pro něj byla pohádka Jiřího Mahena *Hrobař a smrt*, do níž autoři scénáře přidali další děj i postavy. Na popud inscenátorů, a v tomto případě byl zřejmě iniciátorem sám Henke, přidali ke svému původnímu textu také lidové prvky v podobě říkadel a poezie. Henkeho režijní koncepce sledovala tři polohy, které vycházely vstříc mezigeneračnímu publiku: rovinu mýtu života a smrti, rovinu propojující pohádku s lidovou poezií a stylizovanou rovinu poetického divadla, založenou, podle dochovaného textu interního hodnocení „na prolnutí lidové tradice s moderním scénickým tvarem“ (MAJEROVÁ 1980: 271).

Henke se ve významovém vyznění zaměřil především na etické téma, nezobrazoval strach ze smrti, ale zlo v člověku a nabízel jeho překonání důvtipem, humorem a soudržností. Na jevišti byl patrný jeho důraz na rytmus a dynamiku akcí, ale také na práci s herci, na mluvené slovo a gesta, na práci s intonací, ztišením a kontrastem. Současně se v mnohovrstevnatém tvaru objevily odkazy na staré loutkářské techniky, např. na princip „rakvičkáren“ či jarmarečního divadla, ale také na tradiční lidové zvyky – vynášení Morany nebo chození s řehtačkami. Henke vytvořil pečlivý zvukový plán, v němž pracoval s melodiemi ptačího štěbetání, s intonovaným přednesem říkadel i pasážemi chóru. V souvislosti s hereckými výkony byla v kontextu souboru inscenace označena za průlomovou, protože překonala dosavadní rozpačitost a neucelenost souboru (MAJEROVÁ 1980).

Inszenaci *O veselém hrobaři* můžeme označit za jednu z vrcholných režii Josefa Henkeho. Překvapení nad výraznou proměnou herecké kvality souboru můžeme přičíst Henkeho jasné koncepci a důslednému prosazení týmové práce s herci, stylovou jedinečnost zajistila kompoziční vrstevnatost jevištního tvaru a výrazová nápaditost v propojení loutek a živé akce s hudební složkou a působivou choreografií, prvky, které byly v tehdejší kontextu loutkového divadla vnímány jako progresivní, a navíc je lze označit za typické znaky Henkeho režijních postupů.²⁸ Pokud bychom uvažovali i o diváckém vnímání, musíme si uvědomit kontext konce osmdesátých let, v němž bylo už samo uvedení lidového textu s důrazem na obecně etická témata do jisté míry překročením oficiální dramaturgie. A v tomto případě mohlo být představení diváky i jinotajně přečteno – jako odvaha vzepřít se nejvyšší „autoritě“ smrti, vysmát se jí, posílit víru v dobré lidské vlastnosti i v sílu společného postupu. Na základě úspěchu inscenace získal Henke v Divadle Loutka (dále DL) od roku 1982 stále angažmá (do 1984). Následný titul *Hopajda a pekelná kaše*,²⁹ jejíž scénář napsal Henke na motivy *Zlatodol pohádek* Josefa

27 Ústřední loutkové divadlo bylo založeno jako „modelová“ loutková scéna v tehdy vznikající divadelní síti československých profesionálních loutkových divadel už v roce 1949. Název divadla se měnil: Ústřední loutkové divadlo (1949–1975), Divadlo Loutka (1976–1986), Divadlo u věže (1987), Divadlo u Jindřišské věže (1988–1991), Divadlo Minor (1991). Pobočná scéna: Sluníčko (1961–1981) (DUBSKÁ 2000).

28 Je třeba dodat, že Henke si ke spolupráci přizval osvědčeného scénografa Otakara Schindlera a pro choreografii Alenu Skálovou ze souboru Chorea Bohemica (s nímž dlouhodobě spolupracoval).

29 Předpremiéra proběhla na konci sezony 22. 6. 1982, první uvedení 10. 11. 1982.

Štefana Kubína, pojal jako syntetický tvar s využitím loutek, činoherního herectví, narativního partu, lidových písní a folklorních tanečních prvků (viz HENKE 1982). V obdobném duchu byla nastudována v roce 1982 i Macourkova moderní pohádka *Jedničky má papoušek*, jejíž text Henke upravil.³⁰ V případě obou zmíněných titulů se nepodařilo objevit recenze, ale prameny v pozůstalosti dokazují, že na inscenaci *Jedničky má papoušek* se Henke pečlivě připravoval.³¹

Mezi klíčové inscenace ve smyslu vlastní dramaturgické volby i kritického ocenění patřilo Henkeho nastudování tradičního textu českých lidových marionetářů *Posvičení v Hudlicích*, uvedené v DL k Roku českého divadla.³² V inscenaci Henke akcentoval svá „osobní“ témata: mravní hodnoty a víru v dobro v člověku. Předlohou se stal původní text Matěje Kopeckého, upravený Josefem Aloisem Novotným, jehož adaptace zachovala „barvitost i půvab tehdejšího jazyka, který se stal nositelem děje a humoru i zdrojem jevištní inspirace“ (SPA 1983: 5). Inscenace opět potvrzuje Henkeho příklon k lidovým textům i k poetice lidového divadla s jejím antiiluzivním principem, epičností, scénickou znakovostí, spontánní komediálností a především etickým přesahem. Jediná dochovaná recenze ocenila stylově čisté režijní vedení, ale zmiňovala také absenci výraznějších jevištních akcí a riziko, že nejmenší diváci neudrží pozornost při dialozích, které byly pojaty s jistým ironickým odstupem (SPA 1983: 5). Výtky opět dokládají, že Henke dával větší důraz na sílu jazyka a posílení významu slov než na jevištní rozehráni situací. Vřelý vztah k lidovým loutkovým hrám nepramenil u Henkeho jen z burianovské tradice, ale vycházel z jeho postoje ke slovu a jazyku, který ovlivňoval jeho tvorbu jak v rozhlase, tak v divadlech. V loutkových hrách byla podle něj „velká vnitřní poezie... Sféra jazyka těchto her je úžasná záležitost“ (HENKE 1996), řekl v rozhovoru z roku 1996. Je třeba si současně uvědomit, že Henke nebyl loutkář, který by ovládal technologii vedení loutek a budování jevištní akce v závislosti na typech loutek a jejich výrazových možnostech. Nebyl ani režisérem inscenací pro děti, a přestože loutky obdivoval, tak cítil především jejich potenciál poetického prvku na jevišti. Nicméně ve svých loutkových inscenacích postupoval v intencích syntetického divadla, s důrazem na narativní rámec, na zvukovou kompozici, jazykovou čistotu a na významovou rovinu slov. V období poloviny osmdesátých let, kdy nejprogresivnější loutkové scény, jako bylo Divadlo Drak či Naivní divadlo Liberec, stavěly na interakci s hledištěm, na hravosti, žánrové a stylové rozmanitosti, případně na variabilitě scénických objektů, Henke zůstával spíše u uzavřeného scénického tvaru, spoléhajícího na stylovou čistotu a významovou nosnost mluveného partu a jeho inscenace na sebe upozorňovaly nezvykle precizní rytmizací propojených akcí herců a loutek, obrazností a mnohovrstevnatostí zvukové kompozice.

30 K titulu se Henke vrátil po 20 letech. Poprvé Macourkovu hru nastudoval v brněnském Divadle Julia Fučíka. Datum premiéry v Divadle Loutka je v databázi IDU 18. 12.1982, v ročence *Minor* je uvedeno 2. 1. 1983.

31 Henke si pečlivě zdokumentoval první uvedení hry v roce 1959 v Divadle Na zábradlí, včetně původního obsazení a ohlasů v tehdejších kritikách. Ve složce k inscenaci z roku 1982 najdeme rozdělení animace a mluveného partu, rozpis do obrazů i zvukový scénář s písněmi. Srovnej se složkou k inscenaci s názvem *Jedničky má papoušek* uloženou v PJH, Dokumentační centrum FF UP, sign R 1648/732.

32 V databázi IDU je datum premiéry 8. 6. 1983 (první provedení ŮLD na scéně Divadla Loutka, v ročence Divadla Minor, nástupce ŮLD, je uvedeno datum premiéry 30. 5. 1983).

V letech 1988 a 1989 působil Henke ve stálém angažmá v Divadle Spejbla a Hurvínka,³³ kde vytvořil tři inscenace. Nedostatek recenzí nám dovoluje věnovat pozornost jen inscenaci *Experiment u Spejblů* (československá premiéra 25. 5. 1988),³⁴ která vznikla na námět hry Augustína Kneifla. Na výsledném scénáři se podíleli hned tři dramatičtí autoři – scenárista Jiří Melíšek a loutkoherci Luboš Homola a Miloš Kirschner, spojení v souboru s vedením a interpretací loutek Spejbla a Hurvínka (Miloš Kirschner v té době působil i jako ředitel divadla). Zmíněný titul byl experimentem nejen v souvislosti s názvem, ale také ve spojení s žánrem a jevištní realizací. Podle Karla Makonje (MAKONĚ 1988: 228), který inscenaci podrobil zevrubné kritické analýze v *Československém loutkáři*, byl hlavním důvodem už samotný námět přinášející dobově aktuální téma perestrojky/přestavby, považované v loutkovém divadle za dramaturgicky převratné. Druhým aspektem bylo odvážné satirické zaměření textu a posledním experimentátorským prvkem bylo metaforické pojetí perestrojky jako přestavby, zaměřené dovnitř vlastního souboru v podobě „nové“ hierarchie vztahů. Vrstevnatému textu odpovídala i Henkeho režijní koncepce. Představení začínalo reálnou technikou přestavbou jeviště a následným „konfliktním“ názorovým vymezováním herců vůči řediteli divadla, přítomnému na scéně v osobě Miloše Kirschnera. Kontrastní polohou byly pak meditativně-filosofické dialogy Spejbla a Hurvínka. Makonj zmiňuje ještě další dvě roviny, které rozšiřovaly tematizaci divadla v obecné poloze – šlo o vložené parafráze citací z klasických dramát a o postavy Anděla a Ďábla, které „řídily“ ideovou přestavbu (MAKONĚ 1988). Z recenze vycítíme, že inscenace byla v kontextu konce osmdesátých let vnímána jako překročení divadelní iluze k autentickému postoji osobní angažovanosti. Bohužel o Henkeho režijních postupech vypovídá spíše nepřímě – lze vyvodit, že Henke neměl s mnohvrstevnatou strukturou problému, dokázal rozlišit jednotlivé roviny (za pomoci písní Ivo Fischera a hudby Vítězslava Hádlá) a dokázal v ironizujícím a groteskním žánrovém pojetí udržet dynamiku dění na jevišti. Další recenzenti odkazovali na jistou nevyrovnanost žánrových postupů (DV 1988: 5), ale zmiňovali i nápadité využití principu divadla na divadle, větší prostor pro činoherní a pěvecké výkony loutkovodičů a ocenili profesionální sjednocenost animace loutek a mluveného projevu (PLACHETKA 1988: 4–5). Je zřejmé, že Henke ve své režii prosadil spojení herectví, animace, pěvecké i choreografické složky, tedy styl, který byl v osmdesátých letech v souvislosti s loutkovými scénami chápán jako progresivní.³⁵

Poslední Henkeho divadelní režii byla pohádka uvedená v listopadu 1989 v Divadle Jiřího Wolkra v Praze,³⁶ po níž se režisér bezprostředně v lednu 1990 vrátil k rozhlasové tvorbě.

33 Za jeho angažmá ručil Miloš Kirschner.

34 V databázi IDU Osobnosti–Henke sign. 11407_PR jsou dva vytištěné dokumenty: program s datem 25. 5. 1988 a pozvánka na premiéru pro dospělé s datem 11. 5. 1988, které je na pozvánce ručně opraveno na pozdější termín).

35 Josef Henke byl za inscenaci navržen na prémii Literárního fondu za vynikající uměleckou práci, jak dokládá dochovaný návrh ředitele Miloše Kirschnera (1988).

36 Jiří Jousek na motivy textů Boženy Němcové *Plací hlava a srdce aneb Pohádka o dvou bratřích* (prem. 28. 11. 1989).

Musíme dodat, že tvorba Josefa Henkeho v oblastních divadlech, ale ani na pražských scénách, nebyla v období normalizace samozřejmostí. Jeho korespondence dokládá obtížné shánění práce, výjimkou nejsou zmínky o nedůstojném psaní literárních scénářů pásem pro školy nebo dopisy, v nichž často marně nabízel scénáře, projekty inscenací a režijní spolupráci.³⁷ Současně v ní najdeme i řadu pozitivních „posudků“ i kuriózních přímluv. Uvedme například dopis SČDU, podepsaný Jiřinou Švorcovou a tajemníkem Arno Krausem z 22. 10. 1974, adresovaný Zdeňkovi Vávrovi, předsedovi Jihomoravského KNV v Brně. Oba podepsaní se v něm Henkeho zastali na žádost ředitele Horáckého divadla v Jihlavě Ladislava Panovce a přimlouvali se za hostování Henkeho při uvedení Čapkova *Loupežníka*. Dopis obsahuje alibistickou formulaci, že Henke v krizovém období zklamal, ale na druhou stranu i ocenění jeho profesních kvalit (viz ŠVORCOVÁ 1974).

Divadelní tvorba byla pro Henkeho nepochybně prostorem tvůrčí realizace a jeho režijní styl se odvíjel od přirozené citlivosti pro jazyk a od vztahu k poezii, přes zásadní formování v Burianově D 34, až k vytvoření osobitého režijního jazyka, v němž dominovalo slovo a jeho zvukové, rytmizační i významové kvality. Došli jsme k potvrzení hypotézy o uplatnění analogických postupů rozhlasových – metaforičnosti, rytmizace, důrazu na zvukovou kompozici a interpretační pravdivost. Ke klíčovým aspektům v divadelní tvorbě pak patřil vztah k lidovým hrám, adaptační postupy, příklon k lidové slovesnosti a její poetičnosti, k tradici související s venkovskými zvyky. Prezentaci lidových obyčejů, písní, dětských říkadel prosadil Henke v řadě svých divadelních inscenací. Mezi akcentované principy patří vedle slova také důraz na žánrový synkretismus a uvolněná kompoziční struktura obrazů a zvuku. V inscenacích z období 1972–1989 najdeme práci s voicebandem a sborovou recitací, zvukově vrstevnatou kompozici, důraz na přesnou interpretaci slova a jeho významového, emotivního i etického vyznění. Současně z analyzovaných inscenací vyplývá Henkeho zaujetí pro nadčasové hodnoty lidského života a hlubší, „sebezpytnou“ rovinu scénické prezentace těchto témat pro důslednou práci s herci a jejich mluvený projev, pro intonačně přesné vyjádření situace, charakteru a motivace postav. Více než na spontánní komediální akci na jevišti kladl důraz na niternost hereckého výrazu, na rovinu poetickou, meditativní či naopak lidově autentickou. Jeho režijní styl byl osobitý, i když ho nelze označit za výrazně experimentátorský, ale spíše za synkretický ve smyslu preferování přesné rytmizace slovní, herecké i zvukové a pohybové složky na jevišti a vytvoření syntetické scénické kompozice. Ze zkoumaných činoherních a loutkových inscenací zůstávají v Henkeho divadelní tvorbě zásadními, a také reflexemi dostatečně „zdokumentovanými“, zejména loutkové inscenace, které se trvale zapsaly do dějin českého divadla.

37 Srovnej (HENKE 1972a, b; 1976).

Bibliografie

- BOJDA, Tomáš. 2021. Rozhlasový režisér Josef Henke [Radio Director Josef Henke] [online]. *Theatralia* 24 (2021): 1: 216–232. [citováno dne 17. 09. 2021]. Dostupné online na https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/143822/1_Theatralia_24-2021-2_15.pdf?sequence=1.
- ČERNÝ, Jindřich. 1960. Shawův „Pekelník“ v Divadle E. F. Buriana [Shaw's Devil's Disciple in the Theatre of E. F. Burian]. *Lidová demokracie* (3. 12. 1960). Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 31976_VY.
- ČESAL, Miroslav. 1975. Kladenská Barunka [Barunka of Kladno]. *Československý loutkář XXV* (1975): 5: 105–106.
- CÍSAŘ, Jan. 1961. Ještě konsolidace? [Still Consolidation?] *Tvorba* (14. 1. 1961). Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 31981_VY.
- CZECH, Jan. 1987. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945* [About Radio Play: Looking for the Specificity of Czech Radio Productions since 1945]. Praha: Panorama, 1987.
- DUBSKÁ, Alice. 2000. Minor [online]. In Eva Šormová (ed). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* [Czech Theatre. Encyclopedia of Theatre Companies]. Praha: Divadelní ústav 2000: 295–298. [citováno dne 25. 11. 2020]. Dostupné online na <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Minor>.
- (DV). 1988. Experiment u Spejblů? [Experiment at the Spejbls?] *Lidová demokracie* (23. 6. 1988): 5.
- FABIAN, F. 1959. Čínská hra na plzeňské scéně [Chinese Play on the Pilsen's Stage]. *Pravda* (Plzeň) (9. 7. 1959). Databáze Osobnosti–Henke, sign. 26733_VY.
- GM. 1959. Čínská hra o spravedlivém soudci [Chinese Play about a Just Judge]. *Lidová demokracie* (8. 7. 1959). Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 26733_VY.
- HEK, Jiří. 1962. Macourkova poezie v Divadle bratří Mrštíků [Macourek's Poetry in the Theatre of the Mrštík Brothers]. *Rovnost* (Brno) (18. 7. 1962): 4. Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 36696_VY.
- HENKE, Josef a Bronislav PRAŽAN. 1999. Síla slova a silokřivky osudu [Power of Words and Lines of Forces of the Fate]. *Týdeník Rozhlas* 9 (1999): 2–3, 21.
- HENKE, Josef. 1972a. *Dopis pro ...* (jméno nečitelné) [A Letter for... (name illegible)]. Rukopis [Manuscript]. 1972. PJH, Dokumentační centrum FF UP, sign. R 1533/732.
- HENKE, Josef. 1972b. *Vážený soudruzi... : dopis adresovaný redakci Tvorby, nedatován* [Dear Comrades...: A Letter to the Editorial Board of *Tvorba*, Without a Date]; *Vážený pane řediteli... : dopis řediteli Divadla na Vinohradech Zdeňku Míkovi ze dne 2. 4. 1972* [Dear Mr Director...: A Letter to the Director of the Vinohrady Theatre Zdeněk Míka from 2 April 1972]; *Dopis předsednictvu SČDU z 15. 7. 1972* [A Letter to the Board of SČDU from 15 July 1972]. PJH, Dokumentační centrum FF UP, sign. R 1533/732.
- HENKE, Josef. 1976. *Vážený soudruhu Hrabale... Dopis z 24. 1. 1976, strojopis, kopie, bez significance, 6 stran* [Dear Comrade Hrabal... A letter from 24 January 1976, typed copy, unsigned, 6 pages]. PJH, Dokumentační centrum FF UP, sign. R 1535/732.
- HENKE, Josef. 1982. *Hopajda a pekelná kaše*. Metodický list č. 96 k inscenaci *Hopajda a pekelná kaše* [Hopajda and Hell Oatmeal. Methodical Note no. 96 to the Production Hopajda and Hell Oatmeal]. 1982. PJH, Dokumentační centrum FF UP, sign. R 1580/732.
- HENKE, Josef. 1985. *Za prahem slov* [Beyond the Words]. In Vladimír Justl (ed.). *Ano, slyšet se navzájem. Sborník z konference o uměleckém přednesu konané 24. října 1983 k 20. výročí založení*

- Violy* [Yes, to Hear Each Other. A Collection of Texts from the Conference about the Artistic Declamation Organised on 24 October 1983 as a Part of 20th Anniversary of the Foundation of Viola Club]. Praha: Divadelní ústav, 1985: 30–38.
- HENKE, Josef. 1992. Rozhlasákem se musí člověk narodit. Rozhovor Kateřiny Nešlehové. [One Has to Be Born for the Radio. An Interview by Kateřina Nešlehová]. *Metropolitní telegraf* (11. 12. 1992): 15.
- HENKE, Josef. 1995. Stručný životopis. Příloha k přihlášce do Českého centra Mezinárodního PEN Klubu z 4. 1. 1995 [A Short Bio-note. Submitted with the Application for the Czech Centre of the International PEN Club from 4 January 1995]. PJH, Dokumentační centrum FF UP, pracovní korespondence, sign. R 1547/732.
- HENKE, Josef. 1996. *O Jenovévě, hraběnce z Bramantu s režisérem Josefem Henkem*. Rozhovor Bronislava Pražana. Výstřižek z *Týdeníku Rozhlas* (23. – 29. 12. 1996) [About Jenovéva, a Countess of Bramant with the Director Josef Henke. An Interview by Bronislav Pražan. A Clipping from *Týdeník Rozhlas* (23.–29. 12. 1996)]. PJH, Dokumentační centrum FF UP, sign. T 3739/732.
- HENKE, Josef. n.d. *Divadlo jednoho herce s otazníkem*. Strojopis bez datace, 5 stran s poznámkami a škrty [A Theatre of One Actor with a Question Mark. Typed, Without a Date, 5 Pages with Notes and Cuts]. PJH, Dokumentační centrum FF UP, sign. R 1578/732.
- HNILIČKA, Přemysl. 2016. ...jde chlapec a zpívá si svou písničku. Josefu Henkem k 10. výročí úmrtí. [...a Boy Goes and Sings His Song. In honour of the 10th Anniversary of Josef Henke's Death] In *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2015* [A 2015 Collection of Creative Works by the Association for the Radio Production]. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2016: 4–13.
- JNK-. 1963. Cirkus z poezie Miloše Macourka [Circus of Miloš Macourek's Poetry]. *Plamen* (Praha), možná 7. 1. 1963. Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 36696_VY.
- LUKEŠ, Milan. 1961. O slovo se hlásí Shaw [Shaw is Reporting]. *Divadelní noviny* 4 (18. 1. 1961): 12: 4.
- MAJEROVÁ, Jarmila. 1975. Středočeské loutkové divadlo. Interní hodnocení, podepsané Jarmila Majerová [Central Bohemian Puppet Theatre. Internal Evaluation, signed by Jarmila Majerová]. 1975. Databáze IDU, Osobnosti–Henke, strojopis, 2 strany., sign. 19643_TI.
- MAJEROVÁ, Jarmila. 1980. Divadlo loutka/Copak se nenajde takové? [Theatre Puppet/Can You Find the One Like This?]. *Československý loutkář XXIX* (1980): 12: 271–273.
- MAKOŇ, Karel (MAKONJ). 1988. Experiment u Spejblů? [Experiment at the Spejbls?]. *Československý loutkář XXXVIII* (1988): 9: 228–229.
- MATYS, Rudolf (mat). 2008. Henke Josef. In Eva Ješutová a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů* [99 Significant Radio Personalities: Czech Authors of Literary Programmes]. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008: 40–41.
- MATZNER, Michal. 2009. Kopelent, Marek [online]. In Petr Macek (ed.). *Český hudební slovník osob a institucí* [Czech Music Dictionary of People and Institutions]. Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (08. 12. 2009). [citováno dne 13. 12. 2020]. Dostupné online na https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1459.
- MIKULOVÁ, Iva. 2017. *Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)* [Theatre Director Karel Novák (1916–1968)]. Brno: Masarykova univerzita 2017.
- MIR. 1962. Poezie na jevišti – tentokrát profesionálním [Poetry on Stage – This Time a Professional One]. *Lidová demokracie* (Brno) (6. 7. 1962). Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 36696_VY.

- MIR. 1963a. Dva lidé, dva telefony [Two People, Two Phones]. *Lidová demokracie* (Brno) (14. 11. 1963). Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 26955_VY.
- MIR. 1963b. Věra Lukášová po pětadvaceti letech [Věra Lukášová 20 Years Later]. *Lidová demokracie* (Brno) (16. 7. 1963). Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 35491_VY.
- NOVÁK, Karel. 1960. Meze lyriky [Limits of Lyric Poetry]. *Literární noviny* 9 (10. 9. 1960): 37: 1.
- PLACHETKA, Jan. 1988. Experiment u Spejblů? [Experiment at the Spejbls?]. *Mladá fronta* (28. 5. 1988): 4–5.
- SMETANA, Miloš. 1960. Poslední zastavení před útokem? [Last Stop Before the Attack?]. *Večerní Praha* (30. 9. 1960). Databáze IDU, Osobnosti–Henke, sign. 31973_VY.
- SPA. [SPÁČILOVÁ, Mirka]. 1983. Posvícení v Loutce [A Fair in Loutka]. *Svobodné slovo* (29. 6. 1983): 5.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. 1995. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce* [Radio Production: Annotated History of Czech Radio Production]. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.
- ŠVORCOVÁ, Jiřina. 1974. *Vážený soudruhu... Dopis SČDU z 22. 10. 1974* [Dear Comrade... A Letter to SČDU from 22 October 1974]. PJH, Dokumentační centrum FF UP, sign R 1511/732.
- ZAJÍČKOVÁ, Markéta. 2010. *Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech*. Diplomová práce [Radio Productions of Josef Henke from the 1960s. MA Dissertation]. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta
 Katedra divadelních a filmových studií
 Křížkovského 511/8, 779 00 Olomouc, Česká republika
 tatjana.lazorcakova@upol.cz

Tatjana Lazorčáková působí od roku 1990 na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde se na Katedře divadelních a filmových studií dlouhodobě zaměřuje na dějiny českého divadla druhé poloviny 20. století, dějiny a současnost loutkového divadla, rozhlasovou inscenaci a divadelní kritiku. Jejím hlavním badatelským prostorem jsou tzv. netradiční divadelní aktivity (divadla malých jevištních forem, autorská a studiová divadla) a režijní osobnosti českého divadla 20. století. Systematicky se věnuje novodobým dějinám divadla na Moravě a ve Slezsku. Je autorkou a spoluautorkou řady monografií a studií.

Tatjana Lazorčáková has been working at the Faculty of Arts, Palacký University Olomouc, since 1990. At the Department of Theatre and Film Studies, she focuses on history of Czech theatre in the second half of the 20th century, history and present of puppet theatre, radio productions and theatre criticism. Her main research interests are the so-called unusual theatre activities (theatres of the small stages, authorial, and studio theatres) and the figures of Czech theatre directors of the 20th century. She systematically studies modern history of theatre in Moravia and Silesia. She authored and co-authored a number of monographs and articles.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

