

Kovářová, Klára

Jevištní výpravy inscenací Evžena Sokolovského v Mahenově činohře

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2006, vol. 55, iss. Q9, pp. [93]-113

ISBN 978-80-210-4289-6

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114455>

Access Date: 17. 02. 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

JEVIŠTNÍ VÝPRAVY INSCENACÍ EVŽENA SOKOLOVSKÉHO V MAHENOVĚ ČINOHRĚ

V roce 1958 se do čela Mahenovy činohry dostal Miloš Hynšt, který kolem sebe soustředil režiséra Evžena Sokolovského a dramaturga Bořivoje Srbu. Společně pak vytvořili program politického antiiluzivního divadla, které rozvíjelo principy brechtovského epického divadla a navazovalo na odkaz ruské a české divadelní avantgardy, zejména na poetické divadlo E. F. Buriana; posléze dospěli až k Artaudově koncepci totálního divadla.

V článku se zabýváme jevištními výpravami k inscenacím Evžena Sokolovského v Mahenově činohře v letech 1959–1967, vedle analýzy konkrétní podoby a funkce jevištních výprav u jednotlivých inscenací snažíme se postihnout i jejich stylovou proměnu, která ostatně úzce souvisí s naznačeným vývojem programu politického divadla.

Jevištní výprava zaujímala mezi scénografickými a inscenačními prostředky Evžena Sokolovského vůbec nejdůležitější roli, neboť mu zároveň často sloužila jako hlavní klíč k interpretaci inscenace, což potvrzují dobové ohlasy v tisku – tam, kde nebylo nalezeno šťastné a adekvátní scénografické řešení prostoru, nevyšla ani samotná inscenace (viz např. *Válka s mloky*). Proto si také Sokolovský na tomto poli tvorby počínal velmi drasticky a výtvarníky doslova usměrňoval: nechal si od nich sice vždy předložit výtvarný návrh scény, zpravidla jej však rozmetal na malé kousky (viz např. inscenace *Július Caesar*, *Totální kuropění*, *Androkles a lev*).¹ Výjimku představoval pouze František Tröster, který v případě Kunderova *Korzára* (1963) prosadil bez ohledu na názory režiséra i dramaturga svou verzi scény, čímž však ztížil Sokolovskému práci a nakonec i s největší pravděpodobností přispěl velkou měrou k nezdaru inscenace.²

¹ Ludvík Kundera charakterizoval Sokolovského jako „skrytého výtvarníka“. Kundera, L.: *Objekt: Evžen Sokolovský*, in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno 1969, s. 143.

² Srov. viz tamtéž, s. 144; osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

Zde nutno také zdůraznit fakt, že vzhledem k tomu, že se Brněnští snažili hledat nové vyjadřovací cesty a jít proti zavedené divadelní konvenci, zvali často ke spolupráci na výtvarném řešení inscenace výtvarníky, kteří působili mimo oblast divadla: ze spolupracovníků Sokolovského to byli Jaša David, Karel Vaca a Ladislav Vychodil, který se později stal profesionálním scénografem, z ostatních připomeňme alespoň Bohumíra Matala, podílejícího se zejména na inscenacích Zdeňka Kaloče. Tím dostala scénografická složka zcela nový rozměr – tito výtvarníci, nezatíženi právě onou konvencí, vytvářeli režisérovi scény plně funkční, které odpovídaly jeho požadavkům, zároveň však do nich vkládali své osobité výtvarné vidění.

Na celkem 25-ti inscenacích, které Sokolovský v Mahenově činohře nastudoval, se společně s ním podílelo 15 různých výtvarníků. U 12-ti z těchto inscenací vytvořili zmínění výtvarníci jak scénickou výpravu, tak i kostýmy, u zbylých 13-ti na těchto dvou složkách participovali dva různí výtvarníci. Kromě toho byli většinou i autory dalších výtvarných složek, kterých bylo v některých inscenacích využito: např. navrhovali způsob užití různých dokumentů a nápisů, řešení figurín, masek, vlásenek, líčení apod.

Nejčastěji spolupracoval Sokolovský s výtvarníkem Milošem Tomkem, který ostatně také působil jako šéf výpravy brněnského Státního divadla. Tomek zhotovil dvě kompletní scénické složky (*Zadržitelny vzestup Artura Uie*, 1959; *Mysterie-buffa*, 1960), v ostatních osmi případech se podílel pouze na scénické výpravě (*Lhář a jeho rod*, 1959; *Julius Caesar*, 1960; *Markoltovo šprýmování*, 1960; *Kavkazský křídový kruh*, 1961; *Don Juan*, 1964; *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata*, 1965; *Sen noci svatojánské*, 1965; *Androkles a lev*, 1966). Z externích spolupracovníků pro vytváření scénické výpravy Sokolovský nejvíce vyhledával Karla Vacu (*Strakonický dudák*, 1962; *Komedie o umučení*, 1965; *Komedie o Anešce*, 1966; *Cenci*, 1967), dvě scénické výpravy si na svůj vrub připsali Luboš Hruza (*Totální kuropění*, 1961; *Princezna Turandot*, 1964), Jiří Janeček (*Švejk I.+II.*, 1962; *Zmoudření dona Quijota*, 1962) a František Tröster (*Korzár*, 1963; *Válka s mloky*, 1963), po jedné pak Miloslav Rzounek (*Dva andělé vystupují*, 1959), Vladimír Šrámek (*V hodině dvanácté*, 1959), Petr Diviš (*Tři mušketýři*, 1961), Jaša David (*Nežert*, 1962) a Ladislav Vychodil (*Hamlet*, 1963).

Ze všech Sokolovského inscenací se svým výtvarným řešením vydělovaly *Dva andělé vystupují* (1959) a *V hodině dvanácté* (1959), v nichž scénická výprava byla pojata ještě vesměs tradičním způsobem a v podstatě realisticky. V prvním případě tvořil dominantu scény Miroslava Rzounka v levé části jeviště umístěný železniční vagón (obydlí dělníků) s navazujícími, perspektivně se zmenšujícími stožáry, které působily dojmem do dálky ubíhající železniční trati. Vagón byl doplněn o nábytek a rekvizity sloužící k denním potřebám dělníků (stůl, židle, kufr, bedna apod.), vpravo jeviště stálo opřeno o jakousi desku jízdni kolo. V druhé inscenaci vymezil Vladimír Šrámek za pomoci praktikáblové soustavy prostor zahrady Dorova domu s přilehlou terasou, přičemž scénu zaplnil zejména zahradním nábytkem (stolky, proutěnými židlemi, lucernou). V levé části jeviště

se nacházelo zábradlí a před ním lavička, vpravo vepředu podstavec se sochou lva, za ním pak scéna vyústila vpravo schodištěm se zábradlím, na jehož konci stál podstavec s tepanými iniciály Dorova jména s honosným, ale ponurým zahradním mřížovým, čímž výprava „*současně navozovala představu hřbitova společenské třídy, které již odbila dvanáctá hodina.*“³ Oslavu šestadvacátých narozenin Dorovy dcery Anny, během níž se hra odehrává, ohlašovaly girlandy žároviček zavěšené nad scénou jakoby na imaginárním stromu.

V dalších Sokolovského inscenacích pak již můžeme víceméně sledovat úsilí o to, učinit scénu plně funkční, tj. ve shodě s Brechtovými názory o tzv. „zamezení“ jeviště.⁴ Počátky těchto snah spadají do spolupráce s výtvarníkem Milošem Tomkem, který v sobě v této fázi nezapře především své původní povolání architekta. Scény byly řešeny použitím praktikáblové soustavy a nebýt jejich symbolického charakteru (viz *Zadržitelny vzestup Artura Uie* a *Mystérie-buffa*), dalo by se s nadsázkou tvrdit, že se jednalo o víceméně neutrální řešení prostoru, který je většinou konkretizován náznakově pomocí mobiliáře a rekvizit či technických pomůcek (např. žebříků) a malovaných kulis. Tak v inscenaci *Zadržitelného vzestupu Artura Uie* (1959) použil Tomek praktikáblů k vytvoření půdorysu scény ve tvaru nakloněného a stupňovitě členěného hákového kříže. Nad něj pak navíc v místě zadního horizontu šikmo zavěsil druhý, dozadu scény se svažující a rameny dotýkající se všech tří stran portálu,⁵ červený hákový kříž v „*podobě hrozivého krvavého přízraku*“⁶ Před portály visela pestrobarevná revuální opona, která se dala z pravé strany shrnovat pouze do středu jeviště.⁷ Jednotlivá dějiště hry byla naznačována pomocí několika kusů nábytku, lustrů, vlajky apod. Vlevo vepředu se ještě nacházela projekční plocha, na níž byly promítány autentické filmové záběry a diapozitivy s vysvětlujícími titulky, které poukazyvaly na

³ Bundálek, K.: „*V hodině dvanácté*“, Rovnost, Brno 31. 12. 1959.

⁴ Určující inspirační vliv při tom údajně sehrály scénografické práce Karla von Appena (1900–1981), Brechtova spolupracovníka z Berliner Ensemblu. – viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 4. 1. 2005, které je uložena ve vlastnictví autorky. Appen, kterého přivedl do Berliner Ensemblu v roce 1953 sám Brecht, se od následujícího roku stal hlavním scénografem tohoto divadla. Appenovo pojetí scénografie bylo ovlivněno záměrem co nejvíce podporovat scénickou akci. Odmítal typickou statickou dekoraci a charakterizoval se jako tzv. „Menschenbildner“, tedy jevištní výtvarník, který pracuje zejména s lidmi. Pro Brechta vytvořil scénografie k inscenaci hry Erwina Strittmatta *Kočičí hroby* (1953) a ke *Kavkazskému křídovému kruhu* (1954), následovaly scénografie k dalším Brechtovým hrám: *Dobrý člověk ze Sečuanu* (1957), *Zadržitelny vzestup Artura Uie* (1959), *Žebrácká opera* (1960), *Dny komuny* (1962) a *Svatá Johanka z jatek* (1968), které však již režisovali Brechtovi žáci. – o Appenovi viz Schumacher, E.: *Zweimal hundert. Immer konkret. Vor hundert Jahren wurde auch Karl von Appen geboren*. In *Berliner Zeitung*, 12. 5. 2000, dostupné na World Wibe Web: <<http://www.berlinonline.de/berlinerzeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2000/0512/feuilleton/0059/index.html?keywords=Appen;utf8=1;mark=appen>> [citováno dne 1. 5. 2006]; *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie* [online], heslo Karl von Appen [citováno dne 1. 5. 2006], dostupné na World Wibe Web: <http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_von_Appen>.

⁵ Srov. viz Ptáčková, V.: *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982, s. 199.

⁶ Bundálek, K.: *Slibný vzestup Mahenovy činohry*, Rovnost, Brno 20. 10. 1959.

⁷ Srov. viz Grossman, J.: *Brněnské zápisky*, Divadlo 11, 1960, č. 2, únor, s. 87.

skutečné historické události Hitlerovy cesty k moci, jež parabolicky zachycuje Brechtova hra.

Obdobný princip uplatnil Tomek i v inscenaci *Mystérie-buffy* (1960). Základem scénického řešení inscenace se zde stala točna se soustavou pěti čtyřúhelníkových praktikáblů ve tvaru nepravidelných kosočtverců, jejichž různou kombinací a případným doplněním o kulisy či jiné prvky vznikala různá dějiště hry. V prvním jednání tři z těchto praktikáblů rozmístěných volně po celém prostoru metaforicky znázorňovaly ledové kry, neboť začátek hry se odehrává na Severním pólu. V druhém jednání byly čtyři z praktikáblů sestaveny do kompaktního celku, připomínajícího svým půdorysem vzdáleně tvar kosočtverce, představujícího koráb. Praktikábly byly doplněny o žebříky a uprostřed se tyčil stožár se dvěma záchrannými kruhy, čímž byla metaforicky naznačena paluba lodi. Pomocí mírných výkyvů točny do stran pak režisér s výtvarníkem vyvolali v divácích dojem, jako by se loď pohybovala po moři.⁸ Delšími pohyby točny se dala loď otáčet do různých poloh, takže diváci mohli sledovat děj na palubě z rozličných míst. V předním praktikáblu bylo navíc zabudováno propadliště, tedy poklop, kterým se scházelo do podpalubí. Ve třetím jednání tvořily scénu pekla čtyři zrcadlově uspořádané praktikábly: zatímco přední dva byly umístěny ve větší vzdálenosti za oběma portály, hroty zadních praktikáblů se dotýkaly a byly tak spojeny v jeden komplex, za nímž se zvedala stavěcí kulisa s malovanou bránou s pekelnými plameny. Nebeská scéna ze čtvrtého jednání byla vybudována z pekelné, přičemž změny byly minimální, aby se prodleva mezi oběma jednáními co nejvíce snížila: mezi oba zadní panely byl kolmo vsunut kratší špicí další panel a přední dva panely za portály se trochu natočily směrem k zadním, takže dohromady bylo všech pět panelů rozestavěno do osově souměrného oblouku. Nebeskou atmosféru dodávaly kaširované obláčky s kometami a hvězdami, zavěšené shora nad scénou před zadním horizontem a dále stavěcí kulisa ve tvaru mraku s parodujícím nápisem „HOSTIE PEKÁRNY N.P.“ V pátém jednání, v němž Nečistí konečně doplují do země zaslíbené, leželo všech pět praktikáblů volně na jevišti, obráceno kratšími stranami čtyřúhelníku k sobě tak, že žádný z nich se jiného nedotýkal. V okamžiku, kdy Kovář vyzývá ke vstupu do zaslíbené země, byli ostatní Nečistí již shromážděni po kruhovém obvodu praktikáblů. Během jeho repliky,⁹ doprovázené hudebním akordem a pootočením otáčecího zařízení o 160°, pak Nečistí spojili praktikáblové díly k sobě, takže společně vytvořily pěticipou hvězdu, symbol socialistické revoluce.¹⁰ Praktikábly doplnily navíc dvě revuální opony – velká přední malovaná opona s nejdůležitějšími motivy hry, která byla uplatněna po celou dobu Prologu a poté jako předěl mezi dvěma

⁸ Srov. viz režijní kniha Evžena Sokolovského k inscenaci *Mystérie-buffa*, s. 28, 33, která je uložena ve vlastnictví Evžena Sokolovského ml.

⁹ „Své si vezměte, vezměte! Jděte! Všechno, co jíte, všechno, čím pracujete, vezměte, jděte! Vy teď poveládnete! Inspicientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Mystérie-buffa*, s. 93, HuaNDB, č. insc. 1838, č. k. 7, inv. č. 3450.

¹⁰ Srov. viz režijní kniha Evžena Sokolovského k inscenaci *Mystérie-buffa*, s. 92, která je uložena ve vlastnictví Evžena Sokolovského ml.

půlemi inscenace, a menší, rovněž malovaná, s funkcí meziaktní opony, sloužící k přestavbě scény.¹¹

Do třetice použil Sokolovský praktikáblové soustavy v inscenaci *Julia Caesara* (1960), která je zároveň jedním z příkladů režisérova razantního zásahu do scénografické složky inscenace. Původní Tomkův návrh Sokolovský odmítl¹² a nechal si od něj na základě svého vlastního nápadu vyrobit scénu, jejímž základem se stala mohutná stabilní jevištní konstrukce vytvořená z nepravidelných čtyřúhelníkových praktikáblů,¹³ které byly na sobě vrstvitě naskládány do chodníku ve tvaru spirály, jež byla vysunuta až na rampu, odkud se podél vertikální osy jeviště zvedala k zadnímu horizontu. Portálová opona byla nahrazena bílou průsvitnou oponou, zavěšenou v těsné blízkosti první řady sedadel.¹⁴ Inscenace se odehrála bez dekoračních detailů – s výjimkou rakve donesené pro Caesara a nosítek pro mrtvého Bruta¹⁵ – a v prostoru vykrytém černým horizontem, proto zde důležitou roli zaujímal zejména osvětlení a kostýmní složka.

Optimální řešení objevil Sokolovský až ve zjednodušené a plně funkční brechtovské scéně, která si vystačí pouze s nezbytnými scénografickými prvky, tedy s jednoduchým pódiem, závěsy zabraňujícími divákovi pohledu do zákulisí a s náznakovými dekoracemi.¹⁶ Prvním pokusem, i když ještě ne zcela nejvhodnějším, byla v tomto směru inscenace Brechtova *Kavkazského křídového kruhu* (1961): základ Tomkovy výpravy tvořilo otevřené prázdné jeviště s točnou, ohraničené bílým horizontem a postranními závěsy.¹⁷ Celá scéna byla opět vysunuta až na rampu nad orchestr, kde se odehrála, oddělena od zbytku scény světelnou

¹¹ Srov. viz tamtéž, s. 4–7, 27–28, 61, 63, 76, 88–89.

¹² Podle Bořivoje Srby vytvořil Tomek Sokolovskému velmi pozoruhodnou scénu, sestavenou ze stupňů, které připomínaly římské fórum, respektive sedm římských fór, jak je můžeme vidět z Kapitolu. Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

¹³ Tytéž praktikáblů pak Tomek využil ještě v pozdější inscenaci Shakespearovy komedie *Sen noci svatojánské* (1965), kde jejich různým rozmístěním na podlaze opět vymezil půdorys scény, doplněné tentokrát náznakovými dekoracemi.

¹⁴ Srov. viz Černý, J.: *Tragédie Bruta a Kassia*, Divadelní noviny 3, 1960, č. 19, s. 5.

¹⁵ Srov. viz Urbánek, V.: *Brutova tragédie*, Kultura 4, 1960, č. 15, s. 5; inspientská kniha Jaromíra Páska k inscenaci *Julius Caesar*, s. 61, 109, HuaNDB č. insc. 1482, č. k. 6, inv. č. 3405.

¹⁶ Definice brechtovské scény viz Srba, B.: *Umění režie. K tvůrčí metodě režiséra Miloše Hynšta*, Brno 1996, s. 248. Sám Brecht tvrdí: „*Tak jako se hudebníkovi vrací jeho svoboda tím, že už nemusí vytvářet nálady, které publiku usnadňují oddat se zcela dějům na jevišti, dostává se značné svobody i jevištnímu výtvarníkovi, nemusí-li už při výstavbě scény usilovat o ilusi prostoru nebo krajiny. Postačí náznaky, musí však historicky nebo společensky vypovídat zajímavěji nežli běžné okolí.*“ Brecht, B.: *Malé organon pro divadlo*, s. 119, in: týž: *Myšlenky*, Praha 1958.

¹⁷ Viz zejména Jánský, E.: *Kavkazský křídový kruh*, Acta scaenographica, 1962, č. 9, duben, s. 172–173; Bundálek, K.: *Kavkazský křídový kruh v Mahenově činohře*, Rovnost, Brno 22. 1. 1961; Kudělka, V.: *Láskyplný Brecht*, Divadelní noviny 4, 1961, č. 16, s. 2; Srna, Z.: *Brechtův Kavkazský křídový kruh*, Práce, Brno 25. 1. 1961; Polešovský, J.: *Kavkazský křídový kruh*, Obrana lidu, 17. 1. 1961.

clonou, úvodní předehra „Spor o údolí“: u pravého portálu se nacházela jednoduchá venkovská stavba, za níž později usedli hudebníci, u levého portálu pak sud, bedny, kus dřevěného plotu a motocykl.¹⁸ Jednotlivá dějiště hry byla naznačována většinou pomocí závěsných dekorací, spouštěných antiiluzivně na tazích z provaziště. V případě paláce jednalo se o malovanou kulisu stylizovanou v orientálním duchu,¹⁹ dále byly použity kulisy s náznakem horských chatrčí, kulisy ve tvaru hor a stromů, které se ve scéně Grušina útěku do hor pohybovaly proti Gruše na obíhající točně,²⁰ což vyvolávalo v divácích dojem jejího dlouhého a zběsilého putování. Vedle závěsných dekorací byly v inscenaci uplatněny i stavěcí kulisy, např. s malbou skalní soutěsky²¹ či dva trsy rákosy, které metaforicky naznačovaly břeh potoka. Celkově byla výprava laděna převážně v šedých a hnědých odstínech s použitím materiálů přírodního dřeva, rákosy a slámy,²² v některých scénách však působily náznaky scény ve volném prostoru neforemně a rušivě.²³

Od tohoto okamžiku uplatňuje Sokolovský obdobný princip řešení scény v mnoha jiných inscenacích. Tak např. v inscenaci *Tři mušketýři* (1961), která vyžadovala několikanásobnou změnu prostředí děje hry, si spolu s výtvarníkem Petrem Divišem vystačili s dvěma kolejnicemi (umístěnými na opačných diagonálách a vytvářejícími tak na půdorysu scény útvar podobný zrcadlově obrácené číslici 7), na nichž byly na lankách upevněny bílé revuální oponky,²⁴ které bylo možno různě spojovat a rozdělovat, zavírat a otevírat, takže vznikaly jejich rozličné kombinace. Ke konkretizaci děje posloužily opět z provaziště spouštěné gobelíny s kresebnými motivy, vycházejícími většinou z konkrétního „děje“ hry nebo v rámech napnutá plátna s dřevoryty měst a s lokalizačními nápisy (La Rochelle, Louvre, Paris apod.) a v neposlední řadě také přenosný mobiliář a rekvizity. Obdobným způsobem, inspirovaným rovněž antiiluzivním chápáním divadla, vyřešil Sokolovský s výtvarníkem Karlem Vacou jevištní výpravu k inscenaci české národní klasiky, ke *Strakonickému dudákovi* (1962): zvolili prázdnou scénu, obklopenou bílým horizontem z tylového materiálu, umožňujícím osvětlením prostoru za ním zahalit do mlžného oparu výjev, který se zde odehrával, či nasvítit zezadu pomo-

18 Viz Boková-Kamenárová, M.: *Divadlo Evžena Sokolovského*, diplomová práce, KDTD FF UK, Praha 1972, s. 59.

19 Emanuel Jánský ji charakterizuje následně: „K vystižení chrámového nádvoří města byla spuštěna jakoby z lepenky vyřezávaná, bohatě zdobená chrámová stěna s branami v byzantském slohu, jehož orientální nádhera se kontrastně odrážela od ostatní volné prostoty.“ Jánský, E.: *Kavkazský křídový kruh*, Acta scaenographica, 1962, č. 9, duben, s. 173.

20 Viz Boková-Kamenárová, M.: *Divadlo Evžena Sokolovského*, diplomová práce, KDTD FF UK, Praha 1972, s. 61.

21 Srov. viz Jánský, E.: *Kavkazský křídový kruh*, Acta scaenographica, 1962, č. 9, duben, s. 173.

22 Srov. viz tamtéž, s. 173; Srna, Z.: *Brechtův Kavkazský křídový kruh*, Práce, Brno 25. 1. 1961.

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

24 Srov. viz Vlašín, Š. „*Tři Mušketýři*“ v *Mahenově činohře*, Rovnost, Brno 22. 10. 1961.

cí stínohry siluety víl.²⁵ Jednotlivá dějiště byla naznačována pomocí závěsných symbolických obrazů, připomínajících barokní lidové malby na skle,²⁶ které se spouštěly z provaziště, a stojkovými kulisami s náznakem stromů, keřů, zdí, plotu apod., doplněnými navíc v případě potřeby o nejnútější mobiliár (stoly, židle, trůn aj.). Celá scéna navíc zasahovala vlevo až do orchestřiště a některé scény se zde vysunovaly na pohyblivé podlaze zesponu.²⁷ Pojízdňého můstku využil režisér rovněž pro příchody a odchody Rosavy,²⁸ aby tak odlišil svět pohádkový od světa skutečného. V Gozziho *Princezně Turandot* (1964) uzavřeli spolu s Lubošem Hružou celou scénu do tmavého černého horizontu, přičemž změna dějišť byla charakterizována náznaky v podobě obrázků, stylizovaných v duchu rytin, které se v něm rozsvěcovaly polykránovým způsobem na pokyn postav, a barevných oponek.²⁹ Rovněž v inscenaci *Dona Juana* (1964) zasadil Miloš Tomek scénu do černého horizontu a umístil ji na šikmu pokrytou kobercem se šachovnicovými poli. Jednotlivá dějiště inscenace byla vytvořena pomocí tepaných, zlatě svítících emblémů,³⁰ zavěšených shora v zadní části scény: tak např. lev s věží představoval palác, loď mořské pobřeží, stromy les. Juanův byt sestával z několika mála kusů mobiliáře, jinak byla scéna zcela oproštěna. Závěsné dekorace s černým horizontem v pozadí hodlal Sokolovský společně s výtvarníkem Jašou Davidem³¹ uplatnit i v cenzurovaném *Nežertu* (1962). Jednotčím prvkem celé výpravy se zde staly útržky Rudého práva, nalepené jednak zepředu světlého, na podlaze ve středu jeviště umístěného, pódia ve tvaru podlouhlého úzkého obdélníku, jednak právě na závěsných plastických dekoracích ve formě kvádrů, mezi nimiž se však vyskytovala i pruhovaná peřina. Tak např. závěrečná scéna, která se odehrávala v restauraci „U černé studny“, byla vytvořena pomocí dvou těchto kvádrů, z nichž naproti sobě ústily kohoutky, metaforicky naznačující hospodské pípy. „Síň na úřadě“ zase představovaly dvě shora zavěšené skříně (opět s útržky novin) a mezi nimi tabulka s písmeny „ŤA“. Mobiliár se omezoval pouze na nezbytné kusy jako židle, stoličky či stůl v interiérových scénách.

25 Srov. viz režijní kniha k inscenaci *Strakonický dudák*, s. 24, 78–79, která je uložena ve vlastnictví Evžena Sokolovského ml.

26 Srov. viz Bundálek, K.: *Strakonický dudák netradičně*, Rovnost, Brno 9. 1. 1962.

27 Tamtéž.

28 Svrček, J. B.: *Tyl, pohádkového kouzla zbavený*, Lidová demokracie, Brno 9. 1. 1962.

29 Srov. viz Uhlířová, E.: *Inscenační konfekce*, Divadelní noviny 7, 1964, č. 22, s. 5; Bundálek, K.: *Princezna Turandot*, Rovnost, Brno 12. 4. 1964.

30 Srov. viz jbs [=Svrček, J. B.]: *Mahenova činohra zahajuje novou sezónu*, Lidová demokracie, Brno 4. 9. 1964; Srna, Z.: *Don Juan černobíle*, Práce, Brno 21. 10. 1964.

31 Jaša David patřil právě k oněm výtvarníkům, kteří působili mimo oblast divadla. Tehdy pracoval jako sazeč v tiskárně a v samizdatu mu vyšla knížka, složená pouze z písmen. Krátce po neuskutečněné premiéře *Nežertu* emigroval do Francie a dnes je v Paříži slavným výtvarníkem. Mimochodem, jeho bratr Libor David, rovněž výtvarník, vytvořil v roce 1967 pro divadlo Husa na provázku znak v podobě stylizované husy. Viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena v archivu autorky; Oslzlý, P. a kol.: *Divadlo Husa na provázku 1968/71–1998 (kniha v pohybu I...)*, Brno 1999, kapitola 1968.

Prázdná brechtovská scéna, ovšem bez použití proměnlivých závěšných dekorací, se osvědčila rovněž v dalších inscenacích. Pro inscenaci *Hamleta* (1963) vytvořil Ladislav Vychodil scénu vymezenou třemi stěnami z bílé síťoviny, v nichž byly prolomeny otvory ve tvaru zaoblených vchodů a oken. Stejný materiál byl použit i na podlaze jeviště, které vybíhalo až nad orchestřiště, kde bylo po celé své délce ukončeno stupňovitě klesajícím schodištěm. Před levým portálem byl volně zavěšen velký plastický model korábu a za ním ještě obrovská renesanční mapa. Oba tyto scénografické prvky svým symbolickým poukazem na století zámořských objevů kontrastovaly s románskou architekturou náznaku elsinorského paláce a charakterizovaly pojetí tragédie jako srážky epochy středověku a renesance,³² vedle toho plnily také funkci lokalizační. Za zadní stěnou se nacházelo dvojité schodiště, které umožňovalo prosvětlením síťoviny rozehrávat akce i vzadu na pomyslných chodbách a hradbách Elsinoru³³, a tedy vrstvit je i ve směru vertikálním. Proto důležitou roli v inscenaci hrálo zejména světlo, pomocí něhož přenášel režisér akce rychle a plynule z jednoho prostoru scény do druhého.³⁴ Důsledně prázdnou scénu, která se skládala z kruhového horizontu „*jakoby sešitého z šedivých cárů a záplat*“³⁵ a pocákaného údajně velkými rudými skvrnami asociujícími krev, neboť celá inscenace byla pojata jako protest proti politickým procesům a teroru,³⁶ zvolil Sokolovský rovněž v případě *Shawova Androkla a Iva* (1966).³⁷ V jejím středu vystávala bílá maketa římského Kolo-sea,³⁸ jinak si vystačila s tak skromnými náznaky, jakými byly např. socha či stavěcí kulisa v podobě dřevěné zdi počmárané nápisy jako „Caesar“, „Smrt tyranům“ apod. V inscenaci Artaudova *Pravdivého příběhu o smrti Giacoma a Beatrice Cenciových* (1967) si výtvarník Karel Vaca vystačil se dvěma rudými renesančními gobelíny, z nichž jeden byl umístěn na podlaze ve tvaru nakloněné šikmy, zatímco druhý plnil funkci meziaktní opony,³⁹ doplněnými pouze opravdu nezbytným mobiliářem.

Ve svém úsilí o oproštění scény od všech zbytečností dospěl Sokolovský nejdále v inscenaci Kunderova *Totálního kuropeční* (1961), v níž ji dokonce úplně

³² Lajcha, L.: *Ladislav Vychodil*, Bratislava 1980, s. 88.

³³ Byly zde např. realizovány scény královny modlitby a následného Hamletova monologu, vstupní „rodinná“ scéna Polonia s Ofélií a Laertem či odtud hovořil ve scéně II.2 Hamlet k Polonioví, po němž pak hodil knihou, komentuje ji jako „slova, slova, slova“. Srov. viz *Hamlet – hra současná*, Divadelní noviny 7, 1963, č. 7–8, s. 7.

³⁴ Srov. viz Bundálek, K.: *Hamlet a ti druzí*, Rovnost, Brno 19. 11. 1963.

³⁵ Bundálek, K.: *Shawova komedie v Mahenově divadle*, Rovnost, Brno 14. 6. 1966.

³⁶ Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

³⁷ Sokolovský měl již zpočátku přesnou představu o tom, že se tato inscenace bude odehrávat v aréně. Když mu ale výtvarník Miloš Tomek předložil návrh s naturalisticky pojatou arénou, razantně ho odmítl a přišel s vlastním řešením pomocí zmíněného kruhového horizontu s metaforickým poselstvím. Srov. viz tamtéž.

³⁸ Bundálek, K.: *Shawova komedie v Mahenově divadle*, Rovnost, Brno 14. 6. 1966.

³⁹ Bundálek, K.: *Od Brechta k Artaudovi*, Rovnost, Brno 19. 9. 1967.

redukoval na její technicko-konstruktivní základ a založil na tom celou inscenační koncepci, vycházející z důsledného antiiluzivního chápání divadla. Po razantním odmítnutí původního scénického návrhu, vypracovaného výtvarníkem Bohdanem Lacinou,⁴⁰ rozhodl se Sokolovský strhnout veškeré šály, závěsy a černý horizont, zabraňující divákovu pohledu do zákulisí, a využít „krásy“ obnaženého jeviště – v tak velkém rozsahu to bylo učiněno patrně poprvé v historii českého divadla. Černé otlučené zdi divadla, obrovská dvoudílná vrata, jimiž se za jiných okolností přivázely na scénu kulisy, žebříky, lávky, požární přístroje, spuštěné tahy, obnažené reflektory apod. spolu s točnou staly se zde základními prvky dekorace, které zároveň pomáhaly svou surovostí a drsností spoluvytvářet atmosféru doby i konkrétních dějišť hry, např. tovární haly či protiletectvého krytu.⁴¹ Ty pak doplnily zejména dřevěné praktikáblly⁴² a dvě trubková lešení, vztyčená po obou stranách na okraji pravého portálu a určená k výstupům vypravěče a zpěváka songu,⁴³ na nichž byly rovněž upevňovány mapy s letopočty a vyznačeným pohybem front, jakož i nápisy s názvy jednotlivých obrazů hry, oznamující jak časové a místní údaje (např. „Večer v lágru“, „Berlín-Alexanderplatz“, „Lágr ráno“), tak danou situaci („Na dně všeho“, „Práce“, „Noc světlometů“, „Nad mrtvým kamarádem“, „Defilé fantómů“, „Epilog“ atd.) Scénograf Luboš Hruža, který byl posléze přizván ke spolupráci na inscenaci, přišel navíc s ohradou z drátěného pletiva, která byla uplatněna hned ve dvou obrazech: v obraze „V hospodě“ obklopovala čtvercový půdorys, do jehož vnitřku byly zakomponovány stoly a do pletiva nohama zasunuty židle, tzv. „tonetky“, a navíc zde byly na mnoha místech rozvěšeny klobouky, což působilo značně surrealisticky⁴⁴; v obraze „Nemocnice“ rozdělila scénu na dvě púle a oddělené kóje s nemocničními lůžky (vepředu

⁴⁰ Bohdana Lacinu (1912–1971), českého malíře, grafika, ilustrátora a sochaře, si jako výtvarníka vyžádal speciálně sám autor hry Ludvík Kundera. Lacina však byl téměř o jednu generaci starší než ostatní inscenátoři, což v případě *Totálního kuropění* bylo věci zásadní povahy, neboť právě generační spřízněnost tvůrců se ukázala v konečném výsledku více než určující. Lacina navíc vyrobil podle návrhu Kunderových scénických poznámek surrealistickou scénu, která pracovala na jevišti s náznakovými dekoracemi, nad nimiž byly zavěšeny desítky holínek, což však Sokolovskému připadalo velice ilustrativní. Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

⁴¹ Srov. viz zejména Srba, B.: *Režijní poznámka*, in: Kundera, L.: *Totální kuropění*, Praha 1962, s. 10–11; Jánský, E.: *L. Kundera, Totální kuropění*, Acta scaenographica, sv. 61, 1962, duben, sešit 9, s. 174; Srna, Z.: *Totální kuropění v Brně. Dramatická prvotina básnickova*, Práce, Praha 5. 7. 1961.

⁴² „Jevištní výprava vycházela totiž zásadně z dřevěných praktikáblů nejrůznějšího druhu; jejich vertikální či horizontální poloha či nové rozestavení a umístění bylo jejím hlavním prostředkem – docela vhodným a případným k vystižení syrovosti ovzduší továrny či lágru nebo protiletectvého krytu. Někdy však také bedny jen tak pohozené stačily ke znázornění dílny a dokonce i ke vtípnému lenošení v nich; jindy opět zcela vyklizený prostor jeviště zvyšoval účinnost volného pohybu točny a dojem pusté prázdnoty.“ Jánský, E.: *L. Kundera, Totální kuropění*, Acta scaenographica, sv. 61, 1962, duben, sešit 9, s. 174.

⁴³ Srov. viz tamtéž.

⁴⁴ Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

se nacházely tři postele, vzadu jedna). Podle Jánského posloužila tato drátěná zástěna ještě „k většímu připomenutí klece, do níž byli lidé vehnáni jako bezmocná zvěř.“⁴⁵ Kunderou předepsané holínky, sloužící v textu hry jakožto zástupný znak pro znázornění nacistů, nahradil Sokolovský obrovským, hnědě natřeným ampliíonem, umístěným údajně vzadu nahoře v levé části scény, z něhož se z pásku linula německá „hatmatilka“ v podání samotného Kundery, a který vrhal na zadní stěnu jeviště obludný stín. Tím se mu zároveň podařilo vytvořit symboly tehdejší doby, která neustále řvala na lidi.⁴⁶

V návaznosti na inscenační tvorbu inspirovanou Brechtovým „epickým divadlem“ rodí se postupně u Sokolovského – stejně jako u jeho kolegy a souputníka Miloše Hynšta – stylová varianta tzv. „totálního divadla“. Jevištní výpravy těchto inscenací snaží se pak přizpůsobit scénický prostor režijnímu záměru předvádět skutečnost v systému „divadla na divadle“: jako ochotnické představení (*Lhář a jeho rod*), jako rekonstrukci starého představení lidového divadla z konce 19. století (*Komedie o umučení*), na principu fungování orchestrionu (*Komedie o Anešce*) atd. Sokolovský usiluje především o to, aby zde scénická výprava odhalovala, že předváděné dění není přímým odrazem skutečnosti, nýbrž právě tím odrazem zprostředkovaným různými typy divadel, orchestrionem atp. a aby vzbudila konkrétní představu o těchto zprostředkujících činitelích, pomocí nichž je děj v metaforické rovině prezentován.⁴⁷ Aby navodil takovou iluzi, používá Sokolovský mnoha historických scénických prostředků divadla, zejména prostředků staré dekorační manýry: děj hry je často vyzvedáván na vyvýšená pódia, pracuje se s různými oponami a oponkami, s malovanými kulisami atd. Podle Srby je charakteristickým rysem výprav spadajících do této vývojové linie to, že tu vzniká nový, od ostatní scény zřetelně oddělený „akční“ prostor hry, v němž se odehrávají nejdůležitější scénické akce, jakýsi „prostor v prostoru“, zbylý prostor pak slouží většinou ke „zcizování“ dramatického dění.⁴⁸

První náznaky této vývojové linie jevištních výprav představovala inscenace Klicperovy komedie *Lhář a jeho rod* (1959), která sice nespadá do stylové varianty „totálního divadla“, ale byla koncipovaná jako divadlo na divadle. Výtvarník Miloš Tomek pro ni navrhl antiiluzionistickou scénu: na vyvýšeném pódium, sloužícímu zde právě jako „akční“ prostor hry, byly na tyčích upevněny na každé straně dva otáčivé hranoly (tzv. periakty), které spolu se zadním panelem a závěsným horizontem vytvářely různá dějiště. Kulisy se vyznačovaly jednoduchými kresbami a tlumenými barvami.⁴⁹ V inscenaci Brandstaetterova dramatu *Markoltovo šprýmování* se Sokolovský opět s Tomkem nechali při scénickém řešení hry inspirovat charakterem středověkého lidového divadla. Základem stalo se tu

⁴⁵ Jánský, E.: *L. Kundera, Totální kuropění*, Acta scaenographica, sv. 61, 1962, duben, sešit 9, s. 174.

⁴⁶ Srov. viz Srba, B.: *Režijní poznámka*, in: Kundera, L.: *Totální kuropění*, Praha 1962, s. 12.

⁴⁷ Srov. viz Srba, B.: *Umění režie*, Brno 1996, s. 251.

⁴⁸ Srov. viz tamtéž, s. 252.

⁴⁹ Srov. viz Bundálek, K.: *Památce Klicperově*, Rovnost, Brno 9. 7. 1959.

shakespearovské jeviště, vytvořené ze čtyř stupňovitě se zvedajících a perspektivně se zužujících praktikáblovných ploch, respektive scén. Nad dvěma zadními plochami se tyčila konstrukce z dřevěných trámů, na níž bylo zavěšeno množství oponek a závěsů, a to jak z bočních stran, tak ze strany čelní. Systém oponek doplňovaly dvě kresby s jednoduchými lidovými motivy a především nápis, pověšený nad zadní plochou. Tento nápis určoval spolu s kresebně pojatými černobílými oponkami na způsob středověkých dřevorytin, zejména s hlavní oponou umístěnou na konci zadní plochy čelně k divákům, konkrétní místo děje („Před branami města“, „Hospoda v Lublíně“, „Komnata v Babině“, „Tiskárna Zawadského“, „Hospoda U černého kocoura“, „Síň na radnici“, „Lublínský rynek“). Před touto čelní oponou byla navíc v místech předělu zadních ploch zavěšena revuální průhovaná opona, za níž se odehrávaly přestavby scény.⁵⁰ Vzhledem k jejímu značně roztrhanému stavu však nebylo jejím účelem tyto přestavby divákovu oku zcela zakrýt, což působilo záměrně antiiluzivně. Na obou bočních stranách předních dvou ploch se zdvihaly dvě věže z trámů, dole opět doplněné oponkami, na vrchním patře pravé věže byl vyhrazen prostor pro muzikanty.⁵¹ Kresebný prvek ve stylu středověkých rytin byl použit i na podlaze scény, na níž se šachovnicovým způsobem střídaly tmavé a světlé čtverce.

Svým způsobem se do této linie vřazuje rovněž Tomková výprava k Weissovu dramatu *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata* (1965), ačkoli zde výtvarník spolu s režisérem ve výtvarném řešení inscenace spíše potlačili princip „divadla na divadle“ a v protikladu k Weissovým scénickým poznámkám upustili od toho, aby scéna připomínala vnitřek léčebného ústavu a vytvořili zcela neutrální hrací prostor, představující jakési „theatrum mundi“. Ten uzavřeli do černého horizontu, prosvětleného pouze nepatrnými paprsky světla, které pronikalo z náznaku klenutých oken.⁵² Uprostřed jeviště bylo situováno hlavní čtvercové pódium, které opět představovalo „akční“ prostor hry a které bylo ze tří stran (bočních a zadní) obklopeno víceřadými lavicemi pro blázny a ošetřovatele. Lavice byly od pódia vzdáleny nejméně jeden metr, takže bylo možno mezi nimi i pódium rozehrávat další akce a vést tudy i některé odchody herců. Zadní lavice byla v polovině rozdělena a byl zde ponechán volný průchod. V přední části pódia, zhruba metr od jeho hrany, byla na tazích zavěšena tyč s revuální oponkou. Vpravo vepředu spojovaly pódium s podlahou jeviště dva schůdky. Na proscéniu napravo vedle schůdků bylo umístěno pódium s Maratovou vanou, vedle ní pak ještě více vepředu, ale poněkud stranou prostor pro orchestr. Nalevo od hlavního pódia se zrcadlově k Maratově vaně nacházelo na praktikáblu Sadovo křeslo a zrcadlově k orchestru, vyzdvižena na lešení, tribuna pro Coulmiera a jeho rodinu.

⁵⁰ Srov. viz Urbánek, V.: *Další krok Brněnských*, Kultura, Praha 14. 7. 1960.

⁵¹ Srov. viz Pazourek, V.: *O slovanskou linii brněnské činohry*, Svobodné slovo, Brno 2. 7. 1960.

⁵² Srov. viz Bundálek, K.: *Podíl scénografie v inscenacích Mahenovy činohry*, in: Suchomelová, J. (redig.): *Divadlo je divadlo*, Brno 1969, s. 45.

K vrcholným inscenacím tohoto stylu jevištních výprav i důsledně aplikovaných postupů totálního divadla však patří až Kopeckého adaptace starších lidových her: *Komedie o umučení* (1965) a *Komedie o Anešce* (1966). V obou případech byl jejich autorem výtvarník Karel Vaca, který při scénickém řešení vycházel z tradice lidového divadla, z jevištního prostoru mansionového typu. Scénu k inscenaci *Komedie o umučení* tvořilo vyvýšené pódium, v jehož zadní části se zvedalo dvoupatrové dřevěné lešení s nápisem „Theatrum“ a dřevou zvonící, obklopené bílým horizontem se stylizovaným symbolem krvavého slunce.⁵³ Toto lešení bylo dole i nahoře rozděleno na tři simultánní hrací prostory, tzv. kóje, s bílými oponkami, které byly střídavě zatahovány a odkrývány postavami hry (nejčastěji Opovědníkem, ale také Čertem ad.). V horní části byl umístěn sbor Dcer Sionských a hudebníci, v dolních kójích se odehrával vlastní dramatický děj, zejména scény interiérové, scény exteriérové probíhaly na hlavním pódiu či kolem něj (např. vepředu v těsné blízkosti diváků – zde byl inscenován třeba výjev Ježíšových úzkostných modliteb v zahradě getsemanské).⁵⁴ Bylo také možno použít více kóji najednou, jak se tomu stalo např. ve scéně Večeře Páně, v níž se stůl, za nímž seděl Ježíš se svými apoštoly, rozprostíral přes všechny tři spodní kóje. Lešení dovolovalo výjimečně i vertikální rozehrání děje – např. když Čert nesl Ježíše na věž chrámu, vystoupal s ním s pomocí žebříku do prostřední horní kóje, kde se pak odbyl i jejich dialog; nebo se zde uskutečnila scéna Ježíšova Nanebevstoupení – poté, co se Ježíš zjevil divákům a před nimi si oblékl bílou řízu, couvl o několik kroků zpět a zmizel jakoby v bílých oblacích v záplavě bílých šatů Dcer Sionských, které ho mezitím obklopily.⁵⁵ Kromě úvodní bílé opony s názvem hry a jejím podtitulem, která se na začátku pomalu odvíjela nahoru po způsobu filmových titulků, objevily se v inscenaci další tři velké opony bílé, červené a fialové barvy, které ji rozdělovaly na tři hlavní části (Smrt, Umučení, Vzkříšení). Nábytek a rekvizity byly omezeny na nezbytné minimum (hrobka, postel, stůl, vitrína s vonnými mastmi, větev).⁵⁶ Základem scény ke *Komedii o Anešce* (1966) stalo se opět patrové lešení, doplněné tentokrát malovanými kulisami. V jeho dolní části se nacházelo pět kójí, zahalených oponkami v odstínech červené barvy⁵⁷, v horní části byly druhá a čtvrtá kóje vyhrazeny pro hudebníky, zatímco ty ostatní, je obklopující, byly vyplněny kulisami připomínajícími části orchestronu. Z každé strany přiléhala k lešení brána s motivem terče, nahoře zešikmená tak, aby pozvolna navazovala na vrchní kóje, na jejichž vrchu byly umístěny čtyři prapory a uprostřed rovněž terč, takže z celkového pohledu působila tato stavba až dojmem paláce. Celá stavba byla navíc umístěna na dvou-

⁵³ Srov. viz Vaca, K.: *Původní jeviště...*, in: Kopecký, J.: *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista. Rozbor inscenace Státního divadla v Brně*, Praha 1968, s. 27.

⁵⁴ Srov. viz Srba, B.: *Inscenace „Komedie o umučení...“*, in: tamtéž, s. 19.

⁵⁵ Sokolovský, E.: *Inscenace pašijí...*, in: tamtéž, s. 24.

⁵⁶ Srov. viz Vaca, K.: *Původní jeviště...*, in: tamtéž, s. 27.

⁵⁷ Srov. viz Suchomelová, J.: *Druhá komedie*, Mladá fronta, Brno 21. 1. 1967.

stupňově točně se střídavými, do jejího středu se sbíhajícími, černými a bílými trojúhelníkovými poli, která umožňovala jednak rychlou změnu dějiště, jednak inscenaci značně napomáhala rytmizovat tím, že plynule exponovala a ukončovala jednotlivé dějové sekvence.⁵⁸ Pomocí točny byly v průběhu inscenace na scénu přiváženy a odvázeny jak postavy hry, tak i mobiliář po způsobu fungování orchestrionu, z něhož vylézají dřevěné figurky a tančí na tom kruhu. Koncepce inscenace⁵⁹ byla totiž důsledně založena na principu „divadla na divadle“: herci vyjížděli jakoby z orchestrionu na scénu na točně ve strnulých postojích, gestech i grimasách, charakteristických pro jejich postavu a evokujících tak dobové rytiny či vyřezávané figurky⁶⁰ a teprve pak se rozehráli.⁶¹ Stejně jako v předchozí *Komedii o umučení* začínala inscenace bílým plátnem, na němž byl za použití světel reflektorů představen kompletní název hry.

Do samostatné skupiny pak zahrnujeme jevištní výpravy pocházející od výtvarníků Jiřího Janečka a Františka Tröstra, neboť je nelze přiřadit ani do jedné ze zmíněných skupin a navíc nesou stopy osobitého rukopisu svého tvůrce a tři z nich (s výjimkou *Války s mloky*) také spojuje použití konstrukce. Pro dvoudílnou inscenaci *Švejka* (1962) zhotovil Jiří Janeček třípatrovou jevištní konstrukci ze železných trubek, která rozčlenila scénu vertikálně i horizontálně na množství hracích ploch, jakýchsi kójí, umožňujících simultánně rozehrávat několik významově se prolínajících obrazů najednou a rychle střídát jednotlivá dějiště.⁶² Toho režisér docílil zejména použitím světelných obrazů po způsobu filmových prvků, takže důraz položil na osvětlování detailu a polodetailu.⁶³ Celá konstrukce byla navíc umístěna na točně, takže se s ní dalo otáčet kolem dokola a navíc mohla popojíždět dopředu a dozadu.⁶⁴ Pozadí tvořilo zrezivělé a rozervané drátěné pletivo, které s rovněž uměle zkorodovanou konstrukcí budilo „*dojem něčeho zpuchřelého, zrezivělého, jako bylo celé rakousko-uherské mocnářství a epocha, která s ním zanik-*

⁵⁸ Bundálek, K.: *Za lidovým divadlem naší doby*, Rovnost, Brno 23. 12. 1966.

⁵⁹ Nápad založit inscenaci i její scénické řešení na principu fungování orchestrionu pocházel údajně od dramaturga Bořivoje Srby. Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

⁶⁰ Nesign.: *Komedie o Anešce*, Rudé právo, 25. 1. 1967.

⁶¹ „*Postavy se tak octnou na scéně bez vlastního přičinění a teprve zde jsou uvedeny do pohybu, který jako by nevycházel z nich, ale byl podřízen jistému schématu.*“ Suchomelová, J.: *Druhá komedie*, Mladá fronta, Brno 21. 1. 1967.

⁶² Tak např. scéna Švejkova cestování vlakem byla vyřešena ze dvou sousedních kójí, které přidáním typických sedaček evokovaly představu vagónu s jednotlivými kupé, v nichž probíhaly současně dialogy cestujících; Švejkův telefonický rozhovor s ordonancem Braunem se odehrál tak, že Švejk telefonoval ve spodní kóji, zatímco Braun ve vrchní apod. Srov. viz krátký filmový záznam inscenace, Historický archiv NDB, č. insc. 509, inv. č. 182.

⁶³ Srov. viz Rydlo, O.: *Nová dramatičace v Mahenově činohře. Jak čist Švejka – i na jevišti*, Mladá fronta, Ostrava 21. 11. 1962.

⁶⁴ Srov. viz Rejzek, J.: *Haškova anabaze znovu útočí na divadlo*, Svobodné slovo, Brno 30. 10. 1962; Kudělka, V.: *Není Švejk jako Švejk*, Divadelní noviny 6, 1962, č. 9, s. 2.

la. ⁶⁵ V případě potřeby byla tato konstrukce zakryta revuální oponou, před níž se odehrávala většina dějů v terénu.⁶⁶ Podle Srby sestávala tato revuální opona ze dvou měděných stěn, které byly buď sjednoceny v jednodílnou plochu nebo se při pohybu točny různě otevíraly jako vrata.⁶⁷ Rovněž v inscenaci *Zmoudření dona Quijota* (1962) využil Janeček k vertikálnímu členění scény obnažené konstrukce, kterou tvořily tři šikmy z černých roštů, umístěné vzestupně zleva doprava na štíhlých kovových trubkách.⁶⁸

Schodišťová kovová konstrukce s můstkem, umístěná na točně, která navíc využívala mezikruhového pootočení,⁶⁹ stala se také základem Tröstrovy scény k inscenaci Kunderova *Korzára* (1963). Celá inscenace pak byla založena zejména na použití světla, neboť scénické objekty spolu s herci pro něj působily jako překážky, což za pomoci točny vytvářelo na okolních transparentních parabolických prospektech působivou stínohru.⁷⁰ Naproti tomu v inscenaci Kohoutovy dramaturgie *Války s mloky* (1963) vytvořil František Tröster ze záhlaví světových deníků formou montáže stabilní zadní prospekt, před nějž se pak různými způsoby spouštěly či vysunovaly náznaky dekorací. Tento prospekt zde plnil především funkci lokalizační, neboť celou hrou prochází a dění na jevišti komentuje chór reportérů, a zároveň umožnil Sokolovskému, ačkoli v tomto případě spíše na škodu věci,⁷¹ upustit od filmových dotáček, předepsaných Pavlem Kohoutem: změna prostředí byla jednoduše vyjádřena osvětlením konkrétního světového deníku.⁷²

Z předložené analýzy jednotlivých jevištních výprav k inscenacím Evžena Sokolovského lze vyčíst i několik všeobecných rysů. Jejich základ tvořila vesměs prázdná scéna, mnohdy vysunutá směrem k divákům na rampu či dokonce až nad prostor orchestřiště, doplňovaná náznakovými dekoracemi spouštěnými na tazích z provaziště, vysvětlujícími nápisy nebo nejnужnějšími kusy mobiliáře a rekvizit. Vedle těchto scénografických prvků se hojně využívalo různých typů opon

⁶⁵ Rejzek, J.: *Haškova anabaze znovu útočí na divadlo*, Svobodné slovo, Brno 30. 10. 1962.

⁶⁶ Srov. viz Císař, J.: *Brno na rozcestí*, Divadlo 14, 1963, č. 1, leden, s. 22–23.

⁶⁷ Srov. viz osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 4. 1. 2005, která je uložena ve vlastnictví autorky.

⁶⁸ Srov. viz Svrček, J. B.: *Dykův Don Quijote v Mahenově činohře*, Lidová demokracie, Brno 30. 12. 1962; Suchařípa, L.: *Autor divadelního díla*, Divadelní noviny 6, 1963, č. 12, s. 7.

⁶⁹ Srov. viz Jůzová, M.: *Analýza inscenace L. Kundera „Korzár“ v režii E. Sokolovského*, seminární práce, ÚDFV FFMU, Brno 1994, s. 16–18.

⁷⁰ Srov. viz Bundálek, K.: *Nad inscenací Korzára*, Rovnost, Brno 5. 5. 1963; osobní výpověď Bořivoje Srby ze dne 21. 12. 2004, která je uložena ve vlastnictví autorky.

⁷¹ Srov. viz veškeré dobové recenze na tuto inscenaci: jbs [=Svrček, J. B.]: *Velká divadelní příležitost nevyužita*, Lidová demokracie, Brno 18. 6. 1963; Kudělka, V.: *Válka s mloky – tentokrát v Mahenově divadle*, Rovnost, Brno 18. 6. 1963; Pazourek, V.: *Aby lidstvo nezlehkomyslnělo*, Svobodné slovo, Brno 21. 6. 1963; Srna, Z.: *Lhostejně proti lhostejnosti?*, Práce, Brno 2. 7. 1963.

⁷² Srov. viz Kudělka, V.: *Válka s mloky – tentokrát v Mahenově divadle*, Rovnost, Brno 18. 6. 1963

a revuálních oponek, experimentovalo se rovněž s tradičním černým sametovým horizontem (viz např. zavěšený hákový kříž, bílý horizont, obnažené jeviště, síťovina, kruhový horizont s rudými skvrnami). Někdy bylo jeviště zvrstváno pomocí praktikáblů, vyvýšeného pódia či jeho samotná podlaha vykrývána a jinak ozvláštňována (viz např. šachovnice, gobelín, síťovina). Součástí scény se stávaly i ryze technické prostředky (zejména obnažené reflektory, točna apod., extrémním příkladem je pak celá škála takovýchto prostředků v *Totálním kuropění*), a pracovalo se také s neobvyklými materiály a prvky (viz např. plechy, juta, materiály přírodní povahy, gobelíny, peřina apod.).

Každopádně na závěr nutno konstatovat, že – stejně jako někteří jejich tehdejší souputníci v jiných divadlech – snažil se Evžen Sokolovský spolu se zmíněnými jevištními výtvarníky zejména distancovat od popisného realismu, jediného přípustného scénografického stylu v období tzv. socialistického realismu na konci čtyřicátých a téměř ještě v celé první polovině padesátých let 20. století, a to důsledným uplatňováním antiiluzivních postupů, inspirovaných zejména mezi-válečnou divadelní avantgardou.⁷³

Použité prameny a literatura

Poznámka autorky: Kromě literatury a archívních materiálů, uvedených v poznámkách, opíráme se v článku zejména o studium fotografií a fotografických kontaktů, které jsou uloženy v Historickém archívu Národního divadla v Brně. Každá inscenace je zde soustředěna v samostatné krabici, opatřené pořadovým číslem, a vedle zmíněného fotografického materiálu ještě obsahuje divadelní programy a novinové výstřížky.

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

Günther Weisenborn: *Dva andělé vystupují*. Výprava: Miroslav Ržounek. Pohostinská režie – premiéra 26. února 1959.

Václav Kliment Klicpera: *Lhář a jeho rod*. Výprava: Miloš Tomek. Pohostinská režie – premiéra 4. července 1959.

Bertolt Brecht: *Zadržitelný vzestup Artura Uie*. Výprava: Miloš Tomek. Čs. premiéra 18. října 1959.

Alexej Nikolajevič Arbusov: *V hodině dvanácté*. Výprava: Vladimír Šrámek. Premiéra 23. prosince 1959.

William Shakespeare: *Julius Caesar*. Výprava: Miloš Tomek. Premiéra 18. března 1960.

Vladimír Majakovskij: *Mysterie-buffa*. Výprava: Miloš Tomek. Čs. premiéra 8. května 1960.

Roman Brandstaetter: *Markoltovo šprýmování aneb Frantové a bařtípáni*. Výprava: Miloš Tomek. Čs. premiéra 30. června 1960.

Bertolt Brecht: *Kavkazský křídový kruh*. Výprava: Miloš Tomek. Premiéra 14. ledna 1961.

Ludvík Kundera: *Totální kuropění*. Výprava: Luboš Hrůza. Původní premiéra 24. června 1961.

Alexander Dumas – Roger Planchon: *Tři mušketýři*. Výprava: Petr Diviš. Premiéra 15. října 1961.

Josef Kajetán Tyl: *Strakonický dudák*. Výprava: Karel Vaca. Premiéra 6. ledna 1962.

⁷³ Srov. viz Pömerl, J.: *Divadlo v době politického tání (1956 – 1962)*, s. 60; Hořínek, Z.: *Šedesátá léta (1960 – 1968)*, s.67 – obojí in: Just, V. a kol.: *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995. Oba autoři rovněž uvádějí příklady konkrétních scénografií a režisérů, pracujících tímto způsobem.

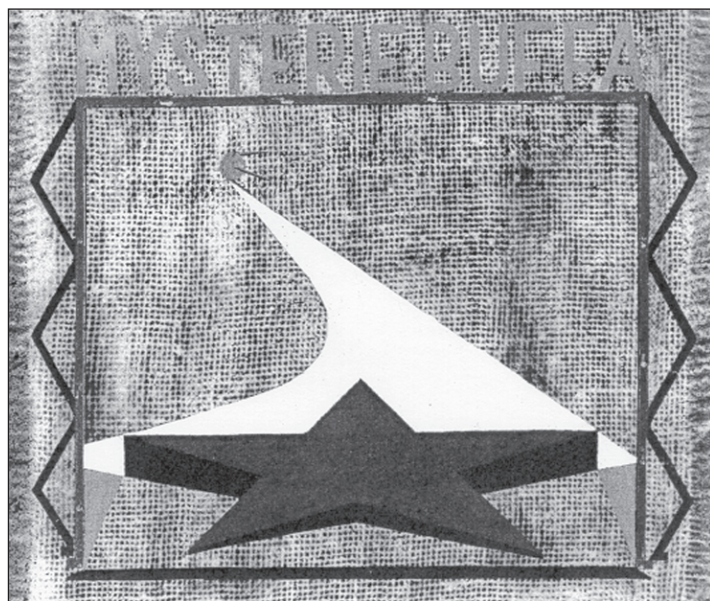
- Ludvík Kundera: *Nežert*. Výprava: Jaša David. Plánovaná premiéra 15. června 1962 – cenzurou zakázáno.
- Jaroslav Hašek – Jan Grossmann: *Švejk (I. epocha), Švejk (II. epocha)*. Výprava: Jiří Janeček. Čs. premiéra 30. a 31. října 1962.
- Viktor Dyk: *Zmoudření Dona Quijota*. Výprava: Jiří Janeček. Premiéra 22. prosince 1962.
- Ludvík Kundera: *Korzář*. Výprava: František Tröster. Původní premiéra 14. dubna 1963.
- Karel Čapek – Pavel Kohout: *Válka s mloky*. Výprava: František Tröster. Premiéra 14. června 1963.
- William Shakespeare: *Hamlet*. Výprava: Ladislav Vychodil. Premiéra 8. listopadu 1963.
- Carlo Gozzi: *Princezna Turandot*. Výprava: Luboš Hruza. Premiéra 10. dubna 1964.
- Jean Baptiste Molière: *Don Juan*. Výprava: Miloš Tomek. Premiéra 1. září 1964.
- Peter Weiss: *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata*. Výprava: Miloš Tomek. Čs. premiéra 21. května 1965.
- William Shakespeare: *Sen noci svatojánské*. Výprava: Miloš Tomek. Premiéra 1. září 1965.
- Jan Kopecký (vzdělal text): *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Výprava: Karel Vaca. Původní premiéra 28. listopadu 1965.
- George Bernard Shaw: *Androkles a lev*. Výprava: Miloš Tomek. Premiéra 11. června 1966.
- Jan Kopecký (vzdělal podle rukopisů staré hry): *Komedie o Anešce, královně sicilijánské*. Výprava: Karel Vaca. Původní premiéra 21. prosince 1966.
- Antonin Artaud: *Pravdivý příběh o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových*. Výprava: Karel Vaca. Čs. premiéra 15. září 1967.

STAGE DESIGN IN EVŽEN SOKOLOVSKÝ'S MAHEN THEATRE PRODUCTIONS

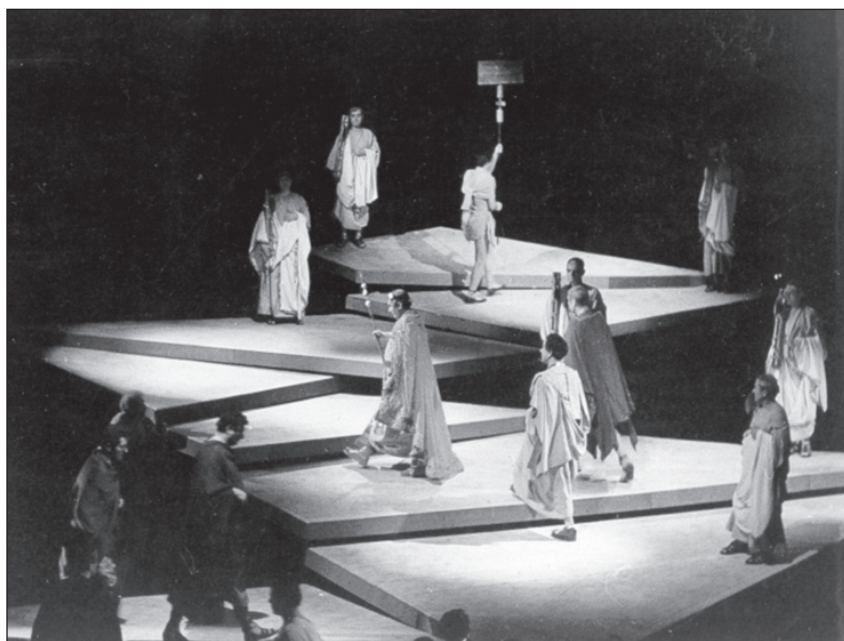
The essay is concerned with the stage design in Evžen Sokolovský's productions at the Mahen Theatre in the years 1959–1967. Besides analysing the specific forms and functions of each of twenty-five sets, it tries to capture their stylistic development ranging from attempts at an empty, fully functional Brechtian set to a set inspired by Artaud's theories of the "total theatre", which made use of the play-within-the-play technique. Despite the apparent development they underwent, what the sets have in common is their creators' effort, above all, to distance themselves from descriptive realism, the only acceptable scenographic style in the period of "socialist realism", i.e. during the late 1940s almost through the mid-1950s, which was accomplished by their consistent use of non-realistic techniques inspired both by the afore-mentioned theatre figures and by the whole of interwar theatre avant-garde.



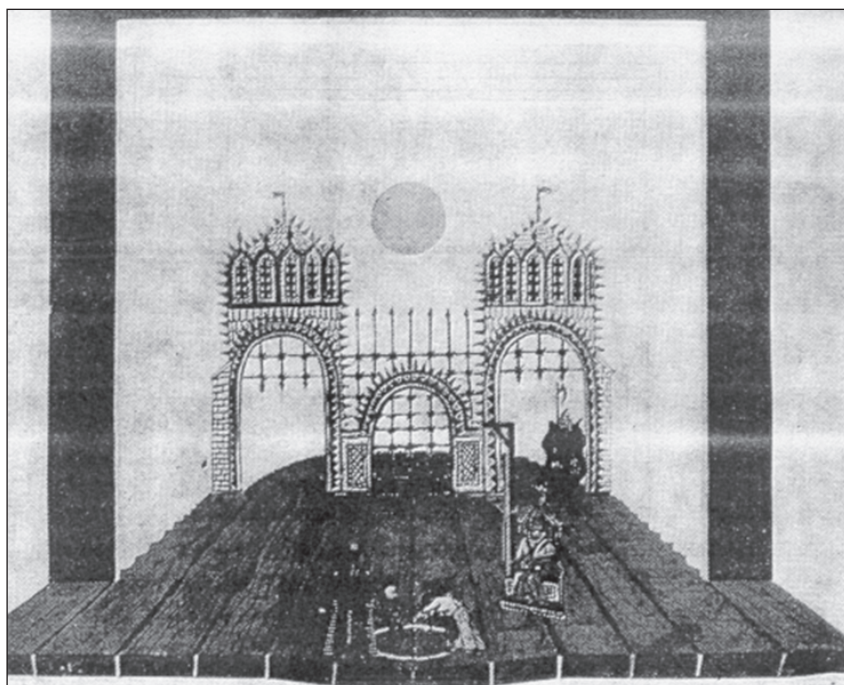
Bertolt Brecht: *Zadržitelny vzestup Artura Uie* (1959), výprava: Miloš Tomek. Vepředu vlevo lze spatřit i část projekční plochy. Foto: Rafael Sedláček.



Návrh scény Miloše Tomka k inscenaci Majakovského *Mystérie-buffy* (1960).
Foto: Rafael Sedláček.



William Shakespeare: *Julius Caesar* (1960), výprava: Miloš Tomek. Foto: Rafael Sedláček.



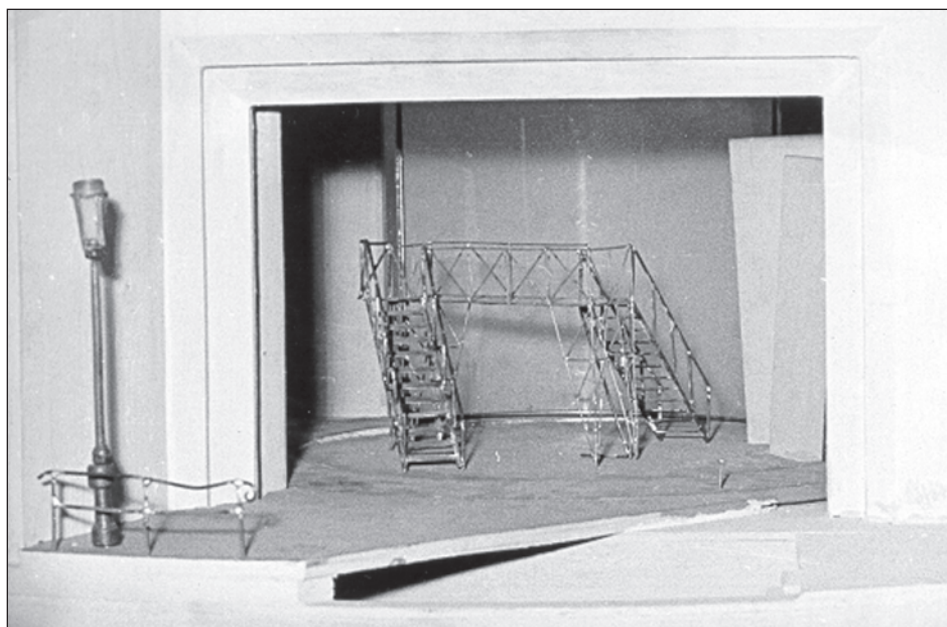
Návrh scény Miloše Tomka k inscenaci *Kavkazský křídový kruh* (1960). Přetištěno z Marešová, S.: katalog k výstavě scénografických prací Miloše Tomka, Divadlo na Vinohradech, Praha 1973.



Ludvík Kundera: *Nežert* (1962), výprava: Jaša David. Fotografie Rafaela Sedláčka zachycuje podobu scény v obraze „Siň na úřadě“.



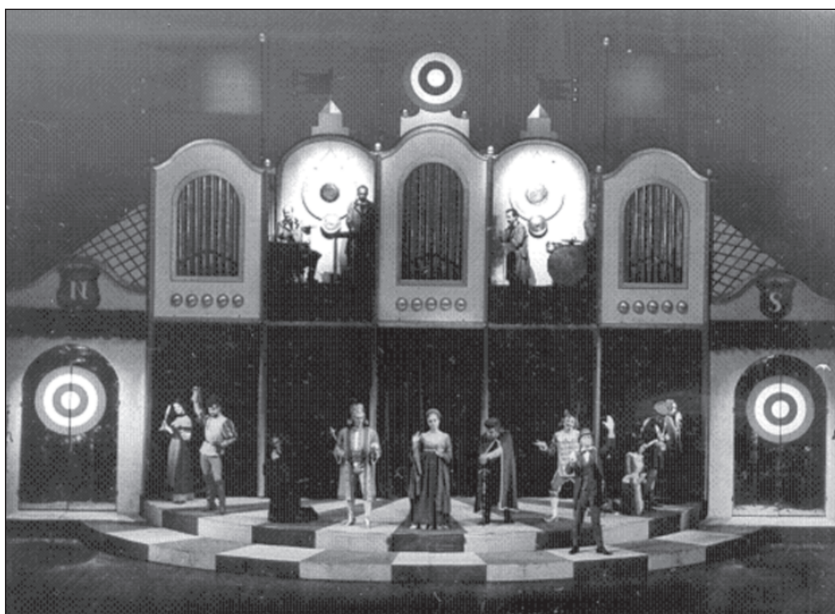
Roman Brandstaetter: *Markoltovo šprýmování aneb Frantové a bařtipáni* (1960), výprava: Miloš Tomek. Foto: Rafael Sedláček.



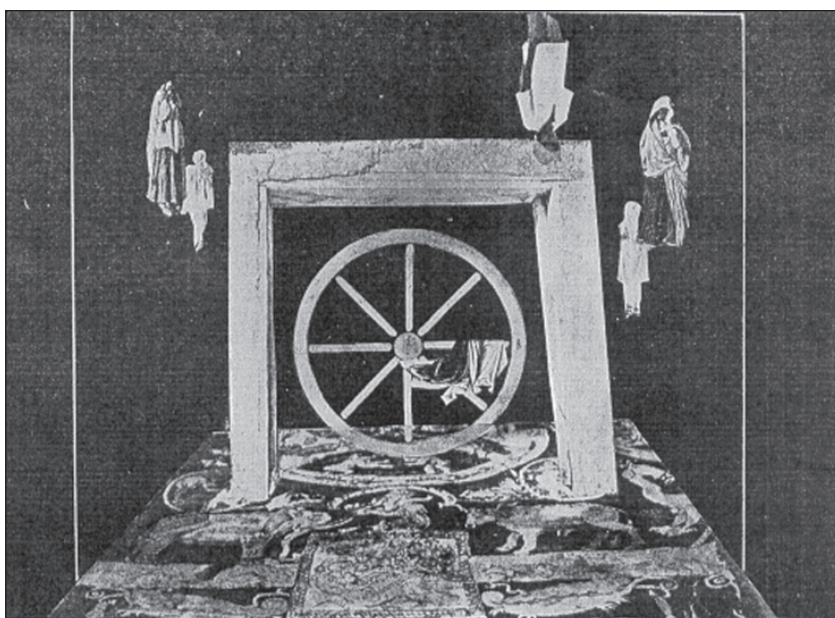
Maketa scény Františka Tröstra k inscenaci Kunderova *Korzára* (1963). Foto: Rafael Sedláček.



Jan Kopecký: *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (1965), výprava: Karel Vaca. Fotografie pochází z představení, které Mahenova činohra uvedla na zámku ve Žďáru nad Sázavou (pravděpodobně v roce 1968) a dokazuje tak zároveň variabilitu scény, přenosné i do volné přírody. Foto: Rafael Sedláček.



Jan Kopecký: *Komedie o Anešce, královně sicilijánské* (1966), výprava: Karel Vaca. Na fotografii Rafaela Sedláčka můžeme vidět jak dvoustupňovou, výtvarně pojednanou točnu, tak herce ve strnulých postojích, charakteristických pro jejich postavu.



Návrh scény Karla Vacy k inscenaci Artaudova *Pravdivého příběhu o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových* (1967). Přetištěno z Ptáčková, V.: *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982, s. 233.

