

Anotace:

Studie analyzuje inscenace divadelního režiséra Aloise Hajdy v jeho závěrečném tvůrčím období, které strávil v Mahenově činohře Státního divadla v Brně z let 1981–1991.

Klíčová slova:

Alois Hajda; Mahenova činohra Státního divadla v Brně; divadlo; režie

Abstract:

The study analyzes the performances of the theatre director Alois Hajda in his final creative period in Mahen Theatre of the State Theatre in Brno in the years 1981–1991.

Key words:

Alois Hajda; Mahen Theatre of the State Theatre in Brno; theatre; directing

Dušan Zdráhal

Inscenační tvorba Aloise Hajdy v Mahenově činohře v letech 1981–1991

Jako téma své studie jsem zvolil inscenace Aloise Hajdy z jeho závěrečného tvůrčího období, které strávil v Mahenově činohře Státního divadla v Brně z let 1981–1991. Právě v této době byla Hajdova tvorba již velmi vyzrálá, přičemž nepostrádala i objevené rysy. Zvolené referenční inscenace *Vajíčko*, *Nepřítel lidu*, *Třígrošová opera* a *Návštěva staré dámy* se jeví jako nejvýznamnější pro režisérovu poslední dekádu umělecké práce, neboť jejich vizuální kvality, ale i filozoficko-humánní vyznění patří k vrcholům snažení tehdejší Mahenovy činohry a zároveň v nich Hajda dokázal nejplněji rozvinout své životní téma „člověk proti světu a svět proti člověku“, kde se jedinec – nezřídka osamocen – musí vypořádat z nepřízní politicko-společenských podmínek, v nichž se právě nachází. Pro zmíněné inscenace nebyl objeven žádný obrazový záznam, a proto jsem musel vycházet z fotografické dokumentace, programů, recenzí, článků v odborných periodících nebo vzpomínek pamětníků.

V roce 1981 se Alois Hajda vrátil do angažmá Mahenovy činohry Státního divadla v Brně, a to po celém desetiletí, které strávil ve svém „exilu“ v Divadle pracujících v Gottwaldově (nyní Městské divadlo Zlín), kde připravil celou řadu objevených a úspěšných inscenací. Nejvýrazněji zaujal nastudováním dramatu Bertolta Brechta *Muž jako muž*, *Kavkazský křídový kruh*, *Pan Puntila a jeho služebník Matti* a *Galileo Galilei*, dále pak jevištním ztvárněním tří tragédií a jedné komedie Williama Shakespeara *Antonius a Kleopatra*, *Hamlet*, *Král Lear* a *Večer tříkrálový aneb Cokoliv chcete*, ale i svojí dramaturgicko-inscenační linií tzv. lidové hry, v níž např. realizoval *Ševce z Nummi* Aleksise Kiviho, *Zlého jelena* Václava Klimenta Klicpery a *Nebožtíka Nasredina* Josefa Kainara.

Návrat Aloise Hajdy do souboru Mahenovy činohry byl možný díky určitému ochabnutí normalizačního režimu počátku 80. let, kdy totalitní systém v některých jedincích přestal spatřovat možné ohrožení svých pozic ve společnosti, která se tehdy jevila spíše jako pasivní až odevzdaná. Normalizační tlak 70. let tak vykonal své, neboť až na několik výjimek (signatáři Charty 77) nenacházela větší část obyvatelstva Československa vůli režimu vzdorovat. Ztráta jisté ostráživosti měla za následek postupný návrat některých uměleckých osobností do sféry oficiální kultury, z nichž mnohé (Ludvík Kundera, Jan Skácel či Antonín Přidal) našly uplatnění právě v brněnské Mahenově činohře. Neznamená to však, že by navracející se umělci nebyli pod ustavičným dohledem orgánů státní moci.

Mahenova činohra byla v letech 1980–1986 vedena kontroverzním uměleckým šéfem Jaromírem Roštínským, ten však do vedení souboru angažoval Aloise Hajdu, který tvořil se stávajícími režiséry osobitěho rukopisu Zdeňkem Kaločem a Pavlem Hradilem triumvirát hlavních inscenátorů. Jako dramaturgové zde působili Karel Bundálek, Jaromír Vavroš a Ludmila Bařínková, přičemž ji v roce 1987 – již za uměleckého šéfování Oldřicha Slavíka – vystřídal ve stálém angažmá Václav Cejpek.

Díky příchodu Aloise Hajdy se začaly na repertoáru Mahenovy činohry znovu objevovat hry Bertolta Brechta (*Pan Puntila a jeho služebník Matti* a *Třígrošová opera*), ale i jiné zajímavé tituly – *Vajíčko* Fèliciea Marceaua, *Nepřítel lidu* Henrika Ibsena, *Kočka na rozpálené plechové střeše* Tennesseho Williamse či spojení dvou Sofoklových tragédií do jedné inscenace *Oidipus – Antigona* (s použitím Brechtovy adaptace *Antigony*). Ze světové a české klasiky Hajda inscenoval dramata zvláště svého oblíbeného autora Williama Shakespeara (*Večer tříkrálový aneb Cokoliv chcete*, *Othello* a *Tragický příběh Hamleta, dánského prince*), ale i *Maryšu* Aloise a Viléma Mrštíkových nebo *Zlého jelena* V. K. Klicpery. Ke všem inscenovaným titulům přistupoval Alois Hajda se svébytným výkladem, pro nějž se vždy snažil nalézt originální režijní řešení. Nutno však podotknout, že na rozdíl od zlínského hereckého souboru, který metodu jeho režijní práce přijal víceméně bez výhrad, nebyl soubor brněnských činoherců vždy beze zbytku nakloněn Hajdově specifické poetice.

Ve druhé polovině 80. let byl československými orgány státní moci neochotně následován politický projekt sovětských komunistů, jenž spočíval v ekonomickém a společenském uvolnění poměrů pod hesly: *perestrojka*, *glasnosť* a *chozrasčot*. V čele Sovětského svazu totiž v roce 1985 stanul Michail Gorbáčov, který mínil společenský systém do jisté míry demokratizovat a předat státním podnikům a kulturním institucím určitou autonomii. Tyto snahy v lecčems připomínaly ideály obrody československé společnosti z roku 1968, což se dosavadním držitelům moci příliš nezamlouvalo, neboť většinou ke svým funkcím přišli na základě svého postoje proti reformám „pražského jara“. Navzdory tomu došlo v závěru 80. let k uvolnění normalizačních otevírání a otevíral se sice stále omezený, ale volnější prostor k uměleckému vyjadřování se ke skutečnosti, což mělo za následek stále odvážnější vyznění inscenací rovněž v Mahenově činohře. Ne jinak tomu bylo i v Hajdově režijní práci, což se nejvýrazněji projevilo nastudováním *Nepřítele lidu* Henrika Ibsena a *Tragického příběhu Hamleta, dánského prince* Williama Shakespeara. Jako umělecký šéf vedl soubor v letech 1986–1989 Oldřich Slavík, jehož ve funkci nakrátko vystřídal Ota Ševčík 1989–1990.

Po revoluci 17. listopadu 1989 došlo v tehdejší Československu k zásadním změnám, které spočívaly v nastolení demokratického systému a občanských svobod. V kulturní oblasti byla zrušena cenzura, což umělcům umožňovalo otevřeně se vyjadřovat k dříve zapovězeným tématům a přímo vyslovovat své názory. V Mahenově činohře byl jmenován nový umělecký šéf František Derfler (1990–1997), stávající dramaturg Karel Bundálek zemřel 9. února 1990 a Jaromíru Vavrošovi nebyla pro sezónu 1991–1992 prodloužena smlouva. Další dramaturgické směřování divadla tak v 90. letech zajišťovali Václav Cejpek spolu s Miroslavem Plešákem, který přišel namísto Jaromíra Vavroše z Městského divadla ve Zlíně. Aloise Hajdu tato nová etapa společenského zřízení zastihla v závěru aktivního tvůrčího působení, kdy se s režisérským povoláním rozloučil brilantním provedením *Návštěvy staré dámy* Friedricha Dürrenmatta. Následně se věnoval pedagogické a organizační činnosti na zновуotevřené Divadelní fakultě JAMU, kde od roku 1991 úspěšně vedl ateliér režie, kde čerpal ze svých bohatých zkušeností, a později se stal i rektorem Janáčkovy akademie múzických umění (1997–2003).

Fèlicien Marceau: *Vajíčko*

Inscenační tým:

Př: Josef a Milena Tomáškoví; V: Jan Dušek; H: Miloš Štědroň; Ch: Miloš Ogoun; Dr: Karel Bundálek

Osoby a obsazení:

EMIL MAGIS / Jan Zvoník

LÉKAŘ, STRÝC Z MONTAUBANU / Josef Husník

BARBEDARD, GENERÁLNÍ PROKURÁTOR / Milan Vágner

TANSON, PŘEDSEDA SOUDU / Josef Štefl

PRVNÍ ŽENA / Ivana Valešová

DRUHÁ ŽENA / Blažena Rýznarová nebo Drahomíra Hofmanová

TŘETÍ ŽENA / Arna Mohelská

DÍVKA / Dita Kaplanová j. h.

SLEČNA DUVANTOVÁ / Vlasta Fialová nebo Jana Kuršová

DUFIGUET / Pavel Leicman

MATKA / Jana Hlaváčková

JUSTINA / Sylvie Nitrová

GUSTAV / Daniel Dítě

ČÍŠNÍK / Jaroslav Šoustar

GERGETTA / Marcela Peňázová

RÓZA / Zdena Herfortová

EVŽEN / Jan Němeček

PRVNÍ HOST V KAVÁRNĚ, ZÁKAZNÍK U DUFIGUETA / Panajotis Turturopulos

DRUHÝ HOST V KAVÁRNĚ, JOSEF / Radim Sasínek j. h.

BERTHOULLET / Leopold Franc

PANÍ BERTHOULLETOVÁ / Ludmila Slancová

HORTENSIE / Irena Konvalinová

LUCIE / Lubomíra Sonková

CHARLOTTA / Nataša Kalousová

RAFFARD / Ladislav Lakomý

DUGOMMIER / Vladimír Krátký

DOMOVNICE / Eva Hradilová

OBHÁJKYNĚ / Helena Kružíková

Kritikou nadmíru pozitivně přijímanou inscenací Aloise Hajdy v sezóně 1984–1985 bylo nastudování svě-rázné hořké komedie Fèliciena Marceaua *Vajíčko* (premiéra 21. června 1985) v překladu Mileny a Josefa Tomáškových. Původem Belgičan a později naturalizovaný Francouz Fèlicien Marceau (vlastním jménem Louis Carette) napsal *Vajíčko* v roce 1957, tedy přibližně v období, kdy vznikala Beckettova a Ionescova vrcholná díla, ačkoliv se svojí stavbou od prací obou zmiňovaných autorů zásadně liší, neboť není založená na kruhové kompozici či vršení témat a situací v malých obměnách. Základním východiskem pro Marceau-ovu komedii se stal jeho román *Maso a kůže*, který měl patrně vliv i na další hru *Dobrá polévka*.¹

Netradiční kompozice Marceauovy hry tkví v zacílení na ústřední postavu Emila Magise, která ani na mo-ment neopouští myšlený scénický prostor a pohybuje se ve dvou dramatických rovinách, kdy v první jako vypravěč pronáší směrem k publiku svoji zповěd', aby téměř skokem přešel do druhé, v níž vstupuje do vztahu s dalšími osobami. Ty pak v celé plejádě spoluvytvářejí významné události provázející Magisův život, jehož dramatický průběh se postupem času stupňuje. Děj hry tvoří prudkými střihy neustále přerušovaná časová kontinuita, v níž je pomocí zvrátů zachycen vývoj Emila Magise. Hlavní postava a autorova práce s časem zde hraje významnou úlohu, neboť „*náš život se mnohem častěji skládá z krátkých zážitků, srážek a rychlých scén, zdánlivě bezvýznamných, jež nás však poznenáhlu přetvářejí.*“² Členění Marceauova drama-tického textu tedy spočívá v neustálé pulsaci mezi dramatickým dějem a zastaveními, v nichž hlavní postava pronáší svá hodnocení a soudy, přičemž je neustále pocíťována proměna autorova vztahu k ní. Ten k Magi-sovi zprvu zaujímá vcelku sympatický postoj, jenž se záhy mění spíše v shovívavost až odstup, aby v závěru vynikl jeho jednoznačný odpor. *Vajíčko* je pak symbolem, jímž si Magis vysvětluje „systém věcí“, do nějž by rád pronikl, avšak zpočátku neví jak, ale v závěru se nakonec ocitá v jeho pomyslném středu – název Marceauovy hry se pak jeví jako příznačný pro její společenský dosah.

Na začátku hry je Emil Magis nepříliš vzdělaný, průměrný a společensky bezvýznamný mladík, jehož hlavní vášní je touha po poznání pravdy, kterou však v žádném případě nevztahuje k morálce, nýbrž k praktickému využití. Již záhy zjistí, že se pohybuje – stejně jako ostatní lidé – ve světě polopravd, nejistot a definic, které tvoří vyžadovaný obraz člověka. Je velice překvapený když zjistí, že vžité formule a otřepané fráze jsou příliš nejisté, aby se jim dalo věřit. Magis má např. pocit viny, že ráno nevstává „svěží a čilý“ jako „mnozí jiní“, ale pozvolna zjišťuje nadsazenost takovýchto tvrzení. Nespokojenost s možnostmi dobrat se absolutní pravdy (jak společnost funguje) ho žene k „experimentům“, při nichž dospívá k poznání, že systém – jak říká vol-nému souboru nepsaných společenských pravidel – funguje jedinečně tehdy, když se mu přizpůsobí a začne ho nenápadně spoluvytvářet. Následně se dopracuje k závěrečnému důkazu, kdy je možné, pomocí nashro-máždění dostatečného množství obecných formulek a využití zdánlivých okolností, beztréstně spáchat zlo-čin. Zavraždí svoji nevěrnou ženu, aby mohl být hnán k zodpovědnosti její milenec, přičemž mu před tím paradoxně jejich vztah nevadil – spíše jako voyer se zájmem sledoval jeho vývoj. Ve jménu společnosti, jejímž obrazem je do jisté míry Magis, pak prokurátor napomáhá pomocí nashromážděných a pokřivených důkazů k odsouzení nevinného člověka. Magis se tak stává plnohodnotnou součástí „systému věcí“, který už pro něj neznamená tajemství, ale jakousi zvrácenou představu svobody.

V brilantně napsané hře Fèliciena Marceaua pracoval Alois Hajda spolu s dramaturgem Karlem Bundál-kem pouze dílčí úpravy, které spočívaly především v odstranění drobných nedostatků překladu, následkem čehož bylo dosaženo přesnějších významů některých replik. Pro posílení jejich významu pak byly promluvy

Justiny a matky adresované Emilu Magisovi (ve výstupu, kde je přesvědčován, aby pro sestru získal zpět jejího nápadníka Gustava) zdvojeny, čím vynikl rovněž jejich groteskní účinek. Přepsány pak byly repliky, jejichž opakováním mělo být dosaženo komického vyznění, a to zvláště v případě, kdy chtěl Magis podle pochybného návodu neúspěšně dosáhnout erotického dobrodružství s plejádou věkově i vzhledově odstup-ňovaných žen pomocí fráze „*slečno nemohli bychom si spolu rychle před tím vypít černou kávu?*“³ Dalším případem bylo částečné krácení rozlehlých Magisových monologů, a to vždy na místech, kde docházelo k podrobnějšímu popisu jeho pohnutek, které režisér považoval za příliš doslovné.

Ve své inscenační koncepci Alois Hajda vycházel z jazykové formy hry, která spočívala ve využití běžného lidového jazyka, aby mohlo vyniknout prostředí, v němž se Magis pohybuje. Jeho vzestup od naprosté bez-významnosti přes využívání různých možností protekce až k vyššímu společenskému postavení pojal režisér jako problematiku konformismu, v níž je cesta za kariérou vedena přes pokrytectví a licoměrnost až k uchý-lení se k vydírání a podvodům. Alois Hajda se ve své interpretaci příběhu Emila Magise soustředil na vývoj jeho charakteru, který spočíval v proměnách ústřední postavy přes zvraty a skoky, neboť zprvu vcelku sym-patický prostáček (ztělesňující přirozenost) náhle méně sympaticky využíval všechny prostředky k vylepšení svého postavení, aby se nakonec proměnil v cynicky smýšlející figuru. Vynikla tak proměna člověka, jenž se poznenáhlu uchýlil ze své cesty za pravdou k přetvářce, což nutně vyvolalo ochotu žít ve lžích, které nakonec sám konstruoval.⁴ Režijní uchopení postavy Magise však nespočívalo v jeho odhalení jako zcela nesympa-tického a zlého člověka, nýbrž v důrazu na jeho dualismus projevující se vcelku přijatelným hodnocením skutečnosti v rozporu s jednáním, jímž sobecky sledoval své cíle. Divák tak mohl sledovat cestu Emila Magise za zjištěním, že ne vše, co někde uslyší je pravda, a tudíž je nutné se společenským požadavkům přizpůsobovat, což však vede k nechtěnému manželství, nevěrám a manipulacím s fakty, lidmi a lidskými životy.

Svojí režijní interpretací učinil Alois Hajda z Marceauova *Vajíčka* výrazné politikum, neboť svým důrazem na proces jednotlivých fází Magisovy proměny odhaloval zábavnou formou skutečnost, která byla součástí ži-vota obyvatel Československa 80. let. Nermalou měrou byla vnímána protekce při přiřazování pracovních míst, předstírání činnosti, kariérismus mající za následek přetvářku (tichý souhlas s politickým systémem) a klientelistické vazby.⁵ Zcela jistě muselo rovněž vyniknout používání frází, jimiž se Marceauův dramatický text jen hemží, protože tehdejší režim na podobném principu zakládal svoji legitimitu. Existenci pravidel pseudosystému pak dotvrzoval závěrečný výstup, kde prokurátorovi zacházejícímu se zfalšovanými a pře-kroucenými fakty mlčky přihlížel sbor soudců, který režisér nechal vystavět z figurín.

Alois Hajda inscenaci *Vajíčka* scénicky stylizoval jako obludnou grotesku, v níž se soustředil na výraznou kresbu charakterů a vyhocené jednání v krizových momentech. Kolem postavy Magise nechal defilovat osoby, s nimiž přicházela do styku, což podle Zdeňka Srny připomínalo svět groteskního absurdního panop-tika.⁶ V rodince Berthouletů, kde kromě hlavy rodiny žila už jen matka s třemi dcerami, z nichž jednu (Hor-tensii) si vzal Magis za ženu, nesly dialogy mezi dívkami např. znaky slepičího kdákání. O výstavbě Hajdova ztvárnění nejlépe vypoví slova Jana Dvořáka: „*Účinnosti nastudování bezpochyby napomáhá až filmový střih a nesmírně rychlý režijní temporytmus, na našich scénách nevidaný. Právě filmová technika, včetně retro-spektiv, proměn časových pásem a autokomentářů nejen podtrhuje dynamiku, ale vlastně přispívá – v rámci Hajdova generálního úsilí – až vskutku k brechtovsky zcizujícímu divadlu.*“⁷

Příběh Emila Magise nechal Alois Hajda divákům demonstrovat, a tak Magis do příběhu vstupoval a opět vystupoval, aby jej vyprávěl paralelně s výstupy dalších postav. Z tohoto důvodu byl Magis „výrazově zřetelně odlišen od ostatních, které Hajda pojednává s vysokou mírou herecké, zejména dikční a pohybové stylizace.“⁸ Proto hrál Jan Zvoník Magise ve dvou základních polohách, kdy v podobě vypravěče „naprosto ci-vilně, prochází se mezi publikem jako jeden z diváků, mluví hovorovou češtinou s náznakem kabaretního šarmu (včetně stepu a klaunských kotrmelců) [nebo] realisticky (ve výstupech kolektivních, kde se liší od ostatních, stylizovaných), avšak vždy s nesmírným až rasantním nasazením.“⁹ Jak je patrné musel Alois Hajda připravit tři navzájem odlišné herecké způsoby uchopení postav, aby mohly výrazně vyniknout rozdíly

¹ -kb- [Karel Bundálek]. In MARCEAU, Fèlicien. *Vajíčko*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1985.

² MARCEAU, Fèlicien. *Vajíčko*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1985.

³ Inspicientská kniha; Fèlicien Marceau: *Vajíčko*.

⁴ SRNA, Zdeněk. *Vajíčko* na tvrdo. In *Brněnský večerník*, 26. 6. 1985.

⁵ VLAŠÍN, Štěpán. Brilantní hra – i inscenace. In *Lidová demokracie*, 24. 9. 1985.

⁶ SRNA, Z. Op. cit.

⁷ DVOŘÁK, Jan. Dva hity Mahenovy činohry. In *Scéna*, 12. 8. 1985.

⁸ DOLEŽEL, Pavel. Magis aneb Úvod do teorie systému. In *Rovnost Brno*, 26. 6. 1985.

⁹ Tamtéž.

mezi vypravěčem a jím demonstrovanou postavou na jedné straně a mezi ústřední postavou a dalšími figurami, které tak posloužily jako obrazy vzpomínek na straně druhé.

Podle fotografické dokumentace umožňovala výprava Jana Duška rychlé proměny prostředí a posilovala modelovost jevištního ztvárnění *Vajíčka*, která spočívala i ve specificky kinetickém využití prostoru, což umožňovalo pravidelné střídání autokomentářů s vlastním scénickým jednáním. Prostor byl koncipován jako uvolněný pro hereckou akci, s částečně otevřenou železnou oponou, jež v pozdější fázi inscenace mohla být zcela vytažena, aby symbolicky vyniklo odhalení tématu světa podvodů, intrik a kariérismu. Pozadí pak bylo vykryto nepravidelně rozmístěnými látkovými panely, jimiž mohlo být manipulováno.

Kinetičnost scény se projevovala využitím pohybu scénografických prvků a rekvizit ve vertikálním i horizontálním směru. Části nábytku (křesla, stoly, soudní ohrádka či lampa), zavěšené pomocí řetězů k tahům, se v průběhu změn prostředí podle potřeby vytahovaly a zase spouštěly. Mobiliiář na kolečkách (prodejní pult s pokladnou, lavička a stolek) se pohyboval po podlaze jeviště, čímž bylo taktéž napomáháno neustálému proměňování míst děje. Tento princip kombinoval dřívější Hajdovy scénické experimenty – zavěšený nábytek v *Ševcích z Nummi* Aleksise Kiviho a kasárna na kolečkách (otevřené vozy tvořící po vzájemném spojení vojenský vlak) ve hře *Muž jako muž* Bertolta Brechta.¹⁰

Příjezd pultu s pokladnou znázorňoval prodejnu kancelářských potřeb, lavička zase prostředí parku a pohyblivý stůl sloužil jako vyvýšené pódium pro vystižení nadřazeného chování Emila Magise či jiných postav. Spouštěný nábytek naznačoval v různých kombinacích kavárnu, hotelový pokoj, Magisovu domácnost, ale i soudní síň, kde byly zavěšeny rovněž figuríny představující soudce tak, jakoby levitovali nad zemí, což mohlo mít význam odkazující k vzdálenosti spravedlnosti od pozemské reality. Figuríny soudců pak výtvarník uspořádal jako ve třech řadách nad sebou sedící mlčenlivé úředníky soudního dvora, kteří zabírali celou šířku pozadí jeviště, v jehož středu stála ohrádka pro obviněného Dugommiera a po stranách byla spuštěna křesla pro obhájce a prokurátora. Magis jako žalující občan přijel na stolku, který plnil funkci malého pódia – jak už bylo výše uvedeno – a po okrajích seděly zbylé postavy jako přihlížející procesu.

Na scéně rovněž probíhalo množství poměrně otevřených erotických výstupů (pro něž se vždy spouštěla postel s nebesy), jejichž účastníkem byl především Emil Magis, který ženy spíše využíval než by s nimi navazoval plnohodnotný vztah. Zajímavým režijním nápadem pak bylo scénicko-pohybové ztvárnění svádění Magisovy ženy Hortensie Dugommierem, a to tak, že Hortensie motala klubíčko vlny (v inscenaci, jakožto domácí puťka, ráda pletla) a Dugommier držel přízi na rukou, přičemž si jej během dialogu postupně přitahovala k sobě. Celý výjev voyersky pozoroval Magis za spuštěnými dveřmi klíčovou dírkou, aby následně vtrhl dovnitř a oba milence atakoval. V tomto okamžiku se Dugommier postavil za Hortensii a rozevřeně i napnuté ruce s přízí položil před ní, čímž vznikl jakýsi ochranný koridor, který ji chránil před Magisem.

Řešení kostýmů odpovídalo společenskému postavení figur a neslo znaky soudobé módy – muži zpravidla v oblecích a ženy v dlouhých šatech s obnaženými pažemi. Figuríny soudců a postavy Generálního prokurátora i Obhájkyň byly oděny v dlouhý tmavý talár s nezbytnými čepicemi jako odznakem příslušnosti k justici. Vnější maska Emila Magise byla proměnlivá, neboť zprvu střapatý a sympatický mladík se v momentě svého rozhodnutí žít ve lži proměnil v ulízaného muže s mafiánským knírkem a brýlemi úřednického vzezření, což vyjadřovalo decentní a zároveň úlisný vzhled.

Podle fotografií bylo herectví založeno na výrazné gestičnosti, která přiléhavě vycházela z textu a přitom znázorňovala skutečné vnitřní rozpoložení postav a jejich skryté pohnutky. Dále je možné spatřit paralelně rozehraná dějová pásma, což dokládá, že se jednotlivé výstupy mohly v určitých momentech překrývat. Pro sofistikovaně pojaté scénografické uspořádání prostoru musel být zcela jistě využit složitý a propočítaný pohybový plán. Lze říci, že kinetické vlastnosti scénického řešení pomáhaly spolu s hereckou akcí vytvářet dynamickou variabilitu inscenace.

Ústřední postavu Emila Magise představoval Jan Zvoník, jemuž připadl velice náročný úkol zvládnout neustálé střídání jednajících figury s funkcí vypravěče v odlišných polohách. „*Svého zprvu neohrabaného a dob-
ráckého, později stále nebezpečnějšího kombinátora a intrikána předvedl s pohotovostí, přesvědčivostí,
schopností náhlých proměn a zvrátů. Byl to zase jednou výkon hodný uznání!*“¹¹ Podle Jiřího Teše pak bylo

obsazení Magise Janem Zvoníkem režisérovým šťastným tahem, neboť „*přesně vystihuje zvolený typ, má do detailů propracovanou celou roli, je velmi dobrý i pohybově. Zvláště zdařilá je úlisná maska, vyjadřující s invencí různé varianty přetvářky.*“¹² Tímto způsobem však byla postava od počátku více méně určená, a tak jí „*není dán prostor pro vývoj od kladu k záporu, ale jde tu o prohlubování základní tóniny, o variaci na jedné struně. Zvoník se dokáže rychle proplétat řadou zkratk, proměn a střihů, aby postavu postihl ve filmovém sledu, na přeskáčku času i vývoje.*“¹³ Zdá se, že Zvoníkovo herectví v inscenaci bylo zcela jistě moderní a vysoce profesionální, což navíc dokládá i jeho „*gestické mimoslovní vyjadřování, herecký meta-
jazyk, který není dán každému plus až jakési magické fluidum osobnosti s velkým vnitřním prostorem a
tajemstvím.*“¹⁴

Zbylé postavy demonstrovaly absurdní mechanismus a zachovávaly přesnost satirické nadsázky, přičemž se většinou jednalo o epizodní role. Z větších úloh zaujal recenzenty Josef Husník v podání cholerického a karbanického strýce, Irena Konvalinová jako vypočítavá, ale jinak studená Magisova žena Hortensie nebo Jana Kuršová ve výstižném staropanenském podání pokladní Slečny Duvantové.¹⁵ Je nutné podotknout, že uvedení Marceauovy komedie znamenalo zvláště pro ženský kolektiv souboru herecké příležitosti, neboť v inscenaci vystupovalo 15 ženských postav, avšak pouze dvě role byly v alternaci, a to Slečna Duvantová (Vlasta Fialová nebo Jana Kuršová) a Druhá žena (Blažena Rýznarová nebo Drahomíra Hofmanová). Celkově je *Vajíčko* napsáno pro 33 postav, takže Alois Hajda pěti mužům určil role dvě, čímž snížil obsazení na 28 herců tělesa, i tak se jednalo o režisérsky impozantní projekt. Inscenace byla shledána kritikou jako bezchybně připravená s doporučením jejího uvedení v pražském divadelním prostředí.

Bertolt Brecht: *Třígrošová opera*

Inscenační tým:

Př: Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník; V: Jan Dušek; H: Kurt Weill; D: Karel Cón; Ch: Luboš Ogoun; Dr: Karel Bundálek

Osoby a obsazení:

MACHEAT ZVANÝ MACKIE MESSER / Jaroslav Dufek

JONATHAN JEREMIAH PEACHUM / Milan Vágner

CELIE PEACHUMOVÁ / Vlasta Fialová nebo Eva Hradilová

POLLY PEACHUMOVÁ / Jitka Sedláčková

BROWN, ŠÉF LONDÝNSKÉ POLICIE / Jaroslav Kuneš

LUCY, JEHO DCERA / Marcela Peňázová

JENNY „HAMPEJZNICE“ / Zdena Herfortová nebo Ivana Valešová

SMITH / Jan Němeček

PASTOR KIMBALL / Zdeněk Sedláček

FILCH / Jan Zvoník

MATTHIAS ZVANÝ MINCMISTR / Zdeněk Dvořák

JAKOB ZVANÝ DLOUHOPRSTÁK / Zdeněk Junák

ROBERT ZVANÝ HASÁK / Václav Vostárek

WALTER ZVANÝ SMUTŇOUŠ / Jan Grygar

EDE / Vladimír Krátký

¹⁰ Obě inscenace Alois Hajda vytvořil v Divadle pracujících.

¹¹ VLAŠÍN, Štěpán. Brilantní hra – i inscenace. In *Lidová demokracie*, 24. 9. 1985.

¹² TEŠ, Jiří. *Vajíčko aneb Vzestup Emila Magise*. In *Svobodné slovo*, 11. 7. 1985.

¹³ SRNA, Z. Op. cit.

¹⁴ DVOŘÁK, Jan. Dva hity Mahenovy činohry. In *Scéna*, 12. 8. 1985.

¹⁵ VLAŠÍN, Š. Op. cit.

JIMMY / Pavel Leicman

VIXEN / Lubomíra Sonková

DOLLY / Ludmila Slancová

BETTY / Sylvie Nitrová

DĚVKA / Zuzana Jelínková (členka umělecko-technického personálu)

DRUHÁ DĚVKA / Ludmila Bernardová (externistka)

TŘETÍ DĚVKA / Milada Mičánková (externistka) nebo Světlana Zbožíňková (externistka)

STARÁ DĚVKA / Arnošta Mohelská

KONSTÁBL / Josef Štefl

KAT / Bohuš Smutný

4 KONSTÁBLOVÉ / pracovníci techniky

Událostí sezóny 1986–1987 byla Hajdovo realizace *Třígrošové opery* Bertolta Brechta (premiéra 17. dubna 1987) v překladu Rudolfa Vápeníka a Ludvíka Kundery, který text pro inscenaci upravil a podílel se rovněž na dramaturgické spolupráci společně s Karlem Bundálkem. Předobrazem Brechtovy hry byla známá „baladická opera“ Johna Gaye *Žebrácká opera* (doslovně *Žebrákova opera*) z roku 1728, jejíž příběh se stal základním kamenem pro dramatický text obohacený o sociálně kritické ostří, vyhocené parodický přístup, doslovné i parafrázované verše z balad Françoise Villona a songy z hudební dílny Kurta Weilla. Bertolt Brecht se rozhodl Gayovu zpěvohru přepracovat ke 200. výročí jejího vzniku a mínil ji uvést pod původním názvem, avšak na návrh Liona Feuchtwangera zvolil pojmenování *Třígrošová opera*, což mělo odkazovat k pokleslosti či brakovosti, jakožto stylizačního prostředku. Pro české prostředí však bylo toto pojmenování poněkud nejasné, a tak se Ludvík Kundera s Rudolfem Vápeníkem původně rozhodli pro název *Krejcarová opera* (ve významové návaznosti na šestákovou literaturu či literaturu za babku), což v českém prostředí znělo srozumitelněji, a zřejmě proto se často hrála rovněž jako *Šestáková opera*. (Kundera, 1987) Inscenátoři Mahenovy činohry se však rozhodli pro původní Brechtův titul *Třígrošová opera*, s nímž slavil svůj první velký úspěch na divadle.¹⁶ Dlužno podotknout, že právě v brněnském Národním divadle (budova Na Hradbách) uvedl s operetním souborem její první úspěšné nastudování (v českých podmínkách) pod názvem *Žebrácká opera* E. F. Burian 1. března 1930 s Oldřichem Novým v roli Macheatha.¹⁷

Inscenační tým Aloise Hajdy si během přípravy *Třígrošové opery* byl vědom Brechtova parodického a ironizujícího přístupu k teatrální romantice (zde světa zločinu) a sentimentalitě „prožívaných“ songů, které doplnil smyslem „pro dobrodružnost, pro smyslovost i smyslnost, pro vitalitu, ale i melancholii, pro ostří, ale i cynismus, pro morálku příběhu, ale i pro amorálnost. To vše vytváří bohatou a plnokrevnou hru.“¹⁸ Samotnému zkoušení předcházela dlouhodobá příprava scénáře, kdy bylo zvažováno, co je v Brechtově textu nutné ponechat, co je možné vypustit, ale i co autor píše mezi řádky. Oproti zvyklosti umísťovat v Peachumově kanceláři účetnický pult s regály plnými různých listin a jiných věcí, viděli inscenátoři toliko velký a celkem prázdný psací stůl bez dalšího vykreslování prostředí. Zavrhli konírnu (původní Brechtem předepsané místo svatby Macheatha s Polly), ale i později často používanou garáž a scénu situovali do industriálního skladu s exkluzivním zbožím plného různých a pestrých obalů beden i příslušné mechaniky. Aktualizačním prvkem se stala korupčnost prostředí hry, v níž je slovo zločinec jedním z nejfrekventovanějších, přičemž protekcionismus na politické bázi byl jedním z nejmarkantnějších projevů československé společnosti 80. let. Akcent měl být položen na Brechtem použité verše Villonovy, aby se do inscenace prolula rovněž poezie. Po dlouhém zvažování byl vyškrtnut dav žebráků jakožto profese, jelikož se zdálo, že by mohl v jevištním ztvárnění působit příliš staroromanticky (především kostýmováním), přičemž nátlak na policejního šéfa Browna měla vyvíjet skupina prostitutek spojená s Peachumovými. Zmanipulování lehkých

holek stále opilou Celií Peachumovou (bývalou prostitutkou) pak bylo motivováno jejím vlastnictvím bordelu, z něhož inkasuje prostředky, a dívky jsou na ní závislé, což byl objev skryté možnosti Brechtova textu. Z Gayovy předlohy si inscenátoři vypůjčili původní Peachumovu profesi podvodného advokáta, kterou interpretovali jako konfidenta, jenž předstírá péči o nezaměstnané. Na základě obecné oblíbenosti filmů a seriálů z mafiánského prostředí v 70. a 80. letech pak vyplynula Macheathova parta jako organizovaná skupina gangsterů v ironizujícím hávu.¹⁹

Tím, že se Alois Hajda rozhodl vypustit scény žebráků, vlastně osvětlil název inscenace *Třígrošová opera*, v níž byl tento sociální aspekt naznačen toliko zkratkou, kde se třikrát opakoval v drobných variacích gradující výstup nezaměstnaného Filche (v uchazečském rozhovoru s Peachumem), který vlastně zastupoval chór žebrajících. V režijní interpretaci se tak neobjevovala žádná chudoba, jíž by doprovázely rekvizity jako berle, protězy nebo kostýmy z cárů hader, ale naopak spíše luxusní prostředí moderně organizovaného zločinu plného smokingů a dámských rób. Na rozdíl od Brechtova umístění děje do viktoriánské Anglie se totiž Hajdova inscenace ocitla v swingové éře období přelomu 20. a 30. let (kdy hra vznikla), přičemž akcentovala motivy korupce, intrikaření, manipulace s lidmi a násilí. Svěbytným pojetím otázek mravnosti a morálky tak Hajda dosáhl nadčasového podobenství, jehož znaky byla výrazná „stylizace a schematizace typů i situací, grotesknost a bizarnost, ironie a sarkasmy, karikatury, parodie, sžíravé satiry, fraškovitá dryáčnická komika, revuální podívaná – to vše vytváří až jakýsi totální divadelní tvar, který – přes různorodost jednotlivých složek – působí překvapivě stylově jednotně, kompaktně a dramaticky sevřeně.“²⁰ Původní Brechtovo sociální zaměření zcizované swingové pojetými songy pak Hajda znatelně posunul v travestii tzv. nóbl společnosti, jejímž příznačným rysem je přijetí zásad života podsvětí, což souviselo se změnou optiky nahlížení na problematiku.

Alois Hajda pojal svoji inscenaci *Třígrošové opery* jako divadlo-revue, v níž byla velice výrazná hudební složka, která zahrnovala více než hodinu originálních skladeb Kurta Weilla, čímž vznikla velká podívaná výrazně estetické hodnoty. „Vemlouvavé melodie sladkobolné dojímavosti – takto je totiž tentokrát hudební složka do značné míry chápána a využita – jen ještě zdůrazňují retropolohu inscenace, její ironizující nadhled s notnou dávkou esence parodie a sebezesměšnění.“²¹ Tím, že se režisér zároveň vysmál sentimentálnímu kýči, tvořícímu jádro vyšší společenské roviny, dosáhl brechtovsky zcizujícího divadelního tvaru. Scénické aranžmá bylo vskutku velkolepé a využívalo poměrně rozlehlého jeviště Mahenova divadla, které bylo scénograficky důmyslně vymezené, aby mohla být herecká akce prostorově koncentrovaná. Nastudování písní a ztvárnění pohybově-taneční složky bylo ústrojně zapojeno do děje, takže zábavnost zvoleného divadelního tvaru mohla vyniknout, aniž by se narušilo hlubší sdělení.

Řešení scénického prostoru, autora výpravy Jana Duška, spočívalo v jeho vymezení pásy rámovaného pletiva sestaveného na půlkruhovém půdorysu, nahoře s mírně překlopenými bloky směrem ke středu herního pole. Za pletivovou konstrukcí bylo v úrovni patra vystavěno pódium pro živou kapelu, která patrně hrála v pološeru. Za tímto pódium se uprostřed nacházely skulptury vyrobené zřejmě z kartónových krabic, kde jedna představovala Mackie Messera a druhá královnu, ta symbolizovala její moc vyznívající zvláště v závěru inscenace – obě sochy se na základě fotografické dokumentace musely střídát nebo případně kombinovat. Vpravo od středu herního pole bylo umístěno pojízdné schodiště kovové konstrukce, kterým mohlo být v průběhu děje manipulováno. Dále bylo využito množství popsaných dřevěných krabic (kvádry a kostky) sloužících jako obaly luxusního zboží nebo jako prostředky k sezení či sestavení odstupňovaného pódia umístěného v závěrečném finále před vyvýšenou plochou pro hudbu – jakoby u nohou skulptury královny. V tomto obraze byla z provaziště spuštěna oprátka pro Mackie Messera stojícího na plošině již zmíněného schodiště, přičemž na vycpaném koni přijížděl jako královský posel šerif Brown nesoucí od královny milost, povýšení do šlechtického stavu a jmenování prezidentem banky.

Pro „obchodní“ Peachumovy scény bylo využito masivního „ředitelského“ stolu na kolečkách, aby vzápětí snadno uvolnil prostor pro taneční revuální čísla. V erotických výstupech (např. Mackie Messer obklopený skupinou děvek) pak dominovala naddimenzovaná pojízdná postel vyrobená rovněž z pletivových trámů, která symbolizovala zjetí Mackie Messera v závislosti na sexu. Jeho uvěznění samotné pak bylo realizováno uzavřením mezi pletivové panely, jež představovaly mříže, k nimž byl připoután řetězy. Macheathova

¹⁶ Světová premiéra *Třígrošové opery* Bertolta Brechta (v jeho režii) byla uvedena v divadle Schiffbauerdamm 31. srpna 1928.

¹⁷ Česká premiéra rovněž pod názvem *Žebrácká opera* byla uvedena o necelý měsíc dříve (5. únor 1930) v Českém divadle v Olomouci v režii Františka Salzera.

¹⁸ KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. Brno 1998, s. 41.

¹⁹ Tamtéž, s. 39–40.

²⁰ TEŠ, Jiří. Totální divadelní tvar. In *Svobodné slovo*, 28. 5. 1987.

²¹ ČECH, Vladimír. *Žebrácká opera nežebrá*. In *Práce*, 14. 5. 1987.

banda (ve scéně jeho svatby s Polly) přicházela na hostinu z loupežné výpravy kostýmovaná do pracovních kombinéz s nápisem M & M (Mackie and Messer jako název firmy), přičemž její členové měli na hlavách nasazené dámské punčochy jako kukly a přes rameno samopal. Variabilní scéna dále svojí určitou strohostí umožnila děj umístit do barového prostředí, v němž probíhala především revuální pásma, a tvořila kontrast zvláště k pestrým kostýmům lehkých žen, kde převládala především červená barva.

Kostýmy vycházely z módy 30. let a respektovaly společenské zařazení každé figury, kdy děvky byly oblečeny do negligé či dráždivých šatů z boa a zbylé dámy v róbách. Macheat svým zjevem připomínal napomádovaného páška – frajera v meziválečném období – jeho kostým se skládal s tmavé košile, světlého saka, fešáckých kalhot se šlemi a nezbytných rukaviček a hůlky. Macheathova banda byla oděna do již zmíněných kombinéz s příslušenstvím, Peachum v elegantním světlém smokingu a Konstábl v typicky tmavé uniformě s vysokou přilbou a obuškem.

Podle fotodokumentace se zdá, že inscenace nepostrádala bohatou pohybovou partituru, a to zvláště v pěveckých a tanečních partech probíhajících v téměř oproštěném herním poli za doprovodu živé hudby a nasvícení přiznaných reflektorů rozmístěných v půlkruhu za pletivovou konstrukcí. V mimozpěvních výstupech pak dominovala jasná a konkrétní gesta, výrazná mimika a sklon k nadsázce, kdy se např. z obalů na zboží vyloupili členové Macheathova gangu. Na pohybové složce s režisérem totiž spolupracoval choreograf Luboš Ogoun, který napomohl k výrazné stylizaci celé inscenace, a to zvláště ve velkoryse pojatých revuálních pásmech, které vyplňovaly značnou část jevištního prostoru.

Režijní interpretace postav se významně promítla do jejich pojetí a ztvárnění herci souboru, přičemž právě zde se uplatnila Hajdova preciznost a profesionalita, s níž udržel pohromadě náročnost celku, který tvořilo množství divadelních složek významově navzájem propojených. Znatelného posunu režisér dosáhl změnou pojetí postavy Macheatha, jejímž prostřednictvím mínil ukázat „*jak mocný gangster se může v rukou žen stát ubožákem*.“²² Byl tak ironickým způsobem akcentován jistý druh slabošství figury, která si pěstuje pověst málem romantického hrdiny, kterého ženy zbožňují, avšak ve skutečnosti ho rovněž využívají.

Do role Mackie Messera obsadil Jaroslava Dufka, jenž tuto postavu hrál již v roce 1961 v Divadle bratří Mrštíků (dnes Městské divadlo Brno).²³ Časový odstup tvořící více než čtvrtstoletí pak znamená jednoznačné posunutí role od mladého šviháka k stárnoucímu seladonovi, jehož vztah s mladičkou Polly musel být věkově nerovný, a musel tak režisérovi skýtat možnosti ke grotesknímu rozehrávání situací. Zvláště když „*v intimních chvílích s Polly zastírá své ochablé síly romantickým krasořečněním*.“²⁴ Macheat byl v podání Jaroslava Dufka „*cynický bonvivant a chladnokrevný zločinec, ale i sentimentální mileneček a výřečný glosátor. Dufek jej podává s parodujícím nadhledem, ulamuje hroty nebezpečnosti a odpudivosti typu, zvýrazňuje spíše jeho zábavnost*.“²⁵ Zvláštností vystavěné postavy byla i lysinka ve vlasech, jež byla citována z vyobrazení figury v premiéře Gayovy verze z roku 1728.

Dobrym tahem Aloise Hajdy bylo i obsazení Jitky Sedláčkové do úlohy Polly, která svoji postavu zvládla v kontrastních polohách, neboť její bohatost, vycházející z jednotného typu, demonstrovala jako naivku, vášnivou milenkou, vypočítavou obchodnici i žárlivou manželku. O podobě jejího výkonu referoval Štěpán Vlašín takto: „*Sedláčková suverénně zvládla herecký i pěvecký part Polly, byla jemně ironizující kabaretní zpěvačkou s rysy filmového vampa – i energickou dívkou ujímající se opuštěné lupičské živnosti. Neviděl jsem zatím lepší Polly, doma ani v zahraničí, už pro její výkon by se inscenace Třígrošové opery měla stát trhákem*.“²⁶ Rovněž v dalších kritikách byl její herecký projev hodnocen jako zapadající do režisérovy koncepce tematicky bohatého divadla, neboť v žádné z četných poloh role neměla slabá místa a naopak ji osobnostně obohatila.

Šéf policie Brown, jehož k Macheathovi váže dávné vojenské přátelství, byl pak koncipován spíše jako be ránek než tygr, který se za každou cenu snažil uchovat přátelství s Mackie Messerem, k němuž se po jeho zatčení neustále lísal a omlouval (obě postavy pak v inscenační koncepci tvořili komický pár). „*Hajdovým*

„*režijním patentem je proměna typu některé z hlavních postav – tentokrát to bylo obsazení Jaroslava Kuneše do role Tygra Browna. Kuneš ji v rozporu s tradicí pojal jako ustrašeného, sentimentálního mužika a jeho klaunské herectví v závěru (který režie dává hrát jako parodii na velkou italskou operu) přispívá velmi dobrému vyznění celé inscenace*.“²⁷ Z Doleželova svědectví vyplývá, že Alois Hajda nechával s oblibou hrát herce tzv. proti smyslu textu, aby mohlo dojít k otevření nových významových možností role a jejího ozvláštňování zároveň.

Postavu Jenny „Hampejznice“ nechal Hajda alternovat Zdenou Herfortovou a Ivanu Valešovou, recenzenti se však věnovali především výkonům druhé jmenované herečky, z nichž nejobšérnější je postřeh Aleše Závodského. „*Zajímavou studií Jenny ‚Hampejznice‘ podala Ivana Valešová. Není to obvykle předváděná přízemní bytost, ale životem zatrpklá stárnoucí žena, která chce uplatnit svůj vadnoucí šarm*.“²⁸ Figura Jenny byla nejspíš zamýšlena jako rozporná bytost, jež má k Macheathovi jistý citový vztah, avšak neodolá mámení peněz a přitom využívá svoji odkvétající ženskost, aby si dokázala, že ještě není příliš stará.

Peachuma – vedoucího konkurenčního gangu a Macheathova tchána – hrál Milan Vágner „*jako snaživého byrokrata, meloucího naučené fráze, ale zároveň bedlivě sledujícího příliv drobných do živnosti. Jeho výjevy s nezaměstnaným Filchem, přijímaným ve třech podobách do žebráckého chóru (Jan Zvoník), patřily mezi perličky inscenace*.“²⁹ Ve světlém smokingu a s vycházkovou holí pak působil jako nastrojený a sebevědomý podrazák, nešťtící se žádné intriky pokud mu přinese prospěch. Celii Peachumovou – jeho ženu a majitelku bordelu – ztvárnila v alternaci Vlasta Fialová a Eva Hradilová, jejíž Celie byla vypracována ostře řezanými rysy, kterými „*vyjádřila její přízemní vypočítavost, mateřskou starostlivost i neblomnou povýšenost*.“³⁰

V první polovině září 1987 hostoval soubor Mahenovy činohry v lipském Schauspielhausu právě s inscenací Brechtovy *Třígrošové opery*, jejíž uvedení si německé divadlo v době mezinárodního veletrhu vyžádalo. Věhlas Aloise Hajdy jakožto brechtovského režiséra přesáhl hranice Československa, neboť šlo o jeho již třetí nastudování nějaké Brechtovy hry, která byla do tehdejší NDR vyvezena.³¹ Pohostinské představení *Třígrošové opery* – v originální úpravě jejího překladatele Ludvíka Kundera a v Hajdově nastudování s položeným akcentem na zábavnost, ironii a nadhled v kombinaci s barvitou revuálností – vyvolalo u německého publika značné překvapení. Jak vzpomíná Václav Cejpek dále: „*Brecht je v NDR interpretován jako klasik, a tedy s povinnou a někdy samozřejmě nadbytečnou dávkou svazujícího tradicionalismu a didaktičnosti. Přítomní divadelníci oceňovali na brněnské inscenaci právě schopnost jít nad zaběhané výklady Brechta a objevit v něm autora plnokrevně divadelního a moderního*.“³² V Lipsku pak přislíbili zástupci Mahenovy činohry a Schauspielhausu uměleckou spolupráci spočívající ve výměně představení a vzájemné dramaturgické inspiraci.

Souběžně s brněnským uvedením *Třígrošové opery* připravoval Alois Hajda rovněž nastudování Brechtovy hry v ostravském Státním divadle, tentokrát pod názvem *Krejcarová opera*. Inscenace měla premiéru 20. června 1987 a byla postavena na stejné dramaturgicko-režijní koncepci včetně scénografického řešení, které však bylo poněkud zjednodušené. Zprávy o tomto nastudování jsou však příliš kusé, aby o ní mohlo být blíže pojednáno. Brněnská varianta sice u odborné veřejnosti navýsost obstála, avšak retrospektivní pohled samotného Aloise Hajdy je poněkud kritičtější, neboť se domnívá, že v této režijní práci chybělo jeho životní téma „malý člověk proti světu“, a také prý nebyla natolik apelativní a společensko-kritická, jak by si představoval.³³

²² (lík). Dnes má slovo. In *Svobodné slovo*, 15. 4. 1987 (rozhovor s Aloisem Hajdou).

²³ Premiéra 13. října 1961 v režii Jerzyho Golińského.

²⁴ ČECH, V. Op. cit.

²⁵ VLAŠÍN, Štěpán. Triumfální návrat Žebrácké opery. In *Lidová demokracie*, 29. 4. 1987.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ DOLEŽEL, Pavel. Mackie Messer a Pytláková schovanka. In *Rovnost Brno*, 22. 4. 1987.

²⁸ ZÁVODSKÝ, Aleš. Opera z podsvětí. In *Mladá fronta*, 2. 7. 1987.

²⁹ VLAŠÍN, Š. Op. cit.

³⁰ ZÁVODSKÝ, A. Op. cit.

³¹ V roce 1973 *Muž jako muž* (Divadlo pracujících) v Berliner Ensemble a v roce 1986 *Pan Puntila a jeho služebník Matti* (Mahenova činohra) tamtéž.

³² CEJPEK, Václav. Brechtovské překvapení. In *Rovnost – Brno*, 17. 9. 1987.

³³ Tuto informaci mi laskavě sdělil Alois Hajda v rozhovoru v květnu 2012.

Henrik Ibsen: *Nepřítel lidu*

Inscenační tým:

Př: Jakub Arbes; Úpr: Miroslav Plešák a Alois Hajda; V: Jan Dušek; H: Miloš Ištvan; D: Petr Chromčák;

Ar: Josef Štefl; Dr: Karel Bundálek

Osoby a obsazení:

DOKTOR TOMÁŠ STOCKMANN, LÁZEŇSKÝ LÉKAŘ / Ladislav Lakomý

KATRIN, JEHO ŽENA / Ivana Valešová

PETRA, JEJICH DCERA / Nataša Kalousová

EILIF, JEJICH SYN / Rostislav Ištvan nebo Martin Jurka (dětská role)

MORTEN, JEJICH DRUHÝ SYN / Miloslav Ištvan nebo Tomáš Rumisek

PETER STOCKMANN, DOKTORŮV STARŠÍ BRATR / Jaroslav Dufek

MORTEN KIIL, MAJITEL KOŽELUŽNY / Josef Štefl

HOVSTAD, REDAKTOR „POSILA LIDU“ / Zdeněk Dvořák

BILLING, JEHO REDAKČNÍ SPOLUPRACOVNÍK / Pavel Leicman

HORSTER, LODNÍ KAPITÁN / Vladimír Krátký

ASLAKSEN, VYDAVATEL A MAJITEL TISKÁRNY / Leopold Franc nebo Rudolf Krátký

1. LÁZEŇSKÝ ZŘÍZENEC / Jindřich Světnica

2. LÁZEŇSKÝ ZŘÍZENEC / Bohumil Smutný

3 HUDEBNÍCI / Radoslav Zapletal (housle); Pavel Šabacký (viola); Jaromír Skorkovský (klavír)

Oceňovanou inscenací Aloise Hajdy v sezóně 1985–1986 bylo uvedení společenského dramatu Henrika Ibsena *Nepřítel lidu*, vycházející z překladu Jakuba Arbese a opět za spolupráce s dvěma dramaturgy – jmenovitě Karlem Bundálekem a hostujícím Miroslavem Plešákem. Muselo být jistě překvapivé, že Alois Hajda sáhl po titulu, který se musel jevit jako protilehlý jeho divadelnímu názoru i uměleckému směřování, neboť Ibsenova hra spadá do dramatikova vrcholného realistického období vyznačujícího se jistou dávkou psychologického vykreslování postav. Nepochybně však režiséra zaujal Ibsenův analytický přístup, kterým dokázal mistrně odhalovat společenské souvislosti své doby a zároveň chyby minulosti, jež měly být napraveny.

Henrik Ibsen napsal svého *Nepřítele lidu* mezi lety 1880–1882 a vyjádřil jím své kritické stanovisko k mechanismům měšťácké společnosti, z nichž nejvýrazněji zaútočil na falešnou morálku a prodejnost. Dramatický text je založen na konfliktu doktora Stockmanna s představenými městečka, jehož postupným prohlubováním rozkrýval principy společenského systému, na nichž autor postavil do protikladu skutečnost a její zdání. Hlavní hrdina doktor Stockmann pak Ibsenovi posloužil jako prostředník jeho argumentací a názorů, jejichž pomocí měla být skutečnost bezprostředně nahlížena a podstata společensko-politického mechanismu demaskována. Hlavním tématem Ibsenova dramatu je pak konflikt mravní odpovědnosti jedince se světem sobeckých zájmů, machinací a morálky založené na zisku. Jistou zajímavostí je, že Ibsen údajně čerpal námět k *Nepříteli lidu* na základě skutečné události, která se odehrála v lázních Teplice (v Čechách) a předobrazem postavy doktora Stockmanna se stal její účastník lékař Eduard Meissner.³⁴

Historický, téměř sto let starý překlad Jakuba Arbese upravil Alois Hajda společně s Miroslavem Plešákem v rámci jimi vyznávané poetiky. Kromě nezbytných jazykových úprav ve prospěch současné češtiny, vytvořili

z některých klíčových dialogů doktora Stockmanna spíše monology, jejichž prostřednictvím postava nezakrytě zaujímala postoj k zobrazovaným událostem a situacím. Zásadní pak byla proměna psychologických motivací v motivace společenské, které upravovatelům umožnily vytvořit lidské typy, s jejichž pomocí mohly být zdůrazněny morální defekty jednotlivých postav projevující se jejich vztahem k morálním hodnotám. Z dramatu silné individuality se tak stala hra s groteskními a satirickými rysy, která do popředí vysunula témata manipulace s lidmi, odhalování demagogie, korupční jednání a ekologických problémů – ty se již v průmyslově rozvinutém Československu osmdesátých let začaly silně projevovaly, přičemž nebyly zásadním způsobem řešeny. Na významu zesílila problematika osobního a společenského postoje jednotlivce k protikladu dobrého a užitečného, která byla ve scénáři k inscenaci postavena u představených městečka naruby. Klasická stavba dramatu o pěti aktech byla rozvolněna a důsledná, ale rozvleklá, autorova expozice prošla procesem významového zhuštění. Součástí úpravy se pak staly připsané postavy lázeňských zřízců, které se neustále pletly do děje a pomáhaly posilovat komické momenty inscenace.

Díky úpravě se do jisté míry změnila především postava doktora Stockmanna, jehož charakteristickými rysy jsou čestnost, neúplatnost, přímost a odvaha hájit pravdu, o níž je přesvědčen, že je v zájmu celku. V Ibsenově podání však nese rovněž znaky poněkud naivního podivína, který se sice řídí svým smyslem pro objektivně zjištěnou pravdu, ale zároveň nedokáže reálně posoudit svoji situaci – vede zápas proti konkrétním silám, ale nechápe podstatu konfliktu zájmů. Úprava na jedné straně doktoru Stockmannovi zachovala naivitu, opodstatněný strach a další lidské slabosti, jakožto součást jeho povahy, avšak obohatila jej o „*ne-patetickou sílu obyčejného muže (a kruhu jeho nejbližších!)*, *vzepřít se lži i sebeobraně demagogii, o postavu vítězíci vlastně katarzí lidského postoje, jímž se z něho stává ‚občan‘*“.³⁵

Příběh hry probíhající v malém městečku na jihu Norska je pak v celku přehledný. Lázeňský lékař Tomáš Stockmann zjistí, že léčivá voda, již v procedurách používá je zdravotně závadná (někteří jeho pacienti měli zažívací potíže). Na základě laboratorního rozboru vyjde na povrch fakt, který dokazuje znečištění vody vinou koželužny jeho tchána a především „zfušovaným“ vodovodním potrubím, jež vede poblíž. Řešení se zdá být prosté – stačí postavit nový vodovod a problém zmizí. Tomáš Stockmann na svoji stranu získává nejen svoji rodinu, ale i redaktora deníku *Posel lidu* Hovstada a jeho redakčního spolupracovníka Billinga, kteří mu slíbí otisknout zprávu o stavu léčivé vody. Vydavatel a majitel tiskárny Aslaksen však od počátku není vydání zprávy v novinách nakloněn, i když se tomu úplně nebrání. Tvrdým nástupem Tomášova bratra Petera Stockmanna, jenž plní funkce starosty, policejního ředitele a předsedy správy lázní se však postoj původních spojenců rychle mění. Lázně by se totiž musely na čas uzavřít a akcionáři by přišli o zisky, což je pro Petera nepřijatelné. Problém však dále naráží na skutečnost, že výstavbu nového vodovodu musí někdo uhradit, avšak správa lázní se k tomu nemá a sdružení drobných podnikatelů a živnostníků (jsou navíc rovněž na provozu lázní závislí), jejichž mluvčím je právě Aslaksen, nemíní do náročného projektu investovat. Pod nátlakem starosty Petera Stockmanna couvnou i redaktori Hovstad a Billing, kteří zprávu odmítnou ve svých novinách otisknout, a tím ji zveřejnit. O pravém stavu věcí je pak zakázáno hovořit a lázně mají používat závadnou vodu k léčbě dále. Nikoho kromě rodiny Tomáše Stockmanna nezajímá, že prosperita lázní je tak do budoucna ohrožena – převládá touha po okamžitém zisku. Doktor Stockmann zůstane ve svém boji osamocen (obklopen toliko svojí rodinou), jeho slova jsou znevažována a jeho rodina je existenčně ohrožena, jelikož byl propuštěn ze zaměstnání. Ve svém postoji však mívá vytrvat.

Zásadní myšlenkou Hajdovy inscenace bylo nastolit základní mravní a ekologické problémy své doby, které společnost naléhavě pocítovala, což bylo akcentováno v nesmířitelném konfliktu mezi ekologickými a ekonomickými zájmy. Otázka pak zněla – zplundrovat a zruinovat zemi s vidinou blahobytného života vedoucího k sebezániku nebo žít skromněji s ohledem na přírodní zdroje a možnost sebezáchranu? Téma je to i dnes poměrně dost aktuální. Stranou neměla zůstat taktéž mravní odpovědnost postavená proti kariérismu a oportunismu, ale i rozumné hospodaření versus obohacování se za každou cenu.³⁶ Propojit se tak měla intimní sféra života jedince se společenskou problematikou, která se jej zákonitě musí dříve nebo později dotýkat. Soukromý konflikt se tak stával veřejným a naopak společenská problematika ovlivňovala život jedince.

Výprava Jana Duška respektovala zaměření Hajdovy inscenační koncepce spočívající v propojení intimní sféry s veřejnou rovinou, což řešil prolnutím interiérů a exteriéru v jeden celek. Prostor tak zakuklil oblokovou konstrukcí, zevnitř potaženou pravidelnými řezy perforovanou světlou textilií, ubíhající do hloubky,

³⁴ K. B. [Karel Bundálek]. *Nepřítel lidu*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1986.³⁵ KÖNIGSMARK, Václav. Hajdův *Nepřítel lidu*. In *Scéna*, 17. 11. 1986.³⁶ K. B. [Karel Bundálek]. *Nepřítel lidu*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1986.

kde byla vějířovitě uzavřená, což rovněž umožnilo soustředění děje na menší prostor. Zároveň bylo tímto způsobem dosaženo stísnující atmosféry městečka, které se proti doktoru Stockmannovi přes jeho dobré úmysly postavilo. V pozadí jeviště hráli tři hudebníci včetně klavíru, již ve spojení se scénograficky uchopeným prostorem evokovali prostředí lázeňské kolonády, jakožto místa setkávání. V prostoru před nimi bylo rozmístěno několik praktikáblů a kusů zahradního nábytku. Na předscéně se pak v centrálním postavení nacházel velký kulatý stůl potažený po stranách trásněným háčkováným ubrusem a kolem něj byly pravidelně rozmístěny čtyři židle a tři taburety, jakožto domov rodiny doktora Stockmanna. Zpočátku byl prostor Stockmannovy domácnosti poněkud zapuštěn pod úroveň podlahy jeviště, aby se postupně v souvislosti s vývojem děje zvedal nahoru, přičemž v závěru inscenace výrazně čněl nad celou plochou. V tomto okamžiku pak spolu s postavami Stockmannovy rodiny mnohovýznamově působil jako opuštěný ostrov pravdy v moři nenávisti, ale zároveň i jakýsi pranýř (jsou celému městu na očích) nebo piedestal (sousoší ironicky připomínající společenský pomník). Pro přednes zásadních dialogů či monologů sloužily protilehlé plochy předscény, vprostřed nichž se právě nacházelo vymezené prostředí Stockmannových.

Vzhled několika kusů nábytku připomíná období secese a rovněž kostýmování postav se jeví jako časově posunutě spíše do počátku 20. století. Kostým konzervativního starosty Petera Stockmanna (těsný frak, klobouk a vycházková hůl) jakoby zapadal do starší doby než je tomu u dalších mužů, kteří byli oděni do volnějších obleků a někteří (Billing) i baretu. Doktor Stockmann měl v domácích scénách dlouhý župan, avšak ve scénách veřejných byl kostýmován v bílém obleku s tmavou vázankou. Ženské postavy pak nosily dlouhé šaty s rukávy nebo přiléhavého kostýmku s delší sukní (v některých výjevech Stockmannova dcera Petra).

Fotografie zachycující inscenaci prozrazují v herecké složce výraznou koncentraci, přesně provedená gesta a výraz prozrazující emoční vypětí – zvláště figur Stockmannovy rodiny. Zpočátku je možné spatřit uvolněnost návštěvy pánů Billinga a Hovstada z redakce *Posla lidu*, pohodovou snídaní u Stockmannových, poté povýšené jednání starosty Petra Stockmanna a ještě později rozrušená gesta doktora Stockmanna vedoucí až k expresivnímu vyjádření pocitu zoufalství. Po němž se však rodina s nadějí do budoucna semkne a do jisté míry poněkud uvolní. Dále je možné spatřit láskyplný vztah Tomáše Stockmanna k ženě a dětem, uctivé chování Katrin ke svému muži, výsměšný, neústupný a až agresivní postoj Petra Stockmanna ke svému bratrovi i aktivní přístup Billinga a Hovstada lhostejno na jakou stranu.

Zvolené scénografické řešení umožňovalo Hajdovi sjednotit jednotlivá dějiště do jednoho prostoru, čímž dosáhl nepřerušovaného toku děje, přičemž využíval komorního tria, které hrálo jakoby v hudebním pavilonu na lázeňské kolonádě v tanečním rytmu. „*Postavy, nastupující zezadu rytmus přebírají, jejich příchod bývá malým tanečkem, často v rozporu s jejich postavením a důstojenstvím.*“³⁷ Tímto způsobem Hajda dosáhl plynulého a ozvláštněného přechodu mezi jednotlivými obrazy a především groteskním způsobem dopředu zesměšňoval postavy, jež svoji důstojnost předstírají anebo si ji nezasluhují. Podobným kontrastním způsobem vytěžil komiku i ze situací, které v sobě nesou výraznou dramatickост – rozdílem mezi závažným obsahem dialogu a fyzickým jednáním postavy.

Zvláště pro hereckou složku připravil Alois Hajda specifický klíč, podle něhož „*většina jevištních postav je vedena v rozkmitu od stylizovanosti k autenticitě. Právě v této zdánlivé ‚nepřirozenosti‘, v onom mísení tragického s komickým v grotesku, je síla představení, hraného s tak výrazným zaujetím, jaké v Mahenově činohře nebývá obvyklé.*“³⁸ Oscilace mezi autentickým a stylizovaným herectvím zákonitě obohacovala ztvárňované postavy o další rozměr, čímž došlo k jejich obohacení a zároveň mohlo být znázorněno režisérovo absurdní vidění světa, díky němuž se vážnost zvrtila v humor, a ten pak zase v cynický škleb. Tragické se tak často stávalo směšným a směšné naopak tragickým.

Ve své inscenaci *Nepřítel lidu* Alois Hajda připravil dva výrazné vrcholy, kdy první zazněl na konci první části (před přestávkou) a druhý v samotném závěru. V prvním vyvrcholení proběhla otevřená srážka obou bratrů Petera a Tomáše Stockmannových, která vycházela z naprostého klidu. Peter začal Tomáše přesvěd-

čovat zprvu diplomatickou cestou, v níž se projevovala tendence k žoviálnosti, chlácholení a opatrné manipulace – počítal totiž s doktorovým vztahem k lázním, jelikož on objevil léčebné účinky vody. Když starosta zjistil, že svého bratra nepřesvědčí, přidal na důrazu a repliky se změnily v rozkazovačné až útočné. Doktor náhle pochopil, oč starostovi jde, že ho nutí mlčet a tím pádem se má podílet na podvodu, což pro něj bylo nepřijatelné. Konflikt dospěl do stádia výbuchu, který režisér řešil rvačkou mezi oběma bratry, přičemž se tvrdé a důrazné Peterovo vyhrožování změnilo v řev. Po rvačce nastalo ztišení, jež Tomáš přerušil pokusem Petera napadnout, avšak byl to již zoufalý a bezvýsledný čin, protože je „*udýchaný, vyčerpaný spíše vnitřně než fyzicky, a přesto znovu urputně a naléhavě hájí svůj názor. Jeho dobrota a pravda narazily na skálu zla, z ní se vyvalila stoka plná splašek.*“³⁹

Druhé vyvrcholení pojaté jako krutá komedie se odehrálo na veřejném shromáždění, které si doktor Stockmann ještě vymohl, aby promluvil o potížích s lázeňskou vodou, jelikož stále důvěřoval alespoň prostým lidem, od nichž očekával pochopení a podporu. Ještě než dostal slovo, byl ubíjen předpojatými a zkonstruovanými protiargumenty, které mluvčí zakládali na překroucených faktech, polopravdách a lžích. Stockmannova řeč se rozvíjela velmi ztěžka, aby vzápětí nabyla znovu na síle. Inscenace vygradovala „*v závěrečné přehlídce demagogie, kdy po Stockmannově obhajobě, dávající místním podobenstvím obecné významy, která se postupně mění v soud nad soudci, se figurky měšťanů změní ve zlobné marionety, demonstrující groteskní pantomimou svou zrůdnou jednotu. To vše už za plného světla na jevišti i v hledišti.*“⁴⁰ Rozsvícením v celém divadelním sále dosáhl Hajda mistrného zcizení jak scény, tak i celého příběhu, protože se diváci v ten okamžik stali součástí děje, k němuž pak nutně museli zaujmout nějaký postoj. K přímému oslovení a aktivizaci diváka došlo ještě před závěrečnou scénou, v níž vyvýšená plocha znázorňující domov Stockmannových výrazně čněla nad povrchem jevištního prostoru, a která tak byla zamýšlená zřejmě jako epilog.

Zásadní součástí Hajdovy inscenační koncepce se stalo antagonické vyhocení dvou lidských typů Tomáše a Petera Stockmannových, jejichž protiklad režisér nechal symbolicky znázornit kostýmy černé a bílé barvy, kde v barvě černé vystupovala postava Petera v podání Jaroslava Dufka a v bílé figura Tomáše ve ztvárnění Ladislava Lakomého. Krajiní odlišnost tkvěla i v tělesných proporcích obou představitelů, což bylo v otázce jejich obsazení jistě režijním záměrem, neboť Dufek působil jako robustní, chlapská až hromotluská figura, kdežto Lakomého zjev figuře propůjčoval útlou postavu spíše chlapeckého typu, čímž propůjčil postavě téměř donquijotský nádech.⁴¹ Odlišnosti povah obou bratrů však byly znázorněny především hereckým způsobem, v němž Hajda konfrontoval „*důsledně dialektické rozkrývání vývoje postojů jednajících osob, odhalování jejich charakterů.*“⁴² Režisér tedy využil tři možností stylizace postav soustředěných do jednoho celku, a to symbolickým způsobem (barvy kostýmů), vnější maskou (tělesné dispozice) a demonstrováním vnitřních pohnutek a veřejných stanovisek.

V hereckém ztvárnění Ladislava Lakomého byl jeho doktor Stockmann „*překrásně naivní a poctivý pošetilec, jenž hájí pravou pravdu pro všechny a bude do konce svého života nepoučitelný a bude znovu otevírat svou náruč lidem, i když se na vlastní kůži přesvědčil, jak to bolí, když člověk s vírou v člověka rozpráhne ruce k jiným a oni využijí v té chvíli jeho odkrytého srdce jako terče ke kamenování.*“⁴³ Poněkud strohé, avšak výstižné svědectví zanechal Václav Königsmark: „*Ladislav Lakomý (dr. Stockmann) působivě koncentruje v hrané postavě paradox lidské naivity, směšné čistoty a osobní statečnosti vykupované zcela nehrdinským strachem.*“⁴⁴ Z obou sdělení vyplývá, že Lakomý svého lékaře zahrál jako lidský typ (humanisticky smýšlející) v důkladných nuancích a přitom v jemně ironické až groteskní podobě.

Jaroslav Dufek svoji roli, slučující funkce starosty, policejního ředitele a předsedy správy lázní Petera Stockmanna, předvedl jako „*vydařenou studii typického reprezentanta místní moci a hlavního ‚mluvčího‘ demagogie. I Dufkovi vychází velmi dobře proměna – když jeho postava strhne v afektu masku sebevědomého velikášství a vyjeví svou surovou podstatu.*“⁴⁵ Lze předpokládat, že Dufkova postava byla rovněž vedena ve dvou polohách, v nichž vystupoval jako groteskní monstrum a zároveň nebezpečný člověk. Významotvorná byla i jeho práce s rekvizitou – zlatou holí, již držel neustále v ruce jako odznak moci – podle způsobu úchopu to jednou bylo žezlo a jindy maršálská hůlka. „*Dufek rekvizitu nenadužívá, ale když rány svých slov*

³⁷ SUCHOMELOVÁ, Jaroslava. Ibsen podle Hajdy. In *Zemědělské noviny Praha*, 10. 4. 1986.

³⁸ SRNA, Zdeněk. Nepřítel lidu. In *Brněnský večerník*, 30. 1. 1986.

³⁹ NĚMEC, Ivan. Černá a bílá. In *Tvorba*, 29. 10. 1986.

⁴⁰ TEŠ, Jiří. Nepřítel a nepřítel lidu. In *Svobodné slovo*, 7. 2. 1986.

⁴¹ NĚMEC, I. Op. cit.

⁴² trn. Z první řady. In *Květy*, 10. 7. 1986.

⁴³ NĚMEC, I. Op. cit.

⁴⁴ KÖNIGSMARK, Václav. Hajdův Nepřítel lidu. In *Scéna*, 17. 11. 1986.

⁴⁵ TEŠ, J. Op. cit.

stvrzuje nenápadným pošvihováním hole, dostává najednou toto žezlo symbolickou moc smrtící zbraně.“⁴⁶ Představitelé rolí Hovstada (Zdeněk Dvořák), Billinga (Pavel Leicman) a Aslaksena (Rudolf Krátký) pak své zdánlivě amorfní přísluhovačství dále individualizovali, avšak úloha zbylých postav, až na epizodní momenty, byla režisérem pravděpodobně cíleně oslabena.

Dlužno dodat, že hudební koláž, kterou Miloš Ištvan vytvořil pro lázeňské hudební trio, doprovázela většinu scén citacemi lehkých motivů např. Offenbachových a Lehárových melodií, čímž bylo přímo podpořeno neokázale ironizující vyznění inscenace. Nastudování Ibsenova *Nepřítele lidu* Aloisem Hajdou bylo oceňováno především díky aktualizovanému pohledu na danou problematiku a volbě neobvyklé formy scénického zpracování.

Friedrich Dürrenmatt: *Návštěva staré dámy*

Inscenační tým:

Př: Jiří Stach; S: Ladislav Vychodil; K: Josef Jelínek; H: Pavel Blatný; Ps: Luboš Ogoun; Dr: Václav Cejpek

Osoby a obsazení:

NÁVŠTĚVNÍCI

CLAIRE ZACHANASSIANOVÁ / Jana Hlaváčková

JEJÍ MANŽELÉ VII–IX / Rostislav Čtvrtník

KOMORNÍK / Rudolf Krátký

TOBY / Jaroslav Karas st. (externista)

ROBY / Jaroslav Karas ml. (externista)

KOBY / Ivo Kubečka

LOBY / Zdeněk Sedláček

NAVŠTÍVENÍ

ILL / Josef Karlík

JEHO ŽENA / Drahomíra Hofmanová

JEHO DCERA / Eva Daňková

JEHO SYN / Jiří Dvořák

STAROSTA / Oldřich Slavík

FARÁŘ / Jaroslav Kuneš

UČITEL / Leopold Franc

LÉKAŘ / Milan Vágnér

JEHO ŽENA / Arna Moselská

POLICISTA / Zdeněk Černín

JEHO ŽENA / Sylvie Nitrová

PRVNÍ OBČAN / Zdeněk Dvořák

JEHO ŽENA / Irena Konvalinová

DRUHÝ OBČAN / Pavel Leicman

JEHO ŽENA / Lubomíra Sonková

TŘETÍ OBČAN / Bohuš Smutný

JEHO ŽENA / Helena Trýbová

MALÍŘ KUHN / Josef Štefl

JEHO ŽENA / Blažena Rýznarová

PRVNÍ ŽENA / Ludmila Slancová

DRUHÁ ŽENA / Jana Janěková

SLEČNA LUISA / Věra Hájková

SLEČNA LOTTE / Zuzana Slavíková

OSTATNÍ

VLAKVEDOUČÍ / Jan Grygar

EXEKUTOR / Jan Zvoník

DOTĚRNÍ

PRVNÍ NOVINÁŘ / Vladimír Krátký

DRUHÝ NOVINÁŘ / Zdeněk Junák

REPORTÉR / Ladislav Lakomý

Za nepochybně historickou událost sezóny 1990–1991 lze považovat loučení se Aloise Hajdy s úspěšnou a bohatou kariérou režiséra, během níž se zapsal do povědomí českého divadla jako výrazná umělecká osobnost, která vyznávala svébytné pojetí a rozvíjení brechtovské poetiky, společenskou angažovanost tvorby a její humanitní rozměr. Právě k této příležitosti zorganizoval Klub přátel činohry Zemského divadla v Brně (Mahenovy činohry) 19. dubna 1991 slavnostní podvečer spojený s besedou řízenou Vitem Závodským, které se zúčastnil Alois Hajda a jeho nejbližší spolupracovníci ještě před režisérskou poslední premiérou. Na slavnosti byla rekapitulována Hajdova režisérská dráha od jejího počátku ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti přes angažmá v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích a Městském divadle Kladno až po jeho vrcholná období v Mahenově činohře a Divadle pracujících v Gottwaldově (Zlíně). Připomenuty byly zejména inscenace, které patřily k jeho vrcholům a s nimiž zaznamenal výrazné úspěchy (*Vojcek, Já, Jákob, Čekání na Godota, Muž jako Muž, Kavkazský křížový kruh, Pan Puntila a jeho služebník Matti, Antonius a Kleopatra, Král Lear* atd.) Následovala beseda s Aloisem Hajdou, při níž odpovídal na dotazy zúčastněných a avizoval následné představení, jež takto získalo slavnostní ráz.

Alois Hajda se s aktivní tvorbou rozloučil jevištní realizací „*tragické komedie*“ Friedricha Dürrenmatta *Návštěva staré dámy* (premiéra 19. dubna 1991), pro niž použil překlad Jiřího Stacha, ačkoliv v přípravné fázi uvažoval o možnosti nechat hru nově přeložit Ludvíkem Kunderou, z čehož nakonec sešlo.⁴⁷ Do jeho posledního inscenačního týmu patřili dramaturg Václav Cejpek, scénograf Ladislav Vychodil, kostýmní výtvarník Josef Jelínek, hudební skladatel Pavel Blatný a choreograf Luboš Ogoun. Společně pak připravili vysoce stylizovanou inscenaci zásadního společenského významu, kterou mohl Hajda důstojným způsobem vyslovit své závěrečné umělecké krédo.

Hry Friedricha Dürrenmatta se v průběhu 60. let staly pravidelnou součástí repertoáru českých divadel a jen Mahenova činohra je v té době inscenovala celkem třikrát, z toho dvakrát v nastudování Aloise Hajdy (*Romulus Veliký* 1965 a *Návštěva staré dámy* 1966) a jednou pod režisérskou taktovkou Miloše Hynšta (*Play Strindberg* 1969). Jednoznačný Dürrenmattův odsuzující postoj ohledně okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy (1968) a nesouhlas s násilnou normalizací měl za následek zákaz uvádění jeho

⁴⁶ NĚMEC, I. Op. cit.

⁴⁷ (sk). Loučení nad „Starou dámou“. In *Lidová demokracie*, 16. 5. 1991.

dramat na československých jevištích. Téměř po celá 70. a 80. léta tedy nesměla být jeho díla zařazována do dramaturgických plánů.⁴⁸

Z uvedeného vyplývá, že pohled na Dürrenmattovu tvorbu se počátkem 90. let změnil, což však bylo zajisté ovlivněno novými společenskými poměry, jež nastaly po tzv. Sametové revoluci (1989), která sice přinesla demokracii a svobodu, ale taktéž řadu jiných problémů. Dříve se totiž na Dürrenmattovu společensko-kritickou tvorbu nahlíželo spíše jako na doklad nespravedlnosti a nelidskosti kapitalistického systému i když v ní byl nalézán náboj umožňující kritiku poměrů v socialistickém zřízení. „*U nás se obvykle interpretovala jako podobenství o touze po nekontrolovatelné moci, která nakonec ohýbá a mravně rozkládá obyčejného člověka z ulice příslibem chimérického blahobytu. Akcentovala se typicky dürrenmattovská poetika: přerůstání komiky v tragiku, brilantní dialog plný suchého humoru.*“⁴⁹ Téma mravního rozkladu mělo v 60. letech i v Hajdově někdejší inscenaci *Návštěvy staré dámy* v překladu Otakara Fencla dvě roviny, kde v rovině první byla výše uvedená tematizace obhájena jako protiburžoazní, avšak v druhé rovině se v podtextu otevíral prostor pro kritické zacílení na totalitní moc a její manipulativní schopnosti a možnosti. Hajda ve svém nastudování z roku 1991 však upozornil na možnosti nově nastupujících problémů a základní otázky lidské existence.

Předcházet tomu dramaturgický zásah Václava Cejпка spočívající ve „vyčištění“ Stachova překladu od rozměru bodrého, a tak poněkud komického maloměstáctví (z tohoto důvodu Hajda předem zavrhl Fenclovův překlad, jenž se o zmíněný rozměr opíral daleko výrazněji), který nahradil zdůrazněním obecné platnosti lidského jednání v ekonomických otázkách. Slovník postav byl obohacen o nové obraty využívané v politice počátku 90. let a dramatický text aktualizoval jako varování autora před demagogií a manipulací s lidmi. Připravený text Cejpek svými zásahy rovněž zpřehlednil a zkonkretizoval, což umožnilo jednoznačnější vyznění zvoleného tématu v inscenaci.

Příběh Claire Zachanassianové, která se vrací do městečka, z něhož byla potupně vyhnána, aby se pomstila viníku tehdejší křivdy Illovi, pokračuje jejím usilováním o jeho život. Dříve prostá a chudá dívka čekala s Illem dítě, avšak ten u soudu vše popřel a vinou falešné morálky obyvatel městečka Güllenu byla Claire jako poběhlíce vyobcována. Poté nějakou dobu „pracovala“ jako prostitutka v hamburském bordelu, kde si ji za ženu vyhlédl starý miliardář Zachanassian a učinil z ní bohatou dámu. Po jeho smrti pak zbohatlice jak na běžícím pásu střídá muže a její touhou, která ji pohání, je odvézt si z Güllenu mrtvé tělo Illa, jehož míní pochovat ve svém monstrózním mramorovém mauzoleu s nejkrásnějším výhledem na neapolský záliv. Dosáhne toho obłudnou manipulací s obyvateli městečka, kteří žijí na dluh a nedokáží ho splácet. Güllenským se její návrh – za mrtvého Illa šek na miliardu fraků – zpočátku nelíbí, avšak později zjišťují, že je to nej snadnější cesta jak vybědnout z ekonomických potíží. Svoji mocí a vlivem totiž Claire případně prosperitě Güllenu ze zákulisí všemožně brání, a obyvatele městečka tak pevně svírá ve svých rukou. Stará dáma dosahuje svého a všichni s vraždou, kterou alibisticky nazvou odplatou, souhlasí a v zhasnutém sále ortel vykonají.

Alois Hajda svoji inscenaci *Návštěvy staré dámy* interpretoval jako hru o spojitosti lidskosti a peněz (postoj Claire a güllenských), o lidské náchylnosti ke zradě (postoj güllenských) a o schopnosti přiznat svoji vinu a odpustit (postoj Illa). Zásadně akcentoval scénu, v níž obyvatelé městečka symbolicky přísahají a hlásí se k humanitním ideálům, aby je v obraze „soudu“ güllenských, ze strachu z chudoby a s vidinou budoucího blahobytu zradili. Otázka, jíž Hajda modelovou situací položil, v podstatě zněla: zvolit ekonomický nebo morální krach? Celou inscenaci se pak nesla základní a všudypřítomná otázka rozdílu mezi „[...] pomstou a vykonáním spravedlivého aktu. Má právo někdo, kdo sám s nelidskou vypočítavostí střídá manžele, žádat něčí smrt za provinění z řady lidských? Může volat po čestné odplatě někdo, kdo chce, aby spravedlivé bylo jen to, co sám potřebuje, aby bylo spravedlivé?“⁵⁰

Řešení inscenační koncepce spočívalo ve vystižení ironického nadhledu (ukrytého v Dürrenmattově dramatickém textu) a „[...] sílící tísnivé atmosféry s vrcholem v nejsugestivnější scéně soudu i vystižení subtilní polarity komického a tragického. A především: Hajdovi se podařilo vyvolat v divácích opravdové, nefalšo-

vané zděšení z poznání lidí.“⁵¹ Součástí režijní koncepce byl pak antikující rozměr v nesmiřitelném antagonismu dvou ústředních postav, ale i práce Hajdy s güllenskými jako chórem „*poutavě aranžovaným i rytmiicky a pohybově členěným, z něhož se vydělují jednotlivci a nad něž vystupují dvě hlavní postavy – Klára a Illa.*“⁵² Kromě Illa byl Claire protihráčem právě amorfní a anonymní chór obyvatel městečka, který podléhal vždy té straně, z níž mohl mít okamžitý prospěch a nakonec se jednomyslně rozhodl zabít člověka, přičemž neváhal tento akt nazvat spravedlností, aby jeho svědomí zůstalo čisté.

Antický ráz byl ve figuře Claire odvozen z jejího přejmenování Učitelem na starořeckou sudičku Klóthó, což se v inscenaci projevilo tak, že se stala „*vskutku monumentální postavou řeckých tragédií, jež věrna své řecké předloze, sprádá a organizuje nitky osudů s velkou krutostí a nemilosrdností. Pouze prostředky volí jiné: osud nenaplnuje během času, ale uplácí a deformuje jej pomocí svých miliard.*“⁵³ Proti ní stál prostý muž Illa zobrazený se všemi lidskými slabostmi, k nimž měl sklony, a tak zatímco Claire představovala personifikaci „moci“, působil Illa v dialektické rozpornosti jako zosobnění prostého lidského strachu a vypočítavosti, ale i prosté lidské touhy a smyslu pro spravedlnost. „*Ill je zpočátku chlubitvým vesničanem (bude snad i starostou), jenž se pod cizím tlakem penězi zmanipulovaného osudu mění v ustrašeného človíčka, aby později přece jen pochopil svoji prvotní vinu a poddal se vůli obce.*“⁵⁴ Přestoupení zákona a následující trest v časech budoucích – i u osoby s jinak dobrými vlastnostmi – je základem antické tragédie, avšak trest přiměřený a nikoliv nespravedlivý, a tím pádem se Hajdovo režijní podání příběhu muselo jevit jako černá moralita.

Konečně Ill nesl v inscenaci rovněž prvky Everymana, což se projevovalo akcentováním jeho postupného osamocení v nejtěžší chvíli jeho života, kdy se cítí být zmučený. Tato skutečnost mohla mít své odůvodnění v odstranění Illova křestního jména Alfred z programu k inscenaci. Hajdova inscenace tak musela nutně vyznít jako velké podobenství vyjadřující skepsi filozofie a ironii života, což dokládá i následující rozbor podniknutý na základě fotografické dokumentace.

Scénu Ladislava Vychodila tvořila do půlkruhu vystavěná třípatrová dřevěná konstrukce sbitá z nahrubo opracovaných a omšelých prken a polepená zašlými reklamními nápisy, novinami i plakáty. Představovala zubožené náměstí, které se nachází poblíž železniční stanice, přičemž ve všech etážích byla zbudována okna, která se otevírala rozevřením okenic rovněž z hrubých dřevěných desek. Z některých oken pak přihlížela část postav a možná i kompars martýriu člověka předem odsouzeného na smrt pro dávný prohřešek. Přízemní část měla po stranách dva otvory se závěsy (pro nástup postav do herního pole) a disponovala pohyblivými bloky, jejichž otevřením vznikl náznak interiéru např. Illovy domácnosti nebo jeho krámku koncipovaného rovněž jako malý bar, kde se güllenští scházeli ke schůzím, které se týkaly problému Ill versus Claire a později také Illa vůči celé obci. Prostředí kantýny bylo vytvořeno z pultu, zánovní pokladny a několika kusů zboží (lahve s alkoholem, kartony cigaret, konzervy a krabice s pracími prášky atd.). Dějiště však byla měněna i pomocí mobiliáře, kdy např. bryčka naložená senem představovala předměstí, přičemž na jejím kozlíku seděla Claire ve svatebních šatech a osnovala s lékařem a učitelem spiknutí proti Illovi – seno naházené na vůz jakoby evokovalo fůru hnoje, jež s sebou do Güllenu obrazně přivezla. V uvolněném hracím prostoru bylo rozmístěno jen několik do elipsy uspořádaných jednoduchých dřevěných lavic.

Konstrukce představující náměstí pak svým tvarem opakovala podkovité zakřivení hlediště i s jeho lóžemi v přibližně stejné výšce, čímž vznikl koncept hlediště proti hledišti vytvářející jakési zrcadlo, jehož odrazem byli vlastně samotní diváci. Publikum se tak – v souladu s režijním plánem vytvořit velké divadlo světa – stalo součástí nejen vypjatých situací na scéně, ale v podstatě celé inscenace, což muselo mít na jeho vnímání a zaujetí stanoviska k zobrazovanému ději výrazný vliv.

Kostýmy Josefa Jelínka měly postmoderní ráz díky fantaskní kombinaci různých stylů oděvů, kdy jakoby mnohé postavy pocházely z jiné historické doby a zároveň trefně charakterizoval postavy, čímž mohl být navozen dojem jakéhosi „všečasi“ v nadčasové rovině. Zvláště u postavy Claire a jejího doprovodu byla zvýrazněna bizarnost. Představitelka Claire byla kostýmována do silně nařaseného dlouhého přehozu (přes tmavé šaty), náznaku paruky a čepce potaženého šperky z „drahých“ kovů, které ve velkém množství zdobily její krk a dekolt – a znázorňovaly tak snad kýčovitý nevкус zbohatlice, jež dává na odiv radikální změnu

⁴⁸ SRNA, Zdeněk. Krutě aktuální Dürrenmatt. In *Brněnský večerník*, 29. 4. 1991.

⁴⁹ DOLEŽEL, Pavel. Proměny staré dámy. In *Rovnost*, 25. 4. 1991.

⁵⁰ NĚMEC, Martin. Předplacená spravedlnost. In *Lidová demokracie*, 2. 5. 1991.

⁵¹ (sk). Op. cit.

⁵² SUCHOMELOVÁ, Jaroslava. Stará dáma se vrátila. In *Zemědělské noviny (příloha)*, 22. 6. 1991.

⁵³ NĚMEC, M. Op. cit.

⁵⁴ Tamtéž.

svého společenského statusu. Toby a Roby sloužící Claire jako poskoci byli pojeti jako nosiči a tělesná stráž s vizáží gangsterů, neboť jejich kostým tvořily vedle lesklých pruhovaných kalhot především černé kožené bundy a kukly z dámských punčoch. Pro slepce Kobyho a Lobyho byl připraven nejbizarnější a nejgrotesknější zjev – jejich totožné kostymování se skládalo z vysokých podkolenek, třičtvrtěných kalhot, krajkou nevkusně zdobeného obleku a předlouhé kravaty. Tito neustále do sebe zaklínění Claiřini lokajové, podobní si jako vejce vejci, měli taktéž výrazně deformovaný obličej pomocí obludně groteskní půblicičejové masky, na níž se v horní části nacházely čtyři křížem protnuté oči a holá hlava měla „fantomasovské“ vzezření. Oproti tomu byli III a většina Güllenských v střízlivě civilním spíše ošuntělém oděvu, což vytvářelo příkrý kontrast.

Na základě kvalitního fotografického materiálu je možné rekonstruovat i některé výstupy. Setkání Claire a IIIa po letech mělo bizarní charakter, neboť III se k ní blížil a v možná předstíraném rozradostnění sejmul klobouk a mírně rozevřel paže, avšak Claire prudce rozpažila ruce, naklonila hlavu dopředu, přičemž v řaseném úboru (připomínajícím peří) vypadala jako dravý pták, který se vrhá na svou kořist. V Konrádově háji – potmělá scéna s kuželovitým světlem zaměřeným na obě postavy – se pak III na lavičce zpovídá ze svého pochybení a trochu sentimentálně vzpomíná na staré časy, což v Claire na chvíli probudí zašlou něžnost, ale vzápětí se vzpamatuje a s chladným výrazem IIIa ignoruje. V obraze, kde se snaží III na nosítkách nesenou Claire pozdravit a snad jí i její úmysl rozmluvit, je patrná snaha o získání její přízně. III bere Claire vřele za ruku, již si pak hladí svůj obličej, avšak ona je netečná a dokonce od něj odvrací svoji tvář – patrně již dávno nezná soucit a je si vědoma toho, proč do Güllenu přijela.

Značným oživením celé inscenace musela být dvojice Koby a Loby, která už svým zjevem nabourávala přílišnou vážnost situací, a to zvláště na místech, kde Claire jedná z představiteli Güllenu. Komickým zjevem se také stal Vlakvedoucí, jenž se jako svérázná figurka nepatříčně pletl do děje. Diferencovaně pak režie pojala obě klíčové schůze Güllenských, kdy v první všichni představitelé městečka při hlasování zvednou ruku (mnozí se dvěma vztyčenými prsty!) i krucifix a přísahají, že nepřistoupí na návrh Claire a IIIa jí mrtvého nevydají. Tato scéna nese prvky exprese a odehrává se v mírně ironickém duchu. V obraze druhé schůze mající charakter soudu, kde dochází k obratu Güllenských, kteří se rozhodli neutěšené ekonomické poměry řešit kolektivní vraždou, pak Hajda nechal představitelé Güllenských předsadit před tvář masku deformovaného obličeje s překříženými dvěma páry očí. Vznikla tak znakově pojatá situace, v níž se Güllenští najednou jednoznačně podobali posluhující dvojici Kobymu a Lobymu, avšak nejen vnější podobou zručně komické masky, ale také faktem, že se Claire zaprodali a splněním jejího příkazu se z nich stanou svým způsobem rovněž lokajové. Scéna první schůze tak nesla sice znakové, avšak civilnější herecké rysy, kdežto schůze druhá působila jako krutě groteskní škleb vysoce stylizovaně.

Ve své inscenaci se Hajda v práci s herci snažil o postižení celistvé lidské dimenze, a to především u obou protikladně vymezených ústředních postav Claire a IIIa. Z tohoto důvodu nebyla Claire pouze ztělesněním zla a snad i smrti, ale zároveň také ženou, u níž občas proběhl záblesk člověčenství – zvláště v obraze odehrávajícím se v háji, kde v momentě věnovaném vzpomínkám na mládí na chvíli projevovala jisté citové zachvění a na krátký okamžik možná i vřelost. V případě IIIa režisérovi šlo o zobrazení lidské bytosti, která není bezchybná a zprvu odmítá své provinění, aby přes obyčejný strach o svoji existenci nakonec dospěla k přiznání své chyby, za niž však musí neadekvátně zaplatit tím nejcennějším – svým životem. Postava IIIa tak získala málem learovský nádech individua, jehož poznání je provázeno krutými okolnostmi až k hořkému konci, přičemž si je vědomo, že bezděčně uvedlo do chodu nezvratné události.

Do role Claire obsadil režisér Janu Hlaváčkovou, která svoji groteskně stylizovanou postavu uchopila ve dvou rovinách, jež dokázala prudce střídat, přičemž pochopitelně převládala rovina negativní. Takové tvrzení nejlépe potvrdí postřehy Jiřího Teše: „[Claire Jany Hlaváčkové] ze vstupní bodré a afilantní podoby se šokujícím způsobem mění v bezcitnou, chladně kalkulujiící bytost a v poslední fázi pak doslova ve vyslankyni zla, psychopaticky až patologicky toužící po pomstě na vystrašeném staříkovi, pomstě, která už dávno ztratila jakýkoliv smysl.“⁵⁵ Roli IIIa svěřil Hajda zkušenému herci Josefu Karlíkovi, jenž se s ní setkal podruhé, neboť ji ztvárnil již v prvním režisérově nastudování v polovině 60. let. Karlíkovo pojetí postavy nejlépe do svědčí opět Tešova slova. „Josef Karlík jako III – oběť Kláříny pomsty – předvádí zdařilou studii bezbranného člověka, vrženého do osobního pekla a posléze podléhajícího všeobecně psychickému nátlaku, ale sou-

časně vlastně iniciujícího svoji likvidaci. Úkolem všech dalších postav je především postihnout siluetu, obrysy určitých lidských typů a současně demonstrovat Kláříny práce na davu.“⁵⁶ Nejvýrazněji pak zesilující dilema morálních hodnot a neodolatelná vidina snadno zajištěného blahobytu byla spatřována ve figurách Starosty (Oldřich Slavík), Učitele (Leopold Franc) a Faráře (Jaroslav Kuneš).

Atmosféru inscenace a dotváření jejích dramatických předělů pak vyjadřovala hudba Pavla Blatného. Ústrojně byly zakomponovány i ruchy a zvuky (např. přijíždějícího vlaku s Claire Zachanassianovou a jejím doprovodem), které připravil Lubor Hochmann. Výrazný podíl měl pak Luboš Ogoun, jenž pro nastudování *Návštěvy staré dámy* vytvořil karikující choreografii a pohybový plán chóru, který zároveň do jisté míry individualizoval.

Inscenací Dürrenmattovy hry pak Hajda završil své tvůrčí hledání, na jehož počátku stála na počátku 60. let inspirace brechtovskou poetikou, již dlouhou cestou specifických transformací proměnil ve svébytný divadelní názor a pohled na ztvárňovanou látku. Stalo se tak v období, kdy české divadelnictví zaznamenalo první odliv diváků zapříčiněný náhle dováženou „kulturou“ pro masové potřeby televize. Přesto zůstal věrný myšlence politicko-společensky angažovaného divadla, protože se domníval, že by se nemělo opouštět i v podmínkách změněné politické situace přinášející jiné společenské problémy. V Mahenově činohře tak po předchozích inscenacích Evžena Sokolovského a Miloše Hynšta byla Hajdovým jevištním ztvárněním *Staré dámy* symbolicky završena etapa (přerušená normalizací) brechtovsky orientovaného divadla. ■

⁵⁵ Teš, Jiří. Skepse filozofie a ironie života. In *Svobodné slovo*, 4. 6. 1991.

⁵⁶ Tamtéž.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA**Novinové a časopisecké výstřižky:**

(Archiv Národního divadla v Brně, Archiv Divadelního oddělení Moravského zemského muzea v Brně, Archiv Divadelního ústavu v Praze)

Fèlicien Marceau: *Vajíčko*

ar. F. Marceau: Vajíčko. In *Kam v Brně*, 4. 1986.

DOLEŽEL, Pavel. Magis aneb Úvod do teorie systému. In *Rovnost*, 26. 6. 1985.

DVOŘÁK, Jan. Dva hity Mahenovy činohry. In *Scéna*, 12. 8. 1985.

GROŠ, Martin. Nové hry – nové přístupy. In *Život*, 20. 3. 1986.

SRNA, Zdeněk. Vajíčko na tvrdo. In *Brněnský večerník*, 26. 6. 1985.

TEŠ, Jiří. Vajíčko aneb Vzestup Emila Magise. In *Svobodné slovo*, 11. 7. 1985.

VLAŠÍN, Štěpán. Brilantní hra – i inscenace. In *Lidová demokracie*, 24. 9. 1985.

Henrik Ibsen: *Nepřítel lidu*

ar. K premiéře v činohře SD. In *Kam*, 1. 1986.

DOLEŽEL, Pavel. Zadržitelný pád dr. Stockmana. In *Rovnost*, 28. 1. 1986.

KÖNIGSMARK, Václav. Hajdův Nepřítel lidu. In *Scéna Praha*, 17. 11. 1986.

SUCHOMELOVÁ, Jaroslav. Ibsen podle Hajdy. In *Zemědělské noviny*, 10. 4. 1986.

NĚMEC, Ivan. Černá a bílá. In *Tvorba*, 29. 10. 1986.

TEŠ, Jiří. Nepřítel a nepřítel lidu. In *Svobodné slovo*, 7. 2. 1986.

trn. Z první řady. In *Květy*, 10. 7. 1986.

Bertolt Brecht: *Třigrošová opera*

ar. Opera v nastudování činoherního souboru. In *Kam*, 4. 1987.

CEJPEK, Václav. Brechtovské překvapení. In *Rovnost*, 17. 9. 1987.

ČECH, Vladimír. Žebrácká opera nežebrá. In *Práce*, 14. 5. 1987.

DOLEŽEL, Pavel. Mackie Messer a Pytláková schovanka. In *Rovnost*, 22. 4. 1987.

(jvk). Divadlo. In *Signál*, 21. 7. 1987.

KUNDERA, Ludvík. Třigrošová opera? In *Svobodné slovo*, 24. 4. 1987.

(lík). Dnes má slovo. In *Svobodné slovo*, 15. 4. 1987.

SRNA, Zdeněk. Brecht – parodie – klasika – retro. In *Brněnský večerník*, 24. 4. 1987.

TEŠ, Jiří. Totální divadelní tvar. In *Svobodné slovo*, 28. 5. 1987.

VLAŠÍN, Štěpán. Triumfální návrat Žebrácké opery. In *Lidová demokracie*, 29. 4. 1987.

ZÁVODSKÝ, Aleš. Opera z podsvětí. In *Mladá fronta*, 2. 7. 1987.

Friedrich Dürrenmatt: *Návštěva staré dámy*

DOLEŽEL, Pavel. Proměny staré dámy. In *Rovnost*, 25. 4. 1991.

KUDĚLKA, Viktor. Dürrenmattův epilog. In *Svobodné slovo*, 19. 4. 1991.

MAZAČ, Tomáš. Navštíví nás Stará dáma. In *Lidová demokracie*, 19. 4. 1991.

NĚMEC, Martin. Předplacená spravedlnost. In *Lidová demokracie*, 2. 5. 1991.

(sk). Loučení nad „Starou dámou“. In *Lidová demokracie*, 16. 5. 1991.

SRNA, Zdeněk. Krutě aktuální Dürrenmatt. In *Brněnský večerník*, 29. 4. 1991.

SUCHOMELOVÁ, Jaroslava. Stará dáma se vrátila. In *Zemědělské noviny (příloha)*, 22. 6. 1991.

TEŠ, Jiří. Skepse filozofie a ironie života.

Programy k inscenacím:

(Archiv Národního divadla v Brně, Archiv Divadelního oddělení Moravského zemského muzea v Brně)

MARCEAU, Fèlicien. *Vajíčko*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1985.

-kb- [Karel Bundálek]. *Vajíčko*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1985.

kb [Karel Bundálek]. *Třigrošová opera*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1987.

K. B. [Karel Bundálek]. *Nepřítel lidu*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1986.

CEJPEK, Václav. *Návštěva staré dámy*. Brno: Mahenova činohra Státního divadla Brno, 1991.

Fotografická dokumentace:

(Archiv Národního divadla v Brně)

Vajíčko, č. 1083

Třigrošová opera, č. 1026

Nepřítel lidu, č. 1095

Návštěva staré dámy, č. 1255

Sekundární literatura:

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava, 1993.

BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla IV*. Praha, 1983.

BRECHT, Bertolt. Dívat se na umění a umění dívat se. In *Materiály ke studiu režie a dramaturgie 1*. Praha, 1989, s. 8–12.

BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi*. Brno, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha, 1957.

BRECHT, Bertolt. O každodenním divadle. In *Materiály ke studiu režie a dramaturgie 1.*, Praha, 1989, s. 18–21.

BRECHT, Bertolt. Pouliční scéna. In *Materiály ke studiu režie a dramaturgie 1.*, Praha, 1989, s. 22–31.

BRECHT, Bertolt. Řeč k dánským dělnickým divadelníkům o umění pozorovati. In *Materiály ke studiu režie a dramaturgie 1.*, Praha, 1989, s. 13–17.

BRECHT, Bertolt. Zcizující efekty v čínském hereckém umění. In *Materiály ke studiu režie a dramaturgie 1.*, Praha, 1989, s. 32–41.

BRÜCKNER, Ladislav. *Brechtovy zásady herecké práce a její dnešní aplikace* [dipl. práce]. Brno, 1977.

GROSSMAN, Jan. Brechtovy úvahy o umění. In *Analýzy*. Praha, 1991, s. 98–112.

HAJDA, Alois. Brechtovská divadelní poetika. In *Divadelní studie 2*. Brno, 1992, s. 8–30.

HAJDA, Alois. Dvacet let s Brechtem. In KROPÁČOVÁ, L. – ROUBÍNEK, O. – TOMEŠ, J. (eds.): *České divadlo. O současné české režii 2*. Praha, 1983, s. 454–467.

HOŘÍNEK, Zdeněk. U nás. In BRAUN, K.: *Druhá divadelní reforma?* Praha, 1993, s. 157– 63.

HYNŠT, Miloš. *Brněnské divadelní bojování*. Brno, 1996.

JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha, 2010.

KAPLAN, Karel. *Nekrvavá revoluce*. Praha, 1993.

KAPLAN, Karel. *Kořeny československé reformy 1968 1–2*. Brno, 2000.

KOPECKÝ, Jan. *Divadlo Antonina Artauda – texty*. Praha, 1988.

KRAVÁKOVÁ, Lidmila – FRITZOVÁ, Kateřina (eds.). *Městské divadlo Zlín 1946–1996. Publikace k 50. výročí profesionálního divadla ve Zlíně*. Zlín, 1997.

KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. Brno, 1998.

LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha, 1978.

Musilová, Martina. *Faufekt*. Praha, 2010.

NOVÁK, Josef. *Brecht ve vztahu ke klasickým předlohám* [dipl. práce]. Brno, 1976.

OBST, Milan – SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha, 1962.

OSIŇSKI, Zbigniew. *Jerzy Grotowski: Od „divadla představení“ k rituálním hrám*. Bratislava, 1995.

SEMIL, Malgorzata – WYSIŇSKA, Elzbieta. *Slovník světového divadla 1945–1990*. Praha, 1998.

SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha, 1971.

SRBA, Bořivoj. *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha, 1981.

SRBA, Bořivoj. *Herecká tvorba v režisérském pojetí E. F. Buriana*. Nepublikovaný rukopis, knihovna FF MU.

SRBA, Bořivoj. *Řečí světla*. Brno, 2004.

SRNA, Zdeněk. *Dramaturgie jako nástroj společenské působnosti*. Brno, 1978.

SOUPIS INSCENACÍ ALOISE HAJDY Z LET 1981–1991

Př – překlad

Úpr – úprava

R – režie

Ar – asistent režie

V – výprava

K – kostýmy

S – scéna

H – hudba

Hs – hudební spolupráce

D – dirigent

Ch – choreografie

Ps – pohybová spolupráce

Dr – dramaturg

Sezóna 1980/1981

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Shakespeare, William: *Othello* (premiéra 9. 4. 1981)

Př: Přidal, Antonín; K: Jelínek, Josef; S: Vychodil, Ladislav; H: Blatný, Pavel; Ps: Ogoun, Luboš Dr: Bařínková, Ludmila

Divadlo pracujících v Gottwaldově (Zlíně)

Svoboda, František Xaver: *Poslední muž* (premiéra 18. 4. 1981)

Úpr: Hajda, Alois a Plešák, Miroslav; S: Hybler, Zdeněk; K: Jelínek, Josef; H: Blatný, Pavel; Dr: Plešák, Miroslav

Divadelní soubor Jana Honsy z Karolinky

Molière: *Tartuffe* (premiéra [?]. [?]. 1981)

Sezóna 1981/1982

Divadlo Šumperk

Jirásek, Alois: *Vojnarka* (premiéra 12. 9. 1981)

S: Vychodil, L.; K: Opletalová, J.

Divadlo pracujících v Gottwaldově (Zlíně)

Brecht, Bertolt: *Galileo Galilei* (premiéra 24. 10. 1981)

Př: Kundera, Ludvík, Vápeník, Rudolf; S: Vychodil Ladislav j. h.; K: Jelínek, Josef; H: Eisler, Hans; Dr: Kundera, Ludvík a Plešák, Miroslav

Sezóna 1982/1983

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Kundera, Ludvík: *Člověk ve všech situacích* (premiéra 7. 12. 1982)

Autor předlohy: Mahen, Jiří; V: Dušek, Jan; H: Pololáník, Zdeněk; D: Šrubař, Jan; Ps: Ogoun, Luboš; Dr: Kundera, Ludvík

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Mrštíkové, Alois a Vilém: *Maryša* (premiéra 29. 4. 1983)

Úpr: Bařínková, Ludmila a Hajda, Alois; V: Dušek, Jan; H: Ištvan, Miloš; D: Šrubař, Jan; Ps: Ogoun, Luboš; Ar: Pásek, Jaromír; Dr: Bařínková, Ludmila

Divadlo Na zábradlí Praha

Büchner, Georg: *Leonce a Lena* (premiéra 22. 6. 1983)

Př: Kundera, Ludvík; V: Dušek, Jan; H: Štědroň, Jiří; Hs: Palková, Zdena; Ch: Bednář, Karel; Dr: Kundera, Ludvík

Sezóna 1983/1984

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Hrubín, František: *Křišťálová noc* (premiéra 30. 10. 1983)

V: Malina, Jaroslav; H: Blatný, Pavel; D: Šrubař, Jan; Ps: Ogoun, Luboš; Dr: Bařínková, Ludmila a Lautner, Václav

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Sofoklés - Brecht, Bertolt: *Oidipus – Antigona* (československá premiéra 25. 5. 1984)

Př: Skácel, Jan a Kundera, Ludvík; Úpr: Hajda, Alois a Kundera, Ludvík; V: Dušek, Jan; H: Ištvan, Miloš; D: Šrubař, Jan; Ch: Ogoun, Luboš; Dr: Lautner, Václav

Sezóna 1984/1985

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Brecht, Bertolt: *Pan Puntila a jeho služebník Matti* (premiéra 25. 1. 1985)

Př: Kundera, Ludvík a Vápeník, Rudolf; S: Vychodil, Ladislav; K: Jelínek, Josef; Ps: Kyselák, Jiří; H: Dessau, Paul; Hs: Šrubař, Jan; Dr: Bundálek, Karel

Divadlo J. K. Tyla Plzeň

Örkény, István: *Kočí hra* (premiéra 6. 4. 1985)

Př: Stier, František a Vries, Ida de; S: Dušek, Jan; K: Pavlousková, Ludmila; Hs: Schinábek, Josef; Ps: Králová, Libuše; Dr: Caltová, Marie

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Marceau, Félicien: *Vajíčko* (premiéra 21. 6. 1985)

Př: Tomáškoví, Josef a Milena; V: Dušek, Jan; H: Štědroň, Miloš; Ch: Ogoun, Luboš; Dr: Bundálek, Karel

Sezóna 1985/1986

Divadlo pracujících v Gottwaldově (Zlíně)

Williams, Tennessee: *Kočka na rozpálené plechové střeše* (premiéra 19. 10. 1985)

Př a Úpr: Lukeš, Milan; S: Dušek, Jan j. h.; K: Preková, Jana j. h.; Hs: Dvořák, Josef; Ps: Bednář, Karel; Dr: Kraváková, Lidmila

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Ibsen, Henrik: *Nepřítel lidu* (premiéra 24. 1. 1986)

Adaptace: Miller, Arthur; Př: Arbes, Jakub; Úpr: Plešák, Miroslav a Hajda, Alois; V: Dušek, Jan; H: Ištvan, Miloš; D: Chromčák, Petr; Ar: Štefl, Josef; Dr: Bundálek, Karel

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Daněk, Oldřich: *Dvojdetail* (premiéra 18. 4. 1986)

S: Vychodil, Ladislav; K: Preková, Jana; H: Štědroň, Miloš; D: Chromčák, Petr; Ps: Ogoun, Luboš; Ar: Pásek Jaromír a Vágner Milan; Dr: Vavroš, Jaromír a Bundálek, Karel

Sezóna 1986/1987

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Čapek, Karel: *Loupežník* (premiéra 24. 11. 1986)

Úpr: Skácel, Jan; S: Dvořák, Daniel; K: Jelínek, Josef; H: Blatný, Pavel; D: Cón, Karel; Ps: Ogoun, Luboš; Ar: Vágner, Milan; Dr: Bundálek, Karel

Národní divadlo Praha

Kleist, Heinrich von: *Rozbitý džbán* (premiéra 5. 2. 1987)

Př: Pokorný, Jindřich; V: Dušek, Jan; H: Štědroň, Miloš; Dr: Král, Jaroslav

Mahenova činohra Státního divadla Brno

Brecht, Bertolt: *Třigrošová opera* (premiéra 17. 4. 1987)

Př: Kundera, Ludvík a Vápeník, Rudolf; V: Dušek, Jan; H: Weill, Kurt; D: Cón, Karel; Ch: Ogoun, Luboš; Dr: Bundálek, Karel

Státní divadlo Ostrava

Brecht, Bertolt: *Krejcarová opera* (premiéra 20. 6. 1987)

Př: Kundera, Ludvík a Vápeník, Rudolf; Úpr: Kundera, Ludvík; V: Dušek, Jan; H: Weill, Kurt; D: Kubenka, Josef; Ch: Ouřada, Jiří; Dr: Slíva, Ladislav

Sezóna 1987/1988

Národní divadlo Praha

Shakespeare, William: *Král Jindřich IV., první díl* (premiéra 4. 12. 1987)

Př: Lukeš, Milan; V: Dušek, Jan; Dr: Lošťák, Radoslav

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Shakespeare, William: *Tragický příběh Hamleta* (premiéra 12. 2. 1988)

Př: Lukeš, Milan; S: Vychodil, Ladislav; K: Jelínek, Josef; H: Ištván, Miloš; D: Cón, Karel; Ps: Ouřada, Jiří; Ar: Vágner, Milan; Dr: Bundálek, Karel

Mahenova činohra Státního divadla v Brně

Vančura, Vladislav: *Josefína* (premiéra 3. 6. 1988)

Úpr: Hajda, Alois a Cejpek, Václav; S: Dušek, Jan; K: Schüller, Oldřich; Hs: Cón, Karel; Ps: Ouřada, Jiří; Ar: Vágner, Milan; Dr: Cejpek, Václav

Sezóna 1988/1989

Národní divadlo Praha

Shakespeare, William: *Jindřich IV., druhý díl* (premiéra 1. 12. 1988)

Př: Lukeš, Milan; V: Dušek, Jan; H: Štědroň, Miloš; Dr: Lošťák, Radoslav

Sezóna 1989/1990

Mahenova činohra Státního divadla Brno

Williams, Tennessee: *Kočka na rozpálené plechové střeše* (premiéra 13. 10. 1989)

Př a Úpr: Lukeš, Milan; S: Dušek, Jan; K: Schüller, Oldřich; Ps: Ogoun, Luboš; Dr: Cejpek, Václav

Sezóna 1990/1991

Divadlo pracujících Zlín

Čapek, Karel: *Loupežník* (premiéra 10. 11. 1990)

Úpr: Skácel, Jan a Hajda, Alois; S: Vychodil, Ladislav j. h.; K: Jelínek, Josef j. h.; H: Blatný, Pavel; Hs: Dvořák, Richard; Ps: Mrázková, Marie; Dr: Plešák Miroslav

Mahenova činohra Zemského divadla Brno

Přidal, Antonín: *Sen ve třech* (Divadélko Na hradbách, premiéra 17. 1. 1991)

V: Dušek, Jan; H: Emmert, František; Dr: Cejpek, Václav

Mahenova činohra Zemského divadla Brno

Dürrenmatt, Friedrich: *Návštěva staré dámy* (premiéra 19. 4. 1991)

Př: Stach, Jiří; S: Vychodil, Ladislav; K: Jelínek, Josef; H: Blatný, Pavel; Ps: Ogoun, Luboš; Dr: Cejpek, Václav