

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**BRECHTOVA MATKA KURÁŽ V BRNĚNSKÉM
NÁRODNÍM DIVADLE V ROCE 2006**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Autor práce: Dorota Vážanová

Odborný vedoucí práce: Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

Olomouc, 2010

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně. Veškerá literatura i prameny, které jsem využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci, dne 29. 11. 2010

.....

Dorota Vážanová

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji odborné vedoucí Mgr. Heleně Spurné, Ph.D. za přivedení k tomuto tématu a za odbornou konzultaci při psaní a přepracování mé práce. Děkuji také paní Věře Dvořákové, tajemnici uměleckého provozu činohry Národního divadla v Brně, za zapůjčení videozáznamu inscenace.

OBSAH

Úvod	5
1. Brechtova východiska a vznik nového divadelního světonázoru	8
2. Hra <i>Matka Kuráž a její děti</i>	
2.1 Vznik hry, její literární zdroje a první uvedení	13
2.2 Struktura hry	15
2.3 Fabule hry	17
2.4 Charakteristika postav	19
3. Slavné české inscenace <i>Matky Kuráže</i>	24
4. Analýza inscenace <i>Matka Kuráž a její děti</i> v Národním divadle v Brně roku 2006	
4.1 Dramaturgická východiska inscenace	27
4.2 Herecké ztvárnění postav ..	31
4.2.1 Matka Kuráž	32
4.2.2 Eilif	34
4.2.3. Švejcar	34
4.2.4 Katrin	35
4.2.5 Polní kazatel	36
4.2.6 Kuchař	36
4.2.7 Verbíř	37
4.2.8 Yvette Pottierová	38
4.2.9. Vrchní velitel	38
4.2.10 Obrist	39
4.3 Scéna a kostýmy	39
4.4 Interpretace songů	41
4.5 Originalita nebo variace téhož?	42
Závěr	44
Anotace	46
Prameny, literatura	48

ÚVOD

Bertolt Brecht je jedním z nejvýznamnějších dramatiků dvacátého století. Jeho koncepce epického divadla přinesla nové podněty a nová zpracování léty již opotřebovaného způsobu inscenování. Jeho hry měly silný politický a sociální podtext – především díky autorovu levicovému zaměření. Brzy však přestal být u svých „spolustraníků“ oblíben – byl příliš neposlušný, volnomyšlenkářský, antidogmatický. Brecht svými postoji provokoval všechny strany a dělá to ostatně dodnes, více než padesát let od své smrti.

V divadelních kruzích se pro své jiné vidění světa stal velmi rychle populárním, jeho texty byly překládány do všech světových jazyků. Do českého prostředí přišla „brechtovská vlna“ na konci padesátých let. Nikdy se však do našeho širšího divadelního povědomí nezapsal příliš hluboko. Jedním z významných inscenátorů Bertolta Brechta je také režisér a herec Jan Kačer. Režiroval jeho hru *Kavkazský křídový kruh*, uchvátil jej však především text *Matka Kuráž a její děti*. Režiroval jej za svoji kariéru celkem čtyřikrát.¹

Základem mé práce se stává analýza Kačerovy poslední inscenace hry. S ohledem na to, že *Matku Kuráž* režiroval několikrát, zařadím tuto do kontextu ostatních inscenačních verzí

¹ Poprvé hru režiroval v ostravském Divadle Petra Bezruče. Překlad: Rudolf Vápeník, Ludvík Kundera. Výprava: Luboš Hruža. Hudba: Paul Dessau. Herecké obsazení: Matka Kuráž – Štěpánka Ranošová, Katrin – Nina Divíšková, Eilif – František Husák, Švejcár – Václav Martinec, Kuchař – Otakar Janda, Polní kazatel – Jeroným Horák, Yvette Pottierová – Marie Víková. Premiéra: 7. 11. 1961.

K režii stejného titulu byl přizván do Národního divadla v Praze. Překlad: Rudolf Vápeník, Ludvík Kundera. Scéna: Josef Svoboda. Kostýmy: Zdenek Seydl. Hudba: Paul Dessau. Herecké obsazení: Matka Kuráž – Dana Medřická, Katrin – Marie Málková, Eilif – Luděk Munzar, Švejcár – Petr Štěpánek, Kuchař – Martin Růžek, Polní kazatel – Karel Höger, Yvette Pottierová – Blanka Bohdanová, Verbíř – Josef Kemr, Kaprál – Radovan Lukavský. Premiéra: 16. 10. 1970.

Ve stejném roce proběhla premiéra *Matky Kuráže* i v Bratislavě. V hlavní roli se opět představila Dana Medřická. Bohužel Divadelní ústav v Bratislavě nemá ve své databázi tuto inscenaci vůbec zařazenu, nepodařilo se mi tedy vyhledat ani základní informace o tvůrcích. Poznátky obsažené v mé práci jsem čerpal z rozhovoru s Janem Kačerem v *Hospodářských novinách* (15. 5. 2006).

Naposledy se Kačer s textem setkal v Národním divadle v Brně. Překlad: Rudolf Vápeník, Ludvík Kundera. Dramaturgie: Petr Štědroň. Scéna: Jaroslav Bönisch. Kostýmy: Tereza Šimová. Hudba: Paul Dessau. Herecké obsazení: Matka Kuráž – Marie Durnová, Katrin – Kateřina Holánová, Eilif – Petr Bláha, Švejcár – Petr Rakušan, Kuchař – Jiří Pištěk, Polní kazatel – Ladislav Lakomý, Yvette Pottierová – Zuzana Slavíková. Premiéra: 28. 4. 2006.

hry. Ve své práci se budu zajímat o to, zda Kačer následuje Brechta v jeho osobitém pojetí divadla, zda dodržuje zásady epického divadla, využívá zcizovací prvky a podobně. Pokud ne, pokusím se určit, jaké je Kačerovo východisko pro interpretaci hry.

V první kapitole nastíním Brechtovu divadelní poetiku. Poté poreferuji o vzniku hry a rekapituluji její nejslavnější české inscenace. Následovat bude samotná analýza inscenace, kde se pokusím rozebrat všechny složky. První část analýzy věnuji dramaturgicko-režijní koncepci, zaměřím se na scénografii, kostýmy, herectví, hudební složku a zastavím se u originality tohoto Kačerova zpracování.

Ve svých poznatkách vycházím ze zhlédnutí zmíněné inscenace. Jako základní pramen mi posloužil záznam brněnské inscenace, který je součástí archívu Národního divadla v Brně, a který je rovněž uložen v Divadelním ústavu v Praze. Záznam je na profesionální úrovni, obsahuje také úvodní titulky s podrobnými informacemi o inscenátorech a obsazení.

Pro svou práci jsem využila Brechtovy teoretické úvahy, v nichž ozřejmuje svou koncepci epického, antiiluzivního divadla (tyto úvahy jsou obsaženy ve sbornících *Myšlenky* [1958] a *O divadelnom umení* [1959]). Brechtovou novou divadelní koncepcí se také krátce, ale výstižně a podrobně, zabýval Jan Hyvnar ve stati *Brechtovo zpochybnění samozřejmostí*, která je součástí knihy *Herec v moderním divadle* (2000). Dále jsem čerpala z knihy Ludvíka Kundery *Brecht* (1998). Je to nejobsáhlejší brechtovská monografie u nás. Popsán je zde ve zkratce dramatikův život, ale především obsahuje rozsáhlou analýzu jednotlivých her a podrobný popis jejich českých nastudování. Kundera je zároveň, společně s Rudolfem Vápeníkem, považován za nejlepšího překladatele Brechtova díla u nás.

Vycházela jsem rovněž z recenzí na ostravskou, pražskou a brněnskou inscenaci. Všechny jsou uloženy v dokumentačním

centru Divadelního ústavu. Bohužel jsou zde obsaženy informace pouze o českých zpracováních, proto jsem nemohla reflektovat bratislavskou verzi *Matky Kuráže*. Starších recenzí není mnoho, především k ostravské inscenaci, ale i z toho mála je badatel schopen představit si inscenace v základních obrysech. Někdy je samozřejmě nutné oprostít se od dobového politického ladění komentářů. K poslední Kačerově *Matce Kuráži* je materiálů více. Kromě recenzí, zpráv a ohlasů v tisku jsem vycházela také z rozhovorů s tvůrci.

1. BRECHTOVA VÝCHODISKA A VZNIK NOVÉHO DIVADELNÍHO SVĚTONÁZORU

Koncept Brechtova epického divadla stojí v přímém protikladu k divadelní metodě Stanislavského. Tento rozpor byl nejpatrnější především v padesátých letech dvacátého století, kdy ruský model z přelomu století zažíval svoji renesanci.

Brecht již od počátku své divadelní teorie stál proti rozbředlému psychologismu. „*Originální poetika inscenací Brechta nahrazovala přežívající konvence iluzivního realismu nebo naturalismu a vracela divadlu jeho otevřenou divadelnost a hravost.*“² Brechta nezajímala jen zábavnost divadla – chtěl ji spojit především s vědeckostí. Právě tyto dvě, zdánlivě naprosto odlišné funkce divadla spojuje. „*Věda a umění se však stýkají v tom, že smyslem obou je ulehčit lidem život. Věda se zabývá tím, jak je zbavit bědného živobytí, umění tím, jak je bavit. V nadcházející epoše bude umění čerpat zábavnost z nové produktivity, která může naše živobytí citelně zlepšit a která sama, až jí v tom nebude nic bránit, by mohla být největší zábavou ze všech.*“³ Divadlo nám má pomoci zaujmout produktivní postoj nejen vůči přírodě, ale i vůči společnosti. Diváka má zajímat člověk moderní doby, který hodnotí svět, boří staré konvence a připravuje se k proměně světa.⁴ Z toho jasně vyplývá, že centrem Brechtova zájmu je člověk a jeho pohled na svět. Nejen budoucí, ale i minulý. Jeho divadlo je vždy pevně zasazeno v historických konturách. Proto jej nezajímá divadlo jako rituál, nevychází z mýtů. Toto odmítá – stojí v opozici k pojmání divadla jako prožívání vznešeného sakrálního obřadu. V divadle pro něj neexistuje náboženské vytržení.

² HYVNAR, Jan. Brechtovo zpochybnění samozřejmostí. In týž. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2000. s. 181. ISBN 80-86102-07-6.

³ BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1.vyd. Praha : Československý spisovatel, 1958. s. 95.

⁴ HYVNAR, cit.2, s. 181.

Brechtovo divadlo je divadlo epické. Podle Aristotelovy teorie věc nemožná. Podle ní existuje forma „epická“ a forma „dramatická“, které se od sebe diametrálně odlišují. Ne tak podle Brechta. Ten obě formy nerozlučně spojuje a dokonce toto spojení považuje v moderním světě za nevyhnutelné. V čem spočívá u Brechta divadelní epičnost? Jednak ve využití vědeckých výtvarných technik na poli techniky. Možnost děj vyprávět za pomoci projekcí a jevištních mechanismů, které dopomáhají k divákovu odstupu. Dalším motivem je důraz na svět, na společnost, kterou musíme nutně poznávat. Společenské zřízení, ve kterém žijeme, se dostává do popředí zájmu.

Brechtova epičnost bývá často spojována s epičností jiného divadelníka – Erwina Piscatora. Kdysi kolegové a spolupracovníci se však rozešli právě na popud odlišného nazírání na epické divadlo. U Piscatora mělo sklon k monumentalitě, masovosti, efektnosti, počítal s kolektivním spoluprožíváním diváků, kladl důraz na práci s divadelními mechanismy, které často přehlušily samotný herecký výkon. Naopak Brecht kladl důraz na diváka myslícího, chtěl rozvíjet jeho fantazii. Základem jeho scény je strohost, přímota, výrazná dominanta. Brechta nezajímá efektní výprava, zajímá jej herecké podání. Středem prostoru i zájmu se stává herec. „*Východiskem je zřetelně postoj básnický, nikoliv jevištní.*“⁵

Brecht pro zjednodušení a názornost napsal roku 1930 tabulku, ve které srovnává svoji novou koncepci divadla epického s aristotelovskou dramatickostí. Zformuloval ji ve stati, která se týkala opery *Vzestup a pád města Mahagony*. Je to však teorie velmi nahuštěná. Později ji mnohem obšírněji rozvedl ve spise *Malé organon pro divadlo*. Pro demonstrování základních Brechtových myšlenek nám však postačí ona tabulka, z níž vyplynou následující závěry: Zatímco dramatická forma divadla má tendence jednat, zatahovat diváka do děje, nutí jej

⁵ GROSSMAN, Jan. Doslov. In BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1958. s. 150.

spoluprožívat, spotřebovává jeho aktivitu na vnímání, epická forma divadla vypravuje. A právě tímto vyprávěním činí diváka pozorovatelem, nevtahuje jej do dění, nechává mu odstup, probouzí jeho aktivitu k myšlení, nutí jej k rozhodnutí. Drama pomocí divadelní sugesce vyvolává v divákovi zážitek, který jej vtahuje dovnitř a nenechává mu odstup. Epické divadlo nám ukazuje obraz světa, pomocí argumentů vede diváka k poznání, jehož je schopen právě díky odstupu, který je mu umožněn. V první formě je člověk brán jako něco samozřejmého, známého, neměnitelného. U Brechta je člověk vždy změnitelný, prochází vývojem, a proto se stává centrem zkoumání. Děj dramatické tvorby plyne lineárně, každá scéna souvisí s druhou, jsou spolu provázány. Základním požadavkem vnímání je cit. Jednotlivé scény epické hry stojí samy za sebe, nejsou závislé ani na předešlé, ani na následující. Základním východiskem je rozum.

Jedním z nejdůležitějších prvků Brechtova pojetí je proměna role diváka. S ním stojí a padá celá koncepce epického divadla (zcela logicky s faktem, že bez diváka by nebylo žádné divadlo). Brecht tedy určil divákovi novou roli - být aktivní. Vycházel přitom z pozorování percipientů při sportovních utkáních, v cirkusech či při pouličních událostech. Vzorem se mu stalo také lidové jarmareční divadlo, kdy divák má právo svými poznatky děj komentovat. Jak napsal Jan Hyvnar: „(...) líbilo by se mu divadlo kuřáků s divákem, který nejprve pozoruje a poté vášnivě diskutuje o tom, co mu předvádějí herci.“⁶ Brecht klade důraz na diváka myslícího, který na základě pozorování toho, co mu herec na jevišti předvádí, dochází k vlastnímu názoru. Jeho myšlení má být kritické, nemá se bezmyšlenkovitě oddat dění na scéně. To Brecht podporuje také tím, že téměř v žádné své hře nemá jasné protiklady, co je dobré, co je špatné, světlé a stinné stránky. Provokuje tím diváka i herce k myšlení, pomocí demystifikace a nabídnutím alternativních pravd je nutí k vlastnímu soudu.

⁶ HYVNAR, cit. 2, s. 183.

Divákův postoj a způsob nahlížení na inscenaci je základem pro určení herectví a pro uplatnění tzv. zcizovacího efektu.

Zcizovací efekt je základním principem epického herectví. Pomocí něj je herec schopen donutit diváka k požadovanému odstupu. Brechtovo herectví má dva základní rysy: v dramatickém plánu hraje osudy postav, fabuli; v plánu druhém má komentovat dění, chování jednotlivých postav i své vlastní – tím vytváří rozpor mezi oběma těmito plány, čímž neumožňuje divákovi vcítit se. Herec nemá diváka přivádět k vytržení, proto nesmí do transu přivést sám sebe, nesmí se ani na chvíli proměnit v postavu, kterou představuje. Tímto je dán základ zcizovacího efektu.

Herectví ovšem není jediný způsob zcizování. Brecht se zaměřil také na scénické pojetí – scéna je jednoduchá, strohá, neexistuje zde simulace čtvrté stěny. Prostor má být ovládnut hercem, který své repliky adresuje přímo divákovi. Divadelní iluzi dále Brecht ruší například způsobem svícení (plné a ploché), umístěním orchestru na viditelné místo nebo projekcemi. Dalším důležitým prvkem antiiluzivnosti jsou songy obsažené v textech. Ty jsou předkládány publiku jako samostatně fungující složky. Od mluveného textu jsou výrazně odděleny, nesmí být jejich součástí – to by působilo zcela nelogicky. V reálném životě člověk nezačne uprostřed rozhovoru zpívat. Brecht spolupracoval především se třemi významnými hudebními skladateli – Paulem Dessauem, Kurtem Weilem a Hannsem Eislerem. Všichni svou scénickou hudbu komponovali jako kontrapunkt k textu, čímž ještě podpořili moment zcizení.

Brecht uvažoval, jak donutit diváka, aby vše, co se odehrává na jevišti, i co zažívá ve skutečnosti, nebral jako samozřejmost. Musel tedy tyto věci udělat nesamozřejmými, jedině tak si jich začneme všimnout. Jedině tím je můžeme změnit. Herec se má na samozřejmé dívat zcizujícím pohledem a divit se, že věci jsou jinak, než očekával. Zcizení je metoda, jak odkrýt nepravdu

a moci ji změnit. Divadlo „*musí své diváky udivovat, a to dělá pomocí techniky zcizování důvěrně známých věcí.*“⁷

Brechtův divadelní postup bychom mohli nazvat jako eklektický. Sám přiznává, že ne všechny prvky jeho epického divadla jsou původní. Můžeme v nich poznat již zmiňovanou návaznost na jarmareční divadlo, dále na divadlo středověké, alžbětinské a především divadlo čínské. Ono poslední se dokonce stalo hlavním východiskem pro vznik jeho zcizovacího efektu, jak sám dokládá ve stati *Zcizující efekty v čínském hereckém umění.*⁸

⁷ BRECHT, cit. 3, s. 105.

⁸ Tamtéž, s. 39–49.

2. HRA *MATKA KURÁŽ A JEJÍ DĚTI*

2.1 VZNIK HRY, JEJÍ LITERÁRNÍ ZDROJE A PRVNÍ UVEDENÍ

Drama *Matka Kuráž a její děti* vznikla v době vypuknutí druhé světové války. Její protiválečný apel je zcela zjevný. Válka je zde nahlížena optikou malých lidí, na kterých je nejvíce vidět postižení a charakterová deformace. Na několika hrdinech demonstruje sebeničivou hamižnost, kterou válka vyvolává, ukazuje parazitování plebejského lidu, které se v konečném důsledku nutně musí obrátit proti nim. Hlavní postava Matka Kuráž je na trvání války existenčně závislá a nezanevře na ni, ani když v ní ztratí své tři děti. Táhne svou káru dál. „*Za selských válek, největšího neštěstí německých dějin, byl reformaci po stránce sociální vytržen tesák. Zůstávaly obchody a cynismus.*“⁹

Druhým důležitým motivem, který je do textu zakomponován, je odhalení ideologické pokřivenosti, kdy válečné kořistnictví je skryto za náboženskými alibi. Tuto upomínku ve hře jasně představuje postava Polního kazatele. A význam třetí: *Matka Kuráž* se stala jedním z programových textů k aplikaci Brechtových epických, antiiluzivních divadelních postupů.

Hra byla napsána v roce 1939. Její inspirační zdroje jsou známé. Prvotní myšlenku na hru údajně pojal Brecht, když ve Švédsku slyšel historku o markytánce Lottě Svärdové, obsažené v *Příbězích praporčíka Stahla* od švédskofinského klasika J. L. Runeberga. Mnohem větší vliv, a tentokrát zcela určitě, měl na Brechta román německého barokního autora Grimmelshausena, u nás známý jako *Poběhlíci Kuráž*. „*kde se setkal přímo s arcipodvodnicí a poběhlíci Kuráží, všestranně zlotřilou ženou, která líčí své osudy před houfem, ba davem svých*

⁹ BRECHT, Bertolt. Poznámky. In týž. *Divadelní hry* 2. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. s. 205.

*milenců --- aby je pohnula k lítosti!*¹⁰ V postavě Matky Kuráže však můžeme najít i český předobraz. Jak je známo, Brecht byl velkým obdivovatelem Haškova *Švejka*. Podle Ludvíka Kundery by právě tato skutečnost mohla být jedním z klíčů k interpretaci jazyka a životních postojů Kuráže. Zároveň si však stěžuje, že tento motiv zůstal téměř bez výjimky nevyužit.¹¹ Vypravovací styl postav, historiky a minipříběhy, kterými je čtenář jak od *Švejka*, tak od Kuráže častován, ostrovtip, jímž jadrně komentují vojenské prostředí a válečný stav, v němž se ocitají, osobitý smysl pro humor, který oběma pomáhá překonat těžké chvíle, když táhnou napříč Evropou, to všechno jsou společné rysy postav. „*Podtrhneme-li a sečteme u obou postav tento bujarý kaleidoskop, docházíme k závěru, že u obou vede ke katastrofám, jenže u Švejka jsou takříkajíc obrodné, kdežto u Kuráže – oslepené chtivostí i nezbytností peněz – tragické.*“¹²

První uvedení *Matky Kuráže* nebylo kupodivu ve Švédsku, kde v té době Brecht pobýval v exilu, ale uskutečnilo se v dubnu roku 1941 v Curychu. Pod režii Leopolda Lindtberga se inscenace stala doslova hitem. Brechtovo divadlo Berliner Ensemble uvedlo hru v lednu 1949 za autorovi spolurežie a se slavnou Helene Weiglovou v titulní roli. Následoval velký úspěch, čtyři sta repríz a návštěvy divadelníků z celého světa. Berlínské uvedení se stalo modelovým představením – nejen svou vnější podobou (některé pasáže se staly téměř závaznými, některé herecké akce jsou citovány dokonce i v dnešních provedeníh hry), ale především demonstrací nového divadla, nové jevištní formy.

¹⁰ KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1998. s. 82. ISBN 80-85429-38-1.

¹¹ Tamtéž s. 84.

¹² Tamtéž, s. 85.

2.2 STRUKTURA HRY

Drama *Matka Kuráž a její děti* se odehrává během dvanácti let na pozadí konfliktu Třicetileté války. Je rozděleno do dvanácti obrazů, kdy každému z nich předchází krátký heslovitý nástin děje každé scény a přesná datace události, kterou popisuje. Tento princip nejenže odkazuje ke stylu, jímž je napsán barokní pikareskní román *Poběhllice Kuráž*, který byl jedním z předobrazů textu, ale především má působit na divákovu (resp. čtenářovu) pozornost. Převážně tím, že její kontinuitu narušuje – zabraňuje vnímateli vnořit se do textu a nechat se jím unášet, ale naopak právě přiznáním následujících událostí nutit jej všimnout si věcí jiných. Zabývat se slovy a jejich významy a nejen povrchně sledovat děj, což je jeden ze základních kamenů epického divadla.

Ačkoli se hra odehrává během války, ačkoli je od začátku do konce naplněna všudypřítomnou smrtí, nelze ji zařadit do žánru tragédie. Text je naplněn humorem, ačkoli často drsným a především silně ironizujícím. Tento motiv, jenž tvoří jakýsi druhý plán hry, je dalším motivem zcizování. Přestože se díváme na smrt, na boje, jsme autorovými velmi chytrými replikami nuceni se bavit.

Drama je psáno, zcela logicky podle povahy textu, lidovým jazykem. Nenalézáme zde složité jazykové konstrukce, ani přespříliš cizích slov. Pokud je nám některý tento „nešvar vyššího jazyka“ předložen, postava, která jej pronáší, bývá tímto úmyslně zesměšňována, poněvadž používá neadekvátních výrazů či je komolí. Jazykově nejvýraznější je samozřejmě hlavní postava markytánky. Její prostořekost hraničí často s vulgárností. Je to však žena z prostého lidu a navíc se se svým obchodnickým vozem pohybuje na válečných polích. Musí se tedy umět jazykem ohánět stejně jako muži meči. Kurážiny historky jsou neskutečné, odpověď najde na jakoukoli otázku či poznámku. Za každé situace si ví rady a umí se životem prohádát. Podobnost

s Haškovým Švejkem ve způsobu mluvy obou postav již byla zmíněna výše.

Brecht zasadil děj svého dramatu na pozadí konkrétní a reálné historické události, používá přesnou dataci válečného konfliktu. Nevyužil však možnosti uvést na jeviště některého ze skutečných slavných vojevůdců. Jeho pozornost se soustřeďuje na osudy malých lidí. Nezajímají jej králové či císaři. Brecht ví, že válka se dotýká především obyčejných lidí. Ti nahoře válku řídí, ale ti dole v ní musí bojovat a žít. Obyčejný lid nezajímá, že král dobyl dalšího území, že rozšířil svou moc. Nezajímá je, že se jejich panovník zapíše do dějin. Proto Brecht vložil Matce Kuráži do úst slova: „*Pro mě je historická ta chvíle, kdy mou dceru uhodili přes oko. Je napůl odbytá, muže už nedostane, a přitom je jako blázen do dětí. Nemá je taky jenom kvůli válce, má to na svědomí jeden soldát, který jí něco nalil do úst; to byla ještě malá. Švejcara už neuvídím, a kde je Eilif, to ví sám Pánbůh. Čert aby tu válku vzal.*“¹³ V tomto momentu, na konci šestého obrazu, to vypadá, že Kuráž konečně prohlédla a pochopila nesmyslnost a krutost války. Autor jí však výhled opět zakaluje. Nemá prohlédnout ona, ale divák.

V dramatu je také důležitá hra s paradoxy. Právě na nich ukazuje Brecht divákovi pravdu. Nejlépe to můžeme pozorovat na dětech Matky Kuráže. Eilif je za své činy ve válce vyznamenáván (jakkoli je pobití sedláků kvůli dobytku morálně pochybné). V další scéně je za stejné hrdinství popraven. Nemá Katrin bezmezně miluje děti, ale nikdy je nebude mít. Švejcar je zase natolik poctivý a věrný své službě, že ani vyhlídka na smrt jej nepřinutí vydat plukovní kasu. Právě jeho dobrota, jednoduchost a hlavně důsledné lpění na poctivosti jej zahubí. Avšak největším paradoxem celé hry je hlavní postava. Matka Kuráž, ačkoli jí válka vezme všechny její děti, nenabídne jí stálou střechu nad hlavou, nedovolí jí najít si stálého partnera a žít jako

¹³ BRECHT, Bertolt. Matka Kuráž a její děti. In týž. *Divadelní hry 2*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. s. 189.

normální rodina, nezanevře na ni. Kuráž je za válku vděčna, protože v ní vidí jediný způsob obživy. Paradoxem také zůstává, že Kuráž, ačkoli přijde o všechno, je v důsledku stejná jako mocní nahoře. Ti také nerozlišují mezi dobrem a zlem. Všem jde nakonec o peníze. Jak píše Ludvík Kundera: „*Absolutní slepota a nadhled spadají náhle do téže kategorie.*“¹⁴ Právě tímto Brecht provokuje diváka k nesouhlasu a k zamyšlení se nad vlastním životem a stavem okolního světa.

Ke hře *Matka Kuráž* je téměř od jejích počátků předepsána hudba, která by měla být inscenována společně s textem. Jejím autorem je Paul Dessau. Ten ji zkomponoval roku 1946 v americkém exilu. O tři roky později ji přepracoval pro slavnou berlínskou inscenaci. Sám Dessau k tomu poznamenal: „*Moje hudba nově zpracovává staré melodie, vychází z lidové písně, kterou však rozšiřuje zvláštní rytmickou a harmonickou různorodostí.*“¹⁵ Dessauova hudba je plná disonancí, neskadno zpívatelná. *Matka Kuráž* obsahuje jedenáct songů, které svým zcizujícím účinkem podporují Brechtovu koncepci intelektuálního nadhledu a svou nemelodičností ruší divákovu tendenci soucítit a spoluprožívat s postavami dramatu. Jeden ze songů – Píseň o Šalamounovi – je převzata z dřívější Brechtovy hry, z *Krejcarové opery*.

2.3 FABULE HRY

Fabule hry se odehrává na pozadí Třicetileté války, a to mezi lety 1624 až 1636. Hlavní postavou je Anna Fierlingová, zvaná „Matka Kuráž“. Kuráž je markytánka, která se svým obchodnickým vozem táhne za finským vojskem. Má s sebou tři děti: Eilifa, Švejcara a Katrin. Každý z nich je nositelem jiné

¹⁴ KUNDERA, cit. 10, s. 83.

¹⁵ ŠTĚDRŇ, Petr. *Bertolt Brecht – Matka Kuráž a její děti*. Divadelní program. Činohra Národního divadla v Brně, premiéra 28. 4. 2006. Brno: Národní divadlo, 2006. s. 17.

vlastnosti. Eilif je udatný, Švejcar je poctivý, ale trochu hloupý a nakonec milující Katrin, která velmi touží po dětech, ale díky své nemotě nikdy nenajde muže. Je to tedy rodina obchodníků, která se snaží uživit, jak jen je to během války možné.

Na začátku prvního obrazu se setkáme s Verbířem a Kaprálem, kteří mají za úkol získat pro svůj pluk nové vojáky. Potkávají se s Matkou Kuráží a jejími dětmi. Za pomoci Isti odlákají Kurážinu pozornost a odvedou s sebou nejstaršího Eilifa, který ostatně vždy toužil po vojenských ostruhách. V následujícím obraze se Kuráž se synem opět shledává. Při prodeji kapouna Kuchaři od Vrchního velitele, vyslechne, jak je Eilif vyznamenáván za získání dobytka pro vojsko.

Mezitím se mladší syn Švejcar stane colmistrem u Druhého pluku. Finské vojsko je však napadeno katolickými nepřáteli a Matka Kuráž je společně s Katrin a Polním kazatelem vzata do zajetí. Aby přežili a zároveň mohli provozovat svůj obchod, jsou nuceni zapřít svůj původ a vyznání. Švejcarovi se podaří utéct s plukovní kasou, která mu byla svěřena a schová se u své matky. Nakonec nervově nevydrží a pokusí se kasu ukrýt mimo obchodnický vůz. Při tomto je chycen nepřáteli a odvečen. Aby jej Kuráž mohla zachránit, musí sehnat peníze na jeho vykoupení. Chce prodat vůz prostitutce Yvette Pottierové, která již stihla „ulovit“ Obristu, jenž je ochoten vůz jí koupit. Yvette má zároveň za úkol usmlouvat cenu za Švejcarův život. Kuráž však není ochotná dát celou požadovanou částku a smlouvá tak dlouho, až je Švejcar odsouzen a popraven. Kuráž tak ztrácí své první dítě.

V Bavorsku se Matka Kuráž stává účastníkem pohřbu císařova vrchního velitele Tillyho. Společně s Polním kazatelem debatují o možném míru. Kuráž zastává názor, že válka bude pokračovat a doporučí Kuráži zakoupení levného zboží, pro které je poslána Katrin. Ta je po cestě zpátky přepadena a získá jizvu přes celý obličej. Po této události již pro ni není žádná naděje na získání manžela.

Nicméně po pohřbu velitele opravdu nastává mír. Kuráž se opět setkává s Kuchařem, ke kterému již dříve získala sympatie. Matka Kuráž vyráží do města prodat nepotřebné zboží. K vozu přichází spoutaný Eilif. Je odsouzen k smrti za zabití sedláka, tedy za stejný čin, který mu za války přinesl slávu a přízeň nadřízeného. Přímo před zraky Kuchaře, Polního kazatele a Katrin je popraven. Aniž to ví, přichází Kuráž i o druhého syna. Kazatel odchází, Kuchař zůstává. Válka se opět rozběhla, tak Kuráž může vyrazit se svým vozem dál na cesty.

O dva roky později dostává Kuchař dopis z Utrechtu. Zemřela mu matka, po níž dědí hospodu. Nabídne Kuráži, že by se tam mohli usadit spolu. Má však jednu podmínku – Katrin s sebou nevezmou. Kuráž na ni nepřistupuje, a tak Kuchař „dostává výpověď“.

Za další dvě léta se Kuráž s dcerou ocitají u města Halle, jenž je ohrožováno nepřátelskými vojsky. Kuráž vyrazila za obchody, když se Katrin dozvídá o útoku na město. Uvědomí si, že jsou také ohroženy děti tohoto města. Aby varovala spící město, začne bubnovat na poplach, za což je nepřáteli zastřelena. Kuráž tedy přichází i o poslední dítě a je nucena táhnout svou káru dál sama.

2.4 CHARAKTERISTIKA POSTAV

Postava Kuráže je svým způsobem „hyena bitevních polí“. Kuráž žije z války, jinak ani žít neumí. Zboží obstarává, jak to jen jde, neštítí se ani zouvat mrtvé a vzít si kabáty těch, kteří je již nebudou potřebovat. Nebojí se války, bojí se míru. Ten by ji přivedl na mizinu. Kuráž je zaslepena honbou za penězi, za obživou, kvůli které udělá cokoli. Touha po majetku a neustálé handlování ji připraví o všechny tři děti. Kuráž však ani na konci není poučena a táhne dál za pluky sama. Její výkřik „Vemte mě s sebou!“ za odcházejícími vojsky má působit do morku kostí. Divák má prohlédnout, jak válka ničí osudy, ničí charakter. Právě proto, že Kuráž ani po všech svých peripetiích není schopna

nahlédnout pravdu, divák má o to víc cítit, kde ona pravda je. Okřídlená je již Brechtova věta: „*Autoru nepřísluší, aby dal nakonec Kuráži prohlédnout (...), jemu záleží na tom, aby prohlédl divák.*“¹⁶

Finský čert Eilif, nejstarší syn Matky Kuráže, je odvážný, chytrý, ale unáhlený. Pro svou chrabrost je v jedné chvíli oslavován, ve druhé popraven. Zaslepen vyznamenáním za pobití sedláků a odvedení jejich dobytka, nevidí, že ne všechny činy se hodí pro všechny časy. Když podobný skutek vykoná během krátké chvíle míru, je chycen, obviněn ze zločinu a usmrčen. Paradoxem je, že ve chvíli, kdy zabil sedlákovu ženu, mír už zase možná ani nebyl. Eilif je postava pánovitá, chce si za vzor vzít krále, jeho atributy jsou chrabrost, udatnost, odvaha, smělost. A právě pro tyto své ctnosti nemůže přežít. Válka není pro udatné, ti padnou jako první.

Mladší Kurážin syn Švejcar je naivně poctivý, což je mu nevyhnutně osudné. Více než ke své rodině však Švejcar cítí povinnost ke svému vojenskému povolání. Jeho až hloupá poctivost jej vžene do náruče nepřítele. Tak dlouho střeží plukovní kasu svého regimentu, který je již dávno rozmetán, až je chycen při jejím ukrývání. Pro svou zaslepenou oddanost není ochoten a schopen přizpůsobit se okolnostem válečného stavu světa, není schopen sklonit se před zákonem silnějšího. Ačkoli jeho matka je Kuráž, žena protřelá, žena nucená protloukat se životem, jak to jen jde, Švejcar se z její zkušenosti nepoučil.

Katrin se zdá být ze všech Brechtových postav tohoto dramatu charakterově nejčistší. Představuje lidskost a lásku. A právě láska je onen cit, který v její postavě nikdy nedojde naplnění, ačkoli je to její největší hybná síla, která jediná ji drží při naději na mír.

¹⁶ BRECHT, cit. 9, s. 206.

Protože až v míru si může najít ženicha a založit rodinu. Jako školačka poslouchá Yvettiny rady ohledně milostného života a snaží se ji napodobovat. Ukradení jejích červených střevíčků není náhoda. „*Němá Katrin má před očima příklad Yvette. Ona sama musí těžce pracovat, markytánka pije a lenoší. I pro Katrin bude jediná forma lásky, kterou jí válka nabídne, prostituce.*“¹⁷ Ačkoli je jí jasné, že být rodičkou a matkou není její osud, stále doufá a netrpělivě očekává konec války. Každá zmínka o jejím prodlužování jakoby jí fyzicky ubližovala. Katrinina němota je taktéž symbolická: „*Katrin, jako zástupkyně lidskosti, soucitu, soustrasti, lítosti musí v těchto dobách, jimž vládne paradox, protimluv, zůstat charakteristicky 'němá', a když svým hlasitým bubnováním upomíná humanitu, tak je zastřelena.*“¹⁸ Díky své přirozené nátuře a absenci lásky a mateřství se upíná na každé dítě, které se vyskytne v její blízkosti. Když už vypadá, že rezignuje na své emocionální strádání, přijde napadení města Halle nepřáteli. A „kámen promluví“. Vzedme se v ní poslední záchrávka lidskosti a za cenu svého života bubnuje na poplach. V této chvíli přichází naplnění jejího života. „*(...) němá Katrin nachází svou identitu v okamžiku, kdy umírá – zachránila děti města Halle, tak se přece ještě stihla stát matkou.*“¹⁹

Na postavě Polního kazatele chtěl Brecht poukázat na provázanost církve a armády. Chtěl ukázat, jak lze za víru maskovat pravé motivy válečného běsnění. Jak snadné je vyměnit jednu ideologii za druhou, jak všemožně se dá interpretovat slovo boží. Kurát je rozpolcená osobnost, z čehož plyne jeho největší komický potenciál – na jedné straně servilita, kterou projevuje vůči Vrchnímu veliteli, ale i vůči Kuráži (poněvadž oba dva mu poskytují více méně pravidelný přísun potravy), na straně druhé vnitřní puzení dostát svému slibu, který

¹⁷ ŠTĚDRŇ, cit. 15, s. 36.

¹⁸ Tamtéž, s. 39.

¹⁹ Tamtéž, s. 39.

složil bohu, že se bude starat o jeho ovečky – v tomto případě, že připraví vojáky na jejich hrdinskou smrt. Ve své podstatě je Kazatel slabošský a zbabělý člověk. Jako jediný však ve svém (sic žárlivém) spravedlivém hněvu, ačkoli ví, že může přijít o živobytí, řekne: „*Neměla byste se prohřešovat na míru, Kuráži. Jste hyenou bojišť.*“²⁰ Dostojí tedy nakonec svému svědomí.

Kuchař je postava velmi přízemní. Jeho vztah ke Kuráži není založen pouze na sympatiích, ale z velké části i na vypočítavosti. Ví, že Kuráž je zkušená obchodnice, která se válkou dokáže protlouci. Je to tedy pro něj výhodné partnerství. Kuráž na tom ovšem není jinak. Komerce a láska se doplňují.

Yvette Pottierová. Válečná prostitutka, jejímiž atributy jsou nechvalně známé červené střevíčky a slušivý klobouček. Yvette si za míru prožila trpké zklamání z lásky, a proto se rozhodla vyměnit klasické partnerství za prostituci. Při tažení s vojskem má možnost vydělat si, pobavit se a třeba i ulovit nějakého toho důstojníka. Paradoxně, prohra finského regimentu a napadení katolickým vojskem je pro ni výhrou. Pro svou nepřiliš dobrou pověst totiž již nemá u svého pluku úspěch.

Není náhodou, že jejím milencem, který ji svým podlým chováním v podstatě dohnal k provozování nejstaršího řemesla, je Pieter Lamb, zvaný „Lulkař“. Tedy Kuchař, který se později stane dočasným partnerem Kuráže. Kruh se uzavírá. A to všechno před očima nešťastné Katrin, která marně čeká na mír a manželství. Yvette zahořkla a stala se z ní, podobně jako z Kuráže, hyena. Neváhá využít Kurážiny bezvýhodné situace a nutit ji k prodeji vozu. Zdlouhavým rozmýšlením ji vydírá a tlačí k rychlému rozhodnutí. Naopak si jako jediná zachová tvář při smlouvání o život Švejcara. Ví, že není času nazbyt a přemlouvá Kuráž k využití celé částky. Je pravda, že v případě jeho

²⁰ BRECHT, cit. 13, s. 192.

propuštění by jí připadl obchodnický vůz, ale její pohoršení nad Kurážiným fatálním přespříliš dlouhým smlouváním je lidsky upřímné.

Postava Vrchního velitele má být ztvárněna jako opotřebovaný aristokrat. Eilifova „hrdinství“ si váží nejen pro jeho neohroženost, ale do svého stanu jej přivede i proto, aby Polnímu kazateli ukázal své nadřazené postavení. Je znechucen jeho věčným žvaněním, které nikam nevede. Na Eilifovi mu chce demonstrovat, jak mají vypadat činy.

3. SLAVNÉ ČESKÉ INSCENACE *MATKY KURÁŽE*

Od počátku si získaly Brechtovy texty velké obliby, především však ve světě. V českých zemích byl vztah k tomuto levicově zaměřenému dramatikovi spíše rozpačitý. Svými inscenacemi *Krejcarové opery* se tuto skutečnost snažil překonat E. F. Burian. Podařilo se to však až na konci padesátých let – v roce 1957 byla v pražské Libni uvedena *Matka Kuráž a její děti* v režii Václava Lohniského. Ta byla velmi „poplatná“ právě inscenační verzi Berliner Ensemble. Na druhou stranu, právě díky tomuto byla myšlenka epického politického divadla přinesena i k nám. Následoval „brechtovský boom“. Téměř na každé české scéně se inscenoval nějaký jeho kus. Jedním z prvních režisérů, kteří se Brechta ujali, byl i Jan Kačer, který, mimo několikrát inscenované *Matky Kuráže*, režíroval také *Kavkazský křídový kruh* a přimyká se k němu označení „osobitého výkladu“. Ludvík Kundera však k tomuto poznamenává: „*Jeho práci nelze upřít kromobyčejnou poctivost i občasnou překvapivost invence, chybí však vášeň.*“²¹

Jen o pár dní dříve, než proběhla Kačerova *Kuráž* v Ostravě, měl tento titul premiéru v kladenském Městském divadle. Inscenace je významná především pro své režijní vedení, a to Jana Grossmana a Aloise Hajdy. Roku 1964 byla „kronika z Třicetileté války“ uvedena v brněnském Mahenově divadle. Režie se ujal Miloš Hynšt a hlavní roli ztvárnila Vlasta Fialová, které bylo v době premiéry pouhých třicet šest let a stala se tak asi nejmladší představitelkou *Kuráže* vůbec. Jak upozorňuje Kundera i dobové a současné recenze (v nichž autoři na brněnskou verzi rádi vzpomínají), právě mladý věk Fialové pomohl odhalit dříve netušené erotické podtóny, které nebyly zřetelné pro převládající obsazování spíše starších hereček. Tato inscenace je významná i pro dobu, ve které vznikla. O období šedesátých let v Brně se dnes totiž mluví jako o „brechtovské

²¹ KUNDERA, cit. 10, s. 189.

éře“. Mahenovo divadlo vyhlásilo program politického divadla, kde se Brechtova tvorba stala jedním ze základních kamenů dramaturgie. Tato doba je spojena nejen se jménem již zmíněného Hynšta, ale především s režisérem Evženem Sokolovským a dramaturgem Bořivojem Srbou.

Jan Kačer inscenoval Brechtovu hru *Matka Kuráž a její děti* celkem čtyřikrát. První z nich režíroval v roce 1961 v Divadle Petra Bezruče v Ostravě. Roku 1970 následovala inscenace z Národního divadla v Praze s Danou Medřickou v hlavní roli. Téměř současně Kačer hru inscenoval v Bratislavě. Zde se v titulní roli opět objevila Medřická, a to kvůli náhlému nervovému onemocnění tamní představitelky Kuráže těsně před premiérou.²² Naposledy byl Kačer pozván k hostující režii do Národního divadla v Brně, kde premiéra proběhla 28. dubna 2006.

V dobových recenzích jsou v ostravské *Matce Kuráži* nejvíce vyzdvižovány herecké výkony souboru divadla – jako Kuráž Štěpánka Ranošová, Katrin Niny Divíškové či Eilif Františka Husáka. Je chválen především moderní háv inscenace. Kladné ohlasy také sklidila scéna Luboše Hruzy – ústředním bodem se stal markytánský vůz, který svým postavením udává mizanscénu. Bylo to období, kdy ještě stále měli všichni na paměti berlínské ztvárnění hry, proto se není čemu divit, že velké množství režisérů, včetně Kačera, se tímto modelem inspirovalo.

Nejslavnější z Kačerových inscenací se stala ta druhá s Danou Medřickou jako Matkou Kuráží. Tato jí totiž dala velmi silný protirežimní podtext. Lidé si v replikách nacházeli dvojsmysly, postavu krále Gustava Adolfa okamžitě zaměňovali s Gustávem Husákem. Brzy následovala mocenská odezva. Nejdříve škrty, poté úplný zákaz inscenace a trest pro Jana Kačera v podobě zákazu režírování v Praze a objevování se na televizní obrazovce. Na období režimní restrikce dnes Kačer vzpomíná se slovy: „*Matka Kuráž s Medřickou byla můj triumfální pohřeb.*

²² ČECH, Vladimír. Brecht rozhodně nebyl žádný suchar. *Hospodářské noviny*, 15. 5. 2006, s. 9.

*Jeden večer jsem byl strašně slavný, a druhý den mne odevšad na patnáct let vyhodili. S Matkou Kuráží mám spojenou velkou euforii i skutečné existenční trápení.*²³

²³ MAREČEK, Luboš. Kačer: Hra byla můj triumf i smrt. *MF Dnes*, 27. 4. 2006, s. 9.

4. ANALÝZA INSCENACE *MATKA KURÁŽ A JEJÍ DĚTI* V NÁRODNÍM DIVADLE V BRNĚ ROKU 2006

4.1 DRAMATURGICKÁ VÝCHODISKA INSCENACE

Největší otázkou se zdá být, proč se Národní divadlo v Brně rozhodlo do svého dramaturgického plánu zařadit i Brechtovu *Matku Kuráž a její děti*? Možných odpovědí je několik. Za prvé, v době premiéry tvořila v divadle výraznou repertoárovou linii moderní německá dramatika. Druhým důvodem mohlo být výročí padesáti let od Brechtovy smrti. Jako poslední se nabízí snaha návratu ke slavným šedesátým létům, zasvěceným v Mahenově činohře také Brechtovi. A proč si vybrali za režiséra právě Jana Kačera? Renomé, léty prověřené pracovní nasazení, znalost Brechtova textu (vždyť už jej třikrát zpracoval) a možná pocit jakéhosi dluhu vůči Kačerovi. Tomu za komunistické nadvlády byla těsně před premiérou zakázána v podstatě hotová inscenace *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Kačer nabídku divadla přijal, jak sám říká v rozhovoru pro *Aplaus*²⁴, i z tohoto důvodu.²⁵

Jaké je Kačerovo pojetí více než sedmdesát let starého dramatu? Je tento text vůbec ještě aktuální, když byl napsán na popud nástupu Hitlera k moci? Má smysl pouštět se do nového inscenování, když má Kačer za sebou velmi slavnou a těžko překonatelnou verzi? Není režisér invenčně vyčerpán, když *Matku Kuráž* dělá již počtvrté?

Jan Kačer se pustil do nelehkého úkolu. Skoro tak těžkého, jako markytánský vůz, když je Kuráž nucena jej táhnout sama. Otázkou zůstává, jestli oba měli dost sil k zvládnutí svého úkolu. V několika rozhovorech Kačer důrazně prohlásil, že se nechce opakovat, že každá inscenace je jiná. Už jen pro jiné herecké

²⁴ Měsíčník Národního divadla V Brně, vydávaný od září 2000 do prosince 2007. Na svých stránkách přinášel informace o premiérách, o aktuálním či chystaném dění, rozhovory s tvůrci a osobnostmi divadla.

²⁵ TROJAN, Jan. Herci jsou pro mě vždycky zásadní nositelé smyslu inscenace. *Aplaus* 5/2006, s. 9.

obsazení, jinou dobu, jinou atmosféru: „(...) *nechci, aby nynější provedení bylo jakousi reminiscencí, ani hercům žádné dřívější nastudování nepřipomínám, protože chci, aby to naše bylo originální. (...) Jiní jsou herci, ti jsou pro mě vždycky zásadní nositelé smyslu inscenace.*“²⁶

Jak již bylo řečeno, Kačer nikdy nebyl dogmatickým zastáncem Brechtových divadelních zásad. Koncept epického divadla jej netáhne, zcizovací efekty po hercích rozhodně nevyžaduje. Naopak využívá značnou míru psychologizace. Projevuje se to v podstatě ve všech jeho inscenováních her tohoto autora.

Prvním zásadním východiskem se pro Kačera stává humor obsažený v Brechtově textu. Jak sám dokládá: „*Hra je šťavnatá, veselá, má spoustu tragikomických poloh. A to, myslím, je v našem pojetí do jisté míry novum.* Nebo jiný rozhovor: „*Textu jsme se pečlivě věnovali a zjistili, že je v něm spousta humoru a náznaků hlubokých lidských citů.*“²⁷ O Brechtovi samém Kačer mluví jako o inteligentním autorovi, který je plný zvláštního humoru. V jiném rozhovoru jej dokonce nazval „židovsky mazaným“.²⁸ Kačer chce vyvrátit pověst Brechta jako vážného, patetického suchara. Daří se mu to jen napůl. Nevyužívá celý potenciál hry, zaměřuje se pouze na vtipy zcela zjevné, nejde pod povrch. Vzniká tedy milá, místy úsměvná inscenace, která sice neurazí, ale divák si neodnáší nic cenného. Zcela se vytrácejí ironické a cynické podtóny, jež celý text provázejí.

Druhým motivem je silný lidský příběh. „*Brechtův text je velkolepý. (...) Že je chytrý, protiválečný, monumentální, ale také že je o velkých lidských osudech. Jestli je nějaké 'moje pojetí', chci aby herci hráli lidské osudy, lidskou svobodu.*“²⁹ Vede tedy herce k výkladu velkého životního příběhu malých lidí. A právě pro tuto svoji interpretaci v podstatě nemůže dostat principům epického divadla – Brechtova *Matka Kuráž* je o zhoubném

²⁶ TROJAN, cit. 25 s. 9-10.

²⁷ MAREČEK, Luboš: cit. 23, s. 9.

²⁸ ČECH, Vladimír: cit. 22, s. 9.

²⁹ TROJAN, cit. 25, s. 9.

působení války, Kačerova o dobrodružstvích jedné ženy, která ztratí své děti. Inscenátor chtěl, aby jeho dílo bylo dostupné pro všechny, aby se líbilo po všech stránkách: „*Myslím, (...) že zaujme diváky ve všech bodech. Silný příběh, silná báseň, obraz o cestě člověka, ať už s ní souhlasíme nebo ne, a je to velmi zábavné.*“³⁰

Dramatik Brecht napsal postavu Kuráže jako ženu, která se kvůli živobytí neštítí udělat téměř cokoli. Je to především kalkuluující obchodnice. Svě děti miluje, avšak nedává to příliš najevo. Možná to ani neumí. Ani její vztahy s muži nejsou právě příkladné – každé dítě má jiného otce, i partnerství s Kuchařem je založeno hlavně na vzájemné výpomoci. Neuvědomuje si, že každý její čin s sebou přináší následky. Kvůli své ziskuchtivosti je svým způsobem zodpovědná za smrt svých dětí – příliš dlouho smlouvá o cenu Švejcaraova života, Katrin svou jizvu přes obličej získá, když ji matka pošle do města za obchodem a o svůj život přijde ve chvíli, kdy Kuráž shání a vyměňuje zboží. Můžeme se pouze domnívat, že kdyby byla u svého vozu, když se Eilif přišel naposledy rozloučit, byla by možná schopna jeho život zachránit. Ať přímluvami či úplatky. Brecht ke své hře poznamenal: „*že velké obchody ve válkách nedělají malí lidé. Že válka je pokračováním obchodů jinými prostředky, že zabíjí lidskou ctnost – i s těmi, kdo jsou ctnostní. Že pro boj s válkou není žádná oběť dost velká.*“³¹ Jeho hrdinka nemůže prohlédnout, protože nevidí ničivé působení války, pro ni válka znamená ten nejlepší způsob obživy. Je tedy nutné, aby díky jejímu špatnému příkladu prohlédl divák.

Kačer hlavní postavu pojal jako hrdinku, která strádá díky nepřízni osudu. Navzdory všem ranám ze světa velkých a mocných, rozhodne se nerezignovat a táhne káru dál. Smrt svých potomků přijímá jako vyšší vůli, se kterou se nemůže rovnat – co se má stát, staň se. Kuráž v podstatě není morálně

³⁰ TROJAN, cit. 25, s. 9.

³¹ ŠTĚDRŇ, cit. 17, s. 22.

zodpovědná za svoje činy, ani za ztrátu rodiny. Je to vnímající, chápaní a především cítící lidská bytost, která se stává matkou všem. Nejen svým dětem, ale i Mladému vojáku, kterého se snaží odradit od stěžování si veliteli, či Polnímu kazateli, jehož námluvy pro ni za této situace působí směšně. Kačerova Kuráž je dobrácká žena, jejíž příběh má diváky především dojmout. Máme spolu s ní prožívat utrpení či radosti, které nám předkládá v mozaice svého života. Kurážin vztah s Kuchařem je založen především na vzájemných sympatiích (rozhodně ne na vypočítavosti). Proto, když jí pozve s sebou do Utrechtu, ale bez Katrin, působí jeho postava jako nejzápornější ze všech. Kuchař opět (vzpomeňme Yvettiny historiky) ukazuje svou podlou tvář.

Věnujme se nyní otázce aktuálnosti textu. V Kačerově pražské inscenaci ze sedmdesátých let s Danou Medřickou bylo hlavním východiskem politikum. Nacházeli v dramatu politické konotace s tehdejší dění v české zemi. Diváci na to reagovali, chápali skryté podtexty a další si v nich sami nacházeli, což se také stalo inscenaci i režisérovi osudným. Nejdříve přišla cenzura, následně zákaz práce v Praze.

Dnes se naštěstí takového postihu nikdo obávat nemusí. Kačer může inscenovat cokoli a jakkoli. Vybral si opět protiválečnou kroniku. Spoléhá na to, že válečný konflikt je nadčasový problém. Není tedy nucen k žádné větší aktualizaci. Není důležité, zda se příběh odehrává v sedmnáctém století či na počátku jednadvacátého. Měnily by se jen kulisy. Přesto však každé drama potřebuje nějaké zaktualizování. Jinak se z něj stane pomník dávných idejí. Což se podle recenzentky Kateřiny Bartošové stalo. *„Brněnské uvedení Kuráže ukázalo, jak obtížné je najít spojnice, pomocí nichž by se kdysi slavná hra potkala s naší současností. A obecně lidské trápení jako téma nestačí. Protože lze tušit kdysi skrytý přímý apel textu, jež z něj dělá tak*

*trochu muzeální exponát. Alespoň v té podobě, jakou nabídla brněnská inscenace.*³²

Program brněnské inscenace obsahuje relativně obsáhlý Brechtův životopis, popis jeho díla a především kapitolu podrobně vysvětlující princip epického divadla. Při silném citovém zabarvení Kačerova pojetí to působí nepatříčně. Divák se může pozastavit nad otázkou, proč je v programu tento text vůbec obsažen. Kdyby Kačer svým dílem k Brechtovi chtěl odkazovat, byl by smysl jasný. Divák je tímto krokem vlastně klamán – uvidí něco jiného, než si přečetl. S velkou mírou nadsázky můžeme toto snad nezáměrné matení srovnat s dramatikovou poetikou divadla. Divák přišel do divadla s jistými očekáváními a byl mu předložen – Brecht!

4.2 HERECKÉ ZTVÁRNĚNÍ POSTAV

Na začátku této podkapitoly je nutno uvést, že režisér Jan Kačer není pietním dodržovatelem Brechtových zásad epického divadla. Jeho pojetí je mnohem uvolněnější, po hercích nežádá výkony založené na zcizovacím efektu. Do svých inscenací vkládá humor (který je sice v Brechtových textech obsažen hojně) – avšak onen typický „laskavý český humor“, tolikrát skloňovaný a často

i proklínaný v souvislosti s českým uměním. Na rozdíl od německého dramatika, jehož slovní i situační komika je politicky i sociálně sžiravá, angažovaná, jež staví svůj vtip na sarkasmu, Kačer jde po povrchu textu. A český, pravým Brechtem málo poučený divák, tyto prvoplánové vtipy přijímá často bez výhrad.

Při analýze hereckých výkonů nebudu tedy příliš akcentovat absenci zásad epického divadla. Jsem nucena vydat se s Kačerem cestou psychologizování, které v jeho podání vede

³² BARTOŠOVÁ, Kateřina. Kuráž se dneška nedotkla. *Lidové noviny*, 10. 5. 2006, s. 22.

nutně k cíli v podobě soucitu a nikoli k požadovanému intelektuálnímu odstupu. Právě z tohoto manýru českých divadel je silně rozladěn Roman Sikora, autor recenze v Literárních novinách, který nejen k brněnské inscenaci napsal: „Co je však pro inscenaci typické, a v tom z českého kontextu nijak nevyniká, je fakt, že se Brechtova hra prezentuje skrze herectví poměrně nebrechtovské, a to značně psychologizující. Často si kladu otázku, co vede herce a režiséry k tomu, aby tak vycházeli vstřícně podobnému pojetí herecké práce, které je na českých scénách víc než doma. Je to z valné části nejspíš jejich pohodlností a rutinérstvím.“³³

4.2.1 Matka Kuráž

V titulní roli Matky Kuráže se v Brně představila Marie Durnová. Herečka přibyla do souboru Národního divadla právě kvůli ní. Režisér si ji vybral také pro její neobyčejnou píli, výtečnou paměť, smysl pro pořádek a skvěle posazený hlas.³⁴ Volba to nebyla špatná. Durnová hraje opravdu s nasazením. Její Kuráž je lidsky laskavá, dobrá matka, která chce ochránit své děti. Příliš uvěřitelné však nejsou její polohy „hyeny“. Durnová právě tento motiv neumí podat a vnitřní nesvobodu své postavy neumí příliš vystihnout. Její Kuráž je stále se usmívající dobromyslná žena, jak píše Milan Uhde: „Marie Durnová jako by navázala na skutečnost, že prapůvodní Kuráž z barokního románu pochází z Čech. Herečka nasazující široký sympatický úsměv je především dobrá česká máma.“³⁵ Ano, Brechtova Kuráž má předobraz také v českém Švejkovi. O podobnosti obou postav byla již řeč. Avšak britký politický humor nemá mnoho společného se „širokým sympatickým úsměvem“. Kačer sám v rozhovoru

³³ SIKORA, Roman. Vstříc brechtovským světům. *Literární noviny* 17, 2006, č. 19, s. 13.

³⁴ MAREČEK, Luboš: cit. 23, s. 9.

³⁵ UHDE, Milan. Trápení válečné mámy. *Divadelní noviny* 15, 2006, č. 11, s. 4.

přiznal, že Durnovou znal spíše jako lyrickou herečku.³⁶ To se ukazuje i v brněnské inscenaci. Pasáž, kdy bere nůž na ochranu svých dětí, nepůsobí autenticky. Divák nevěří, že by nůž mohla použít, že by byla schopna zabít. Jen ukazuje, že jej má, což je na ženu protřelou válkou opravdu málo.

Naopak pasáže citově vypjaté jsou v podání Durnové uvěřitelné a lidsky milé. Například neobratné námluvy Polního kazatele jsou v tomto smyslu jedním z vrcholů hry. Durnová je herečka spíše emotivního zabarvení, což ale má k epickému Brechtovi daleko.

Ostravské Kuráži z Divadla Petra Bezruče, ztvárněné Štěpánkou Ranošovou, byla vyčtena malá průbojnost na začátku inscenace. Ranošová však stavěla svou postavu pevně a dovedla v jejím příběhu gradovat: *„Ve scéně, kdy žebře písničkou o talíř teplé polévky, dovede herečka střídými prostředky, pouze svou mlčenlivou, tvárnou tvář a postavou, vyjádřit celou tragédii této ženy.*³⁷ Štěpánka Ranošová byla podle Jana Kačera z Kuráží, které režíroval, na svou dobu nejautentičtější. A to pro její zemitost a především původ: *„Byla to pokorná žena, pocházela z dělnické rodiny a snad už také pro to nejvíc odpovídala představě primitivní matky.*³⁸

Nejslavnější představitelkou Matky Kuráže ovšem stále zůstává vynikající Dana Medřická. V dobových recenzích je na herečku pěna pouze chvála. *„V neuvěřitelně bohaté a citlivé škále vypracovala přímo živočišný typ svérázné plebejské ženy, jež se dívá na historii zezdola a pociťuje ji na vlastní kůži, která se snaží uprostřed válečného běsnění žít a uchránit sebe a své děti, což se jí nemůže podařit.*³⁹ Její Kuráž je ceněna právě pro lidskost, pro citovost, kterou projevuje vůči svým dětem i vůči Kuchaři, který se jí velmi svérázným způsobem dvoří. Recenzenti také zdůrazňují motiv humoru, jenž režisér společně se souborem

³⁶ MAREČEK, Luboš: cit. 23, s. 9.

³⁷ SOLECKÝ, Vladimír. Matka Kuráž. *Nová Svoboda, Ostrava*, 5. 12. 1961, s. 5.

³⁸ ČECH, cit. 22, s. 9.

³⁹ SMETANA, Miloš. Brechtův návrat. *Mladá fronta, venkov*, 28. 10. 1970, s. 4.

v textu našel, a který díky výkonu Medřické proniká napovrch. A samozřejmě nesmíme zapomenout na silný politický akcent, který své postavě, ale i celé inscenaci, dala. Opět s Milanem Uhdem: „*V jeho (Kačerově – pozn. autorky) inscenaci v Národním divadle Dana Medřická připomněla místodržícím aktuálně vzešlým ze sovětské okupace tolik nepříjemných plebejských pravd, že představení bylo zakázáno.*“⁴⁰

4.2.2 Eilif

Výkon Petra Bláhy, představitele Eilifa v Mahenově činohře, není nijak výjimečný. Naopak. V jeho podání je Eilif ukřižovaný, až hloupý voják, který se rád pere. Vůbec z něj nečiší ona chrabrost, která je podle Brechta základem Eilifova charakteru. Scéna, kdy je pro zmasakrování sedláků a ukradení jejich dobytka vyznamenáván Vrchním velitelem, působí až trapně. S „Písni o ženě a vojáku“ musí Bláhovi zpěvem výrazně pomoci Vratislav Běčák, kterému jsou v inscenaci přisouzeny menší role vojáků. Ten na rozdíl od většiny souboru zvládá Dessauův nemelodický song a i v těch několika málo výstupech ukazuje, že herecký potenciál má. Nabízí se tedy otázka, proč nebyl obsazen do role Eilifa on. Bláhův „taneční výstup se šavlí“ při této písni je rozpačitý, působí zdlouhavě a nezábavně. Nejen při této kreaci Bláha, podobně jako Pištěk v roli Kuchaře, vypadá, že si není přesně jist, co si se sebou na jevišti počít, a tak přechází zdánlivě bezúčelně sem a tam, přičemž pro efekt se několikrát blýskne přemetem. Na tento nešvar špatného režijního vedení poukazuje ve své recenzi Roman Sikora: „*Režie se raději spokojí s přenesením značné části odpovědnosti na herce, kteří se pak po jevišti potácejí spíše náhodně a uchylují se k tomu, na co jsou zvyklí.*“⁴¹

⁴⁰ UHDE, cit. 35, s. 4.

⁴¹ SIKORA: cit. 33, s. 13.

4.2.3 Švejcar

Mladší Kurážin syn Švejcar je naivně poctivý, což je mu nevyhnutně osudné. Petr Rakušan jej hraje jako bezelstného, pomalejšího, tak trochu maminčina mazlíčka. V první scéně verbování se bezelstně přimyká ke své matce – z tohoto gesta je jasně patrný jeho vřelý vztah k ní. Ten se ukazuje i během následného dění. Například, když si, už jako colmistr, jde k matce pro čisté prádlo. V této scéně i Durnová jako Kuráž ukazuje svou mateřskou náklonnost. Rakušanův Švejcar je ušlápnutý, dobrácký, trochu hlupák. Svou postavu tedy vystihl dobře, avšak nepřiliš výrazně. V brněnské inscenaci je Švejcar spíše to třetí dítě do počtu, které se ničím výrazným nezapíše do myslí diváků.

4.2.4 Katrin

Nejvýraznější z představitelů Kurážiných dětí je Kateřina Holánová jako němá Katrin. Od začátku do konce inscenace drží svoji polohu, je soustředěná, ví přesně, co je jejím úkolem, každá její akce je opodstatněná. Hereččiny mimické pasáže jsou důkazem profesionality (což dokazuje i dříve získaná Cena Thálie) – svou němotu si užívá a umí využít veškerý svůj herecký rejstřík, protože tentokrát se případně nemůže schovat za hlasový projev. Jak sama podotkla: „*Když člověk nemůže sdělit myšlenku řečí, je určitým způsobem svázaný a musí hledat jiné prostředky. Dialog, který se odehrává v Katrin, by měl divák pochopit.*“⁴² Holánová se velmi zdařile pohybuje na hranici dětské rozpustilosti a sveřepé odhodlanosti dospělých. Výborná je ve scéně, kdy napodobuje Yvette a zkouší si její střevíčky a klobouk. V této scéně dostala od režiséra konečně prostor. Rozhovor Kuráže, Kuchaře a Polního kazatele přesunul Kačer do druhého plánu a Holánová tak získala celou přední část jeviště, což se ukázalo

⁴² ŠMIKMÁTOR, Jan. Vůz Matky Kuráže se rozjede dnes večer. *Rovnost*, 28. 4. 2006, s. 13.

jako velmi zdařilý krok. Na jedné straně naivně komická, na straně druhé divák soucítí s jejím smutným osudem. Ano, divák opět soucítí. Jak již bylo řečeno, Brechtovy zcizovací efekty nejsou u Kačera zřejmě příliš populární. A proto ani nejlepší herecký výkon této inscenace by Brechtovi zastánci nepochválili.

4.2.5 Polní kazatel

Ladislav Lakomý se na jeviště Mahenovy činohry vrátil právě kvůli roli v Kačerově inscenaci *Matky Kuráže*. Postavu Polního kazatele vystihl přesně – jako pitoreskní postavičku podlézavého duchovního, který za skývu chleba a naději na přežití vymění bez rozpaků svoji neochvějnou protestantskou víru za katolickou. Lakomému role Polního kazatele sedí a téměř jako jediný dokázal svou postavu udržet celé představení v poloze, která je mu předepsána. Blýskl se především ve scéně, kdy se snaží namluvit si životem protřelou Kuráž a v následném slovním zápase s Kuchařem o její přízeň. Ví, že vede předem prohranou bitvu, přesto se chytá každého stébla a snaží se odejít s hlavou vztyčenou, což se mu samozřejmě, už kvůli jeho přirozené povaze, nemůže podařit.

4.2.6 Kuchař

Kuchař Jiřího Pištěka není příliš nevýrazný. Jeho pohyb po scéně je relativně omezený, spíše postává či poposedává kolem jednoho místa. A když už se rozhodne pro „riskantní výlet“ dál po jevišti, nemůžeme se zbavit pocitu, že se ztratil a hledá nějaké místo, kde by se mohl zase rychle usadit. Pištěk nevypadá zrovna jistý v tom, co na jevišti předvádí.

Spíše směšně působí jeho erotické namlouvání si Kuráže. Zcela nepochopitelné výpady směrem k jejímu hrudníku nemají v jeho předchozím jednání ani způsobu mluvy žádné opodstatnění. Což, u tak zkušeného milovníka, jakým postava Kuchaře bezesporu je, působí legračně, školácky nemotorně

a rozhodně jaksí nepatřičně. Kačer se snaží akcentovat ony erotické tóny, které Brecht jednoznačně zamýšlel, ty, které se na českých jevištích objevují od inscenace s Vlastou Fialovou. Ale způsob, jakým je nechává herce provádět, je naprosto neadekvátní. Ani náznak rozehrání nějaké atmosféry, ani narážka, která by vyjasnila Kuchařovo chování. Divák sedí ohromen a zmaten a Kuráž Durnové se dobromyslně usmívá.

4.2.7 Verbíř

Janu Zvoníkovi bylo svěřeno hned několik rolí. Na začátku je servilním Verbířem snažícím se pro válku získat nové bojovníky. Stává se také Zbrojmistrem, který chce Kuráži prodat válečnou municí; Mužem s páskou, špiónem katolického vojska, který se snaží vypátrat plukovní kasu svých protivníků; Písařem, jenž jizvou zohyzdí němou Katrin. Jeho výkon není oslňující, ale ani neurazí. Je to prostě voják, který se chodí nalévat k markytánskému vozu, ničím nevyniká, ničím nevadí.

Zvoník má však ještě jednu důležitou roli – mezi jednotlivými obrazy přednáší Brechtem předepsané mezititulky. Ty jednotlivá dějství představí a informují diváky o tom, co se na jevišti stane. Tento princip má přesně podle Brechtova úmyslu oprostít diváka od jakéhokoliv vciťování, jakéhokoliv ztotožňování s postavami. Právě díky tomu, že víme, co se stane, máme možnost získat odstup, máme možnost vše objektivně posoudit. Zvoník a Kačer si však roli upravili po svém. Původně věcné informace herec přednáší s citovým zaujetím, značně je psychologizuje. Také postupnými zraněními, popřípadě ztrátami končetin, které provází průběh děje, vnáší do svých vystoupení opět soucit. Princip, kterému se Brecht chtěl za každou cenu vyhnout. Je tedy otázkou, proč Kačer považoval za nutné tyto sekvence ponechat. Jejich zásadní úkol – vytvořit divákovi nadhled nad dějem – zde zachován není. Nevidím tedy důvod, proč na těchto popisech děje lpět. Děj dramatu je totiž koncipován jako série několika historek

a přesné časové zařazení pro něj v tomto případě nemá valný význam.

4.2.8 Yvette Pottierová

V brněnské inscenaci ztvárnila roli Yvette Zuzana Slavíková. Předvedla ji jako jednoduchou, plebejskou ženu, která již po letech své živnosti nemá co ztratit. Začátek jejího songu o milostném vzplanutí měl švih a energii. Ovšem Slavíková se nechala ubít nejednoduchou hudbou a postupně na svém klokotavém výrazu ztrácela. Ten vymizel úplně s uplakaným „*At' si ho veme, kdo chce!*“⁴³, když rezignuje a nechá pohozený ležet svůj klobouček. Vynikající je však ve scéně prodeje Kurážina vozu, když v jednom okamžiku rozehrává několik hereckých poloh zároveň. Roztomile naivní v rozhovoru s Obristem, nerozhodně vyděračská, když se handruje s Kuráží o prodej vozu a vypočítavě počítající, když kontroluje svůj nově nabytý majetek. Nakonec ukáže i soucit a čisté pohoršení při smlouvání o Švejcův život.

4.2.9 Vrchní velitel

Mikuláškův Vrchní velitel vypadá opravdu jako aristokrat. Jeho vojenský šat s plátem hrudního brnění a přes ramena přehozeným dlouhým bělostným pláštěm vzezřením odkazuje k šlechtickému stavu. Svým hlasitým a teatrálním vstupem jasně dává najevo, kdo je nadřizeným. Očividným přehlížením a přehnaným velebením Eilifa odkazuje Kazatele do patřičných mezí, ukazuje svou převahu a pohrdání církví. Poté se však usadí a rád si poslechne historku svého současného oblíbence. Rád se nechá strhnout hrou, kterou Eilif předvádí. Je na něm vidět rezignace a únava z příliš dlouho trvající války. „*I Vrchní velitel,*

⁴³ BRECHT, cit. 13, s. 172.

*jak ho hraje Ondřej Mikulášek, je spíš figurka podrobená vyšší vůli dějin než původce a viník hromadné tragédie.*⁴⁴

4.2.10 Obrist

*„Obrist, jehož přitáhne markytánka, se hraje těžko, protože je čistým negativem. Tato postava má jen ukázat, za jakou cenu si vykupuje svůj výstup; musí tedy být děsivá.*⁴⁵ Obrist Jaroslava Kuneše nepůsobí ani tak zlovolně, jako spíše směšně a odpudivě. Hraje jej jako starého, senilního a především velmi chlípného vysokého důstojníka. Kačer se nerozpakoval jeho chtivost ukázat na velmi jasném gestu – potom, co se Yvette celou dobu nepokrytě dívá do výstřihu, neváhá do něj zabořit obličej.

4.3 SCÉNA A KOSTÝMY

Hostující výtvarník Jaroslav Bönisch pojal scénu tradičně velmi asketicky. Ze spodu nasvícené, po bocích kaskádovitě řazené panely, evokující zničená torza zdí, dřevé kovové pláty, symbolizující snad krajinu poničenou bojem, rozstřílená města a životy plné děr způsobených válečnými ztrátami, a železná opona spuštěna na začátku a konci představení. Stejný motiv se objevuje na horizontu. Zbytek jeviště je volný pro jízdy markytánského vozu. Pro tento účel je využita i točna. Scéna je čistá, funkční, nic nás zbytečně neruší. Bohužel toto pojetí není dnes již příliš originální, ačkoliv v roce 1961, kdy měla premiéru ostravská inscenace, dozajista bylo: *„Magickým středem Hrůzovy scény, osvobozené od všech zastaralých konvencí, je markytánský vůz s plachtou. Ve vztahu k jeho proměnlivému postavení organizuje pak režisér i veškerá prostorová rozmístění postav; jemu je podřízen i pohyb točny, jejíž použití je vždy*

⁴⁴ UHDE, Milan: cit. 35, s. 4.

⁴⁵ ŠTĚDRŇ, cit. 17, s. 37.

*střídmé a účelné.*⁴⁶ Je těžké vymyslet něco nového, protože Kurážin vůz je vlastně jedinou nutnou rekvizitou. Proto se ve všech zpracováních postupuje v podstatě stejně a divák přesně ví, co může očekávat. Vůz se stává základem mizanscény, protože veškerý děj se odehrává kolem něj. Podle posunutí Kurážina pojízdného domova doprava či doleva se mění postavení účinkujících. Bohužel, ve třetím obraze nejnovější inscenace postavil Kačer markytánský vůz doprostřed jeviště a nechal jej tam stát dalších sedm. Tato naprostá neinvenčnost a státnost scény působí trapně a téměř amatérsky. Postavy tudíž mají málo prostoru pro pohyb a mizanscéna se téměř neproměňuje.

Lze však *Matku Kuráž* aranžovat jinak? Lze. A předvedl to sám Kačer v pražské inscenaci z roku 1970. Recenzent Jiří Beneš k tomu napsal: „(...) nikdy jsem si nedokázal představit, že v *Matce Kuráži* může být na jevišti něco jiného než známý vůz v prázdném prostoru a na konci kůlna, na jejíž střeše 'kámen promluví'. Ale Josef Svoboda činí dominantou scény velikou kovovou prohýbanou desku, která v představení mnohokrát změnila svoji funkci, je stropem, podlahou, ale hlavně proměnlivým symbolem, neodbytně provokujícím fantazii diváka.“⁴⁷ Důležité je mít dobrého scénografa, který dovede myslet originálně, a nenechat se ukolébat konvencemi, které mají zdánlivě arbitrání charakter.

Rozpačité jsou také kostýmy Terezy Šímové. Kuráž, Katrin, Kazatel i Kuchař jsou oblečeni vesměs tradičně, až na některé detaily. Problémem se stávají především kostýmy Eilifa a vojáků. Při pozorném sledování si pozorovatel může všimnout materiálů jako igelit (pláštěnky vojáků), potištěná teplákovina (Eilifovy kalhoty) nebo zip na šatech Kuráže. Čili veskrze moderní

⁴⁶ Falešný lesk a bída válečnictví – Kačerova inscenace *Matky Kuráže* v Ostravě. *Lidová demokracie*, Brno, 9. 12. 1961, s. 7.

⁴⁷ BENEŠ, Jiří. Brechtova *Matka Kuráž*: Národní na výbornou. *Práce, venkov*, 28. 10. 1970, s. 6.

materiály, které se bijí s udávaným sedmnáctým stoletím (tento časový údaj je vysloven v mezititulkových sekvencích) a s kostýmy ostatních postav, které jsou neutrální a dobově by mohly víceméně odpovídat. Nekonvenční pojetí starších textů je dnes opravdu moderní a oblíbené, ale tomu musí odpovídat celá koncepce, která nutně musí být jednotná. Což se, bohužel, Šimové nepovedlo a inscenace se proto výtvarně potácí mezi klasickým a současným. Ani jedno není dotaženo do konce, působí to tedy nedůsledně a rozpačitě.

4.4 INTERPRETACE SONGŮ

O povaze Dessauovy hudby jsem psala již výše. A právě nesnadná zpěvnost songů se pro naše scény často stává kamenem úrazu inscenací *Matky Kuráže a jejích dětí*. Navíc frázování naprosto neodpovídá přirozenosti českého jazyka. Možná i to je důvodem, proč ne vždy za totalitního režimu byla na českých jevištích dodržena podmíněčnost Dessauovy hudby.

Kačer se však ve všech svých zpracováních tohoto textu rozhodl požadovaný předpis dodržet, a to na živo hranou hudbou. V brněnské inscenaci to ovšem nebyla příliš šťastná volba. Málokterý herec si s nesnadností hudby se ctí poradil. Osamocenou výjimkou byl již zmiňovaný Vratislav Běčák, který suploval zpěv Petra Bláhy. Dokonce jedna z glos k inscenaci nese název *Matka Kuráž by nemusela zpívat*. Její autor Jan Šmikmátor píše: „*Snad jedinou, zato výraznou slabinou jsou v inscenaci zpěvy. (...) Nerytmické verše s protahovanými slabikami tahaly za uši a trochu pokazily dojem z jinak výborné inscenace.*“⁴⁸ Ostatně na nepříliš zvládnuté pěvecké složce se shodují téměř všichni recenzenti. Nemístně proto působí Kačerův výrok: „*Navíc jsou v inscenaci krásné písně. (...) Dokonce bych se nebál použít pro naši inscenaci označení 'muzikál'*“⁴⁹ Režisér

⁴⁸ ŠMIKMÁTOR, Jan. *Matka Kuráž by nemusela zpívat*. *Rovnost*, 9. 5. 2006, s. 19.

⁴⁹ TROJAN, cit. 25, s. 9.

zřejmě přecenil síly souboru i své vlastní – rozhovor vznikl ještě před premiérou. Navíc myšlenka udělat z Brechtovy hry muzikál působí nejen směšně, ale především naprosto nemístně, což musí uznat i zarytí nebrechtovci.

Zásadní problém vznikl v Kačerově zpracování hry. Dessauova disharmonická hudba se pro jeho emotivní pojetí dramatu naprosto nehodí. Vzniká tak rozpor mezi záměrně vyvolávanými city a Brechtem požadovaným odstupem. *„Měl jsem tudíž intenzivní pocit, že citově účastné brněnské vyprávění o matčině drsném slzavém údolí ztrácí s jednou dvěma výjimkami naléhavost, kdykoli zazní hudba a herci jsou nuceni dát se smýkat křečovitě nezvyklými intervaly, jež suchou a studenou cestou přivedl na svět dogmatický tvůrce (...).“*⁵⁰

4.5 ORIGINALITA NEBO VARIACE TÉHOŽ?

Při čtení recenzí starších Kačerových zpracování *Matky Kuráže* může čtenář získat dojem, že režisér opakuje sám sebe. Pozorovat to lze nejlépe na scénografii. *„Letitost scénického pojetí této hry je na brněnské inscenaci dost znát. Je pro ni charakteristický poměrně mdle probíhající děj bez výraznějších režijních nápadů a působí poněkud jako akademicky zbytnělé muzeum toho, jak se u nás Matka Kuráž dříve inscenovala.“*⁵¹ Vůz markytánky se za těch čtyřicet let od první ostravské inscenace snad nezměnil. Kačer také používá stejné scénické prvky, což dokazuje článek Josefa Trägera, který se vyjadřuje, mimo jiné, i k ostravské inscenaci – vyslečení Eilifa po jeho nedůstojné popravě či smrt Katrin. Ta stojí na shora zavěšené plošině, která se spustí dolů, aby ji její matka mohla kolíbat. Přesně tyto momenty jsou stejně provedeny i v inscenaci brněnské. Také verbířova role vypravěče titulků se opakuje

⁵⁰ UHDE, Milan: cit. 35, s. 4.

⁵¹ SIKORA, Roman: cit. 33, s. 13.

ve všech třech inscenacích a dokonce i motiv přibývajících zranění vojáka.

V recenzích, jak z let šedesátých, tak sedmdesátých, je možno dočíst se o výrazném motivu humoru. O současné inscenaci již byla řeč. Tedy ani interpretace textu není inovativní. O všech Kurážích se píše, že měly silný lidský rozměr. Na rozdíl od Helene Weiglové, která působila stroze a chladně.

Právě pro neopisování již existující modelové inscenace v podání Berliner Ensemble byl Kačer dříve tolik oceňován. Přišel s vlastním, novým pojetím Brechta, které bylo bližší českému diváku. Před čtyřiceti lety nové bylo, dnes to vypadá, že inscenátorovi došly síly i nápady. Důrazně odmítá kritiky své práce, kteří tvrdí, že další inscenace *Matky Kuráže* nic nového nepřinese: „*Ale přiznám se, že nejsem rád, když se připomíná, že Matku Kuráž dělám počtvrté – vypadá to totiž, že se opakuju. Ale není to pravda, každá inscenace je jiná: jednak si moc nepamatuju a pak mám strašně rád herce, ti jsou jakýmsi hlavním klíčem k výkladu a herci jsou vždy jiní.*“⁵² Teď by ovšem škodolibá divadelní veřejnost mohla podotknout, že si Kačer buď pamatuje velmi dobře a nechce to přiznat, nebo si opravdu nepamatuje už vůbec nic – koncepce v hlavě zůstává stejná, ale pro něj je pokaždé nová.

⁵² ČECH, Vladimír: cit. 22, s. 9.

ZÁVĚR

Na závěr své práce shrnu poznatky, které vyplynuly z analýzy inscenace *Matka Kuráž a její děti* dramatika Bertolta Brechta v režii Jana Kačera. Ten se vzdal dodržování Brechtových divadelních požadavků. V podstatě jediné původní, co v inscenaci ze hry kromě textu zůstalo, je hudba Paula Dessaua, která je s ním svázána autorizací. Rezignace na celou Brechtovu koncepci nového divadla, je podle mého názoru největším problémem inscenace. Jaký má tedy smysl inscenovat jeho hry, které jsou napsány v duchu epického divadla, jsou jím prostoupeny od první až po poslední repliku? Zbude pak jen prázdný, holý text. Jak píše Roman Sikora ve své recenzi, kde podle něj Brecht je: „(...) určený pouze inscenátorům, kteří jsou schopni bez problémů rozkrýt a prezentovat linie a téma Brechtova textu a zabývat se posléze také jeho odstíny. Jsme ale nejspíš ve fázi, kdy je nutné tohoto autora spíš znovu objevit.“⁵³

Kačer v *Matce Kuráži a jejích dětech* vsadil na své pojetí – silný lidský příběh, který je snadno pochopitelný a je lákavý pro každého. Právě pro jednoduchost výkladu. Nechce dělat Brechta jako takového – má rád jeho texty, ale odlišná divadelní poetika mu blízká není. Dalším „prohřeškem“ inscenace se stává její nepůvodnost. V podstatě veškeré scénické i formální prvky převzal ze svých dřívějších inscenačních verzí, což působí neoriginálně a naprosto neinvenčně.

Kačer svou poslední inscenační verzí *Matky Kuráže* navázal nejen na svoji dřívější práci, ale především na slavnou brechtovskou éru, která byla v Brně v šedesátých letech součástí dramaturgické linie divadla – Bořivoj Srba, Miloš Hynšt a Evžen Sokolovský zde vyhlásili program politického divadla. Všechny tři Brechtova koncepce nového divadelního přístupu nadchla, a proto ji vnášeli do svých režii i jiných autorů. Ludvík Kundera

⁵³ SIKORA, cit. 33, s. 13.

o Hynštově *Matce Kuráži* z roku 1964 napsal: „*Představení jako celek charakterizovala čistota, oproštěnost všech prostředků.*“⁵⁴ Kačer bohužel svou režii nesplnil očekávání, která mohla vzniknout při uvedení *Matky Kuráže a jejích dětí* od dramatika Bertolta Brechta právě v Národním divadle v Brně. Ani na webových stránkách Mahenova divadla, ani v jejich archívu není uveden počet repríz inscenace. Dění proběhla 11. června 2007. Pokud by byla divácky úspěšná, jistě by se hrála déle. Z tohoto faktu se dá usuzovat, že právě nesplnění očekávání nezajistilo inscenaci delšího trvání.

⁵⁴ KUNDERA, cit. 10, s. 187.

ANOTACE

Autor: Dorota Vážanová

Katedra a fakulta: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci

Název práce: Brechtova Matka Kuráž v brněnském Národním divadle v roce 2006.

Vedoucí práce: Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

Počet znaků: 72 495

Počet titulů použité literatury: 32

Klíčová slova: Bertolt Brecht, Jan Kačer, Národní divadlo v Brně, analýza inscenace

Anotace: Práce má za úkol analyzovat Kačerovu nejnovější režii dramatu *Matka Kuráž a její děti* z Národního divadla v Brně z roku 2006. Jsou zde rozebrány všechny složky inscenace, včetně Kačerovy interpretace hry. Práce se také věnuje otázce, zda Kačer inscenuje v tradici Brechtova epického divadla. Je nastolen problém původnosti inscenace.

ANNOTATION

Author: Dorota Vážanová

Department and Fakulty: Department of Dramatic, Film a Media Studies

Name of the Work: Brecht's Mother Courage in the National Theatre Brno in 2006

Head of Work: Mgr. Helena Spurná

Number of Signes: 72 495

Number of Bibliography: 32

Key Words: Bertolt Brecht, Jan Kačer, National Theatre in Brno, interpretation of performance

Annotation: This work has to analyse Kačer's updated direction of a play *The Mother Courage and her Children* in National Theatre Brno from the year 2006. Here are analysed all unit of the performance, including Kačer's interpretation of the play. The work devotes to question if Kačer works in a tradition of Brechts Epic Drama. A problem of an originality of the performance is established.

PRAMENY

BARANČICOVÁ, Svatava. Kačer uvede v Brně Matku Kuráž. *Lidové noviny*, 28. 4. 2006, s. 19.

BARTOŠOVÁ, Kateřina. Kuráž se dneška nedotkla. *Lidové noviny*, 10. 5. 2006, s. 22.

BENEŠ, Jiří. Brechtova Matka Kuráž: Národní na výbornou. *Práce, venkov*, 28. 10. 1970, s. 6.

BRECHT, Bertolt. *Matka Kuráž a její děti*. Videozáznam inscenace Národního divadla v Brně z roku 2006. 158 min. Záznam pořízen dne 28. 4. 2006. Archiv Národního divadla v Brně.

ČECH, Vladimír. Brecht rozhodně nebyl žádný suchar. *Hospodářské noviny*, 15. 5. 2006, s. 9.

ČECH, Vladimír. Kačer pojal Matku Kuráž moc zeširoka. *Hospodářské noviny*, 15. 5. 2006, s. 9.

Falešný lesk a bída válečnictví – Kačerova inscenace Matky Kuráže v Ostravě. *Lidová demokracie, Brno*, 9. 12. 1961, s. 7.

KŘÍŽ, Jiří. Když jsem zludračil, stal jsem se lepším. *Právo*, 22. 5. 2006, s. 17.

MAREČEK, Luboš. Herečka Marie Durnová má příliš smutné oči. *MF Dnes*, 29. 4. 2008, s. 8.

MAREČEK, Luboš. Kačer: Hra byla můj triumf i smrt. *MF Dnes*, 27. 4. 2006, s. 9.

Marie Durnová jako Matka Kuráž. *Aplaus 7*, 2006, č. 4, s. 11.

Matka Kuráž a její děti – B. Brecht, režie Jan Kačer. *Aplaus 7*, 2006, č. 6, s. 10-11.

NOVÁ, Gabriela. Matka Kuráž – Hra vášnivá a vzrušující. *Nová Svoboda, Ostrava*, 5. 11. 1961, s. 5.

SIKORA, Roman. Vstříc brechtovským světům. *Literární noviny* 17, 2006, č. 19, s. 13.

SMETANA, Miloš. Brechtův návrat. *Mladá fronta, venkov*, 28. 10. 1970, s. 4.

- SOLECKÝ, Vladimír. Matka Kuráž. *Nová Svoboda, Ostrava*, 5. 12. 1961, s. 5.
- STRÁNSKÁ, Alena. Odyssea Matky Kuráže. *Svobodné slovo, venkov*, 20. 10. 1970, s. 4.
- ŠMIKMÁTOR, Jan. Matka Kuráž by nemusela zpívat. *Rovnost*, 9. 5. 2006, s. 19.
- ŠMIKMÁTOR, Jan. Vůz Matky Kuráže se rozjede dnes večer. *Rovnost*, 28. 4. 2006, s. 13.
- ŠTĚDRŮ, Petr. *Bertolt Brecht – Matka Kuráž a její děti*. Divadelní program. Činohra Národního divadla v Brně, premiéra 28. 4. 2006. Brno: Národní divadlo, 2006.
- TRÄGER, Josef. Více nebo dosti Brechta?. *Divadelní noviny*, 1961, č. 18, s. 6.
- TROJAN, Jan. Herci jsou pro mě vždycky zásadní nositelé smyslu inscenace. *Aplaus* 7, 2006, č. 5, s. 8-11.
- UHDE, Milan. Trápení válečné mámy. *Divadelní noviny* 15, 2006, č. 11, s. 4.
- UHER, Jindřich. Svět v rukou lidí. *Rovnost, Brno*, 19. 11. 1970, s. 6.
- ZÁVODSKÝ, Vít. Brnem opět táhne markytánka Kuráž. *Týdeník Rozhlas* 16, 2006, č. 36, s. 4.

LITERATURA

- BRECHT, Bertolt. *Matka Kuráž a její děti*. In Týž. *Divadelní hry 2*. 1.vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. s. 159-206.
- BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1.vyd. Praha : Československý spisovatel, 1958. 165 s.
- BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení*. 1.vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. 332 s.
- FIEBACH, Joachim. Bertolt Brecht. In Týž. *Od Craiga po Brechta*. 1. vyd. Bratislava : Tatran, 1983, s. 300-338.

HYVNAR, Jan: Brechtovo zpochybnění samozřejmostí. In: Týž. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha : Pražská scéna, 2000. s. 181-197. ISBN 80-86102-07-6.

KUNDERA, Ludvík: *Brecht*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1998. 293 s. ISBN 80-85429-38-1.

REICH, Bernhard: *Bertolt Brecht*. 1. vyd. Praha : Orbis 1964. 276 s.