Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

DIVADLO ZA BRANOU

Vedoucí diplomové práce: PaedDr. Helena Kupcová

Autorka diplomové práce: Tereza Divišová, rozená Pincová

Randova 3167/5

Praha 5 150 00

Ročník: V.

Obor: Český jazyk – Základy společenských věd

Typ studia: denní

Rok dokončení: 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně s použitím uvedené literatury a orálních pramenů.

V Praze dne 13.4.2006
Tereza Divišová

OBSAH

1. ÚVOD 2

2. PROLOG 4
2.1. MALÉ VELKÉ DIVADLO 4

3. DRAMATURGIE 13
3.1. AUTORSKÁ DRAMATA JOSEFA TOPOLA 26

4. INSCENACE 40

5. HERECTVÍ 53

6. EPILOG ANEB KONEC JEDNÉ ÉRY 64
6.1. OSUDY 68

7. REFLEXE DIVADLA ZA BRANOU V TISKU 71

8. OHLASY V CIZINĚ 78

9. NEVSTOUPÍŠ DVAKRÁT DO TÉŽE ŘEKY 84

10. ZÁVĚR 88

11. POUŽITÁ LITERATURA 91

12. RESUMÉ 95

13. KLÍČOVÁ SLOVA 96

14. PŘÍLOHA Č.1 – FOTOGRAFIE Z INSCENACÍ 97

1. Úvod

Ve své diplomové práci se budu zabývat divadelním fenoménem 60. let, Divadlem za branou. Za sedm let svého působení, od roku 1965 až do násilného zrušení v roce 1972, se Divadlo za branou stalo nejen předním českým divadlem, ale i světově uznávaným souborem s řadou prestižních zahraničních divadelních cen. Je smutné, že tak úspěšnému a kvalitnímu divadlu nebyla dosud věnována jediná ucelená monografie, která by mapovala chronologicky a tématicky celé období jeho působení. Cenné informace nalezneme v několika pracích věnovaných Josefu Topolovi (*Josef Topol a Divadlo za branou, Poetika dramat a básní Josefa Topola* a jiné). Monografie, která by byla věnována jen a pouze Divadlu za branou však dosud nevyšla. K příležitosti osmdesátých narozenin Otomara Krejči vyšel velmi zajímavý dokument s názvem *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, který přibližuje a objasňuje dosud ne zcela průhledné okolnosti zrušení divadla, nicméně opět se nevěnuje monograficky Divadlu za branou jako celku. Stejná autorka, Jana Patočková, která působí v Divadelním ústavu, v současné době pracuje na rozsáhlejší monografii Otomara Krejči. V ní se jistě částečně bude věnovat Divadlu za branou, ovšem jen jako jednomu z aspektů Krejčovy životní dráhy.

Chtěla bych se tedy v své diplomové práci pokusit alespoň částečně o nápravu této situace a postihnout fenomén tohoto divadla v celku a v šíři společenských a profesních vztahů, informace zařadit chronologicky, popsat specifika tvůrčí práce souboru a všimnout si ohlasů odborné veřejnosti v našem i v zahraničním tisku.

Pokusím se tento fenomén českého divadelnictví popsat z několika aspektů. Zakladatel, režisér Otomar Krejča, koncipoval svoje divadlo jako tvůrčí dílnu, pro kterou je příznačná velmi těsná spolupráce autor - dramaturg - herec. Proto svoji práci budu stavět na pilířích autorství – dramaturgie – herectví. Kromě těchto stěžejních kapitol zařazuji do své diplomové práce i chronologicky seřazený soupis všech inscenací spolu s podrobnějšími informacemi o nich, jako jsou kromě režie a představitelů hlavních rolí i scéna, zvuk, datum premiéry, hudba a kostýmy. Kapitola Inscenace uceluje a dokládá aspekty, které popisuji v ostatních kapitolách, jako jsou herectví a dramaturgie. Tato kapitola je integrující prvek celé práce. Bez zmapování a seřazení inscenací, by nebyly ostatní poznatky zařazené do kontextu. K této kapitole se bezprostředně vážou dvě ohlasové kapitoly, jejichž tématem je postihnutí Divadla za branou v našem a v zahraničním tisku.

Ve své diplomové práci se tedy zaměřím zejména na dramaturgii divadla, autorské hry a herectví, které Krejča pojímal téměř trýznivě a jemuž se v divadle věnovala pečlivá

pozornost. Kromě těchto stěžejních kapitol, na kterých je moje práce postavena, zařazuji již zmíněné dvě kapitoly tématicky věnované reflexi Divadla za branou v našem a potažmo zahraničním tisku. Druhou kapitolu své diplomové práce věnuji vzniku divadla, ozřejmení některých dobových a situačních kontextů vzniku dílny. Zaměřím se na spolupráci zakladatelů souboru, která začala již v Národním divadle, jejich snahu o jeho obnovení a zároveň touhu po svobodné práci, která by nebyl zatížena byrokratismem a institucionalismem naší první scény. Kapitolu nazvanou Epilog aneb konec jedné éry věnuji okolnostem násilného zavření divadla komunistickou mocí v roce 1972. Její podkapitola Osudy mapuje ve stručnosti osudy několika hlavních představitelů souboru, kteří ve většině případů neměli kam jít, a někteří z nich nemohli nadále vůbec pracovat u divadla.

Jelikož v centru mého bádání byla pouze sedmiletá éra Divadla za branou od jeho založení v roce 1965 do násilného zrušení v roce 1972, o obnoveném porevolučním Divadle za branou tentokrát v názvu s přídavkem II a III se zmíním pouze rámcově, je to jenom doplněk mé práce. Jeho polistopadové obnovení by jistě stačilo na neméně rozsáhlou další monografickou práci.

Pokusím se odhalit rovněž specifika Krejčovy režisérské práce, která vyžadovala náročnou přípravu herců a jejich osobitý přístup. V kapitole věnované dramaturgii se budu snažit postihnout dramaturgické směřování Topolovo a Krausovo, tématickou spřízněnost vybraných textů a popíšu některé výraznější dramaturgické zásahy do originálních textů. Budu si všímat i existenciální tématiky textů, které se zabývají základní lidskou situací uvozenou láskou a smrtí. Největší pozornost v této kapitole věnuji rozboru autorských dramat Josefa Topola, který byl od počátku kmenovým autorem Divadla za branou a své hry psal nejen pro „své“ divadlo, ale přímo hercům na tělo. Jeho texty zasadím do kontextu jeho směřování v Národním divadle, stěžejní pro jeho další literární vývoj je hra Konec masopustu uvedená v Národním divadle v roce 1964. Čtyři texty Josefa Topola napsané pro Divadlo za branou řadím chronologicky, aby tak byl nejlépe patrný jeho vývoj a zejména jeho tématické a tvarové proměny a návraty. V kapitole věnované inscenacím se budu chronologicky věnovat všem inscenacím uvedeným od založení divadla v roce 1965 až do jeho zrušení o sedm let později. U každé všechny aspekty divadelního představení včetně působení na diváka, pro Krejču tak důležitý vztah jeviště - hlediště.

Součástí mé diplomové práce je obrazová příloha, která obsahuje soubor fotografií z představení Divadla za branou od uměleckého fotografa Josefa Koudelky.

2. Prolog aneb

„Jen to, co v pravém smyslu slova pro sebe děláš, děláš pro svět."

J. W. Goethe

„(...) Slyšel jsem, že v ND změnili repertoár a že Masopust je zase odsunutý. Byl bych sice rád, kdyby se to tentokrát neposunovalo kvůli mně, ale chtěl bych Masopust hned po návratu dělat. Protože Josef je „kanón", Tříska mi psal, že slibuje novou hru. Rád bych se podíval aspoň na jeden dialog. - Jak by se Masopust hodil na pořádné zahájení! A Josef za dvorního dramatika! Když nikdo jiný, on by si to divadýlko zasloužil. (...)"

(Otomar Krejča Karlu Krausovi - z Havany, 27.1.1964)[1]

2.1. Malé velké divadlo

Bylo jich pět - režisér Otomar Krejča, dramaturg Karel Kraus, herci Marie Tomášová a Jan Tříska a dramatik Josef Topol. Společně založili divadlo, které se stalo legendou a absolutním fenoménem nejen v českém divadelnictví, ale výrazně se zapsalo do divadelních dějin celé Evropy. Byla to jakási laboratoř moderního divadla umělců blízkého názoru.

Vzniklo divadlo, které podpořilo celý proud nové divadelní éry šedesátých let. V postupně se uvolňující atmosféře let šedesátých mohla vznikat malá profesionální divadla většinou také koncipovaná jako dílny. Z pražských scén to je Studio Ypsilon, Divadlo Na zábradlí a Činoherní klub. Tyto scény na rozdíl od Divadla za branou úspěšně fungují dodnes.

Divadlo za branou od počátku suverénně stálo na špici českého divadelního umění. Vzniklé divadlo se svým uměleckým programem výrazně zapojilo do uměleckého proudu šedesátých let. Divadlo za branou bylo koncipováno jako dílna názorově spřízněných tvůrců, lidí, kteří skutečně chtěli dělat divadlo pro divadlo samotné. Krejča dosáhl toho, co

[1] Mazáčová, B. *Josef Topol a Divadlo za branou*, s. 9

si v umění vždycky přál: nezávislosti, několikaměsíční zkušební doby a přísné týmové práce.

Nové divadlo nevyhlásilo žádný programový manifest, na manifesty si Krejča nikdy nepotrpěl, chtělo jen nerušeně pokračovat ve stylu práce, který si zakladatelé osvojili už v Národním divadle. Zakladatelé nového divadla se chtěli především vrátit divadelní činnosti její umělecký smysl. Slovy Karla Krause: *„Takový záměr, i když je z něho dobře slyšet nesouhlas se současným uspořádáním divadelního života, vypadá banálně a staromódně. Nesleduje žádný reformátorský „obecně prospěšný" cíl, ani nevyhledává polemiku s jinými názory. Je motivován velmi osobní touhou získat pro divadelní umělce stejnou možnost, jakou mají umělci jiných oborů – básníci, malíři, skladatelé: sami si volí, co budou dělat, svůj záměr uskutečňují podle vlastních představ a za výsledky nesou plnou odpovědnost. Tak si počíná umělec, který se může ztotožnit se svým dílem. Proto nám připadá potřebné mít divadlo „pro sebe", divadlo, v němž si budou ti, kdo je vytvářejí, sami určovat (vázáni jenom svým nadáním a svou důsledností), co a jak hrát, koho chtějí oslovit svými představeními a jak si upraví podmínky své činnosti."* [2] Na první pohled se zdá, že o to by měla usilovat všechna divadla. Vznik nového divadla ale dokládá, že nespokojenost se stavem se současným divadlem se nejvíce projevovala u divadelníků samých. Zakladatelé Divadla za branou se podle Krause rozhodli poučit se ze svých předchozích zkušeností ve velkých divadlech a prosazovat vlastní jednoduché záměry na malé scéně, které by se dotýkaly samé podstaty divadla.[3]

Představa divadla ne jako instituce, ale jako svobodné tvůrčí dílny se vyhraňovala již během jejich působení v Národním divadle a sílila po Krausově odvolání z místa dramaturga z politických důvodů a následné Krejčově demisi na funkci šéfa činohry. Otomar Krejča později uvedl: *„Divadlo není instituce (ani po stránce organizační) a zaprodá- li se takovému molochu, musí pak zinstitucializovat i svou práci „tvůrčí" – a to už není paradox, to je nesmysl (neboť umění nemusí nic a smí vše).*[4]

Karel Kraus byl pod tlakem orgánů uvolněn z místa dramaturga v roce 1961 a Otomar Krejča, který rezignoval na místo šéfa činohry, působil jako řadový herec a režisér. Vedení Národního divadla loajální vůči režimu nemělo pochopení pro vyhraněné umělecké názory tvůrčí skupiny, která se nebála experimentovat a samostatně tvořit.

---

[2] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 47
[3] Tamtéž, s. 47
[4] Krejča, O. „Herec jako cvičená opice", *Divadlo*, roč. 21, březen 1970, s. 15-16

Projekt Divadla za branou schválilo ministerstvo kultury v květnu 1965 a divadlo se stalo souborem Státního divadelního studia Praha. Působiště nalezlo v sále paláce Adria, o nějž se dělilo s jeho dosavadním uživatelem Laternou magikou. Suterén paláce Adria svou střední velikostí zcela odpovídal Krejčovu požadavku, aby si herci a diváci viděli do očí.

Přechodné oživení politické situace v šedesátých letech tak zakladatelům umožnilo rozejít se s byrokracií Národního divadla a vytvořit vlastní nezávislou scénu, která nebude podle Smetany zatížena administrativními a uměleckými neduhy příliš početného kolosu ND, které bylo navíc rozděleno na řadu nevraživých a soupeřících skupinek.[5]

Krejča spolu s Krausem v podstatě pokračovali tom, o co se snažili v Národním divadle a co jim nebylo umožněno. V Pražském rozhovoru dramaturg Karel Kraus řekl: *„Říkám-li, že chceme v podstatě jen pokračovat, není v tom ani sebevědomí, ani zatvrzelost. Nebývá vždy lehké přiznat si: „Co z nás bude, to už dávno jsme". Kolikrát bychom se tak rádi poučili z chyb a začínali stavět znovu, na zelené louce. Ale často prostě nemůžeme, není to v nás, a zvlášť to nejde násilím."* [6]

Původ tvůrčí skupiny Krejča - Kraus sahá do roku 1956, kdy se Otomar Krejča, který původně začínal jako herec (ztvárnil mimo jiné jednu z hlavních rolí Radokova legendárního filmu *Daleká cesta* a měl za sebou další divadelní role), stal šéfem činohry Národního divadla a začal systematicky pracovat jako režisér. Krejča hned od počátku popírá koncepci svého předchůdce dramaturga Ladislava Stehlíka. Nevyhovuje mu zřejmě zásadně personální linie autor – dramaturg, v níž chybí moment vzájemné spolupráce i kritičnosti, což je základním kamenem Krejčovy práce. Již z té doby pramení Krejčova snaha inscenovat současné autory dosud nezatížené schematismem a především ztvárňovat aktuální problémy. Cílem jejich vzájemného snažení bylo inscenovat texty, které byly spjaty tématicky a také konkrétní poetikou.

Uvedená díla současného repertoáru do Krejčova nástupu do čela divadla nevyhovují jeho maximalistickým kritériím a Krejča odděluje Stehlíkovu dramaturgii od Hrubínovy *Srpnové neděle* dvěma lety bez původní české novinky.

Hned po svém nástupu do čela Národního povolal Krejča do funkce dramaturga Karla Krause, kterého znal z Divadla na Vinohradech, kde oba působili pod vedením Jiřího Frejky. Následujících devět let se marně pokoušeli o obrození naší první scény. Jejich práce spočívala ve snaze obnovit současnou hru, v padesátých letech se uplatňovala dramatická produkce hluboce zasažená totalitním schematismem. Kraus se proto začal obracet na

---

[5] Smetana, M. *Dvě kariéry Jana Třísky*, s. 41

[6] Program Divadla za branou. Ghelderode, M. *Maškary z Ostende;* Topol, J. *Kočka na kolejích*

básníky. Nejprve oslovili ke spolupráci Františka Hrubína, druhá volba padla na mladého básníka a tehdy ještě studenta DAMU Josefa Topola, který nabídku přijal, a v roce 1959 měla v Krejčově režii premiéru hra *Jejich den*. Tím se započala životní spolupráce tvůrčího dua Krejča - Topol. Otomar Krejča inscenoval na jevišti Národního divadla kromě dramat Josefa Topola (*Jejich den, Konec masopustu*) i Hrubínovu *Srpnovou neděli*, dále *Strakonického dudáka*, *Křišťálovou noc*, *Romea a Julii*, Kunderovy *Majitele klíčů* a jiné. Topolova druhá hra *Jejich den*, v pořadí první inscenovaná v Národním divadle, měla premiéru 4. října 1959.

Divadelní kritika poplatná vládnoucí straně reagovala podrážděně, vyčítali Topolovi, že jeho hra nepůsobí dobře na mládež, která v ní může hledat zdůvodnění svých generačních komplexů nepochopenosti a cizoty našeho světa.[7]

Topolova spolupráce s dílnou Krejča – Kraus pokračuje i na počátku šedesátých let. Topol překládal *Romea a Julii*, Čechovova *Racka* a zároveň psal svou třetí hru, tragédii vesnice, *Konec masopustu*. Vedení Národního divadla však hru, která kritizovala kolektivizaci vesnice, zprvu odmítlo. Za přispění Krejči měla hra nakonec premiéru v dubnu roku 1963 v olomouckém Divadle Oldřicha Stibora. Teprve velký úspěch této inscenace umožnil Krejčovi inscenovat tento text i v Národním divadle, kde měla hra 14. listopadu 1964 premiéru. Topol vytvořil postavy, které svými promluvami a svým jednáním vybočují z normy poválečného dramatu. Svět maškar, jak ho Topol vytvořil na jevišti, předznamenává jeho další autorské směřování. Metafora světa jako světa masek se prolíná i jeho dalšími dramaty, masky se postupně posunují dovnitř člověka, aby se pak znovu dostaly ven a opět zalidnily jeviště. Podle Kroči je v textu s procesem združstevňování spojena degradace starých hodnot a vesnického společenství. Osud posledního soukromého rolníka Krále se symbolicky protíná s doznívající tradicí masopustního obřadu. K dějovému vývoji tak přistupují další skryté významy, které vytvářejí metaforickou rovinu dramatu.[8]

Konec masopustu patří bezesporu k vrcholům českého poválečného dramatu. Jeho uvedením také vrcholí úsilí dramatické dílny Krejča – Kraus – Topol na scéně Národního divadla.

Před svým příchodem do čela Národního divadla se Krejča na scéně setkává s režisérem Alfrédem Radokem, který v budoucnu v mnohém ovlivní Krejčovu režisérskou práci.

---

[7] Kroča, D. *Poetika dramat a básní Josefa Topola*, s. 22
[8] Tamtéž, s. 23

V době, kdy se začínalo hovořit o nové éře Národního, Krejča divadlo opustil, aby založil vlastní nezávislou scénu, která nebude tolik omezována požadavky provozu a kde bude moci svobodně uplatňovat své umělecké názory a požadavky. Jedním z Krejčových základních východisek bylo pojetí dramatu jako básnického díla, postihujícího podstatné otázky individuálního a sociálního bytí. Z těchto východisek pramení náročná metodika Krejčovy umělecké práce pevně organizované v umělecké dílně, kde systematicky pracují autor, dramaturg, herec i výtvarník.

Dramaturgie Divadla za branou se zaměřovala na texty s existenciální tématikou, jako by neustále řešila zásadní situaci člověka uvozenou láskou a smrtí. Svého kmenového dramatika vidělo nové divadlo od počátku v Josefu Topolovi. Vždyť to bylo také „jeho" divadlo.

Už v Národním divadle Krejča kolem sebe vytvořil skupinu lidí se stejným tvůrčím zaměřením a uměleckým cítěním, a to, že za Krejčou odešli nejen „jeho" herci Tříska a Tomášová, ale i starší Miloš Nedbal a Václav Boháč, nejlépe dokazuje, že herci se nebojí malých rolí, ale malých úkolů. Přední herci Národního Miloš Nedbal a Václav Boháč v Divadle za branou zažili doslova renesanci svého hereckého života.

Herci Jan Tříska a Marie Tomášová byli s Krejčou pevně svázaní už v Národním divadle. Hráli u něj všechny hlavní role a do nového divadla přešli čistě svobodně a z radosti, že mohou takto pracovat. Jejich přechod byl svým způsobem provokativní. Nestávalo se často, že by herci odcházeli ze scény, která byla považována za nejvyšší metu v herecké kariéře.

Divadlo za branou tedy nevzniklo jen z touhy mít „své" divadlo. Vzniklo z pracovní a tvůrčí nespokojenosti několika divadelníků, ale především z obrovské touhy po kvalitní a svobodné práci. Stěžejní koncepce nového divadla byla, jak uvádí Kraus, reflexe autentické individuální zkušenosti umělce žijícího ve své době. Tato koncepce, i přes to, že o to primárně neusiluje, nabývá obecnou a společensky užitečnou platnost.[9]

Otomar Krejča chtěl umožnit sobě a novému souboru pracovat způsobem, který by nejvíce vyhovoval divadelní tvorbě a nebýt rušen požadavky provozu, který je velkou překážkou v tvůrčím úsilí v takovém divadelním kolosu, jako je Národní divadlo. Neměl například přesně daný počet premiér za rok, termín premiéry a další nároky, které s uměleckou tvorbou nemají nic společného. Krejča se snažil ve svém divadelním směřování utéct institucionalismu, schematismu divadelního provozu, módnostem a ideologickému diktátu a především byrokratismu. Institucionalizace, vyskytující se

[9] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 50

v zemích, kde divadlo není předmětem podnikání, ale je chápáno spíš jako kulturní služba obyvatelstvu, sice zabezpečuje divadlům solidní hmotné zajištění, ale v podstatě popírá existenci divadla jako umění svého druhu a nejvyšší dosaženou kvalitou je průměr. Divadlo, jak ho chápal Krejča, *„nebyl stroj, ale ústrojí, organismus.“*[10] Uskutečňovat tuhle známou myšlenku v praxi bylo především velkou výzvou, ale i určitým pokusem.

Zakladatelé divadla, které nebylo poplatné společenské situaci ani politickým tlakům, se k divákovi zachovali velmi čestně a v ideách skutečného umění. Při vytváření inscenací mysleli herci, dramaturgové a režisér pouze na umění a ne na „svého“ diváka. Nechtěli se mu vlichotit, nijak mu usnadnit chápání hry. Tento aspekt ohledu na diváka byl vlastní zejména velkým scénám a divadelním institucím. Jedině umění, které tvoří pro umění samo, je skutečné umění, a o to v tvůrčí dílně Divadla za branou šlo.

Divadlo za branou bylo také součástí ekonomicko – organizačního systému kulturních zařízení, a stojí tedy v řadě spolu s ostatními divadly. Na rozdíl od velkých scén ve svém vnitřním režimu a také vůči obecenstvu vytváří vztahy, které odpovídají přirozeným podmínkám umělecké práce a jejímu společenskému smyslu.[11]

Velkou výhodou Divadla za branou bylo, že všechna představení se hrála ještě před premiérou na zájezdech mimo Prahu. Představení bylo již hotové, ale to živé srůstání se mohlo dít až s divákem. Během zájezdů se dále zkoušelo, konfrontovalo s diváky. A takto ozkoušené představení se pak ukázalo na oficiální pražské premiéře. Tento efektivní postup nebyl na naší scéně příliš častý.

Divadlo za branou mělo svoji šťastnou hvězdu. Velmi rychle se uchytilo a záhy se stalo předním českým a díky velkému ohlasu z ciziny i evropským divadlem, Krejča byl mezi odbornou veřejností velmi dobře známý i za hranicemi naší země: v Bruselu, Paříži i v ostatních evropských metropolích. Tento úspěch se dal samozřejmě očekávat.Takový husarský kousek jako odchod z Národního divadla a založení vlastní malé scény udělal Divadlu za branou spolu se jmény předních českých herců tu nejlepší reklamu. Krejča kolem sebe vytvořil špičkový tým s herci, na jejichž role, vytvořené ještě v Národním, se jen tak nezapomnělo. Připomeňme Marii Tomášovou jako Julii nebo Jana Třísku a jeho Romea nebo Rafaela z *Konce masopustu*, jejich hlavní role v *Rackovi* a jiné.

„Divadlo za branou jsme nezakládali kvůli svobodě režiséra. Nevzrušovaly nás také problémy autorství - nad těmi žasnu až dnes, po téměř dokonalém vykázání básníka z prken jeviště a po dosazení nových zdrojů autorství na jeho místo: autorského herectví, autorské

---

[10] Program Divadla za branou. Ghelderode, M. *Maškary z Ostende;* Topol, J. *Kočka na kolejích*
[11] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 48

režie. Nám třem, kteří jsme odcházeli z Národního divadla, se tam nedělo nic horšího ani nic lepšího než desítkám ostatních členů. Nevím, dají -li se pohnutky pro čin, jakého jsme se dopustili, dopodrobna definovat - zachtělo se nám dobrodružství svobody? (to asi nejméně). Vyháněla nás zřejmě vláda průměru, setrvačnost, stereotyp, intelektuální nechuť, mravní lhostejnost, cynismus. Sám jsem neměl jiné záměry, než čestně dožít mezi lidmi, které svede dohromady vzájemná svobodná volba a společné divadelní povědomí; v souboru, který nevznikl ani náhodami, ani sociálními ohledy, ani častými změnami šéfů, v souboru co nejmenším, ale zvládnutém příbuznými myšlenkami. Jenom tak se dá dělat divadlo.", uvedl Otomar Krejča důvody vzniku divadla.[12]

Významná byla spolupráce se scénickým výtvarníkem Josefem Svobodou, který také s Krejčou spolupracoval již v Národním divadle. Svoboda, který byl v šedesátých letech světoznámým výtvarníkem, spolupracoval u nás mimo jiné s režisérem Alfrédem Radokem.

Nevelká zakladatelská skupina se záhy rozrostla o řadu dalších herců a spolupracovníků. Za všechny jmenujme Rudolfa Jelínka, Zdeňka Martínka, Václava Neužila, Františka Řeháka, Věru Kubánovou. Postupně byli angažováni i další herci (Milena Dvorská, Vlasta Chramostová, Hana Maciuchová, Libuše Šafránková). Trvale s Krejčou spolupracovala také přední česká herečka Leopolda Dostálová. Jako režisérka byla přijata Helena Glancová, asistující Krejčovi. Samostatně nastudovala hru Williama Shakespeara *Marná lásky snaha*. Ostatní inscenace Divadla za branou, až na dvě výjimky Topolových autorských inscenací, režíroval Otomar Krejča.

Domácím dramatikem divadla se stal Josef Topol. Sporadicky se uplatňoval jako režisér (*Ptáčník* V. K. Klicpery a vlastních dramatických textů *Slavík k večeři* a *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*), jádro jeho práce však spočívalo v tvorbě autorské a překladatelské. Otomar Krejča spolupracoval s Topolem v Národním divadle, kde nastudoval hru *Konec masopustu*. *Konec masopustu*, uvedený 14. listopadu 1964 v Národním divadle patří podle mnoha literárních teoretiků k vrcholům českého poválečného dramatu.

Dramaturgem Divadla za branou se stal jeho zakládající člen, esejista, překladatel a dramaturg Karel Kraus. Otomar Krejča a Karel Kraus vytvořili naprosto jednotné vedení, které vybudovalo činohru výjimečného typu. Mezi pražskými scénami mělo nové divadlo již zpočátku mimořádné postavení. Začínalo s velkými nároky na profesionalitu divadelní

[12]Petišková, L. „ Interview autobiografický", rukopis, 8.5.1989, soukromý archiv H. Glancové

práce a spojovalo se s proudem malých divadel jako byl Činoherní klub, Divadlo Na zábradlí nebo Studio Ypsilon.

Divadlo za branou je od počátku soubor s nejvyššími požadavky na herce. Herec, jak ho chápal Otomar Krejča, nebyl pouze tlumočník role, ale interpret a spolutvůrce. Herectví byla věnována až trýznivě náročná pozornost. Herectví, tak jak bylo chápáno v tomto souboru, se snad nejvíce podobalo „tvorbě lyrického básníka".

Ne náhodou se v Krejčově dílně objevil termín „lyrické herectví". Zakladatelé nechtěli divadlo, kde se hraje o něčem, ale kde se hraje něco. To znamená nehrát, co si o lidech myslí, ale hrát, co si lidé myslí. Důležitá byla i spolutvorba divákova. Snaha, aby divák ději pouze pasivně nepřihlížel, ale aby se zmíněnou spolutvorbou účastnil a byl ve hře. Divadlo může existovat pouze s diváky, až srůstáním s obecenstvem se inscenace dotváří, i když vlastně úplně hotová, dokončená, dotvořená nemůže být podle Krejči nikdy.

Svou práci staví Otomar Krejča na živém vztahu s divákem, tedy aktivním vztahu jeviště a hlediště. Děje pak se mají odehrávat v divákovi, má mít pocit, že se hraje o něm. Proto divadlo musí být upřímné, nepůsobit ideologicky, nevychovávat, nenadbíhat divákovi a neapelovat na něj jinak, než jak je ve zvyku mezi dobrými přáteli. *„(...) Divadlo není nutno natáčet do hlediště, nemůže tam být neobráceno."* [13]

Dramaturg Karel Kraus na začátku řekl: *„...V roce 1956 jsme si slibovali: když se nám podaří jediná současná hra, napracovali jsme nadarmo. Dnes bychom si měli říci: když se nám podaří najít a oživit herecký soubor, v němž nebudou zaměstnanci, ale herci - umělci, nebyli jsme v těchto letech u divadla nadarmo."* [14]

Divadlo za branou zahájilo svou činnost dne 23. listopadu 1965 němohrou belgického dramatika Michela de Ghelderode *Maškary z Ostende* a novou hrou Josefa Topola *Kočka na kolejích.* Obě žánrově zcela nesouvisející díla, i když významově těsně spjatá, předznamenala svými východisky hlavní zaměření divadla, směřovala k podstatě lidské situace uvozené láskou a smrtí.

V Divadle za branou znovu ožila idea dramatu jako hledání cesty. České poválečné divadlo bylo příliš návodové a zdůrazňovaly se v něm společenské, politické a sociologizující funkce na úkor uměleckých. Cílem zakladatelů bylo nechápat divadlo jako službu, výchovu nebo tribunu idejí. Úkolem v dramatu bylo partii pouze rozehrát, bude-li v ní někdo pokračovat i po odchodu z divadla, je jeho věc.

---

[13] Program Divadla za branou. Ghelderode, M. *Maškary z Ostende;* Topol, J. *Kočka na kolejích*
[14] Tamtéž

Protagonistou dramatu je podle Josefa Topola ten, kdo se nevyzná, bytost nejistá, hledající a pochybovačná. Postavy, přestože samy jsou v chaosu, nás provádějí chaosem mnohem zhoubnějším - skutečností, která nás obklopuje. Jen provádějí, protože reagují, pojmenovávají a svědčí. V nepřeberné skutečnosti neosobního světa hledají prostor pro člověka.[15]

To, co Josef Topol tak poeticky vyjádřil, stalo se zásadní pro celé umělecké směřování Divadla za branou. Dalšími základními uměleckými a etickými zásadami byla absolutní otevřenost sobě a divákům a upřímnost. Otomar Krejča se po léta pokoušel vytvořit opravdu syntetické divadlo, které by zasahovalo divákův intelekt i cit, působilo na něj výtvarně i zvukem.

Slovy Otomara Krejči : *„(...) Přitom pořád myslím na jednu společnou zásadu. Říkám jí otevřenost. Tím říkám zároveň, že chceme divadlo pro sebe. V názoru, s kterým přichází dramaturgie, v pracovních postupech, v nalézání, v prohrách, ve všem bychom měli být otevření. Jediná zásada, daná předem, by měla být tato upřímnost - upřímnost, jaké podléháme u velkých lyrických básníků. Mělo by to být divadlo za otevřenou branou.“* [16]

Divadlo s takovými zásadami mělo jednu velkou výhodu. Totiž, že bylo svobodné. Svobodu nějakým způsobem cítili i diváci. Divadlo za branou si zakládalo na tom, že bylo nepolitické. Představa divadla jako nástroje režimu byla pro Krejču nepřípustná. Divadlo jako jedno z mála nestáhlo po okupaci v srpnu 1968 z repertoáru Čechova. Podle Krejči bylo barbarské a nemorální spojovat jeho jméno s okupanty, kteří přišli ze stejné země. Svobodomyslnost Divadla za branou projevovaná nejen tímto, ale mnohými dalšími tvůrčími činy, se mu o pár let později v době normalizace stala osudnou.

---

[15] Program Divadla za branou. Ghelderode, M. *Maškary z Ostende;* Topol, J. *Kočka na kolejích*
[16] Tamtéž

3. Dramaturgie

V úvodu jsem zmínila, že koncepce Divadla za branou spočívala na třech pilířích. Jsou to autorství, dramaturgie a herectví. Dramaturgii divadla byla věnována velmi pečlivá a náročná pozornost. Není třeba zdůrazňovat, že dramaturgie takto koncipované dílny se zcela zásadně odlišovala od dramaturgie, která se uplatňovala ve větších divadelních institucích.

K čemu směřovala celá dramaturgie Divadla za branou, shrnuje Karel Kraus v programu k zahajovacímu představení v listopadu 1965 takto: „*Chceme zaujmout, spoléhat na hereckou podstatu dramatického umění. Máme k tomu v našem divadle příhodný prostorový vztah mezi jevištěm a hledištěm. Umožňuje dobře vidět do hry. To ovšem nestačí: měli bychom dramata vybírat a inscenovat tak, aby divák jenom nepřihlížel, ale aby se zúčastnil, aby byl ve hře.*“[17]

Dalším kritériem, kterým se dramaturgie divadla řídila, byla aktuálnost dramatických textů. Ovšem ne aktuálnost politická, ale dramaturgové spíš hledali texty trvale aktuální, kde atributem aktuálnosti je pravdivost. Texty, které představují celého člověka a jeho úděl. Divadlo je uměním na rozdíl od jiných komunikačních prostředků, koncepce Divadla za branou důsledně vylučovala jakékoli politické nebo ideologické působení na své diváky. Krejčův umělecký přístup v sobě zahrnoval pokoru před dramatikem, pokoru, která se skutečnému divadlu vyplatí.

Dvorním dramaturgem Divadla za branou se tedy stal dramaturg, esejista, překladatel a blízký Krejčův přítel Karel Kraus. V souvislosti s dramaturgií není možné nezmínit i Otomara Krejču, který se na změnách dramatických textů významně podílel svými inscenačními úpravami textů, vždy ve spolupráci s Krausem a Topolem.

Karel Kraus začínal svoji profesní dráhu jako dramaturg za protektorátu v Beskydském divadle, v roce 1945 je povolán Jiřím Frejkou za lektora a později dramaturga ve Vinohradském divadle, odkud je v roce 1950 spolu s Frejkou také vyhozen.
Za Krejčova vedení činohry působil od roku 1956 jako dramaturg v Národním divadle, z kterého byl v roce 1961 z politických důvodů propuštěn. S režisérem Otomarem Krejčou spolupracoval na více inscenacích, za všechny připomeňme Topolův *Konec masopustu*, připravovaný původně pro Národní divadlo, uvedený v roce 1963 v olomouckém Divadle Oldřicha Stibora, kde tehdy Kraus externě pracoval. Úspěch inscenace a spontánně kladný

[17] Program Divadla za branou. Ghelderode, M. *Maškary z Ostende;* Topol, J. *Kočka na kolejích*

ohlas dramatu umožnil nakonec o rok později jeho uvedení v Národním s Janem Třískou v roli Rafaela. Ostatně právě při přípravách Masopustu pro Národní divadlo se v Krejčově skupině začala rodit a utvářet myšlenka na vlastní scénu.

A kdo že je podle Krause dramaturg? Jeho slovy je to *„jakýsi duchovní rádce a zpovědník divadla, má jen právo radit, orientovat, přesvědčovat. Přesto však na sebe bere značnou odpovědnost. Ale čím větší je jeho vliv, čím svobodněji může rozhodovat o repertoáru, tím zřetelněji se vyjevuje základní rozpor jeho funkce, jeho postavení v divadle. Dramaturg je potenciální umělec, který však není schopen podat o svém umění hmotný důkaz. Je umělcem bez výrazových prostředků a bez nástrojů. Snaží se pouze získat jiné, skutečné umělce, aby realizovali jeho představy. (...) Dramaturg je vždy spíš v postavení štábního důstojníka, který přijíždí do pole jenom na inspekci, ale neválí se v blátě, nemá vši, a hlavně neprolévá krev, leda nedopatřením, když ho trefí zbloudilá kulka.“*[18]

Karel Kraus nebyl pouze dramaturg, pracoval v divadle také jako překladatel a provedl zásadní autorské adaptace (J. N. Nestroy - *Provaz o jednom konci*). Vlastní tvorbě divadla předcházela koncepční a důkladná dramaturgická příprava. Velká pozornost byla věnována překladům, které vznikaly ve spolupráci s celým dramaturgicko - režijním týmem. Karel Kraus ve spolupráci s Josefem Topolem přeložil pro divadlo téměř všechny dramatické texty a autorsky upravil spolu se Zdeňkem Mahlerem výše zmiňovanou Nestroyovskou kompozici *Provaz o jednom konci*.

Divadlo za branou se programově soustřeďovalo k existenciální problematice lidského bytí, nehodlalo svou tvorbu přímočaře svázat s aktuálním společenským a politickým děním. Divadlo, jak ho chápal Krejča, bylo nadčasové, bylo ho pro politiku škoda.

Dramaturgické úsilí divadla ve scénickém vyjádření nesměřovalo k zjednodušenému tlumočení obsahů dramatického textu a následnému převedení na jeviště, ale k jeho složitému rozkrývání. Dramaturgové nehledali, ale objevovali dramatické texty.

Souhrnně řečeno, nově vzniklé divadlo nepodléhá komerčním hlediskům, staví na náročném repertoáru a objevuje skryté nebo zapomenuté možnosti scénického vyjádření dramatického textu.

V dramaturgii divadla vedené Krausem můžeme rozlišit dva základní proudy. První proud představuje objevování nových dramatických textů a dramaturgických hodnot, ať už jde o původní českou tvorbu reprezentovanou autorskou tvorbou Josefa Topola, nebo o hry, které české divadlo dosud neobjevilo. Jsou to například dramatici Johan Nepomuk Nestroy a jeho *Provaz o jednom konci*, Michel de Ghelderode s němohrou *Maškary*

[18] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 43

z Ostende nebo Arthur Schitzler a jeho hra *Zelený papoušek*, kteří byli na české scéně hraní málo nebo vůbec.

Druhý dramaturgický proud je charakterizován uváděním klasických světových dramat netradičně a objevně nastudovaných. Jedná se především o tvorbu Antona Pavloviče Čechova, který byl Krejčovým celoživotním tématem a kterého inscenoval již v Národním divadle (*Racek* v roce 1960). Z jeho dramat inscenovalo Divadlo za branou *Ivanova*, *Tři sestry* a opět *Racka*. Dramata Antona Pavloviče Čechova byla velmi blízká Krejčově humanismu a poetice. K Čechovovi zaujímá Krejča velmi zvláštní citlivý vztah a Čechov se mu stal doslova osudovým dramatikem. V programovém článku k inscenaci Racka ještě na scéně Národního divadla Krejča uvedl: *„Ale Čechov není pláč, není to nálada se zvuky v krajině, jeho lidé nejsou zádumčiví, smutní, tragičtí – jsou především strašně živí.“*[19]

Krejča citlivě zpracovává Čechovovy motivy, stejně jako v původním textu Racka začíná Krejčova inscenace dialogem Máši s Medvěděnkem. Dialogem o smutku z osamělosti a z nedostatku peněz. Na jejich osudu se na rozdíl od Trepleva a Zarečné během hry nezmění nic. První scéna se bude opakovat stejně jako jiné situace a motivy. Autor na počátku přibližuje podstatu nedorozumění mezi Mášou a Medvěděnkem podrobně, v Krejčově inscenaci se jakoby známé motivy pouze připomínají, také údaje o trvání vztahu a neshodách mezi oběma postavami u Čechova mnohokrát zmíněné, může divák pouze vytušit z tónu rozhovoru. Krejča ve své inscenaci využívá postup, který můžeme nalézt i v *Lorenzacciovi* a *Ivanovovi*, ruší běžnou vypravěčskou posloupnost a vytváří přesouváním a prolínáním časových i dějových rovin nový scénosled. Jak Kraus uvádí, vývoj příběhu je tu nahrazen a redukován složitou výstavbou jedné všezahrnující situace. K ní se upínají všechny předtuchy, náznaky, z ní se zpětně osvětlují události a charakteristiky.[20] Tuto dekompozici tradičního útvaru dramatu uplatňuje Krejča i ve Schnitzlerově *Zeleném papouškovi* a dramatické skladbě *Oidipus – Antigone*.

Již výše zmiňovaným přesouváním motivů originálního textu dosahuje Krejča nových motivů a významů. Konkrétním případem je přesun neartikulovaného Mášina povzdechu, který je pátou replikou posledního aktu Racka, na samotný počátek inscenace. Zintenzivní tak Čechovův motiv mlčení, když řeč selhává a postava se nemůže vyslovit z obav, že bude nepochopena, nebo z ostychu. Řeči snížené na pouhý žvást věnoval Čechov také svého *Ivanova*. I Krejča ve své inscenaci Ivanova z roku 1970 využil tento motiv velmi působivě. Zvolil k tomu hned několik prostředků: falešnou dramatickou akcentaci banalit a poukazy

---

[19] Černý, J. *Otomar Krejča*, s. 88

[20] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 414-415

na stereotypy chování a zejména rozvinutí postavy Jegorušky, jehož mlčení je obžalobou hloupě tlachajícího prostředí. Tento destruktivní pocit prázdnoty a neschopnosti Krejča zněkolikanásobil. Postavy se propadají do prázdna, jejich izolaci způsobuje jak vyprázdněný jazyk, tak nesdělitelnost. Tuto prázdnotu vyplňují Čechovovy postavy činorodou aktivitou.

Mnozí Čechovovi hrdinové mají utkvělou představu, že plný a skutečný život by mohli najít někde jinde. Krejča tento opakující se motiv, který je nejvíce patrný ve *Třech sestrách*, ale je přítomen i v *Rackovi* a *Ivanovovi*, na jevišti maximálně zpřítomňuje. Touhy tří sester po Moskvě jsou tak přítomné, že se bolestně dotýkaly i diváků. Pocit opakování, nevyhnutelného pohybu v kruhu, Krejča vyvolává v *Rackovi* i v dalších čechovovských adaptacích návratností situací, postojů a motivů. Zjednodušeně můžeme říct, že v původním *Rackovi* jde o lásku a o divadlo. Krejča svým zpracováním *Racka* povýšil na rovinu úvahy o vztahu života a umění a o smyslu umělecké práce vůbec.

V *Ivanovovi* Krejča podnikl několik zásadních úprav, které by bylo dobré zmínit. Krejčův *Ivanov* je určitou kompilací všech tří verzí originálu. Režijní koncepce důsledně rozvíjí Ivanovův příběh *„před očima celé společnosti a v souhře s ní“*.[21] Z první verze přejímá Krejča některé epizodní výjevy, některé scény zachovává, jinde dochází ke škrtům a přesmykům, k tlumení nebo vyhrocování výroků, zvlášť pokud jde o emotivní motivaci vztahů. Nejvýrazněji zasahuje Krejča do čtvrtého dějství, sevřeněji interpretuje místa, kde Ivanov příliš vysvětluje své jednání. Příznačný je pro Krejču následující zásah: ve scéně Ivanova pokusu o rozchod se Sášou Krejča ponechává celý výčet argumentace z druhé verze, ale škrtá Sášin výslovný souhlas. Ivanov je zaskočen a tím prozrazuje dvojznačnost svého postoje a vnitřní nesrozumění se sebou samým, které je pro Ivanova podstatné.

Při všech inscenacích Čechova řešila dramaturgie, jak Kraus uvádí, základní rozpor: při jevištní interpretaci dramat se mohli soustředit na motiv pocitů a chování ruské inteligence v znehybnělém podnebí po atentátu na Alexandra II, nebo na osudy bytostí, které nedovedou prosadit své představy o životě a jeho naplnění, protože jsou vůči ostatním lidem i vůči sobě samým uzavřeny soustavou iluzí, jejichž zhroucení odhaluje příliš krutou pravdu a vynucuje si další konstrukce sebeklamů.[22]

Krejča s Krausem se na rozdíl od většiny dosavadních interpretací Čechova vydali druhým směrem. Nezdůrazňovali tedy historickou a sociální podmíněnost jednajících postav, ale zdůrazňovali jejich obecně lidské, nadčasové touhy, konflikty a přání. Inscenace využívají

[21] Program Divadla za branou. Čechov, A.P. *Ivanov*
[22] Program divadla za branou. Čechov, A.P. *Tři sestry*

utlumené dějovosti, která byla Čechovovi často vyčítána, aby maximálně zdůraznily dramatické dění uvnitř postav.

Čechov byl autor, ke kterému se Krejča celý život vracel. Jeho dramata nastudoval v úplně jiném, netradičním pojetí, jehož nesmírná působivost byla v tom, že divák se neubránil pocitu, že se hraje vlastně o něm. Tento aspekt neobvyklého tvůrčího uchopování Čechovových dramat oceňovala i zahraniční kritika, které se budu věnovat ve zvláštní kapitole. Krejčův vztah k Čechovovi byl velmi osobní, téměř intimní: „*Kdykoli vstupuji se svými jistotami do světa Čechovova, mám pocit, že jeho postavy rentgenují všechny mé dosavadní zkušenosti a promítají je v kritickém zvětšení na horizont, který nás obklopuje. Dochází k vyčítavým krátkým spojením, oba světy se prostupují a prudké Čechovovo světlo nutí k poctivým a úporným otázkám po základních hodnotách a smyslu lidské existence. Pře deseti lety jsem si bláhově myslel, že Čechova znám. Pak jsem učinil dva až tři objevy a začal jsem se před ním stydět.* “ [23]

Dramaturgie zdůrazňovala objektivitu Čechovova díla: zlo a dobro v jeho hrách není vychýlené, postavami dramatu jsou obyčejní průměrní lidé, kteří touží a sní, protože je to lidská přirozenost. Krejča neinterpretuje Čechova sentimentálně ani romanticky, jde mu o zvýraznění Čechovovy spravedlnosti: nevytváří iluze o člověku, ale ani jej neočerňuje. Interpretace *Tří sester* vychází z poznatku, že tři sestry jsou tři různé bytosti, že to není „*do trojzvuku rozložený akord, že mezi nimi existuje konkrétní vztah, plný konkrétních lidských nesouzvuků.* “ [24] Rozvíjení jednotlivých faktů v dlouhé motivační linii a jejich neustálá aktivizace vede k živému propojení všeho se vším, co se na jevišti děje. Krejča uvádí, že „*husté pletivo detailních vazeb nemá smysl samo o sobě, je pouze prostředkem, který má umožnit vznik scénického obrazu.* “ [25] Všechna tato propojení realizuje Krejča ve spolupráci s Krausem a objevují je v textu samém, propojení se vynořují z textu samého, nikoli z inscenačního záměru.

Krejča ve svém režijním působení dosáhl toho, že herci vyjadřovali Čechova celým svým duchem i smyslem. Na tomto faktu stojí lyrické herectví, herectví obrácené do nitra postavy.

Čechov také tématy a duchem svých her plně vyjádřil humanistické směřování divadla, byl to, jak uvádí Kraus v eseji stejného názvu, „dramatik Krejčou objevený“.[26]

---

[23] Program divadla za branou. Čechov, A.P. *Tři sestry*
[24] Tamtéž
[25] Tamtéž
[26] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*

Tři sestry byly nastudovány bez obvyklých zásahů do textu a v případě *Ivanova* jde pouze o kompilaci tří autorových verzí této jeho prvotiny. Krejča radikálně přeorganizoval dialog, přesto je věrný původnímu textu. Podařilo se mu realizovat v souvislosti s Čechovem často zmiňovanou režii věrnou dramatu. Kraus uvádí, že Krejčova věrnost autorovi spočívá v identifikaci s jeho otevřeností a spravedlností vůči postavám. S neponižujícím nechat je být, čím jsou, a neústupným úsilím o jejich křehkou a složitou pravdu.[27]

Veltruský v eseji *Poznámky k několika inscenacím Otomara Krejči* uvádí, že repliky v Krejčových čechovovských inscenacích na sebe někdy zdánlivě nenavazují, nemají povahu reakce na repliku předcházející. Navazují na něco, co bylo řečeno mnohem dříve nebo naopak poukazují k něčemu, co bude řečeno později, odkazují k myšlenkám, pocitům mluvící postavy, k sociálním aspektům situace. Druhou změnou oproti tradičnímu nastudování je podle Veltruského dialog protkaný souvislostmi. V dialozích protagonistů jsou promluvy, věty a slovní motivy, které se během hry různě vracejí nezávisle na tom, o čem se právě mluví. Jejich smysl se mění v souvislosti s měnícím se předmětem rozhovoru a se změnami situace. Souvislosti v dialozích se vytvářejí a rozvíjejí nezávisle na lineárním běhu času. Tímto způsobem dramaturgie velmi složitým způsobem zdůraznila sémantické prvky, které jsou Čechovovým textům vlastní.[28]

Pro Krejču je Čechov jednak východiskem, jednak cílem herecké pedagogiky, o níž se podrobněji zmíním v kapitole věnované herectví.

Kromě textů Čechova dramaturgie vybírá texty klasických evropských dramatiků: Shakespeare, Sofokles, Musset, jejichž texty dramaturgie upravuje a Krejča inscenuje v objevném netradičním pojednání.

V obou případech je pro dramaturgii Divadla za branou příznačné, že se snaží proniknout až k jádru dramatických vztahů, divadelními prostředky vyjádřit nejvnitřnější podstatu dramatického konfliktu a tím i myšlenkový náboj hry. Tímto přístupem k dramatickému textu se liší od tradiční dramaturgie, která chápe drama jako fixovaný literární útvar, který inscenace pouze scénickými prostředky reprodukuje a interpretuje, aniž by výrazně zasahovala do jeho literární stavby.

Vedle her kmenových autorů divadla, Josefa Topola a Antona Pavlovice Čechova, byla skladba repertoáru velice široká a různorodá, zahrnovala v dramatickém umění tak široké pole, že se v něm střetli Giraudoux a Klicpera, Nestroy a Shakespeare, Musset, Aischylos

---

[27] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 442
[28] Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*, s. 256

v kontaminaci se Sofoklem. Takové rozpětí žánrů a textů v několika letech bylo experimentem náročným a povážlivým.

Základním kamenem Krausova dramaturgického úsilí byla citlivá, náročná a trpělivá práce s textem. Otomar Krejča spolu s Karlem Krausem hry nevybírali, ale objevovali nové nebo zapomenuté texty. Vyhledávali je citlivě s ohledem na touhy a potřeby svého souboru. V každém dramatickém textu se snažili nalézt jeho jádro a tomuto základnímu axiomu podřizovat všechno inscenační úsilí. Hlavním požadavkem dramaturgie na inscenaci je naprostá důvěra v autora, vůči autorovi a jeho osobnosti, která se textem projevila. Důvěra se ale nesmí změnit ve vyznavačství, kterým by se inscenace zničila. Kraus nechtěl, aby soubor považoval texty autorů za věc dopovězenou, obecně platnou. Chtěl, aby se inscenací text znovuobjevil na jevišti, ovšem věrný duchu svého autora. Velkých nároků na tuto důvěru se dovolával zejména u Giraudouxe nejen kvůli náročnému tématu, ale i kvůli obtížnému jazyku tohoto dramatu.

Velká pozornost při dramaturgické přípravě byla věnována uměleckým překladům, které vznikaly v tvůrčím týmu Kraus, Topol a Krejča. Z dvanácti inscenací Divadla za branou za sedm let jeho působení byly všechny dramatické texty cizích autorů takto umělecky přeloženy. V této tvůrčí spolupráci vznikaly pak jedinečné texty. Z překladů Karla Krause a Josefa Topola jsou to tyto: Jean Giraudoux - *Intermezzo*, Alfred de Musset - *Lorenzaccio*, Arthur Schnitzler - *Zelený papoušek*, A. P. Čechov - *Tři sestry*, *Racek* a *Ivanov*, W. Shakespeare - *Marná lásky snaha* a další. Josef Topol osobitě přeložil text Čechovova *Racka* pro Krejčovu inscenaci už v Národním divadle (1960). Podle Černého dosáhl zcivilnění a zpatetičnění, odnaturalizování a zživotnění. Topol transponoval svým překladem Čechova do hovorové češtiny, Krejča vtáhnul text do civilní současnosti a především ho dostává blíž k divákovi.[29] Tento postup práce s textem a především posun směrem k divákovi je patrný i v inscenaci Divadla za branou.

Dramaturgie divadla měla při vybírání textů široké rozpětí. Za jeden rok překonal soubor literárně - dramatickou vzdálenost, která je mezi Čechovem a Nestroyem a ještě zahrnul Giraudouxe. Kraus jako by chtěl těmito zdánlivě neslučitelnými texty označit území, na kterém se bude pohybovat. Kladl před svůj soubor náročné úkoly, zároveň reagoval na jeho výsledky a výzvy. Pro Krause měla dramaturgie smysl pouze pokud se mohla pohybovat mezi oběma protilehlými póly umění. Krausova polarita nebyla pouhou bezúčelnou rozmanitostí, vybíral texty s existenciální tématikou, texty, které zapadaly do celkové koncepce divadla.

[29] Černý, J. *Otomar Krejča*, s. 89

Textem, který dramaturgie divadla vybrala pro své zahájení, byla němohra belgického dramatika Michela de Ghelderode *Maškary z Ostende*. Tento text patří u nás k těm nehraným, objeveným. Ghelderodovo dílo je inspirováno belgickým malířem a autorovým přítelem Jamesem Ensorem, na jehož umění měly masky rozhodující vliv. Ghelderode napsal svoji hru na počest malého rybářského městečka Ostende na břehu moře.
V *Maškarách* je zakořeněn Ghelderodův vlámský temperament. Folklór masek, karnevaly, nesčetná procesí procházející krajem, jarmareční ryk, divoká zábava a živelná láska k životu, to vše Ghelderode vtěsnal do *Maškar*, které svojí divokostí a žánrem němohry kladou náročné úkoly na herce. Děj své hry, zběsilý karneval Ostendských maškar, vsadil Ghelderode do jednoho z brlohů, v němž bydlí svérázní a drsní lidé: drbani, prodavačky ryb, rybáři.

Neméně složitým úkolem pro režii a herce divadla se stalo Giraudouxovo *Intermezzo*. Kraus při jeho výběru a také uměleckém překladu ocenil nejen literární výjimečnost tématu a jeho svébytného světa, ale i mimořádné jazykové kvality. Giraudouxův jazyk byl ve všech aspektech jiný než jazyk ostatních inscenací. Zároveň si uvědomoval složitost dlouhých giraudouxovských souvětí.
Při uchopování jeho dramatického textu je podle Krause nejdůležitější všechna slova ne vymluvit, ale vyslovit. Sdělit jejich smysl, který je ve všech slovech, i v zájmenech, interjekcích, spojkách, ale především ve skladbě, v inverzích a postpozicích, prostě v celé jazykové mnohovrstevnatosti autorových souvětí. Takovou větu je nutné přečíst volně, vyslovit všechno bez ohledu na to, co v ní kdo pokládá pro sebe za důležité. Kraus požadoval po hercích, aby se ke giraudouxovské větě herci postavili s naivní a pevnou důvěrou. každý jiný přístup ke Giraudouxově jazyku jeho svět zničí. Také scénická realizace se musí podrobit zákonitostem autorova světa, jinak z něho zbudou jen slova.[30]
Giraudoux je autor, kterého ani tak nezajímají vztahy lidí mezi sebou, ale je fascinován spojením člověka s vesmírem. Tím je dána většinou ironická konfrontace lidských a kosmických měřítek. Vztahy mezi lidmi nejsou poměřovány jejich city nebo vášněmi, ale jejich vztahem k vesmíru. Měřítkem osobnosti postav je intenzita jejich vztahů k universu a nikoli k ostatním lidem. V rozhovoru uvedeném v programu Divadla za branou Krejča o Giraudouxovi říká: „*Giraudouxe jsme dlouho pokládali za vzácného známého a jen rozpaky nad nezvyklostí jeho díla nás nutily po řadu let odsunovat uvedení některé z jeho her. Ale když jsme se s ním sešli na jevišti, znovu nás udivilo, že krajinu, kde on je doma, známe tak málo, že řeč, kterou vede s takovou lehkostí, dovedeme tlumočit jen s obtížemi,*

[30] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 364

zadrhovaně. Jeho zdánlivě vylehčené zacházení s velkými myšlenkami nám bylo vzdálené, nerozuměli jsme dobře jeho postavám, které zůstávají lhostejné k velkým citovým hnutím a nikdy se ve své vášni nevylamují z kořenů, s trochou nedůvěry jsme přijímali i jeho filozofii, hledající pro lidskou pouť nenápadnou a smířlivou pěšinku stranou od hlavních křižovatek. " [31]

Dramaturgie divadla, jak jsem již uvedla, často podnikala zásadní dramaturgické zásahy a úpravy textu. Nejvýrazněji se to projevilo při spojení dvou her vídeňského dramatika Johanna Nepomuka Nestroye *Rozervanec* a *Oba náměsíční aneb Co je nezbytné a co je zbytečné* v jedinou hru *Provaz o jednom konci*. V obou hrách našla dramaturgie společné motivy: téma lidského hladu po štěstí, který přerůstá v delirium nenasytnosti. Tímto spojením vznikla fraška, která však respektuje dramatikovu specifičnost a vytváří lidovou hru se zpěvy. Tímto krokem jako by dalo divadlo najevo, že si nelibuje pouze v závažných tématech, ale že umí i rozesmát. Nestroy stojí v dramatu na zcela opačném pólu než Čechov. Čechovova tragikomičnost spočívá ve ztotožnění i maximální distanci, jeho drama zruší odstup mezi jevištěm a hledištěm. Divák má pocit, že se hraje o něm. Naproti tomu Nestroy stvořil na jevišti svět groteskní. Jeho frašky vypovídají o tragédii, ale svým nadhledem vytvářejí u diváka odstup od toho, co se hraje na jevišti. Nestroy tak rozehrává tutéž tragédii, která je však o to horší, že je krutě objektivní. Nestroy nepoužívá Čechovovu účast s postavami, naopak před diváky obnažuje pravidla hry. Obrací se na diváky, které si chce podmanit vtipem a ne účastí. Mezi jeho postavami existují nesložité a v základě velmi podobné vztahy. Je to boj o dominanci, o vrch nad druhými. Tento stereotypní vztah se projevuje i v lásce a v přátelství.

Nestroyovy postavy nejsou jen zkažené, ale dokáží svou situaci i vtipně komentovat. Jsou svým způsobem náměsíčné, jejich vztahy jsou rozrušené. Nestroy ukazuje, že samo lidské bytí je fraška, lidé jsou jen zneužívaní loutkoherci. Vše je obráceno ven, mimo člověka, k poměrům, k okolnostem, k osudu. Podle Krejčovy vize *„je to cítit i ze zvláštního nasměrování všech postav: upozorňují unisono, že jsou podvedeni, okradeni, opuštěni osudem, hlásí mu jako všemocnému soudci, že jsou v tom nevinně. Všichni jsou žalobci, všichni jsou podvedeni osudem.* " [32]

Postavy neukazují svoji situaci jako tragédii, ale jako frašku. Krejča ale zdaleka nespoléhá na Nestroyův vtip a fraškovitost. Jak Kraus uvádí, Krejča hledá rub té frašky, její bolest a

---

[31] Program Divadla za branou. Giraudoux, J. *Intermezzo*

[32] Černý, J. „Nestroy před branami" , *Divadlo*, roč.19, únor 1968, s. 72

hořkost, její lidskou nesnesitelnost.[33] Neustále balancuje na hraně mezi fraškou a tragédií. Přízračný tón celé inscenace je dán i akcemi takzvaných sluhů, kteří manipulují, zřízenců moci nebo osudu. Tito manipulátoři vtiskují příběhu punc obecnosti, podle Krause „*bez pojmové artikulace figurují nestroyovský pojem osudu.*“ [34] Tímto pásmem sluhů, kteří se stali součástí *Provazu o jednom konci*, dosahuje Krejča oné dvojakosti. Ona dvojakost je důkazem toho, jak poctivě a pečlivě Krejča přistupuje k dramatickému textu. V poněkud mrazivém závěru inscenace využívá Krejča motiv mlčení, který uplatnil později v *Rackovi*. Absurdita osudové mašinérie vrcholí v závěru rychle nakupenými happy endy a štěstím postižené páry strnou v hrůze před procitnutím z milosrdné náměsíčnosti, která jim může zaručit příznivé rozuzlení v nesmyslném světě. Děj sám je banální: v podstatě jde o příběh chudého obchodníčka, kterému dá idealistický statkář možnost ovlivňovat štěstí druhých lidí. Jeho chuť s jídlem neustále roste a děj náhle končí sérií vynucených svateb. Sáhnutím po Nestroyovi dramaturgie opět potvrdila, že texty nevybírá nahodile, ale že se soustavně táže po smyslu lidského dění.

V Mussetově *Lorenzacciovi,* vrcholném dramatu francouzské literatury devatenáctého století, změnila dramaturgie sled některých scén, zdvojila některé motivy a témata, ale i tyto úpravy postupovaly v duchu Mussetova díla. Drama, jehož dialog by vystačil na dva večery, v němž se osmatřicetkrát promění dějiště a ve kterém vystupuje na sto padesát postav, nemohl Krejča hrát bez dramaturgických úprav. Dramaturgie pouze nezkrátila a technicky neupravila originál. Režisér přeskupil, kontaminoval a rozpojil dramatické pasáže a útržky replik, někdy koncentruje několik obrazů do jedné scény, jindy člení průběžný děj do řady samostatných scén. Krejča vypouští mnohé z vedlejších postav, jiné oproti předloze naopak zviditelní a přisoudí jim větší úlohu, než měly v původním dramatu. Pro přehlednost jsou zjednodušeny historické souvislosti a Krejčův *Lorenzaccio* vychází jen ze základní situace mocenského konfliktu. Krejča inscenuje individuální tragédii Lorenzacciovu ve společenských vazbách, ale právě potlačením dobových a rodových narážek zviditelnil prvky hry, které by v aranžované historické fresce nevynikly. Odhalil tak ryze divadelní možnosti dramatu.

Uvedení *Lorrenzaccia* v říjnu 1969 nabylo v současném historickém kontextu na aktuálnosti i tím, že tato Mussetova hra se téměř nehrála. *Lorenzaccio* je tragický příběh o deziluzi mladého člověka, který podlehne v marném zápase s politickou mocí.

---

[33] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 393
[34] Tamtéž, s. 395

Mussetův *Lorenzaccio*, skeptický obraz florentské tyranie patnáctého století, který byl inspirován autorovým zoufalstvím nad historickými událostmi a společenským děním v rodné Francii počátku šestnáctého století, naznačuje, i když zcela neúmyslně, zoufalou posrpnovou politickou situaci u nás. *„Ve hře se hraje o moc, a proti ní, jako vždy, kdy násilí bezostyšně ohrožuje přirozený lidský osud“.*[35]

V případě Schnitzlerova *Zeleného papouška*, syrového textu, Krejča ve svém uchopení inscenace směřuje dál než autor. Schnitzlerův text balancuje na ostří pravdy a lži, skutečnosti a hry. V kontextu s *Hodinou lásky*, se kterou byl *Zelený papoušek* v jednom představení uveden, se vynořují další složitější roviny textu. Stejně jako v případě *Maškar z Ostende*, které připravily půdu intimnější *Kočce na kolejích*, i *Zelený papoušek* má dohry v *Hodině lásky* a ve společném kontextu dostávají obě hry další významy. Krejča ukazuje divákovi drsné divadlo na divadle, čímž vystupuje jediná realita, realita hry. Zatímco u Schnitzlera nad divadlem vítězí syrová skutečnost, Krejča povyšuje pravdu divadla nad pravdu životní.

Zelený papoušek je dokonalá inverze idyl osmnáctého století umístěná do revoluční Paříže. Děje se v hospodě, kde se herci převlékají za zločince, aby pobavili šlechtu, která hledá senzace a vzrušuje se životem spodiny. Schnitzler zalidnil jeviště dvacetičlenným obsazením, aby se pohybovali na hranicích skutečnosti a mystifikace. Aristokratům tuhne z vymyšleného příběhu, který se záhy stává realitou, krev v žilách. Ve vyvrcholení je na jevišti spáchána vražda právě v okamžiku, kdy do hospody vpadá dav a oslavuje dobytí Bastily mnohem teatrálněji, než v hospodě hrají herci. Zdá se, že ten, kdo rozpoutal sérii mystifikací, je posléze sám zaskočen nečekaným rozuzlením: všudypřítomnou polaritou života a umírání.

V inscenaci Williama Shakespeara *Marná lásky snaha* nepodnikla dramaturgie žádné výraznější úpravy textů, jak to bylo běžné v jiných inscenacích. Text umělecky přeložil Josef Topol, který měl se Shakespearovými texty zkušenosti, svým překladem Romea Julie pro Krejčovu inscenaci v Národním divadle se spolupodílel na jejím velkém diváckém úspěchu. Komedie *Marná lásky snaha* byla předvedena tak, *„jak byla provedena před Její Výsostí o posledních Vánocích“.*[36] V kontextu Shakespearova díla byla komedie *Marná lásky snaha* na dlouho téměř zapomenuta. U nás se inscenovala poprvé v roce 1922 v brněnském Národním divadle a pak ji znovu v roce 1927 režíroval Jaroslav Kvapil v Praze na Vinohradech pod názvem *Lichá lásky lest*. Od té doby se na naší scéně už

[35] Program Divadla za branou. Musset, A. *Lorenzaccio*

[36] Program Divadla za branou. Shakespeare, W. *Marná lásky snaha*

neinscenovala, což byla výzva pro Divadlo za branou. Glancová při analýze textu a tvorbě inscenace postupovala stejně jako v některých případech Krejča, od konce. Fakt smrti vrhá zpětné světlo na celý svět milostného laškování a duchaplné konverzace. Významově se hra stává něčím víc, než by se na první pohled mohlo zdát.

Bezpochyby nejodvážnějším dramaturgickým zásahem je spojení Sofoklova *Oidipa vladaře*, *Oidipa na Kolonu*, krátkého úryvku z Aischylových *Sedmi proti Thébám* a Sofoklovy *Antigony* v jediný scénický útvar *Oidipus - Antigone*. Scénář této silné a objevné inscenace vytvořil Otomar Krejča, umělecký překlad vytvořili Karel Kraus a Jiří Gruša. Překladatelé byli nuceni vzhledem k velkému rozsahu tragédií texty krátit, opět ale netvořili svévolně, ale postupovali v duchu Krejčovy koncepce díla. Záměrně vypouštěli narážkové historické souvislosti, které by byly dnešnímu divákovi bez komentáře nesrozumitelné, a poněkud zredukovali mytologickou výbavu textu. Z hlediska stylu a formy Krejča s Grušou došli k volnějším rytmickým celkům se zřetelným jambickým základem.

Zmíněným spojením proměnil Krejča původní tragédii v mytologický epos. Mýtus chápe Krejča jako prvotní reflexi člověka na jeho celkový vztah ke světu. Chramostová popisuje své zážitky z prvního setkání s touto realizací na čtené zkoušce Divadla za branou v podání Krause a Krejči takto: *„Nebylo za dva tisíce let vysloveno víc, tak se mi jeví Oidipus. Chce zachránit svůj lid před morem. Je třeba najít a potrestat vraždu všemi milovaného starého krále. Intelektuál Oidipus jde urputně za pravdou, aby ji odhalil a dostihl vraha – v sobě. V seřazení tří dějů, tří epoch na sebe navazujících jsme uviděli rozsah tragédie, zasahující tři generace. Hráli jsme to po historickém zlomu, kdy si mnozí, kteří původně v dobré mladé víře, že jdou zlepšit svět, ve vzrušujícím a otřesném ději z roku šedesátého osmého dopochopili svůj omyl a v sobě nalezli strůjce a původce zla.“*[37] Dramaturgie se obrátila k samým kořenům evropsko – křesťanské civilizace, kde byl člověk *„vyveden ze zmatku a skrze katarzi včleněn do řádu lidského světa.“* [38] Ovšem Krejča nevyzdvihoval analogii zápasu hrubé moci s mravní převahou oběti. Přišel s odvážnou myšlenkou uvést *Antigonu* zkrácenou verzí *Krále Oidipa* a uzavřít představení podstatnými pasážemi *Oidipa na Kolonu*. Tímto dramaturgickým počinem oslabil povrchní aktualizaci vztahu Kreonta a Antigony a především vytvořil pomocí tří svědectví mohutnou skladbu o tragickém údělu člověka, o smysluplnosti lidských dějin, o hranicích lidské vůle, síle vášně a úskalích rozumu. Z inscenace vyznívá odpovědnost hrdinů vůči řádu, který si člověk nestanovil, ale

[37] Chramostová, V. *Vlasta Chramostová*, s. 186
[38] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 502

kterému jsme všichni podrobeni. Karel Kraus uvedl, že v inscenaci na prvním místě *„nejde ani o příběh, ani o jeho jednotlivá slova, ani o estetiku představení, ale o duchovní smysl tragédie, o zpřítomnění řádu, na který poukazuje, který potvrzuje a který konec konců vždy znovu i zakládá.“* [39]

Poslední výraznou dramaturgickou úpravu vytvořil Josef Topol s Klicperovým textem *Ptáčník*. Josef Topol v programu Divadla za branou k inscenaci *Ptáčník* a *Slavík k večeři* uvádí k dramaturgickým úpravám: *„Šetřil jsem na metaforičnosti Klicperova jazyka i jeho zvláštnosti, ale snažil se někdy „narovnat“ jeho pokroucené věty a nahradit slova, jejichž smysl se v dalším vývoji češtiny posunul anebo příliš zastaral. Více jsem zasahoval jen do postavy Kocourka a v závěru hry především do Kotrčova posledního monologu - bral jsem přitom z jiných, méně známých Klicperových her.“* [40]

Josef Topol *Ptáčníka* posunuje i významově a vytváří jakési podobenství hlubšího dosahu. V jeho zpracování už to není jen komedie, ale dostává další, tragikomický rozměr.Topolův *Ptáčník* není jen veselohra o muži, který se živí chytáním ptáků, jejich hlasy jsou jeho životem, posláním a obrazem symbolického lovu na sebe sama. Podle Topola bez nich přestává žít, v jeho vášni je i posedlost tajemstvím, kdyby ptáci zmlkli, *„svět by se příliš nelišil od rakve.“*[41] Obě hry se neopírají výrazně ani o příběh, ani o zápletku, opět jde o situaci člověka. Topol se zase, jako u všech svých her, zabývá situací člověka a podobami jeho setkávání se smrtí. Člověk je v krizové situaci, zahnaný do úzkých. *Ptáčník* je podle Topola hrou o konfliktu pozoruhodné bytosti s lidským řádem, útěkem z něho sama sebe vhání do obklíčení.[42] Klicperův *Ptáčník* navzdory konvenci, s jakou bývá Klicpera zpravidla inscenován, začíná v Topolově režii a po jeho úpravách žít jako komedie s tragickým podtextem, jako báseň i jako podobenství hlubšího dosahu.

---

[39] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 503
[40] Program Divadla za branou. Klicpera, V.K. *Ptáčník*; Topol, J. *Slavík k večeři*
[41] Tamtéž
[42] Tamtéž

3.1. Autorská dramata Josefa Topola

Svého domácího dramatika vidělo divadlo od počátku v Josefu Topolovi. Případy, kdy dramatik píše výhradně pro jednu scénu, nejsou ničím výjimečným.Vztah Krejča - Topol byl však mnohem hlubší než jen to, že dramatik píše hry pro svého přítele a sympatizující divadlo. Josef Topol napsal pro divadlo celkem čtyři hry, z nichž dvě, *Slavíka k večeři* a *Dvě noci s dívkou* uvedl ve vlastní režii. Topol zůstal svému divadlu věrný až do jeho zániku.

Téměř od počátku Topolovy dramatické tvorby měl na něj Otomar Krejča velký vliv. Jak Kroča uvádí, oba se vzájemně tvůrčím způsobem ovlivňovali, Krejča se často významně podílí na výsledné podobě Topolova textu, ale ovlivňuje ho i celkovým vkusem, který směřoval k lyrickému dramatu.[43]

Topolova dramatická tvorba se vyznačuje pozorností k psychice současného člověka, k jeho nejintimnějším vztahům, jejichž prostřednictvím se dostává k obecným otázkám lidské existence. Topol se vyhýbá modelovému dramatu, nezabývá se jeho mechanismy, vždy ho zajímají konkrétní postavy a konkrétní jazyk.

Jak uvádí Mazáčová ve své studii „Básník a theatrum mundi", v Topolově dramatice hraje zásadní roli čas. Dramatický čas je u Topola vždy přesně vymezen a zhuštěn, často doslova zachycuje „dny" a „hodiny". Pracuje s časem v mnoha významových rovinách. Toto pojetí vrcholí ve hře *Hodina lásky*, kdy z jednoho momentu je současně nahlížena minulost i budoucnost, kdy dramatický děj se doslova štěpí na minuty a vteřiny a čas, v tomto případě hodina, přímo uvádí do pohybu jednání postav. Dramatický čas zde navíc odpovídá konkrétnímu času inscenace. V inscenaci *Slavík k večeři* hraje naopak absence času velkou dramatickou roli. Děj v Topolových dramatech je vždy nějak skrytý, probíhá zdánlivě uvnitř postav a není nikdy přímo a jednoznačně uzavřen. Dramatický konflikt vychází a odehrává se v postavách. Postavy se postupně odkrývají, jako by se pomalu před divákem vysvlékaly až do tragické existenciální nahoty. Dramatický prostor zůstává často úmyslně neurčitý, snový a přízračný nebo naopak nejobyčejnějším životním prostorem jako je prostá místnost. Postupným dramatickým vývojem a ve stále kratších a komorněji laděných hrách ubývá reálnosti. Děje a postavy přestávají být ukotvené v reálném životě, pohybují se na pomezí snovosti. Tuto změnu dokazují také žánrové proměny dramat, od „hry" přes „hru ve snu", „sen ve hře" vrací se zpátky k „veselé hře s árií Figara". Směřování k absenci reality dokazují i postupně se měnící jména postav. Marie a Jindřich v *Konci masopustu* se mění na jakési familiérní odvozeniny jmen Véna a Évi v *Kočce na*

[43] Kroča, D. *Poetika dramat a básní Josefa Topola*, s. 104

kolejích, aby se proměnili v *Hodině lásky* na pouhá nejobecnější osobní zájmena El a Ela, kteří se takto okleštění zase konkretizují v plná jména Emilka a Rudolf v hře *Dvě noci s dívkou*. Zvláštní pozornost si zaslouží Topolův jazyk, který jeho texty posunuje až k dramatické básni. Není to jazyk běžný ze života, je jazykem básníka, který pojmenovává věci. Topolův jazyk je zvláštní, básnický i nejobyčejnější jazyk ulice zároveň.V této kontaminaci je jeho poezie.[44]

Topolova v pořadí čtvrtá hra *Kočka na kolejích*, dokončená už v roce 1964, čekala rok na otevření divadla, které pak skutečně zahájilo svou činnost v listopadu 1965 Kočkou na kolejích a Ghelderodovou němohrou *Maškary z Ostende* v nastudování Otomara Krejči. Původní nápad zakladatelů byl zahájit činnost souboru *Koncem Masopustu*, když se ho však podařilo nakonec realizovat ještě v Národním, rozhodli se pro *Kočku*. Všechny Topolovy texty dokonale vystihovaly existenciální směřování divadla. Otomar Krejča Josefu Topolovi v prosinci 1964 o *Kočce na kolejích* píše : „*(...) Znovu jsem si přečetl Kočku. Moc se mi to líbí. Asi všemu docela nerozumím, ale vůbec mi to zatím nevadí. Čtu to, jako se poslouchá muzika. Pořád dál. Přece se nebudu vracet kvůli nějakýmu porozumění. Místy mě to bere na duši, jako by mi to na ní dělalo uzlíky, na nich to pak všechno drží. (...) Bojím se na to sáhnout řemeslem a nejradši bych – až to budu dělat – nevěděl nic jako teď a jen bych chtěl umět vyčarovat, aby se na jevišti zviditelnil a ozýval ten pocit a tušení, co z toho při četbě mám, aby vznikl krásný živý tvar, který by si všichni prohlídli ze všech stran, a aby si pochutnali, aby se zajíkli, nadejchli a krásně, smutně povznesli – ale houby – co o tomhle budu psát Tobě, když Ty máš od toho klíče. Je to krásný a těším se, až to budeme dělat. (...)*“ [45]

Podle Štěrbové byla Topolova hra odbornou veřejností většinou srovnávána s tehdy divadelně velmi populárním *Čekáním na Godota* Samuela Becketta, zejména zdánlivou nedějovostí hry.[46]

V nové hře Topol nakrátko opouští formát celovečerní hry a uchyluje se ke krátkým útvarům – aktovkám. Jeviště, které bylo dříve zalidněné postavami, se vyprazdňuje, o to větší důraz je kladen na hlavní postavy. *Kočka na kolejích* i *Hodina lásky* jsou metaforickými dramaty vztahu muže a ženy, složitosti jejich vzájemných vztahů, výpovědí o nekonečné touze a strachu ze všudypřítomné smrti. Postavy se během hry vyjevují, postupně vychází najevo složitost jejich vztahů.

---

[44] Mazáčová, B. „Básník a theatrum mundi“, in *Josef Topol a Divadlo za branou*, s. 416 - 418
[45] Mazáčová, B. *Josef Topol a Divadlo za branou*, s. 120
[46] Štěrbová, A. *Topolovo básnické drama*, s. 32

Pro obě hry je příznačné, že jsou nedějové. Jsou založeny na dialozích postav, které mají postupně se odkrývající složité vnitřní dimenze. Topol používá běžně užívané metafory a výrazy, které však v celkovém vyznění textu povyšuje na metaforickou rovinu. Hojně užívá frazeologismů a idiomů jak v běžných významech, tak v nových významových spojeních. Jeho postavy, v našem případě muž a žena, mluví přirozeným jazykem, zdánlivě o banálních věcech. Tyty dialogy o ničem, a přesto o něčem bytostně důležitém, vyzdvihují rovinu existenciálního dramatu. I přes onu zdánlivou nedějovost je to hra o všechno: budoucnost, jejich vztah, smysl života, vše je nejisté. Hlavním atributem obou her je tápání a touha po štěstí.

Topolovy postavy jsou konkrétní a zobecňující. Jeho Évi není jen hloupá servírka, která vidí jediný smysl života v manželovi a dětech. Vyjadřuje touhu po naplnění, po uchování života a tím i lásky. Pro Vénu je to Kočka, Kočina, někdy koťátko moje. Évi je ale silná, má svou touhu a bojuje s Vénovým strachem – „krtkem".

Štěrbová dává *Kočku na kolejích* do kontextu středověké literatury, do období sporů duše s tělem. Podstatou těchto středověkých sporů bylo hádání o přednostech posmrtného a pozemského života (např. spor mezi Láskou a Krásou, Ctí a Hanou). Podle Štěrbové se tento spor realizuje jako spor mezi *„lyrickou ženou a prozaickým mužem"*. [47]

V druhé situaci je spor ženského a mužského poněkud zmírněn vzájemnými vyznáními. Hledání jistoty a zbavování se pochyb znehodnocuje „krtek" – Vénův strach ze ztráty svobody, úzkost, nejistota:

„Véna: Až se zas budeš ptát, proč to nejde, ten rodinnej krb, tak si mysli, že jsem ti svoje už řek. Heslo krtek!" [48]

Třetí situace dovršuje poznání, že už se nelze kam posunout:

„Évi: Zevšedňelo nám to.

Véna: Jeden pro druhýho jsme minulost. Sami sebe si připomínáme." [49]

Jejich vztah už zevšedněl, láska se změnila v kamarádství a je třeba se posunout někam dál, neustrnout ve vzduchoprázdnu. Évi se o tento posun snaží, budoucnost a pokračování vztahu vidí v dětech, konkrétním završení lásky dvou lidí.

Důležitým motivem *Kočky* je motiv smrti, který prostupuje všechny situace. Nejprve Véna rozbil zrcátko, mluví se o přejetém psu, Véna vypravuje o dědečkovi, který umře, a Évi vzpomíná na mrtvou želvičku. Hrozba smrti je zpřítomněna v malicherné hádce, kdy

---

[47] Štěrbová, A. *Topolovo básnické drama*, s. 35
[48] Topol, J. *Kočka na kolejích*, in Mazáčová, s. 151-152
[49] Tamtéž, s. 156

Véna Évi škrtí. Ve třetí situaci se smrt ukazuje jako možné východisko: Véna sahá po noži a Évi si nechává přitisknout jeho špičku na srdce.

Z obou Topolových textů (*Kočka na kolejích, Hodina lásky*) téměř úzkostně sálá strach. Strach ze samoty, ze smrti, ale zároveň naděje. Obě milenecké dvojice dosáhnou klidu s poznáním, že to nemůže trvat věčně. Základní situace těchto dvou tématicky spřízněných vztahových dramat je základní situace z *Kočky na kolejích*:

„*Véna: Člověk má bejt sám.*

Évi: Člověk je stejně sám." [50]

Jejich vztah po sedmi letech ustrnul na mrtvém bodě. Évi by chtěla nějakou naději, něco, z čeho se bude jejich vztah dál vyvíjet. Na konci hry vyřeší situaci ženským způsobem, dojede ke zdánlivému splynutí, k naleznutí jediného pevného bodu, z kterého bude dál vztah vycházet:

„*Véna: ...Stejně si myslím, že tě miluju. Ale jsou věci, který vím jen teď a nevystačí mi do zejtřka. S něčím se večír odeberu spat, z něčeho jinýho se probouzím, jak když mě přes noc něco vymaže. Kdyby to „teď" se dalo roztáhnout na celej život, jen o trošku dýl -! Chvíli tě vidím, chvíli nevidím, jednou tě hledám, pak zas nehledám, dneska jsem tady, zejtra budu pryč, jako když se mnou hází kyvadlo: když jsem ti nejblíž, už ti utíkám, jak jsem ti nejdál, už jdu zase blíž - a tak by sis mě měla přidržet, jak jednou přijdu, už mě nepustit, čím – to já nevím, jen ne rukama, to by se ve mně něco zlomilo, nějaký péro, co mě pohání –*

Évi: Teď už nic nechci, už se nebojím.

Véna: Ale co potom?

Évi: To nech na potom! Schovej mě chvíli u sebe a mlč."[51]

Véna se bojí uvázat, bojí se jistoty. Svoji lásku přiznává, ale zároveň se jí bojí. Proti tomu strachu se snaží Évi bojovat:

„*Véna: Kočko, nemůžu bez tebe bejt. To je to, co vždycky nakonec zjistím.*

Évi: Ale vyhlídku nemám žádnou. Pořád se se mnou potloukáš po širým světě." [52]

Évi už došla nejdál, kam mohla. Už se nebojí, protože ví, že už není co prohrát.

Évi věří v lásku a v manželství, musí věřit, aby měl její život nějaký smysl. Véna tuto její víru nesdílí a v tom spočívá jejich nedorozumění. Nevěří, že manželství a děti dokáží překlenout prázdnotu v duši člověka. Je zevnitř trápen skepsí, nejistotou, svým „krtkem".

---

[50] Topol, J. *Kočka na kolejích*, in Mazáčová s. 140

[51] Tamtéž, s. 163-164

[52] Tamtéž, s. 153

Véna je skeptik, nevěří, že by se mohlo něco opravdu změnit: „*Co z nás bude, to už dávno jsme, kotě moje. (...) Teprv nad hrobem uvidíš, jak jsi byl ve dvacíti mrtvej.* “ [53]

Situace *Kočky na kolejích* je zarámována *Maškarami* uvedenými v první části večera. *Maškary Kočce* připravují půdu, spíš ji lákají než zaplašují a uvozují základní atmosféru. Maškary chudáků, jejich víření, se posunují v druhé části večera přímo do nitra protagonistů *Kočky na kolejích*. Jakoby maškary byly metaforou našeho světa, jakoby svět kolem nás byl svět masek a jejich víření. Skutečné masky z němohry se ve druhé části stávají maskami pomyslnými, které před sebou snímají Véna a Évi.

Výrazněji než jiné Topolovy hry koresponduje *Kočka* s citovanou tezí Josefa Šafaříka: „*Skutečnost je to, co se tvoří, co je tvořeno, co musí být bez ustání tvořeno, jinak to není.*“[54]

Sergej Machonin ve své recenzi poukazuje, že jak je u Topola běžné, jeho „hra o třech situacích“ nemá děj v běžném slova smyslu. Soupis toho, co se stane, v podstatě nekončí. Místo děje je rozvíjena síť výpovědí, které nekončí a nezačínají, prostě se dějí. Soupis událostí je kusý a nevypovídá v podstatě o ničem. Děj hry se nekončí tím, že přijel vlak, čekání na něj je zarámováním děje, dává jednání postav smysl. Spíš vlak přijede, protože se končí síť tématických výpovědí. Závěr Krejčovy inscenace zřetelně evokuje její první část, *Maškary z Ostende*, není tedy jen jejím formálním zarámováním. Zpřítomňuje atmosféru němohry a podtrhuje její symbolický charakter a vyzdvihuje její mnohoznačnost. *Kočka na kolejích* je výpovědí, vcelku banální, o rozporuplném vztahu stěhováka a servírky, jejichž unavený vztah ustrnul na mrtvém bodě. Všechny motivy *Kočky* jsou nejdřív zamaskovány postupně se odkrývají. Topol nejprve motivy záměrně banalizuje, jako by *Kočka* byla ne hra, ale jen situace: na malém nádražíčku kousek od Prahy čekají po nepovedeném výletu Véna a Évi, stěhovák a servírka, na noční vlak. Čekání je dlouhé a nudné jako jejich už sedmiletý vztah. Évi by se chtěla vdát a mít děti, Véna nechce o ženění ani slyšet, tak začnou řeč na toto věčné a obehrané téma, a to je vlastně celá situace. Postavy se postupně dialogem odkrývají a jejich prvotní charakteristiky přestávají být důležité. Pod všední podobou hrdinů se začnou objevovat další složitější motivy. Évi není jen ta paničkovitá,vdavek chtivá ženská, ale je v ní velká láska a oddanost, touha po mateřství a potřeba krásy. Také Véna, původně představený skoro jako primitiv, je překrýván jinou podobou. Má nápady, fantazii, svou životní filozofii a daleko složitější a vrstevnatější vztah ke Kočce než se původně zdálo.[55]

---

[53] Topol, J. *Kočka na kolejích* , in Mazáčová, s. 147
[54] Program Divadla za branou. Ghelderode, M. *Maškary z Ostende;* Topol, J. *Kočka na kolejích*
[55] Machonin, S. „Kočka na kolejích“, *Literární noviny*, č.50, 11.12 1965, s.6

Touto novou podobou se dostává do popředí hlavní motiv lásky. Lásky mučivé, která se dostala na mrtvý bod. Dalším motivem je osudová nevyhnutelnost smrti, který Topol více rozvedl v *Hodině lásky.*

Na scéně *Kočky na kolejích* je minimum reálných prvků, situace jejich vztahu se postupně obnažuje a dává hře existenciální rozměr. Prostor opuštěného malého nádraží někde mimo civilizaci poskytuje protagonistům prostor pro dialog, který ovlivní celé jejich další směřování. Jediný kontakt s ostatními, zasazení do okolního světa, představuje scéna honičky venkovského chlapce, který je pronásledován kvůli děvčeti.

Josef Topol v Pražském rozhovoru zveřejněném v Programu Divadla za branou k premiéře hry charakterizuje téma Kočky takto: *„Protože bytosti ve hře mluví a jednají za sebe (přímo, nezprostředkovaně), podrobuje si jejich organismus svůj prostor v rozlehlé skutečnosti, která je kolem nich, vymezují si tento prostor v chaosu, kterým se pohybují: i když jim samým vládne chaos, i když samy ho zosobňují, provádějí nás chaosem daleko zhoubnějším (...), protože reagují, pojmenovávají, svědčí.“* [56]

Podle Krejči a Krause Véna a Évi se sobě vzdalují, ztroskotává každý pokus o splynutí duší. Hra je pojímána jako proud přirozených pozic, hovorových asociací. Jejich cesty se minuly. Na konci hry je ale ještě naděje, která umožňuje, aby vztah pokračoval. Tato naděje pak v *Hodině lásky* zcela zmizí. Oba hrdinové se nakonec stávají protihráči v otevřeném konfliktu. Évi je silná, dobírá se v sobě odvahy překonat strašlivou samotu moderního člověka činem, činem lásky. Proti ní stojí Véna jako tragický typ člověka ochromený něčím, co Topol nazývá „krtkem“ v člověku. Krtek je zbabělost a sobectví povýšené na životní princip. Je to skepse, strach žít a unést život, strach milovat.[57]

Na konci *Kočky na kolejích* se Véna přiznává Évi: *„Stejně si myslím, že tě miluju. Ale jsou věci, který vím jen teď.. Kdyby to „teď“ se dalo roztáhnout na celej život, jen o trošku dýl“.* [58]

Nelze říct, že tahle Vénova věta nějak vyřeší praktickou stránku jejich vztahu. Přesto je bodem, z kterého bude teď jejich vztah vycházet. Tato obnažená pravda je největším sblížením dvou lidí a krajní mezí jejich dorozumění. Dává smysl jejich vztahu, umožňuje pokračovat, sama se stává činem. Évi jako by tato pravda vysvobodila z absolutní touhy cele se zmocnit milovaného: *„Teď už nic nechci, už se nebojím.“* [59] Naděje umožňující pokračování se zrodila z okamžiku největšího možného sblížení, kterého jsou Véna s Évi

[56] Program Divadla za branou. Ghelderode, M. *Maškary z Ostende;* Topol, J. *Kočka na kolejích*
[57] Tamtéž
[58] Topol, J. *Kočka na kolejích*, in Mazáčová, s. 163
[59] Tamtéž, s. 164

schopni. Évi si chce tento okamžik podržet. Tady *Kočka na kolejích* končí a začíná *Hodina lásky*.

Véna je ještě stěhovák, Évi je servírka.V *Hodině lásky* jsou to už jen jakési odosobnělé odvozeniny osob třetího čísla, El a Ela. El je on, Ela je ona. Nic z každodennosti už necloní pohled, esence všedního dne se stává průhlednou. Dříve Topol vytvářel prostředí pro své postavy, splétal motivy, formoval děj. V *Hodině lásky* vrhá muže a ženu, téměř laboratorně, do situace předem určené, téměř hypotetické. V takto přísném omezení nic neodvádí pozornost od existenciální situace, kterou už není možné víc obnažit. Stejně stroze je vybavená scéna, která připomíná vězeňskou celu. Stůl, židle, pohovka jsou jen funkčními rekvizitami. Za závěsem, na němž je namalován zvířetník, leží stará Teti, která promluvy milenců ruší plísnivými výstupy.

Topol rezignuje na obvyklé motivace, nezavádí do hry běžné okolnosti, vše koncentruje k názorové primárnosti. Zdánlivá nevšímavost k člověku jako součásti světa vyhrocuje jeho podobu hledače a tvůrce života. Obrysy Topolových protagonistů se zvětšují, člověk se stává kosmem.

Milenci mohou dosáhnout největšího sblížení právě proto, že myslí, že je to jejich poslední setkání v životě. Ela předpokládá, že po Elově odchodu všechno skončí. Milence vzájemně spojoval i strach, že „to" nemůže trvat věčně. Ela chápe, že lepší je radikální změna než pomalé odumírání citu. Ztělesněním smrti je postava Teti. Teti je egocentrická, vše ničí, je agresivní.

Hodina lásky je poslední hodinou milenců před odjezdem, který bude trvat navždy. V poslední minutě je ale cesta zrušena. El sice zůstává, ale mezi milenci vzniká odcizení. Nejbližší možné sblížení je zmařeno a jejich vztah jako by pozbýval smyslu. Po takovém odcizení může následovat jedině smrt. Poslední slovo v hře má právě ona, ztělesněná v postavě Teti: *„Teti: O hodince lásky sníme, než se rozední – sen se přetrh a my víme, když se z něho probudíme, že byl poslední."* [60] Hodina lásky skončila a vše je zase jako dřív. Přestože El už nespěchá, odchází ještě zařídit spoustu věcí a Ela je opět sama se starou Teti, o kterou se musí starat.

V *Hodině lásky* je jedním z hlavních témat a zároveň jediným dějovým stimulem čas. V *Kočce na kolejích* se čas rozevřel jako zející prázdnota, která poměřovala čas dvou lidí. V *Hodině* jde o maximální koncentraci času, čas dramatický se kryje s reálným. Reálný děj přerušují pouze vzpomínky z minulosti, například seznámení, které milenci znovu prožívají.

---

[60] Topol, J. *Hodina lásky*, in Mazáčová, s. 280

Děj inscenace je napjatě sledován jako sportovní utkání, téměř se stopkami v ruce. El a Ela chápou zpočátku čas jako naději, pokoušejí se s časem smlouvat, dělí ho na vteřiny, aby měli pocit, že ho mají hodně. Tím však čas maří, nechávají ho plynout bez užitku. Proto se ho snaží popřít, rozsvěcují světlo, aby zahnali soumrak, zastavují hodiny. Vnitřní hodiny však běží dál, nelze je zastavit, a tak neustále posunují člověka ke smrti. Ela poměřuje čas komplexně, každá vteřina obsahuje všechny předchozí: *„Do poslední chvíle to bude poslední hodina s tebou.“* [61] Napětí stoupá s každou uplynulou minutou, kterou chtějí milenci maximálně využít. Rušivě působí požadavky nemocné Teti, opakované zvonění zvonku u dveří.

Na rozdíl do *Kočky na kolejích* vytvořil nyní Topol situaci statickou. Vrhl muže a ženu do situace, z níž není úniku. Milenci nemají šanci, a právě toto vědomí ničí jejich sen o životě, který se rozplývá tváří v tvář smrti. Nemožnost návratu a plynutí ke smrti symbolizuje i samotná postava Teti.

Vnější chování a jednání postav nepřekročí hranice všednosti, i když jsou postavy zároveň abstrakcemi.

Podle Kroči mají dialogy hry a její situace mají obrovskou metaforickou sílu. Někdy připomíná Elina promluva litanii. Ela vyjmenovává souhrn nejbanálnějších příhod, popisuje krásu obyčejných laskavostí, který jí poskytl El. Klade je před něj jako výčet nejdrahocennějších životních pravd.[62] Jejich idylické vyprávění místy připomíná pohádku:

„El: Byla jednou malá Ela.

Ela: A tys za ni všecko obstaral. Plášť jsi jí dones z čistírny – ona by ho nikdy nevyzvedla. Lístek v tramvaji jí koupil, z revizorů neměla strach. Když dostala žízeň, zavedls ji někam a dal jí napít, s tebou nevěděla, co je to žízeň. Když se dalo do deště, vždyckys ji pod něco schoval, třeba pod svoji aktovku nebo pod balíček s novou košilí, nebos ji zavedl do zastrčenýho průjezdu, kam by sama nevlezla, a byls to ty, kdo láskyplně tlačil lopatky, když se čelem chtěla opřít o tvoje čelo. Po nocích jsi s ní chodil a bylo to veliký – (...)“[63]

Situace jsou vystavěny na nejobyčejnějších jevových skutečnostech, řeč je prostá a sugeruje hovorové stereotypy. *Hodina lásky*, sen ve hře, je hra o úzkosti, o pouti za smrtí, které neutečeme. El a Ela se dostali do největší možné blízkosti mezi mužem a ženou. Jejich láska se ustálila vědomím, že „to“ nemůže trvat věčně. *Hodina lásky* je možná hra o

---

[61] Topol, J. *Hodina lásky*, in Mazáčová s. 256
[62] Kroča, D. *Poetika dramat a básní Josef Topola*, s. 53
[63] Topol, J. *Hodina lásky*, in Mazáčová, s. 267

tom, kolik člověk unese. Véna a Évi stojí tváří v tvář sobě a lásce, El a Ela stojí tváří v tvář snu o lidském osudu.

Podle Krause je od počátku jasný Topolův záměr formulovat problém nadsazeně. Rysy grotesky zdůrazňují obraznost a obecnost základního konfliktu - lásky. Láska se tu objevuje jako rozdílná touha dvou jedinců, tedy muže a ženy, po naplnění přirozeného cíle, který má ovšem pro každého z nich jiné atributy. Skrze bolest rozchodu, který oživuje uvadající lásku, dostávají se El a Ela k sobě, otevírají se jeden druhému a dochází k chvilkovému porozumění. K většímu porozumění, než k jakému došlo mezi Jí a Jím, už nemůže v lidském světě dojít. Okamžik lásky vymezený šedesáti minutami se rozpadá se zjištěním, že k odloučení nedojde. Topol jako by se skutečně snažil dostat až na jakousi pomyslnou hranici, snažil se rozpitvat člověka. Situace je o to obraznější, o kolik je Topol zobecnil na muže a ženu, aby žádné zbytečné zkonkrétnění neodvádělo pozornost od konfliktu, který je zde maximálně bolestně obnažen. *„Alespoň víme, kolik unesem!“*, říká jedna postava *Hodiny lásky*. V *Kočce na kolejích* Véna a Évi poznávají, že člověk je zajatcem života, neuhájí toužebný okamžik před proměnlivostí. Naděje je jedinou možnou zbraní v boji s úzkostí, samotou a beznadějí. Évi a Véna tak obstáli jeden před druhým a uchovali tím určitou podobu svého vztahu. V *Hodině lásky* podstupují hrdinové boj ještě trýznivější. Vše, čím El a Ela žijí, jejich sen, je vsazeno do hry. Do hry, která je o to děsivější, že člověk vlastně nemůže vyhrát. Ať se stane cokoli, jejich sen o lásce bude zničen. Ani na konci hry, kdy v poslední minutě El dostane telegram, že neodjíždí, se nedostaví očekávaná úleva. Už samotný trýznivý proces této hry zničil veškeré sny o štěstí. Na konci se zdá, že místo štěstí, kterého vlastně nikdy nedosáhnou, přichází spíš jakési rozčarování.[64]

V časově sevřeném tvaru Topol dostává vztah muže a ženy do univerzální filozofické roviny. Dva vybraní zástupci lidského rodu, všech mužů a žen, hledají v poslední hodině naději, lásku a společnou řeč.

Třetí Topolův text pro Divadlo za branou, hra ve snu, *Slavík k večeři* vystihuje a vyjadřuje mentální atmosféru doby. Topol si zahrává s absurdním dramatem spíš ve smyslu absurdních situací než ve smyslu významu žánru. Už sám název hry je absurdní – *Slavík k večeři.*

Podle Štěrbové se nejedná o absurdní drama v pravém slova smyslu, protože sama existenční otázka je dovedena ad absurdum. Prvkem, který dále výrazně odlišuje text od soudobého absurdního dramatu, je jazyk. Absurdní drama směřuje k devalvaci jazyka, řeč v takto žánrově vymezené hře ztrácí komunikativní funkci. Topolovy dialogy tentokrát

[64] Program Divadla za branou. Schnitzler, A. *Zelený papoušek*; Topol, J. *Hodina lásky*

mají najednou dokonce téměř surrealistickou podobu, ale ta je zřetelně vytvářena autorovou experimentální filologickou hrou, a ne podvědomým psychickým automatismem.[65]

Topolovy hry nejsou tragédiemi, zůstávají jen sny a hrami. *Slavíka k večeři* napsal Josef Topol po svém návratu z Ameriky v roce 1965 jako „zlý sen". Na první pohled se zdá nepodobný jeho předchozím hrám, ale v podstatě na ně navazuje. Topolovo téma je stejné, je tu přímá souvislost s *Jejich dnem* a *Půlnočním větrem*. Ve svých hrách Topol záměrně vyhledává situace, které mohou vychýlit skutečnost do nápadnější polohy, blíž k básni, blíž podstatě.

Inscenace *Slavíka k večeři* byla provedena zcela realisticky. Na scéně jsou konkrétní postavy, konkrétní lidská rodina, která si pozve na večeři hosta. Slavík je na návštěvě v rodině své vyvolené, kde se o něho všichni dobře starají. Postupně se však ukazuje, že sympatie jsou jen předstírané. Hlavním chodem, o kterém se mluví nebude vynikající puding, ale sám Slavík. Rodinka nakonec hosta zavraždí stejně jako řadu předcházejících nápadníků.

Toto zasazení do reality samozřejmě násobně zviditelňuje absurditu děje. Právě přes tuto konkrétnost hra dostává ve své jevištní podobě podobenství širšího a hlubšího dosahu. Významným motivem je koloběh neustále se opakujícího konzumování.

Podle Kroči *„Nevstupujeme již do příběhu, který se zastavil ve své mezní situaci, ale v této situaci, která nemá ani historii ani pokračování se ocitáme."* [66]

Stejně jako v ostatních Topolových dramatech, důležitou funkci má čas, v tomto případě naopak absence času. Čas se vymyká kontrole, protože přijít sem na návštěvu znamená odebrat se na věčnost. Pro rodinu čas neexistuje, popřeli ho i tím, že nemají hodiny. Pětice setrvává v neustálém čekání na něco, co nepřichází, ale o čem je třeba stále hovořit, na co je třeba stále myslet. Čekání ve *Slavíkovi* má zobecňující cíl: je to čekání na smrt. Slavík postupně s detektivním zaujetím odhaluje strašnou pravdu:

„Slavík: Promiňte, ale ta zahrada -

Dcera: Už jste se rozkoukal?

Slavík: Ta zahrada vypadá jako hřbitov.

Dcera: Je to hřbitov. Vidíte ty kopečky všude?

Slavík: Ano, ano. Připomínají hroby.

---

[65] Štěrbová, A. *Topolovo básnické drama*, s. 46

[66] Kroča, D. *Poetika dramat a básní Josefa Topola*, s. 42

Dcera: Jsou to hroby. " [67]

Úzkost, která pramení z protagonistovy neschopnosti odlišit realitu od snu, vytváří napětí mezi divákem a hrdinou. Slavík odchází na smrt s přesvědčením, že cokoli se stane, bude jen sen, ze kterého je možné se probudit.

Na počátku hry už není tajemství, které v průběhu rozkrýváme, situace je předem daná. Celá „hra ve snu" je pak demonstrací konzumní společnosti a jejího mechanismu, který nakonec pohltí každého, kdo se konzumování neúčastní. Této situaci je přizpůsobena i postava Slavíka, protože je příliš bezbranný a dlouho nechápající.
Ocitá se v domě bez paměti, v domě, kde vládne bezčasí. Bytí zde splývá se nebytím. Dialogy postav, které nedávají žádný smysl, vyústí v groteskní pointu.
Jeho konec je osudově nevyhnutelný, protože Slavík se do poslední chvíle zdráhá uvěřit, do jaké rodiny se to vlastně dostal. Paralelně se rozvíjejí i konflikty postav. Schéma je vcelku obyčejné, matka si nerozumí s dcerou a otec se nemůže přiblížit synovi. Dcera se upíná na Slavíka jako na možné východisko z ubíjející situace a jako jediná se snaží Slavíka zachránit před snědením, tedy vzepřít se autoritě, většině. Její pokus končí bezúspěšně, situace předem
daná se dohraje.

Postavy jsou stejně jako v předchozích aktovkách neurčité odvozeniny tentokrát příbuzenských vztahů. Ve hře vystupuje Otec, Matka, Dcera, Syn. Jediný, kdo se vymyká konkrétním jménem, jediný kdo má skutečnou identitu je Slavík. Rodina funguje jako přesně sehraný stroj, kde každý má svou striktně danou roli: Matka vaří výborné pudinky, Dcera má pod rouškou zamilovanosti zbavit hosta ostražitosti, Syn se pak učí od otce jeho kanibalské řemeslo. Otec jako postava stojící nejvýše v rodinné hierarchii zbavuje nápadníky života. Vykládá smrt, kterou posléze provádí za zavřenými dveřmi, jako akt, jímž život dostává smysl:

„*Slavík: Proč jsem tady?*
Otec: Když vám řeknu, abyste umřel -?
Slavík: Co abych?
Otec: Všichni jsme tu od toho, abychom umřeli, v tomhle domě, v tomhle pokoji, na téhle podlaze – i v koupelně, i v biografu jsme, abychom umřeli –
Slavík: Ale odpusťte, proč bychom se pak narodili?
Otec: Abychom umřeli. " [68]

---

[67] Topol, J. *Slavík k večeři*, in Mazáčová, s. 211
[68] Tamtéž, s. 220-221

V postavě Otce můžeme nalézt podobnost s jinými Topolovy hrdiny – arogantními suverény, jejichž hodnotový systém je degradován, jak je to například u postavy Smrťáka v *Konci masopustu.*

Bezprostředním zdrojem napětí je ve hře nedorozumění. To se rozvíjí s každým dalším faktem, který se Slavík o rodině dozvídá. Koncepci absurdního dramatu se vymyká postava Dcery, která je mnohem složitější. Jako jediná se chce vymanit ze stereotypu své rodiny, promluvy se Slavíkem v ní probouzejí lidství. Její snaha vzepřít se nátlaku ostatních a pokus Slavíka zachránit však ztroskotává. Stejně jako v ostatních Topolových hrách, i zde je silně zvýrazněn motiv lásky. Tím, že se Dcera doopravdy zamilovala, nelépe pomohla dokonání hrůzného činu. Její demagogický otec považuje slzy za pouhou kamufláž budoucí vražednice.

Podle Kroči se Slavíkův sen o všemohoucí lásce rozplývá ve střetu se skutečností, která je krutá: v tomto světě se nemiluje. Není tu pro lásku místo, pouze se o ni hraje ve smrtonosné pseudohře, která nemá pravidla, protože vítěz je předem dán.[69]

V této hře stejně jako v předchozích se uplatňuje porušování ustálené formy divadelní hry, Topol navíc přidává i notnou dávku černého humoru.

Poslední hrou Josefa Topola realizovanou v Divadle za branou byla inscenace s neobvykle dlouhým názvem *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*, s podtitulem „veselá hra s árií Figara". *Dvě noci s dívkou* tvoří syntézu reality a snovosti. Topol jako by měl potřebu jeviště znovu zalidnit konkrétními postavami. Od abstrahovaných postav se znovu vrací ke konkrétním jménům, k Rudolfovi, Dolfovi a Emilce. Po několika aktovkách se Topol znovu vrací k celovečernímu formátu hry, který opustil s *Koncem masopustu.*

Podle Kroči se Topol ve své sedmé hře pokusil o syntézu starších dramatických postupů použitých například v *Konci masopustu* s postupy novými, které vytvářel v Divadle za branou. Topol spojuje tvar metaforického dramatu s komikou, vedle prvků absurdního dramatu využívá i postupů komedie dell'arte a operetního žánru.[70]

Tématicky se do hry promítají dobové události, především invaze ruských vojsk a následný proces normalizace. Sám autor o hře říká: *„Chtěl jsem se dostat přes téma ze současnosti k jakési komedii dell'arte, ale pak do toho přišly všechny ty události, tanky, Palach, a mně se ta hra nějak pořád pootáčela, takže dodneška nevím, co to vlastně je.*" [71]

---

[69] Kroča, D. *Poetika dramat a básní Josefa Topola*, s. 47
[70] Tamtéž, s.56
[71] Tamtéž, s. 57

Fabule této hry je zdánlivě jednoduchá: v domě se zahradou žijí čtyři sourozenci: benjamínek Rudolf, Dolf, Róza a Emilka. Sourozenci se vracejí z pohřbu svého otce a v poněkud bizarním interiéru první scény vzpomínají na jeho libůstky. Rodinnou scénu přeruší absurdní příchod trojice vetřelců, z nichž jeden, Šéf alias Doktor, se představí jako otcův přítel z mládí. Nakonec se ukáže, že jde o trojici zlodějů, kteří chtějí sourozence připravit o dědictví po otci. Obětí jejich lsti se má stát Rudolf, který se zamiloval do figuríny. Rudolf nastraženou léčku prohlédne, přesto však Dívce šperky vydá. Ta zrazuje své kumpány a mizí.

Ve hře se kromě konkrétních postav vyskytují také postavy tajemné, nejasné: tři muži s baterkami, kteří prohledávají zahradu, sedm muzikantů a sedm myslivců s ručnicemi.

Hra je syntézou metafory a realistických narážek na posrpnový vývoj událostí. Kroča spatřuje v textu i druhý pól interpretace. Vykládá ho jako podobenství o potřebě uhájit pevná rodinná pouta jako jedinou životní jistotu. Tento aspekt vidí v láskyplném vztahu sourozenců k duševně nemocnému Rudolfovi. V závěrečné scéně sourozenci opět sní svůj sen o domově, který je zárukou klidu a bezpečí.[72]

Ve hře se volně prolínají reálné scény s iracionálními prvky, jako je například postava krejčovské panny, které podvodný trik vdechne život, nebo tajuplná zahrada, v níž mizí a zase se objevují jednotlivé postavy. Hra se svým způsobem vymyká i neobvyklým počtem scénických poznámek. Rozsáhlé statické poznámky jsou nejen na počátku dějství (První noc, Druhá noc), ale autor jimi prokládá i jednotlivé dialogy. Vzniká tak koláž textů, které popisují hrací prostor, stávají se popisem pohybu postav i důležitým dynamickým motivem hry. Ve hře je předepsána široká škála pohybových projevů od škádlení, vzájemného provokování až k fraškovitým honičkám.

Dvě noci s dívkou jsou syntézou snovosti a reality přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kterou Topol později rozvinul ve své další hře *Sbohem Sokrate*.

Třebaže všechny Topolovy hry psané pro Divadlo za branou jsou zdánlivě odlišné, ve své podstatě mají stejný smysl. Všechny se zabývají nejzákladnějšími věcmi člověka. Topolova dramata jsou složitou výpovědí o lidském nitru, o základních lidských situacích, o životě člověka, který je uvozen láskou a smrtí. Smrt má v Topolových dramatech mnoho podob, přes konkrétní postavy – Otec, Teti, kteří jsou jejím ztělesněním, nebo podobu času, který nás ke smrti posunuje, nebo naopak jeho absence. Ve všech Topolových hrách, které napsal pro Divadlo za branou, není děj primárně zobrazován. Jedná se o děj skrytý, probíhající

[72] Kroča, D. *Poetika dramat a básní Josefa Topola*, s. 58

v postavách, které se vyjevují. Děj není jednoznačně uzavřen, probíhá dál i po skončení hry.

Topolovy postavy jsou postavy bloudící ve vlastní duši, postavy hledající. Přes toto hledání se dostávají až na konec a doberou se ve svém tázání jediné skutečné jistoty – smrti. Tímto setkáním, které v sobě má něco osvobozujícího, se mohou postavy odrazit a znovu hledat cestu k samy k sobě. Záliba v tématu smrti není u Topola ničím dekadentním, Topol nahlíží smrt jako nevývratný úděl, který prostupuje celý náš život.

Úbytek reálnosti, který spatřujeme v jeho hrách, není pouhým dramatickým experimentem, ale má konkrétní význam. Slouží k tomu, aby se zcela bez všech slupek konkrétní reality odkrylo to, co se nás nejbytostněji dotýká. Vodítkem k interpretaci Topolových dramat je jeho jazyk. Je to jazyk básnický, jazyk dramatický. Je to jazyk, který jako by byl ze života, a přesto se podobá básni. Na nepatrné ploše dokáže Topol poukázat na konflikt a současně ho utajit, charakterizovat postavu, posunout děj.

Divadlo za branou poskytovalo Topolovi nesmírnou svobodu při jeho tvorbě. Všechny své texty tvořil Topol s důvěrou v Krejču jako režiséra, s důvěrou, že budou adekvátně převedeny na jeviště a že se nezničí, spíše naopak zvýrazní jejich poetika. Spolupodílel se tak i na inscenačním slohu Divadla za branou. Znalost režijní a herecké Krejčovy práce ovlivňovala zpětně i vznikající texty. Nemohla nemít vliv na podobu jeho her.

Topolova dramata se mohou zdát nepozornému divákovi bezvýchodná, beznadějná. Nikdo ale nemůže popřít jejich básnivost, krásný jazyk, který pojmenovává poslední věci člověka.

Slovy Mazáčové se *„dramatik a režisér setkali a podnikli odvážný ponor do tíhy lidského bytí v touze zachytit ji smutným a krásným obrazem. Vytvořili tak opravdové theatrum mundi, to, v němž se nehraje o životě, ale doslova o život, o zachování jeho transcendentního rozměru. A to je snad nejvyšší výsadou a nejvlastnější podstatou umění.“* [73]

[73] Mazáčová, B. *Josef Topol a Divadlo za branou*, s. 422

4. Inscenace

V této kapitole, která tvoří spíše reálný kontext teoretickým částem mé práce, ve stručnosti přiblížím všechny inscenace uvedené souborem Divadla za branou spolu se základními údaji o představeních. Inscenace pro co největší názornost řadím chronologicky od první, zahajovací hry, až po poslední inscenaci *Dvě noci s dívkou*, která se vzhledem k nepřízni moci a ministerstva kultury nedočkala oficiální premiéry.

Za sedm let své existence, do roku 1972, kdy bylo divadlo z politických důvodů administrativně zrušeno, vytvořilo celkem dvanáct inscenací.

Základem dramatizace textů na jevišti je umělecká koncepce režiséra, v našem případě Otomara Krejči, a jeho porozumění dramatickému textu. Je to právě režisér, který určuje vztahy jednotlivostí k celku, kdo užívá všechny prostředky pro všestranný výklad dramatického díla. Kraus ve svém eseji definuje režii jako zvláštní druh aktualizace textu, při níž je dramatikova invence imaginativně rekonstruována specifickými výrazovými prostředky divadla. Rovina slovních výrazů zůstává jen jednou z významových složek. Jazyk divadla umožňuje, aby tato složka byla rozvinuta všemi dostupnými prostředky, jimiž je schopen režisér vyjádřit své porozumění textu.[74]

Režie v Divadle za branou je jednoznačně reprezentována uměleckou osobností Otomara Krejči, který inscenoval kromě pár výjimek (jedná se o hry *Marná láska snaha* v režii Heleny Glancové, *Ptáčník* a *Slavík k večeři* a *Dvě noci s dívkou* v autorské režii Josefa Topola) všechna představení.

Jak bylo již řečeno, Krejčova koncepce nepočítala s divadlem pohodovým, ale nárokovala si celého diváka. Práce Heleny Glancové spočívala na stejných základech, na kterých stavěl i Krejča. V rozhovoru pro *Mladou frontu* v roce 1970 na otázku, co pro ni znamenal vstup do Divadla za branou, uvedla: „*Hodně práce a starostí, nesnadný život – a vzácnou příležitost být u toho, když se dělá divadlo, po jakém jsem toužila dávno před založením Divadla za branou. (...) Věděla jsem, že tomu hlavnímu, čím se stává divadlo uměním, se naučit nelze. Ale mám nyní alespoň konkrétní představu o pojmu „řemeslo režiséra“, a tedy i o svých profesionálních dluzích.* “ [75]

Krejča používá a prohlubuje režijní metody, které uplatňoval už dříve v Národním divadle.

Při uchopování textu inscenace dosahuje takzvaného radikálního zdivadelnění.[76]

---

[74] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 50
[75] Štěpánek, B. „Dvojnásobná premiéra Heleny Glancové“, *Mladá fronta*, 14.10. 1970
[76] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 417

Obnažuje hru jakožto hru, čímž zdánlivě oslabuje schopnost účasti diváka s jednajícími subjekty. Krejča motivuje hlediště hlubším zájmem, posunuje pozornost diváka od dramatického příběhu a jeho postav na jejich představitele, herce, na herecké drama. Tento postup uplatňuje zejména v *Lorenzacciovi*, *Rackovi* a *Ivanovovi*. Představení se divákovi doslova představuje. Je před něj postaveno a zároveň mu dává najevo, čím je. V této poloze je zahrnut nárok na aktivitu hlediště při vnímání inscenace. Krejča hru nijak neoddaluje dramatickému textu. Jeho přístup spočívá podle Krause v bytí uvnitř hry a svou účast na ní nese jako úděl, jemuž se nelze vyhnout.[77] Krejča svou interpretaci podřizuje hře, důvěřuje autorovi a zároveň jedná v souladu s podmínkami hry. Jeho režijní přístup ovšem spočívá na hlubších základech než je pouhé převtělování a nereflektované spontánní prožívání.

Od prvních inscenací (*Kočka na kolejích*, *Tři sestry*, *Maškary z Ostende*) Krejča důsledně směřuje k syntetickému divadlu.Vnitřní vztahy hry jsou zviditelňovány a zkonkrétňovány v detailu.

Podle Veltruského Krejča neodkazuje jazykovou složku na druhé místo, pouze zviditelňuje literární text tím, že dialog pojí se znaky vizuálními zejména prostřednictvím všestranného herectví.[78]

Při inscenacích Čechova použil netradiční metody režisérské práce. Jasně to můžeme sledovat ve *Třech sestrách*; jde o to, že všechny postavy jsou stále přítomné, vzpomínky se nedějí v řeči postav, ale přímo na scéně. Jejich vzpomínky a sny se reálně dějí souběžně s dějem hry. Krejča usiloval o syntézu všech jevištních složek v jednotnou kompozici. Jeho osobitý režijní rukopis charakterizuje lyrická i dramatická síla scénického vyjádření textu. Pro jeho režijní metodu bylo příznačné křížení dialogů a reakcí, které vytvářely další významové roviny. Provázáním všech složek vznikl mimořádně složitý scénický útvar. Při vnímání Krejčovy osobnosti vyvstala jedna důležitá otázka: je Krejča zástupcem divadelní avantgardy nebo naopak pokračuje v procesu obnovy divadla, která se započala před mnoha lety?

Podle Veltruského Krejču s avantgardním divadlem spojuje hledání nových cest, úsilí neustále obnovovat divadlo a divadelnost. Zároveň je spojen celkovou velkolepou obnovou, jíž divadlo prošlo zhruba za posledních sto let. Svým postavením herectví do absolutního popředí divadelního představení se ovšem Krejča od svých avantgardních předchůdců liší.[79]

---

77 Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 418
78 Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*, s. 258
79 Tamtéž, s. 256-257

Navzdory tématické, žánrové a stylové různorodosti jednotlivých her se tvorba Divadla za branou vyznačovala ucelenou divadelní poetikou. Krejčovi se podařilo z autorů tak různých jako je Topol a Ghelderode, Čechov a Nestroy, Giraudoux a Musset, Schnitzler a Sofokles vytvořit jeden svět, vycházející z představ režiséra ale potvrzený celým souborem. Svět, ze kterého promlouvá pravá bolest a touha po svobodě.

Divadlo spolupracovalo se scénickým výtvarníkem Josefem Svobodou, který se podílel na většině inscenačních projektů. Jeho tvorba se tu oprošťovala od tradičních výtvarně architektonických prostředků, místo nichž se uplatňuje vyznačení časoprostoru a jeho proměn světlem, pohybem herce a akustickou scénou. K inscenaci *Slavík k večeři* a *Ptáčník* scénu vytvořil avantgardní malíř Mikoláš Medek spolu s Josefem Wagnerem.

Zahajovacím představením Divadla za branou byla Ghelderodova němohra *Maškary z Ostende* a Topolova *Kočka na kolejích* 23.listopadu 1965, shodou okolností v den čtyřicátých čtvrtých narozenin Otomara Krejči. Ghelderodova pantomima měla být nejprve nastudován s tanečníky, postupně se však ukázalo, že pro Krejčovy inscenační záměry je potřeba herců. Němé jednání v *Maškarách* má baladický charakter. Opilý námořník, sledovaný smrtí, čertem a karnevalovým průvodem, se nakonec sám stává maškarou. V *Maškarách* hráli Hana Maciuchová, Jiří Zahájský, František Řehák, Hana Pastejříková a další. Scénu vytvořil Josef Svoboda a pohybovou spolupráci s herci dělali Lea Janečková a Pavel Šmok. Masky a kostýmy pro inscenaci navrhl Jan Koblasa.

Krejča velmi sugestivně ztvárnil atmosféru a poslání hry. Gehelderodovy *Maškary* jsou zběsilým karnevalem ostendských maškar - prodavačky ryb, drbani, přístavní rybáři a chudý přímořský lid víří na scéně ve zběsilém rytmu. Krejča se zhostil těžkého úkolu vyjádřit se na jevišti jen neverbálními divadelními prostředky velmi úspěšně. *Maškary* byly navíc útvarem i tématem něčím pro naše divadlo ojedinělým.

Ghelderodova pantomima vychází z obrazu belgického expresionistického malíře Jamese Ensora. Krejčovo pojetí *Maškar* se síle Ensorova obrazu značně přibližuje. Scéna je zaplněna drsnými lidmi, chudáky, kteří těžce pracují, a za svou práci si dopřávají stejně drsnou zábavu.

Ghelderodova myšlenka, že individuum je masou nebo systémem donuceno se přizpůsobit, se později plně rozvinula v absurdním dramatu. Krejča se Svobodou vytvořili nesmírně intenzivní výtvarnou podobu němohry, která je tlumočena rovněž adekvátní hudební kompozicí. Na konci představení leží na jevišti skutečné masky, které si maškary odložily. Na tento motiv navazuje v druhé části večera Topolova *Kočka na kolejích* s Janem Třískou a Marií Tomášovou v hlavních rolích. Jako Chlapec se na scéně nakrátko objeví i Miroslav

Masopust, jako První a Druhý mladík Jiří Zahajský a Jiří Klem. Inscenace byla samozřejmě v režii Otomara Krejči, kterému asistoval Bohdan Denk.

Dva mladí lidé si na pozadí skutečných masek z předchozí části večera sundávají masky pomyslné sami před sebou. Scéna se záhy změní na realistické prostředí malého nádražíčka někde u Prahy. Na scéně jsou koleje, bouda, lavička. *Maškary* tvoří v inscenaci kontext *Kočky na kolejích*. Jejich ústřední hudební motiv se v *Kočce* několikrát objevuje. Strhující hudbu napsal Yvan Dailly a pro potřeby inscenace upravil Miroslav Ponc. *Kočka* je velmi poeticky ale zároveň i naturalisticky drsně a pravdivě nastudovaná. Krejčovo scénické vyjádření dále dotváří samotný dramatický text. Inscenace působí jako choreografovaná, jak si mnozí kritici mylně mysleli. Krejča se tohoto úkolu zhostil s odpovědností sobě vlastní. Věděl, že text sám o sobě je dokonalý, ale na jevišti by se jistě dal necitlivým uchopením zkazit.

Příběh *Kočky na kolejích* je zdánlivě zcela prostý: stěhovák Véna a servírka Évi čekají na vlak na opuštěné zastávce a povídají si o svých neutěšených vztazích. Ale Krejča vystihl, v čem je to báseň, a adekvátními prostředky ji převedl na jeviště. Maximálně vyzdvihnul metaforickou rovinu příběhu a v inscenaci zdůraznil skryté mnohoznačné významy, které můžeme nalézt v textu.

Krejča Topolův text svým citlivým zpracováním posunul ještě dál. Inscenace je doslova nabitá významy. Jako neblahé předznamenání budoucnosti je zostřen motiv honičky. Krejčovo představení má skvěle budované napětí. Rozhodující složkou je dynamika projevu a řeč těla. Évi a Véna se chvílemi škádlí jako děti, o chvíli později se vášnivě přou. Nezůstávají na místě, neustále jsou v pohybu. Také jejich pohyby působí jako promyšlený tanec.

Jan Tříska, stěhovák v džínech, si s publikem okamžitě rozuměl. Na otázku, kdo je vlastně Véna, Smetanovi odpověděl: *„Má v sobě hodně protikladů, ale především je skeptik, protože je poctivý. Poctivý k sobě, k životu. Ve všem, co dělá, hledá smysl. A těžko ho nachází. Než by řekl mám tě rád a nevěděl přitom, jestli to bude moci říct ještě zítra, neřekne raději nic. Sedm let žije se svou láskou, sedm let, aniž ve vztahu nachází nějakou perspektivu. Manželství jsou pro něho koleje, ve kterých lidi jedou jen tak bez rozmyslu, ze zvyku...“* [80]

Krajní minimum reálných prvků Svobodovy scény (část dřevěné čekárny, lavička, koleje) je jevištním životem postav obehráno s velikou vynalézavostí. Toto objevování

[80] Smetana, M. *Dvě kariéry Jana Třísky*, s. 42

významových možností scény za jejího minimálního vybavení hodnotí Suchařípa jako režijní mistrovství.[81]

Další, v pořadí druhá, inscenace Divadla za branou, Čechovovy *Tři sestry* v překladu Karla Krause a Josefa Topola, uvedlo divadlo v Praze na oficiální premiéře 1. října 1966 opět v režii Otomara Krejči. Jako jeho asistentka se zde poprvé objevila divadelní režisérka Helena Glancová, která s Krejčou spolupracovala již v minulosti mimo Prahu a v Divadle za branou po Krejčově boku setrvala až do konce.

Jak bylo již řečeno, představení měla většinou v rámci zkoušek neoficiální premiéry mimo Prahu. Krejčovy *Tři sestry* byly poprvé uvedeny 6. května v Táboře, posléze v Ústí nad Labem, Příbrami, Ostravě, Mariánských Lázních, Karlových Varech, Plzni a v Sokolově.

Tři sestry, Olgu, Irinu a Mášu ve hře ztvárnily Marie Tomášová jako Máša, Věra Kubánková jako Olga a Hana Pastejříková jako Irina. Barona a poručíka Tuzenbacha ztvárnil Jan Tříska. Mezi dalšími herci jsou Radovan Lukavský, Rudolf Jelínek, Václav Neužil, Leopolda Dostálová, Ladislav Potměšil, František Řehák, Bořík Procházka a mnoho dalších skvělých hereckých osobností. Sám Otomar Krejča věrně zahrál jednu z postav, lékaře a opilce Čebutykina. Krejča ho hrál s absolutním smyslem pro ubohost té postavy, která v posledním dějství není schopna víc, než nesmyslně blábolit. Výborný herecký výkon podal také Tříska v roli barona Tuzenbacha. Podle Smetany byl jeho baron něžný a jemný, taková plachost byla téměř nemoderní. Otomar Krejča řekl, že Tuzenbachem vstoupil Tříska do období herecké dospělosti.[82] Do této doby se Tříska mohl ztotožnit s postavou, tentokrát měl před sebou těžší úkol. Měl ztvárnit člověka zcela odlišného, člověka jiného temperamentu i chování, způsobu myšlení, které neodpovídalo Třískově povaze.

Zajímavé je i jak se podle Krejči Tříska zprvu složitě zmocňoval role, přestože pracoval poctivě jako vždy. *„Chybělo jí to hlavní: živé propojení Tuzenbachova životního postoje s vnitřním světem Jana Třísky. Pracovali jsme dále. Až se nakonec podařilo, že Tuzenbach začal mluvit lidským hlasem. Inscenace otevřela oči.“* [83]

Scénu pro inscenaci vytvořil výtvarník Josef Svoboda a hudbu stejně jako v předcházející hře Miroslav Ponc, kostýmy pocházely od Jarmily Konečné.

---

[81] Suchařípa, L. „Člověk je stejně sám“, *Divadlo*, roč. 17, březen 1966

[82] Smetana, M. *Dvě kariéry Jana Třísky*, s. 44

[83] Tamtéž, s. 45

Jak jsem již zmínila, Krejča uchopuje Čechova zcela nově a netradičně. Tím, že nesmírně obnažil a posílil základní témata, udělal za *Tří sester* drama člověka vůbec. Jejich touhy po Moskvě jsou natolik přítomné, že až bolestně působí na duši diváka. Divák z jiné země a žijící v jiném století má pocit, že se hraje o něm, že situace na jevišti se ho bytostně dotýkají. Krejča vytvořil spojnici jeviště s duší diváků. Drama si s sebou divák nese i po odchodu z divadla. Během představení jsou stále všichni aktéři ale i všechny děje neustále přítomné. Vzpomínky sester, jejich sny a touhy, to vše se neděje jen ve slovech ale přehrává před divákovýma očima. Čechovovy tři sestry žily na počátku století v zapadlém městě život, který rozhodně nebyl šťastný. Touží po Moskvě, kam se však z gubernie nikdy nedostanou. Je to hra o nenaplněné touze po lepším a šťastnějším životě, o touze, která je pro nás stále aktuální.

Patočková uvedla, že Krejčův výklad *Tří sester* je od počátku bez sentimentality tradiční interpretace. Krejča usiluje o věcnost a objektivitu. Přitom postavy nesoudí předem, ale zároveň je nepřeceňuje ve smyslu jejich údělu. Zbavil je lehce patetického a romantizujícího nánosu, který se na nich v mnoha předchozích ztvárněních, s výjimkou inscenací Činoherního klubu, usazoval. Interpretační posun je výrazný zejména v postavách sester. Jsou zbaveny poetického oparu, aniž jsou beze zbytku zprozaizovány. Krejčův pohled není černobílý, otázka mravní kvality hrdinů je nevyřešena. Nemůžeme určit postavy zlé a dobré, nelze mezi ně položit dělící čáru.[84]

Dramatický konflikt *Tří sester* viděl Krejča v rozporu jedince a prostředí, v němž žije, iluzí o sobě a skutečné reality. Patrné je to hned v prvním jednání, kdy idylický vztah sester k lidem, k domu, k životu a snu o Moskvě se setkává s brutální realitou. Máša, nejcitlivější a nejimpulsivnější z nich, si najednou zděšeně uvědomuje, jak to dřív bylo jiné, jak přicházelo „třicet až čtyřicet lidí", všechno vlastně bylo lepší.
Životní zkoušky, které sestry podstupují, jsou čím dál tím těžší. Krejča vystihl dokonale tragičnost Čechovovy bezvýchodné osamělosti, která prostupuje celým umělcovým dílem. Krejčovo přestavení má silnou a paradoxně řečeno věcnou poezii. Nezbývá než zopakovat, že Krejčova režie je ideově věrná textu.

Smirnová ve svém eseji podotkla, že Krejča má v souladu s Čechovem na jevišti rád kontrasty a polostíny. Tichý a klidný rozhovor sester u stolu a jejich oblíbené téma: do Moskvy, do Moskvy, náhle zazní do poklidné atmosféry chlapecký smích z hloubky domu,

[84] Patočková, J. „Tři sestry za branou", *Divadlo*, č. 9, roč. 18, 1967

kde hosté začali hodovat. Nebo zvuky balalajky, které kontrastují s ušlechtilým klidem sester.[85]

Po *Třech sestrách* sáhla dramaturgie divadla do zcela odlišného soudku. 11. ledna 1967 měla premiéru inscenace Jeana Giraudouxe *Intermezzo* pod režijním vedením Otomara Krejči, asistovala mu opět Helena Glancová. Inscenace byla poprvé předvedena 2. ledna roku 1967 na předpremiéře v Plzni, pak v Ostrově nad Ohří, Karlových Varech a Mariánských lázních.

Výpravu k tomuto představení udělal netradičně Josef Šíma, na jevišti byly použity plastiky Jana Koblasy. Hudbu k *Intermezzu* složil Jan Klusák a pohybovou spolupráci zajistila jako stejně jako v *Maškarách* choreografka Lea Janečková. Kostýmy opět navrhla Jarmila Konečná. Hlavní postavu Isabelu v této hře na hranici mezi realitou a snem ztvárnila Marie Tomášová. Ducha vytvořil Jan Tříska, z dalších herců se na jevišti objevili Lubomír Lipský, Ladislav Boháč, Rudolf Jelínek, Bořík Procházka, Milan Riehs a další.

Snová hra, *Intermezzo*, konfrontuje vztah člověka s vesmírem, tedy mikrokosmem a makrokosmem. Scénickou realizaci přizpůsobil Krejča osobitému Giraudouxově světu. Uplatnil tedy zcela odlišný umělecký postup než například v inscenacích Čechova. Krejča chápe, že Čechovovy postavy nejsou ve hře úzce spjaty s autorem. Autor nezasahuje viditelně, zdánlivě nechává postavy svobodně jednat. A jednání Čechovových postav odpovídá jejich charakterům. Stručně řečeno máme pocit, že Čechovovi lidé žijí nezávisle na dramatikovi. Naopak v *Intermezzu* je autor nepokrytě přítomen. V jeho nereálném světě, který před námi od prvních replik rozprostírá, platí poetický osobitý zákoník Giraudouxovy obrazotvornosti. Vazby s reálným světem jsou uvolněné a podřízené autorově imaginaci. Postavy jsou autorovými přímými tlumočníky.[86]

Po Giourdouxovi uvádí Divadlo za branou jako svou další inscenaci Topolovu adaptaci Klicperova *Ptáčníka* a Topolova *Slavíka k večeři* v jednom představení, rozděleném na dvě části. Pražská premiéra se konala 22. března 1967. Obě hry s herci nastudoval tentokrát Josef Topol. Tato čtvrtá inscenace byla prvně uvedena v únoru v Ostravě a v Písku. Scénu pro *Ptáčníka* a *Slavíka* vytvořil český avantgardní malíř Mikoláš Medek ve spolupráci s Josefem Wagnerem. Na režii s Josefem Topolem spolupracovala Krejčova asistentka Helena Glancová, kostýmy navrhla Daniela Šimkovicová.

V *Ptáčníkovi* se poprvé v Divadle za branou objevil jako herec Otomar Krejča mladší, dále herci Bohumila Dolejšová, Zdeněk Martínek, Miroslav Masopust, Jiří Klem, František

[85] Smirnová, N. „S vírou v člověka", rukopis, Divadelní ústav, obálka č. 796/1

[86] Program Divadla za branou. Giraudoux, J. *Intermezzo*

Řehák, Milan Riehs, Jiří Zahajský a další. Jak jsem již uvedla v kapitole věnované dramaturgii, Josef Topol dramatický text upravil a trochu pozměnil. Při jeho realizaci narážel na spoustu těžkostí souvisejících s tím, jak je Klicpera u nás vnímán. Topol se zbavil klicperovské konvence a převedl tuto komedii o jednom jednání do básně a podobenství hlubšího dosahu a snažil se maximálně vyzdvihnout vážný tón hry, která byla dosud vnímána jako komedie.

Ve *Slavíkovi k večeři* se básník obrací k absurditě. Podle Josefa Topola není Slavík absurdní drama: *„pokoušel jsem se ve svých hrách hledat situace, které by mi pomohly vychýlit skutečnost do nápadnější polohy, blíž k básni, blíž k podstatě.“* [87]

Při realizaci *Slavíka* se jistě nabízel abstraktnější postup. Topol však postupoval realisticky, snažil se o vytvoření konkrétních postav, konkrétní lidské rodiny, která si pozve hosta na večeři. V této absolutní jevištní konkrétnosti se stává „hra ve snu“ podobenstvím mnohem širšího a hlubšího dosahu. Konkrétnost maximálně vyzdvihuje absurditu, až ji povyšuje na obecně platný životní princip.

Slavíka v inscenaci ztvárnil Miroslav Masopust, „lidskou rodinu“ Jiří Klem, Hana Pastejříková, František Řehák a Jarmila Derková.

Josef Topol prokázal schopnost vynikající autorské režie a schopnost dát svému textu jevištní rozměr. Na scéně opět pracoval Mikuláš Medek s Josefem Wagnerem, kostýmy navrhl tentokrát Jiří Fiala.

Jako svoji v pořadí pátou inscenaci nastudovalo Divadlo za branou nestroyovsko - mahlerovskou adaptaci Johanna Nepomuka Nestroye *Provaz o jednom konci*. Před pražskou premiérou, která byla 26. listopadu 1967, byla tato „fraška se zpěvy“ uvedena na podzim v Ústí nad Labem, Karlových Varech, Ostravě, Olomouci a Litoměřicích. Nestroyova adaptace s dramaturgickými úpravami Zdeňka Mahlera a Karla Krause se inscenovala pod režijním vedením Otomara Krejči a Heleny Glancové.

Scénografii pro hru vytvořil Josef Svoboda a hudbu na texty písní Petra Rady složil Petr Hapka. Důležitá byla opět pohybová spolupráce s choreografkou Leou Janečkovou. Kostýmy k této inscenaci navrhla Jarmila Konečná.

Hlavní postavu, Lipse, ztvárnil Jan Tříska. Mezi dalšími účinkujícími herci jsou Marie Tomášová jako Madame Glanzová, o kterou se dělila s Věrou Kubánovou, Ladislav Boháč, Rudolf Jelínek, Bohumila Dolejšová, Hana Pastejříková, Bořík Procházka, Václav Neužil a jiní. Pro Krejčův způsob práce je typické hledání slohu inscenace ve filozofickém jádru

[87] Program Divadla za branou. Klicpera,V.K. *Ptáčník*; Topol, J. *Slavík k večeři*

hry. Ani tady se Krejča neodchyluje složitým výkladem postav od původní myšlenky lidové frašky se zpěvy a pohádkovým dějem.

Podle Krejči jsou Nestroyovy postavy obnažené, ničím zvláštní, nemají složitý vnitřní život. Jejich vztahy jsou jednoduché a podobné: boj o dominování nad druhým.[88]

Vedle scénografie sází Krejča ve své inscenaci na důležitost hudebních motivů. V *Provazu o jednom konci* hudba přímo vstupuje do jevištní akce a stává se hlavním rytmickým prvkem celé inscenace. Postavy se projevují hlavně pohybem, zejména chůzí, kterou jsou jednotlivé postavy charakterizovány. Poskakují, kolébají se, běhají, šourají se a všechny působí tak trochu bláznivě, díky tomu jsou však docela milé.

Krejča se při ztvárnění dívčích postav vyhnul sentimentu, pro který by se v textu našlo dost opor, ale těžko by odpovídal nestroyovské nadsazenosti a ironii.

Po výletu do světa lidové frašky se divadlo opět vrátilo ke svému dvornímu dramatikovi, Josefu Topolovi. Šestou inscenací divadla byl opět komponovaný večer ze dvou částí, aktovek *Zelený papoušek* Arthura Schnitzlera a Topolovy *Hodiny lásky*. Dramaturgie spojila do jednoho celku Schnitzlerovu grotesku a Topolův „sen ve hře". Režii měl opět Otomar Krejča s Helenou Glancovou. Představení se tradičně ukázalo mimopražským divákům v průběhu roku v Plzni, Kroměříži, Gottwaldově, ale i mimo republiku v Záhřebu, Florencii, Benátkách, Parmě, Miláně, Oslu a Paříži. Oficiální pražská premiéra se konala až 14. prosince1968. V *Zeleném papouškovi* hráli Miroslav Moravec jako vévoda Emile, Jiří Zahajský jako hrabě Francois, Miroslav Masopust, Miloš Nedbal, Jiří klem, Hana Pastejříková, Hana Maciuchová, Bohumila Dolejšová a další. V inscenaci byl použit text písně Petra Rady a pohybovou spolupráci s hereckým souborem tentokrát vedl Luboš Ogoun.

Bohatě zalidněný *Papoušek*, který se odehrává v období francouzské revoluce ve sklepní krčmě, tvoří ostrý kontrast k osamělé *Hodině lásky* s třemi herci jen zdánlivě. Spojuje je téma nevyhnutelné konečnosti a bezmoci člověka, které v době uvedení inscenaci nabylo na prudké aktuálnosti. V *Papouškovi* je jeviště zaplněno postavami, před divákem se odehrává drsné a divoké divadlo na divadle. Nad vším duní melodie revoluční písně, herci vystupují v bohatých kostýmech. V *Hodině lásky* je scéna udělaná daleko střízlivěji. Na scéně je konkrétní pokoj, který svým strohým vybavením připomíná spíš vězeňskou celu. V ní se spolu loučí El - Jan Tříska a Ela - Marie Tomášová ve své poslední „hodině lásky". Jako všudypřítomnou hrozbu smrti za plentou slyšíme Leopoldu Dostálovou alias Teti.

---

[88] Krejča, O. „Na okraj režijní knihy", in Program Divadla za branou. Nestroy, J.N. *Provaz o jednom konci*

Výpravu k *Hodině lásky* vytvořil Josef Svoboda, hudbu složil Petr Hapka a kostýmy pro herce opět navrhla Jarmila Konečná. Scéna je zde ještě více vyabstrahována než v *Kočce na kolejích*. Začátek *Hodiny* přejímá motiv revoluční písně z *Papouška*. Ta se zde dostává do mnohem intimnějšího kontextu. Obě aktovky mají společné významové básnické ladění, které je podpořeno důslednou hereckou přípravou pro Divadlo za branou příznačnou. Při realizaci inscenace Krejčovi asistovala opět Helena Glancová.

Po úzkostném poselství *Hodiny lásky* nás sedmá inscenace Divadla za branou zavede tentokrát do renesanční Itálie. Otomar Krejča inscenačně upravil a režíroval největší dramatickou skladbu Alfreda de Musseta *Lorenzaccio*, která patří podle mnoha kritiků k vrcholnému dramatu devatenáctého století ve Francii.

Divadlo uvádí *Lorenzaccia* v Praze od 7. října 1969. Poprvé byl ukázán v červnu toho roku v Olomouci, Brně, Bratislavě, Gottwaldově, Ostravě a Táboře.

Otomar Krejča, tentokrát za režisérské asistence svého syna, znovu ladí a prohlubuje své režijní postupy. Snaží se o syntézu všech jevištních složek, montáží prvků a složek vytváří bohatou režijní kompozici. Stěžejní důraz klade na herce. Scénu opět vytvořil Josef Svoboda, tentokrát ve spolupráci s Janem Koblasou, který je autorem masek a výtvarného řešení postav. Hudbu pro inscenaci složil Petr Hapka a kostýmy navrhla Jarmila Konečná.

V *Lorenzacciovi* hraje skutečně velké množství herců, bylo by zbytečné všechny je vyjmenovávat. Jedná se samozřejmě o herecké stálice Divadla za branou, jejichž jména se opakovaně objevují ve všech inscenacích, za všechny jsou to Ladislav Boháč, Jiří Zahajský, Jan Tříska, Věra Kubánová, Marie Tomášová a Otomar Krejča mladší.

Podle Krause dramatický text, v němž se osmatřicetkrát promění dějiště a v němž jedná na sto padesát postav, nelze hrát bez dramatických úprav a zásahů do textu. Krejča však ve své inscenaci nesměřuje jen k nutnému zkrácení hry. Režisér přeskupuje jednotlivé dialogy a repliky hry, někde člení průběžný děj do několika samostatných scén. Vypouští mnohé s podružných postav, jiné naopak tématicky zviditelňuje a přisuzuje jim úlohu významnější, než mají v původním dramatu.[89]

Od 13. února 1970 uvádí Krejčův soubor v Praze Čechovova *Ivanova*. Krejča se opět vrací ke svému autorovi, který je tak blízko jeho uměleckému cítění. *Ivanov* byl tradičně prvně uveden na Moravě (Brno, Kroměříž, Ostrava a Gottwaldov). Jako asistent režie na inscenaci opět pracoval Otomar Krejča mladší. Scénu vytváří Josef Svoboda a hudbu pro

[89] Program Divadla za branou. Musset, A. *Lorenzaccio*

Ivanova složil Miroslav Ponc. Kostýmy navrhl tentokrát Jan Skalický a pohybovou spolupráci s herci měla Eva Kroschlová.

Z hereckého ansáblu jmenujme Ladislava Boháče jako hraběte Šabelského, Miloše Nedbala jako Lebeděva, ústřední postavu Ivanova vytvořil Milan Riehs a jeho ženu Annu Petrovnu ztvárnila Hana Pastejříková. Na jevišti se mimo těchto herců objevili i Marie Tomášová, Bohumila Dolejšová, Bořík Procházka, Rudolf Jelínek, Miroslav Masopust a další.

Svého *Ivanova* interpretuje Krejča způsobem, který použil už v dřívějších inscenacích Čechova. Také tady uvádí na scénu celý soubor na samém počátku hry. Všechny postavy neustále spoluvytvářejí celou inscenaci. Reagují na promluvy nebo jsou naopak apatické, ale celému ději aktivně přítomné. Tento Krejčův režijní postup známe již ze *Tří sester*. Krejča vytváří na jevišti složité výpovědi vrstvené ze snů, vzpomínek i reálného děje. V jedné situaci si například hrabě Šabelský vzpomene na mrtvou Annu, která se najednou objeví na scéně, udělá kotrmelec a vzápětí zmizí. Některé scény dokonce probíhají současně, ale vždy tak, že jsou divákovi srozumitelné a inscenačně čitelné. Krejča vdechnul svému *Ivanovovi* dynamiku. Na jevišti se odehrává hýřivé dění, postavy se na první pohled hemží jakoby v chaosu, mají však přesně daná pravidla a spoluvytvářejí složitou režijní kompozici hry.

Svobodova výprava podporuje režijní záměr tím, že jeviště maximálně otevírá, jednotlivé kulisy zasazuje volně do prostoru jeviště ohraničeného vesnickým dřevěným plotem.

Prvním samostatným režijním počinem Heleny Glancové v Divadle za branou je její inscenace Shakespearovy komedie *Marná lásky snaha* v uměleckém překladu Josefa Topola. Scénu pro inscenaci vytvořil žák Josefa Svobody, posluchač Vysoké školy uměleckoprůmyslové, Pavel Bílek. Hudbu k představení složil opět Miroslav Ponc a kostýmy a masky navrhla Jindřiška Hirschová. Na představení spolupracovala, stejně jako v několika předcházejících představeních, choreografka Lea Janečková.

Divadlo za branou uvedlo *Marnou lásky snahu* nejprve na představeních v Táboře, Chebu, Mariánských Lázních, Karlových Varech, Ostravě a Gottwaldově, v Praze ji pak diváci mohli shlédnout od 13. října 1970. Mezi účinkujícími herci se objevila mimo jiné Libuše Šafránková, Milena Dvorská, Hana Pastejříková, Bohumila Dolejšová a Hana Maciuchová v mužských rolích Jan Tříska, Otomar Krejča mladší, Milan Riehs, Miroslav Masopust, Bořík Procházka a Rudolf Jelínek.

Helena Glancová si osvojila Krejčovu metodu režisérské práce, samozřejmě ve svém osobitém přístupu. Glancová při svém nastudování a analýze textu uchopila hru právě od

jejího konce. Fakt smrti na konci hry vrhne zpátky světlo na celé to milostné laškování, slovní hříčky i duchaplnou konverzaci. Závěr dává všemu ten pravý význam a hra je najednou něčím jiným, než se původně zdála. Glancová maximálně zhmotnila melancholické kouzlo této Shakespearovy rané komedie.

Odvážným činem v tvorbě Divadla za branou byla dramatická kompozice tří antických dramat s názvem *Oidipus - Antigone*. Inscenace se hrála nejprve na předpremiéře pro Klub mladých diváků 11. února v Praze, pak v Ústí nad Labem, Táboře, Ostravě a Gottwaldově. Oficiální premiéra se konala v Praze 2. března 1971. Scénář inscenace ze Sofoklových tragédií připravil Otomar Krejča, který ji za asistence Heleny Glancové rovněž režíroval. Scénu pro představení vytvořil Josef Svoboda s Janem Koblasou, který byl opět autorem masek. Pohybvou spolupráci s herci vedla Eva Kroschlová.

V *Oidipovi* se poprvé na scéně Divadla za branou objevila herečka Vlasta Chramostová v roli Iokaste, v představení hrála s Janem Třískou (Oidipus) a Marií Tomášovou (Antigone). V inscenaci hrálo velké množství herců, mezi nimi přední dáma českého divadla Leopolda Dostálová, Věra Kubánková, Milena Dvorská, Rudolf Jelínek, Jiří Klem, Jiří Zahajský, Miroslav Moravec a další. Hudbu k inscenaci složil autorský tým Jan Klusák - Václav Zamazal.

Uvedení *Oidipa* mělo symbolický smysl v reálné politické situaci u nás. *Oidipus* se hrál po historickém zlomu, kdy si mnoho lidí původně v dobré víře, že budou rekonstruovat naši společnost, po otřesu v srpnu 1968 uvědomilo svůj tragický omyl. Nevyslovitelné utrpení Iokaste a Oidipa je obrazem drtivého zmaru a symbolizuje tragédii celého národa po vpádu cizích vojsk.

Na blížícím se konci jedné velké éry divadla se vrací Krejča k dramatikovi sobě nejbližšímu a inscenuje v březnu 1972 Čechovova *Racka*. V divadle panuje nervózní nálada, hrozba zavření divadla a rozpuštění souboru nad ním visí jako Damoklův meč. Přesto nebo snad právě proto soubor pracoval usilovněji než kdy jindy. Ve stejnou dobu s *Rackem* divadlo zkouší Topolovu „veselou hru s árií Figara“ *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* v autorské režii Josefa Topola. Předpremiéra pro Klub mladých diváků se konala v Praze 3. března 1972. Premiéra, která se měla konat 26. dubna v Praze, už nebyla oficiálně povolena. *Dvě noci s dívkou* mohli diváci ještě před zrušením divadla vidět v Táboře, Ústí nad Labem, Gottwaldově, Ostravě a Prostějově.

Scénu a kostýmy navrhl pro inscenaci Libor Fára, hudbu složil Vratislav Petr Černík. Roli Dolfa nastudoval Vladimír Stach, jako Róza se objevila Věra Kubánková, Emilku ztvárnila Milena Dvorská, v roli Rudolfa se střídal Jan Tříska s Pavlem Pavlovským.

V inscenaci dále hráli Ladislav Boháč, Hana Pastejříková a Jiří Zahajský. Při autorské režii Topolovi asistoval Petr Vosáhlo.

Oficiálně poslední, dvanáctá, inscenace Divadla za branou je Krejčův *Racek*. Krejča se utkává s Rackem už počtvrté. Poprvé v činohře Národního divadla v Praze v březnu 1960, pak s odstupem šesti let následovalo pohostinské nastudování v Belgickém Národním divadle v Bruselu (únor 1966) a v roce 1969 inscenace ve Stockholmu.

Premiéra pro Klub mladých diváků se konala 1. března 1972 v Praze, poté se inscenace předvedla v Táboře, Ústí nad Labem, Brně a Gottwaldově.

Irinu Arkadinovou ztvárnila Vlasta Chramostová a partnerem jí byl Otomar Krejča mladší jako Treplev. Scénu vytvořil Josef Svoboda a hudbu k *Rackovi* zkomponoval Miroslav Ponc. Díky sílícím osobním rozporům mezi Krejčou a Třískou a všudypřítomné nervozitě, se Jan Tříska v této inscenaci už neobjevil. Jeho roli Trepleva, kterou pod Krejčovým vedením Tříska nezapomenutelně ztvárnil v Národním divadle před dvanácti lety, věnoval Krejča svému synovi. V *Rackovi* se sešly kromě Třísky naposled všechny herecké stálice divadla: Miloš Nedbal, Marie Tomášová, Bořík Procházka a další.
V inscenaci opět hraje Libuše Šafránková jako Nina Zarečná, v Národním divadle Ninu ztvárnila Marie Tomášová. Nad zastřeleným rackem se místo nezapomenutelné Marie Tomášové s Janem Třískou tedy setkává Libuše Šafránková a Otomar Krejča mladší.

Při práci na inscenaci Krejčovi opět asistovala Helena Glancová. Kostýmy pro poslední inscenaci navrhla Helena Bezáková.

Krejča chápe všechny postavy *Racka*, rozumí jim a rozkrývá jejich osudy s velkou empatií. Na tom je celá jeho inscenace založena. Nevytváří na jevišti iluzi skutečnosti, protože na scéně vzniká skutečnost nová, intenzivní a zcela samostatná. Krejča znovu dokázal, že divák má pocit, že se hraje o něm, o jeho přítomnosti, která se bezezbytku týká každého z nás. A v tomto absolutním otevření a zpřístupnění spočívá síla inscenace.

Krejčův pohled na postavy není melancholický. Přisuzuje Čechovovým hrdinům očekávaný neúspěch, ale nepředstavuje je hned rezignované. Jeho postavy bojují, přestože vědí, že nadarmo. Jejich vnitřní drama prolamuje rámec, v němž jsou drženi a nabývá všeobecného charakteru. Treplevova smrt není už jen sebevraždou. Ta je v tomto pojetí popravou, kterou autor vykonává jako svou povinnost na základě přísné, ale spravedlivé obžaloby.[90]

Repríza Čechovova *Racka* 10. června 1972 byla posledním představením Divadla za branou. O čtrnáct dní později bylo z politických důvodů zrušeno.

---

[90] „Racek v zrcadle divadelní kritiky", in Program Divadla za branou. Čechov, A.P. *Racek*

Ve spojitosti s inscenacemi Divadla za branou není možné opomenout ještě jedno jméno. Je jím světoznámý fotograf Josef Koudelka, kterými svými fotografiemi z inscenací vytvořil umění rovnocenné Krejčovu jevištnímu. Souběžně s prací pro divadlo vytvářel Koudelka rozsáhlý cyklus *Cikáni* o životě v romských osadách na Slovensku. Koudelka vytvářel snímky jakoby podobné těm divadelním, aniž by ovšem někdo zobrazenou realitu zformoval.

Krejčovo divadlo bylo někdy nemilosrdné, ale v lidských bytostech vidělo pravou bolest a touhu po svobodě. Svět tohoto divadla zároveň utvářel i diváky. Pozorný divák mohl za pomoci Krejčových inscenací prohlédnout chaos reality, zažít povýšení nad všednost, odhalit základní lidské vztahy a situace uvozené láskou a smrtí. Naopak divák nejistý v inscenacích bloudil, narážel na složitou změť vztahů, na ostré hranice smrti a bojoval s vlastními strachy, které se vynořovaly ve světle Krejčových inscenací. Krejča vytvořil ve všech inscenacích vlastní svět. Svět hledání a míjení, svět cesty k pravdě a ke svobodě. Není to ale svět beznadějný, i když nepozornému divákovi se to na první pohled může zdát.

Jak bylo již řečeno, Krejčův pohled byl někdy nemilosrdný, nikdy však nebyl výsměšný. Mnoho diváků si jistě dlouho uchovalo v paměti úžasné variace pohybů a gest z *Kočky na kolejích.* Véna a Évi tančí, hrají si, bojují, míjejí se a zase tíhnou k sobě, zápasí. I v této obrovské škále pohybů, které herci vytvořili nejen v *Kočce na kolejích* jsou inscenace nejen dramaticky, ale i pohybově objevné.

5. Herectví

Od samého počátku bylo v tvůrčím týmu divadla stěžejní postavení režiséra. Pojetí režiséra jako ústředního subjektu v sobě zároveň nese poselství, jímž se divadlo obrací k divákovi.

Osobnost režiséra, v našem případě Otomara Krejči, zaručuje jednotnost stylu práce a stylu scénického výrazu. Jeho koncepci je podřízen výklad dramatického díla, zajišťuje vztahy jednotlivostí k celku.

Podle Krause ve vztahu k dramatu můžeme režii označit za zvláštní druh aktualizace textu, při níž je dramatikova intence rekonstruována všemi výrazovými prostředky divadla.

Rovina slovních výrazů zůstává pouze jednou z významových složek, režisér vyjadřuje své porozumění hře všemi dostupnými, zejména vizuálními prostředky.[91]

Krejčova režie od počátku směřuje k jednomu cíli – dostat co nejvíce do popředí herectví. Všechny ostatní složky, ať už je to prostor, světlo, dekorace, hudba, jsou utvářeny tak, aby tento záměr co nejvíce podpořily. Veltruský ve své studii dále uvádí, že u Krejči je každá herecká postava jiná, ale zároveň je součástí celého souboru postav. Konkrétní forma této antinomie mezi samostatností každé postavy a jejím sepětím se všemi ostatními se ovšem mění od inscenace k inscenaci.[92]

Krejčova pečlivá režijní metoda práce se mohla uplatnit pouze tam, kde nebyl pevně dán počet nutných premiér za rok a kde mohlo dojít ve srovnání s ostatními soubory k většímu omezení počtu uváděných her za sezónu. Divadlo za branou uvádělo v průměru jednu až dvě nové inscenace za sezónu, což by ve větším kamenném divadle nebylo možné. Každá se zkoušela čtyři až pět měsíců, z toho nejméně měsíc připadl na hlavní a generální zkoušky. Všem představením se věnuje mimořádná péče až do poslední reprízy, Krejča často připomínkoval představení i po oficiální premiéře. Snaha o neustálé dotváření každé postavy inscenace patří k základním východiskům Krejčovy režie.

Už jsem mnohokrát zdůraznila, že Krejča kladl na své herce mimořádně vysoké nároky ve všech inscenacích. Nejnáročnější byl při realizacích Čechova, kde maximálně zdůrazňoval soulad herců a své režijní koncepce. Slovy Krause: „*Účinnost režijní metody je zcela odkázána na herecké vyjádření. V tom je možná její slabina, nepraktičnost nebo neefektnost. Při realizaci Čechovova textu záleží víc než kdy jindy na tom, zda se všechny postavy setkají s ideálními představiteli.*“ [93]

Jak bylo již mnohokrát řečeno, herectví byla v Divadle za branou věnována maximální pozornost. Mimořádně citlivý a pečlivý přístup režiséra k hercům se nemohl srovnávat s přístupem běžného divadla. Při vzniku divadla se zakladatelé snažili o dosažení takového množství repríz ke každé z inscenací, aby mohli uvádět pouze jednu až dvě premiéry do roka.

Takové časové rozpětí umožňovalo dostatek času na pečlivou přípravu inscenace a poskytovalo prostor pro náročnou hereckou práci. Toto přání se tvůrcům vyplnilo, divadlo nemělo po celou dobu svého působení nedostatek diváků, což platilo i pro zahraniční představení.

---

[91] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 50
[92] Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*, s. 259
[93] Program Divadla za branou. Čechov, A.P. *Tři sestry*

Krejča při tvorbě inscenace postupuje od detailní režijní knihy ke zpracovávání režisérských poznámek v průběhu zkoušky, někdy dokonce i po představeních. Důsledkem toho je, že herci mění svou hru, pohyby, způsob mluvy, od inscenace k inscenaci. Při tomto způsobu práce se tak dostává do popředí maximální citlivost vůči dramatickému textu. Krejča tedy před své herce klade úkoly, se kterými se musejí vyrovnat stejně jako s úkoly dramatického textu.

Od přímého modelování hereckých výkonů přešel Krejča k modelování hereckých výkonů na základě výkonů samých.[94]

Divácký zájem o Krejčovu dílnu byl obrovský u odborné i laické veřejnosti. Tento fakt dokazuje i řada protestů proti jeho zrušení v roce 1972. Podrobněji o tom budu pojednávat v následující kapitole.

Celá praxe výroby divadelního představení v konzumním divadle, jeho návyky a postupy, v Divadle za branou neplatí. Způsob herecké práce se dělil v Divadle za branou do několika etap. První, poměrně dlouhá etapa byla věnována studiu „textu inscenace". Krejča tak nazývá slovní znění hry spojené s praktickým režijním výkladem.[95] V něm režisér podává podrobné návody ke konkrétnímu jednání postav a pomalu tak herce přivádí ke své koncepci představení, která tvoří základnu hercovy svobodné umělecké tvorby.

Podle Krause „(...) *pokud herec studuje text inscenace, je pro něho režisérova interpretace dramatu závazná. Jakmile si ji však osvojí, stává se na režisérově vůli nezávislý, takže význam textu inscenace může vztahovat k vlastnímu světu představ a vyjadřovat jej vlastními výrazovými prostředky. Hercově tvůrčí svobodě se tu doširoka otevírá téměř neomezený prostor, a pouze méně nadaní herci se často pohybují jen po jeho okraji. Omezen je pouze horizontem režisérovy koncepce.* "[96]

Krejčova snaha nepřizpůsobovat se divákům, neinterpretovat dílo polopatě a následně je divákovi už takto „přežvýkané" předložit, musela nevyhnutelně zahrnovat i jiný způsob režijního přístupu a práce s herci. Východiskem pro Krejčovu práci je vždy dramatický text. Jádro Krejčova způsobu režijní práce spočívá ne v prosté reprodukci, ale v objevování postav pomocí herců za důkladného režijního vedení. Krejča šel na samu mez hereckých možností, nechtěl na scéně nechat hrát postavu, ale doslova stvořit člověka.

Pouze podobné divadlo umožňuje herci nebýt cvičenou opicí, ale být spolutvůrcem. Černý ve své studii o Krejčově pojetí herectví a jeho režijním přístupu uvádí: „*Tak jako*

---

[94] Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*, s. 257
[95] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 50
[96] Tamtéž, s. 50

herec, i Krejča režisér vede ostrou dělicí čáru mezi lidským a ne-lidským. Zlo, morální malost či programová intelektuální omezenost nejsou imanentní jeho světu. Stojí mimo něj a proti němu. A ústředním motivem Krejčových režií je konflikt mezi harmonickým člověkem a rozumovým i citovým kleštěncem, který si z titulu svého přizpůsobivého životního prakticismu činí nárok na rozhodující společenské postavení. Tento konflikt probíhá zásadně v rovině střetnutí individuálního, které však v sobě nese význam celospolečenský. " [97]

Herectví bylo v Krejčově dílně rovnoprávným uměním, které Krejča přirovnával k tvorbě lyrického básníka. K termínu lyrické herectví, jak bylo chápáno v Krejčově dílně, Tříska uvádí: „*Jestliže je herectví formou a možností lyrické sebevýpovědi, pak je cílem – jako lyrického básnictví – zlepšit sebe sama jako člověka... Hraji takové lidi, jaký jsem, a kdo jsem. Považuji upřímnost za jediný možný způsob uměleckého a tedy i hereckého vyjadřování. Postava obnažuje dobré i špatné stránky mé povahy. Jsem v herectví pro nahotu – sice cudnou, ale nahotu.* " [98]

Herec a jeho umělecký cit byl pro divadlo stejně důležitý jako autor nebo režisér. Herec zůstával pro Krejču vždy základem divadla. Jeho výrazové prostředky režisér především ověřoval, tříbil a prohluboval. Nikdy mu nešlo o pouhý osobní vztah k autorovi nebo o přímočarou reprodukci. Veltruský nazývá Krejčovu režii jako režii, která dává do popředí herectví. Herectví si ale nepodřizuje ostatní součásti divadla. V popředí se naopak ocitá právě svým sepětím s nimi. Tím, že se herecký výkon mezi nimi neztrácí, ale realizuje se právě v souvislosti s nimi.[99]

Už jsem naznačila, že pro Krejčovo režijní úsilí bylo typické herectví obrácené do nitra postav. Přesto, že se Josef Topol v Divadle za branou uplatňoval jako režisér dost sporadicky, jeho chápání hercovy tvůrčí práce bylo postaveno na stejných základech jako Krejčovo. Při režijní realizaci své inscenace *Ptáčník* a *Slavík k večeři* uvedl Josef Topol o principu tvůrčí herecké práce: „*A je to někdy detail, jedna šťastně uchopená věta, jedno místo, které se ozvalo, nebo i jeden jediný rys postavy, který začne herci postavu pomalu otevírat, z kterého se pak rodí další objevy, přes který se najednou postava stává pochopitelnou a uchopitelnou. Jsou to vzrušující, sváteční okamžiky, a je třeba je zaznamenat, chápat se jich, nepouštět je: jimi se začíná prosazovat pravda v postavě a teprve přes tyto okamžiky se od nastudování role dostává herec k stvoření člověka na*

[97] Černý, J. *Otomar Krejča*, s. 119
[98] Smetana, M. *Dvě kariéry Jana Třísky*, s. 38
[99] Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*, s. 261

jevišti. " [100] Topol jako režírující autor neprosazoval pouze svoji autorskou vizi, svoji představu při interpretaci postav, naopak v hercích viděl stejně jako Krejča spolutvůrce. V poznámkách k první zkoušce inscenace *Dvě noci s dívkou* Topol uvádí: „*Heslo autor je ve slovníku překládáno českým slovem původce - ale právě v tom se přece autor nejvíc podobá všem lidem, to ho nenadřazuje, nevyvyšuje, tím se podobá každému: všichni jsme původci svých představ, svých činů...* " [101]

Podle Otomara Krejči je inscenace v podstatě scénický život hereckých postav. Jde v ní o sebeuskutečňování a zpřítomňování řady subjektů. Inscenace, aby vůbec byla inscenací, aby existovala, musí být organickým celkem. Tato celistvost je základním bodem inscenace a herec je vždy torzem tohoto celku. Herec vidí celek vždy prostřednictvím své postavy, nikdy však nevystoupí z rámce tohoto celku. Úkolem režiséra je pak vytvořit tuto jednotící sílu. Jestli tato chybí, na její místo nastoupí chaos a herci se začnou projevovat ve spontánní tvorbě. Složitá tkáň inscenace je tvořena bezpočtem detailů hereckých postav. Je posláním herce, aby realizoval každý z nich jako příslušnou část celku. Celistvost inscenace nemůže vzniknout bez propracovanosti. Herec musí realizovat každý z detailů jako příslušnou část celku, detaily nemohou být méně závazné, protože jich je bezpočet.[102] Celek inscenace Krejča nechápe jako něco konečného, ale jako „*živý organismus stále vibrující napětím a rozechvívající i svou pevnou osu.* " [103]

Z těchto důvodů nepostupuje Krejča při inscenování běžným způsobem. Neuznává pouze improvizaci a jen hercovu fantazii při sžívání se s postavou. Často se totiž stane, že zapracuje „nepravá režie" a z textu nebo básně je stvořen jiný druh. Herci hrají něco cizího, něco svého. Udělat z autenticity herce rozhodující tvůrčí moment by pro Krejču znamenalo popřít transcendentální schopnosti umění a spokojit se s tím, že inscenace nikdy nevykročí z vlastního stínu, stále bude jen tím, čím je – inscenací, a nestane se dílem vystupujícím z uměleckého světa. Herec není to, čím se jeví v civilu, herec je to, co hraje. Osobnost herce začíná až za hranicí jeho osoby. Herec je tím, co hraje a co má potřebu sdělovat.[104]

Herecká postava vzniká ve složitém procesu spolupráce herce a režiséra a není v podstatě nikdy zcela dotvořena. Režie i herectví je Krejčovi společným dosahováním celistvosti díla.

---

[100] Program Divadla za branou. Klicpera,V.K. *Ptáčník*; Topol, J. *Slavík k večeři*
[101] Program Divadla za branou. Topol, J. *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*
[102] Krejča, O. „Herec jako cvičená opice", *Divadlo*, roč. 21, březen 1970, s. 15-16
[103] Tamtéž, s. 16
[104] Tamtéž, s.15-19

V Krejčově dílně usnadňuje herci první setkání s postavou režijní kniha jako scénář charakteristických detailních témat. Jejich realizací se herec dostane do světa své postavy a může nahlédnout a spoluvytvářet celek inscenace. Režijní kniha je „text" inscenace na rozdíl od textu hry. Režie i herectví je společným dosahováním celistvosti představení. Tato celistvost se stává živým faktem plodícím mnoho náhodných reflexů a zkratů. Pro amatérskou náhodu, která váhu inscenace znehodnocuje, není na Krejčově jevišti místo. Důležitým aspektem při spoluvytváření inscenace je pro herce skutečnost inkarnace. Postava se vtělila do herce, její organické jednání není v rozporu se stylizací. Jednoduše řečeno, herec se nepředvádí v roli spontánního, ale hraje spontánně hereckou postavu. Postava má být podle Krejčova ideálu pro herce svatá bytost, které se nemůže zmocnit ani ji ovládnout, ale ke které může směřovat a které se snaží co nejvíce přibližovat. Krejča o polaritě vztahu herec – režisér uvádí: „*Režisér není domácí pán, vlastnící zázračné prostory a herec není chudák, který by se ostýchal do nich vstoupit. Oba láká mohovitost (nedělitelného) společného díla. Hercův režisér chce mít herce na pravém místě inscenace a režisérův herec se netouží ocitnout nikde jinde. Je-li tomu jinak, ztrácejí oba vše.*" [105] Pouze režijní divadlo může herci umožnit být umělcem a ne cvičenou opicí, jak Krejča nazval svůj článek pro časopis *Divadlo*, v březnu 1970.

Krátce shrnuto, Krejčova divadelní metoda je postavena na herci, který ovládá sám sebe. Herec vedený režijní knihou vniká do postavy a zůstává přitom věrný celkové koncepci inscenace. Herec může, dokonce musí, tvořit svobodně.

Krejča definuje talentované herectví jako herectví, které touží umět, protože potřebuje vyslovovat. Herec musí být schopen si uvědomovat, tázat se, myslet o svých věcech a tak zmnohonásobit své možnosti a povinnosti v lidském světě.[106]

Při zkoušení Čechovova *Racka* vydal Krejča *Odstavce o poobráceném způsobu herecké práce*, interní materiál Divadla za branou, kde ještě lépe formuloval nové aspekty herecko – režijní spolupráce s cílem dále prohloubit autenticitu hereckého projevu a navrátit se k nejosobnějším a nejpůvodnějším zdrojům herecké kreativity.[107]

Z pracné a pomalé spolupráce herce a režiséra vzniká v procesu zkoušek i představení herecká postava. Při prvním styku inscenace s divákem však zkoušky pro herce neskončily. Vznikaly nové režijní poznámky, stále se zkoušelo, v konečné fázi za přispění diváka. Tyto divácké zkoušky probíhaly při mimopražských předpremiérách a byly založeny na tvůrčím

[105] Krejča, O. „Herec jako cvičená opice", *Divadlo*, roč. 21, březen 1970 , s. 19-20
[106] Tamtéž, s. 19
[107] Mazáčová, B. *Josef Topol a Divadlo za branou*, s. 404

kontaktu s publikem. Teprve skutečně „ověřené" představení se ukázalo na pražské premiéře.

Laickému pohledu by se mohl zdát Krejčův přístup usurpátorský. Ale Krejča, který směřoval k upřímnosti a pravdivosti v umění, prakticky neměl jinou možnost. V programu ke *Třem sestrám*, druhé inscenaci Divadla za branou, uvádí: *„Naši herci už přišli na kloub pracovním způsobům, smějí se: režie je programové znemožňování herců, tvrdohlavé stavění překážek do jejich cesty, znesnadňování každého kroku, každého pohledu. Vím, že při ledabylejším programování inscenace a při větší shovívavosti k hereckému sebeuplatňování by se před divákem daly lépe ukrýt různé nedostatky – ale o to přece nejde. Skutečná herecká tvorba nemá nic společného se zvůlí a neobejde se bez souhlasu s nutností, kterou vyžaduje inscenace."*[108]

Nelze než znovu opakovat již známý fakt, že herec byl pro Krejču alfou a omegou celého divadelního umění. V Divadle za branou prakticky neexistuje pojem statista. Každý je součástí souboru bez ohledu na to, jak textově rozsáhlá je jeho role. Ostatně v některých inscenacích, například v Mussetově *Lorenzacciovi* nebo *Ivanovi* A. P. Čechova jsou všichni účinkující po dobu trvání představení neustále na scéně, neustále v akci. Krejča zdůrazňuje důležitost a výjimečnost jevištního života, který se svým jedinečným způsobem dotýká skutečnosti, aniž by skutečný život pouze kopíroval. Velmi prostě řečeno, Otomar Krejča objevil zdánlivě samozřejmou věc. Hercovy končetiny nemusejí sloužit jen k chůzi či všedním lidským gestům, ale že na scéně lze pohybovými samoznaky vyjádřit téměř cokoliv. Na tomto principu staví staré orientální divadlo, ale evropské divadlo se po staletí drží pod nadvládou slova.

Podle Veltruského se v Krejčově režii stávalo, že herci dělali na jevišti něco, co souviselo s charakterem dramatické osoby, ale nepředstavovalo jednání postavy, protože nezapadalo do hry. Například ve *Třech sestrách* dělají herci různé úkony, které by celé představení rušily, kdyby si diváci mysleli, že nemají před sebou herecké postavy, ale Olgu, Irinu, Andreje.

Herci v této inscenaci postupně používají stejné předměty (světlo, svíčka), ocitají se ve stejných pozicích nebo dělají tatáž gesta. Chování postav se tak dostává do obecnějšího kontextu a tvoří tak paralelu s Čechovovými dialogy, ve kterých se také znovu pronášejí tytéž věty. Krejča se snaží vzbudit divákovu pozornost, zaměřit jeho vnímání na dynamiku jevištního prostoru. Významy prostorových podobenství se vyvolávají až v mysli diváka.[109]

---

[108] Program Divadla za branou. Čechov, A.P. *Tři sestry*

[109] Velturský, J. *Příspěvky k teorii divadla*, s. 256-259

Divadlo za branou bylo v divadelním světě proslulé nejtěžšími nároky na hereckou práci. Nejen v průběhu zkoušek, ale i po každém představení dostávali herci režijní připomínky a pokyny ke zlepšení své práce. Jak jsem již naznačila, inscenace v den premiéry vlastně nebyla hotová, jak tomu obyčejně v divadle bývá. Absolutně dotvořená a dodělaná nemohla být nikdy, to by zkrátka odporovalo Krejčově ideálu divadla. Ostatně jak se sám Krejča jednou zmínil, hru nemůže pustit z hlavy, režijní nápady a poznámky k inscenaci ho napadaly, i když se třeba už nehrála. Vždyť neplatí jen v umění, že co je hotové, stagnuje, ustrne na mrtvém bodě. A je vlastností velkých umělců mít strach před tímto ustrnutím. To dokazuje fakt, že z Národního divadla do Krejčovy dílny, k divadlu založenému na studiové práci s herci, neodešli pouze „jeho" herci Jan Tříska s Marií Tomášovou, ale i čelní představitelé hlavní scény Miloš Nedbal a Ladislav Boháč, Leopolda Dostálová a další. Zbývá dodat, že jen velmi málo herců se v minulosti k odchodu z Národního ve prospěch menších scén odhodlalo. Za posledních čtyřicet let dobrovolně odešlo z Národního pouze několik herců, například Václav Voska, Miroslav Horníček, Miloš Kopecký, později odešla Jana Hlaváčová, Luděk Munzar, Petr Kostka...
Krejčova a Krausova tvůrčí práce s herci všech generací se utvářela poválečnou zkušeností na Vinohradech a pak v činohře Národního divadla, kde se několik let marně pokoušeli o jeho obrození. Vzdáleně byl v Divadle za branou přítomen i odkaz nejstarší herecké generace, zastoupené herečkou Leopoldou Dostálovou, a meziválečné představované tvorbou Burianovou a Frejkovou. Leopoldě Dostálové věnuje s úctou a obdivem Topol svůj „sen ve hře", *Hodinu lásky*. Dostálová byla svého času, angažovaná v roce 1901, nejmladší členkou Národního divadla. Na jevišti se ještě setkala s Marií Ryšavou, herečkou Josefa Kajetána Tyla, sama se zúčastnila Nerudova pohřbu a osobně znala Julia Zeyera, Antonína Dvořáka, Viktora Dyka, Jaroslava Kvapila a další. Do historie Divadla za branou se zapsala i tím, že při premiéře *Hodiny lásky* (postava Teti byla napsána pro ni) v prosinci 1968 spadla z nějakého zanedbání techniky do propadla a přežila skoro zázrakem.

Herci, kteří odešli s Krejčou do nového divadla, dokázali, že se umí rozhodovat ve prospěch svého talentu a že snaha dělat umění je mnohem důležitější než umělecky živořit na prestižním místě, na scéně Národního, kterou většina herců dosud považuje za vrchol své umělecké i společenské kariéry.

Jan Tříska a Marie Tomášová byli s Krejčou pevně spojeni už v Národním divadle. Hráli u něj všechny hlavní role. Ztvárnili Romea a Julii, Tříska silně vyjádřil postavu Rafaela v Topolově *Konci Masopustu*, hráli v Hrubínově *Srpnové neděli*, Topolově *Jejich dnu*.

Tříska se také objevil jako Treplev v Čechovově *Rackovi*, jako Tyra v Krejčově adaptaci Tylovy *Drahomíry*.

Otomar Krejča, který působil od roku 1957 jako šéf činohry Národního divadla, Třísku objevil a ihned po jeho dokončení studia na pražské DAMU v roce 1959 jej angažoval do činohry Národního divadla. Přijmout někoho na přední scénu ihned po dokončení studia bylo svým způsobem neobvyklé a ojedinělé. Tříska se ovšem nezalekl obrovského úkolu spojeného se vstupem na vrchol, který Národní divadlo symbolizovalo, a splnil naděje do něj vkládané. Na naši přední scénu přinesl osobitost a živelnost mládí, vyjádřil velmi upřímně a naléhavě generační pocity mladých lidí, vnesl do činohry Národního novou vitalitu. Angažmá v činohře Národního divadla bylo bezesporu metou mnoha českých herců, pro Třísku tím ale teprve všechno začínalo. Přišel nezatížen hereckou rutinou a konvencí, Krejča mu dával příležitosti hrát mladé vrstevníky, Tříska tedy hrál sám sebe. Smetana v Třískově monografii reprodukuje jeho slova: „*Role jsou pro mne vybídnutím a lákavou nabídkou pokusit se řešit své vlastní problémy. Hraji takové lidi, jaký jsem a kdo jsem. Považuji upřímnost za jediný možný způsob uměleckého, a tedy i hereckého vyjadřování.*“ [110]

Tento požadavek musel Tříska zásadně přehodnotit ve *Třech sestrách*, kde v Tuzenbachovi musel pochopit a ztvárnit zcela jiného člověka. Jeho herectví se touto rolí proměnilo, Tříska našel nové možnosti, jak stvořit na jiném základě, než je ztotožnění, na jevišti člověka. Podle mnoha odborníků Tříska složil v Tuzenbachovi zkoušku herecké zralosti.

Krejča měl na umělecký rozvoj mladého herce i člověka stěžejní vliv. Formoval naprostou většinu jeho rolí a systematicky působil na jeho hereckou profesionalitu. Tříska vzal za své Krejčovy nároky na hereckou práci, na etické aspekty a na osobnost herce, jak je patrné z následujícího výroku: „*Herec dříve nebo později s hrůzou zjistí, že sám sebe ničí. Zavléká se a je zavlékán do vyčerpávajících situací, do nichž by se třeba sám nikdy nedostal. Herec se stále potácí v bludném kruhu. Co ráno postaví, večer zboří. Pracně se snaží něco vybudovat, aby to zase pokácel. Je to povolání ve všech ohledech nesmírně náročné. Dokonale vyčerpává psychicky i fyzicky. Může v něm obstát člověk všestranně zdatný, ale měl by být i charakterní, protože jeho práce jej neustále soudí.*“ [111]

Mezi Třískou a Krejčou existoval mnohem bližší vztah než jen vztah herce a režiséra. Krejča úkoly, které před Třísku stavěl, vlastně spolurozhodl celý jeho další osud. Vznikl silný vztah založený na vzájemném respektu a úctě a porozumění.

---

[110] Smetana, M. *Jan Tříska*, s. 60
[111] Tamtéž, s. 60

Následující citát ze Smetanovy monografie o Janu Třískovi, z jeho rozhovoru s básníkem Antonínem Brouskem v roce 1965 z doby zkoušek *Kočky na kolejích*, přibližuje vztah, který měl Tříska ke Krejčovi: *„Je to šíleně zvláštní chlap, strašně pevný, přímý, otevřený a pokud jde hlavně o všechnu nepříjemnou pravdu, je tak nelítostný, že působí až dojmem nezranitelnosti, ačkoli je zranitelný a citlivý až neuvěřitelně.“* [112]

Podle Smetany na konci éry Divadla za branou Třískův obdiv ke Krejčovi ochladl. Závěr jeho spolupráce s Krejčou byl poznamenán značným napětím, spory a konflikty, které vycházely z odlišných divadelních názorů. Tříska vyjádřil nesouhlas s koncepcí autoritativního režisérského divadla, měl námitky i proti sestavení souboru.[113]

Tříska se s Tomášovou ocitl na jevišti poprvé v roce 1960 v inscenaci *Racka*. Na jevišti se setkali jako Treplev a Nina, aby spolu vytvořili dvojici zobrazující proměny a podoby mládí.

Mezi jejich nejlepší společné výkony v Národním divadle patří ztvárnění Romea a Julie z roku 1963, které přitáhlo i díky Topolovu současnému překladu zejména mladé diváky. Za sedm let Krejčova působení vytvořili Tříska s Tomášovou perfektně se doplňující hereckou dvojici, na které pak stavělo Divadlo za branou.

Jan Tříska měl hrát pod Krejčovým vedením, kterému se v divadelní branži říkalo nejtvrdší dril, postavu Trepleva v *Rackovi* dokonce dvakrát. Krejča nastudoval Racka s Třískou a Tomášovou ještě v Národním, aby ho pak znovu uvedl o pár let později na umělecky svobodnější scéně Divadla za branou. Vzhledem k tíživé situaci a osobním neshodám v souboru ztvárnil nakonec v posledním představení Divadla za branou postavu Trepleva Otomar Krejča mladší.

Podle Smetany se Tříska začal rychle odlišovat od svých kolegů v souboru Národního divadla osobitostí svého projevu, který přitahoval hlavně vynikající pohybovou pružností. Hovořilo se o českém Belmondovi, který se stal blízký divákům své generace, protože na jevišti mluvil jejich řečí. Uměl své postavy prosadit bez ostychu a bázlivosti.[114]

Jednou z posledních rolí, kterou Tříska nastudoval pod Krejčovým vedením ještě v Národním, byla role Rafaela v *Konci masopustu* Josefa Topola, premiéra byla v roce 1964. Dochází tedy k začátku plodného setkání autora a jeho herce.

Těsné spojení dramatika, režiséra i herců způsobilo, že Josef Topol psal některé hry už přímo pro své herce - Třísku s Tomášovou, ale třeba i pro Leopoldu Dostálovou, která byla

---

[112] Smetana,M. *Dvě kariéry Jana Třísky*, s. 54
[113] Tamtéž, s. 56
[114] Tamtéž, s. 30

Topolovi blízká. Jedná se zejména o *Kočku na kolejích*, kterou Třískovi přímo věnoval, a *Hodinu lásky*, kterou s obdivem věnoval právě Leopoldě Dostálové.

V těchto hrách měli Tříska s Tomášovou schopnost proniknout do samého nitra svých hereckých postav a vyjádřit se nejen slovy, ale i pohybem. Někteří divadelní kritici si dokonce mysleli, že *Kočka na kolejích* je choreografovaná inscenace, taková byla síla i jemnost jejich pohybů, kterými tito dva herci do nejmenšího zbytku zaplnili prostor jeviště. Jejich přibližování, škádlení a vzdalování připomínalo tanec.

O jejich výkonech divadelní kritik Sergej Machonin napsal: „(...) *Tříska je zároveň svobodně svůj a zároveň „světově" belmondovský, má kulturu pohybu a jakousi až krutě chirurgickou, studenou schopnost obnažovat nitro postavy. Tomášová je neméně tvárná a navíc má neobyčejnou sílu vnitřní syntézy. Dává Kočce velké teplé lidství, popálí se o svou lásku každou chvíli jako o plamen. I v této roli má vnitřní urozenost a něco prvotního, nedotčeného rmutem a nízkostí života, toužícího po čistotě a pravdě.* " [115]

Spolupráce Josefa Topola a herce Jana Třísky prohluboval i stejný generační pocit. Jan Tříska o svém dramatikovi řekl: „*Josef Topol je můj přítel. Má na mne - jako na člověka - velký vliv, a tím vším má velký vliv i na mou hereckou práci. Protože hraji své postavy takový, jaký jsem, a kdo jsem.* " [116]

Kromě Topolových her hráli spolu Tříska s Tomášovou jako herecká dvojice téměř ve všech dvanácti inscenacích Divadla za branou. Byli bezezbytku schopni naplnit to, co se od nich vyžadovalo.V jejich spolupráci s režisérem se jako v kapce vody zrcadlilo celé směřování divadla. Marie Tomášová, hlavní Krejčova herečka, se stala později i jeho životní partnerkou.

Jan Císař rozumí vrcholem herecké tvorby nejen výklad postavy, ale také její hmotnou existenci, že se sděluje nejen pomocí znaků, ale prostě tím, že je, trvá, žije. Ve *Třech sestrách* společně nalezli a sdělili víc, než jisté pojmy, které vymezují postavu. Stvořili celou skutečnost člověka v její racionalitě i iracionalitě, uchopitelnosti i neuchopitelnosti, pojmenovatelnosti i nepojmenovatelnosti.[117]

Zmíněné citáty jsou výjimkou, protože divadelní kritika jejich herecké výkony většinou úplně nedocenila. Zato v zahraničí měli obrovský úspěch a činnost divadla měla velký ohlas na většině mezinárodních divadelních festivalů, včetně získání mnoha ocenění.

---

[115] Machonin, S. „Kočka na kolejích", *Literární noviny* ,č.50, 11.12.1965, s. 6
[116] Smetana, M. *Dvě kariéry Jana Třísky*, s. 48
[117] Císař, J. „Skutečnost člověka", *Divadlo*, roč. 18, září 1967

Kromě hereckých stálic Divadla za branou se v něm za sedm let jeho existence vystřídala řada skvělých herců. V *Maškarách z Ostende* se na jevišti objevil Vladimír Menšík, s divadlem spolupracovala pravidelně Leopolda Dostálová, v sedmdesátých letech zde působila Vlasta Chramostová, Radovan Lukavský, začínající mladá Libuše Šafránková, Milena Dvorská a mnoho dalších skvělých herců.

Milena Dvorská, přední česká herečka, ztvárnila roli Emilky v Topolově inscenaci, jejíž premiéra už nebyla oficiálně povolena, *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*. Na tuto práci později vzpomínala s pocity, které plně podporují tezi, že Krejčova dílna zcela naplnila ideál divadla. Dvorská o hře a o Josefu Topolovi napsala: „*Na období zkoušek se mi nevzpomíná lehko - zůstalo pro mne neopakovatelné. Všichni zúčastnění myslím pocítili, že Topol není jen režírující básník, ale opravdový režisér. Jeho poetika byla v podstatě shodná s Krejčovou, zkoušky s ním však byly osobité a jedinečné. Jako autor věděl o hře všecko, ale nebyl pyšný ani posedlý, choval se, jako by to napsal někdo jiný – postavy a situace objevoval znovu spolu s námi. (...) Měla jsem potom daleko efektnější role, kostýmy s peřím na hlavě, ale tato inscenace, kterou jsme nakonec ani nehráli, byla mým největším zážitkem u divadla.*“ [118]

6. Epilog aneb Konec jedné éry

S nástupem tvrdé normalizace po roce 1969 bylo všem víceméně jasné, že zvůle režimu drtivě postihne i Divadlo za branou. Útoky normalizační moci trvaly dlouho a byly velmi důsledné. Signály naznačující zhoršení situace se ukázaly už po stranických čistkách, při kterých byl Otomar Krejča na jaře roku 1970 vyloučen z komunistické strany, a bylo jasné, že nezůstane ani ve funkci ředitele.

Tvůrčí svobodu tohoto souboru a absolutní odpor ke spolupráci s režimem nebylo možné necítit. I přes existenční obavy soubor pilně zkoušel *Racka* a *Dvě noci s dívkou* a všichni pracovali s ještě větším tvůrčím zápalem. Hrálo se však jen o čas. Soubor cítil nepřízeň moci, všem bylo jasné, že divadlo chtějí zrušit. Nejprve nesměl Otomar Krejča jezdit s divadlem na zájezdy do zahraničí. Pak se musel vzdát funkce ředitele, byl odvolán bez udání oficiálního důvodu, a na jeho místo nastoupil od 1. dubna 1971, samozřejmě jen

[118] Dvorská, M. „O režiséru Josefu Topolovi“, in Mazáčová, s. 411

symbolicky, „politicky přijatelnější" Ladislav Boháč. Ten se snažil ze všech sil divadlo ještě zachránit, v boji s normalizačním režimem však neměl nejmenší šanci. Od této chvíle divadlo nemohlo vycestovat a nemohlo tedy ani realizovat řádně sjednané smlouvy, které vznikly z iniciativy předních světových divadelních festivalů. Kdy a jakým způsobem Pragokoncert, který při mezinárodních jednáních Divadlo za branou musel oficiálně zastupovat, zrušil plánovaný zájezd není známo. Poslední výjezd souboru se uskutečnil v dubnu 1971 do Florencie, už bez přítomnosti Otomara Krejči. Pozitivní ohlasy, které vyvolalo představení *Ivanova* a *Lorenzaccia*, se změnilo v protesty proti útokům a diskriminaci Otomara Krejči.

Ladislav Boháč a profesor Nedbal podle Chramostové prožívali v této rozkladné době velké psychodrama. Boháčovi se zdálo, že mu Krejča v politických sporech o divadlo moc nepomáhá. Boháč i Nedbal, oba po sovětské okupaci stále straníci, věřili do poslední chvíle, že se jim díky osobnímu politickému zázemí podaří divadlo zachránit. Věděli, že konec divadla bude v jejich věku i konec jejich kariéry.[119]

Režimu byla trnem v oku neloajální dramaturgie i uvádění Topolových nedějových a metaforických her. I přes tísnivou atmosféru herci dál pilně zkoušeli. Rok před oficiálním zrušením už nemohlo divadlo nikam vyjet. Divadelního festivalu v Londýně, na který bylo pozváno, se už zúčastnit nemohlo. V normalizačním tisku jako odůvodnění zákazu vyšla zpráva, že pořadatel odstoupil do smlouvy.

V boji za záchranu divadla nic nepomáhalo.V rámci normalizace se neslušelo zrušit divadlo z politických či ideových důvodů. Nastoupily tedy důvody administrativní. Do divadla pravidelně přicházely různé státní kontroly, které se snažily divadlu prokázat špatné hospodaření s prostředky. To se jim nedařilo, účetnictví bylo v naprostém pořádku. Na řadu tedy přišli hygienici a požárníci. Všeobecně se vědělo, že prostory nejsou technicky v dobrém stavu. Po zvlášť přísné kontrole požárníků se takřka přes noc zazdily dveře u jeviště, kterými by se prý mohl rozšířit požár. Dalším argumentem byly nevyhovující únikové chodby, které však byly pro účinkující Laterny široké dost. Znalá veřejnost dobře věděla, že hlavním důvodem je nepříčetná zášť vůči Otomaru Krejčovi a jeho spolupracovníkům.

Všichni členové souboru bojovali, jak mohli. Nepomohlo ani to, že jako jedno z mála divadel nestáhli po srpnu 1968 z repertoáru Čechova. Nakonec se více než devadesátiletá Leopolda Dostálová vypravila k prezidentu Ludvíku Svobodovi. Prezident ji nechal čekat dvě hodiny, jeho tajemník předal kytici a paní Dostálovou poslali domů. Celou situaci

[119] Chramostová, V. *Vlasta Chramostová*, s. 189

souboru ještě zhoršovala nepřítomnost Otomara Krejči, který po operaci šedého zákalu posílal na zkoušky místo sebe do divadla magnetofonové pásky. Důvod zrušení byl nehmatatelný, hrála se ruská klasika, divadlo se politicky neangažovalo, nebyly žádné pamflety. Krejča měl zásadu, že pro politiku je divadla škoda. Ale komunisté nějak vycítili, že divadlo bez ohledu na jejich politiku a politiku vůbec mluví svobodně o člověku. Nátlak, který začal pomalu a nenápadně, notně sílil. V divadle byl duch svobody a ten nebylo možné necítit.

Dokladem neomezené moci politické garnitury jsou dokumenty ministerstva kultury z května 1972 nazvané „Návrh postupu při likvidaci Divadla za branou v Praze" a „Návrh na zrušení divadla za branou v Praze". Zmíněné dokumenty dokazují, že další existence divadla byla politicky i kulturně pro normalizační režim neúnosná.[120] Podle těchto dokumentů měla být většina pracovníků souboru převedena k jiným divadlům, členové komunistické strany do činohry Národního divadla. Jednalo se o zasloužilé umělce Ladislava Boháče a Miloše Nedbala. Tato „péče" o nové umístění se neměla týkat mimo jiné Karla Krause, Josefa Balvína a Josefa Topola. Podle výše zmíněných dokumentů nemělo Divadlo za branou žádné předpoklady pro pozitivní existenci ani v případě, že by z divadla odešel Otomar Krejča a dramaturgové. V „Návrhu na zrušení Divadla za branou", oficiálním dokumentu Ministerstva kultury a informací, je dále uvedeno, že přes některé dílčí úspěchy nedošlo k výrazné změně dramaturgického a inscenačního profilu divadla. Obě nově připravované inscenace (*Racek* a *Dvě noci s dívkou*) znamenají podle tvůrců tohoto dokumentu krok zpět, za což nese vinu především Otomar Krejča a jeho nejbližší spolupracovníci, kteří neučinili nic podstatného k tomu, aby se vyrovnali se současnou kulturní politikou.[121]

Přes protesty a přímluvy zahraničních divadelních tvůrců a osobností bylo nakonec Divadlo za branou stručným výnosem ministra kultury Brůžka ke dni 24. června 1972 zrušeno.

Za všechny uvádím úryvek z „Protestu Divadla národů ve prospěch Divadla za branou" z 5.7.1972, jak ho ve své studii otiskla Jana Patočková: „*Víme, že Divadlo za branou uvedlo své poslední představení Racka v Praze 10. června. Víme také, že v rozporu s nedávným ujištěním úředních míst je soubor založený Otomarem Krejčou prakticky rozpuštěn a jeho členové jsou nezaměstnaní. Tato situace vyvolala v celém světě oprávněné pobouření, jak o tom svědčí tento text, který dnes publikujeme. Seznam signatářů denně*

[120] Patočková, J.; Vencl, V. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, s. 83
[121] Tamtéž, s. 82

narůstá a připojují se k němu osobnosti a divadelníci z mnoha zemí: Německa, Belgie, Kanady, Dánska, Spojených států, Francie, Velké Británie, Holandska, Itálie, Švédska... " [122]

Jak je patrné, situace kolem zrušení souboru zasáhla odbornou veřejnost téměř celé Evropy. Mezi podpisy nechyběla ani jména takových velikánů jako jsou: Edward Albee, Louis Aragon, Samuel Beckett, Ingmar Bergman, Max Ernst, Arthur Miller, Pablo Neruda a jiní.

Důvodem zrušení měl být údajně špatný technický stav paláce Adria. Když se sem Krejča s obnoveným souborem Divadla za branou znovu v devadesátých letech vrátil a připravoval *Višňový sad*, konstatoval, že sál i strop jsou ve stejném stavu, jako když ho v roce 1972 opouštěl. Zajímavý byl také poněkud absurdní fakt, že Laterna Magika, se kterou se o prostory Adrie Divadlo za branou dělilo, zrušena nebyla. I když „nevyhovující" podmínky pro diváky a herce byly stejné. Důvod byl prostý: Laterna fungovala pod kiny, pro která nebyly normy tak přísné jako pro divadla, pod kterými bylo samozřejmě vedeno Divadlo za branou.

Divadlo za branou bylo jediným divadlem, které bylo komunistickou mocí rozmetáno jako celý soubor. Světoví divadelníci kritizovali stranický zásah proti divadlu, vznikaly i další protestní podpisové archy, ale divadlo se zachránit nepodařilo.

Poslední přestavení bylo nejen dojemným rozloučením, ale také tichou demonstrativní manifestací proti zlovůli vládnoucí moci. Nikdo samozřejmě nevěděl, na jak dlouho se rozcházejí. Aplaus na posledním představení, hrál se *Racek*, trval hodinu a děkovali se všichni, kdo v divadle byli. Potlesky po jednotlivých derniérách byly tak manifestační, že nakonec zakázali hercům se děkovat.

Herečka Vlasta Chramostová vzpomíná na poslední představení Divadla za branou takto: *„Poslední představení bylo demonstrativní. Diváci tleskali deset minut, dvacet. Vstali, neměli se k odchodu. Mnoho známých, přátel. My herci jsme sestoupili do hlediště, podávali ruce. U poslední řady stál Karel Kraus, noblesní, kultivovaný. Stál v pozadí, jak jinak, sám, distingovaný, zdánlivě bez emocí. Jen se díval, jak nenávratně končí, co měl rád. Podali jsme si ruce, objali se a pak se dlouho drželi na rozloučenou. Nikdo netušil, co bude dál.* " [123]

---

[122] Patočková, J.; Vencl, V. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, s. 98
[123] Chramostová, V. *Vlasta Chramostová*, s. 191

Těžce nemocný Ladislav Boháč, kterému zbyla po operaci jen polovina plic, se snažil všem kolegům z divadla sehnat práci. Řada předních členů souboru se potom v českém divadle nemohla uplatnit vůbec nebo jen omezeně. Hodně lidí ze souboru podepsalo pamflet „2000 slov" a to byl čin, který tehdejší vládci jen tak neodpustili. Byli to například Josef Topol a Jan Tříska.

Josefu Topolovi a dalším bylo znemožněno pracovat v kulturní oblasti vůbec, byť třeba na pozici knihovníka. Josef Topol dále psal pro divadlo, když ho některý z přátel o to požádal, není však třeba zdůrazňovat, že na programu se nesmělo objevit jeho jméno. Spolupracoval například se svým spolužákem z DAMU Janem Kačerem (překlad Euripidovy *Ifigenie v Aulidě*), upravil svůj vlastní překlad Čechovova *Racka* pro pražský Činoherní klub, o kterém se jednu dobu myslelo, že je na řadě po likvidaci Divadla za branou. Topolovo jméno samozřejmě v programu chybělo. Později Topol spolupracoval s Činoherním klubem v Ústí nad Labem, pro který přeložil dvě hry irského autora Johna Milingtona a zadaptoval Komenského hru *Diogenes*.

Normalizátoři byli důslední. Následně po likvidaci divadla rozmetali i organizaci Svaz divadelních umělců, jehož předsedou byl v té době Otomar Krejča. Pracovníci svazu dostali výpovědi, jeho časopisy byly pozastaveny.

Normalizační režim dal svým činem najevo, že v Divadle za branou rozpoznal neústupně a do poslední chvíle tvořící nedělitelný celek. Na obnovení souboru si Krejča počkal celých dvacet let.

6.1. Osudy

Po normalizačním násilném zrušení se herci divadla museli rozejít, pokud vůbec měli kam odejít. Jan Tříska měl problémy s dalším angažováním. Nezbylo než vystupovat v televizních inscenacích (například televizní adaptace Oty Pavla *Pohár za první poločas*). Hostoval v kladenském divadle a nakonec se mu podařilo nalézt útočiště v Městských divadlech pražských.

Nejhůř na tom byli Josef Topol, Karel Kraus a Vlasta Chramostová, protože nesměli nejen působit u divadla, ale i pracovat v kultuře vůbec. Topol byl po zrušení divadla korektorem v nakladatelství Vyšehrad (1974 - 1975) a provozním pracovníkem v Lyře Pragensis, komorním sdružení pro hudbu, poezii a výtvarné umění. Po podpisu Charty 77

byl propuštěn a krátce pracoval jako dělník u stavebního podniku. Topol, jeden z našich nejtalentovanějších dramatiků dvacátého století, pracoval u kameníků a jako kompresorista se dokonce podílel na rekonstrukci Karlova mostu. Topolovo zaměstnání v dělnické profesi končí vážným pracovním úrazem, který ho přivedl do invalidního důchodu. Topol se tak opět naplno vrací k psaní. V sedmdesátých letech pracuje na hře *Sbohem Sokrate*, dopsáno roku 1976, s vědomím, že se nemusí také nikdy inscenovat. V roce 1977 koloval text jako samizdatový strojopis v Edici Petlice a Edici Expedice. V roce 1979 se objevila v samizdatovém vydání v Krameriově expedici a Popelnici. Oficiálně hra vyšla až v roce 1990 v nakladatelství Dilia a v devadesátých letech ji inscenovalo Národní divadlo.

Otomar Krejča po nějaké době dostal angažmá v Divadle S. K. Neumana v Libni, ale od roku 1975 pracoval už jen v zahraničí. Působil jako ředitel Městského divadla v Düsseldorfu a jako host připravil řadu inscenací i ve Francii, Belgii, Itálii, Švédsku a Finsku. Krejča oficiálně nikdy neemigroval, stále se sem vracel. Znovu začal u nás soustavně působit v roce 1990 se svým obnoveným souborem Divadla za branou II, o jehož působení více pojednávám v jiné kapitole. V roce 1996 byl Krejča znovu angažován do Národního divadla v Praze, kde se uvedl Goethovým Faustem. V roce 1998 dostal medaili Za zásluhy a v roce 2001 cenu Thálie za celoživotní mistrovství. O rok později mu Akademie múzických umění udělila čestný doktorát.

Podobně smutný osud, jako byl ten Topolův, se nevyhnul ani dramaturgovi Karlu Krausovi. Jako signatář Charty 77 nemohl oficiálně působit v kulturní sféře, stejně jako Topolovi je mu to zakázáno. Od roku 1986 rediguje samizdatovou revui *O divadle*. Od roku 1990 se opět stává hlavním dramaturgem obnoveného Divadla za branou II, kde působí až do jeho opětovného zrušení v roce 1995.

Někteří herci se vrátili do divadel, ze kterých přišli. Ladislav Boháč a Miloš Nedbal se vrátili do Národního divadla, Věra Kubánková do Realistického, Rudolf Jelínek na Vinohrady, Hana Pastejříková na Kladno. Zbylá skupina neumístěných členů souboru, mezi nimi byli režisérka Helena Glancová, Otomar Krejča mladší, Marie Tomášová, BohumilaDolejšová a další, nakonec našli útočiště v Lyře Pragensis, kde pak celá léta působili. Lyra Pragensis, Komorní sdružení pro hudbu, poezii a výtvarné umění, fungovalo v Praze od roku 1968 pod Suprafonem.

Jan Tříska působil po zrušení chvíli v Městských divadlech pražských, kde našel útočiště v polovině sedmdesátých let a věnoval se filmu. Hostoval také v kladenském divadle, kde hrál v inscenaci *Urfausta*. Několikrát účinkoval v bratislavské televizi. Do tohoto období Třískova uměleckého živoření patří televizní adaptace povídky Oty Pavla *Pohár za první*

poločas, kde ztvárnil ligového hráče, filmy *Tichý svědek* a *Podivné přátelství herce Jesenia*. Filmová role herce Veselého v poslední jmenované televizní inscenaci byla na dlouhou dobu Třískovou poslední českou rolí. Nakonec emigroval téměř na čtvrt století do Ameriky. K emigraci se rozhodl v roce 1977 po vyhlášení Charty 77, odcestoval s rodinou na „dovolenou" na Kypr a odtud se dostal do Řecka, poté přes Německo a Anglii přicestoval po čtyřech měsících do Ottawy, kde měl příbuzné a kde začala jeho druhá, americká kariéra. Po Třískově emigraci ihned zmizely, stejně jako v dalších případech herců emigrantů, filmy a televizní inscenace, v nichž Tříska hrál. Totalitní moc chtěla, aby se na Jana Třísku co nejrychleji zapomnělo.

Vlasta Chramostová byla předběžně přidělena do Kolína, angažmá mělo začít po absolvování operace. Díky dopisu, který napsala ministrovi kultury a ve kterém si stěžovala na nespravedlivé vyhnání z města, se angažmá v Kolíně z „finančních" důvodů tamního divadla nemohlo uskutečnit. Chramostová napsala Jiřině Švorcové, předsedkyni Svazu dramatických umělců, aby jí umožnila aspoň nějakou práci.

„Odpověděla: Vážená soudružko, Váš požadavek je bezpředmětný, protože Váš případ je podle našich informací vyřešen".[124]

Na posledním představení *Racka,* 10.června 1972, Leopolda Dostálová, Poldi, jak jí přátelé a kolegové říkali, zadoufala, že se snad sejdou v lepších časech. Bylo jí devadesát tři let a věděla, že ona už u toho nebude. Za dva dny ji odvezli do nemocnice a přesně za týden, 17. června 1972, zemřela. Její přátelé a kolegové možná trochu pateticky říkali, že nezemřela na stáří, ale na zrušení Divadla za branou.

S Divadlem za branou měl spojený osud také již zmiňovaný fotograf Josef Koudelka, který nezapomenutelně zachytil většinu Krejčových inscenací. V roce 1970 Koudelka emigroval a o čtyři roky později se jako první Čech stal členem prestižní agentury Magnum Photos. Kromě divadelních fotografií měl za sebou monotématické cykly *Cikáni* a *Invaze.*

---

[124] Chramostová, V. *Vlasta Chramostová*, s. 193

7. Reflexe Divadla za branou v tisku

Fenomén Divadla za branou byl poměrně pečlivě monitorován tiskem. Poněkud uvolněnější atmosféra a relativně větší svoboda projevu v médiích v šedesátých letech se projevuje i v recenzích a reakcích odborné veřejnosti na Divadlo za branou v tisku. Po okupaci v roce 1968 se situace změnila. Divadlo se stalo trnem v oku normalizační moci a v tomto duchu vycházely v tisku samozřejmě i době poplatné recenze. Divadlo se dostalo do nelibosti, tón pozitivních ohlasů se pomalu měnil s tím, jak se divadlo blížilo svému zániku.

Pravidelné podrobnější recenze vycházely v časopise *Divadlo* a v *Divadelních novinách*, ale o tvorbě Divadla za branou se samozřejmě zmiňují i jiná periodika. Podrobné studie psali v šedesátých letech zejména Jana Patočková, Leoš Suchařípa a Sergej Machonin. Informativní povrchnější studie vycházely i v denících jako jsou *Lidové noviny*, *Mladá fronta*, *Rudé právo* a jiné. Prostor divadlu je věnován i v *Tvorbě* a vzhledem k tomu, že Divadlo za branou cestovalo se svými inscenacemi po celé republice, některé zmínky nacházíme i v regionálních denících.

V časopise *Divadlo* nacházíme také podrobné rozhovory s Krejčou, který vysvětluje koncepci nového divadla, vyjadřuje se k herectví atd. Mimo jiné vycházejí rozhovory s Helenou Glancovou, Marií Tomášovou, Janem Třískou a dalšími členy souboru.

Na rozdíl od svých zahraničních kolegů naši recenzenti většinou objevnost inscenací a maximální herecké nasazení nedocenili. Ve většině případů divadelní kritici oceňovali Krejčovu tvůrčí práci, herci zůstávali tak trochu ve stínu svého režiséra.

U některých divadelních kritiků docházelo někdy k nepochopení některých her a mylné interpretaci. Jako příklad mohu uvést Kočku na kolejích. Jedním z důvodů nesprávné interpretace byl podle Štěrbové fakt, že *Kočka na kolejích* byla odbornou veřejností většinou srovnávána s tehdy divadelně velmi populárním *Čekáním na Godota* Samuela Becketta. Jak dále rozvádí, mnozí recenzenti byli zaskočeni zdánlivou nedějovostí hry a ve snaze o jednoznačnou interpretaci se dopouštěli řady omylů. Závěrečná scéna byla nesprávně dořečena jako vražda nebo sebevražda, což dávalo možnost polemizovat s laciným autorovým východiskem a obviňovat ho ze znehodnocení vlastního textu. Štěrbová to dokládá na příkladu Sergeje Machonina, který o konci Kočky napsal: „*Véna vraždí z běsovského, velikášského, jeho lidskou cenou nepodloženého „hrdinství“. Vraždí*

v něm právě ten krtek, kterému Évi ještě před minutou vypověděla válku ve jménu svého chápání života. (...) Je to konec, kterému nevěřím, je absurdní. " [125]

Zdá se, že Machonin Topolovu Kočku poněkud přeinterpretoval: „ *Krejčovo představení má, až na jednu dlouhou pasáž ve druhé třetině, skvěle budované napětí. Je celé postaveno na důmyslných kontrapunktech, láká diváka do léček, aby ho v zápětí přepadalo úžasem nečekaných zvratů a prudce osvětlených myšlenek. Za vším, co se na jevišti děje, je neustále cítit vraždu, pod replikami Tomášové a Třísky neustále číhá spodní běs.* " [126]

Někteří recenzenti také nepochopili symbolický smysl spojení Ghelderodovy němohry a Topolovy *Kočky*, unikal jim důležitý motiv masek, které se pomyslně přenášejí do druhé části večera. Nepostřehli také důležitost hudebních motivů, které pomáhají spojit obě inscenace v jeden kompaktní celek.

V jiném duchu, bezpochyby interpretačně bližším smyslu je podrobnější recenze Leoše Suchařípy, která vychází v březnu 1966 v časopise *Divadlo*. Autor vystihl už názvem své stati „Člověk je stejně sám" ústřední motiv inscenace. Kladně hodnotí spojení Ghelderodových *Maškar* s Topolovou *Kočkou*, kdy masky skutečné se přenášejí jako masky pomyslné do druhé části večera. Suchařípa píše: „*(...) Divadlo za branou přichází s němohrou, anebo lépe, výtvarnou představou, jež svou hudební, pohybovou, výtvarnou a mimickou složkou chce být sdělná bez berliček textu. Je to cesta ryzí divadelnosti, která se touží projevovat autonomně, bez inspirací literárních a bez ideového i tvarového omezení hotovým dramatem. Vedle tohoto díla, jak je na jevišti uskutečnil Otomar Krejča za pohybové spolupráce Ley Janečkové a Pavla Šmoka, by tlachavé drama se schématy postav místo obrazu živých lidí jistě v jediném večeru neobstálo.* "[127]

Závěrečný sborový tanec maškar je podle Suchařípy „*tancem smrti. Jeho pudový, vervní, živočišný ráz je s obsahem smrti jako s koncem života v dramatickém napětí.* "[128]

Jiní recenzenti také ocenili netradiční spojení Ghelderodovy výtvarné němohry a aktovky Josefa Topola, z výkonů herců se soustředili zejména na Marii Tomášovou a Jana Třísku, u kterých ocenili nejen skvělé herecké výkony, ale i mimořádnou kvalitu pohybových kreací. Upoutala také Svobodova úsporně vybavená scéna.

Závěrem své recenze Suchařípa zdůrazňuje Krejčovu schopnost objevování nekonečných významových možností scény za jejího minimálního vybavení a hodnotí ji jako režijní mistrovství.

---

[125] Štěrbová, A. *Topolovo básnické drama*, s. 32
[126] Machonin, S. „Kočka na kolejích", *Literární noviny*, č. 50, 11.12. 1965, s. 6
[127] Suchařípa, L. „Člověk je stejně sám", *Divadlo*, roč. 17, březen 1966, s. 8
[128] Tamtéž, s. 10

Jindřich Černý hodnotí Krejčovu inscenaci Nestroye pro časopis *Divadlo* takto: „*Zatímco Karel Kraus a Zdeněk Mahler zacházeli s Nestroyem jako s filozofem, opřel se Krejča především o toho vídeňského fraškáře. Skvělé představení v Divadle za branou nám ukázalo Nestroye nejen tak, jak jsme ho ještě neznali, ale i tak, jak v našem povědomí dodneška žil.*"[129] Černý dále interpretuje důležitost hudebních motivů, která byla známá u všech Krejčových inscenací, v *Provazu o jednom konci* se však „*funkce hudby od základu mění: hudba vstupuje do nitra hry jako její nedílná složka, důsledně prolíná celé představení, a to nikoli jen jako doprovod k písničkám, ale jako jasný, rytmický motiv celé inscenace.*"[130]

Ke specifičnosti herectví v této inscenaci Černý poznamenává: „*Výchozím prvkem v tvorbě hereckých postav této inscenace rovněž není slovo, ale pohyb – a to pohyb zcela konkrétní, totiž chůze. Jí jsou postavy – především lidové – nejvýrazněji charakterizovány a jejich jevištní existence dostává osobitý rytmus.*"[131]

Kritické ohlasy zejména na herce Jana Třísku a Marii Tomášovou postupně gradovaly. Objevila se slova zralost a mistrovství. Tříska, který dosáhl Kristova věku, byl uznáván jako významná osobnost českého divadla. Jako příklad můžeme uvést citát z recenze Nestroye: „*Třískův Lips je postava držená ve střízlivé nonšalanci, oslňující svou vyprahlou konverzační rutinou. Třískovo charakterizační umění, zjemnělé Tuzenbachem, dozrálo k herectví velkého formátu.*"[132] Na výkonech Marie Tomášové, která ztvárnila Madame Glanzovou v alternaci s Věrou Kubánkovou, Černý chválou rovněž nešetřil: Tomášová naplnila s hereckým půvabem příznačnou psychologickou prázdnotu nestroyovské figury.[133]

V souvislosti s inscenací *Hodina lásky* a *Zelený papoušek* zaznívaly kritické hlasy, že Tříska s Tomášovou se opakují, že nepřinášejí nic nového a že v *Hodině* zaznívají tóny *Kočky na kolejích*. Sergej Machonin k těmto názorům uvádí: „*Já z nich slyším a poznávám nejen Évi a Vénu, ale také třeba Trepleva a Zarečnou, Romea a Julii. Ale zároveň vnímám zcela zřetelně jedinečnost této nové, i v Topolovi nové, bolesti, úžasu, úzkosti, křiku duše.*"[134]

Alena Urbanová napsala v recenzi „Bezbranný básník" o *Slavíkovi k večeři*: „*Inscenace Slavíka je výrazná, divadelně ostře cítěná a herecky zajímavá. Zejména J. Derková a Fr.*

---

[129] Černý, J. „Nestroy před branami", *Divadlo*, roč. 19, únor 1968, s. 68
[130] Tamtéž, s.. 68
[131] Tamtéž, s. 70
[132] Tamtéž, s.71
[133] Tamtéž, s.71
[134] Machonin, S. „Zelený papoušek a Hodina lásky", *Listy*, II, 1969, č. 5, str. 8

Řehák nabízejí divákům dráždivé postavy a odborníkům látku k přemýšlení nad uměním vytvořit ireálnými znaky reálný typ, dramatický text v rámci daného typu ospravedlnit a zároveň ozvláštnit. " [135] Při analýze hereckých výkonů autorka vyzdvihla zejména výkon Miroslava Masopusta jako až příliš bezbranného Slavíka, kolem něhož herci Hana Pastejříková a Jiří Klem vytvářejí souhrou neproniknutelnou, tajemnou a skoro hmatatelně existující klec. O celkovém dojmu z inscenace Urbanová uvádí: „*Hra slov – vzato doslova – je místy až oslňující, sledujeme jemnou, citlivou kompozici ireálných slovních znaků, z nichž se stávají jevištní fakta. Topol představuje v současné době určitě vrchol divadelní češtiny. Dá se říci, že u nás ještě nikdy nikdo nenapsal drama á la thése tak krásně, jako nyní on.* "[136]

Jan Císař v časopise *Divadlo* podrobněji rozebírá inscenaci Giraudouxova *Intermezza* pod názvem „Skutečnost člověka". Svoji recenzi staví na analýze hereckých výkonů Marie Tomášové a Jana Třísky, kteří v inscenaci hrají Ducha a Isabelu. Autor výstižně popisuje osobitou intonaci Tomášové: „*Marie Tomášová má jednu charakteristickou osobitou intonaci: nasadí vysoko a potom pomalu klesá do hlubokých altových poloh. Zároveň mění i dynamiku: od pomalého důrazného akcentování jednotlivých slov přechází k velice rychlému tempu, v němž jednotlivá slova splývají. Intonační přechod od výšky k hloubce vyvolává dojem jakési rozdychtěnosti, touhy. Zrychlení tempa obsahuje v sobě naléhavost, netrpělivost.* " [137]

Dále Císař výstižně charakterizuje i Třískovo hlasové umění, které je založeno na jiných aspektech než u Tomášové: „*Třískova práce s hlasem spočívá především na dynamice a členění slov. V jeho větách se objevují nenadálá a nečekaná zrychlení a stejně nenadálé a nečekané přenyvy. Určitou dobu hovoří pomalu, slovo od slova skoro odsazuje – a potom jiná slova prudce vyrazí v jediném celku, který intonačně obyčejně zakončí naznačenou otázku.* " [138]

Na rozdíl od zahraničních kolegů, kteří snad absolutně nejvíc ocenili Krejčovy objevné inscenace Čechova, naši recenzenti byli až na výjimky opatrnější. Snad to bylo dáno novostí Krejčova uchopování Čechovova díla, nebo politickou situací či tradicí sentimentálního pohledu na jeho hry. Větší množství pozitivních recenzí se objevilo na druhé představení Divadla za branou, Čechovovy *Tři sestry*. Další inscenace Čechova, *Ivanov* a *Racek*, měly premiéru až po srpnu 1968, a tehdejší politická situace se

---

[135] Urbanová, A. „Bezbranný básník", *Kulturní tvorba*, V, 1967, č. 14, s. 13
[136] Tamtéž
[137] Císař, J. „Skutečnost člověka", *Divadlo*, 9, roč. 17, 1967, s. 39
[138] Tamtéž, s. 39

samozřejmě odrazila i v reflexi souboru v našem tisku. Tyto inscenace zůstaly ve stínu *Tří sester*.

Jana Patočková o Krejčových *Třech sestrách* pro časopis *Divadlo* napsala: „*Od začátku je Krejčův výklad Třech sester zbaven sentimentality tradiční interpretace. Usiluje o věcnost a pokud je to možné, o objektivitu. Není k postavám apriorní, nesoudí je předem, ale zároveň je uzemňuje, nepřiznává jim větší rozměry, než zasluhují: už žádné efektní pózy a pokud ano, tedy jako pózy, které postavy usvědčují; už žádná koruna mučednická.* "[139] Patočková vysledovala i výrazný interpretační posun v postavách sester: „*jsou zbaveny poetického oparu, aniž jsou beze zbytku zprozaizovány.* "[140] Krejča nechal podle Patočkové otázku mravní kvality hrdinů nevyřešenu. Lidé jsou pouze lepší a horší, nelze mezi ně položit dělicí čáru. Patočková také uvádí, že „*opravdové herecké tvorby je v představení tří sester mnohem více, než je v našich divadlech pravidlem: ovšem nároky, které Krejča na svůj soubor klade, působí i na kritéria divácká. Celkový obraz představení však dílčí námitky změnit nemohou.* "[141] Krejča podle Patočkové vytvořil podstatný celek, z něhož zmizelo dobové společenské pozadí Čechovovy hry a představení dospělo k zobecnění, kdy lidé na jevišti žijí základní obecně známé lidské situace. Víc než z jiných inscenací vystupuje v Krejčově pojetí nesouvztažnost, přeslýchání. Toto míjení přechází v kvalitu zevšeobecňujícího znaku.

Recenzenti si také všimli dojemného výkonu Leopoldy Dostálové jako chůvy Anfisy, mimořádně poctivým provedením zaujal i Třískův Tuzenbach, kterým podle mnoha odborníků Tříska dosáhl herecké zralosti. Máša Marie Tomášové je podle Kopeckého krásná, vědoucí, důstojná i prchlivá a bezohledná.[142]

Podle Natalie Smirnové se Krejčovi podařilo „*s podivuhodně moudrou a hlubokou prostotou odhalit Čechovovu víru v člověka. Tragičnost poznání pravdy přechází v hrdinskost, protože se režisérovi daří nás přesvědčit o tom, že dokud existuje pravá ušlechtilost a lidskost, život jde dál, může být nádherný a může se stát pro člověka štěstím.* "[143]

Zajímavé je, že i v březnu v roce 1972, kdy už bylo jasné, že je pouze otázkou času, kdy se divadlo oficiálně zruší, došlo k otištění následující recenze: „*Tak jsme nyní viděli Čechovova Racka (...) s řadou vynikajících hereckých výkonů, z nichž jmenujme především*

---

[139] Patočková, J. „Tři sestry za branou", *Divadlo*, č. 9, roč. 18, 1967, s. 28
[140] Tamtéž, s. 29
[141] Tamtéž, s. 34
[142] Kopecký, J. „Jen na to přijít", *Divadelní noviny*, 19.10 1966
[143] Smirnová, N. „S vírou v člověka", rukopis, Divadelní ústav, obálka č. 796/1, str. 6

kreaci M. Nedbala, V. Chramostové, M. Tomášové, L. Šafránkové, O. Krejči ml., M. Riehse a další. "[144] Autor i přes sílící negativismus ke Krejčovi vyzdvihuje jeho důmyslnou a do detailu promyšlenou režijní kompozici, netradiční nastudování hry, přeskupování motivů a obnažování důležitých autorových myšlenek. Trochu kritičtěji hodnotí druhou polovinu inscenace, která se mu zdá povlovnější, takže celek patřičně negraduje.

Z negativních Čechovských recenzí, které dnes působí trochu úsměvně, je to například tato, otištěná ve *Světě socialismu* v roce 1970: „*(...) Dopadlo to tak, že průměrný divák prakticky neví, o co jde, a i jestliže se vyzná ve spleti postav, které neustále pobíhají po jevišti, ať již mají předepsaný text nebo ne, v chaosu několika současně probíhajících scén a v rozkouskovaném textu, nepochopí „tvůrčí" Krejčovy záměry, nepochopí sice zvláštní, leč nesrozumitelnou, nepřehlednou a složitou inscenační úpravu.* " [145]

Odsuzující recenze se objevila také v *Rudém právu*: „*(...) Otomar Krejča v Divadle za branou čaruje. A tak se Čechov z Divadla za branou vystěhoval. Zásluhou režie vznikla z dramatu nezvyklá nuda, napětí se vytratilo, hra ztratila na přehlednosti. (...) Opět jsou pomocí komparsu vytvářeny scénické obrazy, v nichž hlavní postavy ztrácejí výraznost opět se roztáčí jevištní mumraj pomocí všech možných triků, herci počínaje a technikou konče. Chvílemi probleskne Čechov, ale režie ho hned odsune.* " [146] Dále autor pokračuje ve stejném duchu. Tvrdí, že Krejča Čechova zradil, protože si pouze zahrává s jeho slovy. Rozkládá děj i osoby dramatu, nedospěl k básnickému pohledu.

Miloš Smetana v *Mladé frontě* ve své recenzi s názvem „Radikální divadelnost" sice není do takové míry kritický, ale zároveň Krejčovu inscenaci ani nijak nepozdvihne. Z jeho článku zaznívá kritika opakování dříve použitých inscenačních postupů a opět kolektivnost hereckých výkonů.

Kritici hodnotili bezpochyby jako nejlepší inscenaci Čechovovy *Tři sestry*, se kterými soubor projel téměř celou Evropu a získal uznávaná divadelní ocenění

Při inscenaci Musseta zaujalo Krejčovo netradiční zpracování tohoto tématu a také potlačení historických souvislostí za účelem vyzdvihnout osud Lorenzaccia. V průběhu inscenace jsou herci neustále na scéně, Krejča tedy používá postup, který si ověřil už v předchozích představeních. Vladimír Mráček pro časopis *Divadlo* analyzuje Krejčův přístup k Mussetovi následovně: „*Reálná tvář Mussetova dramatu Krejčovi nepostačuje, chce zachytit neempirické, bytostné rysy člověka. Postava tedy neodchází ze scény*

---

[144]
[145] „Racek trhá síť", *Rovnost*, Brno, 21.3.1972
[146] Svatoňová, I. „Ivanov v Divadle za branou", *Svět socialismu*, Praha, 1.4.1970
Otava, J. „Variace na téže struně", *Rudé právo*, Praha, 18.2.1970

skončením reálné situace, prolíná empirickým časoprostorem do časoprostoru imaginace. (...) Tento Lorenzaccio je opravdu hrou snů. Před zraky diváka, právě jako před vnitřním zrakem snícího, probíhají obrazy. "[147] Podle autora této recenze je smyslem tohoto šíleného snu zviditelnit utajenou krutost skrývající se v každém z nás. Krejča nehledá empirickou pravdu o současném světě, ale pravdu metafyzickou. Je vzdálen jakékoli aktualizace, zejména laciných politických narážek.[148]

Při kritikách nejodvážnější inscenace Divadla za branou, dramatické syntézy antických dramat *Oidipus – Antigone*, zaujalo samo spojení v jeden dramatický útvar, samozřejmě výkony herců Tomášové, Třísky a Chramostové, a pečlivý umělecký překlad Krause a Gruši, jak dokládá následující úryvek z časopisu *Tvorba*: „*Již sám text oněch tragédií byl v Divadle za branou připravován s velkou péčí, a konečný překlad je sice básnický, ale již zbaven nadneseného tradičního koturnu a komplikovaného patosu. Krejčův režijní princip jako by v tomto představení doznal určité, dost podstatné změny. Byly-li jeho dosud nejzdařilejší práce z posledních let osnovány na jakémsi základě rytmickém a téměř hudebním, pak řeckou antiku pojímá spíš sošně, výtvarně.* "[149] Z hereckých výkonů autor vyzdvihuje Jana Třísku, jako rozervaného Oidipa. Jeho znázornění Oidipova stáří ukazuje na nové, dosud neodhalené možnosti Třískova herectví. Tomášová jako Antigone byla podle autora dojímavě střídmá a Leopolda Dostálová ukázala, jak se má recitovat antická tragédie. V recenzích, které většinou pochválily zařazení antického tématu do tvorby Divadla za branou, zaznívaly i hlasy zmiňující nesmyslnost uvedení eseje Jana Patočky o mýtu v Sofoklových tragédiích do programu, kterému diváci nemohou rozumět. Takové podceňování a arogance byla podle mého názoru zbytečná.

Jako poslední se zmíním o samostatném režijním počinu Heleny Glancové, která inscenovala Shakespearovu hru *Marná lásky snaha*, a dlužno říci, že byla vždy trochu ve stínu svého učitele. Kritika ocenila umělecký překlad Josefa Topola, který Shakespearův jazyk posunul k dnešnímu divákovi. Recenzent *Lidové demokracie* v článku „Topolův Shakespeare" hodnotí inscenaci následovně: „*Topol jako by před nás postavil samostatné, živé a dnešně rezonující dílo s ohromnou slovní kulturou, metaforickou bohatostí, nezměrnou obrazností, vtipností. Helena Glancová staví na tomto skvělém přebásnění. Její inscenace má půvab milostného lákání a vábení, vtipného škádlení a namlouvání. (...) Tragický podtext je jen jakoby kdesi v dálce, i když se projevuje jenom v závěrečném*

---

[147]
[148] Mráček, V. „Pokus o pochopení", *Divadlo*, č.1, roč. 21, 1970, s. 34
[149] Tamtéž, s. 36
Procházka, V. „Oidipus-Antigone", *Tvorba*, 14.4. 1971, s. 12

krátkém přetnutí milostných vztahů. I tato nelehká žánrová dvojlomnost je režisérkou řešena velice citlivě a básnicky působivě. " [150]

8. Ohlasy v cizině

Počátky mezinárodní pověsti Krejčovy režijní práce sahají ještě do doby jeho působení na scéně Národního divadla. Pozornost zahraniční odborné veřejnosti upoutalo představení Shakespearova *Romea a Julie*, a zejména Čechovova *Racka* (1960), která dala podnět k prvnímu pozvání Krejči k pohostinným inscenacím v cizině, konkrétně v Havaně a Bruselu.

Na Krejčovu interpretaci *Racka* navázal mimořádný úspěch Čechovových *Tří sester*, uvedených už jako druhá inscenace nově vzniklého Divadla za branou. *Tři sestry* byly hrány celkem čtyřicet devětkrát ve dvaceti osmi městech dvanácti států, což byl pro soubor největší počet odehraných představení mimo naši republiku. V představení *Ivanova*, uvedeném jako osmá premiéra Divadla za branou, vidí zahraniční kritika cílené a soustavné budování nové inscenační tradice Čechovových her (*Racek – Tři sestry – Ivanov*), kterou Otomar Krejča prosazuje i při svých pohostinných režiích v cizině. Mezi ně patří nastudování *Racka* a *Tří sester* v Bruselu, opět *Racka* ve Stockholmu. K těmto velmi úspěšným představením, která dosáhla mimořádného počtu repríz, se měla připojit na podzim v roce 1971 další režie *Racka* ve Vídni. K ní však vzhledem ke zhoršující se politické situaci Krejčovi nebyl udělen souhlas. Zahraniční odborná veřejnost se většinou shoduje na mimořádné věrnosti Krejčovy režie Čechovovu dílu.

Patočková ve své studii uvádí, že mezi kritikami kapitalistických zemí se ale nacházejí i hlasy, které Krejčovo pojetí Čechova odmítají. Jedná se zejména o francouzský Le Figaro a L'Aurore. Francouzský reakční kritik Gautier jako by symbolicky odmítal v *Ivanovovi* všechno ruské. Patočková si povšimla nápadné podobnosti s hodnocením inscenace v našem Rudém právu z února 1970.[151]

Divadlo za branou podniklo mnoho zahraničních zájezdů, za sedm let své existence se zúčastnilo mnoha zahraničních divadelních festivalů a získalo několik prestižních ocenění. Kladný ohlas z ciziny byl tak obrovský, že jej nešlo ignorovat ani v oficiálním

---

[150] med. „Topolův Shakespeare v Divadle za branou", *Lidová demokracie*, 22.10. 1970
[151] Patočková, J.; Vencl, V. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, s. 21

komunistickém tisku. Do ciziny bylo Divadlo za branou zváno svými partnery pravidelně od roku 1966. Pohostinským vystoupením v zahraničí nebyl nikdy v tisku připisován politický význam, který by přesahoval oblast mezinárodních kulturních styků. Jak Patočková uvádí, je pozoruhodné, že na podzim v roce 1968 Divadlo za branou podniklo téměř tříměsíční zájezd a všichni kritici shodně zdůrazňovali, že kladné ocenění inscenací nemá nic společného s tehdejšími politickými aspekty, ale týká se výhradně umělecké práce souboru.[152]

Na zájezdech v zahraničí se hrály téměř všechny inscenace. Divadlo se pravidelně zúčastňovalo prestižních mezinárodních festivalů jako je BITEF v Bělehradě, Divadlo národů v Paříži, v Londýně, Florencii, anglický festival Sezóny světového divadla a jiné. Už samo pozvání na tyto prestižní divadelní festivaly bylo velkým oceněním práce Krejčova souboru. Krejča udělal z Divadla za branou centrum středoevropské divadelní scény a tuto pozici divadlo suverénně potvrzovalo na všech zmíněných divadelních festivalech.

Většina těchto festivalů byla většinou jen reprezentativní přehlídkou divadelních souborů. Soutěžním festivalem byl například divadelní festival BITEF v Bělehradě, kde dostalo Divadlo za branou prestižní cenu za nastudování Čechovova *Ivanova* a před tím ještě v roce 1967 Velkou cenu poroty za nastudování *Tří sester*.

Některé inscenace prolétly skoro celou Evropu. Například již zmíněné Čechovovy *Tři sestry* se hrály v Bělehradě, Curychu, Drážďanech, Římě, Florencii, Oslu, Londýně, Paříži a v dalších víc než dvaceti evropských městech. Totéž platí i o dalších hrách: *Provaz o jednom konci*, *Kočka na kolejích* a *Maškary z Ostende*, *Hodina lásky* a *Zelený papoušek*. Mussetův *Lorenzaccio* se hrál v Paříži a v Bělehradě, oceněný *Ivanov* také.

Divadlo za branou, které mělo v sobě tradici divadelního kočovnictví, se někdy po skončení hostování na festivalu rozhodlo pokračovat v putování a hostování na evropských scénách. Takové hostování zařizovali Otomar Krejča s Karlem Krausem většinou několik málo dní předem. Tyto rysy svobody a dobrodružství jsou ostatně obsaženy v celém směřování Krejčova souboru. Divadlo za branou procestovalo Evropu od Norska po Itálii, aby nechalo nesmazatelný otisk v evropské divadelní kultuře dvacátého století.

Mimořádný úspěch Divadla za branou dokazují i následující výňatky ze zahraničních kritik a recenzí. Bezpochyby největší chvály a ocenění dosáhl Krejča svými inscenacemi Čechova, odborná veřejnost však neopomenula vyzdvihnout ani ostatní hry. Italské *Sipario*

---

[152] Patočková, J.; Vencl, V. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, s. 31

o Krejčových inscenacích Čechova napíší: „*Je to cesta hledání skryté, výbušné energie Čechovovy tvorby. Krejčovy čechovovské inscenace jsou milníky v dějinách divadla.*“[153] Podle italského listu *Gazetta del Popolo* „*pražské Divadlo za branou hrálo Čechova tak, jak by si to nejspíš přál sám Čechov.*“[154] Norský list *Verdens Gang* jde s chválou ještě dál: „*Představení je svým způsobem nebezpečné, protože po jeho shlédnutí nám bude v budoucnu pokaždé zatěžko umět si Čechovovy postavy představit jinak než právě v těchto hercích.*“[155]

Britský tisk recenzuje Čechovovy *Tři sestry* s nelíčenou chválou: „*(...) V posledním dějství sestry poletují slepě jevištěm jako můry, narážejí jedna do druhé, pro útěchu se objímají a pak v beznaději oddělují. Mentální útrapy nikdy nebyly hmotně předvedeny s životnějším výrazem. (...)*“ [156] Nebo další úryvek: „*Milují, trpí, v citovém vzrušení přijímají, co je druhořadé, když prvořadé mít nemohou. Jejich život je truchlivý zlomek, zasazený do věčnosti. Režisér Otomar Krejča vyvolává se slovanskou chápavostí pro ruskou mysl jejich trápení tak, že je velmi dojemné. (...) Nevzpomínám si, že by se byly sestry jedna druhé tak podobaly a že by byly na počátku tak přitažlivé, veselé a pronikavě živé.*“[157]

Anglický list *The Morning Star konstatuje*, že žádná z inscenací Třech sester „*nebyla energičtější a živější*“. [158] O hereckých výkonech a režijním postupu list *The Sunday Times* uvedl: „*Režisér Otomar Krejča koncipuje svou inscenaci skoro jako tanec. Na počátku tři sestry rychle křižují jedna druhé cestu středem jeviště. Pak až do samého konce zůstává střed jeviště prázdný, herci sedí nebo stojí na okraji a ponechávají mezi sebou velkou propast. Herecké výkony – zvláště Marie Tomášové jako Máši a Hany Pastejříkové jako Iriny - jsou laděny do téhož tónu sladkého a chvějivého zármutku. Jediným kontrastem je jemný, životem zmatený Tuzenbach Jana Třísky, výkon neobyčejně okouzlující a palčivý.*“[159]

Krejča vzbudil příznivý ohlas i v dalších zemích, německý list o *Třech sestrách* napsal: „*Je to Čechov, jakého neznáme, jakého nečekáme. Bez plyše a naturalismu, bez sentimentality a folklorního balastu. Josef Svoboda vyprázdnil scénu, dává jí imponující hloubku a oslňující světelnou režií vytváří prostory pro Krejčovu poutavou inscenaci hry.*“[160]

---

[153] Ursini, G. *Sipario*, 297, leden 1971, in Patočková; Vencl, s. 21
[154] *Gazetta del Popolo*, in Patočková; Vencl, s. 13
[155] Molbach- Nielsenová, T. *Verdens Gang*, 2.11.1968, in Patočková; Vencl s. 15
[156] Barker, F. „Nové světlo na Čechovovo zádumčivé přítmí“, *Evening News*, 30.4.1969, in Balvín, s. 17
[157] Tamtéž
[158] Sutherland, J. „Tři sestry“, *The Morning Star*, 30.4.1969, in Balvín, s. 22
[159] Hobson, H. „Od půvabu k hanbě“, *The Sunady Times*, 4.5.1969, in Balvín, s. 27
[160] M.D. „Toužebný stesk po Moskvě“, *Abendzeitung*, Norimberk, 15.4.1969, in Balvín, s. 46

V Mnichově kritika vyzdvihla Krejčovu koncepci: *„Toto zajetí ve světě jako v kleci, z toho vyplývající introvertnost myšlení a mluvení, monologické analyzování vlastního jednání, to vše přenesl režisér Krejča do magicky fascinujícího silového pole pohybů, gestiky, mimiky a slova.*[161] O mnohém vypovídající jsou také názvy, které kritikové dali svým recenzím. Většinou vystihují podstatu pochopení inscenace. Mezi nejzajímavější názvy patří *Velký portrét duší, Zoufalá modlitba, Naděje a beznaděje v českém podání, Čechovovi lidé novýma očima, Houpačka jako podobenství života, O umírání unaveného světa, Tři sestry jako obnažený Čechov, Imponující syntéza krásy a dramatu* atd.

Zahraniční kritika také neopomenula vyzdvihnout herecký výkon Leopoldy Dostálové jako chůvy Anfisy, mezi jejíž Irinou v Národním divadle a Anfisou v Divadle za branou je rozdíl šedesáti let.

I přesto, že drtivá většina kritik byla pozitivní, našli se i pochopitelně i kritici, kteří Krejčovu interpretaci Čechova nepřijali: *„Hysterické výkřiky a pochechtávání, pohrdavé odstrkování, zahořkle groteskní postoje u zahradní houpačky. (...) Může tohle být Čechov? Nemůže. Je to odvážná a složitě propracovaná deformace Tří sester.“*[162]

S Nestroyem a *Provazem o jednom konci* hostovalo divadlo mimo jiné i v Německu: *„Divadlo je mrtvo - ať žije divadlo. Co v těchto dnech předvedli v Düsseldorfu na svém turné po Německu umělci „za branou“, pochází z prastaré herecké tradice, z lidové frašky a z cirkusového klaunství, je to mumraj, nespoutanost a ukázněnost, smutek a štěstí, melancholie a veselí, zkrátka - sváteční podívaná, jejíž perfektnost odsunuje do pozadí otázku modernosti“*[163] Kritika opět vyzdvihuje herecké výkony protagonistů: *„Jan Tříska jako statkář dokázal, že je velkým hercem. Má v sobě nehybnost a smutnou rezignaci, jež jsou podstatou frašky, a pohybuje se s elegancí, která nikdy nesklouzne do přílišné uhlazenosti.“*[164] Odborná veřejnost ocenila mimo grotesknosti a fraškovitosti také další mnohovýznamové roviny Krejčova pojetí Nestroye: *„Buď jak buď, tímto trpkým zbarvením, které dává Krejča náměsíčnému sebevražednému motivu, a zlou zarytou zlobou, s níž ve finále šťastně spojené páry zírají náhle do publika, vytváří režisér několik okamžiků, v nichž je rozmarné porozumění pro frašku porušeno.“*[165] Důkazem je i následující úryvek: *„Fabule o nesmírně bohatém Lipsovi, rozervanci, kterého přes toto bohatství omrzel svět, a o chudém provazníkovi, který jako náměsíčník škobrtá ke svému*

---

[161] Gregory, H. „Velký portrét duší“, *TZ Mnichov*, 17.4.1969, in Balvín, s. 52

[162] Jones, D.A.N. „Tři sestry“, *The Listener*, 8.5.1969, in Balvín s. 29

[163] Meisterová, H. „Nestroyův světobol jako bravurní výkon“, *Anzeiger - Annahme - Düsseldorf*, 28.4.1969, in Balvín, s.80

[164] Day –Lewis, S. „Pěkná herecká montáž Čechů“, *Daily Telegraph*, 3.5.1969, in Balvín, s. 34

[165] Urs J. „Nestroy poněkud temný“, *Süddeuttsche Zeitung*, 18.4.1969, in Balvín, s. 57

štěstí, je tancem na laně mezi hlubším smyslem a nesmyslem, který tento homogenní soubor z Prahy zvládl s mimickým a dikčním mistrovstvím."[166]

Drtivá většina recenzí hodnotí Krejčova Nestroye jako podivuhodné umělecké dílo dramaturgie, kompilací obou originálních textů dosáhli dvojnásobného množství nestroyovského vtipu a masovým happy endem, ve kterém se najednou uzavírá deset manželství, překonali dramaturgové Kraus a Mahler i Nestroyův rekord.

Na *Maškarách z Ostende* si recenzenti všímali hlavně mimořádné taneční souhry všech herců, masek a kostýmů Jana Koblasy a perfektní režie Otomara Krejči. Pozitivně byla oceněna i podobnost Ensorovu obrazu, kterým se Ghelderode inspiroval: „*Taneční a pantomimická Ghelderodova hra je vlastně intenzivně oživlým obrazem Ensorovým. Pestrá karnevalová skupina křepčí pod vedením smrti a čerta v divokém reji kolem jednotlivce, který je nakonec stržen do průvodu. (...) Celek poskytuje neobyčejnou podívanou s groteskními maskami z kartonu a pestrými oděvy – všechno je v pohybu, přičemž se uplatňuje znepokojivý protiklad mezi rejem nohou, paží a šatů a strnulostí karnevalových masek.*"[167]

O *Kočce na kolejích* holandský tisk uvedl: „*Zčásti je napětí mezi milenci vyjádřeno nečekanými, prudkými pohyby, avšak i láskyplností. Málokdy jsem viděl na jevišti milovat se tak odzbrojujícím způsobem. Ani na okamžik zde nemůže být řeč o vyumělkovanosti nejen proto, že gesta jsou tak promyšlená, nýbrž i pro to, co je základem hry těchto Čechů. Vyznačují se totiž dokonale přesvědčivou přirozeností ve všem, co dělají.*"[168]

To, že měla i přes jazykové bariéry *Kočka na kolejích* takový úspěch, hovoří zcela pro neobyčejnou kvalitu inscenace. Topolova dramata stavějí na jeho básnickém jazyku, a přesto sterilní překlad ze sluchátek inscenaci neublížil.

Recenzenti dovedli ocenit i to, že Krejča nepřipisoval divadlu politické významy, ale šlo mu čistě o umění samotné. Francouzský tisk poznamenal k inscenaci *Lorenzaccia*: „*Krejča nepřistupuje k Lorenzacciovi ani přes existenciální problematiku jeho hrdiny, ani přes zdánlivě historický obsah, ani přes výhody aktualizace. Záleží mu na tom, aby jej vepsal do času a prostoru čistě divadelního. Žádné mrknutí směrem do publika nepřibližuje některou z postav někomu z našich současníků, nepodléhá ani pokušení nacházet v Mussetově Florencii ohlas Červencové revoluce 1830 a zároveň Pražského jara.*"[169]

---

[166] Gregory, H. „Pražský extrát z Nestroye", *TZ Mnichov*, 18.4.1969, in Balvín, s. 78

[167] Kloppers, A.G. „Karnevalová hra na Ensorovo téma", *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 9.9.1969, in Balvín,s. 121-122

[168] Tamtéž, s. 121

[169] Dort,B. *Travail Théatral*, 1/1970, in Patočková; Vencl, s. 32

V inscenacích Čechova se recenzenti rovněž shodují na tom, že se Krejča vyhnul jakékoli politické agitaci a vyzdvihl především humanistický smysl dramatu.

Výstižný pro Krejčovu práci mi připadá následující citát, který se týkal *Maškar*, *Kočky* a *Třech sester*, podle mého názoru se uplatňuje ve všech Krejčových inscenacích: *„Krejča nechává herce hrát ve třech dimenzích: hraje se přesně to, co stojí v textu, to, co osoby cítí a to, co beze slov plyne jako spodní proud citů. A jeho výrazovým prostředkem je pohyblivý herec, ať už využívá celé jeviště nebo udělá jen jeden jediný pohyb, zdůrazněný a osvětlený jedinou světelnou skvrnou. Bez klišé, bez nádechu naturalismu a přesto vzrušujícím způsobem rozpoznatelný."*[170]

Zahraniční kritika také zaznamenala mimořádnou soudržnost herců v Krejčově souboru: *„Obdivuhodná disciplína souboru. Rozdělení na malé a velké role je zde odstraněno. Každá postava má v každém okamžiku svou důležitost, zdá se, jako by i ta nejnepatrnější byla naprosto nezbytnou součástí celku."*[171]

O hereckých výkonech v *Hodině lásky* a *Zeleném papouškovi* anglický *The Morning Star* uvedl: *„Hrají sytě básnickým, impresionistickým slohem v kuželech světla, z jiného pokoje přitom proniká k nim ozvěnovitě se šířící hlas sardonické staré tety a míjení času je zvýrazňováno tu a tam zaznívajícím zvonkem u dveří nebo zneklidňujícím zvukem houkačky."*[172]

V zahraničních recenzích o hrách Divadla za branou se často ocitaly výroky jako grandiózní divadlo, fascinující zralost, triumfální úspěch, obdivuhodný smysl pro krásu. Taková slova chvály bychom v dobových recenzích u nás našli sporadicky. Zahraniční kritika uměla zřejmě více ocenit práci souboru, a nebylo to jen z důvodů politických.

Neustále sílící pozitivní ohlasy z ciziny možná částečně přispěly k tomu, že pro normalizační moc byla činnost tohoto „světového" divadla nadále neúnosná.

---

170 Rutten, A. „Fantastická česká hra", *De Tijd*, 9.9.1969, in Balvín, s. 124

171 Claude Olivier. *Les Lettres Francaises*, 13.5.1971, in Patočková; Vencl, s. 24

172 Sutherland, J. „Hodina lásky-Zelený papoušek", *The Morning Star*, 5.5.1969, in Balvín, s. 36

9. Nevstoupíš dvakrát do téže řeky

Po sametové revoluci v listopadu 1989 se Otomar Krejča se vrátil do Prahy, aby znovu založil své divadlo, s názvem Divadlo za branou II.

Divadlo za branou II se premiérou Čechovova *Višňového sadu* v roce 1991 znovu přihlásilo k původním východiskům a koncepcím zrušeného Divadla za branou a svoji činností chtěl Krejča znovu obnovit normalizační mocí násilně rozehnaný soubor. Divadlo mělo zdánlivě jednodušší situaci než ostatní soubory, mělo na co navazovat, nemuselo vyhlašovat své koncepce a vysvětlovat své zásady. Nemuselo také složitě hledat sobě spřízněné autory, začalo zkrátka se stejnou vírou v člověka a jeho možnosti jako v šedesátých letech. V roce 1990 promluvil Kraus k nově vznikajícímu souboru ještě pln optimismu a víry: *„Čeká vás krásný úkol obnovit nebo restaurovat, tj. občerstvit herecké umění, vrátit herci jeho lidskou a uměleckou důstojnost, a tím i divadlu jeho pravé poslání. Je to teď všechno ve vašem talentu a ve vašich rukou. Nebojte se toho.“*[173]

Divadlo opět sídlilo v prostorách paláce Adria, jehož technický stav se, jak Krejča podotkl, od roku 1972 nezměnil. Otomar Krejča působil v obnoveném souboru jako režisér spolu s Vítem Venclem a Helenou Glancovou. Jen herci se trochu změnili. Nezapomenutelného Jana Třísku nahradil Oldřich Kaiser, přibyl Jan Hartl a mnoho dalších jmen. Marie Tomášová se opět stala stěžejní představitelkou hlavních ženských rolí.

Dramaturgie divadla se vracela k některým svým původním inscenacím jako byly *Maškary z Ostende*, *Provaz o jednom konci*, a samozřejmě k dramatikovi Krejčovy krevní skupiny, A. P. Čechovovi. Inscenovaly se i nové dramatické texty, divadlu však chyběl jeho autor, Josef Topol, na jehož dramatech v letech šedesátých stavělo.

Divadlo za branou II se však nesetkalo s ohlasem, na který bylo v minulosti zvyklé. Byla zde špatná komunikace s divákem, dlužno poznamenat, že oboustranná. Z recenzí čišela rozpačitost, nechuť, zdvořilý chlad a často frekventované slovo nuda. Některé recenze nebyly vyloženě negativní, ale stejně většinou nepochválily. Větší část místa zaplnili recenzenti nedůležitými informacemi, herecké výkony a režii většinou odbyli jedním či dvěma přívlastky. Kritiky postrádaly hlubší analýzu, zato byly plné výčitek. Ale Divadlo za branou II bylo stejně neústupné jako v sedmdesátých letech: než něco slevit ze svých zásad, než se podbízet divákovi, to radši nic.

Zatímco ve jeho první éře nebyl žádný problém dosahovat až sta repríz a stále se těšit zájmu diváků, pro nové divadlo byla podle Krause každá repríza dobrodružstvím.[174]

---

[173] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 132
[174] Tamtéž, s. 136

Karel Kraus v předvánoční řeči k souboru Divadla charakterizoval situaci divadla jako *„stav obklíčení"*. Zatím ne obležení, protože jejich pozici nikdo nedobývá. Soubor byl uprostřed cizího prostředí, ke kterému se odborná veřejnost chovala jako k *„jiné rase"*.[175]

Krejča se svým souborem vyvolával rozpaky a vytvořil téměř nepřátelskou atmosféru. Je velmi těžké najít objektivní pohled na působení tohoto obnoveného souboru. Na zmapování činnosti Divadla za branou II by bylo potřeba nejméně takového prostoru jako na Divadlo za branou let šedesátých. A nejen to, ale snad sociologické, filozofické a politologické studie. Ve společnosti panovala jiná atmosféra, do divadel chodili jiní diváci. Krejča nějak vzbudil všeobecnou nechuť. Nerozuměla společnost Krejčovi nebo Krejča společnosti? Otomar Krejča se zřejmě stal obětí své doby. Jeho tvůrčí práce byla násilně přerušena a Krejča zcela přirozeně chtěl začít tam, kde byl donucen na počátku let sedmdesátých skončit. Neuvědomil si zřejmě, že se všechno změnilo, že není možné vrátit se na ten samý bod, ve kterém jeho soubor skončil. Změnili se herci i publikum, jako představitel hlavních mužských rolí chyběl Jan Tříska, kterého nemohl Oldřich Kaiser adekvátně nahradit, půvabná Marie Tomášová zestárla. A nejen ona. Diváci, kteří chodili na představení Divadla za branou v šedesátých letech si to bolestně uvědomovali a toto smutné připomenutí vlastního stárnutí Krejčovi neodpustili. A noví diváci, kteří nezažili atmosféru jeho první éry, nebyli zkrátka novému divadlu nakloněni.

Někteří divadelní kritici a recenzenti hovořili o pocitu zvláštního smutku, který pociťovali. Nelze zkrátka vymazat dvacet let a začít svou práci tam, kde byla přerušena. Krejča si tento fakt zcela zřejmě neuvědomoval a celá situace kolem nového souboru vyústila do obrovského pocitu zklamání, smutku a křivdy.

Nelze ale jednoznačně říct, kdo byl na vině. Krejča a jeho spolupracovníci nebo divadelní veřejnost? Nepřízeň kritiků, kteří byli většinou mladí a nezažili první éru souboru, nebo ekonomické důvody a nepřízeň ministerstva kultury?

I dnes, po dalších deseti letech, je těžké toto období hodnotit. Bez nadsázky lze ale říct, že jeho zakladatelé v čele s Krejčou ztratili iluze. Už nebyla žádná usurpátorská totalitní moc, která z pozice síly všechno zničila, byl tu prostý nezájem diváků a ekonomické důvody.

Docházelo tak ke zřejmým rozporům: tvůrci sami byli například přesvědčeni, že inscenace *Višňového sadu* byla možná nejlepší inscenací obou Divadel za branou. Při pohledu z vnějšku to byl ale bezpochyby chybný krok. Vedení divadla stále trvalo na tom, že hry, které v devadesátých letech inscenovali, nebyly o nic horší než ty z let šedesátých.

---

[175] Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*, s. 133-134

Krejčův soubor zkrátka nemohl tvořit něco jiného, než tvořil, nemohl věřit v něco jiného, než věřil.

Věřím, že se všichni členové obnoveného souboru snažili dělat divadlo jak nejlépe uměli, ale jejich snahy se s porozuměním veřejnosti zcela míjely. Divadlo mělo nálepku neoblíbenosti, nemodernosti, omšelosti a neaktuálnosti, nezajímavosti. V repertoáru chyběly veselohry a lehká aktuální témata, která by zaručila větší zájem publika. Jenže tyhle náměty byly pro jiné divadlo. Pro divadlo, které by nemělo tak ostře vyhraněnou poetiku jako Divadlo za branou. Možná i v této nemožnosti změny spočíval neúspěch Krejčovy obnovené scény.

Bylo by nespravedlivé kritizovat všechny inscenace. Mezi opravdu skvělé představení patří například Pirrandelovi *Obři z hor*. Divadlo za branou II inscenovalo hodně her, zajímavým projektem byly Bernanosovy *Dialogy karmelitek* v režii Heleny Glancové, hrálo se Beckettovo *Čekání na Godota*, Hofmannsthalův *Nemožný člověk*, Goldoniho *Letní byt*, Grillparzerova *Židovka z Toleda*, Klicperův *Opatovický poklad* a další.

Všeobecná nelibost, která panovala ve vztahu k Divadlu za branou, nakonec způsobila, že narozdíl od šedesátých let, kdy v hledišti nebylo jedno neobsazené místo, divadlo nemělo dostatečný počet diváků. Fungovalo tři roky a rozhodnutím Ministerstva kultury bylo tentokrát z tržně - ekonomických důvodů k 1.1.1995 zrušeno jako příspěvková organizace. Posledním představením uvedeným představením byli *Obři z hor* 17. prosince 1994.

Situace z let sedmdesátých se opakovala. Syndikát francouzských divadelních ředitelů zorganizoval protestní petici proti zrušení Divadla za branou II.

V roce 1995 založili režisér Vít Vencl, herec Jan Hartl a dramaturg Miloš Doležal občanské Sdružení pro Divadlo za branou III. V čele již potřetí obnoveného souboru už nestojí Otomar Krejča s Karlem Krausem, kteří však s divadlem nadále spolupracují. Představa divadla jako občanského sdružení byla pro Krejču nepřijatelná. Nejednalo se však o pokračovatele v pravém slova smyslu. Nepodařilo se totiž nalézt takovou transformaci, která by nezasáhla podstatu umělecko – pracovních principů, s nimiž Krejčova scéna stojí a padá.

Divadlo za branou III zahájilo svou činnost představením *Obři z hor* 17. ledna 1995. Ještě koncem téhož roku,16. listopadu, bylo zrušeno z důvodu nedostatku peněz premiérou a zároveň derniérou Goldoniho hry *Letní byt* v nastudování Víta Vencla. Takové zakládání nebylo už nadějí na něco nového, ale spíš zoufalým činem záchranářství.

Důvody politické nahradily důvody ekonomické. Divadlo nebylo schopno zvýšit návštěvnost, která nebyla ani padesátiprocentní. Již výše zmiňovaná nelibost byla iracionální, nebo možná pouze z dnešního pohledu nepochopitelná.

Rozčarování a smutek, které provázelo obnovené divadlo, zažívalo jistě i mnoho dalších lidí, kterým normalizační zlovůle překazila práci, a oni se po roce 1989 znovu pokoušeli navázat a pokračovat ve svém usilování. Podobné příběhy zklamání bychom mohli najít u vysokoškolských učitelů, umělců, bývalých signatářů Charty 77. Ne všichni se přizpůsobili nové době a nové atmosféře, pro mnohé bylo nemožné znovu navázat na svou práci, propast dvaceti let se nedala jen tak zrušit.

Přestože jméno Otomara Krejči se nesmazatelně vepsalo do povědomí veřejnosti, přestože v jeho novém divadle byla stejně jako v šedesátých letech řada vynikajících herců, přestože dramaturgie divadla pracovala pod stejnými ideály, divadlo neuspělo. Tento fakt je o to bolestivější tím, že byl jeho znovu - zakladatelům nepochopitelný, ale také tím, že už nebylo možné vinit totalitní režim a nesvobodu. Nebylo možné vinit ani diváky, kteří si k divadlu nemohli najít cestu. Nové divadlo se nesnažilo těžit ze zašlé slávy let šedesátých, stejně jako dřív bylo směřování souboru založeno na poctivé a pečlivé práci.

Byla snad chyba v tom, že Krejča znovu inscenoval některá představení z let 60. (*Maškary z Ostende* atd.), která v nové svobodné zemi pozbyla aktuálnosti?
Krejča inscenuje i Beckettovo *Čekání na Godota*, v jehož stínu někteří recenzenti mylně interpretovali Topolovu *Kočku na kolejích*.

Diváci se zřejmě nemohli vyrovnat s tím, že není možné znovu zažít stejnou atmosféru, že toto poctivé divadlo založené na práci herce už není ničím objevným. Možná lze nalézt důvod v určité kulturní zmatenosti té doby. Po dlouhé době čtyřiceti let se nám znovu otevřel kontakt se světem, začalo k nám proudit obrovské množství literatury, filmů, které zdaleka nebyly vždy kvalitní.

Co říci závěrem? Snad jen, že o tak velikém divadelním fenoménu jakým bylo Divadlo za branou I, II a III, nelze vynášet jednoznačné soudy, ať už černé nebo bílé. Takový černobílý pohled by byl lživý, nic nesdělující a hlavně nespravedlivý. Možná je zde na místě konstatovat *„nevstoupíš dvakrát do téže řeky“*.

10. Závěr

Divadlo za branou bylo v šedesátých letech mezi malými scénami výjimečné nejen tématy, která sledovalo, ale i svým smutným osudem. Krejčovo dílo má významné místo v dějinách divadelní kultury 20. století, přestože mu bylo několikrát znemožněno v něm pokračovat.

Divadlo, které nezaniklo přirozeným způsobem, se stalo legendou. Připadá mi přinejmenším podivné, že do dnešního dne nevyšla ani jedna publikace, která by celkově mapovala působení Krejčova souboru. Materiály se většinou ztratily, zničily nebo jsou v soukromém archivu Divadla za branou u Otomara Krejči a Karla Krause. Informace, které nalezneme v dokumentaci Divadelního ústavu v Praze, jsou přinejmenším absolutně nedostačující. Některé obálky se ze záhadných důvodů ztratily. Z inscenací má Divadelní ústav ve své videotéce záznamy pouze ze dvou inscenací, *Tří sester* a *Provazu o jednom konci, a to* ve velmi špatné kvalitě. Inscenace *Tři sestry* je navíc neúplná, v nahrávce chybí poslední dějství.

Veřejnost odborná ani laická tak nemá šanci se uceleně seznámit s činností Divadla za branou a všemi jeho atributy.

Dosud vyšlé publikace se zaměřují na konkrétní osobnosti divadla (Krejča, Topol), nemapují však sedmileté působení souboru jako celku. Karel Kraus, který má většinu materiálů o divadle u sebe, také dosud žádnou monotématickou studii neuveřejnil. Na Divadlo za branou jako by se zapomnělo. Navíc se kolem něj vytváří určité mystifikující tajemství. pamětníci, kteří příliš spoléhají na svou paměť, se pak v odborné literatuře dopouští faktických chyb. A nelze se divit. Materiály, které by poskytly úplné informace, jsou veřejnosti nedosažitelné.

V listopadu loňského roku oslavil režisér Otomar Krejča svoje čtyřiaosmdesáté narozeniny.

Oslava se konala 23. listopadu 2005 a kromě Krejčových narozenin byla také kulatým čtyřicetiletým výročím vzniku Divadla za branou. Na jevišti pražského Divadla U Valšů spolu s jubilantem usedli Marie Tomášová a Karel Kraus. V zaplněném hledišti tleskali ukázkám z tvorby divadla Jiří Zahajský, Jiří Klem, Jitka Smutná, Jan Kačer, Josef Balvín, Ljuba Skořepová, Milena Dvorská, Vít Vencl, režisérka Helena Glancová a další. Vizuální podobu divadelních inscenací přiblížily fotografie Josefa Koudelky a krátký videozáznam z posledního představení hry A. P. Čechova *Tři sestry* uvedené v Kolíně v roce 1972.

Zde se přímo nabízí otázka, nebyla by kniha o Divadle za branou Krejčovi i souboru samému tím nejlepším dárkem?

Ve své práci jsem se pokusila s ohledem na primární materiály a orální svědectví uceleně zmapovat působení tohoto souboru v kontextu doby a v kontextu české divadelní scény. Práce by se dala jistě rozšířit, zejména těmi nejpovolanějšími. Pokusila jsem se vcelku přiblížit jednu legendu českého divadla s využitím dobových materiálů včetně fotografií a pracovala jsem rovněž s dostupnou sekundární literaturou. Na začátku své práce jsem uvedla, že ji budu stavět na pilířích autorství – dramaturgie – herectví. Těmto aspektům jsem věnovala nejvíce prostoru. Zdůraznila jsem hlavní dramaturgické proudy divadla, nastínila jsem interpretaci Topolových dramat uvedených v Divadle za branou, včetně zařazení do celkového kontextu a poetiky jeho díla. V kapitole věnované herectví jsem popsala hlavní zásady Krejčovy režijní práce, uvedla jsem základní východiska režie, která stavěla jednoznačně herectví do popředí divadelní práce. Zmínila jsem i režijní přístup Josefa Topola a Heleny Glancové, který vycházel v podstatě ze stejných zásad, které prosazoval Krejča. Snažila jsem se přiblížit odlišnost práce tohoto divadla od velkých kamenných divadel, která díky svému institucionalismu neměla tvůrčí svobodu, na které Krejča stavěl.

Celé působení souboru jsem zařadila do uměleckého a politického kontextu doby a osobních setkání zakladatelů. V úvodní kapitole jsem reprodukovala základní umělecká východiska, na kterých soubor stavěl, abych je pak znovu připomněla v souvislosti se zmínkou o Divadle za branou II, které nebylo těžištěm mé diplomové práce a slouží spíš jako její smutnější epilog. Kratší kapitola Inscenace je spíš informativním chronologicky seřazeným výčtem všech premiér včetně hereckého obsazení, hudby, scény a dalších aspektů samotné tvorby inscenace. Slouží mi jako východisko pro dvě ohlasové kapitoly, ve kterých s odkazy na dobové recenze a kritiky v českém a zahraničním tisku přibližuji, jak na soubor reagovala kritika. Zmiňuji i četná zahraniční ocenění a přikládám úryvky zahraničních kritik, které nebyly ovlivněny politickou atmosférou v naší zemi. V Epilogu své práce jsem pracovala s nedávno zveřejněnými materiály přibližujícími zákulisí zrušení tohoto souboru. V podkapitole Osudy jsem pátrala po dalších osudech členů tohoto souboru, které ve většině případů nebyly nijak veselé. V poslední doplňkové kapitole Nevstoupíš dvakrát do téže řeky uvažuji nad tím, proč se Krejčovi nepovedlo adekvátně se vrátit a uspět na polistopadové svobodné divadelní scéně. Uvažuji, nehodnotím, na to si netroufám. Netroufám proto, že to je velmi smutná a citlivá kapitola naší kultury a jakýkoli černobílý pohled na ni by byl nespravedlivý.

Smyslem mé práce nebyla podrobná interpretační analýza textů, které divadlo uvádělo, ani podrobné rozebírání hereckých výkonů a režijních postupů, ani žádné jednoznačné

kritické hodnocení kvality práce souboru. Ani bych si to netroufla, nejsem divadelní kritička a navíc mám od tématu generační odstup. Nevím, jestli je tento dobový odstup od tématu spíše kladem nebo záporem mé práce, každopádně jsem se snažila, aby můj pohled nebyl černobílý.

Na druhou stranu při rozhovorech s pamětníky a četbě textů, hlavně Topolových, nebo při sledování video záznamu například *Tři sester*, který se dochoval v Divadelním ústavu, jsem se neubránila vzniku citového vztahu k Divadlu za branou. Vzniku osobního obdivu a fascinace, který jsem pocítila mnohem dříve při četbě dramat Josefa Topola.

Divadlo, které mělo ty nejtěžší nároky na uměleckou práci, které bylo i samo k sobě někdy nekompromisní a tvrdé, přesto bylo vždy ke svému divákovi upřímné a nedalo mu nic zadarmo, nelze nemít rád.

Chtěla jsem ve své diplomové práci podat ucelenou zprávu o jedné éře českého divadla, o jedné divadelní legendě, která snad svou chybou, nebo chybou nepřízně veřejnosti nenávratně zanikla. Byla by velká škoda na Divadlo za branou zapomenout.

11. POUŽITÁ LITERATURA

11.1. Prameny

Rozhovor s Helenou Glancovou. Vedla autorka diplomové práce v dubnu 2001

Rozhovor s prof. Milošem Horanským. Vedla autorka diplomové práce v květnu 2001

Sofokles. *Oidipus – Antigone* (přel. Jiří Gruša, Karel Kraus). Divadlo za branou, Praha, 1971

Topol, Josef. *Básně.* Praha: Torst, 1997

Topol, Josef. *Kočka na kolejích.* In Mazáčová, B. *Josef Topol a Divadlo za branou,* Praha: Český spisovatel, 1993

Topol, Josef. *Hodina lásky.* In Mazáčová, B. *Josef Topol a Divadlo za branou,* Praha: Český spisovatel, 1993

Topol, Josef. *Slavík k večeři.* In Mazáčová, B. *Josef Topol a Divadlo za branou,* Praha: Český spisovatel, 1993

Topol, Josef. *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje.* In Mazáčová, B. *Josef Topol a Divadlo za branou,* Praha: Český spisovatel, 1993

Videozáznam inscenace Divadla za branou. Čechov, A. P. *Tři sestry,* 1966. Dokumentace Divadelního ústavu, Praha

Videozáznam inscenace Divadla za branou. Nestroy, J. N. *Provaz o jednom konci,* 1967. Dokumentace Divadelního ústavu, Praha

11.2. Divadelní programy

Program Divadla za branou. Čechov, Anton Pavlovič. *Ivanov* (Praha: Divadlo za branou), 13.2.1970

Program Divadla za branou. Čechov, Anton Pavlovič. *Racek* (Praha: Divadlo za branou), 1.3.1972

Program Divadla za branou. Čechov, Anton Pavlovič. *Tři sestry* (Praha: Divadlo za branou), 1.10.1966

Program Divadla za branou.Ghelderode, Michel. *Maškary z Ostende;* Topol, Josef. *Kočka na kolejích* (Praha: Divadlo za branou), 23.11. 1965

Program Divadla za branou. Giraudoux, Jean. *Intermezzo* (Praha: Divadlo za branou), 11.1.1967

Program Divadla za branou. Klicpera, Václav Kliment. *Ptáčník;* Topol, Josef. *Slavík k večeři* (Praha: Divadlo za branou), 22.3.1967

Program Divadla za branou. Musset, Alfred. *Lorenzaccio* (Praha: Divadlo za branou), 7.10.1969

Program Divadla za branou. Nestroy, Johann Nepomuk. *Provaz o jednom konci* (Praha: Divadlo za branou), 26.11.1967

Program Divadla za branou. Shakespeare, William. *Marná lásky snaha* (Praha: Divadlo za branou), 13.10.1970

Program Divadla za branou. Schnitzler, Arthur. *Zelený papoušek;* Topol, Josef. *Hodina lásky* (Praha: Divadlo za branou), 14.12.1968

Program Divadla za branou. Sofokles. *Oidipus – Antigone* (Praha: Divadlo za branou), 2.3.1971

Program Divadla za branou. Topol, Josef. *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (Praha: Divadlo za branou), 26.4.1972

11. 3. Použitá literatura

BALVÍN, JOSEF
1971, *Ohlasy v zahraničním tisku* (Praha: Divadlo za branou)

CÍSAŘ, JAN
1966, *Divadla, která našla svou dobu* (Praha: Orbis)
1967, „Skutečnost člověka" *Divadlo,* 18, č.9

ČERNÝ, JINDŘICH
1964, *Otomar Krejča* (Praha: Orbis)
1968, „Nestroy před branami" *Divadlo,*19, č.2

ČERNÝ, FRANTIŠEK
1999, „Topolovo básnické drama" *Tvar,* roč. 10, č. 13

HOFFMANN, BOHUSLAV
1992, *České drama a divadlo ve druhé polovině dvacátého století* (Praha: Blug)

CHRAMOSTOVÁ, VLASTA
1999, *Vlasta Chramostová* (Brno: Doplněk)

JANOUŠEK, PAVEL
1993, *Studie o dramatu* (Praha: Akademie věd ČR)

JUST, VLADIMÍR
1995, *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech* (Praha: Divadelní ústav)

KOPECKÝ, JAN
1966, „Jen na to přijít" *Divadelní noviny,* 19.10.1966

KRAUS, KAREL
2001, *Divadlo ve službách dramatu* (Praha: Divadelní ústav)
1965, „Pražský rozhovor" (hovoří spolu s O. Krejčou a J. Topolem) in Program Divadla za branou.Ghelderode, Michel. *Maškary z Ostende;* Topol, Josef. *Kočka na kolejích* (Praha: Divadlo za branou), 23.11. 1965

KREJČA, OTOMAR
1970, „Herec jako cvičená opice" *Divadlo,* 21, č.3
1963, „Herec není sám" *Divadlo,* 14, č.4
1967, „Na okraj režijní knihy", in Program Divadla za branou. Nestroy, J.N. *Provaz o jednom konci*

KROČA, DAVID
2005, *Poetika dramat a básní Josefa Topola* (Brno: Paido)

LUKEŠ, MILAN
1987, *Umění dramatu* (Praha: Melantrich)

MACHONIN, SERGEJ
1965, „Kočka na kolejích" *Literární noviny* 14, č. 50, 11.12. 1965, s.6
1969, „Zelený papoušek a Hodina lásky" *Listy,* roč. 2, č. 5
1967, „Klicpera a la Topol – Topol a la Ionesco" *Literární noviny,* roč. 16, č. 15

MALGORZATA, SEMIL; WYSIŃSKA ELŽBIETA
1998, *Slovník světového divadla 1945 – 1990.* Odp.red: Ladislava Petišková (Praha: Divadelní ústav)

MAZÁČOVÁ, BARBARA
1993, *Josef Topol a Divadlo za branou* (Praha: Český spisovatel)
1994, „Ředitele už nikdy dělat nebudu". Rozhovor s O. Krejčou, *Divadelní noviny,* č.19
1994, „Nemožné divadlo?" *Divadelní noviny,* č. 4

MOCNÁ, DGMAR; PETERKA, JOSEF
2004, *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka)

MRÁČEK, VLADIMÍR
1970, „Pokus o pochopení" *Divadlo,* 21, č.1

OTAVA, JAN
1970, „Variace na téže struně", *Rudé právo,* 18.2.1970

PATOČKOVÁ, JANA
1967, „Tři sestry za branou" *Divadlo,* 18, č.9
2005, „Velké malé divadlo" *Lidové noviny,* 23.11.2005

PATOČKOVÁ, JANA; VENCL, VÍT
2001, *Opožděná zpráva o likvidaci divadla* (Praha: Divadelní ústav)

PETIŠKOVÁ, LADISLAVA
"Interview autobiografický" Rozhovor s O. Krejčou. Rukopis, 8.5.1989, soukromý archiv H. Glancové

1993, „Podezřelá legenda“ Rozhovor s O. Krejčou, *Divadelní noviny,* roč. 2, č. 10

PETRÚ, EDUARD A KOL.
1994, *Panorama české literatury* (Olomouc: Rubico)

PROCHÁZKA, VLADIMÍR
1971, „Oidipus – Antigone“ *Tvorba,* 14.4.1971

SMETANA, MILOŠ
1967, *Jan Tříska* (Praha: Orbis)
1995, *Dvě kariéry Jana Třísky* (Žďár nad Sázavou: Impreso plus)
1970, „Radikální divadelnost“ *Mladá fronta,* 28.2.1970

SMIRNOVÁ, NATALIA
„S vírou v člověka“. Rukopis, Divadelní ústav, obálka č. 796/1

STICH, ALEXANDR; LEHÁR, JAN A KOL.
1998, *Česká literatura od počátku k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

SVATOŇOVÁ, IVANA
1970, „Ivanov v Divadle za branou“ *Svět socialismu,* 1.4.1970

SUCHAŘÍPA, LEOŠ
1966, „Člověk je stejně sám“ *Divadlo,* 17, č.3
1967, „Každá krajnost je trochu hloupá“ *Divadlo,* 18, č.1
1967, „České Tři sestry“ *Divadlo,* 18, č.5

ŠTĚPÁNEK, BOHUŠ
1970, „Dvojnásobná premiéra Heleny Glancové“ *Mladá fronta,* 14.10. 1970

ŠTĚRBOVÁ, ALENA
1999, *Topolovo básnické drama* (Olomouc, Danal)

TOPOL, JOSEF
1991, „Zbyla ne mne slova“ *Revolver Revue,* č.16, s.105-142

URBANOVÁ, ALENA
1965, „Divadlo za branou“ *Kulturní tvorba 3,* č. 50, s.14
1967, „Bezbranný básník“ *Kulturní tvorba 5,* č. 14, s. 13

VEDRAL, JAN; KÖNIGSMARK, VÁCLAV
1990, *Bloudění a východiska dramatiky 60. – 80. let* (Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost)

VELTRUSKÝ, JIŘÍ
1994, *Příspěvky k teorii divadla* (Praha: Divadelní ústav)
1999, *Drama jako básnické dílo* (Brno: Host)

VOSTRÝ, JAROSLAV
1990, *Drama a dnešek* (Praha: Československý spisovatel)

12. RESUMÉ

Diplomová práce Divadlo za branou monograficky zachycuje období, po které divadlo fungovalo (1965-1972). Zaměřuje se na hlavní myšlenky této tvůrčí dílny a složení souboru. V jedné z kapitol dramaturgie je sledováno uvádění klasických dramat i dramat u nás neznámých a dosud nehraných i původních prací Josefa Topola, stejně jako autorských adaptací a uměleckých překladů. Kapitola inscenace je řazena chronologicky a uvádí všechny dostupné informace o inscenacích včetně data premiéry, režie, hereckého obsazení, scény a kostýmů. Značná pozornost se věnuje základním pilířům Krejčovy práce s herci, jeho režijním a inscenačním postupům zejména s hlavními herci, Janem Třískou a Marií Tomášovou.

Připojeny jsou informace o zahraničním ohlasu Divadla za branou, reflexi v našem tisku i postupu, kterým totalitní moc zastavila divadlu činnost.

Přílohu diplomové práce tvoří fotografie z inscenací od uměleckého fotografa Josefa Koudelky.

13. KLÍČOVÁ SLOVA

divadlo, dramaturgie, herectví, režie, inscenace, reflexe, ohlasy, autorství, drama, hra, jeviště, hlediště, diváci, lyrika, koncepce, kostýmy, scéna, adaptace, dílna, tvorba

14. PŘÍLOHA Č. 1

Fotografie z inscenací

Obr.č. I
A. P. Čechov - *Racek, 1972*

Obr. č II
A. P. Čechov - *Racek, 1972*

Obr. č. III
Alfred de Musset – *Lorenzaccio, 1969*

Obr. č. IV
Sofokles – *Oidipus Antigone, 1971*

Obr. č. V
Sofokles - *Oidipus Antigone, 1971*

Obr. č. VI
A. P. Čechov - *Ivanov, 1970*

Obr. č. VII
A. P. Čechov - *Ivanov, 1970*

Obr. č. VIII
J. N. Nestroy - *Provaz o jednom konci, 1967*

Obr. č. IX
J. Topol - *Hodina lásky, 1968*

Obr. č. X
J. Topol - *Kočka na kolejích, 1965*

Obr. č. XI
M. Ghelderode - *Maškary z Ostende, 1965*

Obr. č. XII
J. Topol - *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje, 1972*

Obr. I

Obr. II

Obr. III

Obr. IV

Obr. V

Obr. VI

Obr. VII

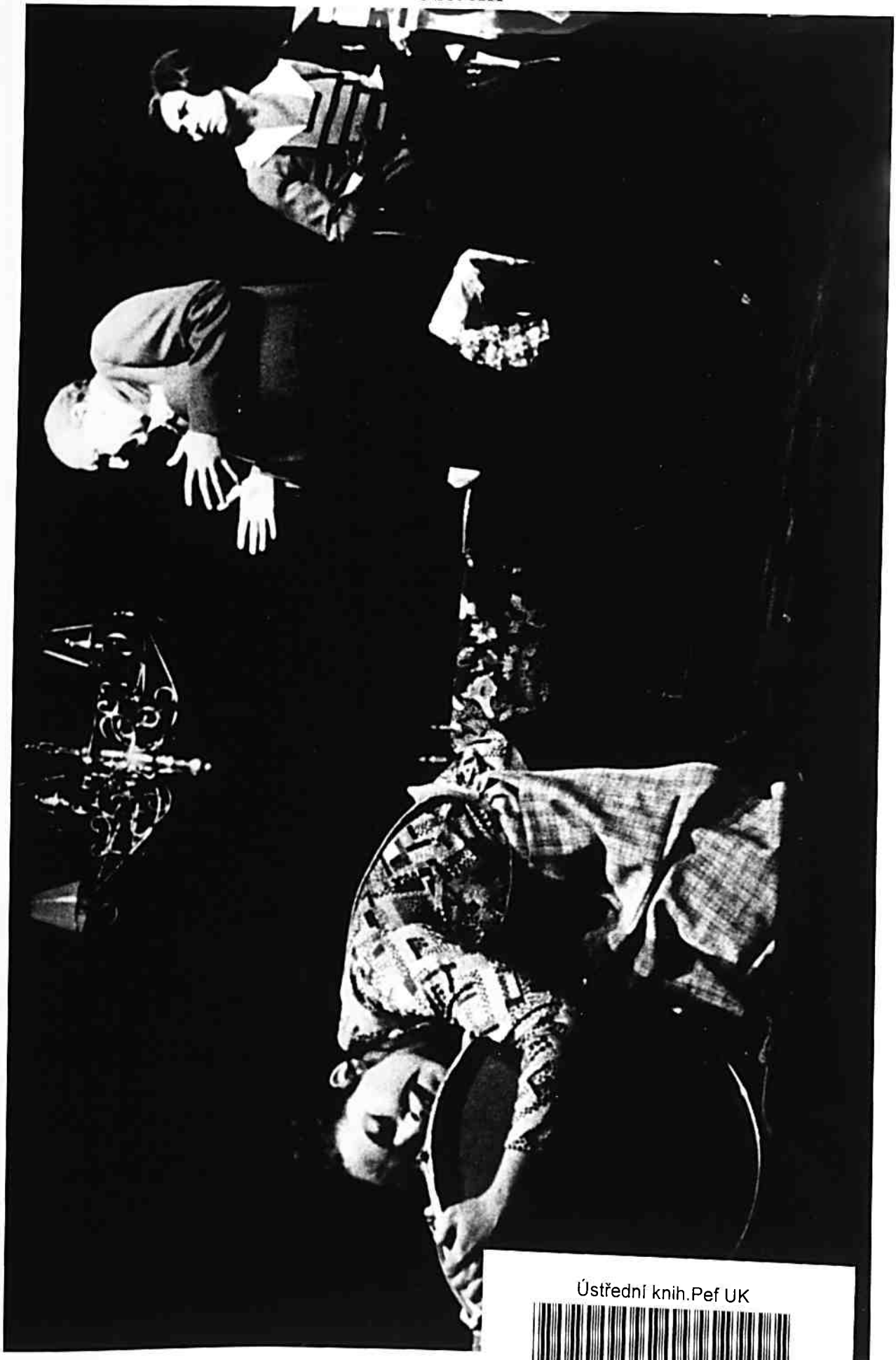
Obr. VIII

Obr. IX

Obr. X

Obr. XI

Obr. XII



Ústřední knih.Pef UK
2592061485