

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Filozofická fakulta**

**Katedra divadelní vědy**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Bc. Kristýna Sýbová

**Osobnost Karla Krause**

**The Personality of Karel Kraus**

Ráda bych poděkovala především PhDr. Barbaře Topolové, PhD. za svědomité vedení práce, za cenné připomínky a podněty. Dále chci poděkovat PhDr. Sabině Adamczykové za spolupráci na bibliografii Karla Krause a za vstřícnost při zodpovídání mých zvědavých dotazů. Děkuji také své rodině za zázemí a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V

dne

podpis

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá dílem dramaturga, překladatele a divadelního teoretika Karla Krause, jenž žil v letech 1920 - 2014. Postupně je čtenář seznamován s celkovou činností tohoto autora, přičemž je postupováno částečně chronologicky, částečně je text organizován dle tvůrčích oborů, v nichž Kraus působil a podle zastřešujících tematických oblastí, k nimž z celkového pohledu inklinoval.

Práce se podrobně zabývá vybranými statěmi Karla Krause a klade si za hlavní cíl vytvořit vypovídající obraz o autorově tvorbě, jenž bude založen především na primárních pramenech – jeho textech. Celek Krausových textů je krok za krokem charakterizován a shrnován, spolu s tím dochází i k pojednání autorova tvůrčího stylu a přístupu.

Diplomová práce je doplněna přílohou, jež je bibliografií článků a statí Karla Krause, které byly publikovány v letech 2000 – 2014.

## **Klíčová slova**

Karel Kraus, dramaturgie, divadlo dramatu, Otomar Krejča, Josef Topol, Divadlo za branou

## **Abstract**

This thesis is dealing with the work of the dramaturge, translator and the theatre theorist Karel Kraus (1920 – 2014). The activity of this author is presented gradually with an accent on the chronology and domains of his production, as well as on the most significant subjects in his works.

The main purpose of this thesis is to characterize and summarize Kraus's work as a whole unit. And there are primary sources (writings of Kraus) which are used to accomplish this intention. While the unit of Kraus's works is described step by step, we are also getting familiarized with his way of writing and his attitude.

The thesis is extended of a supplement which consists of the bibliography of the essays and articles by Karel Kraus in the period from 2000 to 2014.

## **Keywords**

Karel Kraus, dramaturgy, Otomar Krejča, Josef Topol, Divadlo za branou

## Obsah

|  |    |
|--|----|
| Úvod .....   | 4  |
| 1. Rodinné zázemí a cesta k divadlu .....            | 6  |
| 2. Kraus o Frejkovi .....                            | 9  |
| 3. Kraus a Krejča .....                              | 11 |
| 4. Divadlo, v němž se plní sny .....                 | 17 |
| 5. Zkoumání Topola jako vrchol .....                 | 27 |
| 6. Krausova tvorba v periodikách .....               | 31 |
| 7. Překladačská činnost .....                        | 37 |
| 8. Tři významná témata v Krausově díle .....         | 42 |
| 8. 1. Poslání divadla .....                          | 42 |
| 8. 2. Slovo a text .....                             | 49 |
| 8. 3. Dramaturgie .....                              | 51 |
| 9. Tvorba, pocit a osobní věrnost po roce 1989 ..... | 53 |
| Závěr .....  | 61 |
| Prameny a literatura .....                           | 62 |
| Bibliografie Karla Krause (2000 – 2014) .....        | 66 |

**„Život není divadlo, a divadlo je - právě jen divadlo.“**

(Karel Kraus, Divadelní posláni Otomara Krejči)

## Úvod

Ve své diplomové práci se zabývám osobností Karla Krause. Ráda bych se věnovala jeho činností v její celistvosti. Na základě pozorného čtení Krausových textů chci charakterizovat autorův styl a přístup k tvorbě. Krausovo dílo rovněž budu neustále vztahovat k jeho životním zkušenostem a společenské situaci, což je důležitý předpoklad k vytvoření propracovaného obrazu. Postupně čtenáře seznámím se všemi oblastmi, do nichž zasahuje Krausovo dílo, přičemž se budu podrobně soustředit na texty, které považuji za nejrelevantnější.

Práci otevírám vzhledem do života a rodinné situace Krausových a charakterizací zázemí, z něhož autor pocházel, jež je pro dotváření celkového pohledu důležitým aspektem. Sleduji počátky Krausovy činnosti v divadle a zásadní setkání, jež ovlivňují jeho budoucí směřování, ať již jako dramaturga či kritika a překladatele.

Životopisná fakta i profesní vazby mě zajímají z hlediska promítání do Krausových textů a jejich ovlivnění. Zároveň se snažím vysledovat zdroje Krausových přístupů k divadlu či kultuře obecně a jeho názorovou cestu.

Postupně se věnuji textům, které Kraus tvořil o režisérských osobnostech Jiřím Frejkovi a Otomaru Krejčovi, jejich stylu i struktuře, a snažím se charakterizovat, jaký význam měly tyto osobnosti pro Krause jako člověka i jako autora.

Na oddíl o studiích a člancích o O. Krejčovi navazuje část zabývající se Divadlem za branou, projektem, jenž představoval v tvorbě, jak Krejčově, tak Krausově velmi důležitý počin. Věnuji se textům, jež pro a o tomto souboru Karel Kraus napsal a zároveň se pokouším vystihnout význam, jaký pro něj toto divadlo mělo a čím byl zároveň on pro divadlo.

S Divadlem za branou a jeho dramaturgií souvisí i kapitola následující, jež optikou Krausových článků nahlíží dramata Josefa Topola. Sem se podobně jako v části předchozí zároveň promítá i Krausovo chápání divadla v širším smyslu.

Rozsáhlou oblastí, kam zasahovala Krausova činnost v průběhu takřka celého jeho života byla divadelní periodika. Zabývám se jeho publikační činností; tím, kde a jak začínal, jakým způsobem postupoval dále, a co pro jeho kariéru v tomto odvětví představuje vrchol.

Další kapitola je věnována Krausově překladatelské aktivitě, v ní se zabývám autory a díly, které překládal, či na jejichž překladech se podílel. Rovněž se snažím charakterizovat a nastínit jeho přístup či výběr.

V části následující pojmenovávám několik tematických či pojmových oblastí, jež se mi jeví z hlediska celkového objemu Krausových textů jako stěžejní, charakterizují je a dokládám na příslušných člancích.

Závěrečný oddíl práce se zaměřuje na poslední etapu tvorby Karla Krause. Tuto ohraničuji sametovou revolucí v roce 1989. Pokouším se zde vystihnout charakter vzniklých textů a jejich nejsilnější téma. Zároveň se již dostávám k resumování celku autorova díla.

V závěru shrnuji Krausův přístup k tvorbě a snažím se vysvětlit význam této jedinečné osobnosti v českém divadle.



*„Maminka mě občas brala na dětská představení (...). Na mne zvláště působilo, když zapnuli rampu, která barevně osvětila spodní část opony. Různě tónovaná zář z neviditelného zdroje věštila, že hra už bude brzy pokračovat, a já v ní navíc tušil, snad podle barevného ladění, jakýsi klíč k očekávanému tajemství. Ten dojem ve mně dodnes zůstává téměř symbolem všech jevištních kouzel, ne-li samotného divadla.“<sup>1</sup>*

## 1. Rodinné zázemí a cesta k divadlu

Tak jako nelze přemýšlet o českém divadle dvacátého století bez nejméně jednoho zastavení, jež by patřilo Karlovi Krausovi, tak není možné nahlížet celek jeho díla bez pohlednutí na zázemí, z něhož pocházel. Pro jednotlivé počáteční etapy v Krausově tvorbě jsou jeho kořeny a rodinné prostředí více než směřodáté. Začátek naší cesty tak musím věnovat vzhledu do Krausova životopisu.

Karel Kraus se narodil roku 1920 v Plzni do jazykově smíšené rodiny; otec pocházel z plzeňského řemeslnického rodu a matka byla původem z rakouského Feldkirchu. Vícejazyčnost se tedy do Krausova života dostává ještě dříve než by to sám mohl ovlivnit.

Otec, Karel Kraus, studoval francouzštinu a angličtinu na pražské německé univerzitě. Studia mu však narušila první světová válka, musel narukovat. Kvůli zranění a z něj vyplývající neschopnosti dále působit na frontě se dostal do služby ve Feldkirchu, kde se prováděla podrobná cenzura všech psaných dopisů a tiskovin, které směřovaly ze země i do ní. Jazykové znalosti pak Krausovu otci po válce přinesly i místo v nově založené Československé tiskové kanceláři. Díky svému zaměstnání pobýval v zahraničí, velmi často ve Francii. A rodinu, kterou po skončení války založil, bral s sebou. S o šest let mladší Paulou Oehry se seznámil právě na švýcarských hranicích - ve Feldkirchu, kde se i brali. Budoucí život ale směřovali do nově vzniklé republiky na českém území. Pocit evropanství a Evropy jako svého pravého domova si tak Karel Kraus přináší z jádra své rodiny. Nejranější dětství tráví vždy půl roku v Paříži, kde jeho otec zřizuje pobočku ČTK a rodina jezdí i do Feldkirchu; malý chlapec vnímá rozdíly a přirozeně si vytváří předpoklady k široké rozkročenosti v náhledu na svět i kulturu.

Kraus se tedy dostává do dalšího jazykového prostředí a od raného věku na něj vícejazyčné společnosti lidí musí nutně působit. Zároveň nesmíme zapomínat na silnou „česko-německost“ české meziválečné (a samozřejmě předválečné) společnosti, nejvýrazněji

---

<sup>1</sup> *O divadle příběhu a člověka. Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem. [Připravila] Barbara Topolová. Divadelní revue 22, 2011, č. 2., s. 127*

pak Prahy, kde Krausova rodina od konce první světové války bydlela. Na druhou stranu v rozhovorech vysvětluje, že prvních několik let svého života, jež strávil v cizině vůbec nelze brát jako nějaký základ pro studium jazyků. Říká, že v rodině hovořili česky: přestože tedy byli na delších pobytech v Rakousku či Francii, cizí jazyk použil tak v pekařství a navíc, jakmile mu začala školní docházka, odjeli na stálo do Čech.

Z pobytů v cizině si tedy místo jazykových znalostí odnáší evropský předválečný pocit životní svobody, jež se projevuje volným a samozřejmým pohybem v cizí zemi.

Po střední škole nastupuje Kraus na Univerzitu Karlovu, kde si vybírá obor estetiky a literární historie. Rok 1939 a s ním spojené uzavření vysokých škol však jeho studia přerušuje a on začíná pracovat v knihkupectví a vydavatelství svého strýce, příležitostně také píše články. Pro práci knihkupce se Kraus musel ještě vyučit na příslušné odborné škole. Vybaven znalostmi tak otevírá jednu ze svých dalších profesí: práci editorskou. Firma Karla Volenského asi i jeho přičiněním v těchto letech pracuje na menších edicích z oblasti estetiky a literární vědy.

Po válce se na vysokou školu vrací, ale nedokončuje ji: v ponúnorové situaci odchází raději sám, ještě před prověrkami, jimiž se na akademickou půdu dosazovali jen ti „správní“ pedagogové i studenti. Směřování univerzity a univerzita samotná se tak pro Krause stala nezajímavá, motivace pro pokračování ve studiu v této instituci se pro něj vytratila.<sup>2</sup>

Ještě dříve ve čtyřicátých letech se Kraus také začíná výrazněji než předtím potkávat s divadlem. Píše divadelní recenze pro Národní odborovou ústřednu zaměstnaneckou (NOÚZ) a skrze tuto organizaci se dostává i k první praktické divadelní tvorbě. Coby amatér režisuje či sestavuje recitační večery v Městské knihovně. Blíže k divadlu se dostává také díky příteli Janu Kopeckém či doktoru Josefu Trägerovi, jenž jej přivedl do Umělecké besedy a rovněž jej seznámil se stěžejní osobou pro budoucí Krausovu aktivitu – s Jiřím Frejkou.

Před koncem války dostává Kraus své první profesionální angažmá. V roce 1944 začíná pracovat v Beskydském divadle, v nově zřízeném krajovém divadle v Hranicích na Moravě. K tomuto podniku se spolu se svou ženou, herečkou Adriennou Krausovou<sup>3</sup>, dostává skrze syna předsedy správní rady vinohradského divadla Jiřího Jahna, s nímž se seznámil v nakladatelství svého strýce, kam Jahn rovněž docházel. Divadlo podnikalo množství

---

<sup>2</sup> *O divadle příběhu a člověka. Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem.* [Připravila] Barbara Topolová. Divadelní revue 22, 2011, č. 2., s. 128

<sup>3</sup> A. Krausová uzavřela smlouvu s Beskydským divadlem ještě pod svým dívčím jménem Hronovská, s K. Krausem se brali až později v roce 1944. Po celkovém uzavření divadel a po jejich následném otevření se již herectví ani divadlu nevěnovala.

zájezdů, „štací“, po republice. Kraus tam nesetrvá dlouho, jelikož do života všech brzy zasahuje „totální nasazení“. Hned po válce nastupuje jako lektor do Divadla na Vinohradech.

V Divadle na Vinohradech se v tomto období soustřeďuje tvorba Jiřího Frejky, jenž tehdy představuje stěžejní element ve vývoji divadelního názoru Karla Krause. Přestože i Kraus byl, stejně tak jako mnoho jiných z jeho generace, okouzlen předválečnou a v období války probíhající produkcí Emila Františka Buriana, bere sám Kraus zážitky z Burianových představení spíše jako jednotlivé nitky, které jej postupně začínaly poutat k divadlu a díky kterým se mu věnoval čím dál více. I kvůli těžko pochopitelným a vyložitelným poválečným tvůrčím *koťmeľcům* E. F. Buriana byl pro Krause skutečně směrodatným tvůrcem až Jiří Frejka.

„*Frejka znal tajemství divadla.*“<sup>4</sup>

## 2. Kraus o Frejkovi

Kariéře Jiřího Frejky se Kraus ve svých textech věnoval několikrát. Silný pocit, že jeho dílo nelze dobře zaznamenat historiografickými údaji a tedy je možné *předávat* tohoto umělce nejlépe svědectvím, jej vedl k napsání článků, jež jsou pro nás cenným zdrojem na cestě k Frejkovi. Kraus sám sebe počítá mezi ty Frejkou poznamenané, mezi ty, kteří byli vyzbrojeni specifickým pohledem a náročným vztahem k divadlu. A rovněž je z těch několika textů znát vědomí odpovědnosti k předání „zprávy“, jakési vědomí poslání ve vztahu k této osobnosti.

Karel Kraus se s Frejkou setkává až na samotném sklonku jeho kariéry ve vinohradském divadle. Poslední Frejkovy profesní chvíle popisuje hořce, avšak výstižně. Kratší pietní texty z konce padesátých a z šedesátých let, jež ale nepřináší prázdná slova úcty a oslavy, pracují s těžko uchopitelným tématem srozumitelně - s lehkostí Krausovi vlastní a s patřičnou poutavostí. Text nejmladší z roku 1992 byl příspěvkem na výročním setkání u příležitosti režisérova úmrtí a Kraus se zde Frejkovým působením na Vinohradech zabývá podrobněji a zasazuje tuto závěrečnou fázi do kontextu celé režisérovy vinohradské éry.

Hlavním důvodem fokusu na Jiřího Frejku je nicméně on jako jedna z velkých režisérských osobností dvacátého století, jež se stala učitelem, vzorem, ale i otázkou. O to důležitější je toto zastavení, oč výraznější je pocit, že se s postupujícím stárnutím minulého století začaly vytrácet takové vzory, a to nejen v divadelní režii. (O jejich nedostatku například v dramatické literatuře hovoří i K. Kraus<sup>5</sup>.) Kraus si ze spolupráce s Frejkou odnesl především přístup k divadlu. Jeho poslání společenské vnímají v této době oba jako důležité. Bylo by nicméně nepřesné pokládat setkání s Frejkou v tomto směru za zcela určující. Již z textů, které předcházely období, v němž Kraus působil ve Frejkově uměleckém týmu, je zjevné, že mladý autor přikládá divadlu významnou roli výchovné či mravní instituce. Jak ale uvidíme, toto mladistvé nadšení je poměrně brzy usměrněno a funkce divadla začíná Kraus nahlížet odlišně.

Kraus upozorňuje, že Frejka nebyl zuřivým vichrem, jenž by se přihnal do divadla, tak jako nebyl konec druhé světové války bodem zlomu v divadlech v pravém slova smyslu – jelikož změna ve společnosti a především v jednom každém člověku může nastat až

---

<sup>4</sup> Kraus, K. *Věc Frejka*, In: *Divadlo ve službách dramatu*, 2001, s. 184

<sup>5</sup> Kraus, K. *Nepřítel českého dramatu – divadlo?*, *Divadlo* 33, 1947, č. 3, 16. 5., s. 35

v průběhu doby. I Frejka tedy uskutečňoval stále stejný „program“, ačkoliv doba uměle hlásala do všech koutů revoluční přístupy ve všem a všude. Změna přichází později, divadlo dostává podivné příkazy a to, co bylo pro předválečné umění společenským posláním a divadlem pro lid, jím již není; tato slovní spojení dostávají nový rozměr a náplň, jež se rozchází s uměleckým cítěním Jiřího Frejky.

Tento divadelní režisér byl podle Krause odborníkem, jenž dokázal všechny složky divadelního výrazu sám precizně posoudit, vybrat a sestavit tak, aby fungovaly. Z úvahy nad roky Jiřího Frejky v Divadle na Vinohradech se pak pro nás uvolňuje významný prvek, jenž patrně mohl Krause na Frejkově práci fascinovat nejvíce. A to jeho vztah k dramatickému textu. Ačkoliv sděluje, že režisér necítil potřebu křečovitého následování řádky po řádce a velkou důležitost viděl ve vkládání vlastní osobnosti do inscenací, jako jeho svébytný přístup jmenuje prosazování velkého obrysu básnického podobenství, silně cítěného v prostoru i rytmu, v barevnosti i atmosféře<sup>6</sup>. Tedy možná drama jako sjednocující entita celého jevištního díla.

Na druhou stranu totiž není ani z Krausových řádků patrné, nakolik lze přidat k Frejkovým režii štítek „divadlo dramatu“, ačkoli toto slovní spojení užije<sup>7</sup>, když tak označuje režisérovu tvorbu v období po opuštění ohniska české avantgardy na konci dvacátých let. Zdá se, jako kdyby stál někde mezi možnostmi definovatelnosti. A uprostřed této Krausovy snahy o pojmenování přístupu Jiřího Frejky k práci na inscenacích se nám dokáže pootevřít i obsah Krausem prosazovaného divadla dramatu. Patrně by byla chyba se domnívat, že se pod tím skrývá co nejvíce skromný tvůrce dávající vyznít hlavně osobnosti autora textu. Jako nutný předpoklad divadla dramatu je *fascinace* daným dramatickým dílem; okouzlení textem a víra v něj, která se podle Krause více a více vytrácí z dnešního přístupu umělců. A Frejka se nechával pohlcovat dramatem, aby z divadelních složek vytvořil monumentální dílo, jež bude zprávou o skutečnosti. A především vyjádřením vztahu k textu a postavením jevištního mostu z přítomnosti k původní autorské kreaci, jelikož jedině přítomnost si může nárokovat právo na úpravu díla, jedině vize vyššího společenského poslání umělecké dokonalosti inscenace má být cílem.

Našel si tedy Kraus ve Frejkových režii svůj přístup, jenž v něm vyrůstal od studentských let, ale současně i nový vzor. Vzorem profesionality a lásky k umění.

---

<sup>6</sup> Kraus, K. *Frejka*, 1964, In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 188

<sup>7</sup> Kraus, K. *Frejkova vinohradská léta*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 195

„Krejčovo divadlo je obtížné.“<sup>8</sup>

### 3. Kraus a Krejča

Karel Kraus v Divadle na Vinohradech ve funkci lektora a dramaturga pracoval na překladech a úpravách her a rovněž tvořil texty programů k inscenacím. Koncem čtyřicátých let je z divadla vypuzen spolu s uměleckým šéfem. Jeho další cesta vede přes zaměstnání ve scénářistickém oddělení u Státního filmu, kde se po čtyřech letech stává dramaturgem populárně vědeckého studia. Krátce pak působí v Divadle estrády a satiry, jelikož se mu, dle jeho vlastních slov, nepřestalo stýskat po divadle<sup>9</sup>. Do tohoto divadla se dostává spolu s Jaromírem Pleskotem na doporučení Evy Soukupové, jež v té době byla v čele divadelního odboru na Ministerstvu kultury. Měli pověření proměnit Divadlo estrády a satiry v běžnou činoherní scénu. Ani tam ale Kraus nemohl začít novou skutečnou práci dramaturga, scéna vzápětí přechází „na“ Jana Wericha. A možnost uplatnění vlastních představ je tak velmi omezena: „dramaturgicky nebylo do čeho píchnout“<sup>10</sup>. Na své pozici zůstával víceméně ze zdvořilosti vedení. I tak Kraus přívětivě vzpomíná na milé klábosení s Werichem.

V padesátých letech se Karel Kraus objevuje v Národním divadle. Tak jako na Vinohrady jej k sobě přivolal Jiří Frejka, do ND přišel za Otomarem Krejčou. Ten využil uvolněné situace po dvacátém sjezdu KSSS. Kdyby jí nebylo, patrně by se nestrannický Kraus do hlavní české scény na tak důležitou pozici nedostal. Dva režiséři, s nimiž Kraus spolupracoval, k sobě měli také blízko, Frejka viděl v Krejčovi talent, Krejča si zase uvědomoval jedinečnost Frejkových režii. Karel Kraus často ve vzpomínkách uvádí situaci, kdy jej Frejka bez výraznějšího důvodu pozval v létě 1946 do svého bytu, když tam měl domluvenou schůzku s Otomarem Krejčou. Vidí to jako Frejkovu nevyslovenou vizi jejich budoucí spolupráce a tedy výsledek jeho obrovské citlivosti.

Spolupráce s Krejčou měla několikanásobnou délku té s Frejkou, než však přistoupíme ke společným aktivitám, při nichž se Kraus a Krejča pravidelně, ba neustále a jako jádroví tvůrci, setkávali, prodlužme otázku *divadla dramatu* jako téma i sem.

Karel Kraus věnoval životu a divadelní činnosti O. Krejči množství textů a také díky nim máme možnost znovu učinit další kroky na cestě k definici *divadla dramatu* – a s přidaným hlediskem. Jsou to ale kroky převážně shodným směrem, jakým se dává Kraus od

<sup>8</sup> Kraus, K. *Divadelní posláni Otomara Krejči*, In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 284

<sup>9</sup> *Kdo říká, že bylo lépe, ztratil paměť*, Rozhovor připravila Jana Machalická, Lidové noviny, 2010, s. 8

<sup>10</sup> Op. cit.

počátku. Krejčova práce Krause inspiruje nicméně k ještě podrobnějšímu a pečlivějšímu vysvětlení aspektů divadla, které *chce* pracovat s textem jako významnou složkou.

Věrnost básníkovi, jeho slovům, pojmenovává podobně jako u Frejky dalece od pouhého krátkozrakého a jednostranného přilepení se na stránky textu hry. Ona důvěra v dramatika má spočívat v „odpovědné, tj. osobně angažované, promyšlené a koherentní jevištní konkretizaci obrazů, řečových a tělesných gest, které slovo rozvrhují a tají“<sup>11</sup>.

Kraus však upozorňuje, že se Krejča k přístupu, kdy nedá dopustit na dramatický text a chce po ostatních složkách divadla, aby jej (tedy hlavně jeho smysl) nedeformovaly, dostal vývojem. Připomíná okouzlení působivými obrazy a poetickou režii E. F. Buriana, jež se pak ale staly smutnou vzpomínkou a Burianův poválečný obrat v tvorbě důvodem ke Krejčově zatracení tohoto stylu práce.

Nový element, jenž přichází do definicí v pojednání o Krejčově přístupu je pojem herce; jeho význam a role, jíž staví tento režisér na vysokou příčku důležitosti. Do herce vkládá aktivní energii, jež působí v postavě, a uvnitř spolu právě s básnickým slovem vytvářejí samou podstatu jevištního díla. Nutné je to, s čím začal v padesátých letech Otomar Krejča na postu uměleckého šéfa činohry Národního divadla bojovat: odstranění pohodlnosti, konzervovaného prostředí a tendencí jedinců prosazovat hereckou *osobnost* namísto díla. Tedy odhlédnutí od prezentace herce jako člověka, propůjčení sebe celého postavě, aby mohla nastat svobodnější a přesvědčivější tvorba. Výklad Krejčova přístupu Kraus vystupňovává až tak, že „důvěra v dramatického básníka se (...) projevuje (a je zcela podmíněna) důvěrou v možnosti herce“<sup>12</sup>. Upomíná na Krejčovu triádu inscenační tvorby: autor – režisér – herec. Stěžejní byl „nepřetržitý dialog s dramatikem“, ten měl být „východiskem i osou jevištního umění“<sup>13</sup>. Slovo a herec jsou nejdůležitějšími prvky v divadelní tvorbě O. Krejči. Nejvýrazněji v praxi to bylo možné sledovat v činnosti Divadla za branou.

Dialog s autorem dramatického textu však nebyl jedinou výměnou, jež byla pro Krejču v inscenační práci nezbytným cílem. Jako chtěl Jiří Frejka tvořit divadlo s výsostně uměleckými záměry, avšak pro lidi, pro porozumění všech, tak i Otomar Krejča touží po vysoce uměleckém divadle, jež je zároveň velmi dobře srozumitelné. Chce, aby postavy promlouvaly především k *dnešnímu* člověku, jeho neustálou snahou je tvořit vztah dramatu a lidí v něm k životům současným, k soudobým problémům.

---

<sup>11</sup> Kraus, K. *Režisér Otomar Krejča*, In: Divadlo ve službách dramatu, s. 236

<sup>12</sup> Op. cit.

<sup>13</sup> Kraus, K. *V poslední chvíli divadla*, In: Divadlo ve službách dramatu, s. 240

I když by byl Frejkovi Krejčův styl práce v tomto směru blízký, Krejča toto společenské poslání divadla posouval či spíše nahlížel poněkud odlišně. Nechtěl vychovávat či zlepšovat lidi, účel divadla viděl ve vyjímání tradic, tj. textů – něčeho, co určitou dobu žije v lidském společenství – a pokládání těchto tradic před současného člověka. To, co pak vzniklo mezi těmito dvěma činiteli, to byl patrně jeden z vytoužených cílů režii Otomara Krejči.

Primárně zde stojí divadlo jako *setkání*, setkání racionálně podložené, kdy obě strany (přeneseno na divadlo: tvůrce a příjemce, umělec a divák) toto setkání chápou jako *rozumějící* setkání. Inscenace má v sobě zahrnout a obsáhnout všechny lidi. Velký význam má pro Krejču celkový přístup k tvorbě. Ten má být *vážností*, naprostou seriózností v práci, silným soustředěním a žádným rozptýlením. Zároveň ale v této obecnější definici nemá být divadlo hláskou troubou čehokoliv. „Divadlo nezaujímá stanovisko, neproklamuje světový názor, ba ani nezvěstuje poselství, ale staví před oči problém, tedy – doslova vzato – to, co nám leží v cestě, úskalí, překážku, nedobytnou hradební zeď, kterou musíme zdolávat – s vědomím, že jí nikdy nedobudeme.“<sup>14</sup> Krejča se jeví jako umělec určitým způsobem povyšující divadlo či ho pokládající v důležitosti na shodnou stezku, po níž probíhá život. V žádném případě nemá být divadlo kopií života. Vždyť se režisér naopak snažil v úzké spolupráci s Josefem Svobodou, aby všechny jeho inscenace byly metaforou dvakrát podtrženou.

Současně je ale Krausovou optikou pro Krejču divadlo předpokladem života či pomůckou v něm. Má být „privilegovaným místem, kde mocí umění dovedou lidé zjevovat život v plné jeho intenzitě, ve chvílích nejvyšších vzepětí i nejděsivějších pádů, kde vnímavý divák může vtušit smysl svého pobývání na světě (...)“<sup>15</sup>.

K. Kraus se velmi záhy od snahy vystižně popsat jádro režisérské práce Krejči stáčí k reflexi dramatických textů, jež Krejča inscenoval. Je to ovšem přirozený postup. Otázka nových původních dramát byla koncem padesátých let již dlouhodobým problémem. Takřka od konce války bylo slyšet hlasy z odborného tisku, recenzí i uměleckých sjezdů volající po českém dramatu. Zároveň, a to Kraus dobře postihuje<sup>16</sup>, zde bylo mnoho faktorů (v předních řadách ty ideologické), které musel nebo měl potenciální dramatik naplňovat, což bralo k tvorbě minimálně odvahy. A nejen dramatik, ale i inscenátoři textu měli vyplňovat chtěnou šablonu. Zvláště v Národním divadle. Kraus podává svědectví, že právě proto začíná posléze hledat Krejča v lyrice a chce, aby linie od děl k dnešní skutečnosti šla tudy. Bude si brát

---

<sup>14</sup> Kraus, K. *Divadelní poslání Otomara Krejči*, In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 272

<sup>15</sup> Op. cit., s. 279

<sup>16</sup> Op. cit., s. 243-298



Františka Hrubína, Antona Pavloviče Čechova, Josefa Topola. Poslední jmenovaný nejsilněji zasáhne do režisérovy umělecké aktivity, a opačným směrem to platí zrovna tak. Prvně ale Krejča přichází k tzv. lyrickému dramatu přes *Srpnovou neděli* básníka Hrubína.

S tím souvisí další stránka, jíž jsou Krausovy texty o Krejčovi pozoruhodné, tentokrát přinášenými vzpomínkami, téměř „historkami“ ze setkání autorů a inscenátorů. Takový styl je s psaním o kolegovi spjat asi zcela neodlučně. Tedy nám je jasnější, že Hrubín předchází Topola i ve smyslu spolupráce autor – režisér. Dílo, s nímž přichází k režisérovi je hotové, avšak pro inscenaci, pro proces její tvorby, projde změnami. Na konci tedy není dramatik a pak skupina umělců, ale je zde tvůrčí množina, jejímž produktem je jevištní dílo. Tento přístup pak vrcholí v Divadle za branou (již v ND se v umělecké „družině“ kolem Krejči a autorů objevuje i Karel Kraus). Nutno podotknout, že Národní divadlo padesátých let a let šedesátých (a nejen těchto) soustřeďuje i jinou množinu: a sice množinu odpůrců změn či nových náhledů.

Patrně nejdůraznější zmínku si rozsáhlý článek o režisérově tvorbě s názvem *Divadelní poslání Otomara Krejči* z počátku osmdesátých let zaslouží z hlediska své závěrečné části. V ní se na větší ploše seznamujeme ne toliko s náhledy Krejčovými, ale spíše s formulacemi Karla Krause, jenž se z vystihování Krejčova stylu dopisuje k obecnějším názorům na divadlo a jeho smysl. Přesněji řečeno, Kraus se zcela neodklání od snahy popsat jádro Krejčova uměleckého přístupu, avšak shledávám složitým perfektně oddělit úvahu, jež se dostává či by měla dostávat k divákovi skrze dílo režiséra a rozvedená zamyšlení, jejichž původcem je Karel Kraus. Kraus se často dostává k vymezování pojmů, a tam pak čtenář jen marně hledá podložení z Krejčovy tvorby či názorů. Tedy jako kdyby to psal Otomar Krejča s ním. Kraus jeho náhledy komentuje, ale zároveň problematizuje či naopak vysvětluje a na toto ještě vrší své formulace a výklady divadelních pojmů. Na druhou stranu nelze tento hutný esej uchopit jako polemiku. Máme tedy text o Krejčovi a zároveň teoretickou stať formulující základní vztahy v divadelním díle. Lze tento celek nazvat výkladem (o inscenačním umění), přičemž Karel Kraus užívá dílo Krejčovo jako výchozí bod. V tomto směru se mi zdá Krausův přístup poněkud zvláštní. Text ze začátku osmdesátých let jako kdyby nakládal s dílem režiséra, jenž je pryč z uměleckého světa a hlavně – jeho dílo je uzavřeno, což se neslučuje s realitou. Tím spíše mám neodbytný pocit, že by ve stati, hlavně v její čtvrté části, měla být lepší možnost precizněji odlišit Krausův výklad Krejči od Krausova výkladu divadla. Nikoliv z hnidopišství či despotického pohledu na texty nezapadající do jedné přesné žánrové kolonky – ale proto, že již další takový text, který by se divadelními složkami zabýval takto důkladně a sledoval divadelní tvorbu a fungování divadla skutečně až k jednotlivým atomům,

takový samostatný text Kraus nenapsal. Pokud jsem tedy ve správném poměru (správném ve smyslu autorem zamýšleném) oddělila téma od zpracování. Pouští se tu například do preciznějšího definování a výkladu postavy, než ke kterému se dobírá v o šest let mladší stati *Herec a postava*. Do zamyšlení nad tím, jak Otomar Krejča propojoval herce s postavou, vkládá Kraus několikastránkovou esej o postavě, hercově ztvárňování a o divadle vůbec. „Být člověkem-postavou neznamená ani rovnat se někomu jinému, ani si někoho přivlastňovat. (...) Divadlo je pak místem, kde se to každodenní a pomíjivé vyklání do takové podoby, aby nemohlo být přehlédnuto. V tom smyslu je divadlo – poctivé divadlo – strůjcem setkání událostního rázu. Setkání, v nichž pokaždé je v sázce všechno. Toto všechno může mít různá jména: osud, dějiny, láska, Bůh, vražda, rezignace – jenže na divadle má to, oč jde, vždy tělesnou podobu postavy, člověka, který o to usiluje nebo tomu brání, který zabíjí, věří, miluje, žálí, zoufá si, a stále se rozhoduje. Takovému tváří v tvář jsme vystaveni jako herci i jako diváci. Rozdíl je v tom, že herec – podobně jako autor, básník – je schopen se o své setkání podílet.“ Některá zde vyslovená stanoviska se pak jemně ozývají i v *Herci a postavě*, tedy - stať o Krejčovi jako opěrný sloup a zdroj dalších formulací: „Herec tedy nejpravdivěji, ‚nejvěrněji‘ zpřítomňuje postavu, jedná-li za sebe, ovšem za sebe v přesahu k postavě. (...) Znovu: nejde o identifikaci, ani o ‚vtělení‘. Postava vždy bude herce v mnohém přesahovat (a v něčem nedosahovat).“ Na závěr stati o režisérovi se pak Kraus vrací i k hlavnímu „předmětu“, ke Krejčovi, a zapojuje jeho práci na inscenacích do svých úvah o herectví, ještě předtím se ale zastaví u podstat divadla, jak je on sám vidí: „(...) dialog a zápas, to jsou přece samotné principy divadelní akce, dramatu. Drama, divadlo jako dialog, spor, zápas, v němž každý jedná sám za sebe. ‚Sám za sebe‘ je míněno ve smyslu: ve shodě se sebou samým. K tomu patří i přijetí sebe sama v tom, čím jsem, poznání vlastních hranic i možností, a také vytrvání v tom, co je mi nejvlastnější, co mne z rozptýlenosti v jednotlivých životních funkcích a společenských rolích přivádí k sobě samému.“<sup>17</sup> (Tato závěrečná úvaha o *shodě se sebou samým* se pak stává, jak budeme sledovat, formulí Krausova přístupu nejen k umělecké činnosti a divadlu, ale i k životu a světu.)

Na stranu druhou se ale onu složitou oddělitelnost Krejči od Krause a Krause od Krejči v rozebírané stati nemusíme nutně snažit vyřešit za každou cenu. Dále uvidíme, že syntetičnost textů a množství pojednávaných témat uvnitř jednoho celku jsou jedním z významných charakterů děl Karla Krause. Zde je k tomu navíc připojena ještě evidence o

---

<sup>17</sup> Kraus, K. *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, 2001, s. 280-82

spojeném uvažování dvou *divadelníků*, jež je nám už pouhým pohledem na jejich kariéru více než jasná.

„...mít divadlo pro sebe, divadlo, v němž si budou ti, kdo je vytvářejí sami určovat, co a jak hrát.“<sup>18</sup>

#### 4. Divadlo, v němž se plní sny

Po výpovědi z Národního divadla je Kraus v letech 1961 až 1965 zaměstnán v činoherním oddělení Divadelního ústavu. „To bylo slušné odkladiště. Zdálo se mi, že i tam se dá pro divadlo něco udělat, zejména v dokumentaci a publikačně.“<sup>19</sup> Nedlouho po svém příchodu byl jmenován vedoucím tohoto oddělení. Jeho zásluhou byla mimo jiné edice, v níž vycházely monografie dramatiků, jež měly být příručkami pro dramaturgy divadel. Spolupráci s Otomarem Krejčou ale ani tehdy nepřerušil, podílel se na úpravách her pro jeho inscenace. Jejich součinnost pak vrcholí společným divadelním podnikem v šedesátých letech.

Spolu se svými dvorními herci z ND, Marií Tomášovou a Janem Třískou, a s básníkem a dramatikem Josefem Topolem zakládají Divadlo za branou. Má se jednat o platformu, na níž budou moci (konečně) uskutečňovat divadelní umění podle svých představ. Místo, kde se budou snažit pracovat s úzkou skupinou lidí, přičemž počáteční Krejčova vize je, že si na každou inscenaci budou vybírat hodící se obory, resp. herce<sup>20</sup> (což se ale prvními sezónami upraví a po dvou letech již mají celkem stabilní soubor). Chtějí mít toto divadlo jako dílnu umělců se společným názorem. V září roku 1965 tedy po vyřízení formalit zřizují Divadlo za branou, jež je organizováno pod hlavičkou Státního divadelního studia.

Velmi pozoruhodné je, jakým způsobem Kraus definuje práci souboru Dzb. Vše nasvědčuje tomu, že se má jednat o výrazně svébytný, svým způsobem experimentální, přístup k tvorbě inscenací. V textu, jenž se o přiblížení „postupu“ tvorby pokouší až několik let po založení Divadla za branou, *Představuje se Divadlo za branou*, dochází k tříbení Krausových názorů a k jejich závěrečné syntéze. Článek byl původně psán pro francouzského čtenáře – vyšel v roce 1970 v *Travail Théâtral*.

Prvním stanoviskem je zajistit své divadelní činnosti její přirozený – tedy umělecký – smysl. Toto je dobře podkládáno poukazy na přístup k divadlu jako ke kulturní službě společnosti, což ničí vizi čisté uměleckosti, a pak samozřejmě neschopnost vybřednout

<sup>18</sup> Kraus, K. *Představuje se Divadlo za branou*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, 2001, s. 47

<sup>19</sup> Mázerová, Romana. *Posezení s českým dramaturgem Karlem Krausem*. *Zemědělské noviny* 46, 1990, č. 53, 3. 3., s. 10

<sup>20</sup> *Za branou přede dveřmi*, [Rozhovor přip.] Eva Uhlířová. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965/66, č. 6, s. 5

z kvalitativní průměrnosti, ba snaha se v ní udržet, aby systém fungoval; aby byli abonenti spokojeni.

Možnost problematického chápání Krausova stanoviska přichází, když se začne zabývat tím, na kterém elementu stojí veškerá síla divadla tohoto stylu. Primárně a několikrát zvláště jde o osobu režiséra a jeho vize. To on má být umělcem géniem, který přináší do souboru interpretaci textu. On má „určovat vztahy jednotlivostí k celku“, má být „zásadní [pro] výklad dramatického díla“, dle jeho „textu inscenace“<sup>21</sup> má herec přistupovat ke hře. Avšak – najednou, po předložení všech těchto předpokladů, najednou Kraus svůj předpis uzavírá určitou vizí svobodné hercovy tvorby. Režisér má být přede všemi vlastnostmi hlavně „průvodcem na cestě“<sup>22</sup> ke společnému zplození jevištního díla.

Tedy se zdá, jako kdyby celá podstata přístupu tvůrčí „dílny“ Divadla za branou byla pěšinou mezi dvěma interpretacemi. Kraus ve svém myšlení bere Dzb jako ideální průsečík svých úvah. Vidí jako zásah do podstaty divadla, když se osobnost herce s vypnutou hruď dere před postavu. Zároveň nechce, aby mu režisér zacpával tvořivá ústa - režisér nemá přehlížet ostatní umělce. Nejméně pak autora. A zde se tedy má režisér jako posel smyslu díla ustanovit co zdroj, co kniha, jíž lidé, podílející se na inscenaci musí číst. Musí se držet horizontu tohoto „textu“ a teprve, až jej budou znát z paměti, až si budou jisti významy a smyslem, nastane ona svoboda tvorby. Svoboda, která přinese divadelní umění - z jeho pravé podstaty.

Otázkou zůstává, zda to byla vize, jež může být naplňována skrze funkční organismus. Možná by se jednalo pouze o počáteční fázi této divadelní skupiny, která by se po pěti letech začala měnit. Eva Šormová se v hesle o Dzb<sup>23</sup> zastavuje u *Racka* (1972) jako případné zlomové inscenace pro styl herectví i režisérský přístup. Zároveň ale víme, že malování *možné* historie Divadla za branou od sedmdesátých let není ničím jiným než spekulací, fantazírováním, utopií. Přesto je Šormové kraťouchká zmínka<sup>24</sup> pozoruhodným zamyšlením v kontextu Krausových vizí. Jako kdyby tedy ona svoboda pro herce nabízená přísným režijním konceptem se přeci jen po čase stala svazující, respektive manýru či zvyk obsahující. Což by vystupovalo z kruhu původních záměrů tvůrců.

---

<sup>21</sup> Kraus, K. *Představuje se Divadlo za branou*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 48

<sup>22</sup> Op. cit., s. 50

<sup>23</sup> Šormová, E. *Encyklopedie divadelních souborů*, s. 157

<sup>24</sup> „Inscenační rovnováha mezi režii a herectvím se po klasickém vyvážení, jehož dosáhla ve *Třech sestřích*, vychýlila k režii. (...) Řídící režie začala prosvítat i z hereckého projevu (*Ivanov*) a hrozilo nebezpečí, že herectví ustne v konvenci, byť mistrné. Při přípravě *Racka* začala reforma herecké metody, spočívající v návratu ke zdrojům herecké kreativity, v ponoru do nejosobnějších prožitků a subjektivních zkušeností.“ Op. cit.

Divadlo bereme jako živou hmotu, tedy i vize, s nimiž se počíná práce v něm, se mohou transformovat. Můžeme říci, že se Kraus na několika takových transformacích původních „pravidel“ podílel? Hovořím o stanovisku, které nacházíme ve všech esejích, kritikách a člancích, vždy, když dojde řeč na nejdůležitější součástku divadelního umění. Kraus, jak víme, prosazuje básníkovu dílo, původní dramatický text. V rámci provozu Divadla za branou nicméně bere texty a slepuje je dohromady (například při inscenování Nestroyových textů): stává se básníkem, autorem. Je to ale onen předesílaný zásah do dramaturgova přesvědčení? Odklání se tímto od skutečného básníkovu díla?

Již výše jsem zmínila svůj dojem, že teprve ve zpětné reflexi *zásad tvorby* Dzb Karel Kraus podrobněji vykládá o vlastní představě ideálního divadla, do kterého jsou vtěleny jeho ideje, s nimiž vyrůstal a s nimiž přijímal divadlo a byl u zrodu divadelního umění. S odstupem lze nazvat ono pětiletí, resp. sedmiletí, existence Dzb jako – s trochou příkras – splnění snu. A, pro nás, vysvětlení Krausových úvah. Teprve totiž s pohledem na inscenace, jejich rozboru a přípravu a při seznámení se s kritikami představení jsme schopni nalézt směřování Krausových textů. Pojí se s poetikou Krejčových inscenací. Zachování básnického díla je zachování *smyslu*. Text může na cestě za tímto zachováním tedy v některých případech utrpět značné ztráty. Anebo kotrmelce a sdužování. Inscenace Dzb *Oidipús – Antigone* (1971) je přílehlavým dokladem: spojovaly se zde tři Sofoklovy tragédie, přičemž autorem nového tvaru a upravovatelem byl Otomar Krejča.

Krejča tento jemně dvojaký přístup vnímá od počátku Dzb jako přirozenost a jako jeden z důležitých aspektů živé tvořivé divadelní práce. Velký důraz klade na herce a jejich přínos do díla a především aktivitu v rámci přípravy celé inscenace. Divadlo za branou nechce konstruovat jako scénu pro původní domácí tvorbu. Jakkoliv za ní velmi výrazně stál za svého působení v Národním divadle a bral tuto položku v repertoáru jako skomírající plamen, o nějž je třeba se starat, nově založené divadlo chce naplňovat jako *divadlo* – soubor, který žije v jevištním díle. „Stejnou měrou jako dramaturgie nás dnes zajímají herci a režie. Je dobře, pokládáme-li hru jen za jádro inscenace. Myslím, že je to správně i tehdy, když nám nejde o nic jiného než o nejvěrnější realizaci textu. Ta druhá polovina, ‚specifický‘ divadelní, má být stejně živá, pravdivá a silná.“<sup>25</sup>

Věrně zobrazit dramatický text a zároveň kreativně a *svobodně* pracovat na jevišti s herci není z Krejčova náhledu a prosté definice přístupu Dzb a z Krausových tajemnějších náznaků žádný protimluv. Krejča má zato, že vlastně všechna divadla chtějí takto aktivně

---

<sup>25</sup> *Za branou přede dveřmi*. [Rozhovor příp.] Eva Uhlířová. Divadelní a filmové noviny 9, 1965/66, č. 6, s. 5

pracovat, a tedy jejich vize nejsou v ničem nové, jen to žádný divadelní soubor neuskutečňuje. A Dzb nechce jít ve stopách všech: upravují počet premiér a vrší čas, věnovaný zkoušení inscenace.

Pojmenovala jsem stvoření Dzb pro Karla Krause z hlediska názorů zjevných z jeho textů jako splnění přání a divadelních snů. Se souběžnou znalostí vizí O. Krejči je jasné, že i on chtěl divadlo, jež považoval za ideální a to pravé, jdoucí k podstatě divadelního umění. Ne moderní přístupy, jen uplatnění zkušeností z cesty, kterou v divadle doposud ušel, jen její *pokračování*.

Ačkoliv Krejča klidně tvrdí, že Dzb nereprezentuje „nové formy“, fascinuje jeho práce kritiku i diváky napříč Evropou. Pokračuje v linii odkrývání *smyslu* her, jež je středobodem Krejčových i Krausových představ, navzdory inscenační tradici. Linii inscenací dramát A. P. Čechova, započatou v ND, prodlužuje do odlišných podmínek Dzb. Odklonem od strnulosti a rozvlácnosti předcházejících interpretací her tohoto autora se stávají tématem množství zahraničních prací. A i kritik, díky účasti na evropských divadelních přehlídkách.

Také Kraus reflektuje, či spíše přináší zprávu o zájezdech Divadla za branou. V *Divadelních novinách* či v *Lidové demokracii* tak rozšiřuje poměrně rozsáhlou množinu článků, rozhovorů a zpráv, jež se týkají Dzb. Krátké období, kdy je jeho aktivita oficiálně podporována a v řadě periodik s nadšením prezentována se pak přes optiku veskrze mlčenlivosti médií počínající sedmdesátými léty zdá jako neuvěřitelný stav.

Kraus se nad jiným pojetím Čechova, jež poutá, zastavuje nejen v článku o účasti Dzb na pařížském „Divadle národů“, *Poctivě vybojované vavříny* z roku 1970, ale z pohledu teoretika rovněž v programu k inscenaci *Ivanova*, který měl premiéru v únoru toho roku. Text *Dramatik Krejčou objevený* je pak jediný svého druhu. Obecně se tímto Krejčovým *jiným* přístupem k ruskému dramatikovi už nezabýval. Ovšem jednotlivým textům Čechovových her se věnoval velmi pozorně. Tyto mají charakter hluboké analýzy s cílem najít a vyložit smysl, jež utváří dílo.

V textu z programu k *Ivanovovi* popisuje Kraus Krejčův přístup poměrně jednoduše jako zobrazení vztahů mezi postavami a jejich vnitřních citů a myšlenkových pochodů vnějším způsobem – „zveřejňování vnitřní dramatickosti“. Dramatickosti, kterou podle Krause Otomar Krejča objevil v Čechovových dramatech spočívá v odvrácení pozornosti od děje a naopak zaměření se na vyhocení vnitřního napětí postav. Důkladným studiem Čechova a pochopením podpovrchových významů, které jsou přikryté banálními denní činnostmi a

situacemi Krejča zapřičiňuje, že se „ze vzdechů začaly prodírat výkřiky, z banálních tužeb vášně, z přízemních sporů dramatické a tragické konflikty“<sup>26</sup>.

Kraus na malém prostoru pojmenovává hlavní Krejčův přístup ke všem inscenovaným hrám: zavírání očí před prvním plánem a před primárním řešením situací. Cesta k odlehlému a neočekávanému smyslu má vést přes překážky, které jsou dávány do cesty jak hercům při tvoření postavy, tak i divákovi při sledování inscenace. Vše je zaměřeno na aktivaci pozornosti a, v případě umělců, tvůrčích schopností. Hlavně je třeba se otočit zády k předpokládaným významům. Tento postoj excerpuje Kraus z režijních přístupů O. Krejči v souladu se svými postoji. Jak jsme mohli sledovat, a ještě se nám tato příležitost naskytne i dále (například v Krausově textu *Pro divadlo dramatu*, ale i v jiných), jistý apel na diváka a na jeho zapojení rozumu a citu v rámci úspěšnosti divadelního díla se v Krausových textech objevuje.

Prívětivé články o Dzb vycházely, jak jsem zmínila, do počátku sedmdesátých let. A to navzdory tomu, že obrat v oficiálním přístupu k tomuto divadlu nastal již po roce 1968. V rozmanitých publikacích a člancích vydaných po sametové revoluci se při vysvětlování konce Divadla za branou zpravidla dozvídáme, že divadlo se stalo nepohodlným, že představitelé moci a lidé na důležitých místech a v důležitých funkcích se tak velmi snažili divadlo z různých technických důvodů uzavřít, odvolat kmenového režiséra, až se nakonec mezi všemi těmi dopisy objevil krátký lístek z ministerstva kultury, jenž rozhodl definitivně o uzavření.

Karel Kraus v jednom z rozhovorů na začátku devadesátých let výstižně pojmenovává motivaci, která stát vedla k destrukci takového divadelního projektu, jakým bylo Dzb. Byla spojena s představami zakladatelů a s jejich vizemi divadla. Na ně útočila, s nimi měla problém. Problém, který se nedal nějak politicky obrátit. Divadlo za branou, jak zmiňuje Kraus<sup>27</sup>, narušovalo „normalizaci“. Nečinilo tak ale útokem na státní instituce či na omezování svobod. Nepříjemným elementem se stalo svou soustavnou a pečlivou prací, jež byla zaměřena, jak jsme výše sledovali, proti zaběhnutým hereckým manýrám, proti prosazování uměleckých eg a v neposlední řadě také proti uzívané nenáročnosti člověka v sedadle divadla.

---

<sup>26</sup> Kraus, K. *Dramatik Krejčou objevený*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 213

<sup>27</sup> Mázerová, Romana. *Posezení s českým dramaturgem Karlem Krausem*. *Zemědělské noviny* 46, 1990, č. 53, 3. 3., s. 10



Pro Karla Krause bylo období po zrušení Divadla za branou velmi nepříjemné. Měl zakázáno pracovat v divadle a i v jakékoli kulturní instituci. Nesměl třeba ani prodávat v knihkupectví. V tomto období jej živily překlady, jež dělal hlavně pro Krejčovy režie v zahraničí, ve spolupráci s jinými. Kraus na ten čas, kdy nemohl pracovat v žádném divadle vzpomíná ve smyslu, že jemu činnost mimo divadla nevadila tolik, jako by třeba vadila Krejčovi. Říká, že Krejča divadlo prostě dělat musel, kdežto on se uměl zapracovat i jinde. Tato vlastnost je dá se říci příznačná pro Krausův celý život, vysvětluje také šíři záběru jeho aktivit. Renesanční člověk, jenž byl schopen se přizpůsobit podmínkám, které pro něj byly po celou dobu spíše nepříznivé, naučil se mnohému „za pochodu“ a z nutnosti.

Svým myšlením a vychováním lpěl na osobní svobodě, jež se dle jeho přirozenosti rozpínala daleko za hranice rodné země. Byl Evropanem. Tento přístup, jenž vyvěrá z jeho rodinného zázemí je dobré mít na mysli, když se při čtení Krausových textů dostaneme k otázce vlastenectví, především ve vztahu k Národnímu divadlu. Karel Kraus působí jako skeptik v tématu idey Národního divadla. Jakousi *auru*, jež toto divadlo zdědilo, ale vlastně i ještě ani nepostavené dostalo, bere jako „příítěž, ne-li neštěstí“<sup>28</sup>. Dnes je to z jeho pohledu množina *sentimentálních a mýtotočorných* aspektů, jež ovlivňují nejen tlak, který je na tuto scénu vytvářen z řídicích míst, ale i požadavky diváků – ať již z hlediska repertoáru či výkonů herců.

Karel Kraus klade důraz na uvědomění si prostých faktů, které stály za založením a vybudováním ND. Požadavky důkazu emancipace českého státu a pocity vlastenectví, jež se vázaly k ND, nemohou být dnes shledávány jako určující. Otřesným bylo období, kdy si komunistický stát chtěl brát tuto první scénu jako ideologickou platformu – a překážky v uskutečňování této představy odstraňoval z cesty, vzpomeňme na takovou překážku jménem Karel Kraus, která musela počátkem šedesátých let odejít. Tohle všechno jsou cesty, kterými se divadlo nemůže ubírat.

Nejen v porevolučním eseji *Národní jako divadlo* – tam ale koncentrovaně, cíleně a se snahou najít řešení – kritizuje Kraus stav ND. Velmi často se k ideji ND vyjadřuje ve svých studiích o Otomaru Krejčovi. Přirozeně, mohli jsme sledovat, že vkročení Krejči v padesátých letech do vedoucí funkce v ND znamenalo postrčení této instituce ke kymácení. Program divadla současného „životního pocitu“ a hledání dramatického básníka, jenž by dokázal představu naplňovat, bylo považováno za „silně vyhocený“<sup>29</sup> přístup. A samozřejmě, již několikrát zmiňovaný, Krejčův důraz na herectví jako aktivní tvorbu, jež se uskutečňuje na

---

<sup>28</sup> Kraus, K. *Národní jako divadlo*, 1990. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 123

<sup>29</sup> Kraus, K. *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 258

zkouškách a jež hledá jiné než primární vyjadřovací prostředky a zatracuje manýry („Dobré. Ale zbavte se povědomí, že po jevišti se chodí hezky, rovně a viditelně.“<sup>30</sup>).

Jako jediné poslání, jako jedinou ideu Národního divadla měli Krejča s Krausem ideu uměleckou. Tu, která by z divadla učinila moderní scénu a dala se postavit do evropského kontextu.

Důraz na uměleckost a především na hereckou složku však uvádí Kraus i bez podpory Krejčova díla. Ve zmiňované studii *Národní jako divadlo* chápe „obrat v nároku na herce“ ve smyslu „jeho osobní orientace k podstatě herectví jako vysokého umění reprodukčního, tedy znovu vytvářejícího“<sup>31</sup> coby nutný postup při budování současného poslání první české scény. Jako druhou zásadní položku předkládá starostlivou péči o klasická či „prostě stará“ česká dramata. Samozřejmostí je pevná autorita osoby režisérské, jež je nakloněna tvůrčím podnětům celého souboru. Tedy – a toto podtrhněme – Karel Kraus klade při přemýšlení o Národním divadle zcela totožné požadavky jako na divadlo v obecném smyslu. Divadlo má být především divadlem. A Národní divadlo? To je jen „první divadlo mezi rovnými“<sup>32</sup>.

V novodobém rozlišení dvou idejí ND podle Jana Patočky, jež přicházejí od Karla Sladkovského a od Františka Palackého, stojí Karel Kraus někde na cestě mezi nimi, ne-li za či před nimi. Tedy znovu, jak si Kraus na několika místech ve svých textech uvědomuje, smysl, který byl této instituci dáván při jejím zakládání, se v dnešku poněkud tříští.

František Palacký ve schillerovské linii dával důraz na společenské a morální poslání Národního divadla, Sladkovský při pokládání základního kamene myslí na budování kultury, jež má být předobrazem budování politické samostatnosti. Ale jak je to dnes? Dá se říci, že Krausův pohled by se mohl najít v Patočkou nabízeném řešení soudobého, ale i budoucího tápání po ideji ND. Jan Patočka shrnuje, že se ono místo českého divadla vždy musí vztahovat ke světu v jeho dějinnosti, v jeho celku. Tedy je třeba prohlédnout úzký, uzavřený český, vlastenecký kruh a „najít historický, jedinečný vlastní vztah k všeobecnému, aniž bychom si zakládali na tom, že je náš, specifický a jedinečný, a aniž bychom jej jako takový hledali“<sup>33</sup>. S myšlenkami podobné této se seznámíme v kapitole o Krausově náhledu na poslání divadla. Směřují, stejně jako Patočkův závěr, k širšímu pohledu a k evropskému chápání kultury v naší zemi.

---

<sup>30</sup> Poznámka k herečce při zkoušce *Višňového sadu* v Dzb II. In: Mazáčová, Barbara. „*Jsem konzervativní, čím dál víc.*“ Svět a divadlo 2, 1991 s. 9

<sup>31</sup> Kraus, K. *Národní jako divadlo*. In: Divadlo ve službách dramatu, s. 124

<sup>32</sup> Op. cit., s. 123

<sup>33</sup> Patočka, J. K. „*ideji*“ *Národního divadla*. In: Divadlo 19, 1968, č. 9, s. 3

Rozhodně však tento Krausův pohled neznamenaá absenci pocitu vlastenectví či chybějící zaujetí zájmy české země. Naopak, jak víme, o dobro a právo v našem nesvobodném státě měl zájem, jakkoliv nebral divadelní umění jako prostředek přímého boje. Bojoval skrze pevný a ryze umělecký přístup ke své činnosti, což se mu stalo několikrát překážkou. O boj přímý se pak přičinil v sedmdesátých letech podepsáním Charty 77. Od roku 1972 až do sametové revoluce měl, jak již bylo zmíněno, zakázáno publikovat a pracovat v kulturním odvětví. Ještě před podepsáním Charty byl tři roky sledován i vyslýchán, navíc si uvědomoval, že jej signování může stát nepříjemností a třeba i znemožnění nepřímé práce v zahraničí, jež ho tou dobou živila. V rozhovorech zmiňuje, že jasným signálem pro podepsání pro něj bylo uvěznění několika tvůrců a iniciátorů Charty 77.

Obnovení divadla jako Divadla za branou II, k němuž došlo v květnu 1990 se dělo se stejnými představami o divadle jako když se takřka ve stejném složení tato umělecká skupina v šedesátých letech ustavovala. Navazovat chtěl Krejča s Krausem i skladbou her, otevírali Čechovovým *Višňovým sadem*. Všechno ale bylo najednou jinak, voda v řece se proměnila. Hrál se pro jiného člověka, pro jinou kritiku, pro jiné názory. Pomlka mezi činnostmi byla osudová a velkolepý návrat se nekonal. Snad i proto, že se z Divadla za branou stala legenda a oživující legendy jsou zpravidla zklamáním. Snad proto, že ti, kteří dokázali vzbudit podstatu divadla svou uměleckou – režisérskou a hereckou – aktivitou, neměli nástupce.

Slova, která věnuje Kraus souboru Dzb II působí smutně. Sám ještě těsně před obnovením divadla hovoří o tom, že očekávání mnohých mohou být zklamána<sup>34</sup>. Uvědomuje si, jakým pojmem mohou tvůrci tohoto divadla v očích některé části veřejnosti být. V projevech, jež směřuje členům souboru nově ustaveného „starého“ divadla velmi dobře charakterizuje situaci, v níž se divadlo nachází. A zdá se, že je také jedinou osobou, jež skutečně dokázala skrze postižení postavení divadla a odkrytí překážek, s nimiž se všichni v nově uspořádaném státě potýkali, přinést vysvětlení, k němuž se můžeme obracet, když jako historikové tápáme po skutečných důvodech neslavného osudu Dzb II.

Dobře můžeme krok za krokem sledovat náladu tvůrčí základny druhého Divadla za branou v proslovech k souboru, jež byly tiskem vydány ve výboru z Krausova díla v roce 2001. Kromě zmiňovaného poněkud podprahově smutného tónu lze vnímat i Krausovo zklamání či vyčerpání. Ačkoliv ve své podstatě přesvědčuje umělce (a patrně také sám sebe), že s trpělivostí a snahou se snad jejich situace zlepší, vyčleňuje Dzb II z ostatní kultury. Jako

---

<sup>34</sup> Mázerová, Romana. *Posezení s českým dramaturgem Karlem Krausem*. Zemědělské noviny 46, 1990, č. 53, 3. 3., s. 10

kdyby nepatřilo do toho všeho, co se kolem dělá. „Úporně se vyrábí zábava nebo apartnost. A my se v takovém prostředí pokoušíme o něco úplně jiného.“<sup>35</sup> Zdůrazňuje, že požadavky umělecké, požadavky zakládajících tvůrců se za pětadvacetiletí, které dělí jeden podnik od druhého, nezměnily. Možná to je kámen, který Dzb II táhl ke dnu. Avšak, jak mohli Krejča s Krausem převrátit svůj přístup k *dělání* divadla? Podstata je pro ně pořád tam, kde byla: vytváření jevištního díla „životního pocitu“, vedení aktivního tvořivého herce, práce s původními texty, jež by obsáhly pocit dneška. „[N]ic jiného zkrátka neumíme ani nechceme.“<sup>36</sup> Absenci hry, „která by na všechno, co nás trápí, vrhla světlo pronikavé“<sup>37</sup> bere v jedné z řečí z roku 1993 Kraus rovněž jako důvod, proč se Dzb II a jeho poetika nemůže uchytit na porevolučním rozvolněném poli. Tomu přitakává i Otomar Krejča: „Obávám se, že jsme zeslábli, není v našich možnostech vyvolat v české dramatice podobné hnutí jako koncem padesátých let.“<sup>38</sup>

Jako jeden z dalších problémů, ovlivňující divadelní prostředí a přístup k divadlu v obecném smyslu chápe Kraus podobu kritik. Při pozastavení nad těmi, které se věnovaly představením Dzb II, jako kdyby Kraus předznamenával jejich budoucí vývoj, jenž zasahuje až k nám. „Některé nic nevytýkají, ale žádná nedokáže cokoli pochválit. Větší část místa, které mají k dispozici, zaplňují podružnými informacemi.“<sup>39</sup>

Patrně jediný pozitivnější okamžik v textech a rozhovorech o Divadle za branou II se naskytá, když Karel Kraus hovoří o inscenaci Čechovova *Višňového sadu*. Vkládá do něj určité naděje, nadšeně komentuje vršící se počet repríz, ačkoli si uvědomuje, že v porovnání s počtem repríz za provozu „minulého“ divadla je to zlomek. I tak bere *Višňový sad* jako určité jádro, k němuž se vztahují či z něj vycházejí ostatní inscenace. Zdá se, že je pro něj, jakkoli to nepojmenovává, vzpomínkou na to slavnější Divadlo za branou a na dobu, která byla sice přísná a vlastně naprosto nevhodná, avšak divácky a myšlenkově podivně lépe souznějící. Nicméně dnes „běžný divák a bohužel i divadelní referent si zvykl být obsloužen něčím drsnějším a primitivnějším než předkládá Čechov.“<sup>40</sup> Znovu zde prosvítá pocit ztracenosti v nově nastolené situaci a všudypřítomné zklamání z rozšířeného postoje – zády k tomu skutečnému divadlu.

---

<sup>35</sup> Kraus, K. *Z řečí k souboru Divadla za branou II*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 134

<sup>36</sup> Op. cit., s. 134

<sup>37</sup> Op. cit., s. 147

<sup>38</sup> *Nepoznávám tutéž řeku*. Rozhovor s. O. Krejčou a K. Krausem o láskách Divadla za branou. Zaps. Eva Rolečková. *Lidová demokracie* 47, 1991, č. 6, 8. 1., s. 6

<sup>39</sup> Op. cit., s. 134

<sup>40</sup> Kraus, Karel, *Z řečí k souboru Divadla za branou II*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 138

S jemnou ironií sobě vlastní pak Kraus celou situaci pro soubor shrnuje: „Jsme divadlo neoblíbené a podle převládajícího mínění omšelé, nemoderní, a co hůř, ani postmoderní, nezajímavé, neaktuální, určené leda masochistům, kteří hledají rozkoš v přemýšlení, rozuměj zbytečném a o zbytečných problémech. Vydržet trvalý nápor takových označení není jistě lehké, zejména pro vás, kdo se na produkci té veteše osobně podílíte a osobně ji také musíte nosit na trh.“<sup>41</sup>

Celkový pochmurný tón náhledu krátké historie Divadla za branou II odráží tápání tvůrčího jádra souboru. Nevěděli si rady, jak přitažlivěji prezentovat své divadlo, aby se nezczizili sami sobě a zároveň se uživil. Někdy zmiňovali, že jim uškodily provozní podmínky a porevoluční reorganizace divadelních institucí. Jejich podniku chyběli schopní lidé na ekonomických a organizačních postech. Dotace státu přijímali jako prvek umělecky zavazující, avšak z praktického pohledu pomáhající jen málo. Zkrátka patrně se sešlo mnoho rozporů, některé z nich možná umělecké, jiné organizační, jež se neslučovaly s životem organismu, jakým chtělo být druhé Divadlo za branou. Představy zakladatelů se rozcházely s představami o divadle a kultuře většiny. „Divadlo patří do lidského světa vědecké civilizace, není pouhou hračkou konzumní společnosti. Dostane-li se divadlo za hranice lidského světa, ztrácí smysl existence, slábne, zaniká.“<sup>42</sup> Krejča s Krausem měli pocit, že porevoluční divadla většinou kráčí tímto směrem, tedy opačně, než se nachází hledání smyslu, opačně, než kudy by chtělo kráčet Dzb, kdyby mu nebránilo tolik překážek.

Na druhou stranu Kraus připouští vlastní vinu, vinu souboru a nejen okolní situace a ekonomického nastavení. „Byli jsme prostě zkaženi socialismem, který, když už jednou něco povolil, dával na to i peníze. Neuměli jsme v nových poměrech chodit, okouzlovat sponzory, obšlapávat si granty...“<sup>43</sup>

Divadlo za branou definitivně zaniká v listopadu roku 1995. Poslední fáze divadla probíhala od ledna 1995 pod názvem Divadlo za branou III, kdy soubor přešel pod jiného provozovatele. Otomar Krejča již v tomto krátkém finálním období žádnou inscenaci nереžiroval; posledním dramaturgickým dílem Krause byla komedie Carla Goldoniho *Letní byt* v režii Víta Vencla, která byla zároveň i závěrečnou premiérou Dzb III.

---

<sup>41</sup> Op. cit., s. 146

<sup>42</sup> Krejčova odpověď. *Nepoznávám tutěž řeku*, Rozhovor s. O. Krejčou a K. Krausem o láskách Divadla za branou. Zaps. Eva Rolečková. Lidová demokracie, 1991, s. 6

<sup>43</sup> *O divadle příběhu a člověka. Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem.* [Připravila] Barbara Topolová. Divadelní revue 22, 2011, č. 2., s. 138

„Pro divadlo je Josef Topol především nadělení.“<sup>44</sup>

## 5. Zkoumání Topola jako vrchol

Kraus ve svých člancích věnoval množství pozornosti textům, které byly Divadlem za branou uvedeny. Především ostatními se takto věnoval divadelním hrám Josefa Topola. Tvorba některých jeho dramát byla ovlivňována názory hlavního režiséra divadla Krejčí. U některých Topolových překladů je zase podepsán Kraus. Spolupráce překladů se však ve smyslu významnosti celkového díla nachází až za texty o Topolových dramatech.

Karel Kraus by měl plné právo získat označení průvodce dramatikou J. Topola. Skrze jeho rozbory máme možnost dostat se nejtěsněji na úplnou kostru příběhů postav a výstavby dějů. Důkladné „pitvy“ *Konce masopustu* pocházející z poloviny šedesátých let představují jeden z vrcholů Krausovy tvorby. Podtrhuje se v nich ten největší talent, jehož byl Kraus nositelem. Ačkoliv jsme se zaobírali a zaobírat se chceme stejně kritikami, recenzemi i eseji jako články teoretičtějšího rázu, je nutné tyto skupiny rozlišit. Zde je chci rozlišit z hlediska největšího vkladu autora.

Za teoretické texty považujeme vlastně nevelkou část Krausovy tvorby. Dalo by se dokonce říci, že při rozlišování druhu a zařazení Krausových článků nastává problém. Často mám pocit, že text, jenž autor zpočátku koncipuje coby projednání určitého elementu divadelního umění v obecném smyslu (například herectví, dramaturgie, postavy apod.) kontaminuje vtahováním kriticko-esejistického stylu. Začne uplatňovat vzpomínky, zkušenosti, názory a náhledy jiných. Nikoliv však na úkor smyslu. Naopak – zmatení žánru či stylu nastává pro dobro sledované věci. Striktní žánrové rozlišení Krausových textů má tedy většinou spíše orientační charakter.

Důležitou množinou, jejíž vyčlenění považuji za účelné, jsou kritiky a recenze inscenací a dramatických textů. Co do četnosti v Krausově díle převažují; jedná se o útvar, se kterým jako student začínal. Rovněž je to typ textu, který bývá čtenářsky nejatraktivnější a v kontextu divadelních periodik nejčastější. Skutečně hodnotnými a navíc ještě času vzdorujícími exempláři bývá ale menšina z nich. A do té zahrňme kritiky, resp. rozbory z Krausova pera. Jak jsem výše zmiňovala, označení „kritiky“ používám v souvislosti s Krausovými texty spíše „pracovně“, s poukazem na to, že se Karel Kraus vůči tomuto žánru vymezoval: „(...) nikdy jsem kritiky nepsal a dokonce jsem se nikdy nechtěl kritikem stát.“<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Kraus, K. In: *Sedm dní s Josefem Topolem (26.3. – 1. 4. 1995)*, [Praha] A studio – Rubín, 1995, s. 3

<sup>45</sup> *O kritice v čase nula*, [Přip.] B. Mazáčová a T. Pokorná. Divadelní noviny 2, 1993, č. 11, s. 6

Na druhou stranu podle *Slovníku spisovného jazyka českého*<sup>46</sup> by se Krausova tvorba v periodikách, případně ta ve sbornících či divadelních programech, označit za kritiku dala. S ještě výstižnější a k řadě Krausových textů více přiléhající charakteristikou se přirozeně setkáváme při konzultacích sledovaného pojmu v literárně zaměřených slovnících či příručkách, ať již ve *Slovníku literární teorie*<sup>47</sup>, či například v publikacích Josefa Hrabáka – ten dokonce přináší odpověď i na naši snahu o zařazení Krausovy tvorby<sup>48</sup>. Vystihuje tak Krausův přístup snad úplně nejlépe, jakkoliv je jeho cílem postižení žánrů, jež se věnují jen literárním dílům.

V postupech se Krausovy kritické texty liší: někdy je otevírá drobnou charakteristikou autora, jeho celkového díla či jeho místem v kontextu jiných her nebo inscenací. Jindy vskočí do textu s jednou myšlenkou, tématem, které jej na rozebíraném díle nejvíce vzrušuje. Někdy zdánlivě banálně popisuje postavy, vypráví část děje – aby to využil jako podklad pro hlubší ponor. Jeho postupy budeme ostatně veskrze chronologicky sledovat v následující kapitole. V souvislosti se zaměřením na část díla Josefa Topola ale kritiky zmiňuji proto, že ač Kraus ve svých pojednáních o jeho dramatece rozebírá především výstavbu, to, jak autor konstruuje děj a jak jej vztahuje k postavám, a zaměřuje se na vnitřní život a přesahy postav, což vše vychází jen a jen z textu – do svých výkladů neváhá zapojovat možnost realizace, případně efekt na diváka a zamýšlet se nad jeho funkcí v celku divadelní události, již by bylo inscenování této hry. Což dělá z rozboru text vysoce poutavý jako kritiku, avšak ve stejném okamžiku - díky jazykovým prostředkům, struktuře a stylu – i jako text odborný; odbornou analýzu. Zároveň Kraus usiluje o charakteristiku Topolovy dramatické tvorby. Ať již je to zmiňovaná *Masopustní tragédie* (1965), *Topolův pokus o dorozumění* (1964) či *Hodina lásky* (1968), ve všech činí to, co jsem předeslala. Od jednotlivých prvků dramatu, přes postavy, strukturu či dokonce zapojení uskutečněné realizace, postupuje k vynikající podrobné analýze, již odkrývá řadu významů.

---

<sup>46</sup> Kritika [-ty-], -y ž. (z řec.) 1. odborné posuzování, odborný posudek: literární, divadelní, hudební, výtvarná, filmová k.; k. nových prací; přen. *kritikové*: Mácha byl odsouzen k-ou; mínění k-y; poměr k-y k k.; k. nesprávného postupu; ob. expr. pracovat, hrát, psát, malovat pod k-u *špatně, nedbale, ledabyle*; to je pod(e) vši k-u velmi špatně. In: *Slovník spisovného jazyka českého*. [Díl] II. Praha: Academia, 1989, s. 443.

<sup>47</sup> Kritika literární (z řec. kritikos = posuzovatel – specifická oblast literární publicistiky, zaměřená k dobovému výkladu, posuzování a hodnocení soudobých literárních děl a jevů s literaturou spjatých (...) funguje především jako prostředník mezi literaturou a čtenářem, ovlivňujíc přitom obojí (...). In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 189-190.

<sup>48</sup> Literární kritika (řec. kritikos = posuzovatel) se zakládá na recepci, ale svým obsahem a významem její vlastní rámec podstatně překračuje (...) Obecně lze říci, že východiskem literární kritiky je jisté hledisko, resp. hlediska, která jsou směrodatná vzhledem k podstatě a funkci literárního díla. Složitost, mnohostrannost, potenciální mnohofunkčnost literárního díla nabízí řadu takových zásadních hledisek pro výklad a hodnocení, a proto lze rozlišovat celou řadu „druhů“, „směrů“ literární kritiky. Jejich klasifikace může být ovšem jen schematická (...); každá klasifikace literární kritiky postihuje spíše tendence kritického pohledu než konkrétní podobu. In: Hrabák, J. – Štěpánek, V. *Úvod do literární teorie*, Praha: Státní pedagogické nakl., 1987, s. 207-208.

V roce 1966 se Kraus účastní divadelního symposia ve Francii, a tam ve svém příspěvku představuje Josefa Topola. Text přednášky pak vychází o rok později ve francouzském tisku<sup>49</sup>. Článek, který seznamuje s vývojem dramatu u nás po roce 1945 pak do své monografie po druhotné úpravě Kraus nazval *Topolovo místo v současné dramatice*. Hovoří o nelehké zařaditelnosti tohoto autora, zároveň jej však jmenuje jako jednoho z našich nejvýznamnějších dramatiků, především skrze *Konec masopustu*, který Kraus vyzdvihuje jako nejlepší poválečné české drama. Jako básník je po Františku Hrubínovi jedním z těch, s nimiž chtěli Krejča s Krausem začít spolupracovat. Znali jeho první drama, které napsal – téměř k neuvěření – jako mladík (*Půlnoční vítr*). Hned druhou hru pak Krejča uvedl v Národním divadle. To pouze na vysvětlenou výjimečného postavení, jaké Topol v kontextu ostatních měl, což se samozřejmě projevilo i následnou dlouhou spoluprací s Krejčou a Krausem.

V článku *Topolovo místo v současné dramatice* ale Karel Kraus hovoří především o vnitřním nastavení autorových her. Nemyslí si, že by byl Topol novátorem či osamoceným zjevem, připouští, že něčím ze svého stylu navazuje na starší dramatiky. Významný je hlavně svou básnickou představivostí a především „čistým“ pohledem na realitu. Tento pohled je určitý typ přístupu, jenž není jednostranně ovlivněn či zaměřen a je otevřen množství rozmanitých cest či objevů. V tomto se dobře pojí s náhledem Krausovým, a výrazně i Krejčovým, na divadlo jako entitu utvářející se, jež by měla, pokud chce k divákovi promlouvat, bojovat se strnulostí. Vzpomeňme, jak Krejča chce po hercích, aby zapomínali na první plány, na zažitosti, jak jim text (tzv. „inscenační text“<sup>50</sup>) pro inscenaci nosí po kouskách na jednotlivé zkoušky – aby *něco* vzniklo jejich novou, *nezažitou* tvorbou. Topol takto podle Krause bere známé situace a city, aby je vyjádřil způsobem, že divák pocítí jejich živost a dokáže je vztáhnout k vlastní zkušenosti.

Pozoruhodná je pak komparace Topolových her s absurdním dramatem. Kraus pracuje s tím, co asi každému čtenáři vytanulo na mysl při čtení aktovek Josefa Topola. Bere ale toto srovnání částečně z hlediska diváka. Stejně tak, jako je třeba se přes vykloubené struktury a prostředky u absurdního dramatu dobrat sjednocení v určité směřování či téma, rovněž u Topola musíme postupně dobývat významy různých vrstev dramatu. Nelze však v tomto směru obojí sjednocovat. Kraus tvrdí, že u absurdního divadla má divák pocit nadhledu nad celou hrou, tedy v okamžiku, když se dostane skrze primárně nejasné struktury, cítí se jako

---

<sup>49</sup> Kraus, K. *Fin du Carnaval de Josef Topol. Étude précédée d'un aperçu de la dramaturgie tchèque depuis 1945*. In: *Le Théâtre moderne*, Paris, 1967, s. 297 - 314

<sup>50</sup> Kraus, K. *Otomar Krejča čte Čechova*. In: Krejča, O. *Divadlo jsou herci*, s. 142



vítěz. Toto však dle něj u Josefa Topola nemůže fungovat. Topolovo drama oslovuje člověka v té rovině, že mu nabízí spojnicí s jeho vlastní žitou skutečností. Tím, že pozná význam, smysl, směřování hry (či jeho náznak) se mu tedy neulehčí. „Poznání otevírá cestu k porozumění mezi lidmi, a zároveň ukládá odpovědnost. Kdo má odpovídat za svá rozhodnutí, musí mít možnost jednat svobodně. Naděje, kterou Topol nabízí, je perspektiva svobody.“<sup>51</sup>

Vedle dramát J. Topola se z repertoáru Divadla za branou Kraus pouštěl do rozborů a analýz dramatických textů A. P. Čechova, Samuela Becketta, Václava Havla, do studií o Jeanovi Giraudoxovi, Johannovi N. Nestroyovi, Pierrovi de Marivauxovi či Luigi Pirandellovi. Nejzajímavější z pohledu zakomponování širších témat směřování divadla, jež jsou zásadní pro Krejčů a Krause samotného, je série textů věnující se Nestroyovi: *Od Čechova k Nestroyovi I a II* (1967 a 1968) a *Nestroyova aktuálnost* (1968). Totiž - v pravém smyslu se kratší studie věnují spíše uvádění J. N. Nestroye v Divadle za branou. Kraus píše s pocitem, že je třeba vyznat se z toho, proč scéna jakou je Dzb hraje hru (resp. montáž několika her) tohoto autora. Nejde totiž o divadlo, které by těžilo z velmi rozpačeného repertoáru, naopak si Dzb za první roky existence vytvořilo pověst dramaturgicky vyhraněného divadla. Dzb ale Nestroyem nemá v plánu šokovat diváky. Kraus jeho uvedení zapouští do kontextu Krejčovských představ o divadle a vyzdvihuje jedinečnost, jíž dílo Krejčovským uchopením nabývá. Nejdůležitějším aspektem je dle Krause v tomto směru výborný smysl Otomara Krejčů pro jemné oscilace mezi tragičností a fraškovitostí. *Svět tragické fraškovitosti* tak pro vnímatele zase otevírá další linie s jeho životem – s ambivalencí veškerého bytí na Zemi.

Z Krausova hlediska tímto způsobem Krejčů eliminuje situaci, jež nastává při inscenaci frašky či komediálního kusu, kdy jsou tvůrci v případě, že se publikum baví na místech, na nichž se bavit má, tak spokojeni „fungováním“ díla, že mohou ustrnout. A s tím, jak víme, Dzb i pak Dzb II chtělo bojovat. V případě inscenace Nestroyových textů pod názvem *Provaz o jednom konci* pomáhal právě Krejčův náhled příběhů postav této frašky v jejich tragickém stínu, Krejčovo specifické velmi podrobné čtení, jdoucí do potenciálních spodních vrstev a rovněž jeho naprostá víra v herce. Proto také lze podle Karla Krause vytvořit most mezi přístupem k dramátům A. P. Čechova a k těm Nestroyovým.

---

<sup>51</sup> Kraus, K. *Topolovo místo v současné dramatice*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 354

„Počkejte – jakýpak časopis, občasný sborník. (...) A šéfredaktori mi říkali z legrace.“<sup>52</sup>

## 6. Krausova tvorba v periodikách

S přispíváním do periodik začíná Karel Kraus, stejně tak jako řada jeho předchůdců, vrstevníků i následovníků, ve studentských listech a sbornících. Úplně poprvé se článek s jeho jménem objevuje v časopisu *Šíp* v roce 1937. Jsou to postřehy k inscenaci Gogolova *Revizora* z Národního divadla. Za svá gymnaziální studia do tohoto časopisu přispívá přibližně jeden rok (v septimě – své články vždy signuje zkratkou „cs“), přičemž se jedná především o recenze aktuálních inscenací. Píše ale například i o aktivitách literárního kroužku, rozvrhu repertoáru ND či o osobnosti Leoše Janáčka. Nejrozsáhlejším textem je článek o Otokaru Fischerovi, jenž se rozprostírá na bezmála dvě celé stránky ve dvou číslech. Text mladý Kraus přednesl na vzpomínkovém shromáždění literárního kroužku gymnázia. O Otokaru Fischerovi hovoří Kraus mnohem později jako o osobě, jejíž aura rozestřená nad ND jej fascinovala<sup>53</sup>. Rovněž jej zmiňuje jako jednu z motivací výběru literárního zaměření svého vysokoškolského oboru.

Ve čtyřicátých letech (1941 – 42) přispívá Kraus do *Studentského časopisu*. Zde také publikuje rozmanité referáty o inscenacích, ovšem nalezneme tu recenze, jež mají o trochu větší snahu. *Hledání básníka*, *Teatrália* (obojí 1941) nebo *Drama historické a historizující* (1942) předznamenávají Krausův styl, který se pak pro něj v jeho zralých letech stává typickým. A sice zakomponování zprávy či reflexe zhlédnutého představení do určitého tématu či problému (a naopak), jenž má význam pro širší divadelní pole.

Počátkem čtyřicátých let se dále začíná obracet k textu her. Názorově až překvapivě pevným článkem je *Divadlo a mladí* ze sborníku studentů gymnázia *Tvář ve světle* z roku 1941. Mladému Krausovi nechybí kritický pohled a tento volá po nové dramatické tvorbě. Pro ročenku sirotčího spolku členů ND píše o Janu Nerudovi – o jeho tvorbě související s divadlem.

V roce 1942 publikuje čtyři články v *Českém slově* – všechno jsou to referáty o literárních či divadelních produkcích s výjimkou kratičké úvahy *Dramaturgie a doba*, v níž se

---

<sup>52</sup> *O divadle příběhu a člověka. Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem.* [Připravila] Barbara Topolová. Divadelní revue 22, 2011, č. 2., s. 122

<sup>53</sup> Např. In: *O divadle příběhu člověka...*, Divadelní revue, 2011, s. 133. + *Kdo říká, že bylo lépe, ztratil paměť*, Lidové noviny, č. 39, 2010, s. 8

poprvé zastavuje u poslání a činnosti dramaturga v obecném smyslu. Více se tomuto článku budu věnovat později.

Recenzí dramaturgie Šrámkova *Stříbrného větru* (1942) vstupuje na dvě léta do rubriky *Lidových novin*. Tam píše výhradně kritické ohlasy divadelních inscenací, reflexe hereckých výkonů, případně recenze literárních děl. Souběžně publikuje několik textů i v *Českém slově*.

Nejčastěji přispívá několikařádkovými recenzemi, zaměřujícími se většinou na malém prostoru na něco výrazného či palčivého v dané inscenaci.

Zároveň ale, když dostává Kraus více prostoru, snaží se věnovat všem složkám, nejméně pak složce scénografické, jež je zpravidla popsána vágnější jednou větou. Dalo by se říci, že období, kdy publikuje v *Lidových novinách* je časem, kdy se Kraus již stylově vypracoval (tedy poměrně za krátkou dobu). Avšak s pohledem na jeho první články v *Šípu* lze konstatovat, že toto vypracovávání nemuselo být trnité: Kraus nemá problém s formulací myšlenky, jakkoliv začíná (přirozeně) články pouze popisujícími.

V *Lidových novinách* je přísným pozorovatelem, kterého zajímá dramatická předloha a to, jakým způsobem k ní režisér přistupuje, všímá si režijního stylu, který se snaží často podchytit a přiblížit čtenáři. Nezapomíná ani na herecké výkony, jejichž popisu se věnuje vždy v závěrečné části recenzí, často v posledním odstavci. Posledním odstavcem rovněž shrnuje celou inscenaci či téma, které ve vztahu k ní zpracovává. Zde se dostávám k důležitému aspektu Krausových recenzí, který je pak zcela pevnou součástí veškeré jeho kritické tvorby. Kraus nestaví zprávu, reflexi, esej na svém zalíbení, zklamání, namíchnutí z viděného. Svě případné (a jistě přítomné) vzrušení transformuje do objektivního sledování určitého problému – tedy patrně toho, co jej coby diváka nejvíce oslovilo – nezapomínáje ovšem na fakt, že se nejedná o rubriku „Kraus viděl a myslí si...“, ale o kritický, kulturně-informační sloupek. Tento pak autor naplňuje s přehledem, ba, jak je z výše zmíněného zjevné, s rezervou.

Po konci druhé světové války tvoří kulturní referáty pro *Svobodné slovo* a rovněž se mu objevují články v *Divadelním zápisníku*. Pro něj kromě kritických ohlasů inscenací tvoří články ještě o přidružených divadelních aktivitách a publikacích, jež mají s divadlem něco společného – například o činnosti Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě (1945) či příručce o americkém divadle (*Ročenka amerického divadla*, 1946) a francouzské revue (*La revue théâtrale*, 1946).

V roce 1947 je mu v časopisu *Divadlo* otisknuto poměrně ostře kritické zamyšlení nad současným stavem české původní dramatiky, s názvem *Nepřítel českého dramatu – divadlo?*.

Kraus zde reaguje na bilanci, jež byla v nedávné době uveřejněna, a která konstatovala malou aktivitu dramatiků. Představuje několik důvodů neveselé situace, má zato, že autorům chybí dříve silně se tyčící vzory a především určitý vyšší záměr a hlubší smysl tvorby. Vyčítá dále divadlům (a autorům) jednostranné zaměření na historická dramata a na hry z období okupace, jelikož se dle něj jedná o texty s nevalnou kvalitou, o texty, postavené na vratkých základech, jež se snaží postihnout děsivou proběhlou skutečnost, avšak místo uměleckého díla jim vychází jakýsi dokument.

Od roku 1947 se pro Krause začíná období, jež trvalo až do závěru jeho tvůrčí práce, ve kterém publikuje statě v různých časopisech, novinách i sbornících – i zahraničních – přičemž v žádném se nejedná o dlouhodobou spolupráci a mnohost co do četnosti otištěných textů. Souvisí to přirozeně s tím, že koncem čtyřicátých let se Karel Kraus stává aktivnějším v divadle, příspěvky do periodik, především kritiky, tak znamenají jen okrajovou činnost. Namísto nich se jeho dílo začne rozrůstat o úvahy nad texty, s nimiž pracuje, reflexe činnosti a konečně teoretické rozborů teatrologických témat.

Jedním z nejdůležitějších počínů Krausovy aktivity v oblasti periodik je samizdatové vydávání časopisu *O divadle*. To se již přemístujeme o čtyřicet let dopředu, do roku 1986, kdy vychází jeho první číslo. Jednalo se o jedinečný formát, do něhož přispívali zakázání autoři či autoři - pod pseudonymy - kteří byli lidmi aktivně působícími v kulturní sféře. Nápad na vydávání samizdatového časopisu s divadelní náplní pocházel z hlavy Olgy Havlové, u Havlů rovněž celá idea vešla v život: první schůzky a rozdělení funkcí se konalo v jejich pražském bytě. Za šéfredaktora byl odsouhlasen autor názvu periodika – Karel Kraus. Nejvýznamnější posty pak v redakci zastávali Sergej Machonin, František Pavlíček, Přemysl Rut. Časopis měl i svou redakční radu, jejímž předsedou byl Václav Havel.

Časopis si dával za úkol kritickou reflexi českého divadla, postižení co nejvíce divadelních aktivit u nás a vytvoření skutečné kritické základny – cílem bylo vypsát obraz současného českého divadla jako celku. Především chtěl zaplnit divadelně-kritickou jámu, jež byla vykopána léty předcházejícími, v nichž zaniklo a bylo zakázáno množství (nejen) ryze divadelních periodik.

Dohromady bylo vydáno pět čísel *O divadle* (od roku 1986 do roku 1989, přičemž v roce 1987 vyšla čísla dvě). A byla to čísla rozsáhlá, nejrozsáhlejší má přes čtyři sta stran.

Karel Kraus zde otiskl dohromady pouze sedm svých příspěvků, přičemž jako eseje, rozebírající jeden daný problém můžeme brát ve své podstatě pouze dva. Jsou jimi *Herec a postava* z prvního čísla *O divadle* (1986) a *Nejisté umění* z roku 1987-88. V *Herci a postavě*

se Kraus zaobírá výkladem přístupů ke ztvárnění dramatických osob. Ústředním tématem, jež sleduje nejdelší čas, je míra zastoupení hercovy osobnosti v jeho výsledné herecké kreaci a možnosti, které rozviklanost mezi těmito dvěma elementy přináší jak pro tvůrce znaku<sup>54</sup>, tak pro jeho příjemce. Není jasné, zda Kraus vnímá utopení postavy v osobnosti a osobitosti hercově zcela negativně. Ač se toto zdá být z jeho spíše odmítavého přístupu k autorskému divadlu jedním z problémů současných divadel, ve stati nepůsobí jako nejdespotičtější soudce. Autorské divadlo, resp. autorské herectví nerozebírá jako ústřední téma. Chápe se herectví současného, tedy nahlíží jej jako celek, přičemž k jeho posuzování dochází ze dvou nejkrajnějších pólů – krajních možností, jež uvádí Jean Rousset v jednom ze svých esejí<sup>55</sup>. A sice: naprostá identifikace herce s postavou či naopak ztotožnění postavy s hercem-osobou. Mezi těmito dvěma možnostmi či na cestě, tu blíže k jednomu, tu k druhému, se nachází současné herectví. Znovu se zde Kraus dostává ke svému termínu „univerzální“ herectví (jehož se dotýkal i v pojednané stati o Otomaru Krejčovi). Pojmenovává situaci, která se ve své síle objevuje v šedesátých letech, pozdějšími roky ještě nabývá na intenzitě – tyto reflektuje v osmdesátých letech Kraus – a velmi pohodlně existuje i nyní v novém století. Jako podivný stav, jenž se vymyká jak Diderotově představě, tak extrému romantickému, bere dnešní převrácení vztahu herce k postavě. Kraus má zato, že většina herců zakládá své umění, svou práci, svou tvorbu na *přirozeném, civilním, nenuceném Já*, které je avšak ve skutečnosti dané tělesnou konstrukcí herce a domodelované návykovými, zestylizovanými a na televizní obrazovce *okoukanými Já*.<sup>56</sup> A znovu, problém herectví vztahuje Karel Kraus k problému, jímž se zabývá ve většině svých teoretických statích o podstatách divadelního umění – k dramatu.

Herecká práce, která se opírá o osoby herců a je na jevišti prosazuje, se rodí z jednoduchého faktu: odvrácení od dramatického textu. Kraus vylučuje současné náhražky tohoto prvku, jakými jsou scénáře, skeče či básně a zdůrazňuje, že problém ovlivňující podobu herectví je nedůvěra v drama ve smyslu dramatického *děje*. Herec se podle něj nemá ke komu vztahovat, „nejvyšší vzor“ postavy byl z divadla odsunut. A tedy v souladu s nastavením doby jde pouze po povrchu; předvádí vnější podobu, opojení následky. Místo toho, aby zpřítomňoval podstatu divadla a příčiny skutečnosti: to čím byl, dle Krause,

---

<sup>54</sup> Tento sémiotický pojem Kraus nepoužívá.

<sup>55</sup> Jean Rousset (1910 – 2002) byl švýcarský literární kritik. Kraus svou stať ohraničuje kapitolou *Herec a jeho postava* z jeho díla *L'Intérieur et l'extérieur, Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*. Tato kapitola byla otištěna v časopise *O divadle* (1986, č. 1, samizdat, s. 151 – 164)

<sup>56</sup> Kraus, K. *Herec a postava*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 74

zpočátku určován, tedy jako médium v události společné pro všechny – on jako článek, skrze nějž dochází, totiž mělo docházet, ke společnému *obcování*<sup>57</sup>.

K završení problému současného herectví si Kraus na závěr ještě bere Diderota, Brechta a Artauda, aby skrze jejich přístupy a výklad vztahu herce k postavě sledoval škálu možností herecké práce a rovněž vize dle nich nejlepší cesty k ztvárnění rolí dramati. A konečně také dochází k drobné poznámce na vrub divadla autorského: „Ale máme už i jiné herectví, pro které je postava (text) záminkou k demonstraci ani ne už vlastní osoby (protože její ‚image‘ není většinou ještě tolik okoukaná, aby divák toužil setkat se právě jen s ní), ale spíš osobních dovedností, z nichž je pak ‚role‘ poskládána. Také se tomu říká seberealizace. Zkušenost brzy napoví, že i nejvolnější vztah k nějaké předloze je zbytečnou zátěží, může-li se herec stát sám sobě autorem.“ Dále si ještě nepřímou pohrává s definicí tohoto označení (tj. s označením *autorské divadlo*) a dodává, že se dnes patrně nebude jednat o to divadlo, které dělal třeba Shakespeare či Molière, i když byli autory (!), jelikož v tom dnešně chápaném autorském divadle je podle Krause postava snížena: je to „divadlo bez autora anebo s autorem, který se podrobí (z bezbrannosti, pokud zemřel, či z komplicity, pokud je živ) zásahům, jimiž si ho herci upravují na svou míru.“<sup>58</sup>

Podobně jako ve většině svých esejů, i zde nabízí Kraus naději. Naději v návrat hodnotného divadelního umění. Nezmiňuje již nutnost nových dramatických textů, obrací se k obecnému zastřešení divadla a – i když ne zcela přesvědčivě – tvrdí, že záchrana přijde, až se volnou cestou opět *prokopeme* k základům.

Věnovala jsem více pozornosti tomuto eseji, jelikož jej shledávám jako místo, kde se setkává mnoho myšlenek i z jiných Krausových textů a rovněž mnoho náhledů, které zasahovaly do jeho divadelní praxe.

Druhým jmenovaným článkem (*Nejisté umění*), který Karel Kraus publikoval na pokračování v druhém a třetím ročníku časopisu *O divadle*, se zabývám v jedné z následujících kapitol.

Ostatní příspěvky jsou úvodní texty a doplňky k rozhovorům s dramatiky (1987, 1988 a 1989), úvod k článku sestavenému z příspěvků k výročí O. Krejčí (1987), a vzpomínkové zastavení k jubileu spisovatele, překladatele a disidenta (a signatáře Charty 77) Zdeňka Urbánka (1987).

---

<sup>57</sup> Op. cit., s. 75

<sup>58</sup> Op. cit., s. 79

Po sametové revoluci se k tomuto významnému podniku Kraus ještě jednou vrací, když se v roce 1990 podílí na vydání sborníku *O divadle*, který je vzhledem do náplně stejnojmenného samizdatového časopisu.

„Překládáním vlastně začal můj konkrétní styk s divadlem.“<sup>59</sup>

## 7. Překladatelská činnost

Karel Kraus začíná překládat již během války. Jako první překládá z německého jazyka, ten je mu jazykem z rodinného hlediska velmi blízký. Až o několik let později k němčině přibude i převádění textů francouzské, převážně dramatické, literatury. Již od počátků totiž Kraus na svých překladech pracuje v souvislosti s aktivitou v divadlech. První jeho překlad hry W. E. Schäfera *Pán a služka* vzniká pro Městská divadla pražská (rok 1940). O dva roky později začíná s překlady Henrika Ibsena (z němčiny<sup>60</sup>). Pro Komorní divadlo překládá *Stavitele Solnesse* (1942), znovu pro MDP pak *Divokou kachnu* i *Noru* (obojí 1943). Ačkoliv má, vzhledem k původu své matky, blíže k německému jazyku, při pohledu na Krausovo celkové překladatelské dílo je třeba konstatovat, že v souboji dvou zmiňovaných řečí převládá francouzština. Německé překlady vidíme především z kraje jeho práce pro různá divadla, později pak tvoří dílo v němčině spíše osamocený ostrůvek, jenž je obklopen texty ve francouzštině. Vrchol tvoří překlad Goethova *Fausta* pro inscenaci Otomara Krejčí v Národním divadle v roce 1997, v úplném závěru života se pak obrací zase na francouzské dílo<sup>61</sup>.

Pro inscenaci Jiřího Frejky Kraus překládá jednu hru Romaina Rollanda *14. červenec* z cyklu *Divadlo revoluce* (1945)<sup>62</sup>. Od Rollanda je to pouze tato jediná hra, kterou se Kraus zabýval, když se v následujících letech k autorovi vracel, již se jednalo o texty nedramatické. *Divadlo lidu*, které překládá spolu s Janem Kopeckým rok po hře pro Frejkův repertoár, muselo šestadvacetiletému Krausovi konvenovat a podporovat jeho tehdejší náhled divadla jako místa pro kultivaci publika i souboru. Ten byl patrně ještě podpořen Krausovým několikaměsíčním působením v menším divadle v Hranicích na Moravě<sup>63</sup>.

Další dvě díla Romaina Rollanda, která Kraus přeložil, jsou části rozsáhlého opusu, které tento francouzský autor věnoval Ludwigovi van Beethovenovi: studii *Beethoven a ženy* převedl v roce 1956, roku 1961 pak pátý svazek monografie *Beethoven, Velká tvůrčí období*.

---

<sup>59</sup> *Naším pánem byl vždy autor*. [Rozhovor připravila] N. Richterová, Týdeník rozhlas 16, č. 24, 2006, s. 1 a 5

<sup>60</sup> Kraus spolupracoval i na překladech Ibsena z norského originálu. *Noru* přeložil spolu s Janem Rakem (jejich překlady byly vydány v padesátých letech).

<sup>61</sup> *Júdit* Jeana Giraudoux (2012)

<sup>62</sup> Text hry vychází ve stejném roce v nakladatelství Krausova strýce Karla Voleského.

<sup>63</sup> Krausův proslov k hercům beskydského divadla *Před začátkem sezony, která už nezačala* (1944), In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 23-26.



V linii překladů francouzské dramatické tvorby pokračuje Molièrem v roce 1954, kdy pro inscenaci Jaromíra Pleskota v Národním divadle překládá *Dona Juana*. Podruhé bere do ruky Molièra v roce 1960 a překládá *Zdravého nemocného* pro uvedení v rovněž Pleskotově režii.

Překlady, jež Karel Kraus vypracovává pro konkrétní inscenace, vznikají zpravidla ve spolupráci s dalšími tvůrci. U Molièra Pleskot například přidává písňové texty. V pozdějších letech bude tato „skupinová“ produkce příznačná pro Divadlo za branou; tamní tvůrčí dílna a její zaměření bude ovlivňovat i výběr Krausových překladů a jejich podobu.

Vraťme se k francouzské dramatice. V době Krausova působení na pozici dramaturga Národního divadla vznikají dva překlady textů Pierre de Beaumarchaise. Přílehlavě pro danou dobu jsou to právě ony dvě nejznámější Beaumarchaisovy hry, v nichž si bere na mušku mravy a chování vrchnosti a společnosti vůbec; v roce 1956 přeloží Kraus *Lazebníka sevillského* a *Figarovu svatbu*. Rovněž překládá hru *S láskou nejsou žádné žerty* od Alfreda de Musseta. K tomuto pozoruhodnému romantikovi se vrátí ještě několikrát: *Lorrenzacciem* (roku 1959), *Marianinými rozmary* a *Rozmarem* (obojí přeložil v roce 1966).

V šedesátých letech se dostává také poprvé k práci na překladech textů Antona Pavloviče Čechova. Ten se stává významným autorem pro vznikající Divadlo za branou a jeho dramaturgii. Pro inscenace v tomto divadle pracuje Kraus na textech zpravidla jako poradce Josefa Topola a (či) Otomara Krejči. Topola k překládání vyloženě přemluvil, jelikož dramatik sám, dle vlastních slov, „na překládání nikdy nepomýšlel“<sup>64</sup>. A tak začali s *Rackem* a pokračovali *Romeem a Julií*, *Třemi sestrami* a dále.

Dramata ruského spisovatele nepřevádí Karel Kraus pouze do češtiny, jako spolupracovník se podílí i na množství překladů do jazyka francouzského. Děje se tak v době nepříznivých podmínek pro Krausovu veřejnou činnost. S Krejčou tak spolupracuje na dálku, podobně jako s některými překladateli, kteří se na převádění textů podíleli. První jeho práce na překladu Čechova byl *Racek* pro inscenaci Otomara Krejči v roce 1965 v Théâtre National de Belgique v Bruselu. Překládal spolu s Jeanem-Claudem Huensem. O rok později pracuje s Topolem na *Třech sestrách* pro Divadlo za branou, taktéž v Krejčově režii.

I další Krausovy spolupráce na překladech Čechova se pojí s inscenacemi Otomara Krejči, tentokrát v německém prostředí: v roce 1976 tvoří inscenaci *Višňového sadu* v německém Düsseldorfu (Schauspielhaus), roku 1978 potom *Racka* v Badisches Staatstheater ve městě Karlsruhe. Verze překladu *Višňového sadu*, který dělal spolu s Ingem

---

<sup>64</sup> Topol, J. *Josef Topol píše Karlu Krausovi*, Divadelní noviny 9, č. 3, 2000, s. 6

Waserkou je v osmdesátých letech použita ještě pro Krejčovu inscenaci v berlínském Renaissance-Theater. Naposledy se k dramatům A. P. Čechova vrací v roce 1990, kdy Kraus znovu pracuje na překladu dramatikovy poslední hry, tentokrát překládá do češtiny – s O. Krejčou mladším a svou druhou ženou, Ludmilou Vojířovou.

Je důležité zmínit, že po ukončení činnosti Divadla za branou a s ním spojeném znemožnění jakékoliv divadelní aktivity, byly překlady pro Karla Krause veskrze jediným, byť poněkud vzdáleným pojítkem s divadlem a potažmo i s Otomarem Krejčou. Překládal pro něho texty, jejichž realizaci pak neměl vůbec možnost vidět. Patrně v tomto období se zrodil jeho skeptický pohled na roli dramaturga v celku divadelního organismu, kdy je silně přesvědčen, že pakliže není dramaturg pevně spjat svými nejen estetickými názory s režisérem a s vedením divadla, nemá jeho práce žádný význam. Kraus byl v této době od svého „nejbližšího“ režiséra skutečně vzdálen a spolupracovat s ním oficiálně mohl jen skrze vypůjčená jména osob, které byly ochotné se pod jeho dílo podepsat.

Podíváme-li se na Krausovy překlady z ruštiny, jež vznikaly pro inscenace Otomara Krejči a položíme-li je vedle překladů Čechova od jiných autorů (například u nás nejhojněji používané a vydávané překlady Leoše Suchařípy), nenalzáme významnější rozdíly. Důraz na text, na básníkovu myšlenku a její zachování se tady přirozeně nepromítá do primárního dramatického dialogu, ale posouvá se do dalšího stupně vzniku divadelního díla: do práce s textem v ústech herce a v prostoru jeviště. Kraus se setkává s umělcem, jenž je mu z hlediska přístupu k dramatu velmi blízký. Úcta k dílu básníkovu, jež znamená „nechat je mluvit plným hlasem, tedy nezkracovat možnosti, jaké je koherentní porozumění schopno z textu vyčíst, a odkrytým významům neuzavírat další cestu“<sup>65</sup> se zdá i jedním z významných hesel, kterými se při překládání či při spolupráci na překladech řídil. A tento přístup se pak prolínal i se stylem práce Krause jako dramaturga a rovněž v jeho celkovém chápání divadla. Jako významný důvod, proč se O. Krejča vždy s překlady obracel na *svého* dramaturga Karla Krause lze vidět režisérovo nadšení pro Krausovu práci s jazykem. Velice si jej za to vážil a chápal jej jako mistra, jenž „rozumí slovu v jeho tělesné skutečnosti“<sup>66</sup>. Právě proto mu byl jeho překlad a volba slov tak blízká: čněl tam pro něj divadelní potenciál textu a tedy zdramatizovaný *smysl* díla. Tento byl ovšem vybojován úpornou prací. Jak vzpomíná Josef Topol, Kraus byl v překládání „velký pedant“<sup>67</sup>, lpěl na každém slově.

<sup>65</sup> Kraus K. *Otomar Krejča čte Čechova*, In: Krejča O. *Divadlo jsou herci*, 2011, s. 141.

<sup>66</sup> *Dramaturg. S Otomarem Krejčou o Karlu Krausovi*. [B. Mazáčová] *Literární noviny* 6, č. 12, 1995, s. 10

<sup>67</sup> Topol, J. *Josef Topol píše Karlu Krausovi*, *Divadelní noviny* 9, č. 3, 2000, s. 6

Jedinečnost, jež není zakotvena v textu (v překladu či úpravě originálu) se potvrzuje, když Kraus hovoří o režijních postupech Otomara Krejči. Snaží se charakterizovat jeho přístup k realizaci *Třech sester* či *Racka* a především v druhém jmenovaném nachází odpovědi. Díky Krejčově opakované práci na dílech A. P. Čechova může Kraus sledovat režisérovy postupy a řešení textových významů v materiálu jeviště. Rozbory Čechovových dramát a především jejich postav pak patří vedle Krausových analýz děl Josefa Topola k velmi významnému příspěvku v oblasti studií tohoto autora. Jakkoliv jsou statě zpravidla založeny na výkladu přístupů Otomara Krejči k Čechovovým hrám a k jejich tradiční interpretaci, znamenají skutečně detailní sondu do strukturálních a tematických vztahů dramatického textu.

K ovlivnění podoby překladu „jevištěm“ nedocházelo pouze u díla velkého ruského dramatika. V devadesátých letech se Kraus s Krejčou setkávají znovu při práci na inscenaci pro Národní divadlo; Kraus překládá Goethova *Fausta*, přičemž se jedná o svébytnou úpravu textu (rukou Otomara Krejči) tohoto německého autora, kdy je dle některých reakcí<sup>68</sup> posunováno celkové vyznění tragédie. Inscenace měla premiéru v září roku 1997.

Překladatelská činnost Karla Krause je tak pevně vsazena do kontextu „dílny“, jež vznikala v padesátých letech a vyvrcholila Divadlem za branou. Pevně semknutá tvůrčí skupina, jejíž práce vzniká právě pečlivou soustředěností na text a na jeho propojenost s básnickým smyslem se dá jen těžko vydělit jmény jednotlivých osobností. I přesné určení zásluh na překladech, tedy, kde je čitelný Josef Topol, které slovo je Krausovo a kdy zasáhl Otomar Krejča je - podle mého čtení – nemožné. Význam Karla Krause je ovšem nesporný (i s ohledem na svědectví spolupracovníků) a sepětí jeho překladů s dramaturgií divadel, v nichž působil, a s vedením práce herce jsou důležitými aspekty této části Krausovy tvorby.

Krausovy překlady se však onou úzkou provázaností s Krejčovými divadelními vizemi nestaly jednorázovým převedením básnického textu jen pro jednu jedinou inscenaci: hrály se u nás poměrně čteně již před revolucí, v té době samozřejmě pod krycími jmény jiných autorů. Od devadesátých let se v divadlech napříč republikou uvádějí nejvíce překlady *Ondiny* Jeana Giraudoux z roku 1968, kdy je u této hry Kraus prvním překladatelem (přeložil ji ve spolupráci se svým synem Davidem Krausem a s Lubošem Pistoriem). Dále je pak nejčteněji na jevišti slyšet jeho překlad Molièrova *Dona Juana* a Beaumarchaisovy *Figarovy svatby*,

---

<sup>68</sup> Např. Just, Vladimír. *Faust a souvislosti. Ke Krejčově a Krausově pokusu o Goethovu tragédii*. Kritická příloha Revolver Revue, č. 11, 2006, s. 111 - 127

obojí z padesátých let, a Beckettova *Čekání na Godota*. Rovněž bývá používán Krausův překlad *Fausta* J. W. Goetha.

## 8. Tři významná témata v Krausově díle

Široký záběr činnosti Karla Krause pojímá množství témat a zároveň náhledů na divadlo, na umělce, na život i svět jako takový. Předsadím několik zastřešujících pojmů a oblastí, jež se v Krausově tvorbě ve vztahu k divadlu opakují a vytvářejí tak důležitý ukazatel směřování autorova psaní. Jsou to poslání divadla, slovo a text a dramaturgie.

*„Divadlo je přece povoláním, každodenní činností.“<sup>69</sup>*

### 8. 1. Poslání divadla

Co představuje divadlo pro člověka? Jaký rozměr dává našemu životu? A s čím by mělo přicházet, aby se stalo respektovanou součástí kultury?

Kraus se již od počátků své aktivní tvorby článků a příspěvků do časopisů, novin či sborníků nad otázkami smyslu kultury obecně zastavoval, především pak s akcentem na divadlo. Jednadvacetiletý autor píše do studentského sborníku žáků pražského gymnasia článek *Divadlo a mladí*. Už od úplných počátků staví základní premisu i svých dalších úvah: dnešní divadlo nebo to, co lze vidět na různých, ať menších či větších, jevištích, potřebuje změnu. A nejen divadlo. I divák. Ten by se měl nad kulturou skutečně zamýšlet, jelikož „[K]k nápravě nedojde asi dříve - je-li vůbec možno, aby k ní došlo - než se každý jednotlivec pokusí o kontrolu a reformu sebe sama a svého nejbližšího okolí.“<sup>70</sup>

Kraus buduje představu důležitosti všech stupňů divadla, bez ohledu na jeho příslušnost – městskou či venkovskou. Co od něj lidé očekávají? Má jim poskytnout „dobrodiní uměleckého zážitku“, má být hygienickým zařízením, které „má uvolnit aspoň na dvě hodiny nervy udržované během dne v nebezpečném stupni napětí“<sup>71</sup>?

Karel Kraus spojuje divadlo a kulturu se základními aspekty lidského života. Promítání péče o divadlo do podoby a stavu světa každého z nás je důležitostí, jíž by si měl divák uvědomovat. Jedině „až každý nabude vědomí odpovědnosti k sobě a lidskému celku především, až se ztotožní s obecnými potřebami, až pozná, že není většího a důležitějšího úkolu a slavnějšího a vyššího pocitu, než vědomí této výkonné povinnosti“<sup>72</sup>, bude se moci

---

<sup>69</sup> Kraus, K. *Divadelní poslání Otomara Krejčí*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 286

<sup>70</sup> Kraus, K. *Divadlo a mladí*, 1941. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 9

<sup>71</sup> Op. cit., s. 8

<sup>72</sup> Op. cit., s. 9

zlepšit stav a úroveň umění. Starost o to by měla připadat na vzdělané či po vzdělání toužící lidi.

*Divadlo a mladí* ze čtyřicátých let přináší kromě skepse nad dobovým stavem divadla rovněž velkou energickou naději v posun, jež se pak v dalších člancích také objevuje - a je to vždy ve shodné podobě: kritická poznámka či povzdech. Zpravidla nechybí v Krausových textech zmínka o směřování umění.

Divadlo by nemělo uklidňovat ani utlumovat návštěvníka a činit jej na chvíli necitlivým k nepříjemným životním událostem – to formuluje coby dramaturg Beskydského divadla v proslovu ke členům souboru těsně před zářijovým plošným uzavřením divadel v roce 1944. Připomíná často již s úsměškem odsouvaný očištný princip a snaží se podpořit důležitost péče o úroveň i menší scény – jako místa pro *výchovu* a kultivaci umělců i diváků. Toto má společné, jak jsme mohli sledovat, s Jiřím Frejkou, s nímž se rovněž téměř vzápětí pracovně setkává.

Ze širšího hlediska bere problém smyslu divadelního umění v eseji *Nejisté umění*, který píše na konci osmdesátých let, ale jeho publikovanou podobu dotváří v prvních porevolučních letech, aby dal svému náhledu zastřešení současnosti. Zde se pro pojednání otázky po směřování divadla chápe autorského divadla, jeho elementů a výrazně i změn ve vztazích herec-divák a jejich důsledků, kdy je jimi ovlivněn stav divadla i umění. Nejistým uměním nazývá to, s čím se vnímatel potkává na jevištích dnes. Ona nejistota vyrůstá z rezignace na výraznější rozlišování a určování umění. Neurčitost a slévání jednotlivých druhů vede ke zmatení; zkrátka se už v ničem nevyznáme a tedy i jistý smysl (divadla) hledáme velmi těžko. Toto je kontinuální linie, jež podle Krause vychází z odvrácení od dramatu, od fixovaného textu jako nositele divadelnosti. V autorském divadle totiž „autorovo dílo, zafixované, tedy strnulé a vždy už minulé, zajímá (...) jen jako podnět k vyjádření vlastního vztahu (herce, režiséra, divadla) k textu“<sup>73</sup>. Ovšem předkládání pouhého obrazu zkušeností tvůrců je neúčinné v důkladném působení na diváka a – především – v hledání pravdy, pravdivého výrazu v umění, pravdy v životě. Ta se objeví, když umělec nepodává v díle pouhou zprávu o skutečnosti, ale provádí „takové její nahlédnutí (...), které nám svět nově otevírá, totiž tak, že nám umožňuje porozumět smyslu ‚toho všeho‘, a proto také porozumět, kdo a jak jsme“<sup>74</sup>.

Kraus jako smysl divadla předkládá, nikoli výlučně a striktně, ale maximalisticky, hledání smyslu života, našeho bytí. Spojuje tedy pocit směřování v každém jednom osobním

---

<sup>73</sup> Kraus, K. *Nejisté umění*, 1992. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 106

<sup>74</sup> *Op.cit.*, s. 111

životě s uvědoměním si účelu umění a kultury. Roztěkanost a neurčitost divadelního umění v současnosti souvisí dle něj – a to již bez zacílení pouze na divadla autorská - s neschopností jednotlivce definovat si svou existenci. „Zalykáme se všednodenními nejistotami a konflikty, od nichž nás divadlo může na chvíli rozptýlit, (...) přitom však netečnost k vlastnímu smyslu našeho pobývání na tomto světě a v těchto končinách rozhodujeme v rozměrech, které přesahují naše životy, ale nesnímají z nich odpovědnost za to, co zítra a pozítří bude.“<sup>75</sup>

Jako určitou záchranu vidí Karel Kraus upřednostnění dramatického textu. Měl by přijít s určitým pevným základem, rozlišovacím elementem – něčím, co upevní pronikavost a účinnost uměleckého názoru. Divadlo dramatu pokládá za nejvyšší možnost divadla a před všechny teorie a vnímání krásna staví na nejdůležitější pozici „důvěru v pravdivé a umělecky silné dramatikovo slovo“<sup>76</sup>.

Téma slova na divadle otevírá v předchozí jmenované řeči k hercům divadla v Beskydech, jíž psal o bezmála čtyřicet let dříve než tento článek. Vysvětluje, že se nemusí divákovi předkládat pouze ukolébávající odumřelá strava, jelikož „(...) bolest vyjádřená slovy, zvláště slovy básníkovými, ztrácí svůj osten. Utrpení prožité v divadle plní účastníka novou vůlí k životu.“<sup>77</sup> Zmiňovaná očištná funkce se tu spojuje s účinkem slova – tedy (opět) dramatického textu.

*Nejisté* umění má možnost získat jistotu až začne bojovat s lhostejností a odumřelostí produkovaním textů, jež budou svébytnými díly. Tak, aby se mohly stát bodem, který bude v současnosti jedince trvalý, nabude možnosti přesáhnout tu krátkou lidskou existenci a stane „bez kymáčení“ jako základ tvorby.

Shledávání dramatického textu jako nejdůležitějšího prvku ve skladbě divadla je u Karla Krause silně zakořeněné již od studentských let. I výběr zaměření vysokoškolských studií, český jazyk a historie, poté komparatistika, vychází ze zájmů gymnaziálního studenta, jimiž byla hlavně a především literatura spolu s hudbou. Ale už tam se v něm skrže zhlédnutá představení v divadle E. F. Buriana a inscenace Jiřího Frejky v Národním divadle začal rodit zájem o umění divadelní. Dle jeho vlastních slov pro něj byla nejvíce zlomová inscenace *Vzbouření na vsi* (Lope de Vega) J. Frejky<sup>78</sup>, patrně i kvůli návaznosti na soudobou válečnou situaci ve Španělsku. Z hlediska literatury a literárního textu zase silně vzhlížel k

---

<sup>75</sup> Op. cit., s. 114

<sup>76</sup> Op. cit.

<sup>77</sup> Kraus, K. *Před začátkem sezony, která nikdy nezačala*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 23

<sup>78</sup> *O divadle příběhu a člověka...* [Přip.] B. Topolová. *Divadelní revue* 22, 2011, č. 2., s. 133

literárněvědné práci Otokara Fischera, o němž napsal i rozsáhlejší text do studentského časopisu, jak jsme dříve sledovali. Ohnisko zájmu tedy pro něj bylo v Národním divadle.

Národní divadlo za svého mládí vnímá jako instituci nesoucí stále ještě dědictví devatenáctého století, dědictví myšlenek, z nichž bylo ND stavěno. S odstupem si Karel Kraus uvědomuje odlišnosti náhledu na divadlo jako celek a problémy vnímání Národního divadla jako symbolu čehosi nedefinovaného (a neexistujícího). „Propuštěno ze služby – po vzniku samostatného státu –, odkázáno nyní na svou bytostnou svobodu jako by ztratilo orientaci, ne-li dokonce *raison d'être*.“<sup>79</sup>

Počátek krize orientace divadel tedy umisťuje ještě před druhou světovou válku a spojuje ji s politickou situací. Přirozeně – její vliv na ustavení společenské a názor lidu byl značný. Otázky po smyslu divadelního umění tak bloudí v nedefinovaném světě, bez záchytných bodů. Náboženská víra nesjednocuje českou společnost, národní myšlenky dostávají jiný rozměr, na chvíli se od nich odhlédne, aby se v době okupace zase staly silně aktuální. Tápání po směřování Národního divadla a divadelního umění v naší zemi vidí Kraus jako důsledek dlouhodobého výpadku „vědomí příslušnosti ke společnému duchovnímu prostoru“<sup>80</sup>; ten pokračuje od předválečných let, roky válečnými, přes snahy o definice avantgardy až k současnosti, jíž máme na dotek. Mocí diktované „smysly“, které se daly nacházet v nesvobodném mezidobí pokládáme stranou, Karel Kraus chce pojmenovávat ty ryze umělecké a s uměním spjaté či z něj vycházející (jakkoli ovlivněné řadou jiných faktorů).

Zmiňovanou krizi nevnímá uzavřeně v českém státě, jako určitý problém určovaný vývojovou etapou v níž se jedna země nachází. Příznačně pro svůj život i životní názor hledí na definici umění a hledání směřování kultury z hlediska evropského; Evropy jako celku. V červnu roku 1993 se v Itálii konala diskuze zástupců divadelních institucí a divadelníků z devíti evropských států, jež se právě chtěla zabývat „evropanstvím“ v divadle a dramatu, hledáním společných evropských témat a sjednocujících prvků pro evropskou kulturní činnost v divadelní oblasti. Karel Kraus toto kolokvium uváděl svým projevem *Hledání Evropy*, jenž je v jeho tvorbě nejvýznamnějším příspěvkem k tématu evropské divadelní kultury a jejího smyslu. Autor se zde snaží formulovat vizi evropského divadla. Vychází z historických tradic, jež jsou nám všem společné, zmiňuje povědomí o řeckém uvažování, o právním systému v Římské říši i o morálních principech křesťanského a židovského náboženství. To vše je podhoubím pro naši současnost, které je ale bohužel dnes upravováno a měněno za jediným účelem: zakrýt původní, skutečné tradice, praktiky, reality atd., jelikož ony byly jak zdrojem

<sup>79</sup> Kraus, K. *Svoboda dosud neuchopená*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 116-117

<sup>80</sup> Kraus, K. *Národní jako divadlo*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 125



nezpochybnitelného dědictví pro náš rozvoj, tak i zneužitým pramenem pro strůjce hrozných válečných konfliktů či pro diktátorské vlády.

K vytvoření nového, respektive bytelného a hodnotného obrazu naší evropské náležitosti je ovšem podle Krause velmi zásadní se ohlédnout. Znáť, z čeho Evropa vzešla a připomínat si tento fakt. A také se odklonit od intenzivního trendu zahleděnosti do sebe, zdůrazňování individuality, a začít řešit, že „měřítkem hodnoty díla se stala jedinečnost“<sup>81</sup>, což nás zavedlo do slepé ulice kulturních hodnot.

Řešením je uchopit Evropu jako příběh. Karel Kraus zde užívá úvah, jež prezentoval v aplikaci na jiný problém, problém podoby divadla a místa a důležitosti dramatického textu<sup>82</sup>. Smysl tvorby dramatu vidí v zapojování nikoli aktuálních událostí či - nejen - politické propagandy, ale v přednesení *příběhu*, jenž „je pradávným objevem, jak artikulovat nejnítějnější zkušenost lidí, jak ji jednáním a řečí postav zprůhlednit, zpřístupnit našemu porozumění a objevit v ní smysl“<sup>83</sup>. S příběhem přichází „la condition humaine“, „naše lidská situace“, jež má být středobodem děl a veškeré umělecké aktivity. Krizi směřování divadla tak Kraus staví v paralelu s krizí tvorby nových dramatických textů napříč evropskými zeměmi, ale i světem, kdy tradiční drama ve smyslu syžetového žánru trpí už od padesátých let. Rovněž to spojuje se současným přístupem k dramatu v rámci vytváření divadelních inscenací. S texty se nakládá drsně a Kraus má zato, že je interpretačním divadlem opovrhováno a tento termín se užívá spíše pejorativně.

„Inscenace, které se snaží porozumět literárnímu tvaru textu a vycházejí z něho, mají bůhvíproč potupně znějící etiketu interpretačního divadla. A naopak tzv. tvůrčí přístup je přiznáván režii, pro které je dramatický text nosičem významů, které jsou mu teprve udělovány, jakýmsi substrátem příštího uměleckého díla, jakým je třeba pro malíře plátno.“<sup>84</sup> (Tedy patrně je zde problém chápání náplně sousloví „interpretační divadlo“, Kraus by jeho význam odklonil odlišným směrem oproti konvenčnímu chápání. Pojem interpretace je rovněž pozoruhodný – při odhlédnutí od pojednávaného článku – v souvislosti s Otomarem Krejčou. A sice, on se proti náhledu vlastních inscenací coby určité interpretace ohrazoval. Celek bral jako jednu velkou tvořící a tvořivou jednotku v procesu. Slovní spojení divadelní interpretace či divadelní program v kontextu své práce nepoužíval.)

Soustředění na literární stránku divadla může přinést hodnoty a význam i pro vnímatele. Tedy na základě uchopení uzavřeného příběhu a jeho zpřítomňování se může

<sup>81</sup> Kraus, K. *Hledání Evropy*, 1993. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 152

<sup>82</sup> Kraus, K. *Znovuobjevit přirozenou podobu divadla*, 1990. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 127-131

<sup>83</sup> Op. cit., s. 131

<sup>84</sup> Kraus, K. *Pro divadlo dramatu*, 2001. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 173.

probouzet ona naděje, víra v život – účinky, jichž by mělo divadlo dosahovat. Svůj *příběh* musí Evropa neustále obnovovat, dotvářet. Ačkoliv Kraus upozorňuje, že je důležité vnímat historii a tradice, otázku smyslu evropské divadelní kultury uzavírá právě apelem na tvůrce, na každý článek této mozaiky, jenž musí *příběh uskutečňovat* „jako úkol, který nám byl svěřen, jako děj, o jehož průběhu i vyústění bude vždy rozhodovat i každá příští generace“<sup>85</sup>.

Zostřený rozpor v hledání směru divadelního umění umísťuje Karel Kraus v našich zemích na konec osmdesátých let; přirozeně vnímá sametovou revoluci jako bod zlomu. Na druhou stranu to není okamžik, jenž by v tomto smyslu přinášel progresivní tendenci. Naopak. Kraus se s rozčilením dívá na vyprázdněnost jazyka v období po roce 1948 a především za normalizace, reflektuje existenci frází a tedy s tím související existence většinového přístupu k psanému textu v obecném smyslu. Jeho obhajoba v té době předešlé mohla narážet na pochopitelné negativní reakce. Očekávání zázračných objevů ze šuplíků těch, kteří nesměli či nemohli publikovat nebyla naplněna. A zbrojení proti jednomu společnému nepříteli jako hnací síla dramatické tvorby rovněž ochabla.

Karel Kraus spolu s nastavením percepce divadelního umění kritizuje i fungování společenských vztahů, vztahů jedince k davu a například i vnímání osobní svobody. Významně promlouvá k tomuto tématu v již vzpomínaném článku *Pro divadlo dramatu* z roku 2001. Je to ze všech jeho textů ten hlavní, když se zabýváme otázkou chápání divadla a jeho smyslu a především z hlediska argumentace pro podporu jeho přístupu k dramatickému textu, tedy jako k hlavní složce divadelního umění. Když ale odhlédneme od divadelního aspektu, projevuje se Kraus i jako soudce společnosti. Při posuzování péče o divadlo se snaží uchopit přístup publika nejen k tomuto umění, ale i k životu vůbec a zároveň najít v tomto paralely.

V textu *Nepřítel českého dramatu - divadlo?*, který vyšel v časopisu *Divadlo* v roce 1947 naoko vtipkuje o špatné situaci pro původní dramatickou tvorbu u nás. Tento článek je pomyslný startovní blok, z něhož se odráží Krausova kritika v dalších letech. Na malé ploše, přesto však důrazně, předkládá stručnou charakteristiku nedostatků. Upozorňuje, že cizí dramatika je v současnosti na vyšší úrovni a česká za ní zaostává, jakkoliv si naše divadla uvědomují důležitost původní tvorby. Dle Krause nám může pomoci zdánlivě paradoxní zaměření na vlastní, českou, definici umění; právě tak se bude moci stát dramatikou světovou.

---

<sup>85</sup> Kraus, K. *Hledání Evropy*, 1993. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 157

Poprvé alespoň lehce definuje, co je tedy podle jeho představ ten směr, kterým by se měla dramatika pohybovat a jaký by mohla mít smysl. Autoři mají vyvinout především „úsilí o nové naplnění, opravdové prožití, skutečností přesnost, hluboký, neúprosný mravní cit“<sup>86</sup>, jejich dílům chybí hlubší pojetí a bezohledná odvaha „vyrovnávat se se skutečnostmi nejdnešnějšími se vši přísností a důsažností ideovou“<sup>87</sup>.

Tedy to, k čemu se pak Kraus znovu a znovu vrací ve svých pozdějších teoretických článcích, ale i recenzích: důležitost nového náhledu a hlavně pojmenování skutečnosti, aby se s ní mohl vnímatel vypořádat.

Zároveň představuje otázky k zamyšlení: proč nefungují dva typy her, jež lze na jevištích vidět, a sice ty s okupační tematikou a hry historické? Důvod vidí v recyklaci témat, v přenášení starého do nových reálií. Chybí nutný předpoklad tvorby (ať již interpretační či té původní): hledání nového vztahu ke skutečnosti.

Různé náhledy poslání divadla, jež byly reprezentovány v uvedených článcích, jako kdyby se rozpustily a současně sjednotily Krausovým setkáním s Otomarem Krejčou. Ne, že by Karel Kraus začal některé své výroky upravovat či ztracovat. Jen se spoluprací s tímto režisérem a především pak aktivitou v Divadle za branou jaksi zužuje či možná specifikuje *správné a jediné* poslání, jaké Kraus do té doby podle všeho hledal. Sám formuluje, jak by se takové divadlo mělo chovat a definitivním posláním divadla se mu v té chvíli stává umělecká tvorba. „Nechce-li se divadlo stát ničím z toho, čím nikdy nemůže být, pokud má zůstat uměním – katedrou osvěty, tribunálem nebo ústavem velmi utilitárně chápané mravní výchovy - , smí divákovi nabízet jen otázky, anebo lépe: být pro něho průpravou k umění tázat se a tázáním si uvědomovat sama sebe. Je ovšem třeba, aby si také divadlo uvědomovalo samo sebe.“<sup>88</sup> Divadlo jako primárně umělecký druh, nesloužící ničemu jinému než sobě a cestě ke své postati. S tímto posláním se však v Krausových úvahách nevyklučují některé výše citované formulace z jiných článků, jakými Kraus zdůrazňoval důležitost spojení lidského uvědomění s uměleckou podstatou divadla.

---

<sup>86</sup> Kraus, K. *Nepřítel českého dramatu – divadlo?* In: *Divadlo* 33, 1947, č. 3, s. 35

<sup>87</sup> Op. cit.

<sup>88</sup> Kraus, K. *Od Čechova k Nestroyovi I.* In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 391

## 8. 2. Slovo a text

Jak jsme mohli sledovat v průběhu celého setkávání s tvorbou Karla Krause, složitě bychom hledali text, v němž se byť slovním spojením či drobnou poznámkou na okraj nezmíní ať již o dramatické předloze referované inscenace či textu jako složce divadla v obecném smyslu. Takových statí najdeme skutečně pouhý zlomek a jedná se o ty články, jež se nachází na samotných počátcích Krausovy publikační činnosti. Rovněž toto téma nevsadí do některých kritik pozdějšího data a to podle všeho z praktických důvodů, jimiž je striktní rozsah divadelního sloupku.

Beru text a slovo jako obrovské téma zastřešující Krausovu tvorbu kritik, rozborů, analýz, ale i jeho práci dramaturga a, přirozeně, překladatele. Vypisováním jednotlivých studií a článků bychom se zde opakovali a současně vytvářeli neúplný seznam Krausova díla.

Viděli jsme, jakým způsobem se jeho přístup měnil, ale zároveň ve své podstatě zůstával stejný. Také jeho aktivity klouzaly po lince textové v jejích různých barvách a na ní se zaměřovaly. Na vysoké škole si jako jeden z oborů vybral literaturu, pracoval v nakladatelství svého strýce, překládal, upravoval umělecké texty, sám texty vytvářel. S Otomarem Krejčou chtějí v padesátých letech vrátit na jeviště Národního divadla kvalitní texty. V „jejich“ dílně dochází ke vzniku dramát a překladů Josefa Topola. S tím je spojené Divadlo za branou, uskutečňující představu zachování výjimečnosti dramatického díla - podporou existence textu, pečlivou prací s jeho smyslem a myšlenkou, jež musí být tvůrčím způsobem režisérem a svobodnou tvorbou hercovou nabízena aktivnímu divákovi. A svůj „činoherně-dramatický šovinismus“<sup>90</sup> částečně prezentuje i příspěvky a redakcí samizdatového časopisu *O divadle*.

Akcent, jaký Kraus ve studiích a rozbořech klade na básníkův text se mohl zdánlivě tříštit s dramatickým přístupem, jaký aplikoval spolu s Otomarem Krejčou na některé inscenace. V Divadle za branou uvedli hned několik poměrně radikálních úprav původních dramatických textů, a tedy po nich mohlo být právem v kritikách či studiích požadováno vysvětlení. Josef Kovalčuk<sup>91</sup> na to konto utrousí poznámku o tom, že se vlastně tímto postupem dobře přiřadili k autorským scénám, které Kraus, jak jsme mohli i zde dříve

<sup>89</sup> Kraus, K. *Otomar Krejča čte Čechova*. In: Krejča, O. *Divadlo jsou herci*, Praha: AMU, 2011, s. 141

<sup>90</sup> Pavlovský, P. *Smetana ze samizdatového hrnce*, Divadelní revue 2, 1991, s. 65

<sup>91</sup> Kovalčuk, J. *Bořivoj Srba a Karel Kraus – dva magnetické póly českého dramaturgického myšlení*. In: Ad honorem Bořivoj Srba. Brno: JAMU, 2006, s. 75-88

sledovat, bral jako opačný pól svého náhledu na divadlo, jakkoli uměl jejich poetiku výstižně popsat. Přes Krausovy texty jsme nicméně došli k poznání, že takovýto problém není žádným problémem, pouze zmatením, k němuž může letným náhledem dojít (jak si Kovalčuk ostatně uvědomuje). Kraus vše osvětluje v esejích o Otomaru Krejčovi, kterými jsem se zabývala. Tedy z hlediska umístění autorského subjektu, což je ono úskalí, jež se zdá ve zvláštním uchopování textu her Krejčou a Krausem vždy přítomno, stojí nejvýše autor dramatu. Tak to alespoň v teoretické rovině vysvětluje Kraus: bere autora, básníka – tedy pravého *původce dramatického jednání* jako *centrální subjekt hry* a k tomuto je připojen *spoluvůrce* - který text *jevištně konkretizuje*, tedy může jej upravovat, slepovat, vytrhávat (tak jako se postupovalo u inscenací Mussetova *Lorenzaccia*, Nestroyových frašek, ale i Čechovova *Racka*<sup>92</sup> v Dzb) – a ten je *centrálním subjektem inscenace*<sup>93</sup>. Podle Krause se tak v tom *pravém* divadle oba subjekty spojují tvořice jedno jevištní dílo.

Ač se Kraus díval na hnutí autorského divadla a na divadelní představení bez básníka na startovní čáře tvorby poněkud svrchu, nikde ve svých textech se příliš nezaobíral divadelní hrou jako literárním dílem, jež by stálo samostatně. Patrně i z toho důvodu, že poměrně brzy ve své kariéře začal úzce spolupracovat s režisérem Jiřím Frejkou - ten jej zaučoval a seznamoval s divadelní praxí - a stal se součástí provozu, jehož výsledkem je vždy dílo na jevišti prezentované. Veltruského *drama jako básnické dílo* tak vnímal vždy pohledem dramaturga. Totiž jako, dovolím si říci, materiál, který je jím a režisérem a překladatelem a herci hněten a hněten. Bylo to srdce, jež svým tepem rozvádí po celém organismu divadla smysl a význam.

Přesto si uvědomoval, že může, a z přirozenosti snad i musí, dojít ke tření mezi dvěma osobnostmi: autorem textu a režisérem. „Pro inscenátora, který má za úkol dílo reprodukovat, tj. znovu na jevišti vytvořit, vzniká (...) konfliktní situace. Dochází k tichému zápasu dvou osobností, které v nejlepší vůli po vzájemném srozumění se nemohou vymanit ze své neopakovatelné zkušenosti, ani ji zaprodat ve jménu úcty a přátelství.“<sup>94</sup> Avšak režisér, který netouží vystrčit na odiv jen sebe a svou osobnost, a jenž jde za podstatou divadelního umění v daném díle, vytváří každou inscenací znovu a úporně co největší styčnou plochu, maximální možnou shodu dvou spřízněných, ale svébytných, přátelsky neústupných osobností<sup>95</sup>. A to je podstata tvorby pro O. Krejču, pro Divadlo zabanou. A pro Karla Krause.

---

<sup>92</sup> „Radikální zdivadelnění – obnažení hry jako hry (...)“. In: Kraus, Karel. *Aby Racek neuletěl*. In: Divadlo ve službách dramatu, s. 417.

<sup>93</sup> Kraus, K. *Otomar Krejča – Text a režie*. In: Divadlo ve službách dramatu, s. 199

<sup>94</sup> Kraus, K. *Od Čechova k Nestroyovi I*. In: Divadlo ve službách dramatu, s. 389.

<sup>95</sup> Op. cit.

**„Dramaturg je potenciální umělec, který však není schopen podat o svém umění hmotný důkaz.“<sup>96</sup>**

### 8. 3. Dramaturgie

Toto téma ve svých textech Kraus nepojednává příliš často. Vlastně je pouze několik studií a článků, v nichž se k dramaturgii jako takové vůbec vyjadřuje. Několikrát se o dramaturgii zmíní ještě v rámci rozhovorů. Zdá se, že coby dramaturg nabyl pocitu, že jeho dvě zamyšlení nad vlastním oborem, jež rozložil do různých období své kariéry jsou dostačujícími příspěvky na toto téma.

V kapitole o Krausových článcích v periodikách jsem uváděla, že úplně prvním článkem, ve kterém se zabýval tématem dramaturgie byl příspěvek *Dramaturgie a doba v Českém slově* z roku 1942.

Od počátečního výchovného stylu a snahy vymezení funkce, kdy „[D]dramaturg je svědomím divadla“ a „(...) má úlohu podněcovatele (...).“<sup>97</sup> se velmi svižně dostává ke kritice současného repertoáru divadel. Tvůrci si vybírají dramata, jež byla tvořena pro problémy minulého století. Naturalistická a realistická dramata se tak stávají namísto city rozněčujícími podněty vzpomínkami z „rodinných alb“. Nazývá to *dramaturgickou strnulostí* a doporučuje, když už starý repertoár, tak v novém pojetí a především apeluje na věnování větší pozornost dramaturgii: hry nemají být vybírány nahodile a bez vidiny jejich celkového vyznění.

Pro srovnání je vhodné přeskočit k článku z pera autora o několik desítek let staršího: v roce 1970 prezentuje Kraus ve francouzštině příspěvek *Co je dramaturg* v rámci divadelní konference v Itálii. Vnáší do snah o definici tohoto oboru nové otázky, zdůrazňuje problematičnost vytyčení skutečné *práce* dramaturga. Stále vidí jeho podstatu jako nemateriální entitu jevištního díla: je to „jakýsi duchovní rádce a zpovědník (...) divadla, má jen právo radit, orientovat, přesvědčovat.“<sup>98</sup> Spornost dramaturgického řemesla vidí v tom, že dramaturg jako funkce v divadle nevznikla z potřeby divadla jako umění, ale z potřeby divadla jako organizace. Dramaturgie vzniká ve chvíli, kdy chce divadelní umění národně, společensky či mravně působit<sup>99</sup>. I přesto existuje v době, která již toto poslání od divadla nečeká, která tuto funkci nechce – a například „národní“ kusy divadla stále nasazují.

---

<sup>96</sup> Kraus, K. *Co je dramaturg*. In: Divadlo ve službách dramatu, s. 43

<sup>97</sup> Kraus, K. *Dramaturgie a doba*, In: Divadlo ve službách dramatu, s. 8

<sup>98</sup> Kraus, K. *Co je dramaturg*, In: Divadlo ve službách dramatu, s. 43

<sup>99</sup> Op. cit., s. 42-43

„Společnost se snaží uchovávat si o sobě falešné vědomí, a proto nejlépe snáší divadlo, které má podobně falešné představy i o svém umění.“<sup>100</sup> Kraus zde podobně jako v předchozím jmenovaném článku hovoří o současné dramaturgii smutným tónem. A rovněž shodně, jakkoli jinými slovy, bere za velký problém jakýsi „univerzální“ přístup k výběru dramatických textů a k sestavování repertoárů. Divadla by měla zapomenout na film a televizi jako na své konkurenty, měla by se obrátit ke své podstatě, jelikož právě v ní je jeho síla. A právě tam se může odklonit od „univerzálního“ divadla; dramaturgie má hledat hry, jejichž podstata a smysl nejlépe vystihnou atmosféru, nastavení a ideje daného uměleckého souboru.

Pozoruhodné zastavení u instituce dramaturgie koná Karel Kraus také ještě dříve, na konci šedesátých let, kdy píše studii *Od Čechova k Nestroyovi*. Vyjadřuje se zde o funkci dramaturgie v kontextu onoho „rozpětí“, jež uvádí v názvu. A znovu hovoří o jejím smyslu. „Dramaturgie má smysl snad jen tehdy, splňuje-li dvojí předpoklad: dovede-li vést pomyslnou, leč znatelnou osu mezi protilehlými póly uměleckého vidění, a je-li schopna být v jednotě s inscenační kapacitou divadla, tj. reagovat na její výzvy i výsledky.“<sup>101</sup> V tomto případě se Kraus snaží vyložit cesty, které jej jako dramaturga Divadla za branou vedly k výběru frašek J. N. Nestroye do repertoáru souboru a znovu, tak jako na jiných místech, zdůrazňuje naprostou nezbytnost napojení dramaturga na ducha celého divadla a tedy na osobnosti jej tvořící.

Jakkoliv Karel Kraus stále častěji mluví o podivuhodném a spíše nízkém významu osoby dramaturga v divadelním celku, v konkrétním případě, tedy u něj jako dramaturga by se, alespoň z hlediska jeho spolupracovníků, mělo hovořit o opaku. Při pátrání po míře jeho účasti na výsledné podobě děl ať již v Národním divadle či v Divadle za branou se nedopátráme mnoha pramenů. Několik drobných vzpomínek Otomara Krejči a Josefa Topola nám však může přinejmenším doložit, že ona míra byla velmi významná. Pro Topola byl Krausův přínos především osobního rázu, jelikož jej učil, jak psát hry a rovněž dlouhou dobu sloužil coby prostředník v dialogu tohoto autora s Krejčou<sup>102</sup>. Otomar Krejča zase Krause vidí, navzdory všudypřítomnému nepravoplánovému prosazování své režisérské osoby, jako zcela klíčového člověka, na nějž spadá vůbec podnět k práci na hrách v ND či v Divadle za branou. Jako důležitý přínos vidí Krausovo „pátrání po titulech schopných rozeznat aktuální senzibilitu tak, aby se rozvzpomínala na mýty své humanity a svého svědomí“<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> Op. cit., s. 44

<sup>101</sup> Kraus, K. *Od Čechova k Nestroyovi I*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, s. 388

<sup>102</sup> Topol, J. *Josef Topol píše Karlu Krausovi*, *Divadelní noviny* 9, č. 3, 2000, s. 6

<sup>103</sup> *Dramaturg. S Krejčou o Karlu Krausovi*, [Přip.] B. Mazáčová. *Literární noviny* 6, č. 12, 1995, 23. 3., s. 11

„ (...) je, myslím, zřejmé, jaké je asi to moje divadlo. Nejde o zálibu v jistém jevištním žánru nebo stylu, spíš, řekl bych s mírnou nadsázkou, o jistý přístup k životu. Je to má víra, mé přesvědčení, můj vztah k světu. Sotva mohu doufat, že mě z něho ještě někdo vyvede!“<sup>104</sup>

## 9. Tvorba, pocit a osobní věrnost po roce 1989

Po sametové revoluci v roce 1989 se Karel Kraus dostával často do periodik v roli zpovídaného, v první polovině devadesátých let především v souvislosti spolupráce na obrození Divadla za branou. Vyjadřoval se k obnovené myšlence tohoto divadla, ale i k aspektům jeho uzavření. Rovněž byl tak jako spousta jiných umělců tázán na skutečnosti kolem překážek v jeho práci za minulého režimu. Ačkoliv můžeme období od devadesátých let vnímat jako čas, kdy Kraus spíše shrnuje a vzhledem ke své životní fázi rovněž bilancuje, vznikají mezi těmito příspěvky, kde Karel Kraus vystupuje jako *autorita, jež je tázána*, i autorovy nové studie a analýzy, na něž jsme byli zvyklí z období předchozích. Počátkem devadesátých se zabývá dramatickými texty, jež jsou uváděny Divadlem za branou II. Zaměřuje se na Beckettovo *Čekání na Godota*, dále pak například na témata dramát Pierra de Marivauxe, Huga von Hofmannsthala, Václava Klimenta Klicpery, Luigiho Pirandella. Často se jedná o studie anebo kratší články, jež figurovaly v programech k inscenacím. Jak bylo autorovým zvykem i v předchozích letech, při podrobných analýzách bere určitý tematický okruh, jenž se mu ve vztahu k danému dramatikovi zjevil a tímto se zabývá. Velmi zdařile rovněž doplňuje své rozbory o širší vhléd do doby, v níž dramatik tvořil a snaží se tak podpořit či osvětlit autorův styl ve hře či téma, jež se zdá být pro hru stěžejní; takto si počíná nejvýrazněji u Marivauxe a Hofmannsthala. Ve studii *Kolem Marivauxe* z roku 1992, jež je podnícena prací Dzb II na dvou Marivauxových aktovkách, uvedených pod názvem *Pokus/Improvizace*, se Kraus podrobně zabývá pojmem libertinství a jeho vztahem k racionalismu a křesťanství v době vlády Ludvíka XIV, obsáhle rovněž vykládá o možnostech chápání krásy, harmonie a přírody a přirozenosti v období klasicismu, znovu ve vztahu k racionalismu. Současně je tato stať souhrnem aspektů Marivauxových her a jejich struktury a poukazem na časté zaměření autorova díla – hybatelem děje se u něj stává především láska.

---

<sup>104</sup> *O divadle příběhu a člověka. Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem.* [Připravila] Barbara Topolová. Divadelní revue 22, 2011, č. 2., s. 146



Text *Nemožný pro každou dobu* z roku 1993 se zase na tematickém podkladu Huga von Hofmannsthal v úvodu zastavuje u ambivalentního chápání rakouské monarchie a její nadvlády nad českým národem z pohledu první republiky a naopak okupace a druhé světové války. Zde se ve své podstatě, i když neexplicitně, zaobírá Kraus i „svým“ tématem evropanství – což se v souvislosti s habsburským státem přirozeně nabízí. Znovu lze rozeznat Krausovo chápání evropské kultury v její šíři, jež by se neměla omezovat hranicemi státních útvarů.

Později v devadesátých letech píše Kraus kromě několika knižních recenzí i mezioborové texty, tedy studie, jejichž směřování a témata nejsou uzavřena oborem divadla či literatury. Zasahuje do obecně společenských témat a dotýká se společensko-filozofických otázek či témat náboženských. Jedním takovým je i článek z *Teologických listů* z roku 1999, kde se Kraus zabývá otázkou identity Evropy, jež je mu nevymezeným kulturním prostorem<sup>105</sup>. Toto nahlížení starého kontinentu v uměleckém smyslu jsme mohli kontinuálně sledovat i v jiných textech, zde ale bere ono široké pojmání kultury i z možnosti negativního náhledu, ve smyslu její *globalizace*. Snaží se pojem globalizace vysvětlit s poukazem na otázku, nakolik lze globální pocit, tedy pocit, jenž by měl být společný všem, sjednotit s vlastním osobním pocitem, s vlastní zkušeností a životem. Jako protichůdný pojem nabízí *domov*, jenž by měl být bezpečnějším místem pro každou individualitu, jakkoliv právě i on je součástí velkého celku, ne však toho odosobněného. Tak jako ve dříve zmiňovaném *Hledání Evropy* (a v textech, o nichž bude řeč později), i zde jmenuje podle svého jediné řešení smysluplného směřování Evropy v kontextu celého světa: a to uvědomění si své historie a tradic, které jsou formovány do příběhu, jež je psán, a pro jehož pokračování je třeba snaha dalších a dalších generací.

S odkazem ke stati z předrevolučních let souvisí i jeden z dalších Krausových článků. Počátkem devadesátých let se v *Divadelní revue* vyjadřuje k polemice, kterou vyvolal jeho text z roku 1987. Jaroslav Etlík se v tomto periodiku zabýval Krausovým *Nejistým uměním*, na nějž jsme se již v zaměřovali v předchozí kapitole. Nad touto reakcí se zastavuji právě pro její podstatu: že je *reakcí* Karla Krause na čtení vlastního myšlenkového proudu zformulovaného v text. Jedná se totiž o situaci v celku jeho díla jedinečnou, jež se již nikdy neopakovala. Samozřejmě, jak jsem zmiňovala jinde, Kraus se nad svou činností zpětně zamýšlel, hovořil o ní často v rozhovorech. Nikdy však nešel do struktury, formulace a do

---

<sup>105</sup> Kraus, K. *Evropská křesťanská tradice a globalizace kultury*, Teologické texty 10, 1999, č. 5, s. 161

konkrétních příkladů, aby vysvětlil jejich zamýšlený význam. *Poznámka k Etlíkově „Divadelní mystice“* mne tak zajímá hlavně jako unikátní příklad, kdy Kraus sám poukazuje na nevyhraněnost a především nerigoróznost svých textů. Ve smyslu soustředění se spíše na obsáhnutí většího celku a hlavně z hlediska vysoké přístupnosti všelikým názorům a přístupům, jež se uvnitř Krausova uvažování spojují, aniž by se navzájem vylučovaly. Především se pak ohrazuje proti Etlíkově filozoficko-gnozeologickém označení jakéhosi „mysticismu“, který má být v Krausově přístupu přítomen. Co však Karla Krause patrně nejvíce nutilo k reakci byl pocit, že jeho text byl čten nedostatečně a „hluše“. Jeho odpověď mu tak slouží jako východisko k – v kontextu celého díla opakovanému – výpadu proti soudobé kritice, ale i autorům a divadelníkům vůbec. Zcela opakujícím se tónem zde hovoří o dojmu, že „divadlo posledních let oněmělo a (...) valná část těch, kdo se o něm vyslovují, ohluchla<sup>106</sup>. Podobně postiženého shledává i Etlík, kdy na jeho konto (a na konto polemiky) zcela oprávněně utrousí (s dávkou ironické sebekritiky), že jej (tedy Etlíka) podle všeho asi „nebavilo přečíst si nepochybně klopotný i klopýtavý text pozorněji“<sup>107</sup>.

Je zjevné, že Krause článek Jaroslava Etlíka poněkud znepokojil, ač se nedá hovořit o tom, že by Etlík ve své stati na Krause za jeho postoje nějak útočil či je zatracoval. Etlík si jako východisko v *Divadelní mystice* bere, jak je jeho zvykem, Otakara Zicha a dále formuluje myšlenku s jemnými sondami k Platónovským myšlenkám. Krause pak nejvíce nechápe ve chvíli, když začíná tvrdit, že se autor *Nejistého umění* dopouští podivného paradoxu, kdy prý jako „[S]ám praktický dramaturg, upírá ve jménu jakési chimérické vyšší mravnosti divadla vlastní, autonomní, originální tvůrčí možnosti“<sup>108</sup>. Zde nepřímou bojuje s Krausovým ne příliš nadšeným přístupem k autorskému divadlu. A to je asi ten nejhlavnější, v *Divadelní mystice* implicitní, problém, jenž Jaroslav Etlík má. Bere Krausovo tematizování otázky autorského divadla a ohledávání jeho možností jako útok na autorské divadlo – a tedy jako dramaturg Ypsilonky, jež je s tímto typem divadla neodlučně spjata, a jejíž tvůrci nahlíží (nejen) práci s dramatickým textem v rámci inscenace zcela jinak než Kraus, cítí potřebu se ohradit a „bojovat“. Bojuje však s nepozorně vybraným extraktem Krausova názoru. Vždyť jsme mohli mnohokrát v Krausových textech sledovat důrazy právě na tvůrčí možnosti umělců, podílejících se na inscenaci, na několika místech rovněž vysvětloval ten zvláštní stav, kdy má být divadlo dramatu vysoce tvůrčím stylem divadla. Kdy umělec právě svázán smyslem a ideou dramatického textu má dokázat stvořit okouzující a oslovující kreaci!

---

<sup>106</sup> Kraus, K. *Poznámka k Etlíkově „Divadelní mystice“*, Divadelní revue 3, 1992, č. 2, s. 57

<sup>107</sup> Op. cit., s. 56

<sup>108</sup> Etlík, J. *Divadelní mystika*, Divadelní revue 2, 1991, č. 4, s. 61

Etlíkův závěrečný ortel nad Krausovým přístupem, kdy si dramaturg prý svou „mystikou“ zbytečně „veškeré divadelní možnosti zužuje na pouhé divadlo dramatu“<sup>109</sup>, je pak shrnutím scestným a nepodloženým.

Jak jsme zjistili, nejen při bližším seznamování s *Nejistým uměním* v příslušné kapitole, Karel Kraus viděl divadlo dramatu jako nejlepší možnou cestu ke znovunalezení smyslu divadelního umění, současně vyjmenovávanou s jinými cestami, jež – jak dle něj ukazuje i vývoj současné praxe – v tomto hledání nejsou příliš úspěšné. Tedy označování Krause za jednu formou omezeného dramaturga je velmi zjednodušující. Jakkoliv se ve své dramaturgické praxi skutečně soustředil na prosazování důsledně uměleckého divadla s důrazem na básníkovo dílo, jako teoretik nahlíží prostředky divadla v celé jejich šíři a dokáže přemýšlet o různých možnostech a stylech – což ostatně činí i v *Nejistém umění*.

Krausova reakce se dá lépe pochopit, když shledáme, že se pro něj vlastně v Etlíkově reflexi zpřítomnil jeho vlastní smutný povzdech nad nedostatečnou pozorností, ba slepotou a hluchotou divadelní obce či – kritiků. Svou *Poznámku* nemůže tudíž končit jinak než opětovným voláním po odvaze a energii ptát se po smyslu konání i tvorby. Tvorby, v níž jako neplodnější řešení - ano, zde to konečně opakuje – uznává tvorbu dramatu.

Zmiňovaný článek z *Divadelní revue* je současně pasujícím dílkem v charakteru psaní, jež Karel Kraus po roce 1989 praktikoval. Jako kdyby se Kraus i přesto, že píše o současném divadelním dění, o umělcích, jež jsou kolem něj, nacházel v bublině, jež jej docela odděluje od skutečného kontaktu. On píše, s vývojem historickým, kulturním, stále názorově pevně, jdouce za tím cílem, jenž si metafyzicky vytyčil. Ví, jak by mohl vypadat, komentuje i úskalí, dokáže s pečlivostí sobě vlastní vyložit cestu k němu. Je často zklamáván z přístupu umělců, z toho, co lze vidět na jevištích. Postupem let si tak ve svých textech vybudovává onu oddělenost, jež se zdá vrcholit právě v závěrečné fázi jeho tvorby. Není to však tak, že by se úmyslně a třeba snad s pocitem nadřazenosti chtěl lišit. Tato tendence přichází jaksí doprovodně, až s celkovým pohledem na Krausovo dílo. S trochou nadsazení bychom mohli celou situaci nahlédnout způsobem, že se Karel Kraus stal „druhem“ dramaturga a esejisty, jenž se dostává do fáze „vyhnutí“. Když měl kolem sebe názorově velmi blízkého Otomara Krejču, pak divadelní dílnu, kde spolu s dalšími uskutečňovali své vize, byl texty i sebou samým součástí celku, který měl se současností přímé styky. Navzdory tomu lze již tam hledat počátky pocitu odcizeného autora. Odcizeného z toho důvodu, že postupně stojí Kraus stále pevněji a pevněji ve své ideji divadla a to jej vede k pozici v porevoluční době stále dále

---

<sup>109</sup> Op. cit.

a dále od jakýchkoli reakcí na své teoretické formulace – Etlíkova *Divadelní mystika* se stává ojedinělým případem. Nakonec to sám jednou prostě vyjevuje: „(...) já jsem vyrostl v jiném divadle. Nemyslím tím městské, národní nebo něco podobného, ale divadlo jako určité paradigma. Neumím dobře pojmenovat, jak to vypadá dnes. Nerozumím obecenstvu, nevím, co vlastně od divadla čeká, nevím, s jakým výkladem nebo s jakou základní představou do toho jdou ti, kteří divadlo dělají.“<sup>110</sup>

Důležitým okamžikem jistého přiblížení k vnímatelům a i k divadelní obci je vydání souboru Krausových textů *Divadlo ve službách dramatu* v roce 2001. Kniha se dočká množství reflexí v periodikách a skrze ní se umožní i lepší přístup ke Krausovi, k jeho textům pro širší veřejnost. Získává za ní i prestižní Cenu F. X. Šaldy. Znovu se ale ve sbírce statí jedná ve velké většině o texty, jež znamenají Krausovu minulost, tedy to, proč již *je* nahlížen coby autorita.

Domnívám se, že s tím, co jsem nazvala odcizením, určitým ztracením Krausových textů a apelů uprostřed českého divadelního světa, souvisí směr autorovy publikační činnosti na počátku nového tisíciletí. Již dříve jsem uváděla jeho občasně články, které svou tematickou šíří směřovaly za divadelní umění. Zde tato linie sílí, kdy se především přes *Katolický týdeník* potkává s přesahujícími tématy, někdy dokonce divadelní půdu opouští zcela. I tehdy však pokračuje ve *svém* tématu, které jsme nacházeli v jeho textech o divadle: hovoří o smyslu a směřování bytí. Sleduje historická údobí či významné osobnosti, účastní se anket či rozhovorů. Publikuje v příloze *Perspektivy*, jež nabízí prostor širokým názorům, Krausovy příspěvky jsou pak především historiografickými sondami. V roce 2007 vychází článek *Španělé, Říše a Čechy v 16. a 17. století*, který souvisí s dříve zde sledovaným článkem z konce devadesátých let, *Evropská křesťanská tradice a globalizace kultury*. Znovu se obrací k Evropě jako celku států a ke vztahům, jež mezi nimi v průběhu věků a s přicházejícími válečnými a politickými konflikty panovaly, rozvíjely se a měnily. Tentokrát je stať založená na stejnojmenné knize Josefa Forbelského. Kraus staví strukturu textu na obsahu recenzované publikace, ačkoliv se hlavně v první části, kdy shrnuje zainteresování Čech do mocenských a náboženských bojů ve sledované době, zdá, jako kdybychom se při čtení ocitli ve zhuštěné historiografické exkurzi. Později se však dostáváme k recenzi samotné, a zde se Kraus na menší ploše precizně vyslovuje k dílu, jeho stylu i čtenářské náročnosti.

---

<sup>110</sup> *Naším pánem byl vždy autor.* [Rozhovor přip.] N. Richtrová Týdeník Rozhlas 16, č. 24, 2006, s. 1

Karel Kraus nikdy ve svých statích a esejích nezapojoval do své argumentace či názorového postoje otázku náboženství, ve smyslu, že by mohlo být patrné, zda pro něj křesťanství hraje významnou roli – ať již čistě v přístupu k životu či v náhledu umění. Cesta k němu tak vede spíše skrze umělecká díla a umělce, se kterými se Kraus setkává. Mám zato, že pro něj určitý hlubší smysl bytí nebo činnosti uniká do jisté míry ze soudobého divadelního umění právě do sfér náboženství a filozofie. Tento občasný exkurz není ale žádným náhlým myšlenkovým konvertováním, naopak je prodlouženou linkou jeho celkového díla. Hluchota divadelních umělců, kritiků, přihlížejcích, jíž Kraus několikrát ve svém díle konstatoval jej patrně přiměla rozšířit již tak obsáhlý záběr svého myšlení. Jakkoliv tedy Karel Kraus působil v devadesátých letech v České křesťanské akademii či později ve společenství při kostelu sv. Vojtěcha v Praze 6 a tam vedl několik přednášek či se podílel na organizaci, souběžná publikace textů v periodiku, jež je zaměřené směrem ke křesťanské čtenářské obci a tedy jeho zvýšená „křesťanská aktivita“ z mého pohledu znamená přede všemi důvody hlavně vyvrcholení Krausova dlouhodobého studia filozofie, filozofických směrů a filozofických děl. Široké kontexty se někdy dotýkaly teorií formulovaných filozofy, jindy Kraus odkazoval k dílům filozofů. Spíše však toto kontinuální obohacování, jež s větší frekvencí započalo po uzavření Divadla branou<sup>111</sup>, utváří Krausův rozepjatý postoj k veškerým činnostem, k veškerému bytí, jenž je zjevný při zkoumání jeho díla. Vše spolu souvisí, tedy je třeba ať již divadelní inscenaci, drama či knihu doplňovat o vztahy historické, společenské, politické, filozofické. Měl snahu postihnout situaci, v níž se dnešní člověk nachází, v níž existuje současná Evropa.

Ten společný evropský „stát“, jenž byl, jak jsme sledovali, jedním ze skutečně silných témat v tvorbě, ale i v životě Karla Krause, se dílem nezbytně (a současně také naposledy opravdu výrazně) ozývá v letech, kdy Česká republika vstupovala do Evropské unie: v roce 2003 se tak děje v příspěvcích *Český národní program a Potřebujeme se cestou do Evropy posilovat zvýšenými dávkami sebevědomí?* ve sborníku Unie evropských federalistů ČR, o rok později v článku *Evropa jako domov* v *Katolickém týdeníku*, a v roce 2005 v rozhovoru *Evropa jako příběh*. Ve všech těchto textech Kraus opakuje, nám již z dříve pojednávaných textů známý, přístup, že „dějiny Evropy, její úděl i její smysl, (...) může obsáhnout veliký příběh“<sup>112</sup>. Tedy znovu hovoří o důležitosti chápání starého kontinentu v jeho celku a především o nezbytnosti uvědomování si velkého dědictví, jež na každém z nás spočívá.

---

<sup>111</sup> Podle slov PhDr. Sabiny Adamczykové se Karel Kraus začal rozmanité filozofické literatuře více věnovat právě v době, kdy nemohl být prakticky nikde zaměstnán a určitou obživou pro něj byly pouze překlady pro Krejčovu zahraniční režii – tedy disponoval trochou času navíc, v němž si rozšiřoval znalosti v této disciplíně.

<sup>112</sup> Kraus, K. *Evropa jako příběh*, *Katolický týdeník* 16, 2005, č. 10, s. 4

Zároveň opět připomíná, že pro náš stát je cesta k Evropě, tedy ono „smíření se se sebou“, ztěžována „nacionalistickým podkuřováním“<sup>113</sup>, „posvátným egoismem“<sup>114</sup> a „pocitem ublíženosti“<sup>115</sup>, jelikož pouze „až splníme tuto povinnost vůči sobě, můžeme začít vyprávět svůj příběh znovu a s klidným svědomím ho vpojit do příběhu evropského.“<sup>116</sup>

Kraus nikdy nevnímal začleňování do Evropy a evropských kontextů jako proces, při němž by naše země měla ztrácet svou suverenitu, a jako situaci, kdy se Česká republika rozmělní a ztratí v množině velkých států. Tento „strach“ naopak vždy, jak jsme sledovali, ve svých článcích kritizoval. Uzavírání se do sebe v rámci státu bral coby zbytečnou zkáznou cestu. Začlenění do jednoho evropského celku pro něj znamenalo hluboký význam pro kulturně společenský rozvoj individualit. „Evropa je domov“ a „[O]dhodlání pojmout evropský prostor v jeho fyzikálních i duchovních dimenzích jako horizont domova bude výrazem důvěry ve schopnost současného člověka zkušenostně zvládnout rozsáhlý, specifický, ale především v kulturní sféře přece jen homogenní region světa.“<sup>117</sup>

V dalších článcích pro *Perspektivy Katolického týdeníku* se Kraus vracel k recenzím a k historiografickým článkům: zabýval se například Janem Kellerem, Jaroslavem Medem či Karlem Vránou a jejich konkrétními díly.

Současně se Krausovy příspěvky v tomto období objevovaly i v periodikách divadelních: v *Divadelní revue* byly publikovány v letech 2008 a 2010 jeho překlady studií Bernarda Dorta či Denise Bableta, v nichž autoři reagovali na Krejčovy režie *Racka* a *Lorenzaccia*, či například stať o Frejkově umění (*Čtenářova poznámka* z roku 2004). Rovněž přispíval do programů k inscenacím, často se jednalo o hry, jež sám překládal (například psal v roce 2007 o díle Jeana Giraudoux pro premiéru jeho hry v Divadle na Vinohradech či v roce 2012 vytvořil vzpomínkový text pro olomoucké Moravské divadlo, kde se zmiňoval o své práci v tomto divadle u příležitosti uvedení vlastního revidovaného překladu hry Georgese Neveuxe).

Několik článků v porevolučním dvacetiletí věnoval i Otomaru Krejčovi a jeho práci (například v časopisu *Disk*, v *Divadelních novinách* či v *Lidových novinách*). Po jeho smrti v roce 2009 byl přirozeně autorem z nejpovolanějších, jenž mohl znovu přibližovat a shrnovat režisérovo dílo, jakkoliv on sám měl zato, že se mu ještě nepodařilo skutečně vystihnout

---

<sup>113</sup> Op. cit., s. 4

<sup>114</sup> *Český národní program*. In: Češi a Evropa. [Praha, Unie evropských federalistů v ČR, 2003], s. 8

<sup>115</sup> Op. cit., s. 7

<sup>116</sup> Kraus, K. *Evropa jako příběh*, Katolický týdeník 16, 2005, č. 10, s. 4

<sup>117</sup> Kraus, K. *Evropa jako domov*, Katolický týdeník 15, 2004, č. 4, s. 4

Krejčovu práci a jeho režijní styl<sup>118</sup>. S pohledem na množství statí a studií, které svému dlouholetému spolupracovníkovi věnoval, tento Krausův pocit patrně vypovídá o jeho velmi přísném pohledu na vlastní dílo a současně o jeho vskutku pečlivé a precizní práci na všech textech.

V závěrečné fázi Krausovy tvorby, kterou jsme zde sledovali a již volně ohraničují léty následujícími po sametové revoluci, nelze hovořit o určitém specifickém zaměření jeho textů. Jak se snažím postihnout, Kraus se zabýval vpravdě různými tématy a jejich vsazování do oddělených zásuvek by bylo absurdní. Mají shodný charakter, jenž vychází z autora: jsou jako on - věrni sobě samému<sup>119</sup>. Především je jim ale společné směřování: jdou cestou k vytváření širokých kontextů a k obsáhnutí uměleckých děl, lidských činností či osudů osobností v jejich smyslu přesahujícím život člověka. Znovu a výrazně se tak i v posledních statích setkáváme s neutuchající schopností Karla Krause přikládat životu, umění, divadlu nebo státu vzájemné propojení a s jeho přemýšlením v hlubokých souvislostech.

Životní i tvůrčí cesta Karla Krause se uzavřela v březnu roku 2014 v Praze. Jedno z posledních děl, na nichž autor pracoval, byl překlad dramatu *Judit* Jeana Giraudoux. Ten dokončil již v prosinci v roce 2012, jeho vydání se připravuje v Institutu umění - Divadelním ústavu v rámci výboru z díla Jeana Giraudoux.

---

<sup>118</sup> Dle slov jeho dcery PhDr. S. Adamczykové.

<sup>119</sup> *Dramaturg. S Otomarem Krejčou o Karlu Krausovi*. Ptala se B. Mazáčová Literární noviny, č. 12, 1995, s. 10

## Závěr

K vykreslování obrazu osobnosti Karla Krause je třeba mnoho barev. Ne všechny ale lze smíchat v jeden odstín. Shrnovat znamená zjednodušovat, vsazovat do srozumitelných kategorií to, co se snažíme pochopit. Shrnovat dílo Karla Krause znamená snažit se jej uzavřít do pojmenovaných profesí a jeho texty do žánrů. A on byl zatím člověkem, stojícím všude. Rozkročen nad mnoha disciplínami a žánry zapisoval, rozebíral, komentoval. Tvořil kontexty a uvědomoval si nesmírnou důležitost chápání umění, světa, života v jejich vzájemné provázanosti a ovlivnitelnosti.

Ač se nikdy nezaměřoval ve svých statích na obsáhnutí určitého dějinného období, často je ve svých analýzách přinášel. Neuměl vytvořit mnohomluvný text o novém uvedení *Racka* v Národním divadle, jenž by visel ve vzduchoprázdnu jmen inscenátorů a herců. Neuměl rovněž na první místa stavět svou osobu, Karla Krause autora, jenž by text od textu vyprávěl svůj příběh setkávání s divadlem. Vždy mu šlo o co nejdůkladnější vystižení hry, knihy, díla, umělcovy práce. Ve svých statích je hlasem, komentujícím vznik jevištního díla, je přísným pozorovatelem, zamračeným kritikem i vděčným divákem. Je rovněž čtenářovým pedagogem, který mu přednáší o historii a v nestřežených chvílích pokládá nepříjemné otázky. A Kraus chtěl bystrého a aktivního čtenáře, toužil po tom, aby se každý individuálně, ať již v uměleckém díle či mimo ně, tázal po smyslu – po směřování všeho a všech. Tak jako to dělal on sám.

Dílo Karla Krause zasahuje obrovské množství disciplín a podtémat. Dalo by se nahlížet z rozmanitých úhlů, užívat pro něj optiku společenských událostí, uchopit jej skrze názory jiných. Já jsem se ve své práci chtěla vydat výhradně po primárních pramenech, po textech, na nichž autor v průběhu svého života pracoval. I když jsem si na některých místech vypomáhala vzpomínáním jiných a sekundárními články a publikacemi, vždy jsem tak činila z potřeby podpořit charakterizování díla v jeho celistvosti.

Osobnost Karla Krause, kterou hledáme, se totiž nachází v jeho textech. Z nich sledujeme jeho názor, skrze ně se dobíráme základních stavebních kamenů Krausova světa. Některé nám zůstanou skryté pod omítkou let a ztracených svědectví, jiné stojí viditelně a pevně na svých místech. S oporou výjimečně propracovaných statí, kritik, rozborů a studií zůstanou, tak jako jejich autor, vždy součástí velkého celku ne pouze českého, ale i evropského divadla a kultury dvacátého a jednadvacátého století.



## **Prameny a literatura**

Černý, Jindřich. *Osudy divadla po druhé světové válce*. Praha: Academia, 2007, 526 s.

*Dramaturg. S Otomarem Krejčou o Karlu Krausovi*. Ptala se Barbara Mazáčová. Literární noviny 6, č. 12, 1995, s. 10

Etlík, Jaroslav. *Divadelní mystika*. Divadelní revue 2, 1991, č. 4, s. 59-61

*Evropa jako příběh*. [Rozhovor připravili Miloš Doležal a Jaroslav Šubrt] Katolický týdeník 16, č. 10, 2005, s. 3-4

Frejka, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, 736 s.

Hrabák, Josef – Štěpánek, V. *Úvod do literární teorie*, Praha: Státní pedagogické nakl., 1987, s. 272

*Josef Topol a Divadlo za branou*. Ed. B. Mazáčová. Praha: Československý spisovatel, 1993, 428 s.

Just, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010, 712 s.

Just, Vladimír. *Faust a souvislosti. Ke Krejčově a Krausově pokusu o Goethovu tragédii*. Kritická příloha Revolver Revue, č. 11, 2006, s. 111 – 127

*Kdo říká, že bylo lépe, ztratil paměť*. [Rozhovor připravila] Jana Machalická. Lidové noviny, roč. 23, č. 39, 2010, 16. 2., s. 8

Kovalčuk, Josef. *Bořivoj Srba a Karel Kraus – dva magnetické póly českého dramaturgického myšlení*. In: Ad honorem Bořivoj Srba. Brno: JAMU, 2006, s. 75-88

Kraus, Karel. *Cestou k Antigoně*. Teologické texty 15, 2004, č. 2, s. 80-81

Kraus, Karel. *Čtenářova poznámka*, Divadelní revue, r. 15, č. 3, 2004, s. 101-104

Kraus, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, 638 s.

Kraus, Karel. *Divadelní posláni: Preisner o divadle*. In: *Pocta Rio Preisnerovi*, Revue politika 3, 2005, č. 10, prosinec, č. 5-6

Kraus, Karel. *Divadelní úprava Stříbrného větru*. Lidové noviny 50, 1942, č. 464, 12.9., s. 4

Kraus, Karel. *Dramaturgie a doba*. České slovo 34, 1942, č. 62, 14. 3., s. 8.

Kraus, Karel. *E. Kohout recituje slavné monology*. Lidové noviny 51, 1943, č. 344, 15. 12., s. 4

Kraus, Karel. *Evropa jako domov*. Katolický týdeník 15, 2004, č. 4, 25. 1, příl. Perspektivy, č. 1, s. 4

- Kraus, K. *Evropa jako příběh*, Katolický týdeník 16, 2005, č. 10, s. 3-4
- Kraus, K. *Evropská křesťanská tradice a globalizace kultury*, Teologické texty 10, 1999, č. 5, s. 161-163
- Kraus, Karel. *Friedrich Schiller: Úklady a láska*. Šíp 2, 1937, č. 1, s. 17 – 18
- Kraus, Karel. *Frank Tetauer: Svět, který tvoříš*. Šíp 2, 1937, č. 4, s. 13
- Kraus, Karel. *František Ondříček*. Šíp 1, 1937, č. 1, s. 12 – 13
- Kraus, Karel. *Great Expectations*. In: Slovo je zázrak asi. Josefu Topolovi k sedmdesátým narozeninám. Sest. Pavel Petr a David Drozd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 25-26
- Kraus, Karel. *Křesťané reformační tradice očima katolíků*. Katolický týdeník 18, č. 27-28, 2007, příl. Perspektivy č. 2, s. 3
- Kraus, Karel. *Manažer dobroty nebeské*. In: Karel Vrána 1925-2004, Katolický týdeník 16, 2005, č. 1, s. 1
- Kraus, Karel. *Měsíc nad řekou*. Šíp 1, 1937, č. 2, s. 12
- Kraus, Karel. *Nepřítel českého dramatu – divadlo?* Divadlo 33, 1947, č. 3, 16. 5., s. 34-36.
- Kraus, Karel. *O přednesu*. Lidové noviny 51, 1943, č. 34, 5. 2., s. 4
- Kraus, Karel. *Otokar Fischer*. Šíp 2, 1938, č. 8 a 9, s. 10 – 12
- Kraus, Karel. *Otomar Krejča a Národní divadlo*. Praha: Národní divadlo, 2002, č. 1, s. 4
- Kraus, Karel. *Poctivě vybojované vavříny*. Lidová demokracie 26, 1970, č. 134, 9. 6., s. 5
- Kraus, Karel. *Povzbudivé setkání*, Katolický týdeník, č. 25, 2006,
- Kraus, Karel. *Poznámka k Etlíkové „Divadelní mystice“*. Divadelní revue 3, 1992, č. 2, s. 56-58
- Kraus, Karel. *Poznámky ke Goglovu Revizoru*. Šíp 1, 1937, č. 1, s. 11 – 12.
- Kraus, Karel. *Pravý smysl divadla*, Časopis divadla v Mostě Pontanus, 2002, s. 9-10
- Kraus, K. *Pro divadlo je Josef Topol především nadělení...In: Sedm dní s Josefem Topolem (26.3. – 1. 4. 1995)*, [Praha] A studio – Rubín, 1995, s. 3
- Kraus, Karel. *Španělé říše a Čechy v 16. a 17. století*. Katolický týdeník 18, 2007, č. 3, 16. 1., příl. Perspektivy č. 2, s. 3
- Kraus, Karel. *Tentokrát byl vybrán Jaroslav Med*. Katolický týdeník 16, 2005, č. 6, s. 3

- Kraus, Karel. *Tradici proti tradici*, Druhý břeh, r. [3], č. 5, 2005, s. 10-14
- Kraus, Karel. *Udivené uvedení*. Divadelní revue. Roč. 12, č. 4, 2001, s. 8 – 9; In: Patočková, Jana – Vencl, Vít. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2001., s. 8 - 9.
- Kraus, Karel. *Upravená paní z námoří*. Lidové noviny 51, 1943, č. 282, 14. 10, s. 3
- Kraus, Karel. *Videňští filharmonikové*. Šíp 2, 1937, č. 3, s. 12.
- Kraus, Karel. *Výpravy za Ibsenem*. Lidové noviny 51, 1943, č. 312, 13. 11., s. 4
- Kraus, Karel. *Život lidský není než stálý sebeklam*. Lidové noviny 52, 1944, č. 35, 25. 1., s. 4
- Krejča, Otomar. *Divadlo jsou herci*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011.
- Kročá, David. *Poetika dramatu a básně Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, 123 s.
- Mazáčová, Barbara. „*Jsem konzervativní, čím dál víc.*“ Svět a divadlo 2, 1991, č. 5, s. 8 - 15
- Mázerová, Romana. *Posezení s českým dramaturgem Karlem Krausem*. Zemědělské noviny 46, 1990, č. 53, 3. 3., s. 10
- Maxová, Veronika. *Samizdatové sborníky O divadle*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2014, 63 s.
- Naším pánem byl vždy autor*. [Rozhovor připravila] Nikola Richtrová. Týdeník Rozhlas 16, č. 24, 2008, s. 1 a 5
- Nepoznávám tutéž řeku*. Rozhovor s. O. Krejčou a K. Krausem o láskách Divadla za branou. Zaps. Eva Rolečková. Lidová demokracie 47, 1991, č. 6, 8. 1., s. 6
- O divadle 1*, 1986 – 9, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1990, 413 s.
- O divadle příběhu a člověka*. Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem. [Připravila] Barbara Topolová. Divadelní revue 22, 2011, č. 2., s. 122-146
- O dramatu*. Anketa dramaturgů českých divadel. Připravili Barbara Mazáčová a Vladimír Hulec. Divadelní noviny 3, 1994, č. 7, 5. 4, s. 3.
- O kritice v čase nula*, [Přip.] B. Mazáčová a T. Pokorná. Divadelní noviny 2, 1993, č. 11, s. 6-7
- Pavlovský, Petr. *Smetana ze samizdatového hrnce*. Divadelní revue 2, 1991, č. 2., s. 64-69
- Patočka, Jan. *K „ideji“ Národního divadla*. In: Divadlo 19, 1968, č. 9, s. 3
- Patočková, Jana. *Divadlo, které se rodí ve hře*. Svět a divadlo 2, 1991, č. 5, s. 16-23

Patočková, Jana. *Dramaturg, překladatel, esejista*. In: Kraus, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*, Praha: Divadelní ústav, 2001, 638 s.

Patočková, Jana. *Na cestě k novému divadlu. Založení a premiéra Divadla za branou v dobovém politicko-kulturním kontextu*. *Divadelní revue* 25, č. 3, 2014, s. 7-30

Patočková, Jana – Vencl, Vít. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

*Protokoly o dramaturgii*. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965-66, č. 17, 23. 3. 1966, s. 1, 4.

*Před branou Divadla za branou*. *Mladá fronta Dnes* 1, 1990, č. 72, 23. 11., s. 4.

*Slovník literární teorie*. Zpracoval kolektiv Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, Praha: Československý spisovatel, 1977, 472 s.

*Slovník spisovného jazyka českého*. [Díl] II. [Havránek, Bohuslav a kol.] Praha: Academia, 1989, 594 s.

Šormová, Eva. *Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, 615 s.

Švejda, Martin. *A co seš shrbenej...: České divadelní časopisy v letech 1985–1989*. *Divadelní revue* 21, 2010, č. 2.

Topol, J. *Josef Topol píše Karlu Krausovi*, *Divadelní noviny* 9, č. 3, 2000, s. 6

Uhlířová, Eva. *Za branou přede dveřmi (rozhovor s O. Krejčou)*. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965/66, č. 6, s. 5

## Bibliografie Karla Krause (2000 – 2014)

Bibliografii jsem sestavila ve spolupráci s PhDr. Sabinou Adamczykovou, jež věnovala svůj čas revizi článků Karla Krause, které byly publikovány počátkem nového tisíciletí, a jejich shromáždění. Domníváme se, že následující soupis obsahuje všechny publikované texty K. Krause z let 2000 až 2014, nebo alespoň jejich drtivou většinu.

### Články v periodickém tisku, divadelních programech, sbornících, eseje, předmluvy

#### 2000

---

*Vinšování Karlu Vránovi. Ze samot do hovornosti (básnické přebývání).* Katolický týdeník 11, 2000, č. 39, 24. 9., příl. Perspektivy, č. 9, s. 5.  
□ Přání Karlu Vránovi k 75. narozeninám.

#### 2001

---

*Divadelní poslání Otomare Krejči v Národním divadle.* In: Thomas Bernhard. Portrét umělce jako starého muže (Minetti). Praha: Národní divadlo, 2001, s. 127-156.  
□ Text o kariéře, životě a režijním stylu O. Krejči - v programu k premiéře 22. a 23. 11. 2001.  
Nezkrácené znění In: K. Kraus. Divadlo ve službách dramatu, Praha, 2001, s. 243-298.

*Divadlo ve službách dramatu.* Uspořádali Jana Patočková. Praha: Divadelní ústav, 2001, 638 s.  
□ Souborné vydání Krausových textů, doplněné o bibliografii jeho děl z let 1937-2001 a o stať *Dramaturg, překladatel, esejista* Jany Patočkové.

*Udivené uvedení.* Divadelní revue. Roč. 12, č. 4, 2001, s. 8 – 9; In: Patočková, Jana – Vencl, Vít. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla.* Praha: Divadelní ústav, 2001., s. 8 - 9.  
□ Svědectví o okolnostech zániku Divadla za branou.

*Vnitřní dialog starého muže.* In: Thomas Bernhard. Portrét umělce jako starého muže (Minetti). Praha: Národní divadlo, 2001, s. 32-40.  
□ Studie v programu k inscenaci v režii O. Krejči (premiéra 22. a 23. listopadu 2001) o podstatě dialogu v Bernhardově textu a o specifickém postavení diváka v rámci dramatického celku hry.

#### 2002

---

*Otomar Krejča a Národní divadlo.* Praha: Národní divadlo, 2002, č. 1, s. 4.  
□ Zahajovací řeč k výstavě fotografií z díla O. Krejči uspořádané ND v Mozartově salonku Stavovského d. k jeho 80. narozeninám. Vernisáž se konala 14. 11. 2001.

*Pravý smysl divadla.* Připravil Vlastimil Novák. [Časopis divadla v Mostě] Pontanus 4, 2002, duben, s. 9-10.  
□ Rozhovor po premiéře Gogolovy *Ženitby* v režii Víta Vencla; o inscenaci a o Divadle za branou.

## 2003

---

*Český národní program. Potřebujeme se cestou do Evropy posilovat zvýšenými dávkami sebevědomí?* In: Češi a Evropa. [Praha, Unie evropských federalistů v ČR, 2003], s. 6-8, 8-11.  
□ Dva příspěvky ve sborníku; autor se v nich zabývá otázkou nacionalismu - „národního programu“ i národního sebevědomí - a problémy, které přináší jeho prosazování při začleňování do EU.

## 2004

---

*Cestou k Antigoně.* Teologické texty 15, 2004, č. 2, s. 80-81.

□ Stať o uvedení hry Jeana Anouilha v ND z knihy Divadlo ve službách dramatu. Praha 2001, s. 500-503.

*Čtenářova poznámka,* Divadelní revue 15, 2004, č. 3, s. 101-104.

□ Studie o textech Jiřího Frejky.

*Evropa jako domov.* Katolický týdeník 15, 2004, č. 4, 25. 1, příl. Perspektivy, č. 1, s. 4.

□ Esej, v němž se Kraus zamýšlí nad významem a smyslem pojmu domov, nad nacionalistickým přístupem k vlastnímu státu a nad důležitosti smíření s evropskou historií.

## 2005

---

*Divadelní poslání: Preisner o divadle.* In: *Pocta Rio Preisnerovi*, Revue Politika 3, 2005, č. 10, prosinec, příl. Prohlas, č. 5-6, s. 7-8.

□ Vzpomínky na setkání a spolupráci s politologem, filozofem a germanistou Riem Preisnerem.

*Ecce homo...* Katolický týdeník 16, 2005, č. 18, 26. 4., příl. Perspektivy, č. 9, s. 1.

□ Příspěvek součástí ankety *Řekli o Janu Pavlu II.*

*Evropa jako příběh.* [Rozhovor připravili Miloš Doležal a Jaroslav Šubrt] Katolický týdeník 16, 2005, č. 10, příl. Perspektivy, č. 5, s. 3-4.

□ Rozhovor o Krausově náhledu Evropy, o jeho cestě k divadle a o významu křesťanství v evropském vývoji.

*Manažer dobroty nebeské.* In: Karel Vrána 1925-2004, Katolický týdeník 16, 2005, č. 1, příl. Perspektivy č. 1, s. 1.

□ Krátká vzpomínka na Karla Vránu.

*Tentokrát byl vybrán Jaroslav Med.* Katolický týdeník 16, 2005, č. 6, příl. Perspektivy, č. 3, s. 3.

□ Recenze knihy J. Meda *Spisovatelé ve stínu.*

*Tradicí proti tradici,* Druhý břeh [3], 2005, č. 5, s. 10-14.

□ O Louisu Jouvetovi a jeho inscenaci Molièrovy *Školy pro ženy.*

*Z půlstoleté minulosti (s Otomarem Krejčou).* Divadelní noviny 14, 2005, č. 7, s. 16.

□ O spolupráci s O. Krejčou a o dramaturgii jejich společných inscenací v různých divadlech.

*Great Expectations*. In: Slovo je zázrak asi. Josefu Topolovi k sedmdesátým narozeninám. Sest. Pavel Petr a David Drozd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 25-26.

□ Drobná vzpomínka pro J. Topola.

## 2006

---

*Naším pánem byl vždy autor*. Týdeník Rozhlas, roč. 16, 2008, č. 24, s. 1 a 5.

□ Rozhovor s K. Krausem o současném divadle, o spolupráci s O. Krejčou, o Divadle za brannou, o překládání a dramaturgické práci.

*Povzbudivé setkání*, Katolický týdeník 17, 2006, č. 25, 20. 6., příl. Perspektivy, č. 13, s. 3.

□ Reflexe vzpomínkové knihy Jana Hellera *Podvečerní děkován, vzpomínky, texty a rozhovory* (Praha, Vyšehrad 2005).

## 2007

---

*Giraudouxovo dílo připomíná na první pohled...*In: Jean Giraudoux. Bláznivá ze Chaillot. Praha: Divadlo na Vinohradech 2007, s. 12-13.

□ Text je úryvkem z eseje *Literární divadlo* životně důležité z Divadla ve službách dramatu. Praha 2001, s. 355-364. Program k premiéře 23. 3. 2007. Režie K. Kříž.

*Křesťané reformační tradice očima katolíků*. Katolický týdeník 18, 2007, č. 27-28, příl. Perspektivy č. 2, s. 3.

□ Odpověď na otázku po vztahu k tradici reformačního křesťanství.

*Španělé říše a Čechy v 16. a 17. století*. Katolický týdeník 18, 2007, č. 3, 16. 1., příl. Perspektivy č. 2, s. 3.

□ Recenze stejnojmenné knihy Josefa Forbelského.

*Všechno má své meze aneb Co začíná tam, kde končí umění?* In: Kde končí umění a začíná věda, a naopak? Praha: AMU, 2007, s. 43-48.

□ Příspěvek na konferenci pořádané u příležitosti 60. výročí založení AMU v Praze dne 23. října 2006.

## 2008

---

*Za vlády funkcionářů zvláštního ražení...*In: Síla věčnosti. Olga Havlová, střízlivý korektor potrhých nápadů. Ed. Anna Freimanová. Praha, Respekt Publishing 2008, s. 38-39.

□ Přetištěno v rozšířeném a přepracovaném vydání Síla věčnosti Olgy Havlové. Uspoř. Anna Freimanová. Praha, Knihovna Václava Havla, 2013, s. 48-49.

## 2009

---

*Když mě v púlce roku 1961 vyhodili z Národního divadla...*In: Divadelní ústav 1959-2009. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 122-130.

□ Součást rozhovorů s pamětníky v publikaci k 50. výročí Divadelního ústavu.

*V divadle i v životě mu šlo o všechno*, Lidové noviny, r 22, č. 271, 2009, 21. 11., s. 9.  
□ Smuteční řeč na rozloučení s O. Krejčou v Národním divadle. Shrnutí režiséřova života a díla.

## 2010

---

*Hrubínovo divadelní posláni*. In: František Hrubín. Křídla lásek mých. Praha: Pulchra, 2010, s. 304-309.

□ Vzpomínka na spolupráci s Františkem Hrubínem; na tvorbu textu i inscenace *Srpnové neděle* pro Národní divadlo.

*Jak to Erben s námi dovedl!* Týdeník Rozhlas 20, 2010, č. 46, 9. 11., s. 11.

□ Dramaturgická poznámka k rozhlasovému pásmu *Hoj, to jsou moje neozvané hlasy* v cyklu *Souzvuk* (ČR 3 Vltava, 21. 11. 2010).

*Jsmé národem hvězdných okamžiků. Rozhovor s dramaturgem, teatrologem a překladatelem Karlem Krausem, který v lednu 2010 oslavil své 90. narozeniny*. [Rozhovor připravili] Vladimír Petkevič a Vladimír Roskovec. *Universum*, revue České křesťanské akademie 20, 2010, č. 2, s. 11-15.

□ Rozhovor o vlivu historických událostí na životní i profesní osudy Karla Krause.

*Kdo říká, že bylo lépe, ztratil paměť*. [Rozhovor připravila] Jana Machalická. *Lidové noviny* 23, 2010, č. 39, 16. 2., s. 8.

□ Rozhovor o Krausově divadelní cestě, jeho spolupracovnících i rodině.

## 2011

---

*Aby racek neuletěl*. In: Anton Pavlovič Čechov. *Racek*. Praha: Národní divadlo, 2011, s. 44-49.

□ Detailní rozbor struktury Krejčovy inscenace Čechovova *Racka* a jejího vztahu k významům dramatického textu. Nezkráceně In: Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 413-432.

*O divadle příběhu a člověka. Rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem*. [Připravila] Barbara Topolová. *Divadelní revue* 22, 2011, č. 2, s. 122-146.

□ Rozhovor o Krausově přístupu k divadlu, k dramaturgii i k životu.

*Otomar Krejča čte Čechova*. In: Otomar Krejča. *Divadlo jsou herci*. Praha: AMU, 2011, s. 137-158.

□ Studie o Krejčových inscenacích A. P. Čechova.

*Z hlediska stavebného je v Konci masopustu...* In: Josef Topol. *Konec masopustu*. Praha: Národní divadlo, 2011, s. 49-53.

□ Úryvky ze studie *Masopustní tragédie*. *Divadlo* 16, 1965, č. 2, únor, s. 18-25. Přetištěno In: Kraus, K. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 326-344.



*Když slyším Olomouc a divadlo...* In: Georges Neveux, *Žaloba proti neznámému*. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2012, s. 4-6.

□ Text v programu k premiéře (24. 2. 2012), v němž Kraus vzpomíná na svou spolupráci s olomouckým divadlem.

*Krejčovo divadlo*. Disk: *Časopis pro studium scénické tvorby*, č. 39, březen, 2012, s. 37-43.

□ Studie o Otomaru Krejčovi a o jeho režijním stylu.

### **Překlady**

Bablet, Denis. „Racek“ jménem kultura. *Divadelní revue* 19, č. 2, 2008, s. 97- 100

Dort, Bernard. *Pokus o popis Lorenzaccia*. *Divadelní revue* 21, č. 1, 2010, s. 143-149

Neveux, Georges. *Žaloba na neznámého*. Disk, 2012, č. 40, červen, s. 152-174