

Obsah

Úvod.....	2
Krobova cesta divadlem a Divadlo Na zábradlí.....	4
Program činohry Na zábradlí v šedesátých letech.....	9
Grossmanův vliv na Krobovu režii.....	11
Krobova první amatérská režie.....	16
Krobův návrat k jevištní technice.....	19
Žebrácká opera v Horních Počernicích.....	21
Zahradní slavnosti na Hrádečku.....	32
Videoinscenace Pokoušení.....	37
Divadlo na tahu v devadesátých letech.....	41
Inscenace Žebrácké opery v roce 1995.....	44
Havlovo pojetí absurdity.....	50
Krobova interpretace Havlových her.....	54
Krobova práce s herci.....	58
Závěr.....	61
Seznam Krobových režii.....	62
Obrazová příloha.....	64
Prameny a literatura.....	66

Úvod

Ve své diplomové práci jsem se rozhodla zpracovat pozoruhodnou cestu Andreje Kroba k divadlu. Na tématu mě zaujala zejména jedinečnost Krobova příběhu – jeho osobní ctižádostivost a píle, díky které se dokázal uchytit u divadla a stát se po boku režiséra Jana Grossmana nejen vyhlášeným pražským kulisákem, ale posléze i zkušeným režisérem Havlových absurdních dramát.

Na toto téma ovšem neexistuje žádná ucelená publikace (o Krobově Divadle na tahu vyšel jen stručně a obecně pojatý almanach *Divadlo na tahu 1975-1995*) a o činnosti souboru bylo v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let napsáno i minimum recenzí (až v devadesátých letech se situace zásadně změnila a na inscenace Divadla na tahu jich lze naopak dohledat velké množství). Prioritně proto vycházím z osobních, vždy dokonce až několika hodinových rozhovorů s Andrejem Krobem, které probíhaly od února do června letošního roku. Dále zejména ze svědectví pamětníků – divadelních kritiků, kulisáků a herců spřízněného Žižkovského divadla Járy Cimrmana a zároveň tedy i členů Divadla na tahu. Právě jejich vzpomínky považuji vzhledem k jejich osobním zkušenostem a zážitkům pojících je s Andrejem Krobem za velmi podstatné a pro tuto práci přínosné, nicméně si zároveň uvědomuji skutečnost, že mnou zpovídání pamětníci jsou s Andrejem Krobem výjimečně přátelsky spjati, tudíž mohou být jejich informace mírně citově zabarvené a částečně i zavádějící.

Kromě toho jsem pro svou práci čerpala také informace z dokumentů z videotéky Divadelního ústavu v Praze a Krobov režijní styl jsem se snažila analyzovat rovněž na základě záznamů různých inscenací. S pochopením dobové atmosféry mi pomohly i fotografie ze soukromého archivu Andreje Kroba.

Krobovu cestu k divadlu popisují od okamžiku, kdy se na vojně seznámil s Václavem Havlem. Díky tomuto setkání se Krob zprostředkovaně dostal ke kulisaření v činohře Divadla Na zábradlí. Tam se po boku režiséra Jana Grossmana v šedesátých letech brzy vypracoval od práce kulisáka přes funkci jevištní mistra až k samostatným režiiím, z nichž se hned ta první (nepočítám-li momentálně i Krobovu studentskou realizaci *Krále Ubu* na zámku Březnice, o které však ve své práci také píše), tedy *Žebrácká opera* z roku 1975, proměnila v zásadní kulturní a politickou událost totalitní doby, která přispěla k formování hnutí občanského odporu i disidentské společnosti.

Vzhledem ke Krobově zásluze na vzniku Originálního videojournalu, který krátce před listopadovou revolucí dokonce suploval nezávislá media, dále ve své práci uvádím i

podrobnosti o videoinscenaci *Pokoušení*. Činím tak zejména proto, že se vzhledem k okolnostem, v nichž Divadlo na tahu pracovalo, jedná o jedinečný pramen, na jehož základě lze doložit a popsat především způsob Krobovy práce s amatérskými herci.

Pro tuto práci jsem si pro bližší analýzu vybrala ještě druhou Krobovu inscenaci *Žebrácké opery*, kterou Krob pohostinsky uvedl se souborem Divadla na tahu v Divadle Na zábradlí v roce 1995 u příležitosti výročí dvaceti let od realizace poloilegálního počernického představení. Inscenace totožného textu totiž poskytuje možnost komparace, na jejímž základě lze usuzovat o vývoji Krobova režijního rukopisu.

Důležitým dokumentem pro definování první a částečně i druhé verze inscenace *Žebrácké opery* se mi stal osobní dopis, který Václav Havel zaslal Andreji Krobovi po shlédnutí jedné ze zkoušek chystaného počernického představení. Tento dopis je nejen autorovým návodem, jak by měl Krob Havlovu *Žebráckou operu* inscenovat, ale potažmo i jakýmsi univerzálním klíčem ke všem ostatním Havlovým hrám a také nezpochybnitelným důkazem toho, jak úzce Krob s Havlem spolupracoval, ačkoli spolu zřejmě – z důvodu časové tísně – mnohdy komunikovali jen psanou formou. Z tohoto dosud nikde nepublikovaného dopisu obsáhle cituji, ale bohužel jsem ho nemohla v celém jeho znění zařadit do své práce, jelikož má být poprvé kompletně uveden až v chystané publikaci *Václav Havel o divadle*, kterou právě dokončuje manželka Andreje Kroba, Anna Freimanová.

V závěru své práce shrnuji prvky, které ovlivnily Krobovu režii a na základě analýzy vybraných, výše jmenovaných inscenací se snažím definovat Krobův inscenační styl, který je demonstrován především na poetice Havlových absurdních her (ty tvoří páteř Krobovy dramaturgie) a opírá se zejména o práci s amatérskými herci.

Krobova cesta divadlem a Divadlo Na zábradlí

Pro Krobovu režii mělo zcela zásadní význam setkání s Václavem Havlem. K tomu došlo na vojně v roce 1957, kde spolu oba tito tvůrci sloužili u ženijního praporu v Českých Budějovicích – Krob v průzkumné četě, Havel v první ženijní rotě. „Bydleli jsme spolu na stejné chodbě. Nebylo možné přehlédnout vojína, který byl na rozdíl od všech ostatních naprosto předpisově oblečený,“¹ vzpomíná Krob.

Havel založil na vojně spolu se svým kamarádem Charliem Bryndou² dokonce i amatérský divadelní soubor. S tím nejdříve uvedl Kohoutovu hru z důstojnického prostředí *Záříjové noci* a poté i svou první autorskou hru *Život před sebou*.³ Žánrově se jednalo o velmi jemnou a nenápadnou parodii soudobých socialistických dramát z armádního prostředí, a to zejména v rovině příběhu. Voják v době socialismu totiž nesměl mít žádné chyby, jenže tato hra vyprávěla právě o dvou vojácích, kteří se v rámci své služby dopustili přečinu: jeden voják měl domluvenou schůzku s dívkou, a tak ho ten druhý ve službě zastoupil, ovšem právě během této služby došlo k průniku diverzanta do objektu kasáren. Voják, který potají sloužil za kamaráda, tohoto diverzanta po neuposlechnutí opakované výzvy „Stůj!“ zastřelil a následně se stal národním hrdinou, nicméně pod jménem vojáka, kterého ve službě zastoupil.

Havlova prvotina v podstatě skrytě parodizovala takový druh „hrdinství“, což ovšem nejdříve odhaleno nebylo, a tak se hra *Život před sebou* zpočátku setkávala s kladnou odezvou. Vojáci s ní vystupovali v rámci různých vojenských přehlídek a dostali se s ní dokonce až do celostátního kola, které se konalo v Mariánských Lázních. Tam ovšem vyšlo najevo, že je autor hry buržoazního původu, což v odpovědných vojenských činitelích oprávněně vzbudilo podezření, že Havel touto hrou žádnou socialistickou armádu neoslavuje, ale naopak se jí s největší pravděpodobností vysmívá. „Tu se stalo něco nečekaného. V celostátním kole byl kus, který aspiroval na vítězství, náhle zakázán politickou správou ministerstva obrany kvůli údajným nedostatkům.“⁴ Zprvu cílená podpora této aktivity (...) se ze

¹ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012.

² Havel a Brynda si spolu i přes přátelství vykali. Brynda se později po vykonání povinné vojenské služby stal divadelním režisérem v Uherském Hradišti. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

³ „V této Havlově hře hrál i můj kamarád Evžen Novačenko, ale já jsem byl pořád mimo dění tohoto souboru, ačkoli jsem o Havlovi dobře věděl, a to určitě víc než on v tu dobu o mně,“ dodává Krob. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

⁴ Havel celou situaci okomentoval slovy: „Když jsme měli jet na celoarmádní přehlídku do Mariánských Lázní a hrozilo nebezpečí, že ji vyhrájeme, prostudovali si na Hlavní politické správě československé armády náš kádrový materiál a dospěli k oprávněnému závěru, že si z nich děláme srandu. Patnáctá motostřelecká divize se za nás sice s vojáckou statečností postavila, ale nebylo to už nic platné: do Mariánek jsme sice jeli, představení v tamějším divadle mimo soutěž zahráli, ale jen proto, abychom mohli být náležitě odhaleni: druhý den byl uspořádán jakýsi velký tribunál, kde byla naše hra odsouzena jako protiamádní. Účelový rozbor byl založen na takových argumentech, jako třeba, že naše hra nedostatečně vyzdvihuje úlohu útvarové organizace strany nebo

dne na den obrátila v naprosté zavržení.“⁵ Představení *Života před sebou* se tedy v Mariánských lázních konalo, ovšem nakonec pouze pro odbornou porotu, diváci na něj neměli povolený přístup.⁶

Po ukončení povinné vojenské služby se Krob chtěl stát důstojníkem československé armády, a tak se přihlásil do důstojnické školy na obor železniční vojsko ve Valašském Meziříčí. Po měsíci ale ve škole skončil a nastoupil na vrtech. Od této práce se dostal k divadlu díky svému kamarádovi z vojny Evženu Novačenkovi, který mu vyjednal místo v Divadle Na zábradlí,⁷ a to přímo ve vyhlášené pantomimické skupině Ladislava Fialky. „Tehdy byl ale takový zvyk, že se každý musel nejdříve osvědčit u takzvané ‚Popelky‘ tohoto divadla, za kterou byla oproti Fialkově pantomimě tehdy považovaná činohra. Díky tomu jsem se však objevil u Grossmana,⁸ kolem kterého se v tu dobu už točil také Havel, jehož postavení v divadle bylo ale pro jeho buržoazní původ tehdy dost na hraně,“⁹ tvrdí Krob.

Havlova absurdní dramata se začala v šedesátých letech Na zábradlí hrát právě zásluhou tehdejšího uměleckého šéfa činohry a režiséra tohoto divadla Jana Grossmana. U toho se Krob natolik osvědčil, že mohl s tím nejlepším doporučením brzy nastoupit

že je nemyslitelné, aby československý voják usnul ve stráži.“ (KOSATÍK, P. Šestatřicátníci. *Host* 21, 2005, č. 8, s. 23.)

⁵ JUNGMANOVÁ, L. Zrození zahradní slavnosti z Havlových literárních počátků. *Divadelní revue* 22, 2011, č. 3, s. 16.

⁶ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012.

⁷ Divadlo Na zábradlí vzniklo v roce 1958 v návaznosti na hudební a divadelní aktivity, které se v druhé polovině padesátých let začínaly rozvíjet v pražské vinárně Reduta, která se divadelně proslavila zejména tamními text-apelovými večery pořádané Ivanem Vyskočilem s Jiřím Suchým, kteří pak spolu s Vladimírem Vodičkou, Milošem Macourkem a dalšími umělci získali pro své divadelní záměry nevyužitý malý sál pro přibližně stopadesát diváků v domě Jednoty katolických tovaryšů na Aněžském náměstí na Starém Městě. K zakladatelské skupině se přidal i mim Ladislav Fialka, herečka Eva Černá, Zuzana Stivínová a šansoniérka Ljuba Hermanová. Toto první malé pražské divadlo se divákům poprvé představilo v prosinci 1958 scénickým leporelem *Kdyby tisíc klarinetů* z dílny J. Suchého a I. Vyskočila. Po něm následovala Fialkova *Pantomima Na zábradlí* (1959) a dále například *moralita* J. Suchého a I. Vyskočila *Faust, Markétka, služka a já* (1959). První krátkou etapu (1959-1961), kdy bylo toto divadlo vedené Ivanem Vyskočilem a Jiřím Suchým a charakterizovalo ho pojmání divadla jako otevřeného tvůrčího procesu zaměřeného na mluvené nebo zpívané slovo a inteligentně, zábavně a hravě uchopené velké téma, divadlo – po odchodu J. Suchého do Semaforu v roce 1959 – ukončilo svou orientaci na hudebně zábavné divadlo a směřovalo svou činohru k racionálnímu divadlu myšlenkového apelu s prvky absurdity. O počátek této éry se v divadle zasloužil zejména režisér, dramaturg a teoretik Jan Grossman, který oproti do té doby vyznávanému amatérismu, snaze o improvizaci a volnost nastavil v divadle přísný řád. Během Grossmanovy éry si také Zábradlí udělalo z tehdejšího lektora a posléze dramaturga tohoto divadla, Václava Havla, svého kmenového autora. Vedle činohry působila v 60. letech Na zábradlí i pantomimická skupina L. Fialky a černé divadlo uvádějící si své samostatné pořady. (ŠORMOVÁ, E. a kol. autorů, *Encyklopedie divadelních souborů*. Praha : Divadelní ústav, 2000, s. 120-122.)

⁸ Jan Grossmann (1925-1993), literární kritik, teoretik, editor, lektor Národního divadla (1946-1948), dramaturg a režisér Armádního uměleckého divadla E. F. Buriana (1953-1956), dramaturg Laterny Magiky (1959-1961), režisér a umělecký šéf činohry Divadla na Zábradlí (1962-1968). V pozici režiséra slavil úspěch i v zahraničí (Holandsko, Západní Německo, Švýcarsko, Rakousko) a také v českých periferních divadlech. Pracoval například v Západočeském divadle v Chebu (1974-1979), v Činoherním klubu v Ústí nad Labem nebo v Divadle Vítězného února Hradci Králové. V Praze pak opět režíroval od roku 1983 v Divadle S. K. Neumanna v Libni a pohostinsky pracoval ve Vinohradském divadle, kde uvedl Haškova *Švejka*. V roce 1989 se opět vrátil do Divadla na Zábradlí, kde až do své smrti zastával funkci ředitele divadla.

⁹ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012.

k Fialkovi, jenže to Krob překvapivě nakonec odmítl¹⁰ a rozhodl se zůstat raději v činohře u Grossmana a svého známého z vojny Václava Havla.¹¹

Grossman uvedl jako vůbec první na repertoár Divadla Na zábradlí v roce 1963 Havlovu *Zahradní slavnost*,¹² kterou v divadle pohostinsky režíroval Otomar Krejča. Tato inscenace se zároveň stala jednou z prvních, poměrně komplikovaných kulisáckých zkušeností Andreje Kroba. *Zahradní slavnost* měla být totiž uvedena podle technicky a finančně náročného návrhu scénografa Josefa Svobody. Tento návrh se skládal z devíti metrů čtverečních prosklené plochy, tedy z devíti skleněných kostek metr na metr, které byly zasazeny do bytelného dřevěného rámu. Zrcadla¹³ uvnitř tohoto rámu byla ještě chráněna předním sklem, aby se nijak nepoškodila.

I přes očividnou náročnost tohoto projektu se ovšem divadlo snažilo Svobodův návrh realizovat. Andrej Krob kvůli tomu vyjednal zhotovení skleněné stěny ve sklárnách v Chudeřicích na Teplicku. Tyto sklárny byly dokonce ochotny poskytnout divadlu slevu¹⁴ pod podmínkou, že u nich divadlo vystoupí zadarmo.¹⁵ Chudeřické sklárny nakonec stihly dekoraci vyrobit, a to ještě před začátkem letních prázdnin.¹⁶ Jenže na začátku září, když se inscenace začala v této výpravě zkoušet, se najednou zjistilo, že je taková dekorace pro Havlovu *Zahradní slavnost* naprosto nevhodná a že vůbec neplní účel. „Tato situace byla velmi závažnou komplikací hlavně pro režiséra Krejču, který navíc Svobodu do divadla přivedl. Těžké to bylo ale i pro Grossmana a ze všeho nejvíce možná právě pro Havla,

¹⁰ „Každý se chtěl tehdy dostat k Fialkovi do té jeho mini skupiny, ve které byli jen tři technici a asi osm mimů. Oni byli v tu dobu totiž velmi úspěšní v zahraničí a zatímco tady se stály fronty na příslib do Jugoslávie nebo na zlaté písky v Bulharsku, s Fialkou se cestovalo například do Indie nebo do Austrálie. Všichni členové Fialkovy skupiny se navíc ze zahraničí vraceli se staršími auty, ledničkami, oblečením a dalšími věcmi, které tady byly tehdy nesehnatelné nebo jen velmi těžko. Samozřejmě, že tohle bylo pro většinu lidí velkým lákadlem, a proto by v tu dobu dělal pro Fialku kdekdo i zadarmo a nosil mu třeba alespoň kafe, jen aby mohl díky němu vycestovat. Já jsem o to ale nějak moc nestál...“ (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

¹¹ Divadlo Na zábradlí Krobovi zpočátku vystavilo pracovní smlouvu pouze na jeden rok a navíc s možností kdykoli ho z funkce jevištního technika odvolat. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, duben 2012)

¹² Na uvedení Havlový *Zahradní slavnosti* měl Grossman zcela zásadní dramaturgický podíl. Díky Grossmanovi byly Na zábradlí uvedeny i další Havlovy hry jako *Vyrozumění* (1965) a *Ztížená možnost soustředění* (1966). Krob k tomu dodává: „Myslím si, že nebýt Grossmana, Havlovy hry by mnohem obtížněji dosahovaly tak výjimečných kvalit.“ (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012)

¹³ Jednalo se o polopropustná zrcadla, což znamenalo, že když se svítilo vzadu a vepředu se zhaslo, tak bylo skrze zrcadla vidět, co se děje vzadu na scéně.

¹⁴ I po slevě vyšla tato dekorace na pět tisíc korun. Skutečně se tedy jednalo o velmi drahou scénu. Jen pro srovnání: plat Andreje Kroba v divadle se tehdy pohyboval kolem jedenácti set korun měsíčně.

¹⁵ Do Chudeřic proto skutečně přijela estráda Divadla Na zábradlí v čele s Ljubou Hermanovou, Janem Libíčkem, Václavem Sloupem a dalšími. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

¹⁶ Premiéra *Zahradní slavnosti* byla naplánovaná na začátek podzimu. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

kterému bylo hned jasné, že se jeho hra na takové scéně odehrát nedá. Tohle znamenalo jediné: muselo se s tím urychleně něco udělat...“¹⁷ vzpomíná Krob.

I přes tento fakt se však inscenace *Zahradní slavnosti* zkoušela dále v této dekoraci. Kvůli vytíženosti divadelních prostor Na zábradlí se zkoušky *Zahradní slavnosti* konaly mnohokrát i v pionýrském domě na Břevnově, kam také Krob dostal za úkol celou tuto skleněnou dekoraci převést a spolu s dalšími kulisáky ji na břevnovském jevišti smontovat a přichystat pro jednu ze zkoušek následujícího dne. „Druhý den jsem tam přijel a celá skleněná dekorace byla rozbitá. Střepey ze zrcadel byly zasekané v židlích až třicet metrů daleko! Pak jsem si ale všiml, že jsou na židli odložené spojky, které mají držet ta jednotlivá zrcadla u sebe. V tu chvíli mi došlo, že se zrcadla nezřítily sama od sebe, že to byl něčí záměr!“¹⁸ Krob trval na tom, že se tato událost musí nahlásit na policii a nechat vyšetřit. Pak za ním ale přišel Grossman a přiznal se mu, že to udělal on spolu s Havlem a Krejčou. Všichni tři totiž tušili, že by se jim *Zahradní slavnost* v takové výpravě nepovedla podle jejich představ. Zničit scénu tímto způsobem se jim jevilo jako jediné možné řešení.¹⁹

Po této aféře byl Krob vyslán Divadlem Na zábradlí za Svobodou, aby ho požádal o rychlé vytvoření nového, podstatně jednoduššího návrhu pro inscenaci. Napodruhé Svoboda navrhnul kovovou konstrukci ve tvaru krychle zhotovené z jednotlivých trubek, na nichž byly navlečeny jakési molekuly. Do premiéry *Zahradní slavnosti* už ale v tu dobu zbývaly jen necelé tři týdny a ani tento Svobodův návrh nebylo snadné zhotovit. Krob proto zajel do Lověny (podnik zpracovávající lamináty), kde chtěl pro divadlo objednat výrobu padesáti laminátových polokoulí. Podnik ovšem tuto zakázku odmítl s tím, že by ji za tak krátkou dobu nestihl splnit. Nakonec tedy Krob požádal Národní divadlo, aby pro Zábradlí vyrobilo takzvaná kopyta (formy na výrobu laminátových polokoulí), dále nakoupil různé chemikálie, textilie, tužidla a spolu s dalšími třemi kulisáky vyráběl v malé dílničce Divadla Na zábradlí týden bez přestávky padesát laminátových koulí.²⁰ „Stala se neskutečná věc... Nakonec jsme to stihli vyrobit! Ještě před generálkou jsme tuto dekoraci, která byla na příkaz Svobody natřená na bílo, sami zvládli postavit, ale on tam pak přišel a řekl nám, ať nakonec ubereme patnáct koulí a celé to přetřeme šedou. Bylo to dva dny před premiérou a my jsme museli přes noc zase všechno oškrábat a přestříkat!“²¹ Nicméně inscenace *Zahradní slavnosti* byla nakonec divácky úspěšná. Nejen na své tvůrce, ale i na všechny členy divadla zapůsobila jako

¹⁷ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012.

¹⁸ Z téhož.

¹⁹ Z téhož.

²⁰ Kvůli výrobě hlavní kovové konstrukce Krob jezdil pomáhat do dílny v pražských Řepích. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

²¹ Z téhož.

dokonalý tmelící prostředek.²² Obětavostí, kterou Krob předvedl v rámci výroby a produkce dekorace pro inscenaci *Zahradní slavnosti*, se tento kulisák rázem zařadil do úzkého okruhu nejbližších Grossmanových spolupracovníků a potvrdil tak svoje místo u divadla.²³

²² Krob vzpomíná, jak po úspěšné premiéře kulisáci předali všem hercům osobně na jevišti stuhy v národních barvách, na kterých bylo zlatým písmem napsáno „No nic...“, což je úryvek z Plzákovi repliky „No nic, tak já už půjdu“ právě ze *Zahradní slavnosti*. Tuto stuhu měl Havel od té doby vystavenou na chalupě na Hrádečku. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

²³ Ke své cestě k divadlu Krob řekl: „Asi ve mně něco od divadla dřímalo. Vzpomínám si na Mělník, kde jsme za války bydleli, náměstí plné lidí, loutkové divadlo, z ničeho nic nálet, bombardování městečka a nějaký loutkář pumy nepumy, s tím maňáskem na mělnickém náměstí hrál. Všichni se rozutekli do krytů – já byl poslední loutkářův divák...“ (BEDNÁŘOVÁ, V. Můj dům, můj Hrádeček.. *Reflex*, 2006, č. 19, s. 30-34)

Program činohry Na zábradlí v šedesátých letech

V době Krobova příchodu bylo Divadlo Na zábradlí na vrcholu své tvůrčí éry. Status jedinečnosti si divadlo udržovalo zejména díky netradičnímu dramaturgickému plánu. Tvůrčí dvojice Grossman – Havel se totiž zasloužila právě v šedesátých letech o mimořádně úspěšnou éru absurdního divadla, když kromě zmíněné *Zahradní slavnosti* (1963) uvedla také Havlovo *Vyrozumění* (1965) a v duchu absurdní poetiky například i hru Alfreda Jarryho *Král Ubu* (1964) nebo Kafkův *Proces* (1966). Divadlo ale vynikalo svým divadelním programem i celkově. Na rozdíl od ostatních divadel hnutí malých scén se totiž právě Zábradlí na popud Grossmana záměrně zřikalo okázalého amatérismu a také zavrhovalo praxi jen jednoho autora.²⁴ Díky tomu se v tomto divadle vzácně pojila profesionalita s otevřenou dramaturgií, ačkoli snaha experimentovat spojovala Zábradlí i nadále s ostatními malými scénami.

Režisér Grossman – mimo jiné také uznávaný divadelní kritik, který svou práci dokázal brilantně pojmenovávat, ba přímo analyzovat – o poetice malých scén ostatně napsal: „Malé divadlo je divadlo ve stádiu zrodu.“²⁵ (...) Divák je tu přitahován tím, co by jinde vnímal jako chybu, nehotovost publikum atrahuje, poněvadž mu dovoluje – doslovně i v přeneseném smyslu slova – vidět ‚za kulisy‘, a to je vždycky přinejmenším pikantní.“²⁶ Zapojovat diváky do hry a vytvářet interakci v pravém slova smyslu, tomu se však Grossman bránil. Podle jeho slov totiž nelze přitahovat nebo aktivovat diváka tím, že se přímo zapojí do děje. Udělat z publika spoluherce pro hru na jevišti tím, že se pomyslně zruší divadelní rampa, to Grossman vnímal jako chybu.²⁷

Program činohry Na zábradlí se držel konceptu takzvaného apelativního divadla. „Apelativnost vzniká tam, kde jsou aktuální ‚problémy‘ nebo ‚otázky‘ položeny a demonstrovány jako výzva k ‚rozhovoru‘,“²⁸ uvedl Grossman a dále vysvětlil, že pro něj znamená apelativnost určitou výzvu k dokončení jisté věci. Proto si také pro divadlo záměrně vybíral neúplné texty, volil smíšené žánry a s oblibou tvrdil, že materiál pro divadlo nepochází z knihovny, ale ze společenské objednávky.²⁹

²⁴ DVOŘÁK, J. a kol. *Jan Grossman : Interpretace*. Praha : Pražská scéna. 1998, s. 51.

²⁵ GROSSMAN, J. *Analýzy*. Praha : Československý spisovatel. 1991, s. 292.

²⁶ GROSSMAN, J. - LUKEŠ, M. Zastaralý vynález In *Jan Grossmann/4 – Texty o divadle 1*, Praha : Pražská scéna. 1999, s. 77-82.

²⁷ Op. cit., s. 77-82.

²⁸ Op. cit., s. 77-82.

²⁹ GROSSMAN, J. Inspirátorem fantazie je intelekt In *Jan Grossman/4 – Texty o divadle 1*, Praha : Pražská scéna. 1999, s. 90-91.

Grossman dosahoval apelativnosti na divadle zejména prostřednictvím náznaku.³⁰ Jeho podstatu však nenacházel v pouhém nahrazení zevrubného popisu, protože náznak měl podle něj smysl pouze tehdy, když dokázal divadelními prostředky o skutečnosti vypovědět spíše více než méně. S pomocí náznaku tento režisér budoval nejen prostor pro hercovu tvorbu, ale otvíral tím i ten pro divákovu fantazii. Grossman zkrátka vnímal otevřený tvar představení jako možnost určité aktivity, na jejímž základě se divák cítil být představením osloven a konkretizoval si ho sám svou interpretací. Náznak měl podle Grossmana zároveň charakter takzvaného prázdného místa, něčeho nedořečeného a nedořešeného. Z této myšlenky ostatně opět vyplývalo, že Grossman jasně počítal s inteligentním divákem, který si uměl tento nedokončený divadelní tvar dotvořit sám, díky vlastní fantazii.

V pojmání herecké práce pak Grossman patřil k zastáncům minimalismu. Snahu o úspornost a faktickou obsažnost nazýval věcností. „Věcnost (...) spočívá v nahrazení souvislé psychologie charakterizační zkratkou, která vzniká přesně odpozorovanou a přísně reprodukovanou textací, a ta je teprve ozvláštněna a zaostřena, stávajíc se tak pravdivější než pravda sama.“³¹

³⁰ MIHOLOVÁ, K. *Král Ubu : Jarry & Grossman & Fára : Divadlo Na zábradlí (1964 - 1968) : Interaktivní rekonstrukce*. Praha : Kant, 2007, s. 10.

³¹ GROSSMAN, J. Inspirátorem fantazie je intelekt In *Jan Grossman/4 – Texty o divadle I*, Praha : Pražská scéna. 1999, s. 274-282.

Grossmanův vliv na Krobovu režii

Grossmanova režijní metoda, které Krob v šedesátých letech v Divadle Na zábradlí nejen přihlížel, ale zároveň se do ní i aktivně zapojoval, měla zcela zásadní vliv na veškerou Krobovu budoucí režii. Z Grossmanových inscenačních principů totiž Krob převzal v podstatě vše.³² Pět let, během nichž bedlivě sledoval jeden z nejvýznamnějších momentů českého divadla, jaký právě Grossmanova éra v Divadle Na zábradlí v šedesátých letech představovala, se Krobovi stalo jedinou, ovšem velice intenzivní a plodnou „divadelní školou“. „On je původcem toho, že se moje první dny u divadla nestaly zároveň i těmi posledními. Od začátku to byl pro mě člověk nesmírně přitažlivý svým mozkem, přemýšlením a zacházením s lidmi. Jeho způsob práce mě fascinoval. To díky němu jsem se naučil divadlu,“³³ tvrdí se zřetelnou hrdostí Krob.

Grossman byl zastáncem principu takzvané tvůrčí dílny. Jedinečná atmosféra souručenství a zájmu všech o společné dílo, která podle všeho panovala v Divadle Na zábradlí, v tom nejlepší možném smyslu představovala kolektivitu divadelního umění. Grossman proto během vzniku inscenace otevřeně a nepředpojatě přijímal a vítal veškeré nápady, které by se daly v chystaném představení jakkoli využít. Podle Krobových vzpomínek dokázal právě tímto způsobem práce vzbuzovat v lidech ve svém tvůrčím týmu dojem spolupodílnictví.³⁴ Kulisáka Kroba Grossmanovy inscenace i jeho pojetí divadla natolik oslovovalo, že začal nabízené možnosti využívat. Jeho invence se výrazně projevila například v již zmíněné Grossmanově inscenaci *Krále Ubu*,³⁵ pro kterou vymyslel pojetí fotoaparátů: „Byly to takové krabičky, na nichž byl přidělaný kus gumového zvonu, který se doma běžně používá na ucpaný odpad. Do tohoto zvonu se nafoukl modrý balónek, který měl představovat čočku fotoaparátu. Každá ta krabička měla mimochodem i svou vlastní spoušť, která dokázala prorazit balónek a čočka pak díky tomu opravdu praskla.“³⁶

Kromě originálních a ve své jednoduchosti nápaditých, navíc s výtvarným stylem, které inscenaci vtiskl Libor Fára dokonce korespondujících rekvizit, připravil Krob pro *Krále*

³² V dokumentu *A znovu Žebrácká opera*, který natočila v roce 1996 pro Českou televizi režisérka Olga Sommerová, Krob o Grossmanovi dokonce prohlásil: „On je pro mě něco jako pánbůh!“

³³ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

³⁴ Z téhož.

³⁵ Na mimořádný úspěch této Grossmannovy inscenace vzpomíná i herec Jan Přeučil: „Král Ubu měl v Divadle Na zábradlí až neuvěřitelně kladnou odezvu u publika. Psalo se o něm i v zahraničních novinách, a tak se o něm doslechli v Západním Berlíně a pozvali nás tam na festival experimentálních divadel. (...) Druhý den ráno po našem nočním představení jsme si mohli v západoněmeckých denících přečíst: neznámí herci z malého divadla ukázali západnímu divadelnímu světu, jak se má hrát moderní současné divadlo. A tak se roztrhl pytel s nabídkami na mezinárodní zájezdy a my jsme s Grossmannovým Ubu projeli celou Evropu.“ (KOLÁŘ, J. Herec má umřít v botách. *Divadelní noviny* 9, 2011)

³⁶ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

Ubu na žádost Grossmana i některé situace. Krob dostal například za úkol, aby něčím „oživil“ scénu příchodu nepřátelských vojsk, a tak si usmyslel, že herci polezou v této scéně po čtyřech s navlečenými bačkorami na nohou i na ruku. Tento vlastní nápad si pak Krob měl na Grossmanovo přání dokonce i sám zrežírovat.³⁷

Krob se částečně podílel i na vypracování původního scénografického návrhu, který ale nakonec realizován nebyl. Klíčovým scénickým prvkem se měly nejdříve stát proměňující se obrazy historických bitev, které Krob spolu s Liborem Fárou, hlavním scénografem inscenace, plánovali zasadit do třech otáčivých stojek tak, aby svým pohybem stojky zajišťovaly proměnlivost scény. Nakonec se ale trojice Grossman, Fára a Krob sešla v jednom pražském hostinci a spontánně se rozhodla pojmout scénu úplně jinak: „Všichni tři jsme šli spolu na záchod. Když jsme se podívali na tu zeď naproti mušlím, najednou to Grossmana napadlo... Tohle bude ono! Ano, přesně taková počuraná zeď se pak stala základem scénografie k jeho *Ubuovi*!“³⁸

Z výše uvedených příkladů je patrné, za jak podstatného spolupracovníka Grossman svého kulisáka Kroba považoval. Dalším důkazem je ostatně i vzpomínka herce Jana Přeučila, která popisuje průběh zkoušek na této inscenaci: „Při zkouškách měl Grossman kolem sebe tým různorodých lidí – své přátele z jiných profesí a pochopitelně všechny tvůrce z divadla včetně kulisáků a techniků – a každý dobrý nápad, který z něho vzešel, uplatnil. Vzpomínám si třeba, že při *Ubuovi* navrhl tehdejší šéf techniky Andrej Krob, aby vojáci na jevišti šoupali nohama po rohožích, že ten nepříjemný zvuk posílí účinek inscenace – a Grossman okamžitě Andrejovi uložil, aby ty rohože opatřil.“³⁹ Grossman tedy Kroba mimořádně zaujal zejména uplatňováním principu spolupodílnictví. Právě tím zřejmě dokázal jeho pozornost udržet u divadla a stát se pro něj skutečnou školou.

Krob se pak snažil probouzet týmového ducha i ve všech inscenacích, které sám režíroval, nicméně u něj tato snaha o kolegiální spolupráci a vzbuzování vzájemné důvěry zřejmě nevycházela pouze z režijního přesvědčení, protože se zároveň obecně ukázala i jako podstatný rys disentu. Stejně jako Grossman se také Krob pokouší skrze každou svou inscenaci tlumočit určitý názor a také on si hru k nastudování zpravidla vybírá podle nosnosti a aktuálnosti její myšlenky. Volbu textu oba tvůrci shodně považují za zcela rozhodující. „Zásada číslo jedna? Dobře hru přečíst. Musíte vědět, na čem pracujete, co režírujete a také jak to povedete. Hra nesmí ztratit svůj původní smysl.(...) Musíte důsledně hledat, co tím chtěl

³⁷ Z Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

³⁸ Z téhož.

³⁹ KOLÁŘ, J. Herec má umřít v botách. *Divadelní noviny* 9, 2011)

dramatik říct a co se tou hrou dá lidem zprostředkovat,⁴⁰ Kromě požadavku myšlenkové roviny dramatu Krob ve své režii vždycky lpí i na několika dalších, na pohled sice banálních, ale pro divadlo zcela zásadních principech: „Vždycky musí být dobře vidět a slyšet a musí se také vhodně zacházet s prostorem.“⁴¹

Právě Grossman dokázal výborně pracovat s malým prostorem jeviště Divadla Na zábradlí, na němž uměl vzbudit dojem dálky a možnost neomezeného pohybu. Princip takového pohybu herce na scéně Krob popsal následovně: „Na malém jevišti nesmí být cesta z bodu A do bodu B nikdy přímá. Musí mapovat určitý prostor. Pak vám ani nepřijde, že je to tak malé.“⁴² Kromě zacházení s iluzí prostoru se Krob od Grossmana naučil i práce s dekoracemi – ty nikdy nesmějí být statické, naopak mají za úkol vzbuzovat dojem neustálé proměny a vždycky musejí mít na scéně svůj smysl. Účelnost každé rekvizity Krob totiž považuje za zásadní.⁴³

Krob převzal od Grossmana i princip režie vycházející především z vlastní intuice, s jejíž pomocí obsazuje herce do jednotlivých rolí a následně je i vede. Stejně jako Grossman také on navíc shledává jevištní prostor jako místo něčeho nedořešeného, pouze naznačeného a nehotového, kde se výsledný tvar nutně dotváří až na základě domýšlení, asociací a s pomocí fantazie přítomného diváka. Divadlo Krob vnímá jako imaginární prostor, do kterého nepatří jakákoliv snaha o popisnost. „Nepotřebuji na jevišti nahá těla, dešť ani živého koně. Divadlo je místem, kde má do hry vstoupit intuice a fantazie člověka. Je na mně, abych si k určitému divadelnímu prostředí vymyslel něco adekvátního, co mi tyhle věci nahradí a vyjádří je. Vždyť právě tohle je divadlo!“⁴⁴

Krob se od Grossmana částečně odlišuje zřejmě pouze tím, jak pracuje s herci. To je však dáno zejména jeho spoluprací s amatéry Divadla na zábradlí, ačkoli je pravda, že i on do menších rolí s oblibou obsazoval například své kulisáky, a to včetně Kroba.⁴⁵ Spolupráce s neherci si však podle Kroba žádá poněkud jiný přístup: „Neherec má svoje vizuální předpoklady. Když například někdo připomíná ministerského předsedu, já ho musím režírovat tak, aby tento vzhled svou mluvou a jednáním ještě podpořil. Zároveň mu ale potřebuji

⁴⁰ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁴¹ Z téhož.

⁴² Z téhož.

⁴³ Z téhož.

⁴⁴ Z téhož.

⁴⁵ Krob si zahrál jednu z menších rolí například v Kafkově *Procesu* (1966).

zachovat jeho přirozený naturel a to i přesto, že ho vlastně ‚okleštím‘ kultivovaným jevištním projevem.“⁴⁶

V některých Krobových inscenacích se však mezi neherci objevil i profesionál. Po něm ale Krob ze zásady vyžadoval, aby ubral ze svých obvyklých hereckých klišé, naučil se prospívat celku a nenarušoval představení tím, že by strhával veškerou pozornost jen sám na sebe.⁴⁷ Schopnost vybrat pro postavu v dramatu vhodného herce považuje Krob za velmi podstatnou.⁴⁸ Proto si také cení svobody, které se mu dostává při výběru neherců do inscenací Divadla na tahu.

Za zcela odlišných podmínek Krob po roce 2000 pohostinsky režíroval v profesionálních divadlech. Tam si musel vybírat z herců ve stálém angažmá a danou hru pak nazkoušet s nimi. O takto „omezeném“ obsazování herců do rolí dokonce tvrdí: „V Divadle na tahu jsem měl a mám šťastnou ruku pořád, protože tam mám absolutní svobodu. Dokud nenajdu k postavám vhodné lidi, nikdo mě nenutí režírovat. V profesionálních divadlech je to problém. Kolikrát se mi stalo, že jsem tam už dopředu věděl, že si nevyberu, takže to pro mě byla vlastně už od prvních zkoušek taková z nouze ctnost, kdy se mi pak ta postava ne a ne vyloupnout...“⁴⁹

Na základě vizuální podoby obsazoval herce do rolí i Grossman.⁵⁰ Další podobnost v inscenačním stylu obou režisérů pak spočívá také v tom, že Krob propaguje – stejně jako kdysi Grossman – minimalistické pojetí herectví bez zbytečných příkras. Herci mají tedy za úkol vycházet při práci na postavě hlavně sami ze sebe, z vlastních životních zkušeností.⁵¹ To ovšem neznamena, že by se jim dostávalo přílišné svobody a konkrétně u Kroba je tomu svým způsobem přesně naopak. Krob má totiž o každé postavě jasně danou představu a vyžaduje, aby ji herec svým výkonem na jevišti naplnil. „Má svoji vizi a tu chce dotáhnout. Cizí nápady moc nepřijímá,“⁵² tvrdí o režisérovi jeden z členů souboru Divadla na tahu a zároveň kulisák u Cimplů, Marek Šimon. Podle výpovědi dalších herců se Krob během zkoušek občas neubrání ani tomu, aby jim některé repliky i nepředehrál. Milan Švehelka na toto téma ovšem

⁴⁶ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁴⁷ Z téhož.

⁴⁸ Jako příklad Krob uvádí: „Ztížená možnost soustředění by nikdy nebyla tak dobrá, kdyby v ní nehrál Jiří Ornest a Eva Holubová a karlovarské Largo Desolato by nikdy nebylo takové, kdyby v něm nebyl František Olšovský.“ (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.)

⁴⁹ Z téhož.

⁵⁰ Kvůli vhodnému obsazení krále Ubu Grossman neváhal objet půlku republiky, dokud pro tuto postavu nenašel až ve Zlíně Jana Libíčka. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.)

⁵¹ Z téhož.

⁵² Z osobního rozhovoru s Markem Šimonem, duben 2012.

dodává: „Vždyť my ale nejsme žádní herci! Nemůžeme mu dát na výběr z několika hereckých poloh. Možná i proto nám s oblibou říká, ať hrajeme sami sebe.“⁵³

Spolupracovat s Grossmanem bylo však pro herce zřejmě mnohem náročnější. Jeho divadelní zkoušky byly totiž podle vzpomínek Kroba časově velmi náročné. „Zkoušelo se třeba do jedné hodiny do rána. Spávali jsme jen pár hodin a mnohokrát jsme nocovali přímo v divadle. Grossman ale vždycky působil, jako kdyby ani spát nepotřeboval, a tak jsme z toho nespali ani my.“⁵⁴

Stejně jako Grossman, také Krob vždycky přesně ví, co po svých hercích chce a v dobrém slova smyslu s nimi obratně manipuluje. Umí si je vkomponovat do vlastních představ, do jednotlivých obrazů. Ani jeden z těchto režisérů tedy hercům sice nenabízí větší prostor pro svobodné vyjádření, ale na druhou stranu se oba snaží vycházet přímo z jejich lidského typu a z fyzických předpokladů, přičemž obojího dokáží využít pro vlastní inspiraci v pojetí postavy. Oba také svým hercům připomínají, že se musejí neustále vracet sami k sobě a hrát postavu za sebe, ačkoli se vši kultivovaností, znalostí jevištního pohybu a také s jeho estetikou.⁵⁵

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že jsou Krobovy režie osobností Jana Grossmana zásadně ovlivněny. Po Janu Grossmanovi Krob navíc symbolicky převzal i jeden z jeho známých a příznačných výroků: „Divadlo se nemá brát příliš vážně, ale má se dělat pořádně.“⁵⁶

⁵³ Z Z osobního rozhovoru s Markem Šimonem, duben 2012.

⁵⁴ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁵⁵ Z téhož.

⁵⁶ Z téhož.

Krobova první amatérská režie

V průběhu divadelních zkoušek Grossmanovy inscenace *Krále Ubu* (1964) se Krob rozhodl z Divadla Na zábradlí odejít. Učinil tak z vlastní iniciativy, a to vzhledem ke svým přetrvávajícím neshodám s nadřízenými z technického provozu divadla. Rozhodnutí odejít ze Zábradlí Krob vysvětluje takto: „Spor jsem měl hlavně s někým z vedení technického provozu divadla... Tehdejší ředitel Zábradlí, pan Vodička, tomu spíše jen přihlížel, ačkoli je pravda, že ani z jeho strany nepanovaly vůči mně sympatie. Věděl o mně, že mám rozvernou povahu, že jsem živel a člověk těžko přizpůsobivý. Nicméně pro někoho jsem byl ten těžce přizpůsobivý, ale pro jiného zase naopak strašně potřebný, protože já jsem té inscenaci skutečně vždycky vydatně pomáhal.“⁵⁷

Po odchodu ze Zábradlí se stal Krob přibližně na rok kastelánem na zámku Březnice, kde byl posléze osloven březnickým národním výborem, aby s místním ochotnickým souborem nazkoušel na zámku nějakou divadelní hru. K nastudování mu bylo nejdříve předloženo drama Karla Fořta *Matčino srdce*, poté ještě prorežimní hra Ludvíka Aškenazyho *Host*. Krob nicméně obě tyto hry odmítl. U prvního dramatu mu nevyhovoval scénář, v druhém případě mu vadil zejména záměr březnických ochotníků, kteří se rozhodli nazkoušet toto drama v kompletně stejném inscenačním provedení, v jakém hru v tu dobu uvádělo Vinohradské divadlo v Praze.⁵⁸

S březnickým ochotnickým souborem se tedy Krob nakonec na spolupráci nedomluvil, ale přímo v Březnici se seznámil s učitelkou zdejší střední školy a s jejími studenty záhy přichystal inscenaci *Krále Ubu*. Na tento svůj první režijní počín vzpomíná Krob následovně: „Když jsem na čas odešel ze Zábradlí a ukryl se na zámek Březnice jako kastelán, divadlo mi tam najednou začalo scházet. S paní učitelkou češtiny jsme v hospodě posbírali šestnáctileté a sedmnáctileté kluky a holky ze zemědělské školy a v rytířském sále březnického zámku jsem s nimi i s ní amatérsky nazkoušel *Krále Ubu*, svůj první režisérský pokus, o kterém se dá říct, že byl docela úspěšný.“⁵⁹

Stejný titul mělo v tu dobu na repertoáru i Divadlo Na zábradlí, nicméně obě inscenace se od sebe zcela zásadně lišily. Krob do své ochotnické ubuovské realizace totiž od Grossmana překvapivě nepřevzal nic z toho, čemu byl ještě v průběhu zkoušení této hry v Divadle Na zábradlí svědkem. O svém plném autorství v březnické inscenaci Krob ostatně tvrdí: „Všechno jsem si vymyslel sám. Upravil jsem Jarryho text, režíroval jsem to, vymyslel

⁵⁷ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁵⁸ Z téhož.

⁵⁹ BEDNÁŘOVÁ, V. Můj dům, můj Hrádeček. *Reflex*, 2006, č. 19, s. 31.

si kostýmy i dekorace. Vybral jsem si dokonce muziku, kterou jsem posbíral z různých oper.“⁶⁰

Krobova březnická inscenace se s tou Grossmanovou ze Zábradlí rozcházela například už v rozsahu textu. Zatímco Grossman pro představení zpracoval všechny tři díly Jarryho hry a inscenaci kvůli tomu dokonce rozdělil do dvou částí, Krob pro svou realizaci využil pouze první díl.

Další zásadní rozdíl spočíval samozřejmě i v hereckém obsazení. Grossman na inscenaci spolupracoval s profesionálním souborem a Krob oproti tomu se studenty bez jakékoli herecké zkušenosti, čemuž se proto snažil podřídit i celkové vyznění inscenace. Krob ke svému pojetí *Ubu* dodává: „Hru jsem si inscenoval podle sebe a podle toho, o čem je ještě dřív, než se zasadí do veškeré té divadelnosti. Uvedl jsem ji zkrátka tak, jak byla původně napsaná: jako veselá, loutková hra velmi mladého, vlastně teprve šestnáctiletého autora. Ostatně právě díky tomu to asi mělo ten půvab a vzbudilo to i divácký zájem.“⁶¹

Krobova ochotnická realizace *Krále Ubu* byla na poli amatérského divadla tehdy skutečně vnímána jako úspěšná. Na Krobovo pozvání se na premiéru do Březnice přijel podívat i Václav Havel, Libor Fára, herec Divadla Na zábradlí Ivan Palec nebo samotný Grossman, kterému se Krobovo pojetí *Ubu* natolik zalíbilo, že dokonce pozval březnické ochotníky Na zábradlí, aby tam svou inscenaci několikrát uvedli. Grossman tak učinil mimo jiné i z toho důvodu, aby měli diváci možnost srovnání této verze hry s tou jeho, a tak došlo k tomu, že se v jednom divadle, ačkoli jen krátce, hrála v podstatě tatáž hra, i když ve dvou různých nastudováních. K nečekanému úspěchu březnické inscenace i v Divadle Na zábradlí Krob dodává: „Březnického *Ubu* jsme hráli před plným hledištěm Zábradlí. Myslím, že to byl pro každého z nás nesmírný zážitek.“⁶²

Krobův březnický *Ubu* poté ostatně zvítězil i na mezikrajové divadelní přehlídce v Jablonci nad Nisou. Na festivalu ochotnického divadla v Hronově v roce 1967 za něj pak Krob dokonce získal cenu za nejlepší výpravu, kterou si ovšem údajně až doposud nevyzvedl.⁶³ Ani po březnickém úspěchu ale Krob kupodivu neuvažoval o tom, že by se stal režisérem. Divadlu se cítil být dál prospěšný hlavně jako kulisák. „Tenkrát se o mně říkalo, že jsem nejlepším kulisákem v Praze. Když se mě lidi ptali, proč nedělám radši režii, ačkoli

⁶⁰ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁶¹ Z téhož.

⁶² Z téhož.

⁶³ Z téhož.

mám k tomu zřejmě určité předpoklady, odpovídal jsem jim, že bych nikdy nebyl v ničem tak dobrý, jako právě v kulisaření.⁶⁴

⁶⁴ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

Krobův návrat k jevištní technice

Na popud Jana Grossmana, který Krobovi po jeho úspěchu s březnickou inscenací *Krále Ubu* řekl: „Andreji, teď je ta správná chvíle. Pojdte se vrátit...“⁶⁵, se Krob po přibližně roční pauze strávené na zámku Březnice do Divadla Na zábradlí opět vrátil⁶⁶ a hned se zapojil do Grossmanovy přípravy Kafkova *Procesu* (1966). Následující sezónu byl však ze Zábradlí částečně vypuzen tehdejším ředitelem divadla Vodičkou⁶⁷ i sám Grossman⁶⁸ a v roce 1968 byl pak z postu uměleckého šéfa činohry Divadla Na zábradlí i oficiálně odvolán. Ještě téhož roku musel divadlo opustit také dramaturg Havel,⁶⁹ který se tehdy ocitl na seznamu zakázaných autorů.⁷⁰ Po Grossmanově odchodu se stal novým uměleckým šéfem činohry Divadla Na zábradlí režisér Jaroslav Gilar, tehdejší Grossmanův asistent. Ten už na příkaz ředitele Vodičky dozkoušel i Grossmanem rozpracovanou *Pomstu ruské sirotky*. S režisérem Gilarem pak v divadle spolupracoval i Andrej Krob.

Po odchodu pro Kroba dvou klíčových spolupracovníků a navíc v době, kdy se z důvodu odchodu dvou vůdčích osobností počínal proměňovat a rozměňovat i styl divadla, se už Na zábradlí necítil dobře ani tento budoucí disident a signatář *Charty 77*, a tak i on z divadla nakonec opět odešel, a to do pražské Reduty, kde začal jako jevištní technik spolupracovat s mimy Ctiborem Turbou a Borisem Hybnerem.

⁶⁵ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁶⁶ Divadlo Na zábradlí mezitím prošlo kompletní rekonstrukcí. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012)

⁶⁷ Herec Jan Přeučil vzpomíná na tehdejšího ředitele Divadla Na zábradlí následovně: „Vodička je v historii českého divadla nejdéle sloužící divadelní ředitel. Osobním založením umělec – psal dobré písňové texty. Neobyčejně obratný taktik. Co si ve skutečnosti myslel, jsme se nikdy nedozvěděli. Vždycky, když byl nějaký průšvih, onemocněl. Třeba až na dva měsíce. Za tu dobu ‚průser‘ vyšuměl a on se vrátil a mohl se chovat tak, že se vlastně nic nestalo. Když jsem byl pět let uměleckým šéfem Zábradlí, prožíval jsem s ním těžké chvíle. Faktem ale je, že úroveň Divadla Na zábradlí udržel i v těžké normalizační době.“ (KOLÁŘ, J. Herec má umřít v botách. *Divadelní noviny* 9, 2011)

⁶⁸ Ke Grossmanově odchodu z Divadla Na zábradlí Krob překvapivě dodává: „To grossmanovské období se vyčerpalo především jím samým. V době zkoušení Macourkovy Hry na Zuzanku v roce 1967 už na něm bylo vidět, jak ho to nebaví a uprostřed zkoušení další hry, tentokrát naivistické *Pomsty ruské sirotky* od Henriho Rousseaua, už došlo mezi ním a ředitelem Vodičkou ke konfliktu, po kterém Grossman z divadla zmizel. Jako velký milovník Brechta tehdy odjel tuším do Mnichova, kde úspěšně uvedl Brechtovu *Žebráckou operu*.“ (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.)

⁶⁹ Politické události v Československu po srpnu 1968 shrnul Václav Havel v rozhovoru s Karlem Hvíždálou následovně: „Po velkém společenském vzepětí roku osmašedesátého, sovětské intervenci a její drásavé dohře vystřídal Dubček Husáka a záhy začalo období mrtvolného ticha. Staronová vládnoucí garnitura se rychle zformovala a provedla čistky... Vyčerpaná společnost si rychle zvykla na to, že všechno, co bylo jednou provždy prohlášeno za nemožné, je opět možné a stokrát demaskovaná a vsátá blbost může zase panovat... Lidé se stáhli do sebe a přestali se zajímat o věci obecné. Začala éra rezignované apatie a obsáhlé demoralizace, začala éra šedivé totalitně konzumní každodennosti.“ (HVÍŽDALA, K. *Dálkový výslech*. Praha : Melantrich, 1989, s. 109.)

⁷⁰ Od října 1970 existoval seznam zakázaných autorů. Knihy těchto spisovatelů byly stahovány z distribuce a ukládaly se do trezoru ministerstva kultury. Úřad pro tisk a informace postupně rušil veškeré noviny a časopisy, které se odmítaly podřídit stranickým normám.

V Redutě se Krob také seznámil se Zdeňkem Svěrákem a Ladislavem Smoljakem, kteří právě sem přesunuli z Malostranské besedy svoje Divadlo Jára Cimrmana kvůli rekonstrukcím, které v besedě v tu dobu probíhaly. O vlivu „Cimrmanů“ na svou budoucí režii Krob říká: „Vzdělával jsem se od nich ve věcech inteligentního humoru, stejně jako v požadavku nehrát a sledovat věrohodnost postav. Jejich hry mi koneckonců hodně připomínají ty havlovské. Například cimrmanovská Ztráta třídní knihy je podle mého názoru stavbou Havlových her hodně inspirovaná.“⁷¹

V rozhovoru pro Pražský deník pak Krob uvedl i další divadelní osobnosti, které zcela zásadně ovlivnili jeho budoucí režii, a to, když na otázku, jak se z režiséra stane kulisák, odpověděl: „To je tak, když ještě ve třidvaceti nevíte, co chcete dělat. Předtím jsem třeba vrtal studny a dělal různé manuální práce a najednou jsem se objevil v Divadle Na zábradlí, kde Jan Grossman tehdy rozjížděl legendární šestiletou etapu svého dramaturgického a režisérského působení. To by přece nezašlo jen blázna! Jan Grossman, Libor Fára, Václav Havel, Ladislav Fialka, Ctibor Turba, Boris Hybner... Tahle jména byla moje škola, protože já žádné jiné školy nemám – jsem jenom vyučený mostař, ale vždycky jsem byl na to hrdý.“⁷²

Krob se z Reduty do Divadla Na zábradlí mimochodem znovu vrátil, a to v roce 1975, když dostal nabídku od Ladislava Fialky stát se šéfem techniky u jeho pantomimické skupiny.⁷³ Krob tuto práci sice přijal, jenže tak učinil už v době, kdy se svými kolegy z řad kulisáků, šatnářů a dalších neherců potají zkoušel Havlovu *Žebráckou operu*, po jejímž uvedení v divadelním sále v hostinci v Horních Počernicích ještě téhož roku dostal z Divadla Na zábradlí definitivní výpověď. Jako oficiální důvod mu byla uvedena reorganizace stavů, neboli jeho pracovní nadbytečnost.⁷⁴

⁷¹ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁷² FOLTÝN, M. Kradu Cimrmanům kulisáky a vracím jim hotové herce. *Pražský deník* 25. 7. 2007.

⁷³ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁷⁴ Z téhož.

Žebrácká opera v Dolních Počernicích

K textu *Žebrácké opery* se Andrej Krob dostal v Havlově knihovně na chalupě na Hrádečku. Pověstnou chalupu na Hrádečku v Podkrkonoší poblíž Trutnova si Václav Havel pořídil dokonce na popud samotného Andreje Kroba, který měl svou chalupu hned vedle. Díky jejich těsnému sousedství pak na společné zahradě mezi dvěma staveními probíhaly už od sedmdesátých let dvacátého století různé kulturní akce. Konaly se tu pověstné zahradní slavnosti,⁷⁵ sjezdy disidentů nebo koncerty undergroundových kapel.

Havlova *Žebrácká opera* se Krobovi natolik zalíbila, že se ji rozhodl uvést, ačkoli si byl dobře vědom toho, že už Havel v tu dobu patřil k režimem sledovaným osobám. Havel hru napsal původně na zakázku pražského Činoherního klubu,⁷⁶ jenže tam už hra nemohla být kvůli dramatikovým protirežimním aktivitám⁷⁷ uvedena. K důvodu zinscenovat *Žebráckou operu* se Krob vyjádřil skromně: „Stal jsem se na Hrádečku sousedem Václava Havla a měl jsem možnost seznámit se s odmítnutými texty – mezi nimi byla právě i *Žebrácká opera*. Říkal jsem Václavovi, že je blbost, aby se tahle hra nehrála. Když ji Činoherák už hrát nemůže, tak já seberu partu kulisáků a uděláme ji.“⁷⁸

Havlovu hru začal Krob zkoušet se svými kolegy z řad kulisáků, osvětlovačů, šatnářek a dalšího personálu z divadla v létě roku 1975. Většina z těchto lidí si navíc ještě přivedla své známé, z převážné většiny lidí pracující mimo oblast divadla. Krob tedy tuto hru rozhodně nepřipravoval s profesionálními herci, ovšem právě to mu podle jeho vlastních slov nejvíce vyhovovalo: „Většina z nich neměla s herectvím nic společného a to mi sedělo. Vedl jsem je k přirozenému projevu. Každý měl vystupovat sám za sebe, zkrátka přesně tak, jak by se v té situaci nejspíš sám choval.“⁷⁹

Přesvědčit lidi k nazkoušení Havlovy *Žebrácké opery* Krob údajně neměl problém. Všichni režisérem oslovení lidé byli příznivci Václava Havla, jeho kamarádi a svým

⁷⁵ Atmosféru Hrádečku a tamní zahradní slavnosti blíže popisuje následující kapitola této práce.

⁷⁶ Václav Havel se k tomu vyjádřil následovně: „Někdy na přelomu šedesátých a sedmdesátých let mi řekl Jan Kačer, že by rád v Činoherním klubu uvedl Gayovu původní *Žebráckou operu* a že by stál o to, abych ji pro něj nějak upravil. Nebylo by to sice pod mým jménem, to by v té době už nešlo, ale oni by byli rádi. Vzal jsem tu nabídku vážně, tím spíš, že jsem žádnou starou hru zatím nepřepisoval a zdálo se mi, že by mě to mohlo bavit. A tak jsem se do toho dal. Nebyla z toho nakonec pouhá úprava, ale víceméně nová hra. Z té původní zůstaly snad jen nejdůležitější postavy a základní vztahy. Čas ovšem běžel, takže pro Činoherní klub bylo stále riskantnější to zkusit. Uvedli to až po dvaceti normalizačních letech.“ (Z archivu kanceláře Václava Havla, zřejmě čteno 1. 11. 2005 ve sv. Anně k 30. výročí Divadla na tahu.)

⁷⁷ Přibližně od roku 1968 se Havel pravidelně zapojoval do politických diskusí a podílel se na prosazování reformem vedoucích k nastolení demokracie. Patřil k hlavním odpůrcům a kritikům normalizačního režimu a řadil se mezi přední české disidenty. Později se stal spoluzakladatelem a mluvčím *Charty 77* a také vystupoval na podporu politických vězňů. Za svou politickou činnost byl následně i odsouzen na čtyři roky vězení.

⁷⁸ MLEJNEK, J. Nejtěžším úkolem je naučit herce nehrát. *Rozhlas* 13, 2006, s. 5.

⁷⁹ KLUSÁKOVÁ, J. Vším jsem byl rád. *Mladý svět* 32, 1990, č. 24.

způsobem i fanoušci znající havlovskou poetiku, což Krobovi usnadňovalo práci a zároveň mu to umožnilo vyhnout se jakémukoliv přemlouvání, a to i přes tu okolnost, že všichni předem tušili, jaké problémy s režimem by jim mohla účast v takovém představení vzhledem k autorovi hry přivodit. „Všichni jsme jistá rizika cítili. Dobře jsme věděli, že se z toho stane politikum. Já si ale na druhou stranu pořád říkal, že nás třeba nechají být a uznají, že bude mnohem moudřejší to nerozmazávat a dát na to spíše rychle zapomenout,“⁸⁰ tvrdí Krob. Nicméně ještě asi dva měsíce před premiérou Krob svolal všechny herce, aby je ještě jednou důrazně varoval před možnými existenčními potížemi. Po této promluvě se své role vzdala jen původní představitelka Jenny,⁸¹ kterou vzápětí nahradila Ivana Losová.⁸²

O představitelích hlavních postav *Žebrácké opery* měl Krob jasno prakticky od začátku.⁸³ Postavu Peachuma svěřil svému kamarádovi Janu Hrabětovi,⁸⁴ kterého považoval podle svých slov za neherce dokonale vyhovujícího havlovské poetice.⁸⁵ Hraběta svým zevnějškem totiž dokonale ztělesňoval Krobovu představu o této postavě. Do role záletného Macheatha Krob obsadil Viktora Spoustu. Ten měl jako jediný ze souboru připravujícího *Žebráckou operu* určitou divadelní zkušenost, a to díky svému působení v ochotnickém souboru fungujícím při Závodním výboru v Xaverově, kde Spousta pracoval jako údržbář. Zásadními změnami v obsazení si prošla hlavně postava Lockita. Toho měl původně hrát Václav Kotek, kulisák z Žižkovského divadla Jára Cimrmana, jenže kvůli pracovně sjednanému zájezdu do Švédska, kde se jako technik podílel na dětském divadelním představení vedeném mimkou Zdenkou Kratochvílovou z pantomimické skupiny Ladislava Fialky, se musel Kotek této role už po několika zkouškách vzdát. Kotkovo místo okamžitě nahradil tehdejší zvukař Divadla Na zábradlí Arnošt Kurel. Ani ten si však v počernickém představení z osobních důvodů nakonec nezahrál. Role zkorumpovaného šéfa policie Lockita tedy na poslední chvíli připadla na samotného režiséra Kroba.⁸⁶

Soubor čítající kolem dvaceti členů se nazval Divadlem Na tahu, ale to jen kvůli odehrání jednoho představení této Havlovy hry. Krobovým záměrem totiž ze začátku nebylo

⁸⁰ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

⁸¹ Jméno této herečky Krob záměrně odmítl prozradit.

⁸² Ivana Losová, tehdy studentka herectví na DAMU, se později provdala za kulisáka a herce Jana Kašpara z Žižkovského divadla Jára Cimrmana.

⁸³ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁸⁴ Začínal jako elektromechanik, od roku 1978 působil v Žižkovském divadle Jára Cimrmana jako osvětlovač a vzápětí i jako herec. Nakonec se stal profesionálním hercem. Kromě divadla je ale známý také z televizních seriálů a z českých filmů.

⁸⁵ ERML, R. Vzpomínky kulisákovy IV. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 13, s. 16.

⁸⁶ V představení dále hráli: Jana Tůmová, Lída Michalová, Zdena Žárská, Jan Kašpar, Jana Řípková-Sekyrová, Zina Kuščínská, Anna Kotková, Renata Wernerová-Medunová, Ivana Losová-Vostárková, Alexandr Baškovský, André Androvka Černoušek, Jiří Hasák, Prokop Voskovec a Alena Hasáková.

zakládat nějaký divadelní spolek,⁸⁷ a proto ani název souboru neměl evokovat žádnou stabilní divadelní instituci, ale raději vzbuzovat dojem určité akce. Termín měl tedy především odkazovat k divadlu v pohybu a zároveň představovat divadelní tah – jeden z klíčových scénických mechanismů sloužících k vytahování a zároveň ke spouštění různých těles na scénu. Vzhledem k převaze divadelních kulisáků v tomto souboru byl tento termín navíc velmi výstižný.

Inscenace *Žebrácké opery* se připravovala přibližně tři čtvrtě roku. K prvním zkouškám došlo v dubnu 1975 na Krobově chalupě na Hrádečku, kde byly vybrané úryvky z dramatu poprvé předvedeny i samotnému autorovi hry Václavu Havlovi. Ten podle Krobových slov údajně až do poslední chvíle nevěřil, že by se souboru skutečně povedlo jeho hru nastudovat.⁸⁸ „Dali jsme židle a kanape stranou a v kuchyni jsme Václavovi předvedli, co už máme hotovo. Myslím, že tehdy konečně začal věřit tomu, že tu inscenaci opravdu nazkoušíme.“⁸⁹

Zkoušky *Žebrácké opery* probíhaly po bytech, půdách, hostincích a dokonce ve stodolách.⁹⁰ Nakonec hra ale dospěla do fáze, kdy ji bylo nutné vyzkoušet i na jevišti, a tak se Krob snažil takový prostor obstarat. Nejdříve se mu podařilo zprostředkovat zkoušku v pražské Redutě, kde byl v tu dobu zaměstnaný jako jevištní technik. Tam se Havlova *Žebrácká opera* zkoušela pod záminkou nacvičování představení Brechtovy *Žebrácké pery* pro údajný vánoční večírek. „Když se přišel pan Budlovský, tehdejší ředitel Reduty, podívat na zkoušku, trochu nám zatrnulo. Jména postav v obou hrách se ale naštěstí shodovala, a tak ředitel nic nepoznal a naopak nám ještě popřál hodně zdaru a spokojeně odešel v domnění, že se tam nic zakázaného neděje,“⁹¹ vzpomíná Krob. Ani prostor Reduty ale úplně neodpovídal Krobově představě o jevišti pro představení *Žebrácké opery*. Reduta byla spíše kavárna se dvěma menšími pódii – s jedním nalevo a druhým napravo. Pro hereckou zkoušku v jevištním prostoru to svůj účel sice splňovalo, ale stejně bylo nutné, aby si herci hru vyzkoušeli ještě na

⁸⁷ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

⁸⁸ Havel své pochybnosti ostatně potvrdil i zpětně v rozhovoru s Karlem Hvížd'alou v *Dálkovém výslechu*: „Do poslední vteřiny jsem nevěřil, že se představení uskuteční, ale uskutečnilo se, hlavně asi díky nepozornosti místních úřadů, kterým byl tento titul zřejmě povědomý, a tak to úřady povolily, aniž se pořádně zeptaly, kdo to napsal.“ (HVÍŽD'ALA, K. *Dálkový výslech*. Praha : Melantrich, 1989, s. 109)

⁸⁹ BEDNÁŘOVÁ, V. Můj dům, můj Hrádeček. *Reflex*, 2006, č. 19, s. 31.

⁹⁰ Nesnadný průběh zkoušek shrnul Krob slovy: „Inscenace tehdy vznikla díky společenství lidí, které se scházelo po různých bytech, aby nazkoušelo a předvedlo svým přátelům a příznivcům Havlovu hru. Všichni ti kulisáci, šatnářky, údržbáři, řidiči, studenti a úředníci na rozdíl ode mě nevěřili tomu, že by se toto představení mohlo ještě někdy opakovat.“ (KROB, A. *Divadlo na tahu 1975-1995*. Praha : Originální videojournal. 1995, s. 1)

⁹¹ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

klasickém jevišti.⁹² Další utajená zkouška *Žebrácké opery* se tedy konala přímo v Divadle Na zábradlí během jedné soboty a neděle, a to za úplné nevědomosti tehdejšího ředitele divadla, Vladimíra Vodičky. Krob měl v divadle několik přátel, kterým o tom, co chystá, mohl upřímně říct. Přístup do divadla zajistil souboru vrátný, pan Psota. Režisérovu důvěru měl také tehdejší ekonom divadla Bohumil Limburský, který zřejmě právě panu Psotovi řekl, aby je o víkendu pustil nahoru do zkušebny divadla i dolů na jeviště.

Po onom prvním předvedení vybraných scén autorovi, k němuž došlo na počátku zkoušení, obdržel režisér Andrej Krob od Václava Havla přibližně jedenáct stran dlouhý dopis, ve kterém mu Havel nejprve vyjádřil svou velkou podporu a zároveň obdiv všem těm, kteří se na představení podíleli: „Ze všeho nejdřív bych chtěl říct, že – bez ohledu na to, jakou hru zkoušíte, zda to dotáhnete do konce a jaký nakonec bude výsledek – považuji za výborné, že jste se takhle dali dohromady, že společně něco hledáte a že si dokážete najít čas a energii na věc, s níž máte jen dřinu a z níž vám zřejmě nevyplyne žádný zisk. Zdá se mi to v tom dnešním přízemním světě něčím velice vzácným, hezkým a smysluplným...“⁹³ Vzápětí ale Havel v dopise jasně stanovil i to, čím by se měl Krob při inscenování *Žebrácké opery* řídit a jak by měli herci na svých postavách pracovat: „Vím, že je to těžké, ale co se dá dělat, vybrali jste si po této stránce jednu z nejtěžších her... Tady se totiž nic nedá říkat přibližně, jít jen po celkovém obsahu nebo smyslu repliky jako v nějaké realisticko-psychologické hře (...) Tady celý účinek stojí a padá s jazykem, s jeho exaktností, syntaktickou logikou, s jeho melodií a rytmem, tady záleží na každém slově, nic nelze vynechat nebo říct jinými slovy. Okamžitě to bere situaci jiskru a zplošťuje ji to na úroveň příběhu.“⁹⁴

Po úvodní obecnější části dopisu se Havel zaměřil na detailní rozbor jednotlivých hereckých výkonů. Ocenil, že se každý z herců snažil pojmout svou roli autenticky, v rámci určitého typu a způsobu vyjadřování a také dal najevo svou radost, že se hercům daří „vytvořit jakési zvláštní napětí mezi ‚nízkostí‘ toho, o čem se mluví, a vysokým jazykem, kterým se o tom mluví – totiž, že zloději a kurvy mluví jako psychologové a sociologové.“⁹⁵

Z herců hodnotí Havel kladně zejména výkony dvou hlavních představitelů – Viktora Spousty v roli Macheatha a Jana Hraběty v Peachumovi. Podobně se mu zamlouvá také Lída Michalová jako Polly: „... i ona je přirozená a tvárná, na jejím pojetí postavy není třeba nic měnit, jen konkrétně vypracovávat a pilovat jednotlivé situace.“⁹⁶ Naopak jisté pochybnosti o

⁹² Z Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

⁹³ Z Havlova dopisu Krobovi ze dne 29. 9. 1975 uloženém v osobním archivu Adreje Kroba.

⁹⁴ Z téhož.

⁹⁵ Z téhož.

⁹⁶ Z téhož.

dostatku hereckého talentu Havel projevil vůči představitelce Jenny.⁹⁷ Kladně sice hodnotil její snahu o přesné odříkávání textu, nicméně po herecké stránce považoval její roli za stále nedostatečně nazkoušenou a navrhoval, aby se scény, v nichž se Jenny objevuje, zkoušely víc kontinuálně, čímž by si mohla její představitelka lépe uvědomit vývoj své postavy a zapracovat na určité gradaci.

Větší výhrady měl Havel i k Janě Tůmové v roli Elisabeth Peachumové. V dopise se snažil najít a pojmenovat důvody určité rozpačitosti jejího výkonu, hledat cestu k zlepšení a zároveň také popsat důsledky, které do hry přináší neúplnost pojetí její postavy: „...zatím zřejmě dost tápe (...) Je třeba vymýtít její ostych a najít psychologickou pravdu té postavy a teprve z té pravdy odvodit její fyzické jednání; nestačí ji jen zaměstnat tou či onou činností, je třeba ujasnit si, co si při té činnosti myslí, proč se jí věnuje (...) jak prožívá situace (...) pak nebudou ani její repliky působit tak rozpačité (...) ta rozpačitost myslím vychází z toho, že není jasné, proč to či ono říká, co tím sleduje, jaké je vnitřní rozpoložení její mysli a jaký vztah k Peachumovi a ostatním to zrcadlí.“⁹⁸

Havel v dopise obecně formuloval svůj požadavek přísného dodržování textu a přesné herecké uchopení každé situace, která bude rozehrána nejlépe prostřednictvím jakési vystihující zkratky. Po hercích také vyžadoval přesnou a synchronizovanou hereckou souhru.

Kromě podrobného popisu hereckého stylu i jednotlivých hereckých výkonů autor v dopise dále zdůraznil i význam dobře zažitého hereckého aranžmá. Jakmile si totiž herec svůj pohyb na scéně zautomatizuje, neboli konečně přestane myslet na to, kde má v daný moment stát či odkud a kam v určité chvíli musí přejít, jeho jednání okamžitě získá na větší přirozenosti. Z hlediska scény se pak Havel konkrétně vyjádřil ke Krobově takzvané „židlové koncepci“ – k jeho hře s židlemi, která se měla stát jednotícím prvkem celého představení. Obecně vzato se tento nápad Havlovi zamlouval, protože představení mohl scénicky spojit v jeden celek, dát mu konkrétní tvar a pomoci hře i hercům, ale zároveň v dopise varoval před důsledným dodržováním tohoto principu, aby to nakonec představení spíše neuškodilo. „Nesmíš se zkrátka stát otrokem svých židlí. (...) Jakmile se z toho stane průhledný stereotyp, přestane to poutat pozornost a začne to nudit,“⁹⁹ napsal Havel.

Jasně doporučení o tom, jak by měl Krob v *Žebrácké opeře* s židlemi pracovat, Havel popsal na následujícím příkladu: „Třeba: přesouvání (honička se židlemi) kolem stolu

⁹⁷ Jenny si nakonec zahrála Ivana Losová. Jméno původní představitelky Jenny, o které píše Havel ve svém dopise, nechtěl Andrej Krob zveřejnit, a to kvůli jejímu rozhodnutí nakonec od své role z obav před důsledky raději odstoupit.

⁹⁸ Z Havlova dopisu Krobovi ze dne 29. 9. 1975 uloženém v osobním archivu Adreje Kroba.

⁹⁹ Z téhož.

(Lockit-Peachum) je skvělý nápad – chceš-li ale, aby vyzněl, pak je nech přesunout pětkrát a ne stodvacetkrát! Tím to zevšední a diváka to lehce nasere. (...) Divák by měl vždy zapomenout, že se ta honička koná – a přesně v té chvíli, kdy na to zapomenul, měla by začít – ale hned zase skončit a čekat, až na to zapomene. A pak znova. To teprve bude dramatické, to bude sranda, to dostane vtip a gradaci! Taková kompoziční práce je velká věda. (...) O jedno kopnutí do prdele míň nebo o jedno víc – a vše je ztraceno a nikdo se nesměje.“¹⁰⁰

Podobných připomínek k rozpracovaným situacím chystaného počernického představení se v Havlově dopise objevilo podstatně více. Z charakteru autorových postřehů je však patrné, že Havel tímto dopisem Krobovi s realizací představení i s jeho konečnou podobou velmi významně pomohl. Krob si toho byl ostatně dobře vědom, a tak dopis v žádném případě nebral jako seznam autorových výtek, ale naopak si ho velmi cenil a dokonce ho považoval za jakýsi klíč k realizaci *Žebrácké opery*.¹⁰¹ V televizním pořadu *Noc s Andělem* dopis dokonce označil za jakýsi „manifest“ Divadla na tahu.¹⁰²

Představení *Žebrácké opery*¹⁰³ se nakonec uskutečnilo 1. listopadu 1975 v divadelním sále hostince U Čelikovských, v Horních Počernicích. Tři dny před premiérou se v sále konala i generální zkouška představení, na které byl přítomen Václav Havel s Janem Grossmanem. Společně s nimi Krob na generálce řešil zejména technickou stránku představení. Zajímal se hlavně o to, jak zamezit hluku vycházejícího z hostince, který byl v bezprostřední blízkosti sálu. „Na stěny a dveře jsme dávali matrace, aby představení nic nerušilo. Také jsme opravovali oponu, která měla být znovu použita po přibližně dvaceti letech.“¹⁰⁴

Prostory divadelního sálu dojednal člen souboru z Horních Počernic, herec Viktor Spousta, který se osobně znal se zaměstnanci počernického národního výboru, protože zde jako amatérský herec jednou do roka účinkoval s Ochotnickým souborem z Xaverova v představení uváděných v rámci schůzí ROH. Spousta na úřad přinesl Krobem sepsanou žádost o povolení tohoto představení, které se mělo odehrát pod záminkou, že se hra nabídne pražským kulturním střediskům.¹⁰⁵ *Žebrácká opera* byla úřadem schválena překvapivě i přes skutečnost, že byl po pravdě uveden její autor. Tuto okolnost si Krob vysvětluje následovně:

¹⁰⁰ Z Havlova dopisu Krobovi ze dne 29. 9. 1975 uloženém v osobním archivu Adreje Kroba.

¹⁰¹ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

¹⁰² Krob se takto vyjádřil v diskusním pořadu České televize *Noc s Andělem* premiérově vysílaném 10. prosince 2005. Spolu s Krobem se ve studiu objevil i Václav Havel, Ladislav Smoljak, Sylvie Krobová a další. Díl byl natočen u příležitosti třicátého výročí založení Divadla na tahu.

¹⁰³ Andrej Krob inscenoval *Žebráckou operu* celkem čtyřikrát. Třikrát s Divadlem na tahu a jednou dokonce v Polsku v Jelenie Góre. Ve hře se ovšem otevřeně hovoří o nevěstincích, a tak byla v katolickém Polsku už po deseti reprízách *Žebrácká opera* z repertoáru divadla stažena.

¹⁰⁴ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012

¹⁰⁵ Z těchto vzdělávacích center ale do Horních Počernic nakonec dorazil jen zástupce jednoho z nich. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012)

„Nahlásili jsme to jako Havlovu adaptaci Brechtovy Žebrácké opery. Úředníci byli nadšeni z Brechta, a tak jim asi nějak nedošlo, že v tom figuruje i Havel, který byl v tu dobu označován za nepřítele režimu. Bolševici se zřejmě natolik snažili, aby se na Havla zapomnělo, až na něj nakonec zapomněli i sami jejich úředníci.“¹⁰⁶

Představení bylo povoleno pod dvěma podmínkami: zaprvé se za něj nesmělo vybírat vstupné a zadruhé se muselo obejít bez jakékoli reklamy.¹⁰⁷ Navíc měl být v sále přítomen jeden člen národního výboru, který by na průběh celého představení dohlížel. Podle Krobových vzpomínek ale tento člověk přibližně v polovině představení během přestávky ze sálu odešel a už se do něj nevrátil. Po odehrání představení údajně asi týden mlčel, jenže pak už to zřejmě nevydržel a šel raději jistou podivnost, která čišela z uplynulého představení, nahlásit na policii.¹⁰⁸

Počernická *Žebrácká opera* skutečně vzbuzovala dojem určitého druhu spiklenectví. Děj o zkorumpované policii, zlodějích a prostitutkách se dal totiž snadno aplikovat i jako odkaz na společenské události,¹⁰⁹ které provázely sedmdesátá léta v Československu od vstupu sovětských vojsk v srpnu roku 1968. Strach a ztráta osobní svobody, kvůli které zejména celá řada umělců zvažovala emigraci,¹¹⁰ vyvolávala mezi herci a diváky pocit zvláštního sepjetí, které bylo ještě umocněno Krobovým netradičním „tichým proslovem“ těsně před začátkem hry. Režisér vyšel před oponu, zapálil si cigaretu a bez jediného slova přibližně minutu postával před zraky diváků v sále. Poté zase z jeviště v naprosté tichosti odešel. Už tato předehra působila mimořádně provokativně. Jeden z přítomných diváků, herec

¹⁰⁶ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

¹⁰⁷ KOVAŘÍK, V. Světová premiéra v Počernicích. *Mladá fronta Dnes* 16, 1990, č. 77, s. 4.

¹⁰⁸ *Andrej Krob na tahu*. Česká televize, prem. 2012, režisér neuveden.

¹⁰⁹ Okupací sovětskými vojsky v srpnu roku 1968 byl zastaven program takzvaného Pražského jara, který se zasazoval o úpravu politického systému, o takzvanou demokratizaci společnosti. Měl se budovat takzvaný „socialismus s lidskou tváří“, čemuž ovšem zamezila následná normalizace. Od srpnové okupace pak docházelo k pravidelným čistkám na vysokých školách, v kulturních institucích a také v Akademii věd. Přísné cenzuře čelily zejména sdělovací prostředky. V roce 1969 se pak definitivně uzavřely hranice na západ.

¹¹⁰ Kvůli nepříznivé společenské situaci emigroval například spisovatel Arnošt Lustig, Josef Škvorecký nebo Ivan Diviš. Další autoři naopak považovali jakýkoliv veřejný odpor za zbytečnou provokaci a spíše se stahovali do ústraní. Jiní reagovali na svůj zákaz publikovat účastí na pravidelných uzavřených setkáních, kde si mezi sebou svoje díla předčítali. Tyto sešlosti organizoval zejména tehdy zakázaný spisovatel Ivan Klíma. Ten se zasloužil například o vznik samizdatového měsíčníku *Obsah souvisejícího s Edicí Petlicí*, kterou v roce 1972 založil spisovatel Ludvík Vaculík. *Petlice* byla považována za jeden z nejvýraznějších edičních počinů v českém samizdatu vůbec. V této knižnici sice zpočátku vycházela pouze soudobá beletrie, vzápětí se k ní ale přidaly i reportáže, publicistické a historické práce, literární a vědecké eseje a také studie z různých oborů společenských věd. Od druhé poloviny osmdesátých let pak v *Petlici* vycházely i divadelní hry (například hry Václava Havla nebo Pavla Landovského) a sbírky fejetonů. K nejčastěji publikovaným autorům v *Petlici* patřila Vaculíkova generace autorů – Ivan Klíma, Pavel Kohout, Eva Kantůrková nebo Jiří Grůša. Po úspěšné *Petlici* vzniklo i několik dalších samizdatových edic. Například *Edice Expedice*, kterou v roce 1975 založil Václav a Olga Havlovi spolu se svými dalšími spolupracovníky. *Expedice* doplňovala Vaculíkův koncept samizdatu ještě o underground, texty z přírodních věd a různé překlady.

Jan Tříška, k tomu výstižně dodal: „Byl to prostě dokonalý trik...“¹¹¹ Originálním způsobem bylo představení *Žebrácké opery* nejen zahájeno, ale také ukončeno. Andrej Krob totiž na závěr prošel celým sálem až k autorovi hry a přede všemi mu symbolicky předal květinu, čímž otevřeně potvrdil a zveřejnil jeho autorství.¹¹²

Hudbu k počernické *Žebrácké opeře* natočil Pavel Klikar s Originálním pražským synkopickým orchestrem. Se scénografií¹¹³ Krobovi pomáhal Martin Hoffmeister, syn známého výtvarníka Adolfa Hoffmeistera. Scéna se proměňovala vždy za staženou oponou podle aktuálně hraného obrazu a její základní složkou byl nejčastěji stůl s židlemi – obojí tvořilo hlavní dekoraci pro obraz kuchyně Peachumových a také pro hostinec, jen s tím rozdílem, že se na jeviště přidalo o jeden stůl víc a do pozadí se ještě umístil malovaný panel jakési hospody. Prostředí nevěstince Krob znázornil jen křeslem s červeným přehozem a důležitou součástí scénografie se staly také dveře, kterými se monitorovaly příchody herců na jeviště nebo jejich odchody z něj.¹¹⁴

Scéna k tomuto představení se vyznačovala zejména snahou o účelnost, hravost a také záměrem o pouhou náznakovost. V případě Divadla na tahu se ovšem musí brát v potaz i nedostatek financí a také přihlédnout k faktu, že tomuto spolku v podstatě ani nezbyvalo nic jiného, než pojmout svou scénografii vždy minimalisticky a vycházet jedině z takové dekorace, která je k sehnání nebo k zapůjčení zadarmo. Na druhou stranu ovšem nutno dodat, že Krob po celou dobu fungování Divadla na tahu stejně zastával a neustále zastává ten názor, že Havlovým hrám sluší dekorační střídmost ze všeho nejvíce, a právě proto se snaží umísťovat na scénu jen takové předměty, které se mu po přečtení hry jeví jako zásadní nebo si o nich myslí, že by mohly na jevišti dobře „hrát“. Dekorace by na sebe totiž zcela rozhodně neměla – speciálně v těch Havlových hrách – strhávat přílišnou pozornost, aby se tím divák omylem neodváděl od toho nejpodstatnějšího, čímž je u Havla výhradně text.

Vzhledem k již zmíněné náročnosti a obsáhlosti Havlových textů se herci během představení neubránili textovým výpadkům. Nejvýrazněji se toto selhání projevilo u Viktora Spousty v roli Macheatha. Herec ovšem nezpanikařil, ale využil výpadku k jakémusi improvizovanému zcizovacímu efektu: „Viktor se omluvil divákům a zašel dozadu k nápovědě. Vzápětí se vrátil zpět na jeviště a opět pokračoval, a to už bez sebemenšího

¹¹¹ *A znovu Žebrácká opera*. Česká televize, prem. 1996, režie Olga Sommerová.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Na výtvarné stránce dalších inscenací Krob spolupracoval zejména se scénografem Janem Duškem. Představu o tom, jak má vypadat stylově čistá a účelná scéna převzal Krob od výtvarníka Libora Fáry, s nímž spolupracoval v šedesátých letech v Divadle Na zábradlí. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.)

¹¹⁴ Velmi podobně Krob vyřešil scénu i pro inscenaci *Žebrácké opery* v roce 1995.

zaváhání. Diváci to ale naopak uvítali bouřlivým potleskem! Že někomu vypadne text nebo se vám při představení zasekne opona? To přece k ochotnickému divadlu patří. Vždyť v jiných divadlech se tento dojem naivity dokonce pokoušejí vyvolávat uměle! Diváci mají takové situace rádi a já koneckonců také.“¹¹⁵

Krob vyžadoval po hercích civilní polohu herectví, které odpovídá jejich typu. Na tomto hereckém stylu¹¹⁶ bez jakékoli hlubší psychologičnosti Krob ostatně trval i ve všech svých dalších budoucích režiiích.¹¹⁷ Krob si totiž dobře uvědomoval, že právě Havlovým hrám sluší toto herecké pojetí nejvíce.¹¹⁸

Přibližně týden po uvedení *Žebrácké opery* už policie začala vyslýchat aktéry představení a také ty, kteří byli jako diváci přítomni v sále.¹¹⁹ Mezi těmi nechyběl z herců například Pavel Landovský, Vlasta Chramostová, Marie Málková, Jan Tříška, dále režisér Luboš Pistorius a Otomar Krejča nebo spisovatel Ludvík Vaculík. Z divadla od Cimrmanů se na *Žebráckou operu* přišel podívat jen herec Jan Klusák. Ostatní se rozhodli, že na představení raději nepůjdou. „Všem od Cimrmanů jsem dopředu přiznal, co chystám a varoval jsem je, že z toho můžou být problémy... Herci pak v divadle dokonce hlasovali o tom, jestli se na toto představení přijdou podívat nebo ne. Nakonec se rozhodli – a podotýkám, že velmi rozumně – že do Počernic nepůjdou a já jsem byl upřímně rád. Třeba takového Smoljaka, se kterým jsem se hodně kamarádil, bych opravdu nechtěl mít na svědomí.“¹²⁰ Na představení se ale naopak objevil Krobův guru / učitel z Divadla Na zábradlí, režisér Jan Grossmann, který mu pár dní před premiérou poslal dokonce povzbuzující dopis, v němž stálo: „Andreji, to musíte spustit. Máte to dobře přečtené, všichni víte, o čem ta hra je.“¹²¹

Přestože představení *Žebrácké opery* údajně nevzniklo jako protest vůči stávajícímu režimu,¹²² ale podle Krobových slov spíše z obyčejného nadšení pro hru a z touhy ji inscenovat, vzápětí si tato kulturní akce vysloužila status manifestace svobody.¹²³ Taková situace byla ostatně pro období normalizace příznačná. Každý svobodný čin – ač nemusel být

¹¹⁵ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

¹¹⁶ Herectví Divadla na tahu je věnována jedna z kapitol této diplomové práce.

¹¹⁷ Viz Seznam Krobových režii v příloze této práce.

¹¹⁸ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

¹¹⁹ Premiéry a zároveň derniéry představení se zúčastnilo okolo tří stovek diváků. Václav Havel k tomu v *Dálkovém výsledku* s Karlem Hvízdálou dodal: „Vědouce, že jde o atrakci neopakovatelnou, pozvali jsme tam kdekoho (...) když se dnes dívám na fotografii hlediště, vidím tam sedět několik budoucích mluvčích Charty 77, bezpočet jejích budoucích signatářů, ale i různé herce a režiséry z pražských divadel a další kulturní osobnosti.“ (HVÍŽDALA, K. *Dálkový výsledek*. Praha: Melantrich, 1989, s. 109-110.)

¹²⁰ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

¹²¹ ERML, R. Vzpomínky kulisákovy IV. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 13, s. 16.

¹²² Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

¹²³ *A znovu Žebrácká opera*. Česká televize, prem. 1996, režie Olga Sommerová.

zpočátku zamýšlený politicky – se právě pro svou svobodomyšlnost a nezávislost okamžitě jevil jako protestní. Proto také po uvedení *Žebrácké opery* následovaly rozsáhlé policejní represe.¹²⁴ Proti těm brojil zejména autor hry Václav Havel, který dokonce neváhal napsat dopis Státní bezpečnosti a následně i tehdejšímu pražskému primátorovi Zdeňku Zuzkovi. V obou těchto dopisech Havel žádal, aby se upustilo od perzekuce režiséra a herců a také v nich vysvětloval, jaké má ke svému požadavku důvody: „Obvinění režiséra a herců z provokačních záměrů je zcela nesmyslné, stejně jako podezření, že jsem představení zorganizoval já sám a že jsem před účinkujícími skryl jeho pravý – to jest politicko-provokativní – cíl. (...) Kampaň kolem počernického představení mimo to, že nemá žádný věcný podklad (...) přináší navíc (...) opačný efekt, než jaký by se zdál být – i z hlediska státu – žádoucí (...) Počernickému představení se však vším, co se z něho a kolem něho dělo, dává naopak dál a dál zcela nepřiměřená a nesmyslná publicita, takže se z něj dodatečně stává senzace, o níž se znovu a znovu všude mluví a která tudíž probouzí nový a nový zájem.“¹²⁵

Havel v tomto dopise také uvedl, že se celá kampaň proti představení strhla jedině z důvodu přetrvávající nevěle, která vůči němu panuje ze strany režimu. Dále ovšem zásadně trval na tom, že jeho odpor k režimu s uvedením počernické *Žebrácké opery* nijak nesouvisí, když napsal: „Odpor režimu ke mně a mé výhrady k režimu jsou ale, domnívám se, čistě věci našeho vzájemného vztahu, totiž vztahu státu a občana, a nijak nesouvisejí s hrou, představením, herci a diváky (sám vím nejlépe, jak byl okruh těch, kteří na představení přišli, názorově pestrý). Každý slušnější autor na světě má nějaké menší nebo větší neshody se svou vládou – tak už to prostě je –, ale musím přiznat, že nevím o jediném případě v dějinách moderního divadla, kde by politický odpor vlády k autorovi byl přenášen na jeho herce, jeho publikum a vůbec na celou kulturu, k níž náleží.“¹²⁶

Ani zásluhou Havlova dopisu se však politická kampaň, která se strhla kolem počernického představení, nijak neuklidnila. Nepříjemnými několika hodinovými výslechy si prošel zejména režisér Andrej Krob, který byl kvůli realizaci *Žebrácké opery* vzápětí i propuštěn z Divadla Na zábradlí. Výpověď z divadla dostala kvůli účasti na představení také Krobova manželka, Anna Freimanová, která v tu dobu pracovala v divadle jako dramaturgyně.¹²⁷

¹²⁴ Za svou přítomnost v sále byl zákazem herecké činnosti potrestán například herec Jan Tříska. Z herců představení ale nakonec ztrátou zaměstnání nikdo potrestán nebyl.

¹²⁵ Z dopisu pražskému primátorovi Zdeňku Zuzkovi ze dne 25. 12. 1975. (Dopis z archivu kanceláře Václava Havla, s laskavým zapůjčením Anny Freimanové)

¹²⁶ Z téhož.

¹²⁷ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

Kvůli výpovědi se Krob s Divadlem Na zábradlí dokonce soudil. „V prvním stání jsem spor s divadlem vyhrál, protože Zábradlí zastupoval můj kamarád Bohumil Limburský, tehdejší ekonom divadla. Soudce mezi námi ale vyzoroval velmi přátelskou atmosféru, a tak pochopil, že za mou výpovědí stojí jediné tak neshody s režimem,“¹²⁸ tvrdí Krob.

Proti prvnímu rozsudku ve prospěch Kroba se ale Zábradlí okamžitě odvolalo. Druhé stání už vedl jiný soudce a divadlo tentokrát zastupoval Ivo Bělík, který Krobovi nebyl nakloněn, a proto už Krob podruhé u soudu prohrál. Od toho momentu mu začala platit i výpověď z divadla, kam už tedy v podstatě nesměl vstoupit.¹²⁹

Po odchodu ze Zábradlí se Krob potýkal s existenčními problémy. Výpověď navíc dostal v době, kdy mu soud svěřil do péče jeho dceru Sylvii. Za Kroba se naštěstí postavilo několik jeho přátel z Divadla Na zábradlí, kteří mu potají posílali alespoň symbolickou výplatu, ačkoli už v divadle vůbec nepracoval. Se zajištěním financí pomohl Krobovi také režisér Národního divadla, Václav Hudeček, který tu Kroba zaměstnal jako statistu. „Pamatuji se, že jsem dostával asi sto padesát korun za představení. V Langerově Periferii jsem například v mezihrách chodil na jevišti na vysokých chůdách, měl jsem na sobě krabici a dělal jsem reklamu na kávu. Nikdo z těch lidí v Národním, kromě šéfa statistů pana Nováka, nevěděl, kdo vlastně jsem... Bylo docela zajímavé poslouchat, jak se tam baví o počernické Žebrácké opeře a o nějakém Krobovi, aniž by tušili, že to jsem já.“¹³⁰

Kromě přivýdělnku v Národním divadle se Krob opět vrátil také k manuální práci. Po dalších třináct let se zároveň živil jako utěšovač oken v Kovotěsu. Kontakt s divadelním světem už ovšem nikdy zcela nepřerušil. Neustále se vídal s herci Divadla na tahu, také s herci a kulisy spřízněného Žižkovského divadla Járy Cimrmana a pochopitelně se nepřestával přátelit ani s Václavem Havlem, se kterým až do listopadové revoluce roku 1989 organizovali pověstné zahradní slavnosti na Hrádečku.

¹²⁸ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

¹²⁹ Z téhož.

¹³⁰ Z téhož.

Zahradní slavnosti na Hrádečku

Perzekuce, které následovaly po uvedení počernické *Žebrácké opery*, tohoto poloilegálního představení jen pro pozvané hosty, všechny aktéry a diváky paradoxně ještě více semkla. Jejich společná negativní zkušenost s režimem a nejspíše i silný zážitek autenticity a svobody tedy do značné míry zapříčinily, že se tento pestrý kolektiv lidí začal pravidelně scházet na zahradních slavnostech pořádaných Andrejem Krobem a Václavem Havlem každé léto na zahradě mezi jejich chalupami na Hrádečku. „My opravdu nezakládali žádné divadlo. Původně nám šlo jen o to jedno představení *Žebrácké opery* v Počernicích. Tahle společnost lidí měla ale pořád zvláštní tendence držet spolu. Proto jsme se vždycky v létě sešli, takových dvacet až třicet lidí nás zpočátku bylo, a nějak jsme si tam v tom našem divadelně-společenském životě pokračovali.“¹³¹

V rámci zahradních slavností Krob v roce 1976 nastudoval v Havlově stodole na Hrádečku i jeho jednoaktovku zvanou *Audience*, kterou Havel napsal během několika dní právě za účelem pobavení svých přátel na tomto letním setkání.¹³² Krob do tohoto představení zakomponoval mimo jiné i svou zkušenost z výslechu, kdy se u něj vystřídali tři nebo čtyři policisté a každý z nich vždy přišel s jinou náladou a zároveň i nápadem, jak ho donutit vypovídat. Proto také v této verzi hry nevystupoval pouze jeden sládek, jak je to v Havlově hře původně napsané, ale rovnou tři. Výměna těchto sládků na scéně pak probíhala v rámci jejich odchodů na toaletu: jakmile jeden z nich na WC odešel, vrátil se zpět na jeviště místo něj další. Jednu z hlavních postav, spisovatele Ferdinanda Vaňka, si v tomto soukromém představení uspořádaném pro své přátele a známé zahrál i sám Havel, kterému se o výměně sládků předem záměrně neřeklo.¹³³ *Audience* se v Havlově stodole odehrála jen jednou. Další rok se už na tradiční zahradní slavnosti uváděla Kohoutova dramaturgie *Macbetha* a také se zde četla tehdy nová divadelní hra Pavla Landovského *Sanitární noc*.

Na těchto zahradních slavnostech se nicméně nehrálo pouze divadlo, ale četly se zde i různé literární texty, pořádaly se výstavy obrazů a konaly se tu také sjezdy spisovatelů nebo

¹³¹ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

¹³² Tato Havlova hra se brzy stala velmi populární nejen v Čechách, kde doslova zlidověla, ale také v zahraničí. U nás vstoupila do obecného povědomí nejprve psaným textem a později i magnetofonovou nahrávkou, kterou namluvil herec Pavel Landovský. Popularitu hry dokazuje i tato Havlova vzpomínka: „Stávaly se mi takové věci, že jsem třeba vezl stopaře a on, aniž věděl, kdo jsem, mi začal z té hry citovat, nebo jsem v hospodě slyšel mladé lidi volat na sebe přes celou místnost repliky z té hry. I to bylo přirozeně pro mne velmi povzbudivé, protože mi to lichotivě připomínalo doby, kdy se mé hry hrály a bylo téměř jakousi kulturní povinností je znát, ale především i jako náповěď, že i dramatik odříznutý od divadla může do svého domovského prostředí vstupovat a působit v něm jako jeho integrální součást.“ (HVÍŽDALA, K. *Dálkový výslech*. Praha : Melantrich, 1989, s. 109.)

¹³³ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

undergroundové festivaly. V Havlově stodole koncertovaly například Plastic People of the Univese,¹³⁴ DG 307, Psí vojáci. Také zde vystupovali písničkáři Charlie Soukup nebo Jaroslav Hutka a zpívala tu i Marta Kubišová.¹³⁵

V roce 1978,¹³⁶ tedy krátce po podepsání *Charty 77*, v době konání třetí zahradní slavnosti, už ovšem začalo docházet k rozsáhlejším perzekucím. To jinými slovy znamenalo, že každému účastníkovi takové akce hrozila ztráta zaměstnání, pokud by se o jeho přítomnosti na Hrádečku dozvěděl jeho zaměstnavatel. Jakékoliv podezření z nepřátelství vůči režimu totiž obvykle vedlo ke ztrátě zaměstnání a mnohdy i k nemožnosti sehnat pracovní místo kdekoliv jinde.¹³⁷ Tato režimní výstraha nakonec výrazně přispěla k tomu, že se soubor Divadla na tahu raději přestal na Hrádečku scházet.¹³⁸

Na populární zahradní slavnosti ale ještě téhož roku navázala jiná pravidelná setkání, a to takzvané narozeniny Olgy, které se na Hrádečku slavily vždy začátkem července a jejich oslava trvala hned několik dní. Hlavní organizátorkou těchto sešlostí byla samotná oslavenkyně Olga Havlová, která akci každoročně připravovala se svou kamarádkou Olgou Stankovičovou.¹³⁹ Každý rok se oslava, která měla často do jisté míry paradivadelní charakter, pojala na konkrétní téma, a tak hosté přijížděli na Hrádeček většinou už v kostýmech. Pro jeden ročník¹⁴⁰ se například vybralo téma „Indické ženy, osvobodte se!“, další rok se konala

¹³⁴ Členové této undergroundové skupiny byli v březnu roku 1976 zatčeni. Protiprávnost celého zásahu vyvolala mezi určitým procentem občanů (jednalo se zejména o skupinku starších, kdysi vážených a v tu dobu spíše v ústraní žijících spisovatelů) vlnu nesouhlasu a solidarity, což vyústilo až v jejich sepsání *Charty 77*. Ta vyzývala vládu k plnění mezinárodních právních závazků vyplývajících z Helsinské dohody – z mezinárodního paktu o občanských a politických právech a také o právech hospodářských, sociálních i kulturních, které byli československými představiteli vlády uvedeny v platnost už v roce 1968 a potvrzeny na celoevropské konferenci v Helsinkách roku 1975. K hlavním iniciátorům *Charty 77* patřil Václav Havel, Jan Patočka a Jiří Hájek. Okamžitě po zveřejnění *Charty 77* ovšem společnost zahltila mediální kampaň usilující o očernění veškerých signatářů. V *Rudém právu* vyšel 12. ledna 1977 článek *Ztroskotanci a samozvanci*, téhož roku uvedla Česká televize antichartisticky pojatý pořad *Kdo je Václav Havel?* a režim vyprodukoval i tzv. *Antichartu*. Podpis *Charty 77* tehdy automaticky znamenal ztrátu zaměstnání a mohl zapříčinit i další postihy. *Chartu 77* podepsalo na 800 občanů, a to převážně z řad umělců. Jedním z prvních signatářů se stal právě i Andrej Krob: „Nabídka podepsat Chartu 77 přišla od Václava Havla po představení Žebrácké opery v Počernicích. Žádný nátlak na mě z jeho strany vyvíjen nebyl, jen jsem cítil určitou zodpovědnost za to, jak to v této zemi bude vypadat. Tady se nedodržovaly mezinárodní smlouvy, ústava, zkrátka nic z toho, co se svobody týče.“ (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.)

¹³⁵ BEDNÁŘOVÁ, V. *Můj dům, můj Hrádeček*. Reflex, 2006, roč. 19, 11. 5., str. 32.

¹³⁶ Václav Havel byl od ledna do března toho roku ve vyšetřovací vazbě, následně měl takzvané půlroční „domácí vězení“ a od května 1979 do března 1983 byl ve vězení za „podvracení republiky“. Právě Havlův výkon trestu byl nejspíš jedním z hlavních důvodů, proč se tradice zahradních slavností na Hrádečku nakrátko přerušila.

¹³⁷ Jiří Zadina k tomu píše: „Některá léta byla hubená. Práce byla stále znemožňována policií. Dostat se na Havlovu a Krobovu chalupu v den zahradní slavnosti nebo kolem 21. srpna, nebylo nic lehkého – zákazy vjezdu, policejní kontroly, zápisy a zatýkání.“ (ZADINA, J. Opět zahradní slavnost na Hrádečku, *Pochodeň* 14. 8. 1992)

¹³⁸ ZADINA, J. Opět zahradní slavnost na Hrádečku, *Pochodeň* 14. 8. 1992.

¹³⁹ BEDNÁŘOVÁ, V. *Můj dům, můj Hrádeček*. Reflex, 2006, č. 19, s. 32.

¹⁴⁰ V roce 1987 se konala oslava na téma Zabíjačka. Na to, kdy se konaly oslavy na ostatní zmíněná témata, si ale bohužel nikdo z dotázaných účastníků oslav nevzpomněl.

sešlost v duchu „Praotec Čech na Řípu“¹⁴¹, jiné léto zněl název události jednoduše „Zabíjačka“.¹⁴²

Na těchto letních slavnostech se sházelo kolem padesáti až osmdesáti lidí. Pravidelně zvaným hostem byl například Andrej Stankovič, Petruška Šustrová, Karel Sidon, Ivan Havel s manželkou, Mejla Hlavsa, manželé Kantůrkovi a další. Zároveň se však tyto akce staly i jakýmsi krytím pro Havlovo setkávání se s polskými disidenty, za kterými Havel z Hrádečku potají vyjížděl do Jeseníků ke státním hranicím spolu s Krobem, coby svým řidičem.¹⁴³ Narozineniny Olgy se v tomto duchu na Hrádečku slavily až do listopadové revoluce v roce 1989, tedy až do té doby, než Václav Havel nastoupil na Hrad jako prezident Československé republiky.

Krátce po revoluci, po ukončení tradice těchto červencových oslav, se ovšem Andrej Krob vrátil k spolupráci s Divadlem na tahu. Tento soubor se začal na Hrádečku opět scházet a intenzivně zkoušet Havlovy hry. Na průběh těchto letních zkoušek vzpomíná i Doubravka Svobodová, tehdejší ředitelka Divadla Na zábradlí, která si jako členka Divadla na tahu zahrála v *Žebrácké opeře* v roce 1995 Elisabeth Peatchumovou a v inscenaci *Zahradní slavnosti* o rok později pak Pludkovou, matku Huga Pludka: „Někdy jsme tam byli klidně i celý týden. Sešlo se nás tam třeba dvacet, všichni jsme přijeli se spacáky a spali buď ve stodole nebo na půdě. Byl tam i jeden volný pokoj, ale tam spali taková ta ‚vipáci‘. Snažili jsme se Andrejovi a jeho manželce Andulce moc nepřekážet a alespoň trochu jim s něčím na chalupě pomoci. My ženské jsme hlavně uklízely a vařily a herci, jako Pepa Frajt a Ládínek Klepal, zase Andrejovi na chalupě občas něco opravili. Nikdo z nás se samozřejmě nechtěl chovat destruktivně, jenže takhle velká skupina lidí je bohužel destruktivní už sama o sobě...“¹⁴⁴

Během devadesátých let se pak v rámci zahradních slavností na Hrádečku konaly i veškeré předpremiéry Havlových her, které Andrej Krob se svým souborem přes rok nastudoval a na podzim následně uvedl v Divadle Na zábradlí. Na atmosféru těchto hrádečkovských předpremiér vzpomíná divadelní a filmový kritik Jan Bernard: „Na Hrádečku spočívalo kouzlo inscenací v jejich nehotovosti. Posilovalo to naivistický obraz, který Havlovým hrám sluší nejvíce. Scéna se připravila v duchu hesla ‚co dům dal‘ a když někdo

¹⁴¹ „Magor tenkrát přijel až z Humpolce jen v kožešině a s kyjem v ruce,“ vzpomíná Krob. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.)

¹⁴² „Havel se na ni snažil sehnat menší prasátko, jenže to bylo v době, kdy se mu ho už každý bál prodat. Nakonec ho přece jen sehnal, ale za neskutečně předraženu cenu...“ (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.)

¹⁴³ Z téhož.

¹⁴⁴ Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012.

z herců zapomněl text, nic se nedělo.“¹⁴⁵ Populární domácí kolorit těchto akcí vystihla například i recenze Jiřího Zadiny popisující hrádečkovskou předpremiéru porevolučních *Spiklenců* v roce 1992 : „Ušlechtilí psi návštěvníků tu a tam zabloudí na jeviště i během hry. Fotoblesky několika novinářů zvýrazňují osvětlení a cvakání spouští utvrzuje kolorit zájmu. Diváci se baví a u herců lze vysledovat dobrou náladu i pohodu. Jen režisér trochu neklidně obchází jeviště a pozoruje výkony herců z té a podruhé z opačné strany. (...) Že trochu studí nohy, nikomu nevadí. Ve velké místnosti chalupy Andreje Kroba sálají vysoká pokojová kamna a nádoby s horkým grogem jsou ochotnými ‚markytánkami‘ stále doplňovány. Dole na louce kdosi i během představení živí velký oheň, na kterém se budou později opékat uzenky.“¹⁴⁶

Z pohledu herce a člena Divadla na tahu vzpomíná na sjezdy na Hrádečku i Milan Švehelka: „Vždycky jsme tam přijeli o den nebo dva dříve a postavili jsme si buď u lesa nebo na zahradě zahradní divadlo. Přes den se zkoušelo a po večerech se samozřejmě popíjelo...“¹⁴⁷

Představení na Hrádečku se zpravidla odehrávala za účasti Václava Havla. „Každou hru jsme zkoušeli necelý rok. Po její předpremiéře na Hrádečku za námi Havel vždycky přišel s plnou bednou šampaňského do chalupy a promlouval k nám. Většinou nám řekl, že to bylo pěkné, ale zároveň nás také upozornil, že až budeme umět dokonale text, bude to o mnoho lepší... O text šlo Havlovi vždycky nejvíc,“¹⁴⁸ dodává Švehelka.

Tradiční událostí těchto zahradních slavností se stalo i předávání sošky takzvaného Dřevěného Andreje. Prvním nositelem této ceny se stal Václav Havel, z dalších oceněných vynikal zejména Ladislav Smoljak, který cenu získal za roli Macheatha v *Žebrácké opeře* z roku 1995.

Specifickou atmosféru a originální průběh těchto zahradních slavností popisuje z pohledu dítěte i syn chartisty Jiřího Rejthara, Matyáš Rejthar, dnešní herec Divadla na tahu: „Na Hrádečku se vždycky scházela taková zvláštní směsice lidí. Jezdili tam intelektuálové, chartisti, písničkáři, underground... Najednou se tam objevilo i něco kolem dvěstěpadesáti lidí! Někteří tam přijeli autem a na noc zase odjeli domů, jiní se přesunuli na svou chalupu někam poblíž, anebo přespávali v autě. Takhle to dělal například fotograf Bohdan Holomíček. Mnozí to také vyřešili tím, že si u Andreje na zahradě postavili stan.“¹⁴⁹

¹⁴⁵ Z osobního rozhovoru s Janem Bernardem, květen 2012.

¹⁴⁶ ZADINA, J. Opět zahradní slavnost na Hrádečku, *Pochodeň* 14. 8. 1992.

¹⁴⁷ Z osobního rozhovoru s Milanem Švehelkou, květen 2012.

¹⁴⁸ Z téhož.

¹⁴⁹ Z osobního rozhovoru s Matyášem Rejtharem, květen 2012.

Určitá tradice těchto setkání přetrvává na Hrádečku až dodnes. Přátelé Kroba a Havla sem na zahradní slavnost přijíždějí každou první srpnovou sobotu.

Videoinscenace Pokoušení

Až do roku 1988 zůstalo počernické představení *Žebrácké opery* jedinou, alespoň částečně veřejně uvedenou hrou Václava Havla v českých zemích během období normalizace.¹⁵⁰ Na konci osmdesátých let se ale Havel hrál hned dvakrát. Jednou to bylo zásluhou Divadla na provázku, které anonymně v rámci scénického časopisu *Rozrazil 1/88* uvedlo zkrácenou verzi jeho hry *Zítřka to spustíme*, podruhé opět díky Andreji Krobovi, který ve stejném roce natočil Havlovu hru *Pokoušení*, a to pod hlavičkou Originálního videojournalu. Technické vybavení tohoto samizdatového média v praxi znamenalo vlastně jen jednu starou videokameru, na kterou Krob natáčel mimo jiné i setkávání zakázaných autorů a průběh různých disidentských večírků. Během sametové revoluce pak Originální videojournal dokonce dokumentoval politické demonstrace, čímž zároveň suploval nezávislá média.

Pokoušení vzniklo jako takzvaná videoinscenace – to znamená v rámci velmi specifického žánru stojícího na pomezí divadla a filmu, nebo-li specifickým způsobem zfilmovaného divadla: text je nastudován jako divadlo, ovšem není hrán na jevišti, ale je snímán kamerou, která občas pracuje stejně jako u filmu se záběrem na detaily.

Uvést Havlovu hru do povědomí lidí právě tímto způsobem se Krobovi jevilo v době krátce před revolucí jako asi jediná možnost. Existence videa navíc nově nabízela do té doby až nepředstavitelnou a kontrole se vymykající možnost šíření informací všeho druhu, čehož chtěl Krob pochopitelně ve prospěch inscenace využít. *Pokoušení* se mělo od svého prvního promítání,¹⁵¹ které se uskutečnilo v jedné z vyšehradských bašt¹⁵² dne 14. 4. 1988, tedy přesně v den Krobových padesátin, dál šířit samizdatovým způsobem.¹⁵³

Celý tento projekt Krob scénáristicky zaštitil, natočil a poté i sestříhal do jeho finální podoby. Určitou supervizi nad *Pokoušením* nesla Olga Havlová, která Krobovi dodávala v tehdejší Československu jen těžko sehnatelné videokazety. Na její přítomnost na natáčení Krob vzpomíná slovy: „Olga byla taková dobrá víla nad tím vším. Kdykoli se na natáčení objevila, měli jsme nesmírnou radost. Jednou jsme třeba točili v mínus čtyřech stupních a já

¹⁵⁰ ŠORMOVÁ, E. a kol. *Česká divadla : encyklopedie divadelních souborů*. Praha : Divadelní ústav. 2000, s. 109.

¹⁵¹ V publiku se objevili například „Cimrmani“ Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák nebo divadelní kritik Sergej Machonin.

¹⁵² Prostory bašty zařídil Krobův kamarád David Šmoranc.

¹⁵³ ŠORMOVÁ, E. a kol. *Česká divadla : encyklopedie divadelních souborů*. Praha : Divadelní ústav. 2000, s. 110.

potřeboval, aby byli herci polonazí. Jakmile přijela Olga, věděl jsem, že to zvládneme. Ona dokázala celé to prostředí prohrát svou zvláštní energií.“¹⁵⁴

Videoinscenace *Pokoušení* se připravovala necelý rok. Natáčelo se o sobotách, nedělích i každou chvilku volného času, a to hlavně po bytech a zahradách. Venkovní záběry pak vznikaly zejména v parku v Čerčanech. Pro nedostatek času se ve videoinscenaci nakonec ponechal i opakující se zvuk projíždějícího vlaku nebo záběry na nečekaně přecházející hejno hus, a to i přesto, že se ani s jedním z uvedených momentů původně nepočítalo. „V Čerčanech projížděl každých pět minut vlak a chodily přes cestu husy a kachny. To vůbec nebylo připravené, ale nakonec jsme to ve filmu nechali. Myslím, že to ve výsledku vypadá docela dobře.“¹⁵⁵ Takové momenty tuto videoinscenaci ozvlášťňovaly. Působily vlastně jako jakýsi zcizovací efekt a zároveň upozorňovaly na neobvyklost formátu i na specifické podmínky, v nichž *Pokoušení* vznikalo.

Kvůli rodinným závazkům a pracovním povinnostem nezbyval hercům čas na to, aby se učili texty dopředu, a tak se snažili zapamatovat si veškeré své repliky až během natáčení. Krob ovšem i přesto uznal jejich mimořádné zásluhy na úspěchu *Pokoušení*, když řekl: „Vím, že bez těch třinácti skvělých lidí bych to takhle nikdy nenatočil...“¹⁵⁶ Divadelní kritik Sergej Machonin, který na tuto videoinscenaci napsal recenzi nazvanou *Zpráva o premiéře* publikovanou ve sborníku *O divadle*, ještě na obhajobu herců dodal: „Nebyl ani materiál, ani čas, ani možnost a často ani místo při tom kočování od prostoru k prostoru, aby se něco přetáčelo, zdokonalovalo, vybrušovalo.“¹⁵⁷ Na druhou stranu lze však právě z těchto důvodů vnímat *Pokoušení* i jako jakýsi druh dokumentu o takzvaném „divadle-nedivadle“ v neustálém stádiu zrodu.¹⁵⁸

Krob vnímal *Pokoušení* jako jeden z dalších počínů Divadla na tahu, ačkoli konkrétně z hereckého obsazení z počernické *Žebrácké opery* nezůstal – kromě počernického Peachuma Jana Hraběty, paní Diany v podání Jany Sekyrové a Jana Kašpara v roli zlodějčeka Filche – v této videoinscenaci vlastně nikdo. Hlavní roli Foustky se ujal bratr Václava Havla, Ivan Havel. Ten předvedl Foustku jako za všech okolností racionálně uvažujícího vědce, který v sobě nijak zásadně neprobouzí cit, a to ani v těch momentech, kdy si to daná situace vyloženě žádá, tedy například v dialogích s Markétkou, kterou si zahrála dcera Andreje Kroba, Sylvie Krobová. Tato tehdejší studentka a šansoniérka pojala Markétku jako

¹⁵⁴ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

¹⁵⁵ Z téhož.

¹⁵⁶ Z téhož.

¹⁵⁷ Z téhož.

¹⁵⁸ MACHONIN, S. Zpráva o premiéře. In *O divadle IV.*, 1988, s. 134.

inteligentní, vnímavou dívku, která dokáže mnohým z Foustkových úvah porozumět, a právě proto jí pak ani nedělá problém skutečně se do tohoto vědce zamilovat.

O největší překvapení Krobova hereckého obsazení se ovšem s jistotou postaral představitel Fistuli, teprve sedmnáctiletý syn herce Jana Hraběty, Lukáš Hraběta. Mefistem spodobněným mladým studentem namísto očekávaného starce se Krob bezesporu nejvýrazněji vzdálil od Havlovy předlohy, a tudíž značně zariskoval. Toto Krobovo překvapivé pojetí ďábla se však vzápětí ukázalo jako velmi chytrý tah. „Přestože byl na tuto roli příliš mladý, protože Fistulu by měl hrát podle Havlovy představy spíše nějaký uslintaný dědek, podal tento mladík pozoruhodný výkon. Byl ostře inteligentní a rozuměl tomu, co říká a proč. Navíc se dokázal rytmicky přesně vyjádřit.“¹⁵⁹ Hrabětův výkon nakonec kladně ohodnotil i Sergej Machonin, když napsal: „Mefista obsadil Krob zcela proti očekávání mladým hercem mladičkého vzezření. Hraje ho Lukáš Hraběta (student, učí se optikem, je to posedlý rockový muzikant), jak se nakonec ukazuje, nebezpečněji než očekávaný starý ďábel ďábelského vzhledu.“¹⁶⁰

Další postavy Primáře se v Krobově *Pokoušení* ujal Karel Bureš, civilním zaměstnáním vedoucí skladník. Ten v Primárii zdůraznil zejména suverenitu, snad až téměř agresivitu čišící z jeho jednání. Bureš také demonstrativně odkryl homosexualitu postavy, kterou Havel v textu hry pouze naznačil. Jako primářův zástupce se ve snímku objevil kulisák, televizní pyrotechnik a v devadesátých letech také Havlův řidič, Aleš Duda. Ten svou postavou ztělesnil zejména drzost člověka chráněného mocí.¹⁶¹ Lorencovou si pak zahrála civilní profesí aranžérka a rekvizitářka Jana Sekyrová, která dala své postavě zejména potřebnou dávku cynismu. Jako Kotrlý se představil Jiří Mrázek, jinak zaměstnanec vodáren, a pro postavu Neuwirtha, jakéhosi soka Kotrlého, Krob záměrně zvolil Petra Ta'ouna, vlastním povoláním topiče, který svým uchopením postavy dobře fungoval jako Mrázkův protipól. Na rozdíl od energického Kotrlého, který se neustále snažil dostat do Primářovy přízně, se totiž Neuwirth příliš neprojevoval a působil spíše tiše, zamlkle a smutně.

Z dalších postav vynikla v Krobově *Pokoušení* zejména Petruška Šustrová, které přitom režisér přisoudil na pohled dost nevděčnou, němou ženskou roli, odsouzenou pouze k naivnímu usmívání se. Znamá česká disidentka se však tohoto pro ni typického protiúkolu zhostila s přehledem. Její výkon ostatně zaujal i Machonina: „Šustrová hraje Petrušku jako Kateřinu Velikou, přiháknutou svou mohutností k utilitární socialistické časnosti, s úsměvem,

¹⁵⁹ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

¹⁶⁰ MACHONIN, S. Zpráva o premiéře. In *O divadle IV.*, 1988, s. 136.

¹⁶¹ Op. cit., 136.

o němž nevíme, jestli je z Brahmaputry nebo z ústavu pro hodné debily. Úsměv se tak trochu metafyzicky vznáší nad světem Havlova Ústavu a je ztělesněná metafora.“¹⁶²

V roli Tajemníka Ústavu se v *Pokoušení* představil kulisák a herec od „Cimrmanů“, Jan Kašpar, jemuž se touto rolí podařilo vyjádřit zejména sebevědomého a na rozdíl od ostatních i poměrně inteligentního zástupce moci. Kašpar tuto videoinscenaci herecky oživil a dal jí spád zejména ve scénách s Primářem, Karlem Burešem. Za zmínku stojí i výkon Jarmily Bělíkové, vystudované psycholožky, která se však v době natáčení živila jako uklízečka. Bělíkové se v roli Vilmy podařilo demonstrovat složité duševní rozpoložení postavy a svou snahou o dodání psychologické hloubky se zároveň asi nejvíce přibližovala divadelnímu pojetí herectví. Tanečníka, kterého Vilma ve hře využívá hlavně k provokování chladného Foustky, si zahrál Ivan Sekyra, v civilu zemědělský inženýr. Jeho Tanečník se prezentuje jako sen většiny dívek – oplývá totiž romantickou duší i dokonalým vzhledem. Poslední dosud nezmíněné role, tedy paní Holubové, se ujala mladá matematicka Dáša Lantayová. Té se podařilo dodat své postavě potřebnou známku lidovosti, vesnické vřelosti, ale zároveň i nedůvěry vůči lidem chovajícím se podobně jako Fistula.¹⁶³

Krobův výběr herců pro videoinscenaci *Pokoušení* Machonin okomentoval slovy: „Nemohl hledat profesionální herce, trénované a technicky vybavené k zvládnutí jakékoli úlohy, protože je neměl. Rozhodl se hledat zvláštní lidi, kteří by, podle jeho odhadu, mohli přirozeným habitem, temperamentem, vzhledem, ale hlavně podivností svých osudů, bolestmi svých duší, svými zarytostmi, neuskutečněnými dispozicemi a talenty, smyslem pro humor, hudbu, rytmus, svou tělesností, frajerstvím, plachostí atd., kteří by, nadáni těmito zvláštními jedinečnostmi, mohli zahrát jeho zvláštní představu o postavách Havlovy hry.“¹⁶⁴

Z Krobova hledání a nalézání vhodných lidských typů pro Havlovy postavy se koneckonců stal i rozhodující prvek celé jeho režie. Tu popsal ze všech soudobých kritiků nej přesněji právě Machonin, který svou podrobnou recenzí o hereckých výkonech v *Pokoušení* dokonale vystihl i celou poetiku Divadla na tahu: je vědomě postavená na lidském typu herce a záměrně se opírá o nezasírané ochotnické herectví postavené zejména na deklamaci. Jedná se vlastně o jakýsi zcizující efekt, který odhaluje a akcentuje modelovost i absurditu Havlových her a také neosobnost jeho figur.

¹⁶² MACHONIN, S. Zpráva o premiéře. In *O divadle IV.*, 1988, s.137.

¹⁶³ Op. cit., s. 139.

¹⁶⁴ Op. cit., s. 134.

Divadlo na tahu v devadesátých letech

Po listopadové revoluci v roce 1989 vyšlo Divadlo na tahu z ilegality, jeho činnost se obnovila a podstatně zpravidelněla. Přibližně jednou do roka začal soubor uvádět Havlovy hry, jejichž předpremiéra se obvykle konala na zmíněném Hrádečku v rámci zahradních slavností. Premiéra pak následovala vždy na podzim v Divadle Na zábradlí, které se v devadesátých letech stalo domovskou scénou tohoto souboru.

Na zábradlí odehrávalo Divadlo na tahu přibližně jedno představení do měsíce. Krob sice usiloval o to, aby se představení konala mnohem častěji, nicméně skloubit termíny všech herců, kteří přes den chodili do zaměstnání, navíc s přihlédnutím k tomu, že si tento hostující soubor nemohl termín vystoupení vybrat, se častější účinkování ve výsledku stávalo nereálným. Doubravka Svobodová, v tu dobu ředitelka Divadla Na zábradlí a zároveň i herečka Divadla na tahu¹⁶⁵ k tomu podotýká: „To nebylo tak, že bychom tu Divadlo na tahu nechtěli, ale vždycky pochopitelně dáváte přednost vlastnímu souboru a ty volné a obvykle i nepříznivé termíny pak bohužel zbývají na hostující soubor. Navíc svolat herce na jeden konkrétní termín představení, když všichni mají své občanské zaměstnání a chtějí po nich, aby si kvůli tomu kolikrát vzali i dovolenou, to je pro režiséra opravdu hodně náročná úloha...“¹⁶⁶

Právě kvůli těmto problémům Krob toužil Divadlo na tahu zprofesionalizovat. Nešlo mu však o spolupráci s vyškolenými herci,¹⁶⁷ jen chtěl pro své neherce vybudovat takové podmínky, které by odpovídaly profesionálnímu souboru. Domníval se, že pokud bude mít možnost vyplácet hercům za představení honorář, začnou k hraní přistupovat zodpovědněji. „Všichni herci logicky dávali přednost obživě před divadlem, jenže potom se bohužel stávalo, že se třeba vůbec nemohlo hrát, anebo se za někoho na poslední chvíli jen velmi složitě sháněl záskok,“¹⁶⁸ vysvětluje dále Svobodová.

¹⁶⁵ O důvodu Krobovy nabídky spolupracovat s Divadlem na tahu Doubravka Svobodová polemizuje, když říká: „Vždycky jsem Andreje podezírala, že mě oslovil, protože jsem byla tehdy ředitelka divadla. Tím pádem si totiž mohl myslet, že když v tom budu hrát, bude to i s těmi termíny představení jednodušší. Na druhou stranu o mně ale věděl, že mám za sebou už určitou hereckou zkušenost z Divadla v Řeznické, že si zkrátka s chutí občas zahraji nějaké menší role. Herecké ambice jsem žádné neměla, ale to společenství lidí a zkoušení s nimi mě od začátku hodně bavilo.“ (Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012.)

¹⁶⁶ Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012.

¹⁶⁷ O spolupráci s profesionálními herci Krob řekl: „Ti ‚profesionálové‘ vám složí na jevišti hromadu svého umu – rekvizit a prostředků, hereckého nářadí... Myslím, že bych se přes to ani neprokousal. Nežříkám se spolupráce s profesionálními herci, ale když do Divadla na tahu přijdou, tak proto, že je zajímavá naše práce. Odevzdanost věci, pocit sounáležitosti, lidé připravení k práci – to šetří čas.“ (Na tahu je Andrej Krob. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 115.)

¹⁶⁸ Dalším důvodem, proč si Krob přál, aby Divadlo na tahu získalo profesionální parametry a zvýšil se počet jeho odehraných představení byl podle Svobodové i Krobův pocit, že by se na Václava Havla jako na dramatika rozhodně nemělo zapomínat. (Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012.)

Zkoušky Divadla na tahu se konaly většinou po večerech. Herci zkoušeli hlavně ve svých bytech (nejčastěji u Iva Bureše na Žižkově), občas také v prostorách mateřské školky na pražském Břevnově, a potom hlavně o víkendech v Divadle Na zábradlí. V létě se intenzivně zkoušelo nejen na Hrádečku, ale také u herce a spisovatele Josefa Žluťáka Hrubého na zámku v Elbančicích, jehož byl Žluťák spoluvlastníkem. Už jednou zmíněné zkoušky na Hrádečku nicméně patřily k těm nejvyhlášenějším. „Přes den se třeba opravovala chalupa a v podvečer se zkoušelo. Když bylo ošklivo, zkouška se uspořádala v kuchyni, ale jinak jsme byli hlavně venku. Na zahradě jsme si postavili hned tři pódia, která jsme pak podle potřeby různě prostřídávali,“¹⁶⁹ tvrdí herec Petr Reidinger.

Na počátku devadesátých let se Divadlo na tahu zaměřovalo zejména na Havlovy hry, které do té doby ještě nikdy nebyly uvedeny. První porevoluční inscenací souboru se proto stal *Horský hotel* (1991). Volbu hry a zároveň i zoficiálnění Divadla na tahu okomentoval Krob slovy: „Vrátili jsme se pod heslem, že buď svou legendu potvrdíme nebo ji vyvrátíme a k tomu jsme si vybrali snad tu nejsložitější Havlovu hru, která je velmi abstraktní a básnická.“¹⁷⁰ Přibližně polovinu herců v *Horském hotelu* tvořili ti z počernické *Žebrácké opery*. Z původní herecké sestavy zůstal Viktor Spousta, Lída Michalová, Jiří Hasák nebo Zdena Žárská. K nim se postupně přidávali další, zcela noví členové. Na své originální seznámení s Divadlem na tahu vzpomíná například Milan Švehelka: „Vařil jsem v hospodě na Pasece u Vinohradského divadla, kde se Divadlo na tahu scházelo. Já se tam kolem nich pořád motal, až mě jednou oslovili, jestli bych s nimi nechtěl jet na Hrádeček. Bylo to v roce 1994, kdy se tam zkoušelo Havlovo *Vyrozumění* a já v tom hned dostal svou první roli. Zahrál jsem si žáka pydepového učiliště. Vlastně jsem jen vyluzoval různé zvuky. Andrej mě ke spolupráci nemusel nijak přemlouvat. Mě tohle divadlo bavilo a baví pořád. Hlavně ti lidi, kteří jsou nesmírně otevření a přátelští.“¹⁷¹

Podobně netradičním způsobem navazovali spolupráci se souborem i další neherci. Například Ivo Bureš se dostal do Divadla na tahu díky podobným rysům v obličejí s Petrem Reidingerem, který hrál v *Zahradní slavnosti* Hugo Pludka: „Byli jsme si s Petrem dost podobní. Já v tu dobu nosil i stejně kulatí brýle jako on, a tak pana Kroba napadlo, jestli bych si v *Zahradní slavnosti* nezahrál jeho otce.“¹⁷² Burešova vzpomínka na seznámení s tímto souborem je ostatně i dalším dokladem toho, jakým způsobem si Krob vybíral do souboru své herce: hlavně podle typu, ba dokonce vzhledu.

¹⁶⁹ Z osobního rozhovoru s Petrem Reidingerem, duben 2012.

¹⁷⁰ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, duben 2012.

¹⁷¹ Z osobního rozhovoru s Milanem Švehelkou, duben 2012.

¹⁷² Z osobního rozhovoru s Ivo Burešem, duben 2012.

Další z herců Divadla na tahu, Marek Šimon, se dostal do souboru přes Václava Havla, se kterým byl ve vězení: „Když mě v roce 1984 propustili, jel jsem s Havlem rovnou na Hrádeček a tam jsem se seznámil s Andrejem. To bylo ovšem v době, kdy Divadlo na tahu kvůli těm Počernicím zrovna nebylo. Hned po revoluci, když spolu ti lidé zase začali fungovat, jsem se ale objevil v Horském hotelu. S Petrem Reidingerem jsme hráli němou dvojici Kotrbu a Kunce.“¹⁷³

Po *Horském hotelu* následovala inscenace Havlových *Spiklenců* (1992). Jednalo se o divadelní hru, kterou samotný autor Václav Havel označil za svou nejslabší a dokonce ji kvůli tomu ani nezařadil do vydaného souboru svých her. *Spiklenci* se ostatně stali jedinou hrou, do které Krob – ačkoli se souhlasem autora – textově velmi razantně zasahoval.¹⁷⁴

Roku 1993 pak soubor s úspěchem uvedl Havlovo *Vyrozumění*¹⁷⁵ a 1. listopadu 1995, tedy přesně dvacet let od počernického představení *Žebrácké opery*, přišel i s novým nastudováním právě této hry. Během devadesátých let stihlo Divadlo na tahu uvést Na zábradlí ještě premiéru *Zahradní slavnosti* (1996) a o rok později realizovat i Havlovu jednoaktovku *Vernisáž* (1997), přičemž zmíněnou inscenaci *Zahradní slavnosti* má Divadlo na tahu v původním nastudování na repertoáru doposud, akorát s obměnou převážné většiny hereckého obsazení.¹⁷⁶

¹⁷³ Z osobního rozhovoru s Markem Šimonem, duben 2012.

¹⁷⁴ Některé pasáže Krob zkrátil, jiné přepsal nebo je z textu hry úplně vyhodil. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012)

¹⁷⁵ Ve *Vyrozumění* zavedlo Divadlo na tahu tradici nápovědy sedící v první řadě. Tento nový model vyústil z památného okamžiku v počernické *Žebrácké opeře*, kdy Viktor Spousta v roli Mackeatha zapomněl text, omluvil se divákům a šel se do textu hry v zákulisí podívat, co má v ten moment říkat. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

¹⁷⁶ Z původní inscenace *Zahradní slavnosti* zůstali dodnes hrát Petr Reidinger (Hugo Pludek), Ivo Bureš (otec Pludek), Marek Šimon (tajemník), Milan Švehelka (František Kalabis).

Inscenace *Žebrácké opery* v roce 1995

Na den přesně dvacet let po uvedení slavné počernické *Žebrácké opery*, 1. listopadu 1995, se konala premiéra téže Havlovy hry v Divadle Na zábradlí. Premiéře podle tehdejšího zvyku Divadla na tahu ještě předcházela tradiční předpremiéra na letní scéně na Hrádečku. Inscenace se v nepravidelných intervalech zkoušela už od jara téhož roku.

Na dlouho očekávanou premiéru se přišel do divadla podívat i autor hry, tehdejší prezident Václav Havel, a také řada těch, kteří si zahráli už v počernické *Žebrácké operě*. Režisér Krob nemohl být na generální zkoušce a ani na premiéře v Divadle Na zábradlí fyzicky přítomen, protože si krátce předtím při jedné ze zkoušek zlomil nohu po pádu ze štaflí.¹⁷⁷ Poslední zkoušky *Žebrácké opery* proto Krob řídil alespoň na dálku z Nemocnice Na Františku radiotelefonem a také s pomocí herce Ladislava Smoljaka, přes kterého ostatním členům v souboru vzkazoval své připomínky k vývoji inscenace. Na základě radiotelefonního spojení Krob pozdravil diváky v sále i během premiéry, krátce před začátkem představení.

Pod hlavičkou Originálního videojournalu se také už v průběhu zkoušek natáčel dokument s názvem *A zase Žebrácká opera*.¹⁷⁸ Režisérkou tohoto filmu, který o rok později zařadila do svého vysílání Česká televize, se stala Olga Sommerová. Ta se v dokumentu opírá zejména o krátké záběry ze zkoušek této inscenace na Hrádečku i ve zkušebně Divadla Na zábradlí a také se zde vyptává herců na jejich seznámení se s Andrejem Krobem i na to, jakým způsobem je tento režisér ke spolupráci s Divadlem Na tahu oslovil a přesvědčil. Do tohoto dokumentu si Sommerová vypůjčila i několik málo dochovaných záběrů z premiéry slavného počernického představení *Žebrácké opery*.¹⁷⁹

Nové nastudování *Žebrácké opery* nebylo rekonstrukcí počernického představení, nicméně i při této realizaci Krob hercům na zkouškách předčítal – stejně jako před dvaceti lety – Havlovy připomínky z dopisu,¹⁸⁰ který od něj už tehdy k inscenaci *Žebrácké opery* obdržel. Havel byl navíc u některých zkoušek konajících se na Hrádečku přítomen, ale podle slov herce Petra Reidingera do jejich průběhu Krobovi nezasahoval: „Před námi do toho

¹⁷⁷ Tehdejší ředitelka Divadla Na zábradlí a herečka Divadla na tahu Doubravka Svobodová vzpomíná na tuto nehodu následovně: „Chvilí před zkouškou běhal Krob po divadle se štaflema. Pak jsem najednou slyšela řev. Nahoře ze své kanceláře jsem se podívala na obrazovku ukazující dění dole na jevišti i ve zkušebně a viděla jsem, co se stalo... Štafle, na kterých Krob stál, se začaly nejdřív hýbat. Jak Andrej padal, zaklínal se jednou nohou do štaflí. Potom byla všude krev a jemu z nohy vyloženě čouhala kost. Pamatuji si, jak jsme mu s Markem Šimonem celí zelení podvazovali nohu a volali záchranku.“ (Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012)

¹⁷⁸ Václav Havel o dokumentu prohlásil: „Nejvíce se mi líbí, že to není film ani o Andreji Krobovi, ani o mně, ani o hře *Žebrácká opera*, nýbrž o životě a hledání jeho smyslu.“ (SPÁČILOVÁ, M. Film o hře *Žebrácká opera* je spíš o smyslu života. *Mladá Fronta Dnes* 12. 6. 1996)

¹⁷⁹ Dokument *A zase Žebrácká* je možno shlédnout ve videotéce Divadelního ústavu v Praze.

¹⁸⁰ Z Havlova dopisu Andreji Krobovi jsem obsáhle citovala už v předchozí kapitole.

Krobovi nikdy nemluvil. Andrej se pak ale jeho připomínkami určitě řídil,“ říká Petr Reidinger. Také ve scénických poznámkách Krob stále stejně ctil autora, a tak i scéna k této inscenaci vycházela ze stejného půdorysu, jako ono představení v roce 1975. Na rozdíl od počernické *Žebrácké opery*, při jejímž zkoušení se musel Krob omezit jen na dvě jevištní zkoušky, mohl ale na zábradlí připravovat chystanou inscenaci v běžném zkouškovém režimu a navíc bez strachu a jakýchkoli tajností.

V této inscenaci *Žebrácké opery* se objevili převážně noví členové Divadla na tahu nebo se jednalo o hosty souboru.¹⁸¹ Z původního obsazení zůstala jen čtveřice jmen: Jan Hraběta, Zdena Žárská, Jan Kašpar a Lída Michalová. Oproti Počernicím tato inscenace vynikala zejména vyšší mírou profesionality v hereckých výkonech, což bylo zapříčiněno hlavně bohatšími zkušenostmi přítomných herců a zřejmě také možností častějších zkoušek představení. Úroveň nového nastudování *Žebrácké opery* výrazně pozvedlo i obsazení Ladislava Smoljaka do titulní role Mackeatha. Na spolupráci s ním vzpomíná i Doubravka Svobodová, která si v inscenaci zahrála Elisabeth Peatchumovou: „Uvědomovali jsme si svoje mantinely a snažili jsme se to Láďovi Smoljakovi moc nekazit. Často nám s naší rolí pomáhal. Dával nám různé herecké připomínky tak, jak byl na to zvyklý od Cimrmanů, protože u nich sám hojně režíroval. Nikdy ale nedělal nic Andrejovi za zády a vždycky to všechno podal hodně diplomaticky. Jeho energie a pohled na hru nás táhl nahoru. Díky němu jsme se v té hře lépe orientovali a navíc jsme v něm měli i určitou jistotu, o kterou jsme se mohli opřít.“¹⁸² Podle názoru Svobodové tedy Smoljak do souboru Divadla na tahu ideálně zapadal, což potvrzuje i vyřčená otázka divadelního kritika Vladimíra Justa: „Kdo z profesionálů by mezi amatéry působil tak málo rušivě, tak málo nápadně – a přitom by beze zbytku sloužil postavě i hře?“¹⁸³

Krob a Smoljak si navíc názorově velmi rozuměli.¹⁸⁴ Oba mimořádně ctili autorův text, Smoljak dokonce odmítal jakékoli zásahy do textu ještě více než Krob.¹⁸⁵ *Žebrácká opera* byla v Krobově nastudování navíc Smoljakovou nejoblíbenější Havlovou hrou, což

¹⁸¹ Nově se v Havlově *Žebrácké opeře* objevili tito herci: Ladislav Smoljak, Doubravka Svobodová, Bohunka Kuklová, Petr Taťoun, Hana Pilná, Petr Reidinger, Gabriela Šromová, Anna Kašparová, Kateřina Krobová, Eva Maierová, Zdeněk Škrdlant, Milan Švehelka, Marek Šimon, Josef Frajt, Ladislav Klepal a Jan Ruml.

¹⁸² Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben, 2012.

¹⁸³ JUST, V. Óda na radost z myšlení. *Literární noviny* 16. 11. 1995.

¹⁸⁴ Jako důvod přijetí Krobovy nabídky zahrát si v *Žebrácké opeře* Mackeatha, a to i navzdory svým povinnostem v Žižkovském divadle Jára Cimrmana, Smoljak s nadsázkou uvedl: „Ředitelem Divadla na tahu je Andrej Krob, kamarád, který strávil v našem divadle řadu let. V režii téhož Kroba se mi buzarem vracejí všechna má režijní pochybení, která ho v našem divadle nemohla minout – trpím tak pod jeho rukou, jako by to byla má vlastní.“ (zat, Havlova *Žebrácká opera*. *Mladá fronta Dnes* 1. 11. 1995.)

¹⁸⁵ Smoljakovi velmi vadily například Krobovy úpravy *Žebrácké opery* inscenované v roce 2005 v brněnském HaDivadle a dokonce vyjádřil svou radost, že on hrál Mackeatha ještě bez jakýchkoli z jeho pohledu zásadních škrtů. (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.)

herec potvrdil výrokem: „Ze všech her Václava Havla je mi Krobovo zpracování Žebrácké opery nejmilejší. (...) Přináší dokonalé podobenství společnosti lidí, kteří obelhávají nejen ostatní, ale i sami sebe, ztrácejí svou identitu, a při jejich boji o moc nakonec už ani nelze rozeznat, kdo koho ovládá.“¹⁸⁶

V ději *Žebrácké opery* napsané podle Gayovy stejnojmenné hry z osmnáctého století spolu tedy soupeří dva lupičské gangy a navrch i zkorumpovaní policisté a prostitutky. Slohová poloha jejich mluvy je k sociálnímu určení postav záměrně kontrapunktická, čímž se hra už na první pohled prezentuje jako model, protože tak ruší jakoukoliv možnost vnímat či pojímat ji naturalisticky a realisticky. Hra je tedy zbavena veškeré přízemnosti, která by se v projevu postav vzhledem k jejich profesi očekávala. Touto metodou psaní se Havel snažil vyvolat nejen komiku, ale zároveň chtěl ukázat i státní zkorumpovanost, pokleslost mravů, zmanipulovanost ve vztazích a převrácené lidské hodnoty. Vzhledem k době vzniku hry lze také Havlovu verzi frašky o londýnském podsvětí chápat jako satiru na období normalizace. Hra tedy nenabízí pouze zjevné pobavení, ale zároveň s sebou nese i nápadné varování před tím, že určitý druh zla, ke kterému dříve docházelo jen potají, se najednou začal dít veřejně.

Hlavní postavu *Žebrácké opery*, Mackeatha, definovala mnohomluvnost, ba dokonce až jakési „nesnesitelné žvanění“. Ono řečnění je ovšem pro Havlovy postavy typické a ostatně právě skrze něj ony manipulují se skutečností.¹⁸⁷ Díky tomu se například tento šéf zlodějské organizace Mackeath dokázal vymluvit z každého problému a získat si obdiv nejen svých kumpánů, ale zejména žen. Smoljak tedy ve hře ztělesnil v první řadě dokonalého romantického svůdce, ačkoli výrazně parodizovaného. „Je to takový Don Juan po česku. Don Juan s poklidnou, nevyrušitelnou, strejcovskou logikou, s dikcí a vypravěčstvím Josefa Švejka,“¹⁸⁸ napsal o něm Vladimír Just a vzápětí k jeho hereckému stylu ještě poznamenal: „Zásadně nehraje vykřičníky, nepřehrává, nýbrž podehrává: herec ustoupil korektně do pozadí, aby o to víc dal vyniknout protagonistovi Havlovy hry, slovu.“¹⁸⁹

Smoljak se sice snažil herecky upozadit a na přání Kroba se co nejvíce začlenit mezi ostatní herce, nicméně jeho charismatická osobnost a herecký projev na sebe v inscenaci i přesto strhávaly nejvyšší míru pozornosti, což hře zvláštním způsobem přidávalo i ubíralo na atraktivitě zároveň. Vzhledem k Smoljakovým nesporným hereckým kvalitám – Krob ho dokonce označil za nejlepšího z českých neherců¹⁹⁰ – totiž jeho přítomnost nepochybně

¹⁸⁶ (js), *Zemědělské noviny* 4. 11.1995.

¹⁸⁷ Dělá to tak například Hugo Pludek v *Zahradní slavnosti* nebo Leopold Kopřiva v *Largu Desolatu*.

¹⁸⁸ JUST, V. Óda na radost z myšlení. *Literární noviny* 16. 11. 1995.

¹⁸⁹ JUST, V. Op. cit.

¹⁹⁰ SPÁČILOVÁ, M. Film o hře Žebrácká opera je spíš o smyslu života. *Mladá Fronta* 12. 6. 1996.

zvedala úroveň představení, ale také ji z celkového pohledu mírně posunula do roviny představení postaveném na jednom klíčovém herci, a to i navzdory dalším, kvalitně podaným hereckým výkonům. Bohunce Kuklové jako Polly nebo Haně Pilné jako Lucy se například důsledně dařilo vycházet z herectví podle typu a v žádném případě se nesnažily o hlubší psychologičnost, což inscenaci jedině prospívalo. Lucy v inscenaci charakterizoval její pištivý hlas a Polly se zase už od prvního výstupu na jevišti vyznačovala lehce přehnanými ochotnickými gesty, k nimž se však s největší pravděpodobností uchýlovala zcela záměrně.¹⁹¹

V této verzi *Žebrácké opery* se ukázalo jako dobrý nápad i rozdvojení postavy nezávislého kapsáře Filche na takzvané bratry Filchovi, Harryho a Jerryho, které v inscenaci představovala dvojice vozíčkáře Jana Kašpara a jeho pečovatele Petra Reidingera. Oba společně ztělesňovali jakési svědomí všech londýnských zlodějíčků a ve hře se navzájem dobře doplňovali.¹⁹² S občasnými výpadky textu se během premiéry překvapivě potýkal Jan Hraběta v roli šéfa zlodějské organizace Willyho Peachuma a také Petr Taťoun, jako zkorumpovaný velitel policie Bill Lockit. Ani jeden z nich se navíc neubráníl jisté snaze o psychologičnost, která bohužel oba herce o to víc degradovala do rolí ochotníků.

Z dvojice Mackeathových kumpánů Jima v podání Marka Šimona a Josefa Frajta jako Jacka se dařilo naivitou rozesmívat publikum zejména představiteli Jima. Na Jackovu obhajobu však nutno dodat, že Jim dostal od autora hry v textu mnohem větší prostor k sebevyjádření.

Zvláštním podnětem k zamyšlení se stala postava spícího opilce. Ten se během hry objevil na scéně hned dvakrát – jednou jako neznámý spící muž otočený zády k divákům (v druhém obraze zvaném Zlodějská krčma) a podruhé, když jako opilý výtržník vtrhl do vězeňské kanceláře (dvanáctý obraz s názvem Kancelář věznice). Jeho výstup byl však v obou případech završen výkřikem téže repliky: „Ať žije svoboda tisku!“ Tuto postavu si už na Hrádečku vylosoval v pozici diváka tehdejší ministr vnitra Jan Ruml.¹⁹³ Ten se v roli opilce představil tedy už na zmíněné hrádečkovské předpremiéře, a potom právě i na podzimní premiéře v Divadle Na zábradlí.

Pověstnému prvnímu představení v divadle pak poněkud netradičně předcházela Smoljakův proslov. V tom tento herec seznámil přítomné diváky s důvodem absence režiséra

¹⁹¹ JUST, V. Óda na radost z myšlení. *Literární noviny* 16. 11. 1995.

¹⁹² JUST, V. Op. cit.

¹⁹³ Losování bylo jen naoko. Všichni z Divadla na tahu věděli o tom, že si roli tohoto opilce vylosuje právě Jan Ruml, byl to záměr tohoto souboru. Jediný Jan Ruml o tom dopředu nevěděl. Obdobné situace vytvářelo Divadlo na tahu častěji. Krob to obecně odůvodnil takto: „Záměrně jsme se prezentovali jako jakési zvláštní těleso, do kterého může každý vstoupit a zahrát si s námi třeba i Hamleta, ale pod podmínkou, že si s sebou přivede i všechny ostatní... Tento druh humoru spolu s přiznáním divadelnosti a otevření se divákům nám byl vlastní.“ (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, červen 2012)

Kroba a dopředu je upozornil na možné nedostatky v jejich hereckých výkonech a zejména pak na výpadky textu, když s nadsázkou poznamenal: „Andrej Krob dotáhl tuto inscenaci k dokonalosti. Nám se však zdála taková dokonalost poněkud sterilní, a tak jsme se ji rozhodli oživit drobnými nedostatky, principem hlasité nápovědy a také několika nečekanými momenty, které překvapí nejen vás, ale možná i nás.“¹⁹⁴ Po tomto úvodu se podařilo i telefonické spojení s Krobem, který se také pokusil diváky alespoň na dálku a podobně vtipným způsobem pozdravit.

Žebrácké opeře bylo ponecháno – stejně jako je tomu v její textové předloze – čtrnáct obrazů. Název každého obrazu hlasitě oznámil ještě před jeho začátkem herec Ladislav Klepal, a to hned poté, co rázně odhrnul oponu. Využití opony (s namalovanou, prázdnou noční ulicí evokující londýnské podsvětí) a oznamování jednotlivých obrazů mělo jasný cíl – připomenout divákům v duchu zcizovacího efektu skutečnost, že se jedná pouze o divadlo.

Na scéně, kterou Krob připravoval spolu s Janem Bačkovským, se pravidelně opakovalo několik prvků, a to hlavně stoly, židle a dveře. Nejčastěji se zde ale objevovaly právě stoly s židlemi, a proto vše zřejmě působilo podobně, jako před dvaceti lety v Horních Počernicích. Například Peachumovu domácnost charakterizovaly hned dva stoly. U jednoho z nich, kulatého s bílým ubrusem, seděla obvykle Peachumova manželka Elisabeth, a u toho druhého, hranatého s oranžovým ubrusem, Willy Peachum. Pro jeho domácnost se dalším typickým prvkem staly i lítací dveře, kterými se k Peachumovým přicházelo. Se stolky se logicky pracovalo i v následujícím obraze zlodějské krčmy, kde seděl u jednoho Mackeath spolu se svými kumpány, kteří si od něj nechávají radit, jak na ženské. Prostředí hostince ještě blíže definovala tabule pověšená za stolem, na kterém byla křídou rozepsaná útrata hostů. Hostinec dále ilustroval i věšák a opět lítací dveře – úplně stejné jako ty, které se objevily už v předchozím obraze Peachumově domácnosti. Celou atmosféru krčmy ještě dotvářela přítomnost spícího opilce otočeného zády k divákům na pravém kraji jeviště.

I v obraze kanceláře věznice se pracovalo hlavně se stoly. U toho nalevo seděl velitel policie Bill Lockit, u toho druhého, na opačné straně jeviště, například v pátém obraze pracovali dva vězeňští dozorcí Harold (Milan Švehelka) a John (Zdeněk Škrdlant), kteří prohledávali osobní věci vyslýchaného Mackeatha stojícího v poutech uprostřed scény a zapisují vše do policejního protokolu. Prostředí kanceláře věznice ještě blíže specifikovala velká truhla, z níž si Mackeath dokonce mohl vybrat pouta, která se mu nejvíce líbila.

¹⁹⁴ *Žebrácká opera*. Divadlo Na zábradlí Praha, prem. 1. 11. 1995, režie Andrej Krob.

Jediným prostředím, v němž se neobjevil ani jeden stůl, se stala věžeňská cela. Tady stoly nahradila věžňova postel umístěná do středu jeviště. Prostředí cely ještě blíže definovala želízka visící na stěně přímo za postelí a také mříže, které tentokrát nahradily častěji využívané lítací dveře.

Kromě Lockithovy domácnosti, kde se odehrál pouze poslední obraz hry a jehož prostředí bylo v inscenaci určeno jen jediným stolem, stojí za zmínku zejména scéna pro několikrát se opakující obraz nazvaný Salón paní Diany. Ten byl určen třemi židlemi (dané uprostřed scény) pro tři prostitutky a menším kulatým stolem s červeným ubrusem v pravé části jeviště. Zajímavým prvkem bylo zejména schodiště umístěné za židlemi, na nichž lehká děvčata posedávala. Po schodišti ozdobeném červeným závěsem si pak prostitutky odváděly své klienty nebo se od nich naopak jakoby právě navracely.

Na zachycení atmosféry staré Anglie se výrazně podílely hlavně kostýmy Jarky Procházkové. Celkový dojem a staroanglickou atmosféru inscenace určovala také hudba Pavla Klikara a Originálního pražského synkopického orchestru. Melodie známé písničky o králi londýnského podsvětí Mackiem Messerovi zazněla při každé přestavbě scény (k té docházelo výhradně za oponou) a stala se tak hudebním leitmotivem celé inscenace.

Tuto svou druhou inscenaci *Žebrácké opery* Krob interpretoval stejně jako před dvaceti lety v Horních Počernicích jako hru o lži a přetvářce, o intrikách v profesním životě i v mezilidských vztazích. Krob nepovažoval za nutné text jakkoli aktualizovat, protože si uvědomoval nadčasovost děje, který kupodivu dokáže stejně dobře zafungovat v době normalizace jako v polovině devadesátých let.¹⁹⁵

Krob v této inscenaci i nadále rozvíjel civilní polohu herectví zbaveného jakékoli psychologičnosti a i nadále se držel svého prakticky celoživotního názoru, že právě tento zmíněný herecký styl a celkově i poetika Divadla na tahu dokáže vystihnout absurditu Havlových dramát nejvhodněji.

¹⁹⁵ Krob ostatně *Žebráckou operu* znovu inscenoval se souborem Divadla na tahu v roce 2005 na scéně Žižkovského divadla Járy Cimrmana v Praze a poté ještě v roce 2009 s profesionálním souborem brněnského HaDivadla na jejich domovské scéně.

Havlovo pojetí absurdity

Václav Havel se stal v Čechách nejznámějším autorem absurdního divadla. Ve svých hrách se zabýval zejména otázkou lidské individuality. Havel také poukázal na zvrácený společenský systém, který paradoxně přináší člověku prestiž a úspěch jedině v momentě, kdy rezignuje na jakýkoliv projev lidství. Přes brilantní logickou výstavbu Havlových her, jejich gradující absurditu a paradoxy, je pointa jeho dramát v podstatě až depresivní, což ostatně i autor sám okomentoval slovy: „Moje hry nenabízejí útěchu nebo naději. Připomínají nám jenom, jak žijeme: bez naděje. V tom je varovnost jejich poselství.“¹⁹⁶

Podle Aleny Štěrbové řešil Havel ve svých dramatech i klíčové otázky lidského bytí a krizi identity jedince, ale zároveň v nich odkrýval i mechanismy fungování totalitní moci.¹⁹⁷ Jeho hry tedy vyrostly z konkrétní společenské a politické situace, na kterou se Havel snažil právě jejich prostřednictvím nějakým způsobem zareagovat. Sledování aktuálního pohybu ve společnosti a v politice tento autor koneckonců považoval za nutné: „Chce-li někdo být skutečným spisovatelem, pak se nikdy nemůže vyhnout dějinám, společenské situaci, své době. A tedy vlastně politice.“¹⁹⁸ Na druhou stranu se ale Havel záměrně bránil pouhé aktuálnosti a výrazně usiloval i o univerzalizaci základních témat, které dokázal pojmut nejen v rovině konkrétní, ale i v té nadčasové.

Havlova dramata v sobě nesou bohatou intelektuální invenci, zaujímají filozofická stanoviska a reprezentují autorovy politické názory. Řeč postav autor ovšem nepoužíval pouze k parodování vyprázdněného jazyka zbaveného obsahu, smyslu a významu, ale zároveň i k parodování a demaskování celého totalitního systému. Hlavní smysl divadla, a to nejen toho absurdního, ovšem tento autor shledával zejména v možnosti neustále formulovat nové a nové otázky.¹⁹⁹

Havlovy hry mají důkladně propracovanou strukturu. Jejich kompozice vycházejí z promyšleného modelu, z až matematicky rozpočítaného opakování a gradování. V některých případech se tyto hry podobají až hudebním kompozicím a z toho důvodu se také musí při jejich realizaci na jevišti důsledně dodržovat temporytmus, za jehož příklad se dá považovat i ukázka z Havlovy *Audience* (1975), v níž se jednotlivé repliky nejdříve schématicky opakují a později se v modelově pojaté kompozici hry zároveň neustále zrychlují:

„Sládek: Ty, Ferdinande –

Vaněk: Ano?

¹⁹⁶ HAVEL, V. *Dálkový výslech*. Praha : Melantrich. 1989, s. 49.

¹⁹⁷ ŠTĚRBOVÁ, A. *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc : Univerzita Palackého. 2002, s. 88.

¹⁹⁸ HAVEL, V. *Do různých stran*. Praha : Lidové noviny, 1990, s. 262.

¹⁹⁹ Op. cit., 89.

Sládek: Kdybys věděl, jak mě to všechno sere!
Vaněk: Chápu to –
Sládek: Prdlajs chápeš! Ty si jen říkáš: je blbej – ať se vykecá –
Vaněk: To si neříkám –
Sládek: Proč nepiješ?
Vaněk: Já piju –
Sládek: Byl jsi na svačině?
Vaněk: Ještě ne –
Sládek: Vykašli se na svačinu –
Vaněk: Já stejně nemám hlad –
Sládek: Snad jsem blbej, ale jsem férovém –
Vaněk: To jste –
Sládek: Lidi jsou velký svině! Velký! Proč nepiješ?
Vaněk: Já piju –
Sládek: Byl jsi na svačině?²⁰⁰

Detailně propracovaná textová kompozice her je zároveň důvodem, proč si Havel tolik zakládal na striktním dodržování svého textu. Jakýkoliv zásah do textu by totiž narušil zmiňovanou až hudebně strukturovanou formu hry a také by tím došlo k proměně významu celého vnitřně provázaného a přesně komponovaného dialogu nebo i jednotlivé promluvy. Důmyslnou výstavbou replik autor mimo jiné záměrně usiloval o vyvolání groteskní komiky, ačkoli se nevyhýbal ani situačnímu humoru. Ten vycházel najevo díky přesně splňovaným autorovým požadavkům uvedeným ve vedlejším textu hry.²⁰¹ K Havlem zvolenému druhu komiky ostatně Andrej Krob dodal: „Není to žádná okázalá stylizace, ani vtip na vtipu. Není to zkrátka o tom bouřlivém humoru, jako spíše o tom tichém usmívání.“²⁰²

Jazyk a řeč nemá v Havlových hrách svou tradiční komunikační hodnotu. Není zde nástrojem srozumění, ale naopak generuje nedorozumění a odcizení. Tato skutečnost je obsažena i v Havlově příznačném autorském gestu. Do textu s gradujícím tempem totiž zařadil repetice, jejich kombinace a variace. Havel se však také s oblibou uchýlil k

²⁰⁰ HAVEL, V. *Soubor her z let 1963-1988*. Praha : Lidové noviny. 1992, s. 225.

²⁰¹ Scénickým poznámkám by měla být při inscenování Havlových her věnována mimořádná pozornost. Havel v nich jasně vymezuje svou představu nejen o jevištní podobě hry, ale vyjmenovává v nich i rekvizity, určuje hudební doprovod a konkretizuje pohyb herců na jevišti.

²⁰² *Andrej Krob na tahu*. Česká televize, prem. 2010, režisér neuveden.

frazeologickým klišé či k vymyšlení jejich různých parodií,²⁰³ o které nebyla nouze zejména v *Zahradní slavnosti*, z níž pochází jako příklad i tato ukázka:

„Pludková: Rozumíš – ani klekánice nechodí do lesa bez obojku!

Pludek: Nebo jsi někde viděl, že by kolínští husaři nosili semenec na půdu sami?“²⁰⁴

Autorova precizní práce s jazykem a s dialogickou formou se v *Zahradní slavnosti* konkrétně projevila i v momentě, kdy hraje hlavní postava dramatu, Hugo Pludek, šachy sám se sebou:

„Pludková: Tak co, jak ti to jde?

Hugo: Dobře mami. (*Táhne*) Šach! (*Přejde*)

Pludek: Tak co, jak ti to jde?

Hugo: Ale špatně, tati, špatně. Moc špatně! (*Hugo táhne a přejde*)

Pludková: Tak co, jak ti to jde?

Hugo: Výborně, mami! (*Táhne*) Mat!

Pludek: Prohrál?

Hugo: Ne, vyhrál.

Pludková: Vyhrál?

Hugo: Ne, prohrál.

Pludek: Vyhrál nebo prohrál?

Hugo: Tady vyhrál a tady prohrál –

Pludková: Když tady vyhraješ, tak tady prohraješ?

Hugo: A když tady prohraju, tak tady vyhraju.

Pludek: Vidíš to, Božka? Než by jednou vyhrál úplně a podruhé úplně prohrál, raději vždycky trochu vyhraje a trochu prohraje.

Pludková: Takový hráč se neztratí!“²⁰⁵

Havlovo absurdní drama sice nebylo svázáno žádnými jazykovými normami, a přesto jeho postavy většinou promlouvají velmi spisovně – pokud je tomu někde jinak, byl v tom zcela jistě autorův záměr. Havel využil rozdílného jazykového projevu zejména v *Audienci*, kde pivovarský sládek hovořil obecnou češtinou, zatímco se spisovatel Ferdinand Vaněk striktně držel češtiny spisovné:

„Sládek: Měl jsi s ní něco?

Vaněk: S kým?

²⁰³ ŠTĚRBOVÁ, A. *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc : Univerzita Palackého. 2002, s. 89.

²⁰⁴ HAVEL, V. *Soubor her z let 1963-1988*. Praha : Lidové noviny. 1992, s. 10.

²⁰⁵ Op. cit., s. 10.

Sládek: No přece s Bohdalkou –

Vaněk: Já? Ne –

Sládek: Fakt ne?

Vaněk: Ne –

Sládek: To jsi teda u mě srab!

(Pauza)

Vaněk: Pane sládku –

Sládek: Co je?

Vaněk: Já už musím jít –

Sládek: Kam bys chodil?

Vaněk: Budou mě ve sklepe šánět –

Sládek: Však oni se neposerou! Je tam přece Šarkézy! Sed' tady a pij!“²⁰⁶

Jedním z důkazů, že Havel své postavy modeloval zejména odlišným jazykovým projevem, se ostatně stal i jeho vlastní výrok: „Jazyk mých dosavadních her byl převážně spisovný, takřka literární – všechny postavy mluvily po formální stránce ‚jako kniha‘ (nebo spíš ‚jako noviny‘), tj. tak, jak se píše, nikoli tak, jak se mluví, byl to jeden ze záměrných stylotvorných (a ‚dramatotvorných‘) prvků. Pokud se v nich vyskytovaly hovorové nebo slangové prvky, měly většinou jistou ozvlášťující funkci právě v kontextu spisovného jazyka – zdůrazňovaly například zautomatizovanou a ‚odcizenou‘ lidovost a žovialitu. Jejich cílem tedy nebylo jakési ‚polidštění‘ postav, ale naopak demonstrace jistého specifického typu jejich odlidštění.“²⁰⁷

²⁰⁶ HAVEL, V. *Soubor her z let 1963-1988*. Praha : Lidové noviny. 1992, s. 221.

²⁰⁷ HAVEL, V. O dialektické metafyzice. *Protokoly*, Praha : Mladá fronta. 1966, s. 73.

Krobova interpretace Havlových her

Divadlo na tahu uvádělo především absurdní hry Václava Havla,²⁰⁸ což bylo zapříčiněno nejen zmíněným mimořádným přátelstvím Havla s Krobem²⁰⁹, ale i tím, že Krob objevil onu možnost, jak právě Havlovy hry v prostředí amatérského divadla interpretovat: příznačná omezení tohoto typu divadla – deklamační, antipsychologické herectví a minimalistickou scénou – Krob dokonce dokázal povýšit na specifickou poetiku, která se k Havlovým hrám velice hodila. Díky přátelství, které panovalo mezi oběma tvůrci, se Krob navíc dostal ke všem Havlových textům kdykoli potřeboval²¹⁰ a zároveň měl k dispozici i rady samotného autora plus již zmíněný dopis přímo od Havla, kterým se Krob řídil nejen při realizaci *Žebrácké opery* v roce 1975, ale i při dalších režiiích her tohoto autora.

Neustálou konzultaci Kroba s Havlem, která se týkala realizace Havlových dramát, potvrzuje také Doubravka Svobodová: „Andrej vždycky ctil nejen autorův text, ale i jeho scénické poznámky. Bylo znát, že s Havlem o těch hrách mluvil, potkával se s ním na Hrádečku a že k tomu od něj dostával připomínky, kterými se pak důsledně řídil. Asi hlavně díky tomu se spolu ti dva nikdy nestřetli. To když Havel spolupracoval s Grossmanem, častokrát se i chytli. Bylo to sice myšleno v dobrém, ale přesto bylo znát, že na rozdíl od Kroba s Havlem si v této druhé tvůrčí dvojici každý rád prosazoval tu svou.“²¹¹

V realizaci her se tedy Krob snažil vycházet Havlovi vstříc. Z pohledu režiséra sice s nadsázkou tvrdí, že ideální by bylo uvádět vždy dvě představení – jedno takové, které by se odehrálo podle představ dramatika a druhé, které by splňovalo představy režijní,²¹² nicméně v divadelní praxi pak Krob vkládá důvěru zejména do autorova textu, což se projevuje především tím, že text většinou ponechává tak, jak ho dramatik napsal. Důvod k takovému počínání Krob obhájuje poukazem na text *Ztížené možnosti soustředění*, kterou inscenoval v roce 1997 v Divadle Na zábradlí s domácím, tedy profesionálním souborem: „Co tam chcete aktualizovat, měnit nebo zkracovat? Dodnes mi v uších zní rytmický zvuk všech zavíraných a

²⁰⁸ V devadesátých letech uvedlo Divadlo na tahu na své domovské scéně v Divadle Na zábradlí vždy jednu z Havlových her. Výjimkou bylo nastudování Čechovových *Tří sester* a Beckettovy *Poslední pásky*.

²⁰⁹ Doubravka Svobodová o jejich přátelství tvrdí: „Řekla bych, že Andrej byl v podstatě nejlepším přítelem Václava Havla, což bylo hodně dáno tím Hrádečkem a děním okolo... I když byl Andrej vždycky ten v pozadí a nemluvalo se o něm, myslím, že právě mezi nimi bylo to nejbližší sepětí. Andrej ho v jakékoli době neskutečně podporoval. Byl v jeho blízkosti a přitom vlastně nebyl vidět. I v posledních chvílích jeho života u něj Andrej byl. Byl s ním na Hrádečku, aby si s ním Havel mohl promluvit, kdykoli by chtěl a potřeboval.“ (Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012)

²¹⁰ Krobova manželka Anna Freimanová navíc spravovala Havlovu knihovnu na Hrádečku a od nástupu Václava Havla do funkce prezidenta republiky se starala také o jeho knihovnu a autorská práva přímo na Hradě.

²¹¹ Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012.

²¹² ZADINA, J., Předbílání s Andrejem Krobem a jeho Divadlem na tahu. *Hradecké noviny* 5. 12. 1992.

otvíraných dveří – ta specialita Havlových her, kdy se musí přesně určit, kdo a jak má na jeviště vstoupit nebo kdy z něj naopak odejít.“²¹³

Krobovi v podstatě stačilo, aby z této hry vyškrtl jen několik slov a děj se dal na jevišti okamžitě realizovat. Na druhou stranu ovšem sám připouští, že se nemohl při každé Havlově hře přesně držet textu a prozrazuje výjimky, kdy se k textovým úpravám uchýlil: kromě již zmiňovaných *Spiklenců*²¹⁴ uvedených v Divadle Na zábradlí v roce 1992 Krob výrazně zkrátil i text *Žebrácké opery* realizované se souborem Divadla na tahu v Žižkovském divadle Jára Cimrmana v roce 2005. Tutéž divadelní hru radikálně seškrtal i v roce 2009 pro inscenaci chystanou se souborem brněnského Hadivadla.²¹⁵ Zásahy do textu Krob ospravedlňuje slovy: „Pokud má herec říkat monolog o třech stránkách, je to vždycky problém a větší dokonce pro profesionály, kteří jsou mnohem víc svázaní veškerou tou dikcí, artikulací a různými akcenty.“²¹⁶

Krob ovšem velmi dobře cítí, do jaké části Havlova textu může zasáhnout a do jaké naopak ne, aby tím nenarušil až hudební kompozičnost díla. Zkrátit text ovšem považoval za nutné například v druhém obraze *Zahradní slavnosti*, kde v postavě Zahajovače rozeznal složitě vystavěný dialektický princip,²¹⁷ který se ve hře pokusil zjednodušit, aby tím převedl pozornost spíše k motivu Hugovy cesty za kariérou a mírně tak potlačil převážně jazykovou polohu díla.²¹⁸ I v tomto případě ale Krob zacházel s textem velmi opatrně. Takového názoru je ostatně i divadelní a filmový kritik Jan Bernard, který ke Krobově práci s textem dodává: „Andrej zachází s Havlovým textem jemně. Daří se mu vnímat, o čem autor píše, dokáže inscenaci zachovat její časový rytmus a hrát s ním. Ne vždy se mu to sice povede vystihnout přesně, ale vždycky je z jeho inscenace jasně cítit princip Havlova textu.“²¹⁹

Z Krobových režii je tedy patrná úcta k autorovi a opatrnost v jakémkoli zasahování do textu.²²⁰ Určitý strojový mechanismus Havlových dramát Krob nenarušuje, ale naopak se ho snaží svou režii zdůraznit, což se mu daří zejména apelem na striktní dodržování

²¹³ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

²¹⁴ Do jediné této hry Krob už v devadesátých letech výrazně zasahoval. Například z ní vyškrtl celé druhé dějství. Učinil tak ale se souhlasem autora, který *Spiklence* stejně považoval za nedokončené.

²¹⁵ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

²¹⁶ Z téhož.

²¹⁷ Tento jazykový princip Krob vysvětluje následovně: „V první části postava něco řekne, v druhé je na to určitá reakce. Ta třetí část je pak o hledání kompromisu mezi akcí a reakcí.“ (Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012) Více podrobností o dialektických principech k dohledání v *Dialektice konkrétního* od Karla Kosíka.

²¹⁸ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

²¹⁹ Z osobního rozhovoru s Janem Bernardem, květen 2012.

²²⁰ Takovou úctou k autorovi Krob ostatně splňoval i Havlovo největší přání: „Odříkejte to tak, jak je to napsané! (...) Jakmile se kolem hry začnou dělat zbytečné ‚kejkle‘, ožívuje se to biomechanikou a podobně, divák ztrácí kontinuitu a začíná to být nuda.“ (*Noc s Andrejem Krobem*, Česká televize, prem. 10. 12. 2005, režisér neuveden.)

temporytmu děje a také bazírováním na správnou artikulaci a intonaci herců. Přednes slov a jejich podstata totiž stojí v Havlových hrách (oproti rovině příběhu) zcela jasně v centru pozornosti. Slova se tu stávají nejen veškerým zdrojem sdělení a generátorem absurdity, ale kolikrát i prostředkem k jakémusi slovnímu souboji. Zmíněný důraz na podstatu textu Krob potvrzuje i následujícím výrokem: „Veškeré resumé Havlových her se nachází ve verbální rovině. Jsou to ty obrovské špalky slov, ve kterých je vždycky něco pravdy, když je herci po sobě takzvaně házejí. Třeba taková Zahradní slavnost je přece celá o slovech a o tom, jak se ta slova budou říkat.“²²¹

Pokud Krob zasahuje do textu, činí tak proto, aby podpořil rytmus hry, herec se zvládl rozsáhlý Havlův monolog naučit a divák při něm dokázal udržet pozornost. Zásahům do textu z důvodu jeho aktualizace se ale Krob důsledně brání a tvrdí, že to Havlovy hry vůbec nepotřebují: „Když nás oslovují carští důstojníci z Čechova, proč by nám byly cizí postavy z 60. let? Aktualizaci se bráním, i když na jevišti někdo řekne ‚soudruzi‘. Jiný režisér by to asi vyškrtl, ale pro mě to není důležité. (...) Hru musíte převést tak, jak je napsaná, nepředělávat ji jako to dělají třeba v Národním divadle, kdy se například u Shakespeara objevily ty obrovské televizní obrazovky – zoufalost nad zoufalostí, která se spojí s vaší zkušeností.“²²² Podle Kroba mají Havlovy hry divákům co říct v každé době, a to i bez jakýchkoli úprav a přes specifičnost totalitní doby, během které většina z nich vznikla.²²³

Nad postavami Havlových dramát pak Krob přemýšlí jako nad lidmi, kteří z nějakého důvodu ztrácejí sami sebe. Vnímá je jako bytosti utápějící se ve falešných stereotypech znamenající pro ně to nebezpečí, že v nich zabřednou a nakonec se kvůli nim stanou pouhými loutkami vlastního života.²²⁴ Krob se také domnívá, že Havel jako předlohu ke svým postavám mnohokrát použil své přátele a je o něm i známo, že do her často zahrnoval vlastní negativní zkušenost s režimem.²²⁵ Havlovy hry v sobě ovšem skrývají i značnou dávku ironie a sebeironie, což se Krobovi daří z inscenace vytěžit zejména zvoleným hereckým pojetím, které vyžaduje po svých hercích. Z obecného hlediska pak Krob vnímá Havlovy hry hlavně jako jakési studie o člověku podrobovaného určitým životním zkouškám.²²⁶

²²¹ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

²²² MAREČEK, P. Hry Havla i Topola nezestárnou. *Mladá fronta Dnes*, 2006, 28. 2.

²²³ Doubravka Svobodová k tomu dodává: „V devadesátých letech Havel bavil jen určitou skupinu diváků, protože ve společnosti převládal pocit, že jsou tyto hry zakotveny pouze ve své době, tedy v totalitě. Ještě jsme zkrátka neměli reflexi doby, ve které žijeme. Jenže pak se přehrnulo deset let a najednou se zjistilo, jak jsou ty hry super aktuální. Speciálně v první půlce devadesátých let to byl ale schopný takhle vnímat jen opravdu málokdo.“ (Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012.)

²²⁴ MAREČEK, P. Hry Havla i Topola nezestárnou. *Mladá fronta Dnes* 28. 2. 2006.

²²⁵ Odcházení Václava Havla na téma s Andrejem Krobem, *Divadelní noviny* 5, 2012, roč. 21, s. 10.

²²⁶ TICHÝ, Z. Krob míní, že Havlovy hry fungují stále stejně. *Mladá fronta Dnes* 5. 10. 1996.

Ačkoli mezi oběma tvůrci panoval velmi blízký profesní i osobní vztah a je zcela jasné, že byl Krob do Havlových myšlenek pravidelně zasvěcován, přesto tento režisér na téma týkající se Havlových absurdních dramát nakonec skromně konstatuje: „Říká se o mně, že vím, o čem Havlovy hry jsou, jenže to není tak docela pravda. Vždycky je to hlavně otázka intuice, protože bez té se divadlo dělat nedá. Při realizaci Havlových her si vždycky hlídám hlavně text hry, herce a celkově i rytmus. Nakonec mi ale stejně nezbyvá nic jiného, než se ustavičně ptát sám sebe, jestli náhodou neopouštím svou režijní představu, ve které se cítím dobře. A to je asi tak všechno.“²²⁷ Z tohoto Krobova výroku ostatně opět vyplývá i jeho způsob režie a přístup k Havlovým hrám obecně: snaží se soustředit zejména na text a ten prostřednictvím hry dobře interpretovat. Režijně ani koncepčně se přitom tento režisér nechová příliš ambiciózně.

²²⁷ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, březen 2012.

Krobova práce s herci

Jak vyplývá z předchozích analýz, při práci s herci Krob vychází v první řadě z jejich skutečného charakteru a také z jejich vizuálních předpokladů. Do jednotlivých rolí herce obsazuje většinou na základě co největší míry podobnosti s postavou. Záleží mu tedy na tom, aby herec typově odpovídal dané figuře. Vzhledem k tomu, že v Divadle na tahu spolupracuje převážně s neherci, snaží se jim nejprve představit vlastní vizi o postavě a seznámit je i se svou představou o celkové podobě inscenace. Hereckým zkouškám proto zpravidla předchází Krobův proslov, s jehož obdobou se na začátku každého představení setkávají vlastně i diváci. Podle svědectví herců se Krobův výklad před zkouškou mnohdy rovná až hodinovému monologu. „Čím je Andrej zralejší, tím víc ty své předmluvy naštěstí zkracuje. Dřív se ale běžně stávalo, že se zkouška proměnila jen v jeho monolog a my pak odcházeli domů prakticky bez jakéhokoliv zkoušení,“²²⁸ tvrdí herec Divadla na tahu Ivo Bureš.

Samotný průběh zkoušek pak Krob často přerušuje citováním ze zmíněného Havlova dopisu a občas dokonce odkazuje i na názory svého divadelního mentora Jana Grossmana.²²⁹ Některé pasáže v textu Krob hercům na zkouškách i predehrává, což potvrzuje například Milan Švehelka: „Ano, kolikrát nám i predehrává, čímž nás dost navádí. Je to ale logické. Andrej chce mít vždycky všechno perfektní a my jsme přece jen neherci.“²³⁰

Krob si připomínky herců sice vyslechne, nicméně – podle názorů většiny z nich²³¹ – je bere v potaz jen zřídka.²³² Krobovo počínání ale obhajuje herec Marek Šimon: „Krob je detailista, který má o své inscenaci předem jasnou představu. Cizí nápady sice moc nepřijímá, ale – po pravdě řečeno – my nejsme žádní profíci, takže jeho vedení a nápady potřebujeme a oceňujeme. My zkrátka umíme zahrát jen sami sebe, což se ale naštěstí pro ty Havlovy hry docela hodí. Ony totiž vyžadují právě tu civilní polohu herectví.“²³³ Podobného názoru je ostatně i další členka souboru, Doubravka Svobodová: „Měla jsem z Andreje vždycky pocit, že přesně ví, co po nás chce, o čem ta hra je a jak to představení bude vypadat. Nad textem

²²⁸ Z osobního rozhovoru s Ivo Burešem, duben 2012.

²²⁹ Tuto zkušenost ze zkoušek potvrzuje Petr Reidinger (Z osobního rozhovoru s Petrem Reidingerem, duben 2012)

²³⁰ Z osobního rozhovoru s Milanem Švehelkou, duben 2012.

²³¹ Zkušenost většiny herců Divadla na tahu vyvrací jen výrok herce Divadla na tahu Petra Reidingera: „Přijde mi, že čím je starší, tím víc experimentuje. Dřív nám víc říkal, jak si to celé představuje, ale teď už se snaží dát nám větší prostor k tomu, abychom mu sami ze sebe něco nabídli. Zkoušíme různé varianty téhož a on si pak z toho vybere, co se mu hodí.“ (Z osobního rozhovoru s Petrem Reidingerem, duben 2012)

²³² Podle Marka Šimona byl jedním z mála lidí, kteří by dokázali Andreje přesvědčit o svých myšlenkách, herec Ladislav Smoljak. To se nejvíce projevilo při zkouškách *Žebrácké opery* v roce 1995, kde si Smoljak zahrál postavu Macheata. (Z osobního rozhovoru s Markem Šimonem, duben 2012)

²³³ Z téhož.

hry hodně přemýšlí a jde po jejím smyslu. Vyžaduje minimalistické herectví. Nikdy po nás nechtěl, abychom takzvaně trhali kulisy.²³⁴

Ačkoli si Krob vybírá herce pro ztvárnění dané postavy převážně podle odpovídajícího typu, zároveň připouští, že se v některých případech nebojí zariskovat a obsadit někoho i do takzvané protirole. K tomu se však uchyluje buď proto, aby hra nebyla tak prvoplánově čitelná, anebo jednoduše z praktického důvodu – když jiného herce pro danou postavu nesežene.²³⁵ Při tomto druhém způsobu obsazování herců do rolí se Krob podle svých slov řídí hlavně intuicí. Snaží se dopředu odhadnout, jestli by herec takový protiúkol zvládl a zda by to vedlo ku prospěchu hry.²³⁶ Na toto téma ale ještě dodává: „V žádném případě nesmíte herci dát pro něj nesplnitelný úkol. Vždycky musíte vycházet z jeho možností a vést ho. Vezměte si třeba Ladislava Smoljaka v roli Macheata. Ani on přece není prototyp svůdce, ale přitom mu to v Žebrácké opeře krásně sedlo. Najednou zkrátka zjistíte, že vám to celé dobře funguje a hraje.“²³⁷

Krob trvá na civilním pojetí herectví. Vyžaduje po hercích, aby mluvili přirozeně a pochopili obsah slov. Každého z nich se snaží zbavit dojmu, že se má na jevišti chovat jinak než v civilním životě. „Jakmile se herci začnou do něčeho stylizovat, je to paskvil, nesmysl, pitomost.“²³⁸ Na druhou stranu ale hercům vždycky hlídá precizní artikulaci a klade důraz na jejich důslednou recitaci i přesné odříkávání textu bez výraznějších akcentů. Na Krobovu evidentní snahu o hercovu „naučenost“ textu se ovšem dá zároveň nahlížet jako na projev určitého druhu amatérismu. Ten se však Krob nesnaží nijak překonávat nebo ho zastírat, ale naopak ho vlastně otevřeně přiznává a dokonce ho i nechává naplno vyznít, protože si je vědom toho, že v případě inscenování Havlových her právě tato tendence zafunguje nejlépe. Právě tímto způsobem totiž v Havlových hrách vynikne mimořádně důležitý textový part – ozvláštňuje se, akcentuje se a navíc se tak hereckými prostředky tematizuje.

Jako režisér a kulisák Krob samozřejmě řeší i patřičné aranžmá. Mizanscény obvykle staví tak, že „hrají“ především ty postavy, které právě hovoří – i tento rys amatérského divadelničení, s nímž Krob vědomě pracuje, v případě Havlových her generuje zcizující efekt a podtrhuje absurditu předváděného. Jak již bylo zmíněno, Krob si také zakládá na minimalisticky pojaté scéně, v jejímž zařizování se snaží řídit scénickými poznámkami autora. Na jevišti pak – zejména využitím „neherectví“ – akcentuje modelovost, čímž

²³⁴ Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, duben 2012.

²³⁵ Z osobního rozhovoru s Andrejem Krobem, květen 2012.

²³⁶ Z téhož.

²³⁷ Z téhož.

²³⁸ Na tahu je Andrej Krob, *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 117-118.

potážmo připouští a upozorňuje na absurditu Havlových her. Skutečnost, že se jedná pouze o divadlo, Krob s oblibou připomíná například tím, že herci dovolí, aby se po svém výstupu posadil jako divák do hlediště. Tímto způsobem Krob ostatně odhaluje i svůj další záměr, který na něj prozrazuje také David Novák, herec ze současného souboru Divadla na tahu: „Podle Andreje není divadlo jen o tom, aby se v něm člověk díval na něco famózního, ale také o tom, aby se tam cítil jako v rodinném kruhu.“²³⁹ Koneckonců tuto zkušenost Krob přenesl do Divadla na tahu z atmosféry, kterou zažil už v šedesátých letech dvacátého století v Divadle Na zábradlí. „Tam jsem přišel do toho, o čem teď mluvím – naprosto dělná atmosféra, všechno bylo v souznění. (...) Víra v lidi. Posedělo se, popilo se, kamarádilo se. Ale dělalo se. Od rána do večera a za směšné peníze. (...) Od té doby jsem přesvědčený, že bez atmosféry ani nejde začít a že se divadlo nedá dělat jinak.“²⁴⁰

Empatickým přístupem přesvědčil Krob ke spolupráci s Divadlem na tahu patrně i většinu svých současných herců. Tento jeho typický povahový rys na něj navíc prozrazuje i herec Ivo Bureš: „Hodně mě oslovuje ta opravdovost v jeho životě a všechno, čím si prošel. Ačkoli jsou herecké zkoušky s ním dost tvrdé, protože je jako režisér skutečně náročný a dokonce si už kvůli tomu od nás vysloužil i přezdívku car, víme o něm, že v nás nikdy nepřestává vidět člověka. A že nám vždycky vnutí ten svůj režisérský názor? To je přece jediné důkazem toho, jaký je to dobrý režisér. Kdyby nebyl přesvědčený o správnosti svého počínání, nejspíš by ani nemohl režírovat.“²⁴¹

²³⁹ Z osobního rozhovoru s Davidem Novákem, květen 2012.

²⁴⁰ Na tahu je Andrej Krob, In *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 117-118.

²⁴¹ Z osobního rozhovoru s Ivo Burešem, duben 2012.

Závěr

V diplomové práci *Andrej Krob* jsem se věnovala pozoruhodné cestě tohoto tvůrce k divadlu. Poukázala jsem na výjimečnost této osobnosti, která se dokázala prosadit v Divadle Na zábradlí během jeho slavné éry v šedesátých letech. Toto velmi inspirativní prostředí se stalo Krobovou „divadelní školou“, kde se zřejmě i díky štěstí a umění být v pravý čas na správném místě setkal s významnými osobnostmi českého divadla (zejména s Janem Grossmanem a Václavem Havlem) a po jejich boku se postupně a vlastně jakýmsi úplně přirozeným způsobem vypracoval z kulisáka až na samostatně inscenujícího režiséra zaměřujícího se především na Havlovu dramaturgii.

Krob si jako režisér dokázal vybudovat vlastní a jedinečný herecký soubor, který se skládal převážně z řad jeho kamarádů kulisáků a lidí z dalších nehereckých divadelních profesí. S tímto spolkem nazvaným Divadlo na tahu Krob inscenoval a dodnes inscenuje hry na jakési specifické hranici balancující na pomezí amatérství a profesionality. Tento režisér-amatér se postupem času vypracoval na profesionála v oboru a svou spoluprací s amatérskými herci si i na určité dvojakosti vystavěl onu specifickou poetiku Divadla na tahu, jejíž zásady jsou ve své podstatě velmi tradiční: Krob totiž prioritně vychází z textu, který hodlá inscenovat a jehož hlavní myšlenku chce divákům takového představení zprostředkovat. Poetika Divadla na tahu je také neodmyslitelně spjata s minimalisticky pojatou scénou, která jde ruku v ruce s civilní polohou herectví zbaveného veškeré psychologičnosti a vycházejícího z lidského typu.

Krobova jevištní poetika má rysy univerzalizmu, a proto může být aplikována i na hry jiných dramatiků. To se Krobovi podařilo potvrdit zejména inscenací hry A. P. Čechova *Tři sestry*, kterou tento režisér uvedl v Divadle Na zábradlí se souborem Divadla na tahu v roce 1995. Po roce 2000 začal Krob jako režisér pohostinsky spolupracovat dokonce i s profesionálními divadelními soubory, s nimiž kromě Havlových her nastudoval v rámci své režijní metody mimo jiné také Shakespearova *Hamleta* (Západočeské divadlo Cheb, 2004) nebo Topolovu hru *Sbohem, Sokrate!* (Klicperovo divadlo Hradec Králové, 2006).²⁴² Těžiště Krobových režii je však neodmyslitelně spjata s poetikou amatérského souboru Divadla na tahu a s Havlovými absurdními dramaty, a proto jsem se právě na tuto klíčovou část Krobovy tvorby zaměřila ve své práci.

²⁴² Kompletní seznam Krobových režii je součástí této diplomové práce.