

Jana Patočková

Krejčův čtvrtý Racek a poslední sezona Divadla za branou (1971 – 1972)

“Aby se divadlo zachránilo, musí být divadlo zničeno, herci a herečky musí vymřít na mor...znesmolažující umění.”

Eleonora Duseová

Počátky tzv. normalizace probíhaly v atmosféře tísnivého “čekání na konec”; zažili je všichni, kdo dosud pracovali v oficiálních institucích a organizacích, jejichž osud měl být teprve “dořešen” směrem k nule. Byla to doba loučení, přechodná chvíle, v níž pokud to, co se v politickém i kulturním životě vydoobylo v šedesátých letech, ještě nebylo zlikvidováno, pak zjevně mlelo z posledního. Provázely ji mnohé rozchody a především nucené odchody z intelektuálních profesí do neznáma jiného způsobu existence a obživy, do provizoria, “dočasnosti”, o níž zatím málokdo tušil, jak bude dlouhá, a která měla pro mnohé zůstat definitivou. Období pro většinu české společnosti nesmírně těžké, jistě však nejtěžší pro ty, kdo právě dosahovali svého životního maxima a měli se nyní – často definitivně – vzdát všeho, čeho dosáhli. Skomíraly poslední neduživé naděje, živé sebezáchovnou slepotou představy, že přece “nebude tak zle”, že přechodný stav se vskutku znormalizuje alespoň ke stavu podobajícímu se snesitelnosti a bude srovnatelný třeba se situací v sousedním Maďarsku. Pokusy o záchranu byly v té době nejrůznější, mnohé měly podobu morálních sebevražd.

Tato atmosféra silně působila na divadlo, zvláště citlivě reflektující svou dobu. V Divadle za branou bychom ovšem sotva našli její bezprostřední, přímý odraz: “pohotová” aktualita nebyla v jeho povaze. Pokud shledáme její reflexi v optice Krejčových tehdejších inscenací, pak pouze nepřímou, ale o to pronikavější: je to stále naléhavější návrat k fenoménu času. Připomeňme, že v létě 1970 (než se od října toho roku pro většinu občanů státu zavřely hranice) poprvé inscenoval (na Salzburšském festivalu) Beckettovo *Čekání na Godota*, kde je výslovně tematizován čas jako “čekání”.¹

Na jaře 1971 (k 31. březnu) byl Krejča odvolán z funkce vedoucího DZB, kterou na jeho žádost převzal – jako jeden z mála pozůstalých straníků v divadle – Ladislav Boháč. Krejča se tedy musel vyrovnávat se svým novým postavením: formálně i fakticky byl zbaven rozhodovací funkce v divadle, jež vytvořil a kde se – v očekávání nějakého řešení zjevného provizoria, v němž se octlo, – neustále uvažovalo a diskutovalo o možnostech záchrany.² Tuto jeho stresující situaci dovršily zdravotní obtíže, především akutní operace šedého zákalu (tehdy znamenaly několikátýdenní nepřítomnost).

Třebaže už plně neřídil divadlo, které, jak dobře cítil, bylo jeho životním projektem, divadelní svět, který vytvořil a který měl umožňovat frejtkovské “dosahování po dokonalosti”, bylo pro Krejču charakteristické, že porážku nepřijal. Porážky nepřijímá nikdy, zůstává neústupný: vždycky, až do konce, bude situaci “prohranou” pokládat za novou výzvu. V posledních měsících existence divadla, v situaci, v níž by se jiný hroutil už kvůli otřesenému zdraví, i s vědomím napjatých vztahů v souboru, Krejča pracoval se stejnou intenzitou jako vždy, ba snad s ještě větším nasazením. Léto 1971 strávil – během lázeňské léčby – intenzivní přípravou nové inscenace; tehdy si ještě nepřipouštěl, že bude v DZB jeho inscenací poslední.

Byl to *Racek*, jehož první představení v Praze bylo uvedeno 1. 3. 1972 jako předpremiéra pro Klub mladého diváka. (Premiéra byla plánována až pro podzim 1972, ale poté, co se její tvůrci dověděli, že divadlo je definitivně odsouzeno k likvidaci, bylo představení uvedeno už na jaře bez oficiální premiéry.) Další ohlášená novinka divadla, *Dvě noci s dívkou* Josefa Topola (poprvé 3. 3. 1972), byla po několika mimo-pražských představeních a pražských předváděčkách zakázána (celkem se hrála 13x, premiéra, plánovaná na 26. dubna, už nebyla povolena).

Princip nového čtení textu.

Montáž: destrukce a re-konstrukce

Třebaže Krejčů – podle vlastního, často opakovaného tvrzení – nalézal pro své nové divadelní postupy větší pochopení u kritiků v zahraničí než doma, i u nás někteří teoretikové – spíše než divadelní recenzenti – poukazovali na jejich význam. Ukázky ze dvou statí, které se pokusily pojmenovat nové prvky v poetice jeho divadla, jsou otištěny v programu posledního *Racka*.

Teoretik scénografie Vladimír Jindra, který se víckrát zabýval především analýzou inscenačního prostoru Krejčovských inscenací, mluví v souvislosti s inscenacemi *Lorenzaccia* a *Ivanova* o “destrukci jako inscenačním principu”: “Místo emocionální destrukce, pohybující se svými zámlkami a prodlevami po dějové linii, dosazuje destrukci významovou, která má dosah jak pro nové modelování hry, tak pro její intenzivní frázování, pro její výrazné rytmické členění, spojené s agogickými a synkopickými posuny ve funkci dramatických akcentů hry [...]. Trpka vyznání monologických partů, jimž impresionistický subjektivismus přičkl téměř absolutní stupeň samoučelnosti, mění Krejčů po významové stránce v nehmotný dialog – a dialog pak mění v řadu nedokončených monologických úvah [...]. Především těmito posuny ve větěném kontextu dramatu Krejčů zdůrazňuje čechovovský princip ‘průběžného napětí mezi simultánní distanciací a identifikací’...”³ Jindra – s odkazy na studii K. Krause *Dramatik Krejčů objevený* – poukazuje na to, jak “mnohonásobně umocněným dramatizačním aktem”, který záměrně klade množství překážek jednodušší interpretaci textu, zasahuje režie zároveň “celý soubor prostředků, jimiž je konkretizováno dramatické dílo a zdůrazněno simultánní působení jeho kontextu”.

Literární historička a teoretička Růžena Grebeníčková ve studii *Znakovost v českém divadle* upozorňuje nejprve na způsob, jakým Krejčů v inscenacích *Lorenzaccia* a *Ivanova* ozvláštňuje divadelní kostým, jako na zvláštní prvek teatralizace oblékání, jež zde už není aktem výhradně sémantickým, jako třeba v Brechtově *Galileovi*: “Dokonalé kostýmy Krejčova *Ivanova* se naproti tomu stávají předmětem hry ryze divadelní. Hry nemotivované dramatickou akcí. Znamená to, že vystupují obnažené ve funkci divadelní rekvizity, až extrémně vyděleny na vnější, materiálovou složku inscenace; visí na jevišti připraveny k hereckému převleku, jsou přinášeny, oblékány za asistence hrajících, jsou odklizeny. Převlékání se na

některých místech okázale hraje...”⁴. A stejně jako jsou kostýmy součástí i předmětem “hry ryze divadelní”, je ryze divadelní i Krejčův přístup k textu: “do pantomimického nebo pouze pohybového, případně i jinak vizuálně postižitelného znaku se nerozkládají v obou inscenacích zamlčené a skryté duševní procesy, nýbrž právě jen vyčleněné úryvky, útržky dramatického citátu, věty, části promluvy nebo i jen to, co v nich je pojmenováním. Vždyť Krejčův přístup k ‘dramatické předloze’ – k Čechovovu *Ivanovovi* například – je charakteristicky disociativní (dramatické promluvy se rozpojují na izolované jednotky, věty se vydělují z kontextu, jednotlivé textové výřezy jsou ozvláštňovány, přesunovány, používány v představení opakovaně, volně se s nimi manipuluje).

Je proto jen logické, že takto ‘vyděleně, útržkovitě’ jsou v rámci představení používány i pohybové, vizualizované ‘významy’, dramatické promluvy nebo věty.” Kotrmelec Anny Petrovny (Sáry) ve společnosti u Lebeděvových, který se později opakuje ve scéně svatby, vyvolá u ‘realisticky’ vnímajícího diváka rozpaky. “Avšak divadelní akce tohoto druhu není určena psychologickou motivací (Šabelskij si vzpomene na ‘židovečku’!). Opakované zjevení postavy je však nanejvýše divadelně účinné a divadelně poetické: prostor, v němž rozmlouvají hosté Lebeděvových, se rázem rozestoupí, jako by se sám od sebe rozhrnul na dvě strany, aby uvolnil místo nové imaginárního prostoru. Výstup je vlastně interpolací věty z prvního dějství.”⁵

Destrukce, disociace, rozpojování a přesuny promluv i gesticko-pohybových vizualizovaných významů – to byl způsob, jímž “uvolňovala sémantiku z textu” už inscenace *Lorenzaccia*. Několik zmínek v textu o karnevalu a plesu otevřelo “jiný prostor”, prostor jevištní hry, sérii obrazů, a karneval se stal nejen východiskem a rámcem, ale celkovou perspektivou, v níž se celek jevil jako šálivá hra převleků: divadlo světa, “velká hra” historie, chvílemi neprůhledná, chvílemi poloprůhledná (tak jako byla chvílemi neprůhledná, jindy zas polotransparentní zrcadla Svobodovy scény), dirigovaná silou z pozadí, zpovzdálí a vůbec “odjinud”, jejíž směr se Lorenzaccio marně pokouší obrátit svým vražedně-sebevražedným činem (vždyť věvoda nebyl než zástupnou figurou, jež je okamžitě nahrazena figurou identickou, již ovšem provází nezbytná figura budoucího tyranobijce). V tomto případě mohl divák bez problémů přijmout pohled na inscenaci jako mnohonásobnou divadelní “hru”, zatímco v případě *Ivanova*

mohl být tradicí realistické recepce Čechova sváděn ke čtení “psychologickému”, s nímž se inscenační metoda rozcházela.

Bohatstvím a hustotou obrazů a významů, které produkovaly, přitom tyto Krejčovy inscenace nabízely těm, které tak upoutaly a zasáhly, že se jimi chtěli vážně a do hloubky zabývat, nejrůznější možnosti pohledu, přístupu a interpretace: nikdo nemohl najednou přehlédnout celý proud jevištního dění, nemohl jednoznačně uchopit a podchytit všechny možnosti, jež se v každé chvíli nabízely. Takovou schopnost má ovšem každé umělecké dílo, poslední Krejčovy inscenace však – podle obecného názoru – v tomto směru přesahovaly běžnou míru, podle některých dokonce neúnosně. Je paradoxní, že se však různé interpretace *Lorenzaccia* a *Ivanova* v základním směru příliš nerozcházejí, jen vidí různé jejich aspekty. Je ovšem zřejmé, že tato interpretace nebyla zrovna snadná, zároveň však byla lákavá, neboť, jak případně upozornil D. Bablet ve své recenzi *Lorenzaccia*: **“Je to představení, které poznamenává myšlení a také v myslí pokračuje a dál se rozvíjí.”** Připomeňme ve stručnosti, že u *Lorenzaccia* se kritika vesměs shodovala v tom, že přes silnou adaptaci je inscenace svým způsobem věrná Mussetovu textu, a také v údivu a obdivu k rytmicky strukturované hře všech aktérů, stále přítomných na scéně a vytvářejících v kontinuálním proudu obrazů svébytný svět. Například T. Koltai (*Nástin portréty jednoho režiséra*) podtrhuje spektakulární působivost neustávajícího, vlnivého proudu scénického dění; M. Plešák v *Divadle (Divadlo v prostoru a čase)* konstatuje, jakým překvapením bylo pro brněnské publikum, že Krejčovo divadlo, nedávno předtím vyhlašované za psychologicko-iluzivní, dospělo k dokonale teatralizovanému tvaru, neiluzivní postupy ovšem nejsou pouhým efektem, nýbrž mají hluboký filozofický smysl; S. Machonin v *Divadelních novinách (Lorenzaccio)* označuje inscenaci za “událost moderního českého divadla” a rovněž zdůrazňuje dojem proudícího scénického života; V. Mráček v *Divadle (Pokus o pochopení)* interpretuje záměrnou apsykologičnost, “strojenost”, jako “hru snů...osvobozující metafory romantikovy slovní dialektiky, které tak nabývají hrůzně autonomie”. Pro D. Bableta je *Lorenzaccio* představení, ve kterém “nejde...o podobu určitého hrdiny, ale především o obraz celého světa, celé společnosti, celé civilizace” (*Pražský “Lorenzaccio”: svět, lidé, skvělý úspěch; “Lorenzaccio” à Prague: un univers, des hommes, un triomphe*) a B. Dort v obsáhlé stati, nazvané rovněž příznačně *Pokus o popis Lorenzaccia (Tenta-*

tive de description de “Lorenzaccio”) shrnuje, že ačkoli je adaptace i inscenace věrná podstatě Mussetovy hry, “Krejča nám zároveň předložil fascinující vizi světa, který se opájí podívanou na sebe sama, rentgenově přesnou kritickou analýzu do sebe uzavřeného univerza.”⁶ – Nad inscenací *Ivanova*, která rovněž představila složité komponovaný “svět” všudypřítomného voyerství i sebezpozorování, vyjadřuje sice S. Machonin obavu, že v ní dochází k potlačení herce režii, ale E. Copferman oceňuje mimo jiné, že “vedení herců je pozoruhodné. Vyjadřuje zejména onu hranu, na níž představení balancuje mezi dvojným napětím, komikou a dramatičností, groteskou a ubohostí, kdy jedno se neustále obrací v druhé, a vždy neúspěšně. Taková hra s city je pravým opakem divadla sentimentu a rozcitlivělosti. V tomto případě dochází, a to se vzácnou básnickou silou, k obnově všech dimenzí díla” (*Ivanov joué et déjoué; Ivanov hraný a obehnaný*). A J. Veltruský vzpomíná (s časovým odstupem) na pocit z inscenace, že je “režie nějak velmi věrná hře, přestože s textem zachází volně a často přetrhne volně plynutí dialogu [...] Krejčovy zásahy do textu *Ivanova* velmi složitým způsobem zdůraznily sémantické prvky, které jsou Čechovovu textu vlastní”.⁷

V Krejčovských inscenačních postupech nebyl ovšem prvek analýzy a “destrukce” patrný teprve na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Popírání navyklého způsobu čtení textu, “násilí”, přemáhající odpor tzv. inscenační tradice, ztuhlé v konvenci, podkládané textu jako jeho jediný “smysl” (který je přece všem dobře známý), byly znaky jeho režii od počátku.

Jako “destruktivní”, obrazoborecký, byl pocíťován už přístup k Tylovu *Strakonickému dudákovi*, popírající tradiční (pravda, v tomto případě už v “poslání” autorského textu obsažený) model “hry o polepšení”: perspektiva nové inscenace se vzepřela onomu “polepšení”, pochopenému jako rezignace na velký cíl.

Také ve čtení her Čechovových šlo o rozbití, popření tradiční nostalgie, měkkosti, sentimentální lyrizace – ve prospěch dramatičnosti, expresivní tvrdosti, dynamiky pohybu. Zároveň šlo o destrukci lineárně chápaných vztahů postav, prostoru i času – o jejich stále silnější zdivadelňování. Jako “divadelní”, obrazný, je zároveň vytvářen i obraz pohybu postav, který je pohybem “nepravým”: je to “nehybnost vyjádřená pohybem” (jak to výstižně vyjádřil J. Černý ve svém rozboru pohybové partitury Krejčova prvního *Racka* z roku 1960⁸).

Jestliže se nyní Krejča vracel k *Rackovi* počtvrté, neznamenalo to, že by si chtěl usnadnit práci a v kritické situaci osobní, společenské i divadelní pouze opakovat, co dobře znal jak on, tak jeho herci i diváci. – Naopak: ve chvíli, kdy čas jako by se zastavil, kdy se budoucnost spolu s jakoukoli perspektivou další práce ztrácela v mlze, obrátil se právě ke hře, kterou vždy chápal jako naléhavou reflexi smyslu či ne-smyslu umělecké tvorby. Viděl v ní nevyčerpatelný zdroj inspirace proto, že nabízí tak věcný, demytizující, až krutý pohled na umění a umělce, na svět literatury a divadla, který Čechov zbavil romantické aury výjimečnosti. A také to, co bylo počátkem sedmdesátých let u nás aktualizováno zvlášť naléhavě: čas Čechovových postav, autorem uchopená všední (ale přitom zároveň zvláštní) podoba času, z níž se vytrácí “čas přítomný”, spolu s aktivitou směřující k budoucnosti. Tento čas tentokrát určil “perspektivu” inscenačního pohledu.

Ti, kdo – ať s obdivem, či kritičtěji, nebo přímo odmítavě – u Krejči sledovali a zkoumali především nápadné posilování teatralizace, vytváření autonomního jevištního světa – “divadla světa”, ponechávali stranou herce, nebo na druhé straně vytýkali Krejčovi, že herce utlačuje, upozaduje, jako režisér se příliš prosazuje na jejich úkor. (Což nebránilo tomu, aby zároveň mluvili o “pozoruhodných výkonech” herců.)

V téže době režisér kritickou reflexí vlastní práce dospívá k přesvědčení, že jeho způsob teatralizace, vytváření autonomního jevištního světa, vyžaduje nový impuls, ba dokonce obrat inscenačního postupu (přestože se osvědčil), a to ve směru k herci: aby se oživil konkrétní lidský základ jevištního světa, kterým mělo vždy zůstat herectví “vnitřního obrazu”. Tento nový přístup promýšlel paralelně s přípravou adaptace textu.

Zkoušky na *Racka* začaly koncem září bez Krejči, který se počátkem sezony musel podrobit oční operaci a poté byl v rekonvalescenci. S herci zkoušela scény ze hry jeho spolupracovnice H. Glancová podle jeho pokynů. V té době sice herci ještě nevěděli, jakou budou hrát adaptaci hry, ovšem už v textu (*Prvních Odstavců*, které jim Krejča adresoval, upozorňoval, že jak zkušební proces, tak sám text nebudou uspořádány obvyklým způsobem: “Proč se bude zkoušet na přeskáčku, a ne v pořadí, jak je hra napsána? – Začínal tak zkoušky Jiří Frejka; zřejmě proto, aby se herec nakazil klíčovou scénou, aby ho uhodila, oblomila a vtáhla do světa hry uzlová situace figury. A snad si tak i sám ohmatával látku na místech nejcitlivějších

a nejproblematictějších. – My jsme si zvykli na přístupy plíživé, povolné a dodržovali jsme časovou následnost. Byl-li prvním pracovním zájmem model inscenace, byl snad tento způsob práce pro herce i pro režiséra výhodný. – Zkouškami na přeskáčku (ne jakoukoli) by mělo dojít k prudší a hlubší konfrontaci hereckých koncepcí, charakterů figur, smyslu jejich aktivity, k výraznějšímu osvětlení motivů a pohnutek jednání, pohybů významů, role času skutečného i dramatického [...]. Přeskoky uvnitř hranic, kterými obepíná hra výsek ze života figury, dovedou k pevnější a dynamičtější obeznámenosti se vším, z čeho takový život sestává. [...] Spojitosti, paralely, odkazy, motivace, kontrasty atd., které jsou ve hře daleko od sebe nebo ukryté hluboko pod hladinou a ztrácejí tak schopnost jiskry, výboje, krátkého spojení, se takto dostanou na dosah nebo do nových souvislostí, které prověří a odhalí jejich pravou kvalitu, donutí prozkoumat i širší okolí, zázemí a podzemí jednotlivých jevů. – Ostatně nemáme nejhorší zkušenosti z inscenací, v nichž i v konečném tvaru zůstalo leccos přesunuto proto, že jsme od počátku do konce obhlíželi látku jako celek a nezatajovali souvislosti, zrcadlení, setkání, prostupování nebo vrstvení, jež hra sama nabízela. [...] **Proto snad není třeba zamlčovat, že tu při přesouvání materiálu hry už při zkouškách nemyslí režie jen na nové zkušenosti herecké, ale pootáčí se i v hledání svém.**”¹⁰

Nová inscenace neměla tedy jen rozšiřovat a prohlubovat dosavadní přístup ke hře, jako tomu bylo v inscenaci bruselské a stockholmské, v nichž režisér nově reinterpretoval postavu Niny, ale měla ji číst v nové, “poobrácené” perspektivě. V adaptaci se na své pouti s Čechovem tentokrát odvážil vůbec největší destrukce autorského textu, který představil v radikální adaptaci jako montáž a koláž.

Práce s herci: “Odstavce k poobrácenému způsobu práce DZB “

Vedle adaptace textu byly součástí přípravy výše citované úvahy, adresované souboru, psané formou krátkých kapitol a nazvané *Odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce DZB*. Byly Krejčovým estetickým, ale především etickým vyznáním, jeho divadelní poetikou i krédem, a zároveň hodnocením dosavadní práce i přípravou k pokusu, který viděl jako novou fázi této práce, dokonce jako “nový začátek”.

Do té doby se (aspoň zvenčí) mohlo zdát, jako by ho příliš nezajímala nespokojenost a zákulisní, občas ventilovaná

kritika jeho způsobu práce, někdy označovaného za režijní diktát či dokonce “teror”. Vyjádřil se k ní ostatně veřejně v době, kdy ještě mohl (a bylo ještě kde) publikovat, známou statí *Herec jako cvičená opice (v uzavřeném systému znaků)*, otištěné v posledním čísle časopisu *Divadlo*¹¹. Ale také uvnitř divadla se v téže době pokoušel přimět soubor připomínkami a “přednáškami” ke stálému překonávání pasivity, “zaměstnaneckého postoje” a podléhání rutině, vyvolat jakousi diskusi – která ovšem nevznikla, neboť v ní zjevně nenacházel či neviděl partnera. Cítil ovšem nadcházející krizi, jaká se v souborech vzniklých ne jako instituce, ale jako společenství “spřízněných volbou” dostavuje po prvním pětiletí.

V únoru 1970, krátce po premiéře *Ivanova*, kdy byl ještě šéfem souboru, adresoval mu z pracovní cesty do Bruselu (kde chystal v TNB inscenaci Čechovových *Tří sester*) obšírný, dvoudílný dopis.¹² Začíná připomínkou společné odpovědnosti za divadlo, které má nejen viditelné úspěchy, ale i problémy, o nichž je třeba společně mluvit:

“[...] To, že někteří lidé z vedení DZB mohou vidět výsledky naší společné práce zdálky, že je mohou poměřovat s názorem mezinárodní odborné branže – to, že vy jste tak často pod cizími reflektory na předních evropských scénách – ale především to, že nám doma uvěřila široká vrstva diváků, jak se zdá, velmi kvalitních, a že i ti, kdo nás nemají, třeba právem, rádi, musí uznat aspoň naši práci – to vše na nás klade velkou a stálou odpovědnost.” – Než odjížděl do zahraničí, pokusil se v “přednášce” (tento pojem dává sice do uvozovek, ale zřejmě šlo vskutku o přednášky, kterými chtěl soubor s jistotou pravidelností oslovovat) naznačit, že je nutné divadlo dobudovat, “dozaložit”: “Dramaturgie, administrativa a pracovníci umělecko-techničtí musí rychle a definitivně dohnat jeviště a s velkým předstihem a neokázalostí zajišťovat jeho nároky. Není nadále možné, aby jeviště samo klestilo cestu i všem složkám doprovodným a vleklo je za sebou. Divadlu bude zanedlouho pět let, a to je doba postačující k tomu, aby bylo zorganizováno vše, co v něm zorganizovat lze.” – Především jde ovšem o podstatu, tedy o soubor: “Domnívám se, že by bylo na čase, aby si soubor herců uvědomil sám sebe a začal fungovat jako sebe-vědomá, iniciativní a odpovědná složka celého organismu... Zdá se mi, že často čekáte různá řešení jen a jen svrchu, i když byste je mohli ovlivňovat nebo inspirovat sami. Často si hovíte nebo schováváte se v pasivitě, zbytečně v sobě živíte zaměstnanecký dualismus, z něhož pramení řada drobných ne-

příjemností, a autorita šéfovského slova zapadá pak do měkkého, ztrácí živost a stává se jakýmsi osudovým zvykem. Umělecká síla souboru zatím roste a rozšiřuje se, a protože s postupujícím časem také narůstá sklon k úlevným návykům, k pracovním klišé, prostě k institucionálnímu ve všech složkách včetně herecké, napadá mne, zda by nebylo dobré spojit nejlepší a nejdohodlanější síly, lidi, kteří mají své divadlo rádi, rozumí mu a jsou mu cele oddáni a vytvořit takovým rozumným výběrem jakýsi výbor DZB (podtrženo autorem), s nímž by se mohlo vedení divadla [...] dohodnout čas od času o pracovních perspektivách, ale i o všech detailech, které zbytečně brzdí společnou práci, zůstávají-li z těch či oněch důvodů pod pokličkou. [...] máme-li si udržet uměleckou živost a dále ji rozvíjet, musíme hledat a podporovat vše, co nás spojuje, doopravdy drží pohromadě, a rozumně rozptylovat, co by nás mohlo postupně rozdělovat.”

V Krejčových apelech na spoluúčast a ve zmínkách o tom, že minulé pokusy organizovat pravidelné “první středy v měsíci” jako “výzvu k přímému styku” byly bezvýsledné, je patrné, že cítil, jak v části souboru vzniká distance vůči původnímu programu divadla.

Narazil na rozpor, který je “režijnímu divadlu”, tedy divadlu jediného, jednotného konceptu vlastní, – protože divadlo chápané jako autonomní umění, vytvářející svébytné, integrální “dílo”, inscenaci, může či musí mít přesto, že je dílem kolektivním, jen jediného ručitele, jímž je režisér. Tento rozpor vystupuje tím ostřeji, čím silnější je režijní osobnost. Působivost prvotního ideálu (= představy souboru jako “sebe-vědomé, iniciativní a odpovědné složky celého organismu”, která se ukázněně, dobrovolně, s vnitřním přesvědčením podřizuje představě celku díla, garantovaného režijním konceptem, o němž nelze rozhodovat “demokraticky”), tedy onoho společného (nebo aspoň ochotně, byť pasivně přijímaného) názoru, který v počátcích, při zakládání divadla, velmi rychle vynesl soubor na umělecký vrchol, nyní, jak se zdá, ochabuje.

Krejča svou jevištní vizi prosazuje v tom, co vidí jako základ inscenace, a co herec často chápe jako vlastní doménu: základní podobu postav a jejich jednání, vztahů, pohybu. (A čím složitější jsou jeho inscenace, tím komplexnější jsou i jeho požadavky “okupující” území, jež herec pokládá za své.) Když nyní režisér vyzývá soubor k diskusi a aktivní spoluúčasti, připomíná stále onen jediný společný názor, ale má (oprávněný) pocit, že to, co sám pokládá za základ, z herců

z nejrůznějších důvodů vyprchalo – počáteční elán se vytratil, přišly nejen úspěchy, ale i nesnáze. Naráží i na to, že herci jeho divadla bývají mezi kolegy z jiných divadel terčem výsměchu, právě pro postoj k divadelní práci, která nemá zpo-
hodlnět, ale stále usilovat o tvořivý přístup. Některým hercům připadají jeho nikdy nekončící připomínky tísnivé, jeho požadavky příliš náročné, nevidí v nich nabídky, obohacení, impulsy, ale spíš neustálé mentorování.

Možná je ocení teprve tehdy, kdy už – při jiné divadelní práci – nic podobného neuslyší a budou ponecháni sami sobě: to však, jak se v divadle ukazuje vždy znovu, bývá pravým opakem hercovy svobody.

Potvrzení najdeme u velkých hereckých osobností doby nedávno minulé. Např. ve vzpomínkové knize Vlasty Fabianové *Jsem to já?*¹³, obsahující přepis rozhovoru V. Fabianové s hercem a životním druhem Bohušem Záhorským, příslušníku silné herecké generace ND, kteří pracovali s řadou předních českých režisérů. Rozhovor dobře zachytil rozdíl jejich temperamentu, způsobu myšlení, přístupu k jevištní práci i rozporů v názoru na režijní “diktát”, ale i to, jak nakonec přes tyto rozpory docházejí ke shodě. Záhorský umí ocenit nejprotichůdnější typy režisérů, počínaje Burianem a Honzlem, přes Radoka po Krejčů a Macháčka, se všemi dokázal najít shodu. Fabianová, která ráda prosazovala svůj názor sporem, soubojem, kontruje emocionálním výkřikem: “A já stejně radši dělám pod bičem tyranů!” Záhorský namítá: “Já jsem pracoval s mnohými z nich, které pokládáš za tyrany, a nemohu si stěžovat, že bych ten bič na sobě pocítil. Alespoň ne v oně drastické formě. Já potřebuju k práci pocit svobody, a to snad uznali i ti nejzarputilejší uzurpátoři. **Pocit svobody jsem měl v plné míře i u režiséra pokládaného jinými za despota číslo jedna, u Otomara Krejči. Musel jsem ovšem respektovat a priori jeho názor, že on je odpovědný za představení, že se na ně podepisuje.** Říkal: ‘Mám na věc svůj názor, na to mám jako režisér právo. Jestli to má k něčemu vypadat, musíte vy vzít můj názor za svůj, nemusíte ho otrocky přejímat, ale musíte svými prostředky pracovat tak, abychom se někde sešli. Buďte spolu vyhrájeme, nebo se neshodneme a spolu prohrájeme.’ S tímto Krejčovým názorem nutno souhlasit a vždycky se to vyplatilo.” Fabianová prudce odporuje: “Krejča že neznásilňoval herce? **Já ho ctila, vždyť jsem byla jeho herečka. Ale on mučil, doslova mučil herce, uvazoval je ke kolu a lámal jim hnáty. My jsme se fyzicky napadali.**” Atd. Na barvitě líčení dramatického průběhu zkou-

šek Záhorský replikuje klidně: “**Mezi námi je rozdíl asi právě v tom bouření. Já jsem nikdy v životě s režisérem nedebatoval. Myslím si totiž, že herec nemůže nikdy spor s režisérem vyhrát debatou.** Pokud ho chce přesvědčit, musí ho přesvědčit svým pojetím role, hereckou prací.” Nakonec nejde o to, kdo koho “přebije”, ale o vzájemně se doplňující síly, uznávají oba a shodují se i v tom, že jejich generace měla štěstí na “silné režisérské osobnosti”, rozhodující faktor ve vývoji moderního českého divadla. Názor stejně silných osobností hereckých je samozřejmě očištěný odstupem let, bez emocionálního zaujetí aktuálních, ne vždy příjemných zážitků. Podstatné je, že autoritu režiséra uznávají jako samozřejmou, a to byli oba herci v době, o níž je řeč, o dost starší a zkušenější než onen “tyran”, s nímž spolupracovali v době jeho režijních začátků.

Co si však počne šéf, režisér či “patron”¹⁴, který cítí, že jeho postavení uvnitř souboru je zvikláno (alespoň tak to vidí on sám, optikou jistě zostřenou momentální situací i zdravotním stavem), když cítí, že hrubou intervencí zvenčí (tj. když je zbaven vedení) se v divadle, původně založeném na společně sdíleném názoru, právě tento základ uvolňuje? Dodejme, že většina souboru je mladší než on – jeho generačních vrstevníků je v něm pomálu: i to je důvodem respektu k “velkému šéfovi”, a ovšem i distance. (Familiárnost klubového divadelního života Krejčů nepěstoval ani v mládí, a později už vůbec ne. Tzv. “klub dobráků” v Národním divadle, zdroj nesčetných anekdot, “historek z natáčení” a hlavně šprťouchlat, jimiž si herci zpestřovali představení, jež je neavila, mu byl z duše protivný. Pokládal tuto klubovou činnost za výraz pohrdání vlastní profesí i divákem, a vysloužil si i proto pověst koženého, příliš vážného patrona.)

Na takovou situaci existuje pro Krejčů jediná odpověď: pracuje s ještě větším nasazením – a trvá na tom, co za základ považuje. K němu patří samozřejmá hygiena repríz, jejichž průběžné sledování, spojené s novými a novými připomínkami a komentáři hereckých postav, je součástí Krejčova inscenačního postupu. Vyjadřuje starost a péči o inscenaci jako dílo, jež má žít vlastním životem, který se ovšem neudrzuje jen sám sebou a musí být vědomě, soustavně pěstován. K dopisu, který jsme citovali, je připojen obsáhlý komentář jedné z lednových repríz *Tři sestry*, který začíná konkrétními připomínkami ke hře jednotlivých herců (podle svého zvyku je oslovuje jmény postav: Olga by měla dát pozor na...; Irina by měla

ka do pozice 'nahodilé efeméry' a ptalo se jej vždy znovu na jeho orientaci, volbu a zvažování smyslu lidské existence i rajske vidiny štěstí" (s. 1). Takový pohled na divadlo vede ovšem k velké opravdovosti, vážnosti, s níž chápe "původní stránky a dimenze lidského světa", a tato opravdovost a vážnost dovedla tvůrce divadla k přesvědčení, že "hlavním zdrojem životnosti (i živosti) divadla je víra všech jeho členů-vyznavačů ve společné hledání divadelní pravdy, v tvořivou jevištní činnost" (s. 2).

Krejča stále věří, že v divadle převažují herci, kteří se k tvorbě staví "s oddaností a opravdovostí téměř naprostou (jak to ostatně vystihla zákulisní výřečnost označením 'sektář', nebo starostí, 'aby se to nepřehánělo')". S nimi, jak doufá, se lze pustit na cestu za "jádnem a základními dimenzemi divadla". A na námitku, že tak povyšuje divadlo na "jakési božstvo", odpovídá: "Snad. A co má být? Nepřesvědčujeme se snad na každém divadelním kroku, že existuje něco vyššího než lidský smysl, než pravda předmětů, nebo analyzovaných atomů, nebo realizovaných matematických formulí či ideologických pouček?" (s. 3)

O stavu hereckého umění a odvaze k jeho obnově

Na otázku, proč se reformní divadelní úsilí stále znovu soustřeďuje na herce, odpovídá Krejča, pro kterého "divadlo je přede vším ostatním herce" (s. 3): "Protože je opravdu osou, na níž se divadlo otáčí a protože je (dnes? odjakživa?) v mizerném stavu. Nemůže se probrat z dvojnásobného zakletí: podléhá sugesci obecného životního slohu, dnes značně povoleného, pokleslého a orientovaného zejména k vezdejší spotřebě, utlouká se a rozpadá (také většinou kvůli spotřebě) v médiích hromadného sdělování (kde herce jen vydává, aniž by nabíral), a konvence takto 'vypěstovaného' herectví sama sebe vytrvale zpětně ovlivňuje, tj. dále bastardizuje" (s. 10).

Pro divadlo, které chce herectví pěstovat, kultivovat, je třeba stále odvahy k obnově. Proto se Krejča obrací k hercům, aby spolu s ním opustili navykklý způsob zkoušení a práce na inscenaci, při němž režisér s herci vytvářel tzv. empirický model inscenace a vedl herce od počátku podrobnými návody k danému cíli, a pokusili se o návrat k základům divadelní práce. Měli by se pokusit o něco nového, co dosud neznají ani oni, ani on. Je to pokus, který vyžaduje od obou stran naprostou upřímnost, a vyzývá hercovu odvahu odhalit v sobě to nej-

vnitřnější, osobní, jako zdroj tvořivosti: proto má jít především o rozhodnutí morální.

Režisér, který se dosud spíše "vyjadřoval hercem", chce nyní skutečně "pracovat s hercem", což není totéž. "V prvním případě (režisér se vyjadřuje hercem jako hlavním prostředkem jevištního výrazu) je herce živým objektem režisérových formovacích postupů, obě strany jim dávají přednost zejména v první etapě, při práci na modelu inscenace, před specifickými nároky hereckého procesu. Zejména v našem hereckém slohu, opřeném o vnitřní obraz hercova jednání, bývají nejčennější prvky (klíčení a rašení aktivity figury) spíše předpokládány, než jemně a systematicky realizovány. – V druhém případě, kdy režie začíná spoluprací s hercem a usiluje nejdříve právě o vznik základní aktivity figur, pracují dva lidé na jednom úkolu ruku v ruce, aniž by byl v každém okamžiku poměřován představou výsledku. V prvním případě je inscenace víc montována, ve druhém se spíše rodí" (s. 11). Rozdíl nemusí být pro herce příliš nápadný, u režiséra je akcentována jeho pedagogika, starost o celek inscenace ustupuje (zpočátku) do pozadí.

Celé počáteční stadium zkoušek má být maximálně uvolněno pro tvorbu herce: ten má nejprve co nejsamostatněji hledat pravdivý, přirozený výraz a soustředit se především na aktivitu postavy, hledat její jednání v jednotlivých situacích. Režisérova nabídka spočívá v tom, že herci otevírá text nikoli jako jednoduchou danost, ale jako sérii otázek, jež je možno vidět za každou replikou a jejichž zodpovězení formuje podobu postavy a každého detailu jejího jednání v dané situaci. Herce by měl na otázky "odpovídat" ne slovně, ale co možná konkrétním jednáním. Rozhodně nemá jít o něco jako – tehdy módní – "kolektivní režii": "Hercův výklad tedy ponechme herci. [...] **Ale** pozor, jde o dvě různé věci: pracovat podle režijního plánu je něco podstatně jiného, než drát se z pouhé inspirace textem hry za aktivitou figury – a nestat se přitom režisérem, ani svým vlastním ne. Starat se jen o svou hereckou brázdou" (s. 17).

(Snad právě v tomto **ale** spočívá problém, na kterém může pokus klopýtnout: herce má být zároveň přiváděn k pojetí postavy, na něž režisér přišel z textu. Tedy k tomu, co režisér vyčetl, co čte o postavách z textu: **teprve režisérem přečtený text má být pro herce východiskem.** Takže sice celkový režijní "plán" ustupuje v této fázi zkoušek do pozadí, aby se pak oba přístupy v určité fázi práce mohly setkat – mají se však

setkat na tom, co vyčetl z textu režisér a co naznačují otázky, na něž lze ovšem odpovídat různě. Riziko pokusu je zřejmé.)

Krejčovy (První) Odstavce formulují jeho představu uměleckého divadla, jeho divadelní ideál, paralelní s jinými dobovými představami, jak je zachytila známá (dnes by se řeklo “kultovní”) kniha Petera Brooka Prázdný prostor, nebo vize Jerzyho Grotowského, který divadlu přisuzuje vskutku spasitelské poslání (a posléze se zákonitě divadlu stále víc vzdaluje).

Také “poobrácený způsob práce s herci” měl být skutečnou konverzí v životě souboru, a nejen proto, že znamenal obrat od přímých pokynů k otázkám, od režisérových podrobných návodů k úkolům, které mají herci řešit sami, ale proto, že předpokládal především etickou očistu, obnovu souborové práce v tomto směru.

Krejčova představa však nemíří mimo divadlo a nad ně či za ně. Vždycky bude věřit v sílu divadla jako umění, nebude hledat mimo jeho sféru či vytvářet komunitu, žijící především vlastním experimentováním, kde by hrál roli jakéhosi “guru”. Nejúčinnější “participaci” mu bude tradiční vzájemně zainteresovaný vztah jeviště-hlediště. Sám herec, pokládá herce za střed divadla, jeho starost míří vždy k němu: k možnostem metodického zvládnutí herecké tvorby, aby nebyla ani pouhým diletantismem, ani řemeslnou rutinou a nesloužila jinému cíli než inscenaci, jejímu smyslu, a to v každé jednotlivé repríze, jež má usilovat, aby byla pokaždé novým uskutečněním uměleckého díla.

“Herec má být tím, zač se vydává, pokládá a je držen – umělcem. A pro umělce jsou navrhované postupy a zejména jejich hlavní předpoklad, samostatná tvořivost, víc než zřejmé. – Platí-li pro herce možnost svobodné tvorby víc než ferman, víc než zaměstnání, víc než přežvykování, víc než úspěšné hraní divadla, víc než zvyk, pak může přinést pokus mnoho nového jemu i divadlu. Vezme-li jej ‘herecká psycha’ jako režisérský rozmar, jako povrchovou toaletní úpravu, jako překážku, přes niž se nemusí nebo která se dá také podlézt, nemá cenu pouštět se do něho” (s 53 – 54).

V posledním (XXVI.) odstavci Krejčova komentuje situaci v divadle (kterou snad vidí dokonce dramatičtější než byla): “Vnitřní situace divadla nebude patrně příliš nahrávat zřadu pokusu. Rozštěpení, tápavost a hlubší osobní neshody, které se projeví v tzv. vedení divadla (a měly už předtím své reflexy jak ve vedení, tak v souboru), se jistě odrazí v celém je-

ho organismu, zasáhnou i herecký soubor. – Uhájit klidný a k náročnému pokusu soustředěný prostor...nebude možné bez pevné zaujatosti všech účastníků, bez vědomí, že práci je třeba dát přednost přede vším ostatním” (s. 55). (První Odstavce končí novým apelem: výzvou k intenzivní účasti, na níž závisí úspěch pokusu, do kterého autor vkládá naději pro budoucnost divadla, a vyjadřuje zároveň obavu, že pokud tyto postupy zklamou, “sesune se pro mne celé divadlo na (pro mne) nepřijatelnou stranu podnikových, výrobních a zaměstnaneckých koncepcí, které si pletou život s živobytím” (s. 55).

(První) Odstavce jsou zpočátku nesené vášnivou, patetickou výzvou, v níž se vizionářský tón (“Režisér vede své procesy, na jehož pouti zatím záleží víc než na režisérově předřikávání [...] Chrám, na jehož stupních stojí...”) mísí s pedagogickým, posléze však ustoupí potřebě teoretických úvah i praktických rozborů a indikací k danému tématu (jak a co bude studováno), střídaných úvahami metodicko-pedagogickými. V neposlední řadě jsou také svěbytným esejistickým projevem umělce, jehož obraznost po celý život čerpá z mnoha oblastí, ale především z té, jejíž horizont ohraničoval svět jeho dětství: z vesnické přírody. Jeho konkrétní obrazy, vycházející často ze vztahu k přírodě i její kultivaci, k polní i lesní práci, prozrazují důvěrnou znalost (a dovednost) práce rukou. Stojí za povšimnutí, že to je – kromě nevyčerpatelné pracovní energie a posedlosti divadlem – jeden z rysů, které má společné s Josefem Svobodou. (Tak např. jedna rozsáhlá pasáž /Druhých/ Odstavců je sugestivní popis zvláštní “technologie” štípání pařezu, podaný se znalostí nejmenších detailů, přesvědčivě dokládajících důvěrnou znalost takové práce, při níž se postupuje dlouho krůček za krůčkem, drobnými zásahy, až se nakonec pařez jako zázrakem rozvalí “sám”, – netřeba dodávat, že v souhrnu jde o přirovnání k řešení složitého úkolu uměleckého, který se po důkladných, detailních zkušebních přípravách posléze rovněž “rozštípne”, vyřeší jakoby “sám”.) V rozmanitosti Krejčova slovníku je patrná bohatá četba z filozofie, estetiky, psychologie, třebaže cituje málo (Šalda, Hui-zinga). Je tu patrná nejen vzácná (a v divadle zejména) schopnost teoretického myšlení, ale samozřejmě hlavně to, co je pro umělce tak podstatné, fantazie napájená neobyčejnou receptivností, kumulující zážitky a psychofyzické zkušenosti, i posedlost po vědění, která ho vede k permanentnímu vzdělávání. (Tak “hromadí”, přivlastňuje si všechno, čím ho obklopuje i atakuje svět, od literatury, filozofie a politologie po denní

zpravodajství, a všechno nějak “zúročené” a obrazně přetvořené vydává v nové podobě, vtěluje do vlastního divadelního světa.) Jeho popisy a rozборы hereckých přístupů (“klíčení a rašení figury”) jsou konkrétní, názorné, často polemické, silně zaujaté (nepotlačují ani osobní traumata). A všechno dohromady představuje jedinečný vhlad do procesu herecké tvorby, i když si Krejča často musí přiznat, že slovní formulace je tu neobyčejně obtížná, neboť ono “jak”, jehož má být dosaženo, se slovům vzpírá.

Po likvidaci Divadla za branou Krejča při nuceném odpočinku své dočasné nezaměstnanosti v roce 1973 své texty z léta a podzimu 1971 redigoval, dával jim definitivní podobu a do velké míry tyto *Odstavce* (tehdy je rozdělil na *první*, *druhé* a *třetí*) pročistil od podružností či osobního tónu, soustředil je k určitým tématům; v tomto tvaru představují asi nejsystematičtější pokus o osobní formulaci vlastní metody a divadelní “poetiky”, teorie i “filozofie”. Opatřil je krátkou předmluvou, v níž vysvětluje motivaci a způsob vzniku textů. Jde o texty (a údaje) do velké míry dosud neznámé, dovolíme si proto delší citaci z rukopisu zapůjčeného autorem:

- “*Odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce v DZB* vznikly z praktické potřeby. – Zaměření k jádru teoretického problému není proto nikdy bezprostřední. Je určováno buď představami o konkrétní spolupráci s konkrétními lidmi v určitém divadle a za předpokládaných okolností (první *Odstavce*), nebo nepřímou zkušeností z takové spolupráce (druhé *Odstavce*). Třetí *Odstavce* vznikly záznamem některých připomínek při zkouškách. Způsob pojednání, rozsah i význam většiny témat je tedy dán praxí příprav a studia. – Jedním z podnětů založení Divadla za branou byla nespokojenost se stavem hereckého umění. V sezoně 70/71, po šesti letech práce, bylo divadlo tak repertoárově i návštěvnicky zajištěno, že nepotřebovalo delší dobu novou premiéru a mohlo si dovolit riskantní pracovní zkoušku. Měla otevřít cestu k renesanci herecké tvorby, k ustálení její metodiky i hlavních slohových aspektů.
- Relativně optimální vnitřní stav divadla byl tehdy hroživě konturován situací vnější. Řada opatření napovídala, že změnou ředitele divadla snahy po jeho likvidaci pouze začaly. – Věděl jsem také, že v sezoně 71/72 se budu muset podrobit dvěma operacím, spojeným s delšími obdobími rekonvalescence, že se tedy některých fází pokusu nebudu moci zúčastnit. Rozhodl jsem se proto zahájit pokus písemnou

cestou. Takový druh komunikace nebyl ostatně v DZB nezvyklý.

- Tak vznikly o prázdninách 71 volně řazené *Odstavce*, reflektující témata, která jsem pro začátek pokládal za nejdůležitější. Počátkem sezony, po návratu z nemocnice, došly z divadla zprávy o výborných zkouškách. Tak začaly vznikat druhé *Odstavce*: dostával jsem podrobné referáty režiséřky, poslouchal některé zvukové záznamy zkoušek a namlouval na magnetofon připomínky, které později stenograf pro herce přepsal.
- Když jsem přišel před Vánoce na zkoušky, soustřeďovali jsme se k práci už jen s největší námahou. Divadlo bylo zavaleno nejvážnějšími existenčními obavami. Soubor, zabývající se pokusem, se choval skvěle. Ze vzorné morálky vyzářovalo vědomí lidí, obhlížejících možnost – a hranice – divadla, pokoušejícího se o umění. Vzhledem k nepříznivým okolnostem nebylo možné vést náročný pokus do potřebné hloubky ani individuální dohotovenosti. Všechnu pozornost posléze zaujal obtížný rozvrh inscenace, kterou jsme toužili dokončit dřív, než uhodí divadlu poslední hodina. Zkušební představení byla stanovena na jaro 72. Oficiální premiéra měla být počátkem sezony 72/73.
- Při druhém návratu z nemocnice, krátce po prvních zkušebních představeních, jsem se dověděl, že záležitost Divadla za branou je skončena.
- V době nedobrovolné nečinnosti jsem provedl nutnou redakci rozsáhlého materiálu.
- Červen 1973.”

Dodejme, že původní podoba textů dává více nahlédnout do Krejčovy lidské i umělecké situace i do situace divadla.¹⁷

V sezoně 1971 – 72 měla být vedle *Racka* uvedena také nová hra Josefa Topola *Dvě noci s dívkou*. Obsazení odpovídalo do jisté míry novým vztahům v souboru, v němž jako by se schylovalo k rozchodu. Když Josef Topol zahajoval zkoušky na svou novou hru, kterou sám inscenoval, oslovil herce¹⁸ svým vstřícným, laskavým způsobem, a v této své řeči reagoval rovněž na Krejčovy *Odstavce*. Také on mluvil o své představené inscenační práci. Podle ní sice při společném díle dochází ke konfrontacím, srážkám, shodám i sporům, ale jde především o to, “aby toto nezbytné střetávání osobních představ nebylo ješitné, malicherné a sobecké. Pak je naděje (a ja-

ká naděje ještě může uživit umění?), že se spolu dobereme hlubšího poznání. – Jistě budu mít někdy sklon ‘vědět víc než vy’ – a budu se snažit vás o své představě přesvědčit, vynaložím energii na to, abyste uvěřili. Ale netěšila by mě ‘víra’, pro kterou jsem vás (ať už chytrostí nebo neodbytností) jenom zmanipuloval, kterou vyznáváte, ale necítíte, kterou nemůžete vzít za svou.[...] Týká se to bezprostředně i ‘způsobu práce’, pracovní metody, toho, jak budeme zkoušet. Už proto osobně vítám výzvu, kterou – i nám – předkládá Otomar Krejča ve svých *Odstavcích*. Přeju si, abyste se i vy, naše ‘obsazení’, s nimi důkladně seznámili a přemýšleli o těchto podnětech. – Upozorňuji vás namátkou na jednu větu hned z prvního odstavce: ‘Obraz člověka na našem jevišti nechce být předurčován ani limitován žádnými apriorními omezeními.’ A nemyslím si přitom, že tomu tak vždycky v uplynulé inscenační praxi našeho divadla bylo.” Režisér Topol si přeje spolu s herci mluvit o postavách, objevovat ‘vnitřní téma’ situací, v nichž se postavy octly, ale rozhodně se chce bránit tomu, aby jim vnucoval “své ‘jak’: jak to učinit viditelným, jak to dát najevo, jak to zahrát. Tak se – od trenérské lavice – nedá urežirovat ani fotbal!”

Názorová konfrontace s *Odstavci* je patrná, třebaže kritika je implicitní. Typologický i generační rozdíl (a patrně i dočasný rozchod s “patronem”, pocíťovaná nutnost emancipace) je nasnadě: na jedné straně silná osobnost režiséra, který chce “poobráceným způsobem práce s herci” uvolnit prostor co nejautentičtější svobodné herecké tvořivosti, ale zároveň trvá na své úloze – zůstává ručitelem inscenačního celku –, na druhé pohled autora, režiséra vlastní hry, který nabízí vstřícnost, vzájemnou toleranci, svobodu bez vymezování. Srovnání s fotbalem je sice výmluvné, ale zavádějící, a námitka je také zde nasnadě: hraje režisér s herci vskutku jen na společném hřišti? Není odstup – jeho celkový pohled, jeho postavení mezi jevištěm a hledištěm – jednou z nutných podmínek jeho práce? Jiný ideál, jehož reálné možnosti a trvalejší výsledky se také už nepodařilo ověřit.

Za normálních okolností by byl možná názorový a zřejmý i osobní rozpor skončil rozštěpením, snad i odchodem některých členů. Ale za okolností “normalizačních” k ničemu takovému nakonec nedošlo, neboť bylo stále zřejmější, že o osudu divadla se záhy rozhodne jinde než v divadle samém.

Řekli jsme už, že Krejča čelí nepříznivé situaci tím, že všechnu svou energii vrhá do práce. Bezmoc neuznává a se-

bekatastrofálnější situaci chápe jako výzvu. **V nejkritičtější chvíli existence svého divadla přistupuje k pokusu, jehož riskantnost je zřejmá a který má zároveň znamenat jakési “nové založení”. Zdá se to pro něj stejně příznačné, jako to, že pro pokus o obnovu volí, jako tomu bylo při zakládání divadla, opět text A. P. Čechova.**

Pracuje na adaptaci textu hry i na materiálu pro herce, který tentokrát koncipuje jinak. Herci už nedostanou “inscenační text” komentovaný režisérovy poznámkami.

Místo přímých indikací, tedy jakýchsi “odpovědí” na otázky nabízené textem, připravil pro ně režisér jako “levou stranu” textu právě otázky – ke každé scéně či její sekvenci jich lze klást bezpočet.

Např. ke scéně Poliny (PO) a Dorna (DO) v prvním jednání, která začíná Polininou replikou (“Začíná být vlhko. Měl byste si dojít pro galoše.”), se nabízejí tyto (a další) otázky: “Proč říká DO, že je mu horko a proč ho PO honí pro galoše? Jakého druhu je starostlivost PO – je upřímná – věcná – mechanická – lhotejná – pronásledující – mateřská? Proč se DO nešetří? Proč se PO domnívá, že je umíněný, že ji chce trápit, že dělá schválnosti? Proč se PO tolikrát vrací k charakteristice DO jednání? Proč si DO namísto odpovědi prozpěvuje? Proč si tak často prozpěvuje? Je to náhoda – znak jeho charakteru – příznak výjimečné situace? Svědčí o něčem výběr jeho písní? Jaký vztah má PO k jeho prozpěvování? Jak PO ví, že DO necítil chladno? Co přesně chce DO dosáhnout oznámením svého věku? Proč se DO nechce přiznat (PO: Jen se přiznejte!), že se mu Arkadinová líbí?” Atd. atd.

A to citujeme jen otázky, které vyvolalo prvních šest replik textu jedné epizody. – Otázky neznamenají žádný “výslech”, natož test či kvíz: “Smysl ovšem není v tom, že si herec i režisér otázky zodpoví, nýbrž v tom, že odpovědi umožní kontakt s aktivitou figury a odhalí její charakter. [...] Nezapomínejme, že jde o prostředek umožňující první kontakt, nejde o samoúčel. – Nejúrodnější na otázkách by měl být proces tázání (podtrženo autorem), vnořování se, reflektování, hledání – a bezprostřední odraz tohoto procesu v hercově motorice. Lze toho dosáhnout tím, že tato účelná oklika vedoucí k pramenům, ke kořenům hercova talentu, bude přijata a prováděna upřímně, s důvěřivostí a opravdovostí. – Na jednotlivé otázky (napsané i svoje) by si měl herec odpovídat nejdříve sám, důkladně, zevrubně, a ověřené odpovědi by měl do sebe hluboko vepsat, vzít je za své” (*První/ Odstavce*, s. 34).

Později, už v komentářích počátečních zkoušek, Krejča dodává, že vcítit se je jedna věc, a něco jiného je udělat, zhmotnit, což má bezpočet podob. “Záleží na vás, kde a jak začnete, co budete akcentovat, co se vám stane hlavním. Je možno odpovídat také fyziologicky, gestací, tím, jak si figura sedá, jak sedí nebo stojí, jak se drží, chodí, jak se nese, vleče, táhne, vznáší, hopsá, sune, dere, klátí, courá, smývá, prdelkuje, přicmrduje, brouzdá, neparuje atd. atd. Neuzavírat si ničím cestu k bohatství přirozenosti, neprosekávat nesmírnou košatost koruny rozvětvených možností, nevěznit se jedinou holou možností.”¹⁹ První zkoušky a přípravu pokládá režisér za zvlášť důležité: “herec musí být připravený. Chyby počáteční mohou být osudné. [...] První etapa práce nejsou řeči, musí to být rovnou počátky konkrétní herecké práce” (s. 13). Nejde o “prokletí z metody Stanislavského”, o vymyšlení románů, meditování a podtextování: všechno je ve hře, kdykoli nevíte, jak dál, obraťte se ke hře, k textu. Jak s ním zacházet? “Neuvěřit nikdy jeho konvenci. Spojovat každou skutečnost, objevenou v textu, s nějakým svým nedivadelním zážitkem, s živou zkušeností, s nějakou pravdivostí, ať privátní, nebo patřící figure” (s. 38). A především se bránit “nasazeným, umělým tónům [...] Nic, prosím vás, nenahrávat, nenatáčet, nemalovat. Raději číst, když nemluvíte z paměti, ale číst jako ochotník, ne jako recitátor z rozhlasu. Talentovaný ochotník chce přečíst větu, aby to něco znamenalo pro něho i pro partnera, aby se to podobalo lidské řeči, její funkci. Jenom herec se dovede dávat a dusit tónem a rozpatlá větu tak, že z ní nezbude pojem u pojmu” (s. 39).

Konkrétní, podrobný rozbor situace (scéna Sorin – Konstantin – Máša – Medvěděnko v 1. jednání) uzavře Krejča poukazem na to, že předvedený proces představ není touto analýzou uzavřen, na situaci je “ještě jedna zajímavost, vlastně dvě – nebo lépe: dvacet”.

Helena Glancová zkoušela s herci scény ze hry na základě impulsů z připravených “otázek”, (*Prvních Odstavců* a průběžných obsáhlých Krejčových komentářů zkoušek, a její režijní vedení mělo být jen “opatrnou asistencí” při samostatné práci herců, kteří se měli sami (a bez daného aranžmá) dotýkat svých postav, vzájemných vztahů a základních situací.²⁰ (Své připomínky a komentáře Krejča nahrával na magnetofon. Z těchto poznámek k první etapě zkoušek /26. září – 7. listopadu 1971/ pak po přepisu zredigoval své (*Druhé Odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce v DZB.*)

Záznam dojmů ze zkoušek, z nichž měl dojmy zčásti “představované”, zčásti z nahrávek, potvrzují, jak silně se jich vnitřně účastnil: “Sedím se zavřenýma očima, představuju si vaše pracovní obtíže a potýkám se s nedostatky, omyly a představami, na něž jsem si zvykal dlouhá léta. [...] Všichni jsme před pokusem stejně nechránění, stejně hloupí, stejně malí. [...] Samozřejmě, že ‘vidím’ inscenaci, ovšem představa je tentokrát bezmocná, nejistá a odsouzená k zoufalství bez herecké přirozenosti a pravdivosti” (s. 50).

Tento motiv se v záznamech mnohokrát vrací. Je v něm patrna bezmoc a netrpělivost aktivního člověka – šéfa zbaveného vedení i režiséra pracujícího zprostředkovaně – v situaci, kdy je po oční operaci “oslepen”; můžeme z nich vyčíst i celkovou situaci společensko politickou, i když v soustředění na vlastní práci to zde není prvoplánově zřejmé. Pro Krejču jako by se všechno odehrávalo jen v jeho divadelním světě, jen ten je důležitý, je pro něho “celým světem”. Všechnu soustředěnou energii, vytěšňující téměř vše, co se netýká divadla, vrhá do zkoušek, které nevidí. Proto také v jeho záznamech posléze převládá toto nové, pro něho typické nasazení.

A tak třebaže zkoušky nevidí, dovede si představit všechny nešvary, klišé, “berličky a šuplíky”, a jak se říká různým těm hereckým protézám. – Jde o očistu od letitých nánosů, jež s sebou nutně přináší praxe, získávání profesionálních dovedností, v nichž herec zároveň postupně ustrnuje – a jichž se má zbavovat, osvobodovat se od nich, dobírat se své původní “přirozenosti a pravdivosti”. Dosáhnout této svobody je možné jen dobrovolným zápasem se sebou samým: “Tvoření je násilí páchané na sobě a v herecké práci o to náročnější, že herci jsou sami sobě materiálem. Je třeba zařadit do procesu ‘znásilňování’ všechny své prostředky a nejen nejznámější z nich, viditelné a slyšitelné, řeč a pohyb. Elementy vnitřní, zdánlivě nepostřehnutelné, hrají právě v prostředcích vnějšího výrazu rozhodující roli” (s. 77).

A Krejča konečně, snad že cítí, že jeho pokus vyvolává polemiku, doznává, že si uvědomuje, jak absurdně působí tento jeho “dálkový” zápas, a jak je přesto nezbytný: “Snad vás zvou za daných okolností k pokusu ne dost pochopitelnému. Je v mém životě možná už poslední a jde mu o spoluvytvoření pravdivého divadla těchto let. Divadla těchto let. Ano, snad máte pravdu, takže se mi to někdy zdá neskutečné. **Když uvážím jenom – vy to možná necítíte tak konkrétně a vyzývavě –, za jaké vnitřní situace divadla se do pokusu pouštíme, a když k tomu přidám odhad vnější situace našeho postavení – a když si navíc klid-**

ně a bez vášní představuji reálné předpoklady příštích let, pak pokládám všechno, do čeho se pouštíme, vždy znovu za sotva pochopitelnou donquijotiádu (s. 71).

V době, kdy nemůže používat zraku, je tím citlivější ke zvuku – oč méně vidí, o to pronikavěji vnímá každý falešný tón, či spíš tón dobře mu známý odjinud, z minulosti, a to tím víc, čím déle zná některého z herců. Překvapilo ho, že první zkoušky měly uspokojivý průběh, čekal, že pokus vyvolá rozpaky, nejistotu, nepochopení, bloudění. A ze své praxe si troufá odhadovat, jak ve skutečnosti probíhaly: **“na čem se herci, snad ještě dřív, než přišli ke své profesi, ustanovili, co do nich našlo bůhví odkud, jak stále žijí pod příkrovem konvencí, jak se ztěžka pohybují v okovech svých nejběžnějších návyků, jak se jim to vše v každodenním chvatu zdá běžné a jak je to nebolí: oni totiž neznají výsledek, nevidí se v té nudné a – odpusťte – odpudivé barvě, v níž je tak často vidíme z hlediště. Když odhodlaně konají svou smutnou práci, někdy dokonce jakési ztřeštěné jateční dílo, nezívá na ně na jevišti nuda, marnost, fales a povrchnost tak bezohledně, jako na nás v hledišti. – Proč to vím tak dobře? Nevidíte na mne, nemusím se tedy červenat: pokus, do něhož se pouštíme, spočívá na upřímnosti a pravdě. Příznám se tedy: sám jsem v takovém herectví žil, zestárl a nenaučil se jínému.** (Podtrženo autorem.) Dělal jsem to taky tak. A toužil jsem vymknout se z toho, jako asi ne jeden z vás. [...] Takových sto třicet ‘úspěšných’ představení *Kupce benátského* nebo jiných kreací, nebo někdy celá léta v ND mě pronásledují i ve snech jako něco strašného, co by nemělo člověka potkat. Přitom si nemyslete, že přeháním, když to říkám.”²¹

Začátkem listopadu se mohl konečně Krejča vrátit do divadla. Za připomínku stojí, že v divadle také oslavil 23. listopadu své padesátiny. V tisku po nich ovšem nenajdeme ani stopy, neboť kolem Divadla za branou trvá mlčení. Bez oficiální, mediální slávy a honérů se obešel, ale mnoho důvodů k radosti tou dobou neměl; bolestně se mu musely připomínat ne tak dávné narozeniny čtyřiačtyřicáté, které oslavil zahajovací premiérou nově zakládaného Divadla za branou.

Práce s definitivním textem inscenace začala teprve po Krejčově návratu; jeho nástup do zkoušek (12. listopadu) byl velmi dramatický, protože výsledky, jichž herci dosáhli, nebyly přes jejich upřímnou snahu příliš přesvědčivé. Situace se nepodobala režisérovy představám (doufal patrně, že se

k nim herci doberou aspoň zčásti sami). Vracel se k vysvětlování “poobráceného přístupu”: “Otázky” mají probudit v herci hybné síly, mají v něm pohnout něčím, co herec potřebuje “vytělesnit”, mají probudit jeho psychofyzickou inspiraci, nejsou určeny jeho “hlavě”, racionální verbální odpovědi, ale odpovědi psychofyzické. Mají probudit autenticitu, přirozenost, pravdivost – ale zároveň “svátečnost”. Pravda a přirozenost v divadle je originální a jedinečná: jde o přesah, o to, jít přes “sebe” za hranici autentičnosti.

V další fázi zkoušek došlo na obsáhlé komentáře postav, jejich vztahů a situací, v pořadí stanoveném textovou montáží (tento komentář textu nazval režisér “Všimnout si...ve scénách Čechovova *Racka*.”). Krejča pochopil a uznal, že herci měli znát aranžmá jako “součást významu, součást dramatického pohybu, jímž dosahujeme přes sebe k figuře”.

V lednu 1972 Krejča hercům znovu objasňoval smysl nového jevištního tvaru: všechno se musí dít teď a zde, ačkoli v životě to tak být nemůže, nejsou to stíhy. Přiznal, že se zmýlil – “pro svou vlastní nestatečnost”: není to 4. jednání, do kterého jsou “zasunuta” ostatní jednání, je to **nová hra**.

Inscenační postup měl mít – podle Krejčovy původní, ideální představy – čtyři fáze (jde ovšem o teoretické schéma):

V první etapě měli herci, řízení jen zdálky, vzít za své jednání figur. Toto řízení bylo prováděno “otázkami”. Text začne existovat teprve tehdy, když je přečten – nejprve režisérem, po režisérovi musí přečíst text herci.

Druhá etapa je věnována “dopřečení” textu s větší aktivitou režie – tj. aranžmá a výkladem.

Ve třetí etapě nastupuje režie inscenace: předpokládá, že postavy, vztahy, situace jsou v jádře hotové.

V závěrečné etapě se má všechno propojit a vrátit se k absolutní přirozenosti a pravdivosti.

V lednu 1972 Krejča hodnotil a shrnoval výsledky “pokusu o poobrácený způsob herecké práce” a konstatoval, že neuspěl docela (a nedosáhl nijak oslnivých výsledků).²² (Režisérovo skeptické zjištění platilo dosavadním výsledkům “pokusu” a zkušebnímu procesu, ne výslednému tvaru inscenace.)

Inscenační text a představení

V “nové montáži celku” byl původní text, “rozstříhaný” na kratší i delší sekvence, pracovní označené jako “epizody”, sestaven do nového inscenačního textu. “Technicky” je jeho východiskem 4. jednání hry, vytvářející celkový rámec montáže.

Pro přiblížení principu textové montáže a koláže uvádíme schéma struktury textu inscenace²³, uspořádané vzhledem k pořadí jednotlivých scén – epizod v původní podobě hry. Epizody (=E) ze 4. jednání jsou označeny římskými číslicemi I. – IX, jejich pořadí zůstává vzhledem k původnímu textu nezměněno; naproti tomu epizody (= E) z 1. – 3. jednání jsou označeny arabskými číslicemi 1 – 19 podle jejich pořadí v inscenačním textu (v montáži je jejich pořadí vzhledem k původnímu textu hry často přeházené).

Epizody:

<i>E/I</i>	4. jednání I.	Začátek 4. jednání: Máša – Medvěděnko
<i>E/1</i>	1. jednání 2.	Sorin – Konstantin
<i>E/II</i>	4. jednání II.	Máša – Medvěděnko (pokračování)
<i>E/2</i>	1. jednání 6.	Konstantinovo představení
<i>E/III</i>	4. jednání III.	Polina – Máša, odchod Medvěděnko
<i>E/3</i>	1. jednání 1.	Začátek 1. jednání, Medvěděnko – Máša
<i>E/IV</i>	4. jednání IV.	Polina – Máša, odchod Konstantin
<i>E/4</i>	1. jednání 9.	Dorn – Máša
<i>E/V</i>	4. jednání V.	Polina – Máša
<i>E/5</i>	1. jednání 4.	Nina – Konstantin
<i>E/VI</i>	4. jednání VI.	Medvěděnko – Dorn, (Sorin v křesle)
<i>E/6</i>	1. jednání 5.	Polina – Dorn
<i>E/VII</i>	4. jednání VII.	Máša, Medvěděnko, Dorn, (Polina)
<i>E/7</i>	1. jednání 8.	Dorn – Konstantin, konec 1. jednání
<i>E/VIII</i>	4. jednání VIII.	Sorin – Dorn ("Kde je sestra?")
<i>E/8</i>	2. jednání 10.	začátek 2. jednání ("Pojďte si stoupnout.")
<i>E/IX</i>	4. jednání X.	Sorin – Dorn ("Tak jste mi tady ustlali.")
<i>E/9</i>	2. jednání 11.	Polina – Dorn ("Poslal na pole i kočárové koně.")
<i>E/X</i>	4. jednání X.	Dorn – Konstantin (2 repliky)

<i>E/10</i>	1. jednání 3.	Příchod Niny
<i>E/XI</i>	4. jednání XI.	Sorin, Dorn, Medvěděnko, Konstantin ("Janov") "Asi to nedohrajem." "To je dlouhá historie, doktore." (o Nině)
<i>E/11</i>	1. jednání 7.	
<i>E/XII</i>	4. jednání XII.	Nina – Konstantin Konstantin – Dorn "A na divadle?" (o Nině)
<i>E/12</i>	2. jednání 12.	
<i>E/XIII</i>	4. jednání XIII.	

PŘESTÁVKA

<i>E/13</i>	2. jednání 13.	Nina – Trigorin, závěr 2. jednání "Co bych vám tak ještě řekl?"
<i>E/XIV</i>	4. jednání XIV.	
<i>E/14</i>	3. jednání 15.	Tigorin – Nina ("Sudá nebo lichá?") Konstantin – Sorin – Dorn ("Na papíře.")
<i>E/XV</i>	4. jednání XV.	Arkadinová – Sorin "Nevím, kde mi hlava stojí" (Příjezd z nádraží)
<i>E/15</i>	3. jednání 16.	
<i>E/XVI</i>	4. jednání XVI.	Trigorin – Máša, začátek 3. jednání Trigorin – Máša ("Mášo!")
<i>E/16</i>	3. jednání 14.	Konstantin – Arkadinová Konstantin – Trigorin ("Že prý jste zapomněl.")
<i>E/XVII</i>	4. jednání XVII.	Arkadinová – Trigorin ("Jestlipak máš sbaleno?")
<i>E/17</i>	3. jednání 17.	
<i>E/XVIII</i>	4. jednání XVIII.	U stolu (loto)
<i>E/18</i>	3. jednání 18.	Odjezd, konec 3. jednání Konstantin – Nina, závěr hry
<i>E/XIX</i>	4. jednání XIX.	
<i>E/19</i>	3. jednání 19.	
<i>E/XX</i>	4. jednání XX.	

Inscenovaný text tedy začínal od 4. jednání, do kterého byly proluty, "vlepeny" epizody z prvních tří jednání tak, aby se pak mohl hrou, nepřetržitým jednáním herců (kteří byli všichni stále přítomni na scéně, nebo jsme je tušili v pozadí), vytvořit plynulý proud: nový celek. "Rozstříhaný" jevištní děj byl prokomponován do plynulosti miniaturními individuálními akcemi. Zejména všechny předěly, "švy" mezi jednotlivými epizodami byly detailně propracované, motivované a tematizované tak, aby působily jako kontinuální pohyb a jednání.²⁴

Inscenačním postupem *Racke 1972* nenavázal jen na *Racka 1960* (a následující inscenace 1966 v Bruselu a 1969 ve Stockholmu), ale i na předchozí Krejčovy inscenace – na jeho “divadlo sedmdesátých let” – řadou shodných znaků. Začínal “předehrou”, tentokrát poměrně rozsáhlou a složitě komponovanou, v níž se divákové představily postavy i prostor inscenace.

Inscenační prostor vymezil scénograf Josef Svoboda jako ryze divadelní.²⁵

Jeho názorný obraz poskytuje začátek inscenačního textu podle rekonstrukce H. Glancové:

Jeviště diagonálně protíná červená OPONA. Je ze zadu prosvícená a jsou na ní vidět stíny postav. SVĚTLO V HLEDIŠTI zhasíná – OPONA se pomalu otevírá zprava doleva a odkrývá herce, kteří stojí jako postavy v řadě za ní: Medvěděnko (ME) (V. Matějček), – Dorn (DO) (L. Fišer), – Trigorin (TG) (B. Procházka), – Polina (PO) (V. Bublíková), – Arkadinová (AR) (V. Chramostová), – Nina (NI) (L. Šafránková), – Máša (MA) (M. Tomášová), se svícem v ruce – Konstantin (KO) (O. Krejča ml.), – Sorin (SO) (M. Nedbal), – Šamrajev (ŠA) (M. Riehs). Usmívají se. Vzadu stojí Jakov (JA) (J. Janeček) a ostatní sloužící u převráceného pódia.

OPONA se rychle zatáhne a znovu se pomalu otevírá zleva. Scéna je kolem dokola rámovaná bílými kmeny bříz. Na zadní (nízké) stěně jeviště je zrcadlo (během představení bude v některých scénách zakryté černým závěsem). Vlevo vzadu je tmavý průchod, “chodba”. Na jevišti je psací stůl a klavír.

Na počátku je téměř holá scéna, na níž vidíme jen nejnütnější fixní prvky, jež jsou sice postupně doplňovány, celek však tvoří jakési minimum: rámec bříz, vpředu vlevo (převrácený) divan, vzadu klavír. Opona, diagonálně zkosená, neodděluje jeviště a hlediště, ale prochází středem scény, i když ji většinou nepřetíná celou: je tedy součástí hry, jedním z jejích aktérů. (Ve druhé části hry je jiná opona vzdálená více v pozadí.) Zrcadla Svoboda dokázal využít tak, že prostor působí jako “rozpínavý: kmeny bříz tvoří sice pevný rámec, který se však hrou téměř nepostřehnutelných zrcadel může prodlužovat do nekonečna, přičemž prostorová i časová pásma v něm vyznačuje světlo” (D. Bablet).²⁶

Před začátkem epizody E/1 (dialog Sorin – Treplev) vnesou sluhové – technikáři na scénu malé pódium a lavici. Pódium, zprvu převrácené, je situováno vpravo; když je na-

rovnáno, odehraje se na něm Treplevova hra; ve 2. jednání, tj. v příslušné sekvenci (označené E/8), kde Arkadinová říká: “Pojďte si stoupnout”, je na tomto pódium umístěno zahradní sezení, zahradní křesla a stolek. (Houpačka se spouští shora až na epizody “2. jednání”, tj. před přestávkou a po přestávce – ve třetí scéně vpravo.)

Inscenační prostor bere mimo jiné záměrně do hry všechny limitující prvky prostoru jevištního, s nimiž se museli inscenátoři od počátku práce v Divadle za branou potýkat (široký portál, snížený strop v zadní části jeviště, chodbička, jež někdy maskovali, jindy odhalovali. Tentokrát vzali celý tento prostor do hry a vytvořili koláž, do níž “vlepili” také prvky známé z jejich minulých inscenací Čechova, něco jako citace, jejichž fragmentárnost, samostatnost a také divadelní funkce byla až demonstrativní: kmeny břízek připomínaly jak někdejší realistické “březové háje”, osekáné na pouhá torza, tak ohradu z *Ivanova*, pódium byl pouhý praktikábl, stejně jako ostatní mobiliář zprvu převrácený. Tak byl porůznu rozestavený mobiliář, jehož některé kusy byly vneseny na scénu až po začátku představení, představen jako mobiliář “divadelní”, s nímž manipulovali aktéři: technický personál, který byl zároveň komparesem, “hrajícím” pomocný personál Treplevova divadla.

Centrální místo v inscenačním prostoru připadlo “divadlu”, a především jeho nevymluvnějším znakům: pódium, vyvýšenému či povýšenému místu (Treplevovo divadélko), zpočátku převrácenému, a oponě, jejíž funkce byla významně podtržena, “inscenována”. Tato červená opona, situovaná zkoseně, jako nápadný, “oživený” či oživlý prvek představení, chvílemi jako by se osamostatňovala, a jako samostatný “aktér” (ovšem manipulovaný technikáři ze zadu) žila vlastním životem, posouvala se zprava doleva a opačně, odhalovala i zakrývala, vlnila se jako pod náporu větru, jindy se shrnula a vytvořila jakýsi pilř apod. Inscenace se odehrávala na scéně, jež byla představena jako taková: dvojnásob zdívatelně byla jak scéna sama, tak jednotlivé elementy “scénografie”.

Deset postav *Racka*, většinou stále přítomných na scéně, tvořilo jakýsi chór. Všichni byli stále viditelně nebo alespoň pocítovaně při všem, ať v přímé akci, nebo mimo ni: obklopovali scénu, naplňovali ji pohybem, procházeli “březovým hájem”, převlékali se, připravovali se na svůj výstup nebo prostě sledovali jednání. Všichni se navzájem viděli. I zde, v tomto malém světě o deseti postavách, šlo o “kritickou ana-

lýzu do sebe uzavřeného univerza” (B. Dort),²⁷ o společnost, jež se pozoruje, zírání na sebe samu, aniž je schopna kritického nahlédnutí vlastní situace, natož změny. A pokud je někdo nakonec takového nahlédnutí schopen, obrátí je proti sobě: Treplevovo poznání vyústí v sebevraždu.

Racek znamenal pro Krejču vstup do Čechovova divadelního světa, jím začínal jeho čechovovský itinerář. Jeho první inscenace byla u nás tou dobou dosud v živé paměti. V nové verzi zůstal ze starší inscenace nejen překlad²⁸ a písně M. Ponce na texty J. Topola, který se v nich inspiroval básněmi ruských symbolistů, ale i řada charakteristických prvků i rekvizit, putujících Krejčovými inscenacemi Čechova. Aranžmá jednotlivých výjevů, gesta postav, “osamostatněná” hra s rekvizitou, která vytváří gestické motivy, charakterizující zvláštnost Krejčova vidění “čechovovského” pohybu: dynamiky, jež je v podstatě pohybem na místě, pohybem “nepravým”: Mášina hra s kymácejícím se rákosem, furiantské gesto Jakova, který se zatočí s lavicí nad hlavou, Treplevova manipulace s hodinkami za Sorinovými zády, houpačka, na níž s dětským potěšením a velkým elánem vysoko vzlétá Nina.²⁹ To vše má nyní, tak jako scénografie, kromě původní funkce také charakter vědomých citací, a stává se “intertextovou” hrou. – I gesta jsou “inscenovaná”: zatímco v první inscenaci z roku 1960 přicházela Máša s rákosem, s nímž si pohrávala, zde byla hra s rákosovým stvolem nejen obrazem “nepravého” pohybu, ale byla “inscenována na druhou”. Rákos byl představen jako rekvizita, kterou Máše, jež se vzadu převlékala ke svému výstupu, přinesl a podal Medvěděnko.

Technika montáže a odhalené hry se tak nutně promítla do celé podoby inscenace, a třebaže aranžmá jednotlivých výstupů zůstala namnoze stejná, s radikální podobou adaptace se změnil inscenační celek, počínaje scénografií a konče obsazením, v němž z původních herců zůstala jediná Marie Tomášová. Ale zatímco v první inscenaci hrála Ninu, nyní dostala roli Máši, jež se – proti očekávání spojenému s běžným čtením textu *Racka* – stala jakousi sestrou její Máši ze *Tří sester*. Významový akcent, který herečku, pokládanou všeobecně za “první dámu souboru”, posunul do postavení protagonistky, naznačovala už “Předehra”, jež zároveň představila inscenační princip:

“Zní VÍTR.

TRIGORIN začíná zpívat, všichni zpívají tiše s ním:

**“Zase táhnou jasným nebem ptáci
letí vysoko v širou dál.”**

MÁŠA: Konstantine!

Na její zavolání každý individuálně zareaguje. A všichni pokračují ve zpěvu:

**“Postůj, poutníče, a pověz nám,
co je v té dále a cos tam potkal?”**

MÁŠA: Konstantine!

KONSTANTIN přestal zpívat, vyjde z řady, svléká si kabát a jde kolem psacího stolu ke klavíru vpravo vzadu. MEDVĚDĚNKO přejde na jeho místo a také vezme do ruky Mášín svícen. SORIN mu dlaní odsune obličej a přechází doprava (a dozadu) ke svému pojízdnému křeslu a sedne si.

MÁŠA: Konstantine!

TRIGORIN přejde vedle ARKADINOVÉ, oba se dívají na NINU, která povystoupila z řady. POLINA uvolní TRIGORINOVÍ místo a ochotně přejde k DORNOVI.

TRIGORIN + všichni zpívají:

**“Potkával jsem všude vaše bratry,
každý z nich se mne na vás ptal.”**

MÁŠA: Konstantine!

POLINA obejmě DORNA, ŠAMRAJEV se rozchechtá a přechází dozadu.

MÁŠA: Konstantine!

TRIGORIN + všichni:

“Leť zas, poutníče, snad povíš nám.”

MÁŠA: Konstantine!

MÁŠA vyběhne doprava, pozastaví se před POLINOU a DORNEM. MEDVĚDĚNKO ji předběhne – oba utkají dozadu.

OPONA zároveň přejede na střed.”³⁰

Máša a její volání Konstantina, které uvádělo diváka do hry, nepřehlédnutelně poukazovalo na to, kdo jsou tentokrát protagonisté hry, i když předehra zároveň představila všechny postavy a uvedla také téma “divadla”, jež se připomíná už v prvním dialogu Medvěděnka s Mášou.

Herce jsme viděli nejprve jen jako siluety, stíny lidí seřazených za oponou, která se **pomalou otevřela a odkrývala je**. Herci, připravení pro své postavy, se opět objevili všichni společně a také v této inscenaci (jako už v předchozích) byli průběžně přítomni na scéně buď přímo, nebo alespoň potenciálně.

Divadlo zde bylo představeno ve své odhalenosti, nahotě, jako prostor, který přes své omezení nabízí všechny možnosti: umožňuje tvorbu vlastního divadelního světa. V *Rackovi* šlo o otevřenou “divadelní hru” ve vlastním slova smyslu. V předchozích inscenacích DZB byli aktéři představováni “jako osoby-herci, nikoli jako postavy hry”, kteří se obraceli k divákům s němou výzvou ke spoluúčasti na své cestě za postavami hry: tak interpretoval režisérův dramaturg K. Kraus ve studii *Krejčův Lorenzaccio a Ivanov* úvodní gesto těchto inscenací, “vyzdvížení na jeviště”, “na místo vyvýšené, tedy dobře viditelné pro všechny přihlížející”, stírající z příběhu “šedivý nános všednosti”.

V nové inscenaci *Racka* se herci divákům představovali prostřednictvím pomalého, jakoby obřadného pohybu opony, rovněž “vyzdvížené na jeviště”. Tato pomalost opět podtrhla, zvýznamnila vstupní gesto zjevištnění: **bylo nejdříve gestem zakrývajícím, zahalujícím něco tajemného: postavy jako pouhé stíny za oponou, a vzápětí se změnilo v gesto, jež tyto postavy odhalovalo, představovalo.** Byla to nová podoba “sebeprzedstavujícího zdvojení”, ve zkratce předvádějící tajemství divadelního účinku, “rozkmít”, oscilaci mezi iluzí a jejím popřením. Mezi herci a postavami.

Text předehry se omezil pouze na sugestivně vrývavé, mnohokrát opakované Mášino volání “Konstantine!”, prokládající dvojverší známé či povědomé písně:

“Zase táhnou jasným nebem ptáci, / letí vysoko v širou dál.
Postůj, poutníče, a pověz nám, / co je v té dálce a cos tam potkal?”

Potkával jsem všude vaše bratry, / každý z nich se mne na vás ptal.

Leť zas, poutníče, snad povíš nám, / zdas někde naši radost nepotkal, /

zdas někde naši radost nepotkal.”

Píseň i návraty refrénu “Konstantine!” se v nové inscenaci staly jakýmsi mottem, odkazujícím k minulosti, k režisérovým návratům ke hře, stejně jako “citovaná” aranžmá. V Krejčově čtvrté inscenaci *Racka* vystoupila do popředí “intertextová” hra, přičemž “texty” rozumíme jak dramatický

text autorův, tak inscenační texty režisérovy: celou předchozí řadu jeho inscenací tohoto dramatického textu, do níž se nová verze vřazuje a od níž se zároveň výrazně odlišuje.

V “předehře” k *Rackovi* se – rytmizován refrémem Mášina volání “Konstantine!” – nejprve předvedl princip pohybu postav, jejich přechody mezi jednotlivými epizodami jako myšlenými časovými rovinami, jež jsou všechny přítomny “zároveň”.

A obdobně jsou také všechny postavy od počátku přítomny “zároveň” při všem. Ale přestože všechno pozorují, jako by neviděly. Je to svět lidí zaslepených a oslepených, vtažených do víru nekonečného okamžiku, mísícího všechny časové dimenze do pověstného “čtvrtého rozměru”. Chybí v něm jen realita přítomnosti.

První vybraná epizoda, zahajující vlastní “děj”, je ze 4. jednání. Mášino volání “Konstantine!” uvozuje krátký dialog Máši a Medvěděnka. Nejobsáhlejší repliku pronese Medvěděnko: “V zahradě není vidět ani na krok. Mělo by se říct, aby strhli to divadlo. Ať tam nestraší, už z něho zbyla jen holá kostra – a opona se mlátí ve větru. Když jsem šel včera večer kolem, zdálo se mi, že za ním někdo pláče.” Máša odpovídá jen úsečným “No jo...”, které výmluvně shrnuje její “nedialogický” vztah k manželovi.

Nový text sice začíná “od konce”, ale ten se přitom od původního začátku příliš neliší: úryvky dialogů Máši s Medvěděnkem nejsou sice totožné, ale jsou téměř zaměnitelné. O jaký “konec” tedy jde? O konec divadla, které se zhroutilo na samém začátku, o katastrofu lásky, která nebyla?

Krátký dialog exponuje témata hry způsobem poukazujícím k výstavbě i smyslu inscenace: začíná pozůstatky divadla, které “straší” a z něhož “zbyla jen holá kostra”, i stejně smutnými troskami vztahu, který zůstal tak nenaplněný, jako divadelní i milostné ambice Konstantina i Niny, neuskutečněny, jako tolikrát ohlášená smrt starého Sorina. A vrací se “zpět” k momentům osvětlujícím postupně celek, diagnózu nevyléčitelné choroby, kterou tak dobře zná celé “Čechovovo století” až podnes. Přežívají ti, kdo se dokážou zabydlit v rutíně, smířit se s neměnností, rezignovat a přijmout náhražku umění i lásky jako danost. Všechno zůstane při starém, jen mladí hrdinové, kteří kdysi, na jakémsi začátku, snili o slávě a zdáli se mít budoucnost, mizí. Nina přijme iluzi “života v umění” u provinční šmíry, Konstantin odchází dobrovolně a definitivně: jeho sebevražedný výstřel je příznačně to jediné, co se odehraje mimo scénu. A společnost dál hraje loto.

Závěr inscenace scelil všechna témata, postavy a časové roviny do jediné přízračné scény:

ARKADINOVÁ tančí s **TRIGORINEM** vlevo, volá: To červené víno dejte na stůl. A pivo pro Borise! (**JAKOV** běží zezadu ke stolu, tančí i s láhvemi.) Panstvo, prosím ke stolu! (**DORN** tančí s **ARKADINOVOU**.) Máme co pít, tak si zahrajem.

POLINA hlasitě k **JAKOVVI** s pohledem na **DORNA** a **ARKADINOVOU**: A potom přineste čaj.

JAKOV odběhne. Všichni se usazují ke stolu. **MEDVĚDĚNKO**, **NINA**, **SORIN** zůstávají vzadu. **DORN** obešel stůl a přechází na své místo.

ŠAMRAJEV s rackem v ruce zůstal stát vzadu.

ŠAMRAJEV vítězoslavně vykřikuje: Prve jsme o tom mluvili – (zakopne, směje se a padne i s rackem na **TRIGORINA**) – tak tady je.

TRIGORIN stojí před stolem, nechápavě se dívá na racka.

ŠAMRAJEV “osudově”: Objednal jste si to.

Dává mu racka do ruky. Všichni se na **Trigorina** dívají.

TRIGORIN s pohledem na racka: Nepamatuju se. (“*Lítá*” s ním kolem stolu, rozpřáhne ruce): Nepamatuju.

A sedá si ke stolu. Současně si sedá i **DORN** a **ŠAMRAJEV**.

MÁŠA: Dvacet sedm! Třináct! Sedm! Devět!

VÝSTŘEL. VÍTR. Všichni se na sebe navzájem podívají.

NINA přeběhne dopředu před psací stůl mezi břízy.

ARKADINOVÁ vykřikne a vstane: Co je to?

Všichni vstávají.

DORN prudce nakročí doleva, zastaví se (všichni se na něj dívají), s úsměvem omlouvá **Arkadinové** “potíže s doktory”: Ale to nic. Nechal jsem jsem vedle kuffík – asi mi tam praskla nějaká lahvička. Jen se nevyrušujte.

DORN se shýbne pro svůj kuffík na zemi za divanem. Všichni si sedají, jen **ARKADINOVÁ** zůstane stát.

SORIN vzadu v křesle: Kde je Kosta? Kde je Kosta? Kde je Kosta?

DORN se za divanem zvedne s kuffíkem (všichni se na něj podívají, znovu vstávají): Jak jsem říkal. Praskla lahvička s éterem. (Ukazuje ji. Odkládá kuffík.)

MÁŠA se divně zasměje. **POLINA** si oddechne. **ŠAMRAJEV** se rozchechtá. **TRIGORIN** přejde k psacímu stolu a sedá si k němu. Všichni se znovu posadí.

DORN zpívá a usazuje také **Arkadinovou** ke stolu: “Já znovu před tebou jsem jako očiřován...”

ARKADINOVÁ mluví do jeho zpěvu: Fúj, to jsem se lekla. (Sedá si, mluví ke všem) Připomnělo mi to, jak... (Upravuje se.) Až se mi zatmělo před očima... Dá impuls: “Pojďme hrát dál!”

DORN obešel stůl, zezadu přistoupí k **TRIGORINOVVI**, ukazuje na časopis na stole: V minulém čísle byl takový článek... (s pohledem na **TRIGORINA**) od nějakého Američana, a napadlo mě, že se vás příležitostně zeptám... (**TRIGORIN** vstává, jdou dopředu) tenkrát mě to velmi zaujalo...

DORN a **TRIGORIN** stojí vpravo vepředu.

DORN bez pohledu dělá levou rukou gesto k **TRIGORINOVVI**. Mluví tlumeně, výrazně artikuluje: Odvedte někam paní **Irinu**. Ohlédne se po **ARKADINOVÉ**.

ARKADINOVÁ zpívá: “A já se stínů ptám...”

DORN: Jde totiž o to, že **Konstantin** se zastřelil...

TRIGORINOVVI vylétnou ruce nahoru, **DORN** mu je zatlačí zpátky, jde dozadu. **ARKADINOVÁ** mu mává, **DORN** jí také zamává. Vrací se na své místo, cestou si brouká “Po nočním nebi luna bílá...”, všichni si broukají s ním.

OPONA SE ZATAHUJE.

MÁŠA říká čísla.

ZNÍ VÍTR.

TRIGORIN dochází na svoje místo, oba s **DORNEM** si sedají. –

SVĚTLO V HLEDIŠTI.

Všichni pomalu nastupují do řady (**MÁŠA** stále říká čísla).

DĚKOVÁNÍ.³¹

Na začátku představení byly roztroušené, nesouvislé znaky divadla, poukazující k tomu, že půjde svým způsobem o “metadivadlo”: takové, které “‘představuje’ samo sebe”.³² Mohly to být jeho pozůstatky, jejichž spojitost byla rozbitá, – ale také pravý opak: začátek, součásti, které se nabízely pro stavbu nového celku. Bylo tu jeviště, možnost, k níž stačilo málo: třeba jen převrátit praktikábl, malé pódium, a měli jsme před sebou scénu, na níž se mohlo odehrát divadlo. Nemusel by to být vždycky pokus, který selže na samém počátku. Ale

představení hry Konstantina Trepleva, jeho “nová forma”, je naneštěstí právě takový krach, předznamenávající všechno, co následuje, především jeho “osudovou” lásku: snad právě proto, že porážka je veřejná, úplná, akceptovaná a trvalá. Smutnými hrdiny *Racka* jsou nejen ti, kdo jsou vysunuti do popředí: Máša, marně volající Konstantina, chiméru lásky, pro niž bezohledně zašlapává jakoukoli možnost reálného vztahu (především k vlastnímu dítěti), Nina, se svou chimérickou láskou k Trigorinovi i k divadlu, a Konstantin, marně se upínající k lásce stejně chimérické, pro niž zahodí život. Ale smutnými hrdiny hry jsou i ostatní, kteří dál hrají loto a broukají si starou melodii: závěr naplňující Čechovovo závěrečné “pianissimo” (“Začal jsem /hru/ forte a dokončil v pianissimu.”).

Všechny postavy, “všechny ty životy”, byly od počátku při všem, ale jako by neviděly: zíraly jako uhranuté jen do vlastního času jako do propasti... marně. Zůstaly vězet v nezměnitelném vlastním světě, spoutány vztahy, jež nedokázaly dospět k žádné vzájemnosti: naopak, jsou to vztahy jednostranně závislé, udržované formálně, z materiálních nebo sentimentálních důvodů, zkrachovalé jako ty “nové formy”, o nichž snil mladý Treplev.

Krejčův poslední “český” *Racek*, viděný z perspektivy konce, byl něco jako rozpomínání či trvání na mrtvém bodě: neodvíjel se horizontálně, ale na vertikální “časové ose”: vše už bylo a zároveň trvá. Je to loučení, vzpomínka? Inscenace sugestivně evokovala základní pocit: zmarnění. Zmarnění lásky, vztahu, který je zde, jak je u Čechova pravidlem, asymetrický. Zmarnění uměleckého talentu, kterému je tak těžké dostat: buď není schopen realizace (nebo podlehe představě, že jí není schopen) – anebo dospěje k sebeničení rutinou. A především zmarnění času, který je zde představen v mytické “čtvrté dimenzi”, kde je obsaženo všechno, minulost, přítomnost, budoucnost. Pro postavy *Racka*, upřeně zírající do minulosti, umíněně lpící na svých iluzích, je zároveň pohybem v kruhu: jako by byly vtaženy do víru nekonečného okamžiku. Pohyb se zrychluje, postavy víří v kruhu stálých obchůzek, příjezdu a odjezdu, a jejich čas, přítomný čas jejich života, přítom jako by zamrzl.

Na konci však přece jen něco zůstalo: divadlo, herci nastoupení v řadě, opona, která se zatahuje a opět roztahuje, divadlo jako nekončící možnost tvorby obrazné podoby světa své doby.

Recepce

Dochovaných dokladů ohlasu poslední pražské Krejčovy inscenace *Racka* je málo, a donedávna jsme se domnívali, že v domácím tisku se o ní neobjevila ani zmínka. Informační embargo na Divadlo za branou bylo v té době už téměř úplné, ale sporadické výjimky se přece jen našly. Tehdy jsme o nich nevěděli a dnes překvapují, neboť víme, v oné době už mělo divadlo problémy i s uveřejněním inzerce. (Přesto ještě v únoru 1972 připomněl J. Beneš v *Práci* 250. reprízu inscenace *Tří sester* a její společenský význam.³³) Tyto výjimečné informace – tím významnější, že jedna se objevila i v neoficiálnějších listě – byly odezvou zájezdu Divadla za branou, které s *Rackem* hostovalo na scéně brněnského Divadla bratří Mrštíků v sobotu a v neděli 18. – 19. 3., tedy krátce po pražském prvním uvedení (1. 3. 1972), na něž pražský tisk nereagoval. Komentáře brněnského provedení, byť rozsahem nepatrné, jsou tím významnější, že hodnotí čerstvé provedení inscenace: dokládají, že zapůsobila jako mimořádná a přesvědčivá událost. (Obsáhlejší a odborně nesrovnatelně významnější články francouzské jsou psány z jejich posledních provedení a zaznamenávají zároveň atmosféru konce DZB, která se do nich vtiskla a jistě mohla ovlivnit i celkový soud.)

Brněnský večerník psal pod titulkem *Vzrušující inscenace*³⁴: “Rozsah několika řádků ani zdaleka nemůže ve stručnosti postihnout a charakterizovat inscenaci takové kvality a dosahu i v evropském měřítku, jakou je Krejčova adaptace Čechovova *Racka*. [...] Bylo to představení fascinující svou dokonalostí, zpracovaností, sevřeností, gradací a profesionálností, a na jeho velikosti a významu neuberou ani některé ze zbývajících hereckých výkonů, o nichž by bylo možno diskutovat.” (Minirecenze zmiňuje zvláště pochvalně výkony V. Chramostové, M. Nedbala a M. Tomášové.)

Druhý, o něco obsáhlejší sloupek přinesla téhož dne *Rovnost*.³⁵ Tedy list Jihomoravského KV KSČ: připomeňme, že ústřední “vrchnostenský” list téže strany, tj. *Rudé právo*, po udavačských článcích V. Hroudy o *Lorenzacciov* a *Ivanovovi* už DZB ignoroval – což bylo možné pokládat za jakýsi pokyn ostatnímu tisku, že DZB už oficiálně jako by neexistovalo. O tom, jak interpretovat tento rozpor, zda jako projev neinformovanosti brněnské politické “scény”, tedy jako pouhou neznalost direktiv z “ústředí”, nebo naopak jako záměrnou podporu divadla, se lze jen dohadovat. Recenzent bezesporu inscenaci zaštil a vysoce ocenil. Začíná chválou iniciativy

brněnského Parku kultury a oddechu, jež kulturní život města obohacuje zájezdy produkcí z jiných měst, zejména z Prahy, některých poskytujících zábavu a jiných, jež “umožňují publiku s hlubším zájmem o umění poznat náročnou divadelní tvorbu”, takže diváci mohli vidět inscenaci “s řadou vynikajících hereckých výkonů, z nichž jmenujme především kreaci M. Nedbala, V. Chramostové, M. Tomášové, L. Šafránkové, kterou brněnská kritika za jejího působení ve Státním divadle zřejmě nedocenila, O. Krejčí ml., M. Riehse a dalších. Inscenace zaujala především dvěma rysy. Promyšlenou režijní koncepcí, nakládající s textem netradičně, tzn. přebudovávající stavbu hry tak, aby v souladu s autorem ostře vynikly všechny důležité myšlenky, současně však také spontánní hereckou tvorbou, naplňující důmyslnou, intelektuálně vytríbenou režijní strukturu inscenace živým, pulsujícím, rozvichřeným životem obnažených citů. Tak režisérovo jen zdánlivě spleťtité spřádání motivů vedlo při troše pozorného vnímání postupně ke stále dramatičtějšímu rozkrývání vztahů mezi postavami i jejich niter.” V závěru vyzdvihuje recenze interpretaci postavy Niny, kterou ovšem vidí v duchu “krušného” optimismu, onoho dávného obranného hesla činohry ND z konce padesátých let (který ji měl ideologicky zaštitit proti útokům shora, ale i z řad divadelních kolegů), k němuž měl tento nový *Racek* už hodně daleko. Podle recenzenta však (Nina) “nalézá po vystřízlivění smysl života v překonání bolesti. Lapena v síti osudového předurčení, současně ji trhá. Tak je smyslem inscenace přes sugestivní evokaci marnosti a beznaděje nakonec přitakání životu, který není už v samém svém biologickém základu jednoduchý, ale o to více je třeba neustále o jeho opravdovost usilovat.” – (V tomto případě recenzent v dobré víře podlehl sugesci mladistvého půvabu i výkonu Libuše Šafránkové, což nebylo v atmosféře dané chvíle na škodu, byť tato “pozitivní” interpretace závěrečného výstupu Niny příliš neodpovídala intenci nového Krejčova “čtení” *Racka*. Pokud bychom chtěli nějak pojmenovat “apel” Krejčovy inscenace, spočíval spíše v implicitním odporu k pasivitě a v nekončící víře ve smysl umělecké tvorby.)

Miniaturní brněnské recenze prokazují, že dílo působilo jako vskutku mimořádné. Přitom, jak sama vzpomínám, a pamětníci (třebas již nemnozí) mohou dosvědčit, i tato Krejčova inscenace vyvolala v Praze příznačně “kontroverzní” reakce: ani všichni příznivci DZB nepřijali radikální adaptační a inscenační postup vstřícně, a někteří poukazovali i na nevyrov-

nanost hereckého ansámblu (ale připomeňme, že podobné výhrady se objevovaly už při premiéře *Tří sester*).

Během repríz *Racka*, zejména v těch posledních, se soubor vzeplal k výkonu, který dodal inscenaci celistvosti a plynulosti, v níž se umná textová adaptace stala něčím, co divák mohl přijmout zcela spontánně. Pro mne znamenala inscenace jeden z těch divadelních zážitků, jaké si podržíme pro celý život (jako ostatně souhrnná produkce DZB). Patřila jsem k jejím nadšeným divákům jistě i proto, že souzněla s tehdy dost obecným prožitkem času.

Mezi herci dominovala i v tomto mém zážitku Marie Tomášová. Jako jediná z původních herců prvního *Racka* zůstala i v jeho inscenaci čtvrté. V roce 1960 hrála Ninu: racka, kterého Konstantin zastřelil a věnoval jí. Racka, s nímž se pak Nina ztotožnila, aby nakonec přinesla Konstantinovi smrt. Tehdy byla Nina zprvu zářivě zjevení, připomínající v gestu (a ovšem díky sugestivnímu využití pohyblivého chodníku) leťtícího racka. V posledním jednání přicházela na scénu “pěšky” a smrtelně unavená, ale dosud přesvědčená o svém talentu a věřící v možnost překonat utrpením sebe samu. Ze dvou mladých protagonistů byla ona ta lidsky silnější. (Tato interpretace se, jak víme, v pozdějších Krejčovách inscenacích změnila: Nina ve 4. jednání nepřicházela vlastně za Konstantinem, ale přitahovala ji sem přítomnost Trigorina, kterého beznadějně miluje; její nevyléčitelné zaslepení a hysterické ztotožnění s “rackem” je zřejmě posledním impulsem, který Konstantina postrčí k sebevraždě.)

V roce 1972 hrála Tomášová Mášu. Byla to nadlouho její poslední divadelní role, jež pro svou neobyčejnou intenzitu byla nejen předznamenáním inscenace, ale její ústřední postavou. Její Máša neodpovídala vžitě předstávě postavy, u níž se většinou už ve fyzickém zjevu zdůrazňuje rezignace, poraženectví, neatraktivnost. Byla mimo věk svých mladistvých partnerů: zralá, oslnivá žena, spřízněná se svou Mášou ze *Tří sester*, zároveň pravdivá i pozéřská, umíněně lpící na efektním smutku, který nosila sama za sebe. Vědomě, se vzdorovitým “A co?”, skutečňovala dlouhodobou sebevraždu alkoholem, a nemohla než trestat chudáka nemotorného, nesnesitelného manžela za všechno, čím ji život zklamal.

Křivdili bychom však ostatním hercům, kdyby nejen vlastní pamět, ale i jediné dvě recenze, o nichž víme, a to z pera francouzských kritiků³⁶, neoceňovaly celistvost inscenace jako uměleckého díla, sourodost celého ansámblu *Racka*.

Představení, v němž Emile Copferman zvláště zaznamenal “podivuhodnou svěžest” Niny devatenáctileté Libuše Šafránkové a o němž Denis Bablet konstatoval, že je “mistrovsky sladěno, jako orchestr, ve všech složkách, neboť Krejča dovede spojit prostor, světlo i zvuk tak, jak to dnes neumí žádný jiný režisér”.

Oba kritikové zaznamenali atmosféru památného posledního představení Divadla za branou 10. června 1972 a podrobně referovali jak o inscenaci, tak o brutální likvidaci divadla (Le Monde 22. 6. a Les Lettres Françaises 21. 6.). Bablet, který konstatoval složitost, a tedy i obtížnost vnímání, inscenace, ji zároveň hodnotil jako “nejdokonalejší, nejbohatší a nejuhnutější představení” DZB. Obhajoval nový tvar, který Krejča vytvořil, jako úsilí o prohloubené čtení textu, a svůj soud bohatě doložil příklady, komentovaným schématem nového uspořádání textu, jeho analýzou a interpretací, v níž ukazuje, jak se zvýraznila témata hry, jež se stává “jakousi klecí časového zrcadlení”. Srovnával “velikonoční radost” slavné moskevské premiéry *Racka* 17. října 1898, která byla tak rozhodující pro MCHT i pro Čechova, s atmosférou pražského večera při posledním představení divadla, odsouzeného k násilnému zániku. Atmosféra bezmoci, potlačovaného vzteku i zoufalého smutku. Ale zároveň a především hold velkému umění, s nímž se publikum loučilo. Nemohlo konci divadla zabránit, ale jako by se jej pokoušelo potleskem, který trval bez tří minut hodinu, zdržet.

Oficiální mlčení kolem DZB protrhl už jen stručný rozhlasový komentář demiéry divadla, který zaznamenal ve svém článku D. Bablet (“Oficiálně nebyla vydána žádná zpráva, ale komentátor Československého rozhlasu se odvážil říci /vrchol ironie/, že Divadlo za branou neprokázalo svou užitečnost a pod rouškou umění zastávalo pravicové názory...”).

Závěrem

Od konce šedesátých let bylo zřejmé, že Krejča své divadlo tvoří jako souvislé dílo, počínaje dramaturgií, která vyhledává spřízněné autory a texty. Odpovídaly tomu i reportážové návraty usilující o prohloubené poznání určitých autorů a textů. V jeho inscenační práci sílil akcent na subjektivně zaujaté režijní “čtení”, osvobozující imaginaci podnícenou textem. Krejča dál prosazoval divadlo jako svébytný umělecký druh, inscenaci pokládal (a pokládá) za “realizaci téže básně, kterou napsal dramatik, ale ve zcela ji-

ném materiálu” (*Odstavce II*, s. 5). Dosahoval toho nejen kontinuitou témat nesených některými herci, ale i **posilováním teatralizace**, nápadné osobitou koncepcí **“sebepředstavujícího zdvojení”** a **“chórového” divadla**, se **stálou přítomností herců na scéně**, vyostřením napětí mezi momenty divadelní distance a ztotožněním v herectví, sledujícím “vnitřní obraz” postavy. V poslední Krejčově domácí inscenaci *Racka* byla tato vnitřní souvislost jeho divadla ještě podtržena **inter-textovou hrou**, citující postupy a prvky z jeho dřívějších nastudování Čechova.

Inscenace vyšla z radikální textové adaptace, jež “čas” této nové montáže položila do “momentu” čtvrtého dějství: *Racek* nahlížený z perspektivy konce, se nerozvíjel horizontálně, ale na vertikální “časové ose”, jako by trval na mrtvém bodě, kde vše už bylo a zároveň trvá. *Racek 1972* tak mimo jiné (nezáměrně) reflektoval atmosféru čekání, zastaveného, zmrtvělého, “okupovaného” času. Času konce krátkého dynamického období a vnucované (a pomalu většinou akceptované) rezignace, jejíž trpné přijímání a jeho důsledky nám zde divadlo “představovalo”, “stavělo před nás”, se zvláštní naléhavostí. Ani tato poslední Krejčova inscenace v divadle, které bylo krátce po jejím uvedení zničeno, nerezignovala na snahu o hledání smyslu, o jeho obnovu – stejně jako se v přípravě pokoušela o obnovu zdrojů herecké tvorby. Vycházela v tom nejprve z destrukce dosavadního čtení textu, z dekompozice “vžitého” pohledu na jeho “literu”, a odtud směřovala k novému celku a obnově smyslu.

V tomto svém základním hledisku se tedy radikálně odlišovala od nastupujících tendencí divadla postmoderního či postdramatického, třebaže v ní bylo možné shledat i znaky ohlašující tyto postupy, pro něž může být k “novému divadlu” konce dvacátého století jako jeden z jeho předchůdců přiřazován.³⁷

I v této inscenaci *Racka* režisér trval na svém kritickém, nesentimentálním, ale zároveň chápatém pohledu na Čechovy hrdiny, který stále prohluboval: tento pohled představuje jeho nejvlastnější přínos čechovovské interpretaci. Zdivadelněný tvar inscenace, vycházející z destrukce původního textu a jeho nového uspořádání, přestrukturování, byl organicky naplněn herectvím sledujícím vnitřní obraz postav. Jen takové herectví umožnilo, abychom svět Čechovových postav uviděli v perspektivě, v níž jej vidí Krejča: jako svůj a náš svět, umocněný v divadlo světa, nasvícené ostrým, často nemilosrdným svět-

lem. Divadlo našeho světa, jež i při své znásobené divadelnosti nevyvolává úplnou distanci. Inscenátoři nezastírají, jak jsou jim Čechovovi lidé blízcí a jak je přes všechny jejich chyby mají rádi. A divák proto nutně zůstává na pomezí: kolísá mezi kritičností a odporem i ztotožněním, obdivem a soucitem. Čechovovy postavy jsou tu lidé celkem dobré vůle, kteří ubližují většinou nezáměrně, bez zloby. Tvrdošíjně lpí na svých iluzích a soustavně obelhávají sami sebe, egoističtí, pozérští, často krutí, komičtí i dojemní, a především beznadějně zaslepení. Nevzbuzují výsměch, nikdy to nejsou pouhé groteskně deformované karikatury či loutky: Krejčovi je cizí pouhý výsměch lidskému úsilí, iluzím a frustracím. “Čechovovi lidé nejsou loutky své vlastní nudy, věční pomlouvači a glosátoři sebe samých. Jsou to energické, pevné, normální, koherentní bytosti. Když pak přijde okamžik poborčení, zklamání, zhroutení, poničení, je to jako přírodní katastrofa. Tichá katastrofa, chcete-

li,” říká v jednom ze svých početných komentářů Čechovova textu v *Odstavcích*.³⁸ Lidé jako my: “každý lpí na své životní koncepci, na svých obtížích, na svých nadějích” – a čím více se pozorují, tím méně na sebe vidí.

(Studie je součástí grantového projektu GAČR, r. č. 408/05/0932/ Umělecké divadlo Otomara Krejčí v české divadelní kultuře 20. století/.)

Jana Patočková (1939), absolventka DAMU, obor divadelní věda a dramaturgie. V letech 1963 – 71 redaktorka časopisu Divadlo. Od roku 1990 pracuje v edičním oddělení Divadelního ústavu. Byla redaktorkou Zpráv DÚ, časopisu Czech Theatre / Théâtre tchèque, nyní redaktorka edičních řad Světové divadlo a České divadlo a dalších odborných publikací. Po roce 1990 publikovala recenze a studie v časopisech Svět a divadlo, Divadelní noviny a Divadelní revue.

Poznámky

- 1) Inscenoval je s hlubokým pochopením a inscenace byla – podle význačné kritičky Hilde Spiel – nejuspěšnější činoherní produkci onoho ročníku festivalu. Spiel, H.: *In Salzburg Becketts Weltheater*, Frankfurter Allgemeine Zeitung 24. 8. 1970. Viz též Spiel, H.: *Der aussichtslose Kritikerkrieg gegen Salzburg*, Theater heute 11, č. 10, říjen 1970.
- 2) Např. Josef Balvín vzpomíná na jednu schůzi z oné doby, na kterou přišel pozdě, – a vešel právě ve chvíli, kdy nový ředitel říkal, “Doktora Balvína hodíme přes palubu a karavana půjde dál.” (Osobní rozhovor v létě 2007.)
- 3) Jindra, V.: “‘Destrukce’ jako inscenační princip”. In: A. P. Čechov, *Racek*. Program Divadla za branou, Praha 1972, s. 18-22.
- 4) Grebeníčková, R.: “Znakovost v českém divadle”, tamtéž, s. 14-17, citát s. 15.
- 5) Tamtéž, s. 17.
- 6) Koltai, T.: *Nástin portrétu jednoho režiséra. Spektakulární divadlo Otomara Krejčí*, Nagyvilág 1972/2. Pracovní překlad, AND, sign. (50430); Plešák, M.: *Divadlo v prostoru a čase*, Divadlo 20, 1969, říjen, s. 66; Machonin, S.: *Lorenzaccio*, Divadelní noviny 13, 1969/70, č. 5, s. 3; Mráček, V.: *Pokus o pochopení*, Divadlo 21, 1970, leden, s. 33-44; Bablet, D.: “‘Lorenzaccio’ à Prague: un univers, des hommes, un triomphe”. In: *Travail théâtral – supplément, Otomar Krejca et le Théâtre Za branou de Prague*, La Cité, Lausanne 1972, s. 42; Dort, B.: “Tentative de description de ‘Lorenzaccio’”, tamtéž, s. 51.
- 7) Copferman, E.: *Ivanov joué et déjoué*, Travail Théâtral č. 1., podzim 1970 a *Travail théâtral – supplément, Otomar Krejca et le Théâtre Za branou de Prague*, c. d., s. 63; Veltruský, J.: “Poznámky k několika in-

scenacím Otomara Krejčí”. In: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994, s. 255.

- 8) Černý, J.: *Po rozhovorech – monolog o stylu a režisérovi*, Divadelní noviny 4, 1960-61, č. 26, s. 3. – Také K. Helgheim (srov. *Racek. Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969*, Divadelní revue 16, 2005, č. 1) zdůrazňuje zvláštní charakter pohybu, častou vratkost, zdánlivou dynamiku, vyjadřující “spíše náhodnost a paradoxně staticnost”, c. d., s. 30.
- 9) Dva příklady za jiné: v recenzích *Ivanova* A. Stránská (*Čechovův Ivanov podruhé*, Svobodné slovo, venkov, 19. 2. 1970), která mluví o “niterné nesrovnalosti mezi textem a režijním záměrem” a “nadměrným nárokem na divákovu pozornost”, říká zároveň, že v každém představení DZB “je uložena cílevědomá, soustředěná práce celého kolektivu”, a uvádí jmenovitě jako “hodnoty, pro něž stojí za to jít do Divadla za branou” výkony herců. “V *Ivanovovi* jsou to především Marie Tomášová jako statkářka Babakinová, Miloš Nedbal v Lebeděvovi, Ladislav Boháč v Šabelském, Milan Riehs v Ivanovovi, Bořík Procházka v Borkinovi a Rudolf Jelínek jako mladý Dudkin.” P. Grym (*Krejčovo divadlo formule*, Lidová demokracie 18. 2. 1970), který vidí Krejčův postup jako “místy až příliš okázalý, racionalistický [...] divadlo formule”, v němž se “i herci musí leckdy podrobovat neúprosnému řádu přesně běžícího stroje”, poté uvádí “řadu znamenitých hereckých kreač”, jako jsou “hořký, bolestně usměvavý skeptik Ivanov (M. Riehs), rozverná vdovička Babakinová (M. Tomášová), strohá a zakyslá počtářka dluhů a výdajů Lebeděvová (V. Kubánková), zapálený karbaník Kosých (J. Kalena), tragicky melancholická Sára-Anna (Hana Pastějřiková) a zvláště Boháčův hrabě Šabelskij a Nedbalův Lebeděv jsou mistrovskými hereckými výkony.”

- 10) Krejča, O.: (*První Odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce DZB*, odst. XXII, s. 46-47.
- 11) Divadlo 21, č. 3, březen 1970, s. 15-20.
- 12) Dopis z 26. 2. 1970, osobní archiv režiséra.
- 13) Fabianová, V.: *Jsem to já?*, Praha 1993, s. 303-313 ("Uzурpátóři a ti druzí").
- 14) Krejča rád užívá výraz užívaný ve francouzském divadelním prostředí, protože nejlépe vystihuje pozici "šéfa", hlavy herecké trupy.
- 15) Craig, E. G.: *O divadelním umění*, Praha 2006, s. 16.
- 16) Krejča, O.: (*První Odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce DZB*. Interní materiál. (Pro vnitřní potřebu Divadla za branou rozmnožila DILIA, 1971.) Citace s. 1, 2, 3, 10, 11, 17, 53-4, 55, 34.
- 17) Souborné vydání těchto textů – nebo alespoň jejich výboru – pokládám za velmi žádoucí, závisí však především na souhlasu autora.
- 18) Topol, J.: "K hercům na první zkoušce hry *Dvě noci s dívkou*". In: *Josef Topol a Divadlo za branou*, Praha 1993, s. 401-408 (citace s. 404, 405).
- 19) Krejča, O.: (*Druhé Odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce DZB*, c.d. Citace s. 111.
- 20) Podle vlastních záznamů Heleny Glancové z počátečního období zkoušek inscenace, podzim 1972.
- 21) Krejča, O.: (*Druhé Odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce DZB*, s. 1.
- 22) Parafráze režisérových komentářů podle záznamů H. Glancové.
- 23) Podle "textu inscenace" v rekonstrukci H. Glancové, realizované v rámci projektu "Umělecké divadlo O. Krejči v české divadelní kultuře 20. století", 2006.
- 24) Později mi Krejča vysvětloval intenci montáže: "Co se píše o *Rackovi* 'pozpátku'? To nebylo pozpátku...to byla jenom přestrukturovaná hra. Měl jsem tehdy oči nemocné, doma jsem namlouval kazety, to se nosilo do divadla, přestenoграфovalo, a podle toho Glancová pokračovala. – Ptali se mě, co chceš o tom napsat, já že nic. Grebeníčková psala o *Rackovi* jako o souboru citátů. – Na to není těžké přijít, třeba Čechovova věta o Čebutykinovi, podle které jsem to pak hrál – poznamenal si do kalendáře: 'stojí před zrcadlem, natřásá se a povzddechne si, vidíš, je ti šedesát, a jseš pořád ještě někdo, k potřebě, jako mladík' – jak je to obrovsky divadelní. Jeho fantastické poznámky: Dančenko mu posílá telegram, že Stanislavskij nehraje spisovatele Trigorina, nýbrž paralytika. A Čechov mu radí, aby si vzal staré kalhoty a nějaké pantofle, že je na prázdninách a jde k vodě – (Stanislavskij si vzal svůj nejkrásnější oblek – že hraje spisovatele). – *Racek 1972* byl nasazený na zážitku z prvního *Racka* v Národním divadle. Byl jsem (tehdy) zoufalý, co z toho bude. (V Brně nám říkali "divadlo kapesníku".) Já si říkal, jestli vidíš zůstanou po druhém jednání, bude to výhra. Ale co se stane ve 4. jednání – tam všichni jen vzpomínají, nic se "neděje". – Tak jsem (pro *Racka 1972*) vzal to 4. jednání, a do něho se implantují situace z prvních tří – protože vzpomínají, tak se jim ty situace vracejí. Není to horizontální čas. Toto je jakoby jeden okamžik vzpomínání (a tak jsme seděli – a co se stalo), čas vertikální. Děj, story, všechno je promíchané, jako černobílá bábovka. – Přišla Kubánková z generálky, je to ohromný, a jak vykládala, já jsem viděl, že ona ani nepoznala, ani si nevšimla, že je to pozpátku. – Přitom je hlavní udržet hierarchii – co je hlavní, co vedlejší. To je těžké udělat. Všechno inklinuje k tomu, dělat jedno po druhém: teď tohle,
- pak tohle atd. Ne to, čemu jsme říkali 'humanizovat' to: což znamená, že všechny detaily se nastudují v plné intenzitě, tak, aby se vryly, aby zanechaly stopu v hereckém organismu psychofyzickém, a potom scelováním, tím, že se dělá pořád větší a větší část, situace, scéna, jednání, už to pak samo, jsou to uloženo jako čerstvé zelí v tom hereckém sudu, pak to už samo pracuje, až je z toho to nádherný kyselý zelí. Ale musí to ten herec dělat doopravdy, musí se skutečně – vžívat není dobré slovo – musí tomu věřit, jako věřil Alois Jirásek, že takhle nějak to bylo v husitství." – Záznam osobního rozhovoru z 5. 4. 2000.
- 25) Touto inscenací se bohužel na dlouhá léta uzavřela Krejčova a Svobodova spolupráce, ke škodě obou. To, k čemu dospěli v této fázi práce, už nebudou mít příležitost rozvíjet dál. Je to tím smutnější – i paradoxnější –, že Krejča bude od roku 1976 pracovat za hranicemi, ale i Svoboda odevzdá své nejuvýznamnější výkony v zahraničích, převážně však operních produkcích. Třebaže mohl ještě několikrát pracovat s vynikajícími činoherními režiséry – především s G. Strehlerem (*Faust*), přece jen ztratil oba své hlavní dosavadní činoherní spolupracovníky, inspirátory a v neposlední řadě generační vrstevníky, Radoka i Krejču. Omezíme se zde na prosté konstatování, že pro umělce, který si v normalizovaném Československu uchoval vysoké postavení jako prověřený šéf výpravy ND i Laterny magiky, sotva přicházela v úvahu další spolupráce s "pracovně vyexilovaným" režisérem Krejčou, i když důvodů dlouholetého vzájemného odcizení mezi oběma divadelníky mohlo být více (pamětníci začátku sedmdesátých let mohou potvrdit, že v tomto období hlubokých ořesů došlo k rozpadu mnoha pracovních týmů i partnerství mezi lidmi, kteří zvolili opačná politická řešení). – Tím více je hodno ocenění, že nakonec tento odstup překonali a sešli se ještě ke spolupráci jak v posledních inscenacích DZB II (*Nemožný člověk, Obři z hor*), tak ve *Faustovi* v ND 1997.
- 26) Bablet, D.: *Une "Mouette" nommée culture*, Les Lettres Françaises 21. 6. 1972.
- 27) Dort, B.: "Tentative de description de 'Lorenzaccio'", c.d., s. 51. Překlad K. Kraus.
- 28) Překlad *Racka* pro první inscenaci v ND 1960 byl pořizován zvláštním způsobem, jak potvrdil K. Kraus (osobní rozhovor 2. 12. 2005). Původně měl být použit překlad Mathesiův, ten však nevyhovoval, nový překlad měl pořídit J. Grossman, ale nemohl pokračovat a Kraus s Topolem koncem roku 1959 upravovali a překládali, znovu z originálu, dnem nocí, po Vánocích musel být překlad hotový. Překlad nakonec podepsal jen J. Topol, Kraus se pokládal jen za spolupracujícího dramaturga, Grossman nesměl být vůbec zmíněn, byl tehdy v hluboké nemilosti; měli klíč, podle kterého se dělil honorář mezi zúčastněné. Později, pro *Racka 1972*, se ještě J. Topol k překladu vrátil; právem je uváděn v knižním vydání jako jediný autor překladu.
- 29) Pripomeňme, že po J. Černém, který si všiml této "nehybnosti vyjádřeně pohybem" už u inscenace ND 1960, K. Helgheim na ni zaměřil pozornost u inscenace stockholmské.
- 30) Glancová, H.: Rekonstrukce "textu inscenace" *Racka*, viz pozn. 23. – V "textu inscenace" jsou jména postav označována zkratkami (jak bylo v textech DZB obvyklé), v přetištěných ukázkách uvádíme pro přehlednost celá jména postav.
- 31) Tamtéž.

- 32) Pavis, P.: *Divadelní slovník*, Praha 2003, s. 256.
 33) Beneš, J.: *Tři sestry 250x*, Práce 23. 2. 1972.
 34) (vrč): *Vzrušující inscenace*, Brněnský večerník 21. 3. 1972.
 35) (jur): *Racek trhá síť*, Rovnost 21. 3. 1972.
 36) Bablet, D.: *Une Mouette nommée culture*, Les Lettres Françaises 21. 6. 1972 (přetištěno v tomto čísle Divadelní revue) a Copfermann, E.: *Les derniers rappels du Théâtre Za branou*, Le Monde 22. 6. 1972. Viz *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*. Příloha Divadelní revue 4/2001, s. 97.
 37) Viz např. Lehmann, H.-T.: *Postdramatické divadlo*, Bratislava 2007, s. 151.
 38) Krejča, O.: *Odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce Dzb*, přepracovaný rukopis z roku 1973, v majetku autora.



A. P. Čechov: *Racek* (Divadlo za branou, Praha 1972). Marie Tomášová (Máša). Foto J. Svoboda. Archiv DÚ



A. P. Čechov: Racek (Divadlo za branou, Praha 1972). Libuše Šafránková (Nina Zarečná). Foto J. Svoboda. Archiv DÚ



A. P. Čechov: Racek (Divadlo za branou, Praha 1972). Otomar Krejča ml. (Konstantin) a Miloš Nedbal (Sorin). Foto J. Svoboda. Archiv DÚ



A. P. Čechov: Racek (Divadlo za branou, Praha 1972). Scéna Josefa Svobody. Foto J. Svoboda. Archiv DÚ