

Jana Patočková

## Předposlední sezona Divadla za branou: Oidipus – Antigone

### Divadlo pod hrozbou likvidace

Předposlední sezona Divadla za branou byla už silně poznamenána projevy soudobé politické i kulturní situace, která se stále zhoršovala. Do českých divadel naplno zasáhla tzv. normalizace, která je v letech 1970 – 72 připravila o většinu vedoucích osobností a celých vedení. Následoval pohyb z center na okraj: přesuny – pokud byly vůbec možné – do oblastních divadel, u mladé generace pak odklon od “kamených” divadel k alternativním scénám, “sklepům”, se všemi důsledky, které to pro další vývoj divadelní kultury mělo.<sup>1</sup>

Hrozba likvidace se v této sezoně stala součástí existence souboru DZB. Profil divadla byl v první řadě formován vedoucí osobností Otomara Krejči, a ten patřil mezi poslední nevyměňené divadelní šéfy. Krejča, od roku 1965 předseda Svazu československých divadelních umělců, byl pokládán za jednoho z představitelů “pravicových sil” v kultuře, jež z ní měly být důsledně eliminovány. Proto se terčem útoků stranického tisku staly jak veřejné projevy, tak tvorba takto označených osobností. V případě O. Krejči se tedy nepřipomínaly jen jeho podpis *2000 slov* či veřejné projevy<sup>2</sup>, ale samozřejmě i jeho divadelní práce. A protože byl Krejča i se svou prací zpochybňován na “nejvyšších místech”, byl s ním zpochybňován celý soubor. Nepominutelnou roli přitom sehrála profesionální žárlivost a závist. Exponentům staronového režimu, kteří převzali organizační strukturu divadel a poté i novou organizaci divadelníků a výslovně se hlásili do služeb neostaliné politiky a neoždanovovské estetiky, bylo Krejčovo divadlo trnem v oku jak pro svůj umělecký profil (který se, jak je zřejmé, pramálo hodil k aktivistickému normalizačnímu programu), tak, a možná především, pro svůj věhlas doma i za hranicemi.

Hlavní normalizační nápor v divadlech předjalo v únoru 1970 rozpuštění SČDRU (Svaz českých divadelních a rozhlasových umělců), ustaveného po federalizaci o rok dříve, na

IV. sjezdu SČDU 17. – 18. 2. 1969, a rovněž označeného za platformu pravice. Koncem sezony 1969 – 70 (v dubnu 1970) byl Krejča v rámci tzv. výměny členských legitimací povolán, spolu s dalšími “vybranými komunisty na úseku umění” k “pohovoru”, jež se konal na nejvyšší úrovni (rozuměj na ÚV KSČ) a vedl k vyloučení ze strany. Rozhodnutím, jež zdůvodňuje zpráva pro schůzi sekretariátu ÚV KSČ, byli takto “vybraní” rozděleni na tři kategorie: prověřené, tj. soudruhy, kteří obdrželi nové legitimace, méně provinilé, jimž bylo členství zrušeno, byli “vyškrtnutí”, což umožňovalo okrajovou existenci v oboru, a konečně na vyloučené, nenapravitelné, na něž čekal exemplární postih. Zpráva, datovaná 6. 7. 1970, uvádí ve zdůvodnění mj.: “Pohovory ukázaly, že rozchod aktivních nositelů pravicově oportunistických tendencí s marxisticky chápanou politikou strany je hluboký a v současné době nepřekonatelný. V řadě případů pronikl tento rozchod hlouběji do motivace a obsahu vlastní umělecké tvorby a prakticky ve všech případech je spojen s pravicovou aktivitou, ať již na půdě svazů, koordinačního výboru či kulturního aktivu ÚV KSČ. Mnozí jsou signatáři *2000 slov* a autory protisocialistických článků. Současné postoje této kategorie členů, vyjádřené při pohovorech, se rozcházejí s politikou strany a s obsahem stranických dokumentů z posledního roku. Ani v jednom z těchto případů nelze hovořit o hlubším sebekritickém postoji nebo o distancování se od činnosti pravicových sil. U této kategorie navrhla komise vyloučení ze strany jednak s ohledem na míru provinění, jednak proto, že v žádném z těchto případů nejsou v dohledné době předpoklady k hlubšímu sblížení dotyčných umělců se stranou.”<sup>3</sup> O svém vyloučení byli postizeni oficiálně informováni jako poslední, s časovým odstupem několika měsíců; signalizovalo je ovšem tradiční české ústní podání “uniklých informací”, ohlašujících další sankce. V prosinci 1970 podal Krejča poté, co mu byl oficiálně sdělen výsledek prověrky, stížnost na postup prověr-

kové komise Ústřední kontrolní a revizní komisi, samozřejmě s nulovým výsledkem.<sup>4</sup> A jakmile bylo na prosincovém zasedání ÚV KSČ (11. 12. 1970) schváleno pověstné *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, které vyšlo jako příloha Rudého práva 14. 1. 1971 a stalo se směrnicí (a doslova školní četbou) pro celé normalizační období, bylo zřejmé, že bude záhy odvolán z ředitelské funkce. Ministr Miloslav Brůžek mu to oznámil na poradě ředitelů kulturních zařízení v působnosti ministerstva kultury už 23. 12. 1970. (Téhož dne ministr patronoval také ustavení nových “tvůrčích svazů”, v nichž se sdružili představitelé tzv. zdravého jádra umělců stranických i bezpartijních. Charakteristický detail: do tohoto nového, “výběrového” Svazu českých dramatických umělců podali přihlášky také dva členové souboru DZB, Ladislav Boháč a Miloš Nedbal, ale nebyli přijati. Přítom nebylo pochybnosti ani o jejich umělecké kvalitaci, ani o tom, že zůstali věrní straně, jejmíž byli dlouholetými členy – byli přece “kladně” prověřeni normalizačními komisemi. Bylo proto zřejmé, že důvodem, pro který nebyli přijati, bylo jejich členství v Krejčově souboru.)

27. ledna 1971 ministr Krejčovi sdělil, že nemůže zůstat v čele divadla, ale smí v něm (prozatím) dál pracovat umělec-ky. Odpoledne téhož dne přijal ministr zástupce souboru DZB na schůzce, při níž byl “zevrubně informován o vnitřní problematice Divadla za branou i o jeho obtížných provozních podmínkách, a zejména o významu vedoucí funkce Otomara Krejči pro uměleckou existenci divadla a pro jeho další vývoj. Ministr s. dr. Brůžek projevil pro argumenty souboru plně porozumění a přislíbil, že otázku Krejčovy vedoucí funkce bude ještě konzultovat s nejvyššími stranickými orgány.”<sup>5</sup> Ministerstvo, převodová páka vedoucí strany, tedy konzultovalo a konzultovalo, až na poradě 22. 2. 1971 přijalo “návrh na řešení situace ve vedení Divadla za branou”. Navrženo bylo odvolání O. Krejči z funkce ředitele divadla “s tím, že bude v tomto divadle nadále zaměstnán jako režisér a herec”, a pověření L. Boháče prozatímním řízením DZB, “a to do doby, kdy bude provedena delimitace divadla ze sféry přímého řízení MK ČSR s tím, že definitivní rozhodnutí o jmenování ředitele se ponechá novému provozovateli”. V závěrečné poznámce spisu se uvádí: “Text odvolacího dekretu pro s. O. Krejču by se měl opírat o tato východiska: O. Krejča je odvoláván z funkce ředitele Divadla za branou proto, že tato funkce je důležitou kulturněpolitickou funkcí. A takovou funkci

nemůže zastávat ten, kdo pro její výkon vzhledem k chybám, jichž se dopustil ve své politické činnosti, nemá potřebné předpoklady. – Nic nebrání tomu, aby O. Krejča jako významný divadelní tvůrce dál aktivně pracoval jako režisér a herec v Divadle za branou. V této jeho další umělecké činnosti je možno O. Krejčovi popřát řadu úspěchů.”<sup>6</sup> Formulace ministerských opatření prozrazují jisté rozpaky: rozhodnutí o definitivním řešení situace Krejčova divadla bylo prozatím odloženo, Krejča byl odvolán k 31. březnu 1971 (s přáním “řady úspěchů”) a od 1. dubna ho ve funkci ředitele směl nahradit L. Boháč. Učinil tak – jak potvrzuje Karel Kraus i další členové divadla – na Krejčovu žádost. Pokud měl být ředitelem někdo ze stávajícího souboru (nebo spíš pokud vůbec mohl: i to byla – ovšem jen dočasná – výjimka, bránící dosažení normalizačního “treuhändera”), nebylo na vybranou: straník v něm zbylo pramálo. Boháč byl s dostatek reprezentativní a také schopný diplomatického jednání se soudruhy na nejvyšší úrovni. V té době byl už těžce nemocen, přesto však Krejčově žádosti vyhověl (záhy po převzetí funkce a zájezdu do Florencie, který se uskutečnil koncem dubna – byl to poslední zájezd DZB – se musel v červnu podrobit operaci).<sup>7</sup>

To ovšem znamenalo, jak později velmi ohleduplně vyjádřil K. Kraus, “sebezapření a snahu překonávat, byť neúspěšně, pocity žárlivosti, jimž ho okolnosti a závazky vyplývající z ředitelské funkce opakovaně vystavovaly. Věkem starší, renomovaný herec, příslušník slavné generace Národního divadla, a dokonce jeho někdejší ředitel, byl totiž neustále vtahován do situací, jejichž obdivovaným středem, a samozřejmě i hlavním terčem útoků, byl vždy jen Otomar Krejča. Nemluvě o tom, že kdykoli bylo Boháčovo jméno v cizím tisku vůbec zmíněno, byla mu zároveň, mlčky nebo výslovně, přisouzena, a to skutečně neprávem, úloha dosazeného normalizátora.”<sup>8</sup> Je pravda, že jako dlouholetý poslušný člen strany, tedy svou podstatou muž kompromisu, byl schopen překousnout ponižující jednání nadřazených orgánů a patrně hledat modus vivendi s režimem i za mez, za niž by byli ochotni jít ostatní, ale jak se ukázalo, na záchranu divadla to nestačilo.

Divadlo za branou tedy, podobně jako Činoherní klub, v sezoně 1970 – 71 ještě – bez ohledu na útoky stranického tisku – zkoušelo a hrálo po svém. Za tento odklad zřejmě nevděčilo – jak se vzápětí ukázalo – své mezinárodní pověsti, která ho řadila mezi soubory evropského významu. V zahraničí

i u nás se ovšem v té době ještě věřilo v účinnost mezinárodních protestů, proto vznikly postupně dvě rozsáhlé mezinárodní podpisové akce na podporu DZB. První z nich byl protestní dopis významných divadelníků, reagující na odvolání O. Krejčí z funkce ředitele DZB. Přestože podobné akce na výkonný aparát komunistické strany prakticky nezapůsobily, jejich význam byl značný: nejen proto, že každý projev solidarity znamenal po celá následující léta morální podporu a občas i ochranu, ale také proto, že se ve vztahu k nim zjevně, takřkajíc “před světem”, demonstrovala pravá povaha normalizačního režimu, jeho programového izolacionismu a vulgární nezdvouřlosti, s níž jakékoli protesty ignoroval a na žádné výzvy a dopisy prostě neodpovídal. To nepochybně přispělo ke ztrátě iluzí silně levicově orientované mezinárodní divadelní “obce”, a v tomto smyslu se zmíněné podpisové akce vřadily mezi ty, jimiž se ohlas a násilný konec “Pražského jara” přičinily o krach jedné historické utopie.<sup>9</sup> Odklad “radikálního řešení” situace Divadla za branou, ale i Činoherního klubu aj., byl způsoben postupem stranických orgánů. Vládnoucí strana už nepokládala společenský vliv divadla (a tudíž podle vlastních kritérií ani jeho význam) za srovnatelný s vlivem masových médií, proto přišlo na řadu o něco později, neboť postup “normalizace” byl hierarchický, “shora dolů”: od nejvlivnějšího k méně vlivnému, od většího k menšímu, tedy v podstatě systematický či “systémový”. Počínaje masovými médií přes školy všech stupňů, knihovny, vědecké i zdravotnické instituce, velká kulturní zařízení včetně velkých scén až po menší organizace a instituce prošla tzv. normalizace celou tuto škálu, nic a nikoho nevynechala. (Obdobný proces probíhal jak známo ve všech sférách společenské aktivity, od výroby a obchodu po zemědělství.) Prvním stupněm byla likvidace dosavadních struktur, organizací a institucí, spojená s tzv. **diferenciací kulturního prostoru**, rozuměj jeho rozdrolením a poté příkrým rozdělením na přízpůsobivé a nepřízpůsobivé. **Cílem byla fragmentarizace domácí kulturní scény a společnosti vůbec a izolace vůči okolnímu světu** (od října 1969 se hranice opět uzavřely a zákaz cestování byl téměř obecný). Touto “diferenciací kulturního prostoru” byl pověřen nový ministr kultury Miloslav Brůžek (PhDr., CSc., jemuž se později, když vykonal černou normalizační práci, dostalo profesury na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Nemělo by být zapomenuto, že dost dlouho omylem platil u jisté části kulturní veřejnosti za muže “dobré vůle”. Přitom v téže době,

kdy naznačoval, že sám nebude iniciativní, že jednání nekončí, a kdy – ovšem jen při ústních jednáních – projevoval “plné porozumění” vůči “provinilcům”, zároveň už poslušně naplňoval likvidační direktivy. Nejprve se horlivě chopil úkolu, jehož první fází bylo vytvořit nástroj normalizační politiky v nových, “výběrových” uměleckých svazech. Pro ně měl získat “zdravé jádro” takových uměleckých osobností, které by jim dodaly vážnosti, neboť politicky iniciativních, ale umělecky málo významných aktivistů měl k dispozici dost. Nyní šlo o to, získat také “kvalitu”, v čemž ministr Brůžek – pro mnohé překvapivě – brzy uspěl především u některých reprodukčních umělců starší generace, od nichž se to nečekalo. Tento úspěch pak umožnil další korupci; pro srovnání bychom mohli připomenout odolnost polské kulturní veřejnosti vůči režimu Jaruzelského.

Posrpnoví umělci “aktivisté”, od počátku angažovaní pro normalizační politiku, přitom stále více naléhali na úspěšnou likvidační “diferenciace”. Jejich mluvčím byla Jiřina Švorcová, která v projevu na XIV. (druhém, po anulovaném vysočanském) sjezdu KSČ v květnu 1971 uvedla mj.: “Podívejme se na pražskou divadelní síť. Živelně rozbujela v minulých letech. Některá divadla prokazatelně již dávno neodpovídají zájmům a potřebám společnosti. Dokonce ani nejsou zajištěna schopnými, politicky přijatelnými kádry. Řada komisí se těmito problémy zabývala a zabývá a dosud nejsme schopni dojít k radikálnímu řešení. Zdá se, že i v těchto komisích převládá oportunistus. Vůbec, v kádrové politice stojíme před velice složitým problémem, který můžeme řešit jen za předpokladu jednotného postupu všech řídicích složek.”<sup>10</sup> Zřetelně se tu vyhlašovala vůle vymýtit z oboru nepohodlné kolegy a dohlédnout i na “oportunisty”, kteří se špinavou prací váhali a “radikální řešení” zdržovali. – Pokud jde o denunciační recenze v nejvyšším stranickém tiskovém orgánu Rudém právu, jež měly povahu přímých direktiv směrem k veřejnosti, charakteristickou roli tu sehrál homo novus divadelní kritiky, někdejší katolický básník Josef Jelen (pod pseudonymem Otava), jehož biografie je příznačná pro aktivisty všech okupačních režimů.

I když Krejča směl **prozatím zůstat** v DZB jako režisér, už tato formulace svědčila o tom, že jde o dočasné řešení. Další sankce, především zákaz vycestování k zahraniční práci, dávno smluvně sjednané, signalizovaly, že trest pro odbojníka bude tvrdý a dlouhý. Stalo se samozřejmostí, že Prago-

koncert, u nás tehdy monopolní (ovšem povinná) agentura pro styk interpretačních umělců se zahraničím, na korespondenci z ciziny nereagoval – na pokyn a podle vzoru nejvyšších stranických a státních orgánů. A když pak termíny procházely, odpovídal obecnou frází, že Krejča nemůže vyjet kvůli jiným pracovním závazkům. – Krejča pracoval v zahraničí ještě v létě 1970, kdy připravil – spolu s J. Svobodou – svou první inscenaci Beckettova *Čekání na Godota* pro salzburský festival (Landestheater Salzburg – Festspiele, prem. 21. 8. 1970), a krátce poté premiéru *Provazu o jednom konci* v Schauspiel Düsseldorf (prem. 11. 9. 1970). Byly to nadlouho jeho poslední zahraniční inscenace. – První zákaz, který vyvolal pozornost zahraničního tisku, přišel počátkem února 1971 a týkal se inscenace *Fausta* v mnichovském Residenztheater, která byla plánována na červen 1971 a měla být součástí kulturního programu pro Olympijské hry 1972. Zákaz se týkal samozřejmě i vycestování se souborem na zájezdy, rovněž smluvně dojednané, což vyvolalo další marné protesty. (Např. organizátor World Theatre Season ponechal, na protest proti zákazu výjezdu O. Krejči se souborem, i přes velkou finanční ztrátu londýnské Aldwych Theatre uzavřené po celý týden 12. – 17. 4. 1971, kdy v něm mělo DZB hostovat s pěti představeními *Tři sestery* a dvěma představeními *Ivanova*.)

Ještě horší bylo informační embargo: nejenže po útocích stranických listů přestal tisk o Krejčovi a DZB postupně vůbec referovat, ale divadlu bylo znemožňováno uveřejňovat jakoukoli informaci či propagační materiál. To se mělo odrazit v návštěvnosti divadla (do té doby jedné z nejvyšších u nás), postihlo však pouze inscenaci *Ivanova*, která měla v československém tisku – pokud o ní vůbec referoval – málo příznivých recenzí; nadto šlo o drama ruské, byť klasické, tedy repertoárovou položku, kterou tehdy diváci do velké míry apriori ignorovali. (Nadto v téže době Čs. televize – jistě nikoli náhodou – nastudovala a neméně než třikrát uvedla vlastní inscenaci této hry, aby tak případné diváky spolehlivě odradila od návštěvy divadla.)<sup>11</sup> Žádný div, že to vše působilo na atmosféru v souboru a že se u Krejči konečně projevíly dosud přehlížené vážné zdravotní problémy; nejnaléhavější byla operace šedého zákalu. Vše přispívalo k tomu, že nesl nucenou abdikaci z postavení “principála” stále obtížněji. Přestože býval jednání nového kolektivního vedení zpočátku přítomen (vedle nemocného ředitele Boháče je tvořili správní ředitel Bohumír Gemrot, dramaturgové K. Kraus a Josef Balvín a re-

žisérka Helena Glancová), nabýval dojmu, že se se svými názory ocitá v izolaci. (Mezi dosavadním uměleckým ředitelem a správním ředitelem panovalo celkem přirozené napětí, spočívající v rozdílném názoru na priority divadelní práce: pro prvního mělo vše směřovat k jevištní tvorbě, světem druhého byla administrativa. Posílení pozice správního ředitele a jeho větší srozumění s novým uměleckým ředitelem Krejčův pocit izolace stupňovaly.) Ani soubor DZB, třebaže byl zakládán za relativně ideálních předpokladů, nebyl samozřejmě ušetřen osobních rozporů, které vnější tlak mohl jen zostřit. DZB bylo ustaveno jako divadlo vzájemné svobodné volby. Předpokládalo se, že nebude “pro každého”, se vším, co z toho vyplývá: že stejně, jako si divadlo vyberou (nebo ne) diváci, bude tomu tak i s herci a dalšími členy divadla. Ti, kdo se budou cítit umělecky či lidsky nespokojeni se způsobem práce, s repertoárem, se svým podílem na něm a s požadavky vedení, mohou je stejně svobodně opustit, jako do něho svobodně vstupovali. (V době vzniku DZB zdaleka nebylo běžné, aby právním základem členství v souboru byly, tak jako zde, termínované smlouvy na jednu či dvě sezony.) Odchod několika členů koncem sezony 1969/70 a 1970/71 neznamenal vážnější problémy, šlo o přirozený proces, kdy ti, kdo se cítili nevyužití nebo pro které nebyly vhodné role, odešli, a místo nich byli angažováni jiní.<sup>12</sup> Ale projevy vnitřního nesouladu, k nimž vede rozdílnost uměleckých povah a představ, i podrytí přirozené autority vedoucí osobnosti, původně akceptované jako samozřejmost, měly, jako tomu v divadle bývá, spíše podobu latentní. Zákulisní debaty uvnitř i mimo divadlo svědčily o tom, že divadlo dospělo do období “krize prvního cyklu”, jaká divadla, jež nejsou založena jako instituce, ale jako přirozené společenství názorově spřízněných umělců, zpravidla zákonitě postihuje po prvních pěti až sedmi letech. – Soubor DZB, který se do té doby mohl opírat o řadu stmelujících faktorů, včetně zázemí vlastního publika a uznání domácí i zahraniční kritiky, postihla taková krize v nejnepříznivější společenské situaci. (Obdobně tomu ostatně bylo i v jiných “malých” pražských divadlech.) V předposlední sezoně DZB nešlo už o možnost, vůli či touhu po změně či odchodu za jiným programem nebo osobností, ale o celé směřování divadla; názory na to, jak a kde najít možnost jednání se staronovým režimem a tak soubor zachovat, se rozcházely. V situaci všeobecného napětí a nátlaku se horečně podnikaly “záchranné akce”, schůze, porady. Přitom divadlo cítilo sílící izolaci,

už proto, že bylo vzhledem k postupujícímu informačnímu embargu připraveno prakticky o všechny možnosti, jak diváky veřejně informovat o svém programu (nakonec nemohlo uveřejňovat ani inzeráty): v tomto směru už tehdy normalizační politika dosáhla úspěchu. Ještě po letech, v roce 2001, to dokládá “Udivené uvedení” K. Krause, v němž – při příležitosti publikace tzv. Boháčova dopisu – vzpomíná na poslední období DZB: “S lety se také vrací otázka po pravé příčině prazvláštních hrátek, jimiž se tenkrát bavili nebo za něž se nevrle schovávali straničtí a ministerští funkcionáři všech stupňů. Jako při hře kočky s myší střídavě vzbuzovali naděje a vyhrožovali, stále odkládali formální zákaz, ačkoli divadlo už vlastně nesmělo hrát, úporně se vytáčeli, zapírali se, na dotazy neodpovídali nebo prostě lhali. Co by kdokoli právem nazval sadismem, vznikalo patrně z latentních neshod mezi soudnějšími představiteli ‘zdravého jádra’ a zástupci jeho ještě zdravější a tvrdší varianty.” V úvaze o tom, co vlastně mohlo být pokládáno za “smrtný hřích” Divadla za branou, došel K. Kraus k názoru, že divadlo pohoršovalo nejvíc “svým duchem. Vážností přístupu, přesvědčením o uměleckém a mravním poslání dramatického divadla, poctivou službou uváděným hrám, a především kultivací projevu, zejména vysokými nároky na profesionální a etické kvality herecké tvorby.” Jistě právem se domnívá, že už to bylo pocítováno jako “elitářství”, jež samo o sobě patřilo z hlediska funkcionářů na černou listinu. A dodává: “Postoj zřejmě charakteristický pro byrokracii všech dob a režimů byl vystupňován – alespoň v našem tehdejší jistě zneurotizovaném vnímání – pocitem lhotejného odstupu valné části českých divadelníků. Ačkoli někteří projevovali zanikajícímu divadlu sympatie účastí a manifestačním potleskem na jeho posledních představeních, a jiní jistě museli v té době řešit vlastní tísnivou situaci, na většinu divadelní obce nejspíš působily naše představy a požadavky dojmem stavovskovsky nepřislušného, přehnaně rigorózního a patrně i namyšleného chování. Odměřené vystupování kolegů jsme rozhodně nepřičítali jen jejich opatrnictví nebo dokonce vnitřnímu souhlasu s normalizačními principy.”<sup>13</sup> Ve vzpomínce uchovaný pocit opuštěnosti divadla a distance profesionálních kolegů je nepochybně opodstatněný, stejně jako je oprávněné přesvědčení, že DZB “šlo těžko napadnout politicky či prvoplánově ideologicky”, zároveň se v něm ovšem odráží i situace, v níž se v té době ocitali mnozí, jejichž situace buď už byla radikálně vyřešena, nebo je řešení bezpro-

středně čekalo – tedy situace vzájemné izolace a zápasu o holé přežití, kdy se prostor k projevům solidarity zúžil na onen manifestační potlesk. Tou dobou už bylo zřejmé, že divadlo, vyhýbající se od počátku prvoplánovosti, vyvolávalo podezření právě neúplatností svého umění, které odmítalo dát do služeb jakékoli ideologie. Nebyla to snad ona “skeptická a antidoktrinářská tendence” – o níž psal Milan Kundera v souvislosti s přínosem české literatury šedesátých let<sup>14</sup>, a kterou lze vztáhnout i na nejlepší projevy české divadelní kultury tohoto období – již se celá tvorba Divadla za branou vzpírala normalizaci divadelní kultury, “angažované” do služeb Husákova reálného socialismu? Citovaný příspěvek J. Švorcové na stranickém XIV. sjezdu, třebaže žádné divadlo neuváděl jmenovitě, ujišťoval divadelníky, že z divadelní kultury bude vyloučeno všechno kritické, zpochybňující, nejednoznačné, složité a nedoktrinářské, zkrátka “takové umění, které bude rozkládat společenské vědomí lidí, oslabovat jejich víru v možnosti socialismu [...], zasévat nihilismus, i když to bude dělat s rafinovaným použitím některých prvků profesionálního mistrovství”.

DZB, které programově odmítlo političnost ve smyslu bezprostřední aktuality, mohlo ovšem teoreticky stále deklarovat příslušnost k socialistické kultuře (koneckonců veřejná podpora, již se mu dostávalo ze zahraničí, byla dílem osobností, hlásících se převážně k politické levici či středu) a zakládat svou obhajobu na tom, že pokud na ně stranický tisk útočí, jde o nepochopení jeho programu. Dokládá to mj. dokument, který jsme zde už vícekrát citovali a který divadlo připravilo koncem této sezony na svou obranu. Byl formulován jako dopis nového ředitele DZB Boháče a adresován ÚV KSČ (není však známo, zda byl vůbec odeslán; publikován byl teprve v roce 2001 pod titulem *Obrana Divadla za branou*)<sup>15</sup>, třebaže bylo stále patrnější, že všechny podobné pokusy budou marné.

Takový byl rámec sezony, v níž soubor i režiséri – navzdory této mimořádně nepříznivé situaci – pracovali stejně intenzivně, ne-li intenzivněji než dosud. Otevírala ji inscenace Shakespearovy komedie *Marná lásky snaha* v režii H. Glancové, dosavadní Krejčovy asistentky, její první samostatná režie v DZB (pražská premiéra 13. 10. 1970; na mimo-pražských zájezdech byla uvedena už na konci sezony předchozí). Od podzimu do začátku března pak připravoval Krejča – s režijní asistencí H. Glancové – jednu ze svých nejnáročnějších inscenací, montáž antických tragédií “Ibadakovského” okruhu, která zaměstnala prakticky celý soubor.

Latentní napětí a neobyčejná intenzita práce jistě přispěly k tomu, že během zkoušek došlo k roztržce nejbolestnější, totiž mezi zakládajícími členy divadla. Rozpory mezi představitelem Oidipa Janem Třískou a režisérem se nakonec projevíly konfliktem a rozchodem, který byl nejzjevnějším projevem krize v souboru. Herec své rozhodnutí odejít ze souboru nakonec neuskutečnil, odložil je na konec další sezony, která byla pro DZB poslední. Ale roztržka dosavadního “prvního herce” s režisérem a hercovo rozhodnutí signalizovaly odpor proti “paternalistickému” přístupu dosavadního šéfa, dlouho bezvýhradně akceptovaného. Právě herec, který vyžrával od svého prvního angažmá v činohře ND pod Krejčovým vedením, se nyní proti tomuto vedení vzbouřil, připadalo mu příliš svazující. Jistě v tom hrálo svou roli, že cítil režisérovu nespokojenost, to, že tentokrát jako by nebyl s to dosáhnout k jeho představě, nebo se s ní neshodoval. Třískův rozchod s divadlem ukázal mimo jiné, že ani “hvězda” souboru se v něm nemusela cítit trvale uspokojena. Rozpory ve vztahu mezi režisérem a hercem, jež mohly být plodné, přerostly v jakýsi “boj o investituru”. Bylo však svým způsobem logické, že ke konfliktu, který mohl být i projevem generačního rozporu, došlo **právě v období emancipace herce, který se ocitl na vrcholu úspěchů**, měl pocit – jistě i podněcovaný okolím – že diváci chodí do DZB “na něho” – a odmítal se dál bezvýhradně podřizovat režijnímu vedení (ačkoli šlo o úkol pro něho zcela nový, a že v něm obstál, bylo sotva bez zásluhy režiséra). Bylo to zároveň **období, kdy se režisér poprvé cítil zcela svobodně při realizaci vlastního čtení textu, který přetvářel do podoby divadelního díla** (příčemž, jak sám později napsal, z nedostatku času herce někdy tlačil do své představy tak, že se herec mohl cítit víc jako součást režisérova díla, jako objekt, než jako samostatný tvůrčí subjekt). Rozpor se však naneštěstí projevil ve chvíli, kdy se rozhodovalo o Krejčově odchodu ze šéfovské pozice (z níž byl nucen odstoupit měsíc po premiéře inscenace *Oidipus – Antigone*).

### Krejčova setkání s antickou tragédií

Adaptace několika antických tragédií, uváděná pod tímto názvem (premiéra 2. 3. 1971), byla mimořádná jak svou koncepcí, tak svými rozměry.<sup>16</sup>

O dramaturgické volbě antických tragédií psal K. Kraus až po letech, při příležitosti mnohem pozdější Krejčovy inscenace *Antigony* v Comédie-Française (1992), že v době své-

ho působení v činohře ND koncem padesátých let “obcházel antickou tragédií jen zpovzdálí a po špičkách [...] Nepokládali jsme sebe ani herce za dost připravené na to, aby mohl pravdivě zaznít plný smysl slov, z nichž každé přetéká významem pro ucho současného diváka nepostižitelným. Nevěděli jsme si rady ani s otázkou stylu takového představení. [...] Skrupulí vůči antické tragédii nás nakonec zbavil šok.”<sup>17</sup> Byl to šok srpnové okupace 1968, deprese ze zhroutených nadějí. “Nikdo nemohl dohlédnout konce tunelu, na jehož začátku jsme stáli; čas, kdy stepí měly zarůst i naše končiny, postupoval příliš rychle. [...] Dotyk tragického pocitu života – anebo jen pud sebezáchovy? – téměř imperativně odkazuje nás, kdo profesí i zálibou přebýváme v divadelní krajině, do časů a míst, kde byl původně zachycen, nevývratně zformulován a zároveň pročištěn, vyveden ze zmatku a skrze katarzi vřazen do řádu lidského světa.” Podle citovaného svědectví K. Krause padla spontánní volba nejprve na *Antigonu*. Krejča však brzy přišel s představou uvést tuto hru – bez ohledu na možné námítky znalců – dalšími tragédiemi čerpajícími z “labdakovského” mýtu. Dvoudílné představení bylo koncipováno jako souvislý “rodinný příběh” Labdakovců, jehož první část tvořily zkrácené tragédie *Oidipus vladař (Král Oidipus)* a *Oidipus na Kolonu*, ve druhé byla *Antigone* uvedena úryvkem z Aischylovy tragédie *Sedm proti Thébám*.

Krejča poprvé inscenoval antickou tragédií, jež tak silně poznamenala jeho herecké začátky. Už jako jednadvacetiletý hrál v Horáckém divadle Kreonta v Sofoklově *Antigoně* (prem. 13. 1. 1942, režie: A. Kurš), o rok později titulní roli v *Králi Oidipovi* v kladenské inscenaci (prem. 9. 2. 1943, režie: J. Novotný). Obě role upozornily na jeho mimořádný talent a posunuly ho na životní dráze: po první z nich byl angažován na Kladno, po druhé si ho povšimla Praha.

Tehdejší “začátečník-samouk prošel během čtyř sezon u venkovských divadel (Nádherova společnost, Horácké divadlo a Kladenské) nejrůznějšími funkcemi (od ‘cedulaření’ po nejnáročnější role)”, jak sám napsal o mnoho let později.<sup>18</sup> Přestože přišel k divadlu s nepatrnou průpravou studentského ochotnického souboru, brzy byl oceňován mj. pro svou “řemeslnou výbavu”, získanou cílevědomou prací. Patřila k ní samozřejmě schopnost deklamace, vyjadřující s formou i smysl díla: jinak by byl sotva mohl dosáhnout úspěchu v antických tragédiích. Role Oidipa mu přinesla i patrně vůbec první veřejné ocenění: “čestnou cenu umělecké poroty při Mělnickém kultur-

ním domě”.<sup>19</sup> Pražská kritika psala mj., že v ní “přesvědčil [...] též o širším rozsahu svého hlasového rejstříku. Anticky věro-  
jantnou postavu vytvořil se stařeckým klidem a vznešeností.”<sup>20</sup>

O Oidipovi později napíše, že ho “poznamenal na celý život. Budíval mě svíravou tísní, zdávalo se mi o něm. Stojím, ne! Tyčím se na obrovském meandrovitém balvanu na jevišti kladenského divadla. A plním se, v myslí i ve svalech, v dýchání i pohybu se napínám tím gigantickým, po pravdě posedlým, sebeničivým komplexem pravdy. Když napětí kulminuje, ‘ještě okamžik, a roztříští mě to!’, zazní z Kamy zvon hlasu Eduarda Kohouta, volá za mnou, plný vstřícnosti: ‘ty hexametry, Otomare, nezapomeňte, to jsou kopyta hřebců na umrzlé zemi! Kopyta cválajících hřebců. Nezap...’ Sugeruje mi důležitou hilarovskou připomínku. Režisér Novotný mě poslal na krátkou ‘stáž’ k Eduardu Kohoutovi. S časem poznávám stále zřetelněji: Kohout byl jeden z nejosobitějších herců své doby. Myslí, že ...stál-li Prometheus za vůbec něco, stalo se tak zásluhou Oidipa, žehnaného (zejména formálně, hexametr!) dvěma návštěvami na Kampě.”<sup>21</sup> Setkání s Hilarovým Oidipem, důrazný pokyn, připomínka: nejen vášnivě napětí, nejen sebeničivá vášně k pravdě, ale i “kopyta cválajících hřebců”. Rytmická struktura. Vášně zkázněná výstavbou formy. Krejča, jak vidíme z mnoha jeho vzpomínek, rozhovorů, a především z celé jeho práce, nikdy nezapomněl na žádného ze svých učitelů, na žádné obohacující setkání.

V prvním pražském poválečném angažmá v Burianově Divadle D byl jeho nástupní rolí Aischylův *Spoutaný Prometheus*, s nímž už si musel poradit prakticky sám, což mu nepochybně umožnily předchozí zkušenosti, včetně Kohoutovy hilarovské lekce. Režisér A. Dvořák “unavoval (pře)vyčtenými moudrostmi. Jeho póza plave na samé nejistotě...”, zaznamenal si tehdy herec<sup>22</sup> v počátcích práce na inscenaci, jejíž kritický ohlas jen potvrdil nejistotu režijního uchopení, které zůstalo u statického aranžmá. Výjimkou byl Krejčův výkon, který zachytil spřízněný kritik Ladislav Fikar<sup>23</sup>, zdůrazňující jak mimořádnou úroveň nuancované herecké techniky, tak schopnost uchopení celku, významovou i výrazovou architekturu role, bohatství, ale i ekonomii prostředků, umožňující stupňování až po “veliký, strhující závěr”.

#### **Příprava textu: překlady a adaptace**

Jako herec se Krejča od té doby na jevišti s antikou nesetkal, jako režisér čekal na tuto příležitost víc než dvě desetiletí.<sup>24</sup>

Jak dokládá výše citovaný text K. Krause, antická tragédie se jemu i Krejčovi teprve pod okupačním šokem otevřela ke “čtení”, jež dokázalo naléhavě zpřítomnit smysl jednoho z nejsilnějších tragických mýtů: nastala doba, v níž připadalo zcela přirozené a sebezáchovné připomenout a přiblížit otázky základů lidského rodu, položené zde v původní podobě a síle. *Antigona* se ostatně v českém divadelním repertoáru už od dob německé okupace, kdy byla uvedena v letech 1941 – 44 několikrát, stala, jak píše Eva Stehlíková, “citlivým barometrem politické a společenské situace v zemi”. Údaje v její studii *Insce-nace antického dramatu jako politikum, jež dokládají, kdy Antigona nebyla – nesměla být – po druhé světové válce uváděna vůbec, jsou výmluvné: bylo to v letech 1948 – 1955 a 1972 – 1985, zatímco např. uvádění hry v mezidobí 1985 – 1989 indikovalo změkčování a slábnutí normalizačního režimu.*<sup>25</sup> Postup, jímž chtěl Krejča původní sílu řecké tragédie připomenout, měl ovšem překročit pouhou “aktualizací” (i když dramaturgickou volbu, vyvolanou časovým podnětem, ještě posílila tragická oběť Jana Palacha). Krejčův postup byl tehdy nový a odvážný už proto, že šlo o montáž, nově zkonstruovanou tetralogii, nad níž bylo jistě možné konstatovat, že nerespektuje původní chronologii vzniku Sofoklových her, ani odlišnost staršího a mladšího tragika, ani integritu textů, radikálně zkrácených, ale ani jejich základní strukturu. Dnes, kdy divadlo nakládá s klasickými texty často zcela libovolně, by se nad Krejčovým postupem sotva kdo pozastavil. Nevyvolal však ani v době tehdejšího uvedení zvláštní pozornost, natož kritiku, pokud ovšem kritika ještě vůbec existovala.

Radikální adaptace nebyla u Krejči ničím novým, počínaje Tylovou *Drahomírou* (kde byly jeho zásahy nesrovnatelně větší než u předchozí úpravy *Strakonického dudáka*, a přesto byly přijímány bez námitek), konče *Lorenzacciem* a *Ivanovem*. Obvykle se potvrdilo, že publikum většinou akceptuje jevištní konkretizaci málo známých textů, podobně jako v případě novinek, protože text vidí poprvé právě v konkrétní podobě nabízené jevištěm.

U textů antických tragédií vycházelo režisérovo “živé” čtení z předpokladu, že většina diváků nejen texty nezná nebo je zná povrchně, ale že především nemůže rozumět detailům, spjatým s věcnou a především s představovou realitou řecké polis, na prvním místě s její religiozitou, a tedy nemůže chápat a prožívat staré mýty tak, jak byly ještě dostupné athénskému publiku starých tragiků.

Základem inscenace měl proto být sdělný text, adaptace a v neposlední řadě nový překlad, jehož cílem bylo jazykově text co nejvíce přiblížit současnosti, ale zároveň neztratit to podstatné, jeho básnickou sílu a patos, jež měl zprostředkovat. Jeho autoři Jiří Gruša a Karel Kraus v programu k inscenaci vyložili zásady, z nichž ve svém přebásnění vycházeli. Na prvním místě přitom bylo, že šlo o překlad Krejčovy textové montáže, určený pro konkrétní inscenaci, jejíž byl součástí, neaspiroval tedy na samostatnost. S vybranými texty překladatelé nezacházeli svévolně, ale vyvinuli “úsilí překládat příslušná místa originálu svědomitě”.<sup>26</sup> Protože nemohli vycházet z řeckých originálů, spolupracovali se skupinou univerzitních klasických filologů, kteří připravili doslovné převody: Na postupu překladatelské práce je patrný i vývoj inscenačního záměru: nejprve šlo pouze o *Antigonu* (převod Eva Kutáková; na překladu této hry Gruša s Krausem pracovali nejdříve a pořídili jej v úplnosti), později o celou textovou adaptaci (doslovné převody *Oidipa vladaře*, *Oidipa na Kolonu* a úryvky ze *Sedmi proti Thébám* připravila Edita Svobodová). Překladatelé měli k dispozici podrobné filologické a věcné komentáře, které vypracoval Radislav Hošek. Jejich práce zahrnovala rovněž srovnávací studium starších překladů českých a řady překladů německých, francouzských a anglických i rozsáhlé pomocné literatury. Ze všech těchto důvodů byla práce na textu časově velmi náročná, proto byl připraven až pro sezonu 1970 – 71.

Text překladu Krejčovy adaptace, zachovaný v publikované podobě, byl vydán jako druhý a zároveň poslední svazek započaté ediční řady Hry Divadla za branou.<sup>27</sup>

Úprava na jedné straně silně kráčí všechny použité texty, což bylo nutné už kvůli divácké únosnosti inscenace, jež jako celek přesáhla tři a půl hodiny. Krejča tedy škrtá, redukuje, “stříhá”, a na druhé straně spájí, “lepí” a z textů původních tragédií tak vytváří montáž a koláž, spojující fragmenty jednotlivých her v plynulý dějový proud. Masivní škrtky postihují všechny, z novodobého hlediska často nesrozumitelné, široce rozvinuté pasáže výkladové i popisné, především sborové, a zvyrazňuje všechny momenty jednání, sporu, konfliktu. Jak úprava, tak překlad téměř eliminují bohaté mytologické detaily (tak např. chór se ve svých invokacích – zejména zpočátku – častěji obrací k neutrálnímu “bohu” než ke konkrétním božstvům řecké mytologie, což zní novodobému divákovi docela přirozeně).

Principy adaptace i překladu i míra textové redukce jsou jasně patrné, srovnáme-li třeba jen začátek textu inscenace

s textem hry ve starším převodu Ferdinanda Stiebitze, kde Oidipus “vyjde s průvodem z paláce” a obrací se ke sboru: “Ó pravnukové Kadma praotce, / mé děti, proč jste přišli před můj dům / a s ratolestí stužkou věnčenou / jak prosebníci usedáte zde? / Je město plno vonných kadidel / a plno tkání, zpěvů žalostných – / I nechtěl jsem skrz posly vyzvídat, / mé děti, co se děje: jdu k vám sám, / já zvaný všemi slavný Oidipús! / Nu, knězi starý – tobě přísluší / zde za ty mluvit – pověz, co vás vede: / zdaž důvěra v mou přízeň nebo strach? / Jen směle mluv! Chci ve všem ochotně / být nápomocen. Byl bych bez srdce, / cit s vámi kdyby nehnul nitrem mým!”<sup>28</sup>

Krejčova adaptace staví před začátek vlastního děje *Oidipa* první stasimon sboru ze závěrečné části inscenace, *Antigony*: “Ze všeho, co budí závat, / nejzávatnější je člověk.” (Ve Stiebitzově znění: “Mnoho je na světě mocného, / nic však mocnější člověka.”) Nový překlad zdůrazňuje ambivalenci lidské “moci”, schopnosti ovládnout všechno, jež není jednoznačná, nevyjadřuje jen obdiv, ale spíš závat, jakou cítíme nad propastí, nad mořskou hlubinou. Tedy tak, jak toto stasimon interpretoval Jan Patočka ve studii věnované Sofoklově *Antigoně* při příležitosti uvedení jedné z jejích moderních parafrází, *Děvky z města Théby* Milana Uhdeho v činohře ND (premiéra 7. 4. 1967), vycházejí přitom z výkladu mytické představy pořádku světa, stanoveného bohy jako jistý příděl (nomos), příděl Dne a příděl Noci, které musí být zachovávány, nemá-li být porušen řád světa. Moc člověka je velická, má však hranici, “tvrdou a absolutní”, jíž je smrt, patřící “nenahlédnutelnému, podstatnému přídělu Noci”. “Tak stojí člověk na hranici, na povrchu, a k hranici se ustavičně vztahuje. To znamená, že jeho ‘příděl’ se ustavičně stýká s jiným přídělem. Podle toho, jak se k němu zachová – a chovat se k němu musí, právě jako bytost povrchu a hranice –, řídí se to nejpodstatnější v jeho životě, ten rozdíl, který nezná žádná jiná nitrosvětská bytost – zlo a dobro, kakon – esthlon. [...] A v tom je právě propastné nebezpečí lidskosti: člověk je tvor **vidoucí a vědoucí**, vidění – vědění – dovednost je jeho sféra, a proto mu snadno uniká, že tato sféra není vším: obsahuje vše, co lze vidět, nazvat, jasně pochopit a uchopit. A v tom je právě ‘propastnost’ člověka, jeho stálé obývání propasti, jeho žití nad propastí: nejen jeho jistý konec, ale ustavičná dvojsmyslnost každého činu, který je následkem toho stálá *krisis*, dělba, volba mezi kakon a esthlon.”<sup>29</sup> – Souvislost Patočkova výkladu a přeložené pasáže není náhodná, potvrzuje ji i K. Kraus, který v citované



pozdější studii připomíná: “Šťastná příležitost k rozhovorům s filozofem Janem Patočkou, velkým znalcem antiky, nám rozhodujícím způsobem umožnila nahlédnout do nepřístupného světa mýtu a postupů řeckého myšlení. A také nás do jisté míry zbavila pochybností hrát v tomto století a těmi prostředky divadla, jimiž jsme disponovali, řeckou tragédií. Pochopili jsme nejpodstatnější věc: na prvním místě nejde ani o příběh, ani o estetiku představení, ale o duchovní smysl tragédie, o zpřítomnění řádu, na který poukazuje a který koneckonců vždy znovu i zakládá.”<sup>30</sup> Adaptační postup Krejčův tak již svým vstupem, připomínajícím “propastnost” člověka, zakládá duchovní smysl, který bude celá inscenace sledovat.

Vlastní děj pak v (publikované) Krejčově adaptaci uvozuje pouze stručná poznámka: “Nastupují Oidipus, Iokaste, Antigone, Ismene, Eteokles a Polyneikes.” Oidipus tedy nastoupí s neutrálním vladařským průvodem, ale v doprovodu vlastní rodiny, ženy, dvou dcer a dvou synů. Takové “rodinné shromáždění” odporuje sice struktuře tragédií (a nejen proto, že počet herců byl, jak známo, striktně omezen nanejvýš na tři), tím bližší je však naší době. Uvidíme, jak se osud vladaře, obdařeného vši mocí i “štěstím” (jež je zde viditelně reprezentováno i vladařovou rodinou, především početným potomstvem, jež není dáno každému a je jakousi zárukou budoucnosti), z nejvyššího štěstí obrátí v nejhorší neštěstí.

Oidipus se obrací k chóru vedenému knězem: “Nechci jen od jiných dostávat zprávy, / proto jdu, občane, za vámi sám, / já, slavný Oidipus – jak všichni říkáte. / Vede vás ke mně strach nebo důvěra? / Můžete spoléhat na moji pomoc. / Ty jsi tu nejstarší – mluv!”<sup>31</sup> Oproti rozmáchlosti, obšírnosti a vznešenému, patetickému stylu Stiebitzova překladu je prostota, pádnost a stručnost textu – v úpravě ho zbyla třetina – nápadná. Tento poměr úprava vcelku daleko přesahuje především v obou “prostředkových” partiích. Z textu *Oidipa na Kolonu*, který tvoří závěr či dovětek první části inscenace, zůstala sotva čtvrtina. (Tato nejdelší Sofoklova zachovaná hra má původně 1779 veršů; v adaptaci je jich zhruba 434, tedy méně než čtvrtina; ještě kratší – zhruba 270 veršů – je část z Aischylových *Sedmi proti Thébám*, tvořící “spojení” k *Antigoně*.)

Základní řečové gesto je strohé, věcné, bez poetického ozvláštňení, archaizujícího slovníku i větné stavby. Úsporná a přesná volba slov podporuje rytmickou výstavbu nezdobeného verše, který přesto s jistotou vyzvedá řeč nad úroveň nivelizovaného civilního projevu. Překladatelé záměrně opustili “vy-

soký styl”, který je (či tehdy dosud byl) nejen spojen s představou antické tragédie, ale jak překladatelé napsali v programu, “určuje i jednu z rovin odstupu. Nechtěli jsme odstup zrušit jalovou hovorovostí, ale neměli jsme také v úmyslu tyto clony zmnožovat nápadnou volbou slov, poetismů nebo nepřirozenou stavbou vět. Zdálo se nám, že sám verš může mít na dnešním jevišti výraznou stylovou funkci, zvláště bude-li podepřen snahou o přímé pojmenování, o jistou strohost, neopisnost, o bezprostřední dotyk s původními významy slov. Hledáním takových těsných spojení mělo být podle našich představ postíženo něco příznačného z mytické polohy tragédie.”<sup>32</sup>

Od počátku je patrné prudké tempo, jímž se akce rozvíjí ráz na ráz. Odpadají nejen obšírné popisy a mytologické narážky (“praotec Kadmos”), ale i “otcovský” vztah vladaře k občanům jako jeho “děti”, tedy sama idea vladaře, jak ji do pozdní doby uchovávala také idea království. Tak je potlačena i tradiční představa zralého, dokonce staršího muže (připomeňme, jak kdysi kritika u mladého Krejče ocenila, že “věrojatnou postavu /Oidipa/ vytvořil se stařeckým klidem a vznešeností”) a předjí má se pojetí a obsazení role: Oidipus bude muž dosud mladý, který nepůsobí “stařeckým klidem a vznešeností”, ale zakládá svou moc na vlastních rozumových schopnostech a energii a rozhodnosti, s nimiž je využívá, vědom si toho, že je “slavný Oidipus”, a že obec čeká na jeho pomoc.

Pro Krejču příznačné je posílení dynamiky celku, důraz na spor a srážku a na úspornost vyjádření. Úprava je samozřejmě vizí jevištní realizace, v textových zásadách vychází ze zásady, že netřeba říkat, co je možné nejrůznějšími prostředky jevištně znázornit: komplementem řeči bude gesto, jež mnohde nahradí slovo. A naopak na nemnoha místech, kde se užije opakování verše či repliky, vyznačí to zvláštní důraz, klíčové místo děje.

### Inscenace

Představení začíná, jak je pro Krejčovo divadlo od sedmdesátých let charakteristické, jakousi “předehrou”: důrazným upozorněním, vyčleněním nevšední události, která se bude před diváky a pro ně dít. Ozve se znepokojivý disharmonický zvuk, uměle zvětšený zvukovým “halem”: směs nařikavých výkřiků či úpění a vzdáleného hřmění. Zvuk, který bude inscenaci provázet, zmnožovat se a sílit. Herci vystupují tentokrát na předscénu z hlediště, jsou již v kostýmech a stoupají pomalu z obou stran. Scéna je zpočátku uzavřena panely.<sup>33</sup>

Kostýmy Jana Koblasy jsou jednoduchá, vrstvená roucha, dekorativnost je soustředěna hlavně na masky, přesnější polomasky (téhož autora), zakrývající horní část tváří a zarámované zdobnými účesy, u mužů vousy. Polomasky královského páru jsou zdobeny korunou. V inscenaci se ke konci postupně objevují bílé, znehybňující masky “smrti”, podobně těm, jaké jsme viděli už v *Lorenzacciovi*. Spolu s gestem, které nezřídka působí “skulpturálně”, tak připomenou ztuhlý pohyb, neživé ztvárnění lidské podoby, sochu.

Herci pomalu předstoupili před diváky. Nejprve se ozve jejich smích, teprve pak, trochu pochybovačně, s pohledy na sebe i do diváků začínají unizono říkat prastarý text, slavné stasimon z *Antigony*: “Ze všeho, co budí závat / nejzávratnější je člověk...” Sborové unizono vystřídají jednotlivé hlasy, které na sebe narážejí, jako by je obsah textu zarážel a jako by spolu polemizovaly. V “sólech”, k nimž se ostatní šeptem připojují, se prosazují hlasy pozdějších protagonistů, kteří zaujmají stanoviska, hlásí se k určitým tématům: Tomášová a Dvorská akcentují zem, tuto matku všeho a všech, i lidských bohů, kterou člověk rozdírá pluhem, tedy násilím z ní dobývá úrodu, Tříška polemicky, hrdě zdůrazňuje schopnosti člověka: “Člověk ovládl řeč...”, představitel Teiresia (původně L. Boháč, v záznamu M. Macháček) – a všichni tiše s ním – mluví o moudrosti, ale je v tom skepse – je to moc i prokletí člověka: “Moudrost mu dává moc, / a větší, než se kdo nadál. Má přístup ke zlu i k dobru.”

Jako by herci chtěli text zkoumat spolu s námi, zbavit ho samozřejmosti, s níž mohl – na první pohled – působit jako chvalozpěv na člověka, mocnost, jež nemá ve světě sobě rovnou. Už před vlastní začátek je postavena otázka, pochybnost: je tomu opravdu tak? Deklamace, téměř bezpříznaková, akcentuje význam a člení ho tak, aby byl čas na promyšlení obsahu každého verše: “konstatuje”, jak nezměrné jsou lidské schopnosti, ale jako by sami herci nemohli uvěřit tomu, co říkají: smích, který se ozýval na začátku, přerušuje deklamaci po každé strofě jako kontrast, jako bezeslovný komentář zpochybňující lidské sebevědomí, “závratnou moc” člověka, jenž “ve všem si dovede poradit sám”. Tomášová říká odevzdaně, s vědomím nevyhnutelnosti, osudovosti – ostatní ženy s ní: “Jen před smrtí uniká marně...” V závěru už není místo pro ironii: “A škůdce je u mne každý, / kdo se dá zlákat zlem. Snad smýšlejí někteří jinak ... ti at mi nepřejdou přes práh.” Opět se ozývá úpění, které připomíná, že začíná hra, “volá do hry” herce, kteří zacházejí za panely.

Panely se rozestupují, uzavřená scéna se otvírá. Svoboda stavebnice z abstraktních pohyblivých dřevěných panelů naznačuje stěny a vstupní bránu královského paláce. Vyvýšené sídlo vladaře je označeno jeho berlou, symbolem moci. Přesunem panelů a přechodem herců může jindy totéž místo “znamenat” hradby města. Přeskupování, otevírání a zavírání, posouvání a přesouvání panelů, případně i otevřená manipulace s nimi, dodávají prostoru variabilitu, sledují rytmus scénického dění, pohybů chóru i jednotlivých aktérů, a zároveň je spoluurčují (naplňuje se tak Svobodova idea “psychoplastického” prostoru). Strohý kubus-praktikábl slouží střídavě jako lavice, sedadlo, lehátko, nebo prostě jen podnoží soudní stolice či místo výslechu pod vyvýšeným místem vladařovým. Vlastním nositelem děje je chór, stále přítomný na scéně: protagonisté jsou jeho součástmi, vystupují z něj a opět se do něj vracejí, když se naplní úděl jejich postav.

Ozývá se táhlé úpění, škvírami panelů – kvádrů, které se otevírají, se dere dopředu množství vzrušených lidí. (Všichni vyjma Oidipovy rodiny, Haimona, Kreonta a Teiresia.) Naříkají, mávají ratolestmi ověšenými stužkami. Padají na zem, tisknou se k ní, rozpřahují ruce. Jen Kněz a Mluvčí stojí a hledí k místu, kde se objeví vladař. Lidé vstávají a dívají se stejným směrem. V polotmě nastupují vojáci a Oidipus, který vystoupí vzhůru a chopí se vladařské berly, na kvádry vchází Antigone, Ismene, Iokaste, Eteokles a Polyneikes; především Antigone (Marie Tomášová) projevuje od počátku, byť jen náznaky gesta, výkřiku či vzdechu, účast na ději. Lidé padají se záupěním k zemi. Přišli k Oidipovi jako k bohu pro konečné řešení. Oidipus se usmívá, bojovně nakročeno. Nic se nepohne. Iokaste dochází poslední, Oidipus, pod nímž se postaví na stráž dva ozbrojenci, se na ni podívá a začne královsky.

“Dole” zůstal naříkající dav, občané Théb sužovaných morem, kteří přišli k všemocnému vladaři s prosbou o pomoc, s vírou, že jen on může zachránit těžce stíhanou obec. Třískův Oidipus je mladý muž, jemuž není vlastní klidná sebevláda, a vladařským postojem zprvu potlačuje svou výbušnou energii. Občany oslovuje neznělým, ale sebevědomým, důrazným hlasem, který napíná k síle. On, vladař, je zde první ve všem, tedy i jako prosebník za blaho obce. Proto vzápětí rychle sestupuje mezi dav a klesá na kolena, ale stejně rychle se opět vztýčí: našel přece lék – vyslal Kreonta k delfskému božstvu, pro věštbu, na níž závisí život obce. Jakmile ji Kreon tlumočí, Oidipus zareaguje bezprostředně, prudkým, sebevědomým

výkřikem: “Pak tedy všechno a do dna odhalím já!” Najde vraha, opět zachrání město. Znovu se ozývá vzdálené, varovné zahřmění a poté zvuk flétny, udávající tón inkantaci. Chór se obrací k božstvu, téměř šeptá tlumenou, pokornou modlitbu, členěnou zvukem flétny, na niž jeden z chóru hraje jednoduchou melodii. Modlitbu přeruší Oidipovy výkřiky – “modlíš se!” Ty, vy se jen modlíte, ale modlitba nestačí, to je výraz pasivity, podrobení, je však třeba činu: to já, jen já sám vás mohu zase zachránit. “Všechno se stalo už před mým příchodem.” Vybíhá vzhůru, aby vyzval k rychlé akci: ať každý oznámí, ví-li něco o zločinu. Opět se chopí vladařské berly, kterou drží v napřážené pravici opřenu o zem a obrací se k ní: jeho gestem a pohledem se hůl, na scéně od počátku přítomná, mění v samostatný subjekt. Spolu s Oidipem v ní vidíme nejen symbol vladařského úřadu, převzatý po Laiovi, ale i Laia samotného. Oidipus ji ukazuje, předvádí jako to, co mu bylo předáno předchůdcem, třeba nepoznaným: “já mám teď moc, která patří jemu”. A odtud, z tohoto slavnostního gesta, se obrací čelem k občanům, k mohutnému státnickému projevu a k rozsudku nad Laiovým vrahem, který vyvrcholí kletbou, vystupňovanou staccatem výkřiků, které herec vyrazí se svou typickou překotnou energií, ústící občas v hlasovou křeč. – Třískův Oidipus je tedy zpočátku postava navazující na typ hněvivých, vzpurných mladých mužů, jaké ztělesnil především v Romeovi a ve hrách Topolových. Zde je to mladý muž rychlého rozhodování a rázného činu, jehož energie je potlačena, podrobena obřadnosti gesta, i přes ně však proráží navenek rozhodností tělesného pohybu. Je to energie prudce napřážená k akci, ženoucí se za poznáním, za řešením. Ne modlitba, ale především jednání, činorodost.

Přichází slepý Teiresias, Oidipus i Iokaste poklekají spolu s chórem kolem něho. Oidipus nejprve tiše, pokorně prosí Teiresia, aby zjevil pravdu. Věštčovo zdráhání vyvolá okamžitě prudkou, pobouřenou a podezřívavou Oidipovu reakci, marně ho krotí prosebné, utišující gesto dcerky Antigony. Teiresiův hlas zůstává klidný, shovívavý, skoro vlídný, věcně, ale důrazně říká, jako by mluvil k dítěti: nevidíš, co je jasné, jsi slepý k tomu, co máš před očima, a hluchý k tomu, co se říká mlčením. Oidipus zuří, “nechce se krotit”: opět vybíhá nahoru, s rozepjatými pažemi se předvádí, ukazuje jako oběť: všichni vidíte, co se mi tu děje, ten, kdo platí za věštce, vymyslel tuto zločinnou pohanu! Ale také Teiresias vystupuje výš, na lavici pod Oidipem, a s paží napřáženou do prázdna ho

obviňuje: “ty jsi ten vrah!” Iokaste stojící dole prudce zareaguje, zlehčuje věštčova slova přehnaným smíchem i vyzývavě krouživým, výsměšným pohybem celého těla, a prudce, s okázalým pohrdáním odchází: “Vidíš, co platí všechna ta proroctví! Na slova kněží nikdy nic nedej!” Oidipus zuří dál, výsměšně, vztekale vykřikuje – já to přece byl, kdo přemohl Sfingu, couvá, pohana je nepochopitelná, a obratem odhaluje – “tohle je spiknutí!”: z Teiresia zjevně mluví závist, je naveden Kreontem, který baží po vladařské moci. Oidipus dokazuje, přebíhá uprostřed chóru, dovolává se ho. S jeho prudkým pohybem kontrastuje postoj Teiresia, zachovávajícího celým postojem klidnou, chladnou distanci. Tlumeným, vědoucím oznamovacím tónem, bez patrného hněvu, téměř soucitně konstatuje, skanduje: “Ty nejsi slepý, a přece nevidíš, / ani kde bydlíš, ani s kým žiješ – / a čím jsi vlastně syn.” Pod těmi slovy se Oidipus zapotácí, bolestně vykřikne, zapochybuje, couvá, poprvé něco opravdu otrásl jeho jistotou. “Počkej! Čí syn?” Teiresias opět suše oznamuje: Oidipus nemusí po vrahovi pátrat, je to on sám. Odchází, a bolestný výkřik Oidipa, couvajícího do paláce, prozradí, jak hluboce byl zasažen.

Rozrušený a znejistělý chór náhle už není jednotný, jako by ztratil i vedoucího, který určoval jeho stanovisko, ozývá se jednotlivými hlasy, jež kladou otázky co dělat, dohadují se, argumentují, až se nakonec opět shodnou: dokud nebude jasno, stojí občané za svým vládařem. Vystupuje Kreon, který pateticky odmítá obvinění, ale brání se příliš teatrálně, jeho přesvědčování zní falešným prsním tónem. Vracející se Oidipus se s ním prudce střetne, odmítá vyslechnout jeho obhajobu. Kreon pokleká, zaklíná se, zasahuje Iokaste i mluvčí sboru, uklidňují pobouřeného vladaře. Iokaste ujišťuje, že není čeho se bát a triumfálně vykřikuje: nedbej na věštby, jsou liché. Sebejistě začíná své vyprávění o věštbě, slibující Laiovi smrt rukou syna, který však dávno zahynul, pohozen v horách, a Laia zabili neznámí lupiči. Pohodlně se natáhne na lavici jako na lehátku a pololežíc, uvolněná, suverénní, s klidným sebevědomím líčí, kde a jak byl podle vyprávění svědka Laios zabít. Oidipus zády k ní, rozrušený jejím vyprávěním, strne. Táže se, jak Laios vypadal. “Postavou – v mnohém byl podobný tobě.” Iokaste je stále klidnější, Oidipus stále rozrušenější, vyděšeně se obrací, s tázavým gestem rozepjatých rukou, a v rychlých zvratech kolísá mezi lítostí, strachem a pobouřením – “Ale kdo?”, kdo tedy vůbec přinesl zprávu o Laiově smrti? Iokaste vysvětluje, že jediný sluha, který přepadení přežil.

Uchopí ho za ruku, opakujíc naléhavé gesto, jímž ji kdysi onen sluha žádal, aby ho poslala pryč z domu, pást stáda v horách. Oidipus usedá, Iokaste mu uléhá do klína, uklidňuje ho, on líčí své mládí v Korintu i jak ho pohaněl sluha, který ho označil za podvrženého, jak proto odešel z domova a odebral se do Delf, kde se mu dostalo hrozné předpovědi, a na zpáteční cestě potkal starého muže, který ho urazil. Stržen líčením vstává, jeho řeč je stále prudší, jak si připomíná utrpěnou pohanu a se zuřivým zadostiučiněním i svou odplatu: proč a jak zabil starce i s jeho doprovodem. Také Iokaste během jeho vyprávění vstává, stojí strnule zády k Oidipovi. Ten pozvedá vladařskou hůl gestem, jež ji mění ve vražedný nástroj, rozpřáhne se, aby ukázal, jak “touhle rukou...”. Iokaste před ním zděšeně ucouvne, vzápětí se k němu vrhne a objímá ho. Začíná chápat, ale ještě se vzpírá uvěřit, pokouší se o záchranu: nemyslí na to, můj syn je dávno mrtvý. Zavravorá, zavzlyká, vzhopí se. Naposled odmršťuje osudové poznání, pokouší se proroctví znevážit, ale už bez výsměchu, tiše, zoufale: “Víckrát se nebudu na žádné ohlízet.” Ovjí Oidipa pažemi, dodává mu odvahy: musí ho zachránit, získat odklad, utěšit ho, “vyhovět mu ve všem”. Musí ho odvést do bezpečí, **ukrýt** před světem a **světlem**, zabránit mu v dalším pátrání: odvádí ho do domu. Oidipus však trvá na svém: musí **“mít jasno”**, musí být povolán onen jediný svědek.

Sbor se obrací k bohu tlumenou, úzkostlivou modlitbou. Střídavou promluvu choreuta a sboru provází zvuk flétny. Vracející se Iokaste přichází s obětí a obrací se k chóru s úpěnlivou prosbou o pomoc: je třeba zachránit Oidipa před ním samým, před jeho pochybnostmi. **Kontrasty se stupňují**: do stísněné atmosféry vpadá zdálky radostné hlaholení, výkřiky Korintana, ohlašujícího dobrou zprávu, že Oidipus bude povolán k vládě nad Korintem, jehož vladař zemřel. Iokaste jásá, triumfuje, je konec ponurých věštek. Oidipus přijímá zprávu o smrti otce s údivem, dokonce až s dětinskou radostí – otec je pod zemí “a já jsem tady”, ale pochybnosti zůstávají, když matka žije. Iokaste se k němu zezadu tiskne celým tělem, jehož fyzické působení ho má ukonejšit jako záštita, přimět ho, aby přestal pátrat a přijal pěstrosí filozofii “líp na to nemyslet, žít, jak se dá”, ale uklidňující gesto těla zrazuje její zoufale vykřikující hlas. Vrcholná scéna je vystavěna z prudkých srážek kontrastů: posel dobrých zpráv ujišťuje Oidipa, že se nemá čeho bát, celý šťastný se až zalyká radostí, “že já hned nezahnal, pane, tvé obavy”, počítá, že shrábne pěknou odměnu, a hlaholí

triumfálně: “Polybos nebyl tvůj otec”. Zoufalé výkřiky Iokaste, které už **světlo poznání**, vnímá Oidipus jen jako zraněnou pýchu, hrdě se hlásí k tomu, že je “dítě náhody”, nalezenec, zrozený snad z nymfy a Pana, jehož domovem je Kithairon, a chce znát svůj původ, “kdyby šlo o všechno”. Je to jeho poslední vzepětí, silný protipól k Iokastinu zoufalému odchodu. Chór následuje jeho náladu, podporuje ho, rozpoutá se jásavý, divoký rej. Konečně je tu svědek, pastýř, který ho kdysi předal Korintanovi. Ten však odmítá mluvit a k výpovědi musí být donucen násilím. Zběsilým tempem se Oidipovo pátrání řítí k závěru. Rychle padají rozkazy a Oidipus se sklání ze svého vyvýšeného místa, až konečně leží přímo nad sputaným pastýřem, dotýká se ho berlou a z těsné blízkosti, z očí do očí na něho dotírá naléhavou otázkou. Slyší tichou, pomalou, váhavou náповěd: “Tak, teď je na mně tu hrůzu vyslovit.” “A na mně, abych ji slyšel. Ale já musím,” odpovídá pomalu, tlumene, ale rozhodně Oidipus, který jako by teď nabýval klidu. Blíží se k řešení, v němž musí dojít až do konce, až k posledním podrobnostem. Sbíhá dolů, stále nemůže pochopit: “Ale proč?” A teprve poté, co slyší odpověď, že to byl pastýřův soucit, který ho zachránil pro nejstrašnější z lidských osudů, propuká jeho zoufalství. Vladařská berla mu vypadne z ruky. Konečně **vidí světlo**, o něž tak usiloval, a vidí je zároveň naposled. Závěrečná katastrofa – Iokastina sebevražda a Oidipovo sebeoslepení (bez naturalismu “značené” splývajícími fábory, jež zakryjí oči) – je střídavě vylíčena sluhou a členy chóru, i přímo předváděna či spíš pantomimicky naznačena několika gesty, posledními replikami protagonistů v otevřené zadní části scény a především jejich hrůznými, bolestnými, téměř nelidskými výkřiky.

Popis *Oidipa*, koncipovaného jako vstupní část tragédie rodu, měl ukázat, jak je celek inscenace stavěn na detailní partituru pohybu i řeči a jak silnou dynamiku má tento stavebný princip. Jak patrně, vychází inscenace z kontrastní stavby a napětí Sofoklovky tragédie, kterou výrazně posiluje prudkým tempem a stupňováním těchto kontrastů, osvětlujících tragickou ironii osudu titulního hrdiny zejména **protipohybem dvojího zaměření, Iokastiny snahy o zakrytí, zahalení pravdy, a Oidipovy snahy o její poznání, odhalení, o vynesení pravdy na světlo**.

Postoje protagonistů nejsou prostou nápodobou či realistickým popisem jednání.

Jejich těla jsou výmluvná jako celek, vyjadřují se gesty a postoji, jež jsou vybrané, esenciální a mají platnost “znaků”.

Sumarizují umístění postav ve společenské hierarchii a jejich základní postoje, i smysl situací a postojů, v nichž se projevují a koncentrují dějové peripetie: triumfu a nadšení, uvolnění a uklidnění, strachu a naděje, hrůzy a zoufalství. Křečovitě sevřené gesto předstíraného klidu, ochranné gesto, jež chce před pravdou skrýt, ukrytí sebe i druhého, gesto zpupného výsměchu, vyzývající bohy, i gesto, jež je bezmocně vzývá, a konečně gesto bolestného loučení.

Tragédii, která se odehraje jakoby “jedním dechem”, v rychlém, vypjatém tempu, uzavírá poslední střetnutí oslepeného, ale stále prudkého Oidipa, který si žádá rychlé řešení, okamžitě vyhnání z města, s vedoucím chóru, a závěrečné zklidnění v dialogu s Kreontem. Ten sice přivádí nařikající Oidipovy dcery a umožní tak jejich shledání s nešťastným otcem, ale sám zachová distanci: napřažená ruka zůstane nerozhodná, nedotkne se postiženého. Oidipa i s dcerami zakryjí vojáci jako zeď, která ho oddělí, odloučí od obce. V roli Kreonta je – jak je patrné v celé adaptaci – podtržena jeho pragmatičnost a snaha skrýt před světem hanbu, kterou představuje Oidipus (tedy sotva “dobrota”, za niž mu Oidipus děkuje). Na scéně zůstává chór, který převzal závěrečný text, jímž se ve hře původně obracel k divákům sám protagonista: “Dokud někdo nepřekročí mez života bez útrap, neříkej, že poznal štěstí”. Téměř bezprostředně, po malém oddechu, vytvořeném krátkým předělem melodie flétny a bezeslovného prozpěvování chóru, navazuje *Oidipus na Kolonu*. Tragédie, v níž Oidipus dojde smíru odchodem do podsvětí zaživa, smrtí, jež ho opět povyšuje nad běžný lidský osud, je uvozena opět hlukem boje Oidipových synů a surovým obrazem spoutaného Oidipa, vlečeného na provazech a násilně vyháněného z města. Oidipovo utrpení, v původním textu líčené jeho monologickým vyprávěním, je předvedeno a zároveň převedeno v přímou apostrofu nezdárných synů (je tak připraveno nejen pozdější střetnutí se synem Polyneikem, ale i utrpení Antigony v závěrečné části inscenace). – Pouť slepého vyhnance, provázeného dcerou Antigonou, naznačí obcházení scény, jež se zároveň pohybem panelů “přestaví”: cesta vede na Kolon, kde má podle věštby skončit Oidipova pozemská pouť. Zkratka tragédie podává v těsném sledu střety protagonisty s odpůrci, kteří zabraňují smírnému vyřešení jeho osudu. Oidipus podstupuje zápas o to jediné, co mu zbývá, o vlastní tělo, které má podle věštby po smrti poskytovat ochranu místu jeho posledního odpočinku. Kreon, přicházející jako posel Théb, se ho proto chce zmocnit a účelově ho využít, aniž mu projeví

základní úctu či ohled: Oidipa hodlá dovléci zpět třeba násilím, ale ne domů, mezi blízké. Má zůstat vyhnancem za branami města. Oidipus odmítá službu těm, kdo mu upírají domov, a Kreonta, který přišel s vojáky, aby ho odvedl i s dcerami, usvědčí jako pokrytce. Pro zestárlého, zuboženého Oidipa našel herec novou podobu, zklidněnou, důstojnou i ve chvílích zápasu: je ten, jemuž se dostalo poznání, i v ožebračené podobě si je vědom svého výsadního postavení. Přesvědčí athénského vládce Thesea, aby mu poskytl poslední útočiště a proti Kreontovi ho ubránil; Athénám proto připadne Oidipův hrob a s ním jeho posmrtná ochrana. Setkáním s nešťastným synem Polyneikem, který ho vyhnal z města, ale nyní přichází žádat o pomoc proti bratrovi, vrcholí a končí Oidipův zápas, jeho roztržka se synem je definitivní: ten, kdo porušil posvátný svazek, nemá už na něj právo, je proklet. Polyneikes se však přesto vrhá vstříc neblahému osudu. (Dvojice synů je ve své zběsilé posedlosti mocí stejná: Polyneika hraje týž herec, který bude ve druhé části hrát Eteokla.) Antigone (Marie Tomášová) vyjadřuje, zprvu jen neverbálně, spontánním pohybem celého těla, kterým se obrací k otci, žalostným a prosebným výkřikem, charakteristickým altovým vzlykem, základní vztah rodinné lásky, nezrušitelného pouta, které se neptá po důvodech, existuje přes rozpory, konflikty, zlo zaviněné i nezaviněné. Od počátku představení se podílela na jevištní akci, v *Oidipovi na Kolonu* její postava vyrostla od počáteční, jen naznačené “dětské” podoby, k dívce, která už má výrazné rysy: jako by právě ona udržovala a spojovala rodinu gestem, jež je ve vztahu k otci, sestře, bratrovi vždy mateřsky ochranné.

Druhou část představení uvozují krákové skřeky divokých ptáků, štěkot psů, dusot a říčení koní a zvuky bojové vřavy. Otevírá se jím válečný konflikt viděný z perspektivy obležených Théb. Úryvek Aischylových *Sedmi proti Thébám* slouží jako spojovací text k závěrečné *Antigoně* a tak uceluje labdakovský “příběh”. Chór se zde proměnil: patří cele ženám, sledujícím s hrůzou z hradeb města válečný konflikt, hrozící městu zkázou. (Mezi ostatními herečkami vynikal zjev Leopoldy Dostalové, především pro nepřeslechnutelný kovově znělý zvuk jejího hlasu a expresivní deklamace; byla to její poslední role v DZB a na české scéně vůbec.) – Zápas bratří vrcholí jejich smrtelným objetím a pádem, gesticky naznačeným na vrcholu hradeb a provázeným Antigoniným výkřikem “Nešťastní bratři!”. Spolu s Ismene klade Antigone zoufalou otázku “Kde je teď pohřbíme?” Otázka se opakuje a doznívá

nad závěrečným chórem, oslavujícím vítězství zpěvem a radostným, pantomimicky naznačovaným bubnováním. Výkřik je předznamenáním posledního “aktu” tragédie, přechod se odehraje prudkým stříhem. Sestry Ismene (Milena Dvorská) a Antigone (Marie Tomášová) stojí vedle sebe čelem k hledišti, mezi nimi je průrva, která se zvětšuje, marně se jí Ismene pokouší překonat, přeskakuje k sestře, ale ta jí stále uniká. Neposlouchá, nechce slyšet, směřuje jen k jedinému, co pro ni už bylo rozhodnuto spontánně, v jediném okamžiku. Marie Tomášová, která na českém jevišti ztělesnila mnoho podob lásky milostné, obdařila také svou Antigonu celistvým postojem bezvýhradné lásky, ale i rozhodnosti, která odmítá jakýkoli kompromis. Tuto podobu dotváří v závěrečné části představení. Její gesto vůči těm, jež miluje, bylo dosud vždycky vstřícné, naléhavé, důvěřivé. Jakmile důvěru ztratí, projeví se, jak je spontaneitou a prudkostí povahově spřízněná s otcem. Do svého zápasu se vrhá bez zaváhání, nejprve se něžně, téměř s jistotou obrací k sestře, ale její argumenty odmršťuje s prudkostí až nemilosrdnou, končí s ní rázem, jakmile ucítila odpor a bázeň: už neposlouchá, nechce slyšet přemlouvání, nechce sestru víc znát. Prudká byla i tam, kde vyzývala k utišení boje, ke smíru, natož tam, kde vstupuje do zápasu předem prohraného, pro ni však nutného, a Ismenin strach a alibismus jsou jí odporné. Antigone M. Tomášové se do svého osudu přímo vrhá, **podstoupit ho musí**, podobna otci až potud, že také ona bude, v symetricky vytvořeném obraze, přivlečena na provazech jako odsouzenec na smrt, a nakonec odvléčena ke svému poslednímu obydlí. Ve svém závěrečném výstupu nelituje svého činu, jen svého mladého života. Gesta a pohyb, jímž se ovíjí a tak dál poutá provazy, jimiž je připoutána ke svým strážcům, se podobá tanci, který provází poslední zoufalou vzpouru mládeže, vydávaného nepřírozené smrti. Její nářek je žalozpěvem nad zmařením vlastního života i celého rodu, ale není v něm žádná pokora, žádné žadonění, jen obvinění těch, kdo by ji měli hájit a jímž vykřikuje do tváře svou oprávněnou, vášnivou obžalobu. Zanechává ten výkřik, který utkví nad mlčící obcí, i divákům: všem, kdo “se jen dívají”, ačkoli vědí, že je odsouzena za skutek bohulibý: “Za to jen, že jsem tak vroucně / chránila posvátný zákon.”

Proti ní, jako předtím proti Oidipovi, je v inscenaci postaven Kreon (Ladislav Fišer), kterému je tak od počátku přiřčena role “antagonisty”; v závěrečné části inscenace nabývá podoby nápadně připomínající moderní diktátory či jejich

oslabenou verzi. Je to jistě, zvláště pokud jde o vstupní část inscenace, významný posun proti objektivitě, s jakou je postava traktována v *Oidipovi* Sofoklově. V inscenaci vidíme Kreonta zpočátku jako pragmatika, jehož hrané upřímnosti Oidipus právem nevěří. Kreon je pravým Oidipovým protikladem, a záhy se projeví, jak rychle se jeho “osvícená” praktičnost, rozumnost a jednání, ohánějící se obecným prospěchem, obrátí v zaslepené násilnictví (*Oidipus na Kolonu*) a posléze zvrhne v otevřenou tyranii. V Krejčově koncepci celku má toto pojetí jak logické zdůvodnění, tak nevyhnutelnou aktualitu: inscenace straní Oidipovi, stejně jako Antigone, proti Kreontovi. V *Antigone* stojí Kreon konečně na vrcholu, chopil se vladářské berly. Státník, který nejprve rozšafně vyhlásuje příkaz v projevu slavnostně oslovujícím občany cvičeným hlasem a účinně vystupňovaným přednesem, ale rychle přechází k diktátu, který jeho vůli povyšuje na zákon, jemuž má být podřízen život i smrt, s tím, co už člověku nenáleží, **pořádek světa, stanovený bohy**. On je zákon, uznává i zjevně zastrášený vedoucí chóru. Podezření vzbuzuje falešný patos projevu, přecházející ve vzteklý křik tyrana, který bude vládnout pomocí teroru, jehož obětí se vzápětí stane sám. V prudkých střetnutích se synem Haimonem i s věštcem Teiresiem prosazuje vlastní vůli stále zběsileji, ve své zaslepenosti ztrácí poslední soudnost, a třebaže ho už přemáhá strach, jedná, jako by neslyšel, nevnímá blízkost se zkázu. Ničí všechny své blízké i sám sebe: tak se opatření, prosazované jako “rozumná, osvícená” ochrana obce, ukazuje jako to, co porušením řádu světa, na němž stojí jak rodina, tak obec, ohrožuje a zatemní i tu “závratnou” mocnost, jíž je lidský rozum. A člověk, který se tak často domnívá **mít “jasno”, “člověk prohlédá pozdě”**.

Inszenace tak vyklenula od předznamenání po závěr velký oblouk, v němž se podařilo s novou naléhavostí postavit obecenstvu před oči mytický příběh Labdakovců, ovšem jinak, než jak jeho části předvedl athénskému publiku Sofokles. V Krejčově inscenaci jsme viděli nejprve zvrát nejmúspěšnějšího osudu v nejstrašnější, v osudu vladáře, marně vzdorujícího osudu. Viděli jsme však také ve dvou částech inscenace rozdíl mezi dvěma vladaři. První z nich je – v marné snaze uniknout svému osudu – jeho strůjcem, ale dere se k poznání pravdy se smělostí, s níž se stavěl proti osudu i proti Sfinze, bez opportunity taktického rozumování a do posledních důsledků: k přijetí viny, byť nevědomé, viny “bez viny”, umožňující očištění a pozdvižení ze dna, až k novému vyvýšení ve výji-

mečné smrti. A druhý, jednající vždy jen zdánlivě rozumně a účelově, je oportunista, z něhož se nakonec stává jen neschopný, ničivý tyran, který se chce stavět i nad řád nepodléhající jeho nároku. Mezi těmi dvěma nešťastní mladí, kteří se ženou do války o moc, nebo se – zdánlivě bezvýsledně – staví na odpor. A chór, obec rozvázně kolísajících, váhavých a posléze zastrášených občanů. Konečně věstec, který varuje před zpupností omezeného “rozumu” – marně.

A skrze celý “příběh” pronikající apel, poselství Antigony lásky, poutající živé s mrtvými, jednotlivce s rodinou, ale skrze ni i s obcí: porušení jednoho má důsledky pro druhé, vzepřít se vladaři tam, kde překračuje svou pravomoc, má hluboký smysl, i když se zdá marné. “Poselství” staré a zároveň tak časové, že nemohlo publiku uniknout. O tom, jak je vnímali diváci, v jejichž paměti byla dosud čerstvá oběť Jana Palacha, se ovšem dovíme jen z dobových ústních svědectví, podle nichž např. reakce “nahore” byla jednoznačná: “*Antigona?* Proč právě teď?” Oprávněně se lze domnívat, že tato inscenace patřila k posledním “hřebíkům do rakve” DZB, i když jeho konec přišel až o sezonu později.

#### Ohlas v tisku

Tiskových ohlasů inscenace bylo tentokrát málo – pouhých devět, včetně recenze brněnské, ostravské, tří slovenských a dvou zahraničních, maďarské a švýcarské; pouhé početní srovnání s tím, kolik ohlasů měly předchozí inscenace DZB, dokládá, jak v té době pokročila normalizace českého tisku. Charakteristická je téměř úplná absence recenzí ústředních, tj. pražských novin, dokládající, jak kolem DZB pomalu zavládne mlčení. Přesto některé z ohlasů zachytily dojem mimořádnosti a zvláštní působivosti, apelativnosti inscenace. Pod značkou (mik) projevil M. Křovák v Lidové demokracii v recenzi s hodnotícím titulkem *Velkolepý antický mýtus*<sup>34</sup> velké porozumění pro princip inscenace: “Spojení tří dramata a připojení Aischylova úryvku [...] má v Krejčově úpravě i režii svou zřetelnou vnitřní logiku a významovou linii. Mizí tu jednotlivé švy a předěly, protože celý dramaturgický i režijní záměr směřuje k tomu, aby se text oprostil od dobově podmíněných vztahů a aby podtrhl vnitřní souvislost naplnění rodového osudu.” Recenzent zdůrazňuje nevšednost, mimořádnost inscenace, “ohromnou výrazovou intenzitu” hereckého projevu, vášnivost, sílu, kázeň a mohutnost celku. Svobodné slovo uveřejnilo alespoň v brněnském vydání pochvalný odstavec, reagující na provedení inscenace při ostravském zájezdu

DZB.<sup>35</sup> O tomto provedení však psal také Z. Krčmář v ostravském vydání *Mladé fronty*<sup>36</sup>, který zdůraznil “étos celosti a podstatnosti”; měly ho i všechny starší Krejčovy inscenace, jen byl zaměřen “do užšího a literárně ohraničenějšího území, než je tomu u Sofoklova mýtu”. Zajímavý je záznam dojmů, které inscenace vyvolává: diváci necítí naléhavost inscenace naráz, získává je postupně. Zpočátku zarazí “syrovou (a ironickou) disharmoničnost chóru. Takže se cítíme oklamáni. Potom nás zavalí patosem hereckých výstupů. Takže se stáhne do sebe. Pak dlouhé minuty srůstáme s útočným životem inscenace. Cítíme její vyzývavost i její monumentální klid. Hlasy i gesta jako by uzrávaly v jiném životním prostoru, než jaký důvěrně známe. Jednání hrdinů nemá pachůt důvěrné civilnosti. Jejich činy se od nich samých oddělují jako krutá znamení, kterým musí zůstat stůj co stůj věrni. [...] Po zhlédnutí kterékoli Krejčovy inscenace cítíme, že jsme se setkali s básnickou mocí. Je tomu tak dvojnásob u Sofoklových tragédií [...] V obou dílech podtrhl režisér myšlenku celistvé životní moudrosti, na níž je závislý i všední den.”

Ve dvou recenzích slovenských se obráží dvojí divácký pohled i hodnocení tak, jak tomu bylo u Krejčových inscenací pravidlem: pro jednoho kritika má inscenace “všetky znaky velkého divadla [...], je to premiéra vyzretého tvorivého postupu tak v režijnom stvárnení, ako v hereckom prejave; a napokon je to hra, v ktorej sa dostáva k slovu veľa z týchto rýdzo divadelných postupov – nielen z hľadiska dramaticko-literárneho, ale aj v scénickom výtvarníctve, scénickej hudbe, svetle, kostýmoch, maskách”<sup>37</sup>. Pro druhého, třebaže uznává dramaturgický přístup jako zajímavý, je představení “skúškou schopnosti herců a vytrvalosti diváka”, neboť Krejča “pokračuje tvrdo a zanovito na ceste za svojou poetikou [...] Po celý čas totiž atakuje herca pohybom, akciou, krikom, nepredstaviteľným zatažením fyzického konania a krčovitostou krikov a škrekov. Hrôza, rev, dráma v ľudoch i na nich, organické i silené pobiehanie – toto všetko prenáša únavu z hercov aj na diváka.”<sup>38</sup>

A konečně recenze, která vyšla v Tvorbě, byla významná zejména proto, že šlo o autoritativní stranický kulturní týdeník. Svou stavbou a argumentací je názorným příkladem dobového tance mezi vejci.<sup>39</sup> Obsáhlý text je totiž ze dvou třetin věnován úvahám o inscenování antické tragédie a tvrdému odsudku “dokonale nesrozumitelného, chtěně nesdělného” článku J. Patočky v programu. Recenzent se nejdříve snaží omluvit dramaturgický “problém”, tj. samo uvedení antické-

ho dramatu. “Proč je uvádět, co řekne divákovi, jak zazní v celku ostatního programu?” Naštěstí se může opřít o citace z Marxe, a na tomto základě se odvážit tvrzení: “Myslím tedy, že k dramaturgickému zdůvodnění zcela postačí, chceme-li na jevišti lidem předvést jeden z těch opravdu nedostižných uměleckých vzorů.” Zatímco ostatní recenzenti si všimají toho, jak v této inscenaci Krejčův navazuje na svou předchozí práci, zde se tvrdí, že “Krejčův režijní princip jako by v tomto představení doznal určité, dost podstatné změny. Byly-li jeho dosud nejzdařilejší práce z posledních let (*Tři sestry*, *Provoz o jednom konci*) osnovány na jakémsi základě rytmickém a téměř hudebním, pak feckou antiku pojímá spíš sošně, výtvarně. Domnívám se, že je to řešení adekvátní tématu a nijak nezmrazuje živou a někdy dost hlučnou, rušnou hereckou akci. Zřetelně však jde o změnu principu.” Vcelku však recenze hodnotí inscenaci kladně: “Do celkového stylu představení, které vedle drobných vad má především řadu velkých předností (jasná a důsledná koncepce), dokonale zapadá Svobodova pohyblivá stavebnicová scéna. Když jsem z představení odcházel, měl jsem pocit, že Krejčův už dokázal víc, ale i tak je jeho práce promyšlená, pevná a výborná.” Recenzent tedy i s výhradami hodnotí inscenaci s uznáním a zjevně se snaží působit dvojím směrem: jak ochránit divadlo, tak vyhovět směrem “nahoru”. Nejvýznamnější je ovšem postskriptum recenze: “P.S. V posledních letech, týdnech i dnech došlo k některým vážným rozporům mezi Otomarem Krejčou a státními institucemi. Nejsou to, bohužel, věci zanedbatelné a bude je třeba trpělivě a citlivě řešit. Rozhodně se však nic nevyřeší paušálním zatracováním. Krejčův má podle mého soudu jedinou možnost odpovědi. Tou nejsou prohlášení a manifesty, ale vytrvalá, dobrá umělecká práce. Jsem přesvědčen, že s určitým odstupem ji budou moci ocenit všichni, kdo mají divadlo rádi a kdo alespoň něco o divadle vědí. Krejčův by měl a mohl pro rozvoj naší socialistické divadelní kultury ještě hodně udělat.”

Jako by se tu Krejčovi otevírala cesta k “milosti”, jež ovšem nepřišla. Tato recenze sama o sobě ilustruje atmosféru nástupu tvrdé normalizace (nutnost zdůvodňovat uvedení antické tragédie univerzální ideologickou záštitou Karla Marxe, která se přejímala beze změn z padesátých let) i atmosféru “podivných hrátek” (viz výše K. Kraus), odehrávajících se v oné době kolem DZB. Také časový odstup recenze od premiéry dokládá, že se s uveřejněním dlouho váhalo, patrně mu-

selo dostat povolení z vyšších míst, což však dnes už nelze prokázat. (První pražské představení inscenace bylo již 11. 2. pro Klub mladých diváků, další na obvyklých zájezdech: Ústí nad Labem, Tábor, Ostrava, Gottwaldov, pražská premiéra 2. 3. 1971, recenze však byla otištěna až v půli dubna, tedy po půldruhém měsíci.)

Většina recenzí reaguje na oficiální premiéru či některou z prvních repríz, na nichž se zřejmě ještě projevovala určitá zvuková předimenzovanost, nervozita souboru, nedostatky v řečovém projevu (zejména v unizonu sboru), zatímco záznam inscenace vznikl v posledních dnech divadla a zachytil její zralou podobu. Vcelku je však patrné, že i při relativně skromném ohlasu (ve srovnání s rozsahem a úrovní kulturních rubrik předchozího období – tedy nikoli s dnešním tiskem, který má pro divadlo nesrovnatelně méně místa) byla inscenace zaznamenána jako mimořádná událost, při všech rozporných tvrzeních, jaká provázela většinu Krejčových inscenací. “Politicky” působící apel sice výslovně zaznamenán být nemohl, ale z některých recenzí je zřejmé, jak naléhavě, vášnivě inscenace působila.

Pozdní ohlas v bratislavském *Večerníku*, uveřejněný až na podzim 1971<sup>40</sup>, není recenze, ale spíš fejeton. Dokládá, jak se novinář (podle charakteru textu zjevně nikoli odborník) snažil divadlu pomoci poněkud naivně propagačním textem: zaznamenává frontu před pokladnou divadla, zájem o představení ze strany diváků, včetně zahraničních, i úroveň programu, chválí Krejčův “obrovský cit pre výklad textu a pre jeho dramatickú farbu”, vyzdvihuje “hvězdy” divadla M. Tomášovou a J. Třísku a přitom ujišťuje: “Do Prahy bez obav možno cestovať aj vtedy, keď nehrajú oni dvaja. Pretože aj Miroslav Macháček, Ladislav Boháč (v súčasnosti riaditeľ Divadla za bránou), Milena Dvorská, Ladislav Stach i Jiří Zahajský ponúkajú každý večer tie najskvelejšie výkony.”

Byl to ojedinělý hlas v době, kdy už Divadlo za branou obklopovalo téměř úplné mlčení. Vstupovalo do své poslední sezony a Krejčův začínal zkoušet *Racka*, svou poslední inscenaci v DZB. Ke hře se vracel počtvrté, ale jinak než dříve, a zároveň přitom přistoupil k pokusu, který nazval “poobráceným způsobem” práce s herci. Přehodnocoval v něm své dosavadní inscenační postupy, včetně práce na *Oidipovi–Antigone*.



### Závěrem

Novější pokusy o inscenování antických tragédií se snaží nerůznějším způsobem připomenout, evokovat (či naopak zcela eliminovat) mytický základ řecké tragédie, přítomný ještě v životě řecké polis, který dnes už nelze navrátit. Krejčova inscenace se jej pokusila substituuovat tím, že za základ zvolila obřadné, rituální chování, podpořené archaizujícími obrysy kostýmů-vrstvených rouch a především masek Jana Koblasy, jež kontrastovaly s geometricky strohou stavebnicovou scénou Josefa Svobody. Jeho scénická konstrukce spojovala patos velkých dimenzí s pohyblivostí, jež napomáhala vytvoření rytmické struktury inscenace a jejího plynulého proudu. Režie vycházela z kontrastního působení vytříbené prostoty slova a jeho rytmické výstavby a patosu velkého gesta. Gesta protagonistů, sumární, často “sošná”, hieratická, byla záměrně vzdálena civilismu. Téměř nepřetržitý pohyb, “vlnění” chóru, byl protějškem k pohybu scény. Především chórový projev umožnil vytvořit dojem plynulého proudu a celistvosti inscenace, jež byla zároveň postavena na výrazných dynamických kontrastech či napětí mezi oběma základními složkami, slovem a gestem i choreograficky vypracovaným pohybem. Gestika a pohyb chóru byly strukturovány choreografií (Eva Kröschlová), rozmanitou a členitou, podobně jako jeho deklamace, v níž sborové unisono střídaly partie rozdělené do jednotlivých hlasů, občas přecházejících ve zpěv. Tak jako slovo byla i hudba J. Klusáka a V. Zamazala (zdánlivě) velmi jednoduchá a působivá, často evokující řecký aulos, takže ji místy mohli provozovat sami členové chóru na jednu či dvě flétny: ovšem silný celkový “hudební” účín tu vytvořila celá bohatá, složitě technicky stylizovaná kompozice tónů, hlasů, výkřiků i zvuků (hřímání, úpění lidí stíhaných morem, skřeky ptáků apod.). Spolu s výkony protagonistů byla tato “hudebnost” nej působivější stránkou představení.

**Inscenace v mnohém navázala na principy, k nimž Krejča došel v předchozích inscenacích, počínaje zvláštním divadelním uvozením či otevřením, “sebepředstavujícím zdvojením” (mise en abyme), i nepřetržitostí scénického dění v jediném, zdánlivě jednoduchém a přitom proměnlivém**

**prostoru. Charakteristická je i průběžná přítomnost všech aktérů na scéně. Chór je skutečným nositelem jevištní akce, která z něho vychází a posléze v něm zaniká. V inscenaci *Oidipus – Antigone* dostaly tyto principy oprostěnější podobu, sledující dějovou linii v přehledně jevištně vyprávěném, textově zhuštěném příběhu jednoho rodu. Redukce textu, který se programově vzdal “vysokého stylu” a syntakticky i lexikálně se přiblížil divákově “běžné řeči”, aniž se s ní ztotožnil, neměla za cíl jeho zvěčnění a zploštění, ale očištění od všeho, co by svou nesrozumitelností předem kladlo překážku snaze inscenace zpřítomnit něco z původního smyslu tragického děje. Krejča tak na jedné straně usiloval – především oprostěným slovem – přiblížit se k divákovi, na druhé straně však také gestem, evokujícím rituální chování, zmizelému mytickému světu. Světu “posvátného kontaktu, do něhož rázem, přirozeně a se vsí silou původnosti se staví spontaneita ritu” a mýtus je “slovo, které vyrazí z ritu. A jelikož ve slově se zdvojuje a tím reflektuje svět, máme v mýtu též první nápor reflexe, původnost reflexe člověka na jeho celkový vztah ke světu.”<sup>41</sup>**

Inscenace, jejíž velkolepost uznávali i ti, kterým bylo velké divadelní gesto cizí, sblížila na několik hodin svět diváků s oním světem dávno zmizelým. Ukázala, že je s to se pro nás otevřít, i když mu jistě rozumíme jen zčásti a po svém, a že jej začínáme chápat především v situacích, otevírajících tragický rozměr v životě jedince i obce.

*(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) Just, V. a kol.: *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995, s. 79.
- 2) Na sjezdu organizace divadelníků SČDU (Svaz československých divadelních umělců) v únoru 1969 věnoval Krejča jako tehdejší předseda svazu svůj projev vztahu umění a politiky. Vycházel jak z aktuální společensko-politické situace (sjezd se konal měsíc po smrti Jana Palacha), tak ze své dosavadní životní a umělecké zkušenosti, a formuloval své stanovisko velmi osobně a vyhrčeně. Úvodem řekl, že divadlo chápe jako umění a vztah mezi uměním a politikou jako přirozeně antagonistický. "Divadlo nemůže přijmout cíle politiky za své, jeho člověk – divák – musí být konfrontován vždy a především sám se sebou. Oblast, ve které se odehrává umění, je obehjata svědomím [...] Umění se děje v morální oblasti, a to je sféra praxe, kde platí jiná pravidla, než jak jsme zvyklí v politice." Poté přešel k aktuální situaci umění a divadla zvaž. "Stojíme znovu před problematikou umění a moci, svobody a reglementace, tvorby a posluhování. I hlasitě, nápadně ujišťování o jakémsi příměří mezi politikou a uměním svědčí o tom, že kdykoli se může znovu otevřít střetnutí. – Dnešní 'realita' postihuje především informace, politickou publicistiku a masové sdělovací prostředky. Téměř v nepřirozeném, relativním klidu ponechává zatím umění. Nepřičítám tu liberálnost ideologické velkomyslnosti nebo politické noblesy. Spíše tu jde o střízlivý odhad, že sféra působnosti uměleckých děl, divadlo nevyjímá, je tak jako tak značně omezená." Umění se však musí bránit nejen proti reglementaci ze strany politiků, ale i proti "morálnímu stripyzu", jemuž začíná divadlo podléhat tím, že posluhuje krátkodeché aktualitě. "Myslím, že je třeba to říci, i když smysl a obsah na jevišti veřejně obnažované ideologie není dnes namířeny proti lidskosti, proti občanské svobodě a společenskému pokroku, naopak, zastává se jich, seč je. Bezděčně však tento druh divadelní činnosti omezuje svobodu duchovní, protože se obrací k lenosti ducha, využívá nechuti samostatné a odpovědné myslet, brání zaujímat osobní bytostné postoje, vyžaduje spontánní souhlas, nikoli mravní rozhodování. Divadlo, které apeluje na předem zajištěný consensus omnium, souhlas všech, koná práci [...] v podstatě zbytečnou a především mimouměleckou. [...] **Můžeme také předpokládat, že velmi pochopitelný zvrat k tendenci aktualitě byl jen dočasný, patrně už pomíjí a brzy se vyžije. Jsem si však jist, že tento vztah bude sublimovat, bude si hledat rafinovanější nebo také cenzurně schůdnější cesty. Ustoupí do polohy narážek, analogií, aktuálních podtextů, nebo ještě hůře, vyklidí pole pro nástup bezvýznamnosti, úniku, pouhé zábavy. Netroufám si předpokládat, že by mohlo dojít k návratu nelidského dogmatismu. Nemyslím také, že by divadla ustupovala dobrovolně a z vlastní vůle. Obávám se jen, že budou k ústupkům nucena vlastním selháváním, tj. zpronevěrou na své prvotní a základní funkci, funkci umělecké. [...] Doufám, že důraz, který kladu na uměleckou podstatu divadla [...] nebude chápán jako lhosejnost ke společenským vazbám umění, jako neangažovanost.** Ponechme každému, co jeho jest. Hromadným sdělovacím prostředkům jejich přímou účinnost, jejich fakticitu, jejich přehlednou argumentaci. [...] Ale ponechme také umění jeho obraznost, jeho váhání před činem, jeho pochybnosti a tápání, jeho nevtíravost a tiché přemítání, jeho složitou jemnost, jeho úzkostné lpění na každé lidské by-

- tosti, jeho neústupné tázání, jeho tvrdošijnost a objektivitu, jeho neodobratelnost a nedůslednost, jeho rozpětí a soustředěnost, jeho touhu přetrvat, jeho sen o kráse, čistotě a dokonalosti. Umění není vně, nýbrž uvnitř tohoto světa. Umění neprchá z historicko-sociální reality, ale nevmešuje se do ní přímo. Přitom neexistuje umění na světě a na člověku neangažované, umění, které by nevyjadřovalo názor, postoj, vztah [...] Každé umělecké dílo vypovídá, zaujímá stanovisko ke skutečnosti. Koniášovství dogmatikové měli v podstatě pravdu, když hledali ideologii v operetce i abstraktní malbě, v Zolovi stejně jako v Mozartovi. Nemýlili se ani v tom, že **celý svět umění** pokládali za nepřítel své bezduchosti, despotie a prolhanosti. Svým strachem z umění nám sami ukázali, jak početnými, rozmanitými a jemnými zbraněmi lze bojovat proti brutalitě policajtského myšlení." Viz *IV. sjezd Svazu československých divadelních umělců*. Vydáno pro studijní potřebu členů Svazu jako neprodejný výtisk, 1969. Projev O. Krejči s. 32-42. Viz též *Umění a politika*, Divadelní noviny 12, 1968-69, č. 12, 26. 2. 1969, s. 1 a 3. – Podobně zásadově vystupoval Krejča v koordinačním výboru tvůrčích svazů, jehož dokumenty byly později označeny za "poměrně ucelenou protistraničskou platformu" pravicových, antisocialistických a antisovětských sil. Viz Otáhal, M. - Nosková, A. - Bolomský, K.: *Svědectví o duchovním útlaku* (1969-1970). Dokumenty. "Normalizace" v kultuře, umění, vědě, školství a masových sdělovacích prostředcích. Historia nova sv. 2, ÚSD AV ČR, Praha 1993, s. 50.
- 3) Viz *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*. Příloha Divadelní revue 4/2001, Praha 2001. Zpráva pro sekretariát ÚV KSČ, otištěná na s. 75 an., uvádí jmenovitě seznam všech tří skupin.
  - 4) *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, o.c., s. 44.
  - 5) Tamtéž, s. 40. – H. Glancová, jedna z účastnic této schůzky, vzpomínala později (v osobním rozhovoru v září 2001), jak při tomto "slyšení" pochopila, že ministr neudělá nic. Ne snad proto, že by sám usiloval o nebytí tohoto divadla, ale protože, jak bylo zřejmé, nemá žádný vlastní názor a jeho nejvlastnější zájem je vyhovět směrnicím shora, tj. ze strany strany, řečeno lapidárním dobovým kalamburem.
  - 6) Celé znění návrhu, který podával referent J. Fixa 26. 2. 1971, viz *Opožděná zpráva*, o.c., s. 81.
  - 7) Připomeňme, že Boháč vděčil Krejčovi za svou hereckou "obnovu", která započala rolí Dorna v *Rackovi* 1960, a jistě proto přestoupil do DZB, kde se stal jednou z opor souboru; role Inspektora v *Intermezzu*, Starého sluhu v *Provažu o jednom konci*, Henriho v *Zeleném papouškovi*, kardinála Ciba v *Lorenzacciovi*, Šabelského v *Ivanovovi* patřily k jeho vůbec nejlepším jevištním výkonům.
  - 8) Kraus, K.: "Udivené uvedení", in *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, o.c., s. 9.
  - 9) Protestní dopis významných divadelníků proti odvolání O. Krejči z místa ředitele DZB byl datován 29. dubna 1971. Druhým protestem byla na konci poslední sezony divadla oficiální demarše Théâtre des nations ve prospěch DZB; k dopisu J.-L. Barraulta z 28. června 1972 připojily podpisy desítky proslulých osobností mezinárodní scény. Oba dokumenty byly adresovány českému ministru kultury M. Brůžkovi, který na ně nikdy neodpověděl. V zahraničním tisku byly publikovány, až když bylo jasné, že se signatáři nedočkají odpovědi. V plném znění včetně soupisu signa-

- tářů je přetisklo zvláštní číslo časopisu Travail Théâtral: *Otomar Krejča et le Théâtre Za branou de Prague, Supplément à Travail Théâtral*, La Cité, Lausanne 1972.
- 10) Švorcová, J.: "Umění má obohacovat poznání o člověku", příspěvek na XIV. sjezdu KSČ, Rudé právo 28. 5. 1971, s. 5.
  - 11) Sled sankcí vůči divadlu během sezony 1970–71 podrobně zaznamenává tzv. dopis L. Boháče, viz "Obrana Divadla za branou", *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, o.c., s. 10–11. Tyto sankce zaznamenává rovněž několik konceptů dopisů, zachovaných v pozůstalosti H. Konečné, které byly zamýšleny jako intervence ve prospěch DZB; není však jisté, že byly použity.
  - 12) V sezoně 1969–70 nově přišli herečky a herci Věra Bublíková, Josef Kalena, Miroslav Masopust, Vladimír Stach; v sezoně 1970–71 nastoupili Milena Dvorská, Vlasta Chramostová, Vladimír Matějček, odešli Hana Maciuchová, Jiří Klem, Miroslav Masopust; v sezoně 1971–72 se novými členy stali Marcela Mlacovská, Libuše Šafránková, Pavel Pavlovský, odešel Miroslav Moravec. – I při systému ročních smluv zůstávalo jádro souboru relativně stabilní.
  - 13) Kraus, K.: "Udivené uvedení", in *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, o.c., s. 9.
  - 14) V Le Point 3. 4. 1978, citováno podle NRF (Nouvelle revue française de Prague), 1998, č. 1–3, s. 26.
  - 15) *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*, o.c., s. 10–72.
  - 16) Ve své encyklopedické publikaci o antickém divadle ji E. Stehlíková charakterizuje jako "představení, které předešlo módu uměle komponovaných trilogií a tetralogií". Viz heslo "Inscenace antického dramatu v nové době", *Antické divadlo*, Praha 2005, s. 138. Předchůdce měla u nás jen v inscenaci Rudolfa Waltera, který v roce 1926 uvedl *Trilogii o Oidipovi (Oidipodeia)*, spojující v jednom večeru *Oidipa krále*, *Oidipa na Kolónu* a *Antigonu* (ND Brno, prem. 9. 1. 1926 v budově Městského divadla Na hradbách, překlad T. Hrubý, úprava a režie R. Walter, výprava Č. Jandl).
  - 17) Kraus, K.: "Cestou k Antigoně", *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001, s. 501, 502.
  - 18) Krejča, O.: *U Emila Františka Buriana*, Disk 1, březen 2003, č. 1, s. 111.
  - 19) Divadlo 29, 1943, č. 5., 1. strana obálky. Otomar Krejča vytvořil Oidipa v Sofoklově stejnojmenné tragédii [...] – Foto se zprávou o udělení čestné ceny O. Krejčovi uměleckou porotou při Mělnickém kulturním domě a Krejčově novém angažmá v Nezávislém divadle.
  - 20) jp [= Pokorný, Jaroslav?]: *Král Oidipus na Kladně*, České slovo 12. 2. 1943, s. 5.
  - 21) Krejča, O.: *U Emila Františka Buriana*, Disk 1, 2003, č. 3, s. 117.
  - 22) Tamtéž, s. 116.
  - 23) Lf [= Fikar, Ladislav]: *Spoutaný Prometheus a svobodný Aischylos*, Mladá fronta 20. 9. 1945. "Svou roli, tvořící dobrou polovinu všeho textu a o to těžší, že jí říká z jednoho místa a spoutaný, stupňuje zvolna a nenásilně, upadá do rezignace, znova se vzchopuje, vybuchuje, přechází do tichých zpovědí a monologů, pořád si však nechává dost hereckých i hlasových rezerv na veliký, strhující závěr. Krejčova hádka s Hermem (František Vnouček), ona pasáž prudké, vášnivé vzpoury a pohrdání otroctvím, je herecký výkon svědčící nejen o talentu, ale o přísné vnitřní kázní, opravdovosti a ceně tohoto talentu."
  - 24) Nepočítáme-li inscenaci *Hrdinové v Thébách nebydlí*, jak byla přejmenována *Hodina Antigony*, časová hra Clause Hubalka, kterou Krejča poprvé vstoupil na malou scénu, do Divadla Na zábradlí. – Herec Krejča se s antickou tragédií setká ještě jednou, když za nemocného L. Boháče převezme roli Teiresia ve vlastní adaptaci *Oidipus – Antigone*. Uplatní se tu jeho suverénní jevištní osobnost, vládnoucí uměním prosté a zároveň formálně bezpečně vystavěné, významově sdělné a divadelně účinné deklamace.
  - 25) Stehlíková, E.: "Inscenace antického dramatu jako politikum", in *Ad honorem Bořivoj Srba*, Brno 2006, s. 132 an.
  - 26) Gruša J. - Kraus, K.: "Poznámka překladatelů", in: Sofokles: *Oidipus – Antigone*, program inscenace vydáný k premiéře 1971 (s. 16).
  - 27) Sofokles: *Oidipus – Antigone*, Hry Divadla za branou, Praha 1971. Jako první svazek vyšel Topolův překlad Shakespearovy *Marné lásky snahy*, 1970. – V této ediční řadě mohlo pokračovat až DZB II, vydáním textů inscenací *Višňový sad*, *Dialogy karmelitek*, *Čekání na Godota*, *Vyprávění sluzky Zerlíny*, *Provoz o jednom konci*.
  - 28) Sofokles: *Král Oidipus*, in týž: *Tragédie*, Praha 1975.
  - 29) Patočka, J.: "Ještě jedna Antigona a Antigona ještě jednou", *Umění a čas I*, Praha 2004, s. 389–400, poprvé in Divadlo 18, 1968, č. 10, s. 1–7.
  - 30) Kraus, K.: "Cestou k Antigoně", in *Divadlo ve službách dramatu*, o.c., s. 503.
  - 31) Zde i dále citujeme znění Krejčovy adaptace, vydané jako 2. svazek Her Divadla za branou.
  - 32) Gruša, J. - Kraus, K.: "Poznámka překladatelů", in Sofokles: *Oidipus – Antigone*, o.c. (s. 16).
  - 33) K deskripci inscenace mi kromě vlastní divácké paměti, jež pochopitelně uchovala jen celkový dojem a obrys celku, posloužil její nesmírně opotřebovaný, místy už téměř nerozluštitelný záznam. V době, kdy byl pořizován, to byl poslední výkřik techniky, dnes ovšem působí primitivně. Nemůže zprostředkovat nic z původního zážitku tomu, kdo neměl možnost vidět představení v živé podobě a v kontextu doby, ale jako každý záznam může paměti napomáhat. Záznam byl pořízen v závěrečném období existence DZB a zachycuje pozdní stadium inscenace s patrnými změnami jak ve srovnání s původním obsazením, tak s indikacemi režijního textu. (Rozdíly potvrzují i některé údaje uvedené v recenzích, kde je např. v jednom případě zmínka o tom, že herci si oblékají kostýmy na scéně, což záznam nedokládá.) Pokud jde o obsazení, postavu Teiresia, která měla několik alternací (za L. Boháče ho hrál M. Macháček i O. Krejča), hrál při této příležitosti M. Macháček. V záznamu není zachycen ani M. Nedbal v postavě Mluvčího, postavy Kněze a Mluvčího byly v této repríze spojeny v postavu jedinou, kterou představoval B. Procházka.
  - 34) (mik) [= Křovák, Miroslav]: *Velkolepý antický mýtus*, Lidová demokracie 16. 3. 1971.
  - 35) ars: *Antický odkaz*, Svobodné slovo, Brno 23. 3. 1971.
  - 36) Krčmář, Z.: *Mýtus je živý*, Mladá fronta, Ostrava 10. 3. 1971.
  - 37) Vinohradská, H.: *Pražská divadelná mozaika – Krejčov Oidipus a Antigona*, Lud, Bratislava 10. 3. 1971.
  - 38) Rapoš, G.: *Krejčova inscenácia antických tragédií*, Práca, Bratislava 9. 3. 1971.
  - 39) Procházka, V.: *Sofokles, Oidipus, Antigone*, Tvorba 3, 1971, č. 16, 14. 4. 1971, s. 11–12.
  - 40) Machala, D.: *Nová brána divadla*, Večerník Bratislava 4. 11. 1971.
  - 41) Patočka, J.: *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakvcích*, in program k inscenaci.