

## Pařížský festival 1956 a Krejčův nástup do vedení činohry ND

## I.

Mírná liberalizace po Stalinově smrti, která do historie minulého století vstoupila pod názvem "tání", byla u nás sice opožděná a také mnohem slabší a váhavější, než v jiných státech sovětského bloku, nicméně po represi počátku let padesátých znatelná. Jedním z viditelných vnějších příznaků bylo, že se hranice, po roce 1948 téměř neprodyšně uzavřené, začaly v polovině padesátých let ("v souladu s usnesením X. sjezdu KSČ", jak praví povinná dobová formule) zvolna pootvírat západním směrem. K dobovým samozřejmostem patřilo, že vystoupení zahraničních souborů i sólistů, tím spíše pak výjezdy našich, byly přísně "výběrové", to jest nadlouho vyhrazené prominentním souborům a osobnostem, pokládáným (přinejmenším dočasně) za politicky "spolehlivé", neboť podmínkou bylo schválení orgány vládnoucí strany i státní administrativy. Při takovém administrativním procesu byl proto každý pohyb přes západní hranici malým zázrakem.

Prvním signálem malého uvolnění styku se západním divadlem byl zájezd Vilarova Théâtre National Populaire (1955), které přivezlo své inscenace francouzské klasiky, *Cida, Dona Juana, Ruy Blase* i do Prahy. Inscenace měly zřetelný styl, který rozvíjel francouzskou jevištní tradici divadla, v němž slovo je "pánem" ("Sire le Mot"), v oproštěné podobě, odpovídající věcnosti poválečné doby. Vytříbený jevištní obraz, založený na scénografickém minimu, dokonalém svícení a jednoduchém výrazném aranžmá dal vyniknout herectví silných osobností, pro něž byla samozřejmostí odpatetizovaná deklamace, přesně artikulované slovo i střídme, ale tím účinnější gesto. Středem inscenací byly hvězdy souboru, Jean Vilar, Daniel Sorano, Sylvie Montfortová a především jeden z největších filmových idolů padesátých let, Gérard Philipe. (Vzpomínám, že pro nás, tehdejší středoškoláky, bylo událostí matiné, které pro studenty na holešovickém Výstavišti uspořádali přední herci souboru, když se dověděli, jak jsou jejich představení nedostupná.

Sotva náhodou si Philippe pro toto vystoupení zvolil básně Paula Eluarda *Liberté*.) Tím, co Vilarovo divadlo stavělo do popředí obecného zájmu v celé divadelní Evropě, byla **dobrovost inscenace jako celku**. Tím spíše oslnila tato **slabost** u nás, kde jsme byli udržováni v umělé izolaci od kultury, k níž nás ještě nedlouho předtím poutaly mnohé vazby.

Pro naše divadlo měla ovšem velký význam také první bezprostřední umělecká konfrontace s divadlem za naší západní hranicí: **zájezd činohry ND na Pařížský festival**. V roce 1956 se festival konal už potřetí a mluvílo se o něm jako o budoucím Divadle národů, Théâtre des Nations. (Oficiálně se poprvé konalo až o rok později, ale název je uveden už na smlouvě ND s festivalem v roce 1956 i na reprezentativní festivalové publikaci, která byla vydána na podzim téhož roku, tedy po festivalu, jako shrnující informace o jeho výsledcích a jako propagační materiál Divadla národů.)

Doba velkého rozmachu mezinárodních divadelních festivalů, které velkou měrou přispěly k internacionalizaci, synkretismu a posléze "globalizaci" divadelní kultury, tehdy teprve začínala. Na rozdíl od dávno zavedených operních "slavnostních her" v Bayreuthu a Salzburgu se mezinárodní konfrontace činoherních divadel pokládala – dlouho a jistě oprávněně – za příliš nákladnou, neboť byly pro jazykovou bariéru málo atraktivní pro širší publikum, vyžadovaly proto velké dotace, jaké může poskytnout pouze oficiální podpora z veřejných peněz. Činoherní festivaly vznikaly nejprve jako specializované akce lokální.

**Myšlenku Divadla národů**, které mělo být první mezinárodní konfrontací vrcholné divadelní produkce jednotlivých účastnických zemí, propagoval už po první světové válce Firmin Gémier, ale válka přerušila nadlouho tyto ambiciózní plány, k jejichž praktické realizaci došlo až v padesátých letech. O založení festivalu se rozhodlo na 2. mezinárodním kongresu ITI v Curychu roku 1949, kde se jednalo o navržení



ném projektu Mezinárodního týdne divadla, který by v každé ze zúčastněných zemí představil zahraniční repertoar a soubory. V Curychu se nejprve prosazovala koncepce **Théâtres des Nations (Divadel národů)** ve všech zemích, kde by to bylo možné. O rok později se už uvažovalo o **Théâtre des Nations (Divadle národů)** v Paříži – tři návrhy pocházely ze soukromé iniciativy a přiklaněly se k pojetí festivalu jako konfrontace zahraničních souborů. Zájem a iniciativu projevil především Francouzské centrum. Na kongresu v Oslo byl z těchto tří návrhů vybrán projekt vydavatele M. Nagela podpořený Belgickým centrem, v jehož čele byl člen výkonného výboru ITI Maurice Huisman. Francouzská delegace předložila návrhy praktické realizace a administrativního postupu i požadavky finančního zajištění, jež M. Nagel zprvu pokládal za přijatelné, ale po třech měsících odstoupil a zdálo se, že překážky k uskutečnění festivalu jsou nepřekonatelné. V roce 1954 A. M. Julien, ředitel pařížského Théâtre Sarah Bernhardt, poprvé uspořádal **Pařížský mezinárodní festival dramatického umění** (I<sup>o</sup> Festival International d'Art Dramatique de la Ville de Paris). Prvního ročníku festivalu se zúčastnilo dvanáct států (oba německé, Belgie, Dánsko, Španělsko, Velká Británie, Irsko, Izrael, Itálie, Norsko, Polsko a Jugoslávie). Mimořádně zapůsobil Berliner Ensemble, díky jehož vystoupením Francie a západní Evropa "objevily" Brechta. – Byl to takový úspěch, že se A. M. Julien poté mohl obrátit na vládu (jmenovitě ministerstvo národní výchovy a ministerstvo financí), aby poskytl prosíředky na přeměnu festivalu na Divadlo národů, a získal příslib podpory. (Na III. kongresu ITI v Dubrovniku v červenci 1955 obdržel jednomyslný souhlas k tomu, že může požádat francouzskou vládu o vytvoření Divadla národů v Paříži v souladu se zdůvodněním, které předložila francouzská delegace".)

Druhého festivalu 1955 se účastnilo dvacet států (kromě původních účastníků také Čína, USA, Kanada, Rakousko, Finsko, Holandsko, Řecko a Švýcarsko); jeho největší událostí byl opět Berliner Ensemble a původní tzv. "Pekingská opera".

Třetí ročník festivalu byl už rozčleněn do tří velkých sekcí: činoherní, operní a filmové. Činoherní část, jejímž sídlem zůstalo Théâtre Sarah Bernhardt, se konala ve dnech 14. 5. až 18. 7. 1956. Byla rozdělena podle jazykových skupin do šesti "cyklů": divadla jazyka německého, anglického, jazyků románských, severských, slovanských a orientálních.

**K rozhodnutí, že se zúčastní i Československo a že by Paříže pojezdě Činohra Národního divadla, došlo v prvních měsících roku 1956.** Termín zájezdu se v té době už nebezpečně přiblížil – hostování Československého souboru byly rezervovány termíny na konci května.

O tom, jakým způsobem probíhal výběr pro první Československou účast na mezinárodním festivalu, svědčí některé doklady, zachované v archivu ND a v archivu ministerstva zahraničí. Přes svou fragmentarnost (mnohé doklady chybí a některá rozhodnutí se patrně dala, jak bylo zvykem, na pokyn tzv. "telefonické diplomacie") dosvědčují leccos obecného o způsobu tehdejších kulturních styků, v nichž, jak už bylo řečeno, měly rozhodující pravomoc nejvyšší stranické orgány, které rozhodovaly jak podle momentální politické rektivy, obzřetěji politiku sovětskou, tak podle osobních vzez. Straně podřízené vládní úřady se pak – vzhledem ke zkušebnostem z častých zvrátů mezinárodní i domácí situace a rychlého střídání politických nařčení i "kádrů" – řídily jak politickými direktivami, tak sebezáchovnou úřednickou devizou "kdo nic nedělá, nic nezkaží". **Ministerstvo kultury navolo tedy tendenci retardující: ministerstvo zahraničí bylo vzhledem ke svému poslání iniciativnější, zejména v období, kdy byly zahraniční styky pokládány za základem důkaz atmosféry uvolňování.** Že čs. zastupitelské úřady navazovaly a pěstovaly oficiální styky téměř výhradně s tzv. "přátelskými" a "pokrokovými" osobami a organizacemi, bylo tehdy rovněž samozřejmé; měly sloužit především zájmům někdejší kominterny. Jako "přátelé" byli ve (více či méně) oficiálních (někdy též – vzhledem k postavení zastupitelského úřadu v Paříži – velmi utajovaných) stycích označováni reprezentanti FKS (PCF, le Parti communiste française, Francouzská komunistická strana).

Počátek oživení vědeckých a kulturních styků s "kapitalistickým Západem" signalizují v citované korespondenci první nesmělé doklady z léta roku 1955. Z podzimu tohoto roku (17. 11.) je "Záznam pro ministra" o čs.-francouzských kulturních vztazích v r. 1955", označený jako "důvěrný". Po úvodní flokulci ("v souladu s usnesením X. sjezdu KSČ o rozvoji hospodářských a kulturních styků s kapitalistickými státy došlo v r. 1955 k dalšímu rozšíření styků mezi ČSR a Francií") následuje charakteristika a stručný přehled kulturní výměny mezi ČSR a Francií, který má doložit její pozitivní bilanci. Šlo o výjezdy a přijetí několika hudebníků, dále o divadlo (zájezd Skupina divadla do Paříže), kulturní delegace spisovatelů, vystupí

film Z Francie do Paříže  
adbo Théâtre  
Rostování TNP  
výkonalo mnohé  
ně soubor pro  
an Figaro a Gal  
právní članky  
ad. Francie v C

š strany recipre  
ně nebyla "poz  
niserstva kultur  
ještě dogmatick  
David: "Je třeba  
oficiální provád  
z naší strany pln  
bedání klavírní  
ání dramatické  
nce promítnout  
leposti. Na ned  
prosazování kult  
dipsem s. mimi  
šedovi ze dne 3  
[...]. Vzhledem k  
Sekatinová 7. 11  
podle porady, j  
a ministerstva k  
otázka byla rozře  
Vzhledem k

významné recipre  
š. filmu ve Fran  
festivalu v Camer  
ho hry vojna na l  
deho souboru S  
náležitěcké slavn  
d na PHJ, výstav  
něže dva ad.), je  
straněm dosava  
kulturních instituc  
v otázkách recipre  
terou jsme požad

Ačkoli ministr  
ambasady v Paříži  
šlo už pro ročník



nsko a že do  
prvních me  
z nebo zpěně  
byly rezervy.

první česko-  
vědci nekteř  
ministerstva za-  
oklady chybí  
ykem, na po-  
recos obecně-  
ně, jak už by  
SSI straně  
i politické di-  
osobních va-  
edem ke zku-  
manci situac  
" – řidly jak  
dnickou dev-

kultury miva-  
či bylo vzhle-  
bedobích, kdy  
kaz atmosféry  
by a pěstovaly  
mi" a "pokro-  
rovněž samo-  
si komitamy.  
a (někdy též -  
Parži) – velmi  
FKS (PCE, le  
stická strana),  
ská s "kapita-  
pondenci pr-  
mu téhož roku  
rských kultur-  
y". Po úvodní  
o rovnosti hos-  
stavy došlo ve  
aci" násled-  
any mezi CSA  
Slo o výjezd  
jezd Skupina  
cele, vysary

a film. Z Francie přijeli do CSR hudebníci na Pražské jaro a di-  
gello Théâtre National Populaire, vedené Jeanem Vilarcm.  
Hostování TNP bylo velmi úspěšné a podle referenky zároveň  
vykonalo mnoho i pro propagaci našeho státu ve Francii, pro-  
tože soubor provázeli "2 buržoazní novinář", J. J. Gauthier z li-  
su Figaro a Guyonnet z l'Information, kteří pak uveřejňovali  
pozitivní články o CSR. Veelka CSR uskutečnila ve Francii 24  
akcí. Francie v CSR 13 akcí. Z toho bylo po pěti akcích z kaž-  
de strany recipročních. – Hlavním účelem materiálu však zřej-  
ně nebyla "pozitivní bilance", nýbrž síťnost na liknavosti mi-  
nisterstva kultury, jež bylo pod vedením ministra L. Stolla snad  
ještě dogmatictější než ministerstvo zahraničí ministra V.  
Davida: "Je třeba uvést, že výhody, které nám skýtá reciproční  
aoficiální provázení vzájemných kulturních styků, nejsou vždy  
z naší strany plně využívány. Jako příklad můžeme uvést neo-  
besání klavírní části hudební součže Long-Thibaud a neobe-  
slání dramatického festivalu, kterým jsme mohli již v letošním  
roce proniknout také v dramatické tvorbě do francouzské ve-  
řejnosti. Na nedostatek a pořízení, se kterými se setkáváme při  
prosazování kulturních akcí a jejich přípravě, upozornili jsme  
dopisem s. ministra Davida, adresovaným ministru kultury  
Štollvi ze dne 30. 6. Dopusud však nenastala patrná náprava.  
[...]. Vzhledem k této neúnosné situaci požádala s. nám. Dr.  
Sekaninová 7. 11. 1955 dopisem s. ministra Stolla o urychlené  
svolání porady, již by se zúčastnili příslušní odborníci, zástup-  
ci ministerstva kultury a zahraničních věcí, a na které by tato  
otázka byla rozřešena. Odpověď na tento dopis dosud nedošla.  
Vzhledem k tomu, že pro příští rok jsou připravovány  
významné reciproční akce v oblasti kulturních styků (festival  
s. filmu ve Francii a franc. filmu v CSR, účasti na filmovém  
festivalu v Cannes, vyslání divadla E. F. Buriana a uvedení je-  
ho hry *Vojna* na festival dramatického umění, zájezd sloven-  
ského souboru SLUK, vyslání folklorního souboru na  
mládežnické slavnosti v St. Etienne, účasti francouzských uměl-  
ců na PHJ, výstava francouzské kresby *Od Delacroix až po  
naše dny* atd.), je třeba zajistovat jejich úspěch především od-  
straněním dosavadní nerozhodnosti a zdlouhavosti u našich  
kulturních institucí. Je nutno uvést, že francouzská strana nám  
v otázkách reciprocit vyčítala vsifce a že žádou z akcí,  
kerou jsme požadovali, neodmítla."

Ačkoli ministerstvo zahraničí na podnět československé  
ambasády v Paříži navrhovalo československou účasti na festi-  
valu už pro ročník 1955, bylo zjevně nutné čekat, až se festi-

valu zúčastní SSSR, který se konečně ohlašoval pro ročník  
1956. (Tak byla potvrzena ideologická "připustnost" akce.  
I když se sovětský soubor zúčastnil festivalu až o rok později.)  
Pro tehdejší tvrdě dogmatické stranické vedení bylo čekání na  
sovětskou "arbitráž" přiznání: na rozdíl od nás na festivalu už  
v roce 1954 hrály nejen soubory z Polska a Jugoslávie, ale  
i Berliner Ensemble, který reprezentoval NDR. (Jeho vystou-  
pení zahájilo silnou vlnu zájmu o brechtovský repertoár a in-  
scenační způsoby v západní Evropě.)

Korespondence" mezi československou ambasádou  
v Paříži a příslušným oddělením ministerstva zahraničí (a je-  
ho prostřednictvím též ministerstva kultury), týkající se čs.  
účasti na festivalu, počíná podzimem 1955, kdy bylo třeba po-  
dat oficiální přihlášku na festival. Oba příslušné úřady – tj.  
ministerstvo školství a kultury a ministerstvo zahraničí – jed-  
naly v této věci patrně odděleně; zřejmě i proto se v otázce  
první československé účasti v roce 1956 zpočátku jejich ná-  
vrhy na výběr souboru lišily. Ministerstvo zahraničí ještě na  
podzim 1955 předpokládalo vyslání Burianova D 34 s insce-  
nací *Vojny*, návrh ministerstva kultury se držel hierarchie čes-  
koslovenského divadla, na jehož vrchole bylo ND.

Ve zmíněné korespondenci se nachází kromě vzoru  
smlouvy, kterou festival uzavíral s jednotlivými soubory, řada  
zpráv, dopisů i telegramů. Ze strany ambasády jde většinou  
o urgence, jež jsou s krátkým se časem stále naléhavější. V říj-  
nu (27. 10. 1955) posílá velvyslanec Souček ministerstvá  
zahraničí a kultury dopis s přílohou – programem minulého  
festivalu – a s žádostí o urychlené rozhodnutí o českosloven-  
ské účasti na příštím ročníku. "Odpověď ministerstva kultury  
ministerstvu zahraničí je datována až 14. 11. a vyslovuje před-  
běžný souhlas s československou účasti na festivalu, ale bez  
určení souboru: "jméno souboru a uváděné hry bude oficiálně  
oznámeno až po zajištění potřebných opatření". MZV vypra-  
vilo obratem toto sdělení zástupnickému úřadu" s dodatkem:  
"Pro vaši informaci můžeme sdělit, že se připravuje vyslání  
divadla E. F. Buriana s jeho hrou *Vojna*. Definitivně však  
o tom není ještě rozhodnuto. "Z téže doby je v citovaných ma-  
teriálech kopie zprávy, kterou podávala kulturní atašé Věra  
Kratochvílová o obědě, k němuž 21. 11. 1955 u příležitosti  
pobytu člena činohry ND Josefa Pehra v Paříži pozvala před-  
ního herce TNP Daniela Sorana". Informuje o jeho divadelní  
dráze a o rozhovoru, který se týkal jak Pehrovy, tak Soranovy  
divadelní práce. Zdůrazňuje, že "p. Sorano vzpomínal na svůj



pobyt v Praze a s uznáním se vyslovoval o Čapkově *Matce* v divadle E. F. Buriana, kde se mu zvlášť líbilo použití světel...”, a že “Sorano, podobně jako již předtím herci Comédie Française Bertheau a Deiber (viz záznam č. 4687/T/55), doporučoval naši účast na Mezinárodním festivalu dramatického umění v Paříži. Ujišťoval, že přes překážku jazyka postačí vnímavému divákovi krátké resumé, aby chápal dobře zahraniční divadelní hru.”

Ministerstvo kultury si s rozhodnutím dávalo na čas. Zastupitelský úřad ve snaze urychlit rozhodovací proces odeslalo 10. 1. 1956 letecky zápisku s další dokumentací o festivalu na MZV pro MK.<sup>16</sup> Následovala telegrafická depeše pařížské ambasády, oznamující, že přihláška na festival byla podána, československému souboru byla nabídnuta data 22., 23. a 24. května. Vyslanectví navrhlo pozvat ředitele festivalu A.-M. Julienu, který “projevil přání shlédnout *Vojnu*.” Praha však dosud stále nesdělila, o který soubor půjde.<sup>17</sup>

Volba byla v pravomoci ministerstva školství a kultury, které se v této věci už o rok dříve obrátilo na vedení ND, v rámci úvah o čs. účasti na předchozím ročníku festivalu, jak vyplývá z kopie odpovědi ředitele Drahoše Želenského, uložené v archivu ND, v níž 14. února 1955 sděluje ministerstvu: “Po dohodě s uměleckým vedením činím tento návrh: Je naprosto jisté, že prvenství v činoherním umění patří dnes Národnímu divadlu. Jedná-li se o zahraniční reprezentaci tohoto umění, nelze si představit, že tento úkol by byl svěřen jinému souboru než souboru Národního divadla.”<sup>18</sup>

O rok později se původní návrh zájezdového programu (*Naši furianti*, *Loupežník*) proměnil. Jak vyplývá z další relace MZV, s oficiálním rozhodnutím, že do Paříže pojedou ND s *Loupežníkem* a s Nezvalovou novou hrou *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*, se sice čekalo na její premiéru (23. 3.), ale rozhodnuto bylo zřejmě předem. Potvrzení o repertoáru zájezdu bylo oznámeno právě v době, kdy byl jmenován nový vedoucí činohry.

## II.

Největší událostí rušného předjaří roku 1956 byl nejen na evropském “východě” XX. sjezd KSSS, jehož ohlas dolehl i k nám, přestože se vedení československých komunistů pokoušelo utajit obsah hlavního Chruščovova projevu, věnovaného tzv. kultu osobnosti, to jest zločinům stalinismu. Vyvolal dosud největší naděje mezi lidmi i otřes ve stranic-

kých řadách a veřejně se nejsilněji projevil na II. sjezdu československých spisovatelů. V krátkém období několika měsíců, kdy se zachvěly panující politicko-ideologické směrnice v kulturní sféře, došlo k několika významným změnám. Když byly na podzim potlačeny reformní pokusy polský a zejména maďarský, který vyvrcholil povstáním a jeho krvavou porážkou pomocí sovětských tanků, konzervativní straníci byrokrati u nás znovu upevnili své pozice. Přes tento politický regres bylo patrné, že doba teroru pomalu končí, s nástupem nových generací slábl i strach terorizovaných. Proces změn, jež jednou započaté, nebylo možné úplně zarazit, pokračoval, byť pomalu, ve vlnách střídavého politického i kulturního “tání” a “zmrazení”, uvolnění a potlačení.

Zpočátku se tyto změny nezdály příliš významné, tak jako ani změna v činohře ND, do jejíhož čela byl postaven Otomar Krejča, navenek nesvědčila o převratném řešení: mohlo se zdát, že funkci přebírá jen další v řadě hereckých šéfů. (Jindřich Černý ve svých análech českého divadla od roku 1945, psaných od devadesátých let minulého století, nadepsal kapitolku o Krejčově nástupu “Tichý převrat v činohře Národního divadla”.) Tých autor už v prvním monografickém shrnutí Krejčovy divadelní aktivity (1964) konstatoval, že nový šéf nastupoval s “netáborovou střídavostí”: “nikde slavnostně nevyhlásil, nikde nevytroubil, jaký ten program vlastně je.”<sup>19</sup>

Když o programu promluvil poprvé, nebylo to určeno veřejnosti, nýbrž souborů. A nebylo divu, že program tak odlišný od toho, nač byl soubor zvyklý, “nevytroubil” veřejně. Jisté i proto si s jeho formulací dával na čas. Dokládá to náčrt programových tezí, datovaný dubnem 1956, jehož první odstavec je věnován dramaturgii. Tě dramaturgii, které věnoval takovou pozornost, že se nejdříve ze všeho staral o to, aby získal dramaturgy. Na samém začátku jeho poznámek či programových tezí čteme nejprve výměr negativní: “Nechceme dělat dramaturgii (zdůrazněno autorem), nechceme stavět páteř divadla podle jakýchkoli zvyklých šablon a škatulek. Chceme dělat dramaturgii tak, abychom nebyli ani muzeem, ani jakýmkoli statickým divadlem, ale abychom byli divadlem soudobým. Abychom reprezentovali českou divadelní kulturu nejen klasickými tituly her, ale především hlubokými a potřebnými aktuálními myšlenkami, které ve hrách jsou. Chceme vybírat tituly her ne pro ně samotné, ani ne jen pro pochvalný souhlas nadřazených orgánů, ani pro slast historiků dramatu, ani pro data a slavná výročí, ale pro požadavky doby, ve které žijeme, pro



II. sjezdu čes-  
několika měsí-  
gické směrnice  
změnám. Když  
olský a zejména  
krvavou poráž-  
í straničtí byro-  
nto politický re-  
nenci, s nástupem  
ch. Proces změn,  
razit, pokračoval  
i kulturního "tá-  
znamné, tak jako  
postavení Otomara  
ni: mohlo se zdát,  
ěfu. (Jindřich Čer-  
1945, psaných od  
pitolku o Krejčově  
divadla".) Tyž autor  
y divadelní aktivity  
"netáborovou stráž-  
e nevytroubil, jaký  
e bylo to určeno ve-  
program tak odlišný  
ubí" veřejně. Jisté  
okládá to náčrt pro-  
ehož první odstavec  
eré věnoval takovou  
o to, aby získal dra-  
ek či programových  
hceme dělat drama-  
stavět páteř divadla  
tulek. Chceme dělat  
zeem, ani jakýmkoli  
divadlem soudobým  
i kulturu nejen klasice  
a potřebnými aktuál-  
Chceme vybírat tituly  
chvalný souhlas nadř-  
dramatu, ani pro data  
ve které žijeme, pro

své spoluobčany, pro veliké problémy jejich života – a přitom pro možnosti souboru, který je proměněn v dramatická díla, v divadelní představení." Polemické východisko je pro onu chvíli příznačné: nastal čas říci, co nadále být nemá, co se generaci, nastupující do vedení divadla – a je to generace střední, kterou ve vyboji zadržela léta socialistickorealisticá – nejvíc přiči.

Odmítá se tu dramaturgie jako vykonavatelka stranických směrníc, prosazuje inscenace jako divadelní dílo, jehož je text pouze základem. Inscenace, jež má mluvit k současným spoluobčanům jevištním jazykem současnosti. Především je nutné zhabvit se naturalismu, vydávaného za socialistický realismus. "Zvykli jsme si všechnu bezmocnost umělecké obraznosti, všechnu suchopárnost tvůrčí invence a nakonec i všechno netalentované diletantství lživě obhajovat a zachraňovat nálepkami lidovosti, ideovosti a realismu. [...] aby mohlo být umění ideovým a realistickým, musí být nejdříve uměním." Je třeba upevnit postavení režie, konsolidovat a soustavně doplňovat soubor, vrátit na jeviště kázeň a souhru, řádně zorganizovat provoz. Za léta se nahromadily problémy i zlořády, zákulisní pletichy, postranní vlivy a zájmy. "Prozatím je mi jasno v jednom jediném: když se nám podaří zhabvit se všeho, co na našem organismu léta cizopasí, co je do nás všech v různé míře vrostlé, když vymýtíme zhoubný, netvořivý praktikismus, líné pohodlnictví a individualistickou, netykavkovitou bohorovnost, když namísto abychom se uráželi, budeme spolu hovořit, když nalezneme nadšený, dělný, zapálený, obětavý poměr k věci, dílo se bude dařit. – Víím, že toho všeho není možné dosáhnout ani jen tak ze vzduchu, ani opakovaním proslovů. Práci je toho možno dosáhnout."

Protože do konce sezony zbývalo jen málo přes tři měsíce a na stanoveném repertoáru nebylo možné nic měnit – vííme, že byl schvalován dlouho předem na ministerstvu –, bylo třeba využít zbývajících času především pro přípravu další sezony, sestavit repertoár, navrhnout personální změny. Činohra byla už nějakou dobu bez dramaturga, což bylo v té chvíli výhodou: Krejča už mohl pracovat s dramaturgy, které hodlal angažovat, třebaže byli přijati až v květnu, což svědčí o tom, jak obtížné bylo prosazení angažmá nestraníka Karla Krause, které "vyvažoval" Otakar Fencl (byl přijat od 15. 5., Kraus od 16. 5.). Pro nadcházející sezonu počítal Krejča s posílením režie angažováním Jaromíra Pleskota (penzionován byl Vojta Novák).

Kromě pilné programové práce čekal ovšem na nového člena činohry také bezprostředně naléhavý a nesnadný úkol: vést soubor na pařížský zájezd.

Krejčův později proslulý tým se tehdy teprve začal utvářet. Jeho nejbližší spolupracovníci, scénograf Josef Svoboda, režisér Alfred Radok a dramaturg Karel Kraus, si byli vědomi reálného stavu českého divadla vůbec i stavu činohry ND zvlášt. Není divu, že nové vedení cítilo před svým prvním úkolem značnou nejistotu: mělo reprezentovat výsledky, za něž neneslo odpovědnost a jež bralo za své jen z povinnosti. Krejča s Radokem proto navštívili ministerstvo školství a kultury<sup>21</sup> a snažili se úředníky přesvědčit, aby se zájezd odložil na příští festival, ovšem marně.

Jejich krok musel tehdy působit podivně, neboť zájezd byl snem mnohých a vybrány byly právě inscenace Radokovy. Inscenaci *Loupežníka* po premiéře (1954) kritika uvítala jako dvojnásobný návrat, Čapkův i Radokův, jako výbornou práci režiséra s herci i dalšími prvky scénického výrazu, podtrhujícími světelnou i zvukovou partituru lyrismus hry. Po této stránce byla inscenace chápána jako vykročení z mezí popisného realismu (scénografický rámec, jak jej zachycují fotografie, tomu ovšem málo nasvědčoval) a především příslib do budoucna. Ve svých poznámkách z roku 1956 režisér inscenaci komentoval střízlivě: "Vždyť *Loupežníka* jsem inscenoval úmyslně tak, abych hlupákům dokázal, že je příliš nepřevyšuji v jejich názorech na divadlo a na takzvaný socialistický realismus."<sup>22</sup> I když sám dodatečně tvrdí, že musel svou režijní metodu prosazovat "jen velmi opatrně a takticky", zvolená inscenační taktika, která měla především umožnit jeho návrat do činohry ND, nejenže nebyla nedůstojná, ale pro diváky, zejména mladé, znamenala mnohem více: znamenala návrat k základům režijní práce, která byla v té době (nejen) v činohře ND ve zjevném úpadku.

Nezvalovu hru *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* však Radok – na rozdíl od hry Čapkovy – inscenoval s odporem.<sup>23</sup> Zaznamenal to rovněž ve výše citovaných zápiscích, kde ji odsoudil jako slabé, průhledně propagandistické dílo, "efektivní podvod". Příběh, zasazený do mytických časů bájně Atlantidy, byl zjevně alegorický a v přímočarém duchu studené války zobrazoval konflikt, v němž je "tábor míru" (ve hře Athéňané) napaden válečnými štváči čili západními imperialisty (ve hře Atlantané, ovládaní diktátorským Vladařem), kteří propadnou zkáze, nachystané druhým. Bylo to poselství, které, jako u nás obvykle, bylo v době vzniku hry už poněkud příliš snaživé. Radokův odpor ke hře stupňovala jeho nedávná osobní zkušenost s "básníkem a sekčním šéfem" a jeho denunciací i to, že si Nezval přes vzájemnou osobní averzi (bás-



nikův antisemitismus nebyl žádným tajemstvím) jeho režii využil: "Několikrát jsem se režie této hry vzdal, až jsem byl nakonec donucen samotným ministrem inscenovat ji. Je mi jasné proč: Národní divadlo má jet s touto hrou do Paříže. Potřebuji někoho, kdo svým inscenačním stylem popře i před mezinárodní veřejností ty idiotismy, které se u nás dělaly a dělají ve jménu socialistického realismu." Radok se Svobodou proto dali hře nápadnou "sci-fi" ambaláž, která ovšem nemohla zastřít trapnost průhledné ideologické propagandy, ani schematicnost a vnějškovost postav i děje hry, jež marně, o to však silněji usilovala být velkým básnickým dramatem.

Posuzujeme-li dnes text *Atlantidy* nezaújatě, jsou chvalo zpěvy jejích obdivovatelů vysvětlitelné jen primitivismem a suchopárnou nádeničinou, s níž tehdejší dramatická produkce převáděla do několika dějových schémat politické směrnice a usnesení. Sarkastická dobová charakteristika Aloyse Skoumala ("Napolo homilie, napolo agitka v rouše alegorie, trapně parodující formu dávného auto sacramental") potvrzuje platnost soudu Radokova.<sup>24</sup>

### III.

Mezi odstoupením Zdeňka Štěpánka z funkce vedoucího činohry (k 31. 12. 1955) a jmenováním Otomara Krejčí (k 15. 3. 1956) uplynula řada týdnů. Činohra – stejně jako opera – byly bez vedení, ačkoli bylo zřejmé, že řešení situace souborů je naléhavé. Vleklá stagnace činohry byla veřejně kritizována, nadto ji čekal zájezd na pařížský festival. Nadřizený úřad s řešením zřejmě váhal pod nátlakem sil jak zevnitř souboru, tak zvenčí. Ten druhý byl veden především ze strany do té doby velmi vlivné sekce dramatiků Svazu čs. spisovatelů, jež činohře ND vytýkala zejména, že se vyhýbá provozování původních novinek; víme, že to mělo své důvody v nemotorné horlivosti pouťorové dramaturgie, jež prosazovala socialistický realismus takovou silou, že se jí podařilo současnou hru z repertoáru téměř dokonale vymýt. (Její "zásluhou" byla např. 1949 inscenace Bublíkova a Fialovy *Veliké tavby* – jednoho z nejtrapnějších "propadáků" v historii ND, po níž činohra ND neuvedla až do roku 1953 žádnou původní hru, a ani poté neměla šťastnější ruku, takže i v celkově neblahých padesátých letech dosáhla nadprůměrné neúspěšnosti.)

Příčiny úpadku souboru byly výsledkem dlouholetého poválečného vývoje. V jejím čele stáli v tomto období téměř nepřetržitě (s výjimkou krátkodobých šéfů Honzla a Götze) herci

a postavení režisérů bylo po dlouhou dobu oslabováno nejen dominancí dogmatické dramaturgie, ale i průměrnou či podprůměrnou režijní prací starých a nově angažovaných sil, především Honzlova oblíbence Antonína Dvořáka, který měl nahradit vyhozeného Radoka. Když se po Stalinově a Gottwaldově smrti ozvaly první "liberalizační" hlasy (s typickým paradoxem oné doby je reprezentoval např. v prosinci 1953 projev stranického ideologa Václava Kopeckého proti "sucharství"), došlo i v činohře ND k určitým personálním změnám. Především "byli odejti" dramaturgové Jaroslav Pokorný a E. A. Saudek. Ředitele – herce Ladislava Boháče, oblíbence Z. Nejedlého, nahradil herec Karel Želenský a v činohře Jaroslava Průchu plzeňský šéf a režisér Zdeněk Hofbauer, který však tragicky zahynul, sotva nastoupil (říjen – listopad 1953). Po něm převzal v lednu 1954 funkci Zdeněk Štěpánek.

Opět tedy herec ze souboru, nepochybně umělecká autorita, věkem, estetickým názorem i politickým vlivem však sotva osobnost, která by mohla přinést stagnujícímu souboru rozhodující změnu. Napomohl však věcem příštím tím, že dosáhl přinejmenším dvou významných změn: prosadil odchod režiséra Antonína Dvořáka a návrat Radokův.

Autor Štěpánkovy monografie Jaroslav Vostrý, který právem oceňuje jeho krátké působení v šéfovské funkci, připomíná, že mu chyběla především nezpochybnitelná politická "pozice" (po letech čekání byl teprve čerstvě přijat do vševládné strany; členství v ní byla – jak známo – nezbytná podmínka k výkonu takové funkce), takže osud jeho šéfování byl "na samém začátku zpečetěn".<sup>25</sup> To, co mu může být dnes přičítáno jako historická zásluha, tehdy proti němu popudilo mocné nepřátele z okruhu režiséra Dvořáka i z dramatické sekce Svazu spisovatelů. **Stav činohry byl tou dobou předmětem kritiky z různých stran a bylo zřejmé, že řešení krize souboru vyžaduje víc, než Štěpánek mohl i chtít.** (Angažování Radoka svědčí o jeho nesporné velkorysosti. Jistě měl v dobré paměti úspěšnou spolupráci na inscenaci *Lisťáček*, ale v pozdějším vztahu velkého herce a velkého režiséra, který nebyl prost konfliktní, se projevoval často ostře rozdílných generačních i osobních zkušeností, estetických názorů i chápání divadelní hierarchie.)

Když v roce 1955 začal na stránkách časopisu *Divadlo* rozvíjet František Černý umírněně kritickou úvahu o poválečném vývoji "ideje ND"<sup>26</sup>, vycházejí přitom hlavně z kritiky dramaturgie, replikoval na ni v témže časopise jako oponent Jaroslav Pokorný svým typickým agresivním stylem, mísícím

odbornost a  
žáčkou ra  
(Podobně m  
tradici, věn  
posloužil k  
pretů, přede  
slav Hodeš  
předtím kriti  
nadvládu her  
zminat, nako  
to "diskusi o  
Dvořák, tedy  
režie v činoh

Také Po  
úvahy F. Čer  
zpochybnitel  
na činohra Ná  
něni by upína  
Národní div  
i dva další zak  
pro kterou tři  
ným sídlem č  
Kritizuje činoh  
levicového "tř  
kterou buržoaz  
divadla" sloužil  
10.) "Musíme n  
de první státní s  
ni divadelníky,  
ty, ale skutečn  
prvenství v boj  
ukazují cestu z  
mluvit také mim  
ního divadla." (

Druhý Pok  
otřelý v červe  
převrat" v činoh  
hotově kritizuje  
tímco v prvním  
O marxismu v ja  
"kulický" odvo  
osobnosti a jejíh  
Z tohoto příspěvk







bylo potřeba "vyřešit otázku dramaturga (respektive dramaturga a šéfa) a ostatní je věc dalších, dílčích diskusí". (Tamtéž, s. 620.) Z tohoto stanoviska ministerstva i jeho konečného, a jak se ukázalo, prozíravého rozhodnutí (dodejme, že vedoucí divadelního oddělení byla tehdy dr. Eva Soukupová) je patrné, jak znejistělá byla v té chvíli domácí i mezinárodní situace (pro nás tehdy především v SSSR), v níž bylo jisté jen jedno: že právě tehdy už se nepřálo levičáckému radikalismu s jeho vždy pohotovými revolučními řešeními.

Jmenování Otomara Krejčí, dalšího herce ze souboru, tedy navenek vypadalo spíš jako dočasné potvrzení vysádního postavení a jakési částečné, byl velmi omezené autonomie Národního divadla. Ale zatímco se Pokorný dost marně pokoušel vyvolat "veřejnou" diskusi o činohře ND (jeho útoky v Divadle vyvolaly jen málo odpovědí, jež měly k diskusi daleko), rodil se už uvnitř činohry ND žádaný program "normálního divadla". Normální byl už v tom, že ignoroval "třídní", tj. "kádrové" požadavky. Proto mohla být záhy "vyřešena otázka dramaturga", ovšem sotva ke spokojenosti sekce dramatiků. A sotva se také čekalo, že právě jmenovaný herec učiní konec zdejší "vládě herců", jež ve skutečnosti znamenala bezvládu, beztvorost a stylový úpadek.

S půlstoletým odstupem je zjevné, že ke Krejčově nástupu došlo v situaci, jaká se dlouho nebude opakovat. Byla to jedinečná příležitost, jíž však mohl s úspěchem využít jen ten, kdo měl jasný program a odvalu k jeho prosazení. Málokdo jiný by byl této příležitosti dokázal využít lépe než Krejča, a sotvakdo jiný pro to měl lepší předpoklady. Krátce předtím (v listopadu 1955) dovršil čtyřiatřicet let, byl uznáván pro svůj herecký talent, jevištní, filmové i pedagogické působení i organizační schopnosti. Přičtème k tomu i první zkušenosti režijní (třebaže nebyly v takové paměti, aby o málo později nebyl jeho třetí režijní opus všeobecným překvapením) i působení publicistické, značné teoretické vzdělání a stálou dychtivost po vědění a poznání, mimofádnou pracovitost a cílevědomost. Nechybělo mu ani nutné sebevědomí, a konečně – rozhodně ne na posledním místě – také tehdy nezbytné "kádrové předpoklady". Nejenže neměl žádné válečné "škraloupky", ale zúčastnil se boje na barikádách, od květnové revoluce byl členem strany (v době před svým jmenováním byl dokonce vedoucím závodního výboru činohry), nadto s nefalšovaným "třídním původem", takže mohl směle čelit levičákům: zcela samozřejmě a sebevědomě jim oponoval požadav-

kem měřítek uměleckých. V souboru se uznávalo, že má pro funkci všechny osobní předpoklady, a některé intervence v jeho prospěch také ze souboru pocházely."

Nejpodstatnější bylo, že pro mladého herce neznamenal funkce pouhé naplnění osobní tíživosti, nýbrž možnost pokusit se o opravdové řešení problémů, které promýšlel řadu let. Jak víme z jeho publicistiky, od prvních divadelních kroků uvažoval o smyslu divadelní práce a o úkolech režie jako jejího jednotlivého článku. Pro svou představu o programu obnovení činohry dovedl také získat spolupracovníky. Co víc, hledel je získat mezi nejlepšími silami oboru. Věděl, že může činohru ND povznést ze stavu letargického sebeuspokojení či rezignace jen soustředěnou energií nejlepších sil, především režijních a hereckých, a nikdy netrpěl slabošským strachem z konkurence.

V kádrovém posudku, který "o něm" (taková je formulace) o dva roky později, 14. února 1958, vypracoval ředitel Želenský, se konstatuje mimo jiné: "Před nastoupením do funkce šéfa činohry většina uměleckého souboru měla k němu poměr velmi kladný."

Z formulace vyplývá, že v době, kdy byl posudek vypracován, už ona obliba u většiny neplatila. Neboť když se herec Krejča podjal úkolu, jehož smyslem bylo obnovit autoritu režie i dramaturgie, přestavět zestárlý soubor a dovést ho k vytvoření moderního jevištního stylu (a to především na současném, pokud možno původním repertoáru), věděl, že si nezachová "všeobecnou oblibu". Zvláště proto, že se základním východiskem jeho práce rázem, po letech samozřejmě stranické hierarchie, stalo přehodnocení jednotlivých sil souboru na základě jejich uměleckých schopností. Tak muselo nutně dojít i k vnitřnímu dělení souboru. V podmínkách obvyklých záslužných oddělení ministerstva, ÚV KSČ a jistě i na jiná úřední místa) a v atmosféře permanentních výkyvů reglementující ideologie a politiky nebylo divu, že "Krejčova éra", která tehdy začínala, měla přes všechny vhodné personální předpoklady ve vedení, přes mimořádné úsilí a především prokazatelné umělecké výsledky vyměřeno jen pět sezon.

#### IV.

Zájezd i jeho repertoár, pevně stanovený před Krejčovým nástupem do funkce, bylo nutné zorganizovat a využít jak možno nejlépe. Času zbývalo málo, zkušenosti nebyly prakticky žádné, přípravy byly proto hektické. Počátkem dubna (8. 4.)



přijel ředitel Julien do Prahy se smlouvou, signovanou v Paříži 3. 4., koncem dubna odjeli do Paříže vedoucí zájezdu (Krejča, scenograf Svoboda a Radok, který i tuto zkušenost zapsal ve svých poznámkách z oné doby), aby se seznámili s technickým zázemím Théâtre Sarah Bernhardt. Urychleně probíhal definitivní výběr účastníků, výjezdní povolení, žádosti o víza, chystaly se francouzské tiskové materiály, technické rozkresy dekorací, zajištění ubytování atd. Státní "reprezentativní" akce ovšem překonávala snáze než jiné těžkopádnost všech tehdejších formalit, proto mohlo být v pravou chvíli na místě vše, počínaje třiasmdesáti účastníky zájezdu, včetně dramaturga Krause (jehož výjezd se vyřizoval na poslední chvíli, ale přesto stihl tiskovou konferenci před prvním představením, kde byl mluvčím činohry), konče dekoracemi.

Vystoupení činohry ND věnoval francouzský tisk svědomitou pozornost, jako ostatně všem souborům. Divadlo mělo v té době ještě v kulturních rubrikách přední místo a poměrně nový festival byl prvořadou kulturní událostí, které tisk věnoval mnoho místa. Recenze českých představení byly většinou zdvořilé, ale rezervované. Přes uznání, kterého se dostalo hlavně hercům, bylo celkově zřejmě zklamání z repertoáru a inscenační zastaralosti, občas více či méně ironizované: veškeru se v případě *Loupežníka* poukazovalo na půlstoletí starý inscenační naturalismus, v případě *Atlantidy* na bombastičnost efektů v textu a v inscenačním stylu ovlivněném německým expresionismem.<sup>12</sup>

Ze soubor nevyvolal velký zájem, tím méně nadšení, museli konstatovat i přítomní čeští žurnalisté Josef Träger a Ivo Fleischmann (první z nich byl delegován na kongres divadelních kritiků, pořádaný v rámci festivalu, druhý provázal soubor jako tiskový atašé). Bylo to zřejmě nejen ve srovnání s ohlasem proslulého divadla Piscatorova, které přijelo na festival s inscenací *Vojny a míru*, ale i s přijetím souboru, který vystupoval před činohrou ND. Bylo to marocké divadlo z Rabatu, nově vzniklé z amatérů, které přivezlo vlastní adaptaci Moliérových *Sibalství Scapinových* – *Les Fourberies de Joha*, a původní "marockou revui" *Metaři*, *Les Balayeurs*, a vzbudilo svým spontánním projevem živý zájem a sympatie. (Tyto sympatie jistě velkou měrou posílil frankofonní projev herců ze země patřící do té doby k francouzské koloniální říši, jejíž rozklad tehdy právě začínal, a to nejprve pokojnou cestou: právě v březnu 1956 skončil francouzský protektorát Maroka, téhož měsíce byla vyhlášena nezávislost Tunisu. Byl

tedy patrný i rozdíl zájmu o "vlastní" teritorium – a nepříliš zajímavou zemí kdesi "na východě".)

Větší pozornost vyvolala akce mimouměleckého rázu, když naši studenti z pařížské emigrace při prvním představení shodili z balkonu divadla do přízemí letáky, požadující svobodné volby v Československu a varující, "aby styky nebyly podvodem".

Studentská akce byla adresována našim neoficiálnějším místům, která na ni také ihned velmi ostře zareagovala, jak dokládá korespondence pařížského velvyslanectví s čs. ministerstvem zahraničí.<sup>13</sup> S nečekanými událostmi se ovšem musel vyrovnat v první řadě soubor, jehož členové tak měli poznat, že oficiální reprezentace socialistické kultury nemusí být vždycky příjemná. Ke stíněné atmosféře přispěla i událost dalšího večera, o níž nebylo jisté, šlo-li o náhodu či úmysl, a kterou nejvíc, a to doslova, pocítil soubor. Zejména herci starší generace, František Smolík a Zdenka Baldová v rolích Sochaře a jeho ženy, v Praze hýčkaní, mohli sotva pochopit, proč byli zrovna oni při představení *Atlantidy* postiženi účinkem slzného plynu, který pronikl na jeviště ze zákulisí. Na soubor, který nic podobného nečekal, to působilo jako nepochopitelná a nespravedlivá ledová sprcha. Francouzské úřady v odpovědi na diplomatický protest našeho zastupitelství nakonec s patrnou ironií událost bagatelizovaly. Teprve třetí představení se odehrálo bez incidentů, ale zahladit v hercích nepříjemné pocity se tak docela nepodařilo.

O tomto prvním představení referoval do Prahy telefonicky Bohumil Bezouška. Zprávu otiskla 31. 5. 56 Lidová demokracie pod (záměrně?) neobratným titulkem *První úspěch Národního divadla v Paříži*: "Po 1. aktu byly shozeny z galerie letáky, v nichž byly Pařížané varováni před rozšiřováním kulturních styků s ČSR a Československo označováno jako 'revolver namířený proti Západu'. Slouží jistě ke cti obecnosti, že tento pokus o provokaci přijalo s naprostou lhostejností a chladem a že proti ní protestovalo. Průběh představení nebyl narušen a ve 23.30 (hraje se od 21 hodin) skončilo představení, podle údajů znalců festivalu, s velkým aplausem." – Na této zprávě je nejzajímavější, že vůbec mohla vyjít, "normální" bývalo spíš co možná zamlčovat jakékoli nepříjemnosti, problémy, rozpory, kolize, tím spíš, když oficiální reprezentanti "tábora míru a pokroku" vstoupili do přímé konfrontace s "nepřátelským kapitalistickým táborem" a bylo žádoucí, aby v ní uspěli.



Zprávy o této konfrontaci, jakkoli se tváří povzbudivě, dokládají, že naši divadelníci byli nuceni vstoupit na neznámou půdu s dost chatrnou uměleckou "výzbrojí", takže se jejich inscenacím dostalo i ze strany "přátel" (v l'Humanité, listě FKS) jen povinné podpory (srov. citovaná recenze v pozn. 32).

Účastníci zájezdu zažili tedy kromě potěšení z Paříže a vstřícného obecenstva i nesnáze a dvojznačnost svého kulturního i politického postavení v mezinárodním kontextu: v zemi s tehdy silnou kulturní levicí měli reprezentovat socialistické divadlo a obhájit jeho umělecké výsledky, ať už byli s tímto posláním a uměleckými výsledky vnitřně ztotožnění, nebo ne. Věděli, že jsou přitom sledováni bdělými očima dvou soudruhů, kteří zájezd provázeli a jejichž "zvláštní úkoly" byly všem zřejmé (bděli zejména nad tím, zda se někdo nesetká s našimi emigranty). Bylo také jasné, že referenty příslušných úřadů nemusí být jen oni, ale i jiní, ať ze souboru či z řad francouzských "přátel" (jak jazyk tehdejší diplomacie označoval příslušníky FKS).

Postavení souboru a zvláště jeho vedení nebylo tedy, přes zjevně dobrou vůli hostitelů, vždy snadné, a výsledek zájezdu odpovídal očekávání. Na otázku, jaký měla představení ohlas a v čem vidí přínos účasti ND na pařížském mezinárodním festivalu, odpovídal Krejča po návratu několika novinám. Jeho odpovědi dnes jako tehdy čteme s vědomím, že to byly odpovědi oficiální, odpovídající dobové frazeologii. Víceméně jasně však sdělovaly pravdu. Novináři Mladé fronty těsně po návratu Krejčy odpověděl: "Ohlas byl zhruba takový jako v Praze. Čili, potvrdili jsme si v Paříži, co víme i v Praze, jsme-li k sobě upřímní. Paříž je ovšem mezinárodní kolbiště a vše se tu proto jeví v daleko ostřejším světle – nikdy ne však tak neomaleně a osobně, jak je to někdy zvykem u některých našich kritiků. [...] Stručně se dá říci, že Národní divadlo čestně reprezentovalo českou divadelní kulturu. [...] Pro Národní divadlo měl zájezd mimořádný význam. Paříž potvrdila to, co jsme všichni cítili jako potřebu: poměřit své síly na mezinárodním kolbišti." O několik dnů později uveřejňuje v Práci vlastní článek (*Po návratu Národního divadla z Paříže*), v němž zmiňuje, že účastníci zájezdu odjížděli na festival "se značnými rozpaky", způsobené jak kritickým vztahem domácí veřejnosti ke stavu činohry ND, tak tím, že chyběla možnost srovnání se zahraničím, že ND jelo s řadovými inscenacemi svého repertoáru, aniž se mohlo speciálně připravit, nadto "do poslední chvíle nebylo jisté, zda vůbec do Paříže pojedeme, a potom přehnaně složitá organizace zájezdu nepřispěla ke zvláštnímu klidu při odjezdu". (Složitou organizaci zájezdu dokládají vý-

mluvně už pouhé soupisy účastníků a různorodý způsob jejich dopravy, zachované v dokumentaci zájezdu. – JP) [...] "Pro všechny pracovníky Národního divadla, zejména pro ty nejmladší, má vystoupení na mezinárodní půdě a zhlédnutí představení jinonárodních souborů veliký význam. Tak například jsme si uvědomili při odborně velmi hodnotném představení Tolstého *Vojny a míru*, které provedlo Schillerovo divadlo v Berlíně, že už nikdy se nemůžeme vrátit k expresionismu toho druhu, jakým dosud pracuje berlínský režisér Piscator, a že už nikdy nemůžeme a nesmíme stavět osudy lidí na jeviště tak objektivisticky, jako to dělá on, a že už nemůžeme a nesmíme nikdy jeho způsobem zbavovat divadlo emocionálnosti a iluzivnosti. Přitom na tomtež představení jsme si uvědomili, jak je bezvýhradně nutné, aby celý soubor hrál jedním stylem a aby celé představení vycházelo a bylo podřízeno jedinému tvůrčímu záměru." Krejčovy výhrady proti Piscatorovi netřeba chápat jako antisemitismus, odpovídají jeho divadelnímu názoru, třebaže se tehdy teprve vyhraňoval. V důrazu na jednotný styl a podřízení jedinému tvůrčímu záměru se ozývá vůdčí myšlenka, s níž se záhy obrátí k souboru.

Zájezd měl tedy pro celý soubor neobyčejný význam už proto, že jím byla narušena dlouholetá kulturní izolace. Jeho účastníci mohli po mnoha letech poprvé, či vůbec poprvé vyjet za naše západní hranice (viz např. vzpomínky V. Fabianové), do Paříže, tehdy ještě pokládané za kulturní metropoli Evropy. Mohli nahlédnout do jiného světa, jiné politiky, kultury i životního způsobu. Byli poprvé vystaveni bezprostřední konfrontaci s tehdejší úrovní soudobé divadelní kultury. (Mohli vidět nejen Piscatorovu *Vojnu a mír*, ale také některá představení pařížských divadel, například vystoupení Anny Magnaniové nebo Molièrovy *Učené ženy v Comédie-Française*. Někteří, zvláště mladší účastníci zájezdu, jak ještě nedávno vzpomínal režisér Ladislav Smoček, Radokův asistent, který vystupoval také v epizodě jednoho z Vladařových bratří, se snažili seznámit i s inscenacemi "antidramatu", nové avantgardy padesátých let.) To vše znamenalo pro každého osobní kulturní zisk a především proměnu kulturního "horizontu", možnost bezprostředního srovnání "dvou světů". Tak pro sebe tuto zkušenost shrnul Alfréd Radok, nejstarší člen nového vedení: "Důležité je, že jsem viděl Paříž, že jsem – stejně jako ve Vídni – poznal kousek jiného světa. Sic jen letmo a udýchaně, ale přece jen viděl. A pochopil jsem, že existují dva světy, které jsou rozděleny a jsou zcela odlišné. [...]"



Nové vedení činohry zájezd ještě posílil v přesvědčení, že jak soubor, tak jeho dramaturgie a inscenační práce musí projít hlubokou proměnou, mají-li se přiblížit náročnějším měřítkům "divadelní Evropy".

Pařížský repertoár byl svým způsobem inspirativní pro dramaturgii, byť nepřímou. Karel Kraus na to vzpomínal ještě v roce 2008, když odpovídal na otázku po původu programu současných her, které iniciovala tzv. Krejčova dílna: v roce 1956 ho pařížská divadla překvapila převahou původní produkce. "Soběstačnost" francouzské kultury byla nápadná, tolik se v Paříži hrálo francouzských autorů, i současných; pro nás to byl propastný rozdíl. Nově nastupující dramaturg ND si tehdy v Paříži silněji uvědomil, že by se dramaturgie činohry ND měla co nejvíce starat o původní dramatiky, ovšem jinak, než tomu bylo dosud. Nebylo možné opírat se o oficiální dramatiky, kteří psali na tzv. společenskou objednávku, tedy propagandistické texty na zadaná témata (zostřující se třídní boj, výrobní problémy, kolektivizace vesnice apod.), ale o autory nové, kteří sice neměli divadelní zkušenosti, nebyli však ani pokažení svým dosavadním angažmá v repertoárových kampaních. A takové bylo třeba najít.

Řekli jsme, že Kraus byl angažován jako dramaturg činohry těsně před pařížským zájezdem a jako člen nového Krejčova vedení byl díky své výborné francouzštině i znalosti francouzské kultury mluvčím činohry na pařížské tiskové konferenci. Tato jeho schopnost byla jedním z nejsilnějších Krejčových argumentů pro přijetí nestraníka do funkce, jež byla tehdy pokládána za výsostně politickou. I když prosadit Krausovo angažmá bylo velmi obtížné, o pár měsíců později by už bylo sotva možné. Po celou dobu Krejčova vedení činohry byla pak dramaturgická "dílna" předmětem nejsilnější stranické kritiky interní i externí a jmenovitě Karel Kraus byl stálým terčem útoků a udání levičáků v souboru.

O přechodném uvolnění na jaře 1956 svědčí i to, že Karel Kraus byl také spolu s Josefem Trägerem delegován na Mezinárodní sjezd divadelní kritiky, který se konal v rámci festivalu (7. - 14. 6. 1956), a připadl mu úkol, tehdy hodný diplomata: zúčastnit se diskuse o úloze režiséra v moderním divadle s příspěvkem na zadané téma "svoboda režiséra". Překlad se zachoval v citované dokumentaci zájezdu a téměř v úplnosti také vyšel ve dvojjazýčném časopise *Le Théâtre dans le Monde*.

Diskutující měli odpovídat na tři otázky, položené Piscatorem: 1. Je režisér tvořivý umělec? 2. Má se režisér svou

estetikou přizpůsobovat osobitému stylu nejrůznějších děl? 3. Může naopak režisér podřizovat nejrůznější díla své vlastní fixní estetice? Kraus uvedl svůj příspěvek slovy, že odpověď na tyto otázky vyžaduje pokus o formulaci konkrétního uměleckého programu, neboť nejde pouze o teoretické problémy; jsou to otázky, s nimiž je konfrontováno moderní divadlo neustále a známe případy, kdy tato dvě krajní hlediska vykrystalizují velmi jasně. Objasnil pak, že ačkoli vedení souboru pražského ND bylo jmenováno nedávno a nemůže se při této příležitosti dosud opírat o výsledky vlastní práce, téma je mu blízké, je předmětem diskuse, na níž musí v divadelní práci denně odpovídat. Za nové vedení ND chce proto vyslovit cosi jako umělecké krédo. Když odpověděl kladně na první dvě otázky a odpověď na otázku třetí byla proto negativní, pokusil se definovat vlastní hledisko nového vedení důrazem na otázky stylu. Připomněl slavnou definici z Buffonova projevu při vstupu do francouzské Akademie ("styl, to je člověk sám") i definici Šaldovu (který styl nahlížel jako "organizaci, logiku a stálou představu celku"), v nichž jsou shrnuty principy, jimiž se může režisér inspirovat. Domnívá se, že režisér je tím větší osobnost, čím hlouběji proniká do koncepcí různých autorů a jejich stylů. Umění může mít různé funkce, umělecké dílo nemusí být vždy jasné a přístupné všem, různé styly se mohou konfrontovat a výsledek může být zajímavý i účinný. Nakonec užívá přirovnání, jež je velmi jasné, přirovnání divadelní práce a světla, světla poznání: "Lze diskutovat o tom, které světlo je nejkrásnější, světlo slunce, oblohy nebo luny. [...] Dovoďte nám, abychom byli pro světlo sluneční, i kdyby to bylo jen proto, že dnes na svět dopadá příliš mnoho stínů. Chtěli bychom je rozptýlit ostrým světlem myšlenky. - Proto vycházíme ve své divadelní práci z myšlenky, ze slova. A proto chceme, aby režisér sloužil autorovi, nechceme tím však říci, že má být jeho poslušou." Jak patrně, Karel Kraus se nesnadného úkolu zhostil se ctí: opravdu zde, byť v obecné rovině, nastínil směr, jímž se chtělo vydat Krejčovo vedení; pozornosti nemohlo uniknout, že se tu nepouštěl do žádné manifestace příslušnosti k socialistickému táboru, ani se nezmiňoval o socialistickém realismu.

Po návratu byl Kraus pověřen "vyúčtováním, bilancí pařížského zájezdu", jak to sám nazval, jež provedl v obsáhlé přednášce pro závěrečný aktiv sezony, kde jej přednesl před souborem. Úvodem se pokusil obrátit pozornost k pravému významu zájezdu: "Až bude jednou někdo psát dějiny Národ-



ního divadla, zastaví se možná u Čapkova *Loupežníka* a Nezvalovy *Atlantidy* a zavzpomíná na historickou chvíli, kdy Národní divadlo poprvé vystoupilo v Paříži. Ano, jistě to byl významný mezník v dějinách této scény. Ale bude teď záležet na nás všech, zda se z pohostinského vystoupení v cizím městě stane vskutku událost historická. Nebudme příliš zklamáni, že se tam všechno vyvíjelo nenápadněji, méně slavnostně než jsme si snad představovali nebo přáli. Však i to bývá vlastností historických chvil. Nic si nenamlouvejme: Paříže jsme nedobyli – a budiž k naší cti řečeno, že jsme jí ani dobyt nedoufali. Nelze ani říci, že naše pařížská představení byla úspěšná. To má dosti složité příčiny; pokusím se je aspoň zčásti vysledovat. – Mluvil pak o rozdílném kulturním prostředí, o bohatě nasycené, ne-li přesycené kulturní atmosféře Paříže, a než ocitoval nejcharakterističtější ukázky z kritik, často si navzájem odporujících, upozornil na specifickou festivalového publika a reprezentativní účast kritiky, která nebyla zaujatá ani pro nás, ani proti nám: “Přes všechnu odlišnost osobních náhledů, přes jistá, celkem pochopitelná nepochopení, nepostřehl jsem nikde předsudky, ať už jakékoli. Snad je jistá cena těchto referátů právě v tom, že jsou vcelku lhostejné, že nás posuzují jako divadlo v řadě jiných divadel, že neznají a nedbají vztahů zákulisních, že nikoho nehodnotí podle jeho zásluh minulých, že nevidí souvislosti, že jsou více méně náhodnými svědky.” Pokusil se také vysvětlit rozdíly mezi francouzským a českým divadlem, vyzdvihl sílu umění herců ND, ale také nedostatek souhry a celkového slohu, o jehož dosažení je třeba usilovat. A uzavřel své hodnocení výzvou vycházející z toho, co nazval svým nejsilnějším zážitkem z Paříže. Byl to obdiv a úcta k francouzské kultuře. “Mám ji rád a je mi blízká. Ale vím dobře, že nikdy do ní nemohu zasáhnout přímo, ani nikdo z těch, kdo sdílejí můj obdiv k ní. Nemůžeme také přejímat její požadavky a zákony. Budeme se těšit pohledem na její květy a vdechovat jejich vůni, nemůžeme však přenášet půdu, která je vydala. A právě tato rodná půda francouzské kultury, tisíckrát přeoraná a stále plodná, je tím, co na mě nejvíc zapůsobilo, je tím nejvzácnějším, co Francie má. V Čechách ani zdaleka nemáme tak bohatou kulturní tradici. Máme zato mnohem větší povinnost vytvořit si ji. Domnívám se, že přestala doba, kdy máme svět dohánět. Známe své místo, jsme samostatným, vyspělým národem a chceme se měřit se světem jako rovný s rovným. Nemáme už čím omlouvat své nedostatky, musíme zvýšit své nároky. Přál bych si jen, aby o tom byli přesvědčeni i naši dramatičtí autoři. Neboť jim především chceme

sloužit. Jen na nich můžeme budovat svou pevnou, vysokou divadelní tradici. Děkuji Francii a Paříži za to, že mě naučila více spoléhat na české umělce.” Čteme-li po letech tato slova, a to v kontextu s jinými dobovými projevy, odlišnost celkové dikce je až zarážející svou nezávislostí, jasností, oprostěností od jakékoli dobové frazeologie. To ovšem nemohlo uniknout ani těm silám v činohře ND, které se záhy postavily nejen proti novému dramaturgovi, ale proti celému novému vedení.

## V.

Nebylo možné si dělat iluze o tom, že by si soubor jako celek plně uvědomoval úroveň své umělecké práce, jež byla ve stále zřejmějším rozporu s jeho privilegovaným postavením, natož příčiny tohoto stavu. Všechny kroky, jež prosazovala formující se “divadelní dílna”, měly proto znamenat tvrdý zápas s vnitřními retardujícími silami.

Aktiv činohry, tj. shromáždění celého souboru, konané v závěru sezony, býval obvykle věnován (převážně pozitivnímu) hodnocení. V této sezoně se – také kvůli zájezdu – konal poměrně pozdě (12. – 13. 7.) a neznamenal obvyklou formální schůzi, neboť vedení činohry zvolilo – ne neuváženě, i když patrně málo takticky – právě tento závěrečný aktiv, aby souboru, dosud hýčkanému a uvyklému na nedotknutelnost, otevřeně, poctivě a věcně řeklo nepřijemnou pravdu, ale také mu otevřelo perspektivu, výhledy do budoucí práce. Chtělo ukázat reálný stav (přičemž se mohlo odvolat i na výsledky pařížského zájezdu), ale i možnost a nutnost změny. Krejča si pro tuto příležitost připravil “nástupní” projev, který zřejmě poměrně dlouho promýšlel, konzultoval a formuloval (citovali jsme výše jeho náčrt z dubna 1956). Úvodem však promluvil k aktuálnímu útoku Pokorného (*Palladium nebo revoluce*), třebaže autora nejmenoval. Prohlásil, že základní otázky života činohry se v ND velmi otevřeně diskutují. “Proč asi? Proto, že si myslíme, že činohra ND je nedotknutelným palladiem, hodným úcty vždy a za všech okolností, nebo proto, že jsme si přísně vědomi jejího současného stavu a jsme rozhodnutí tento stav řešit? Nevěříme ovšem, že obrozená činohra ND vzletne jako Fénix z rozvalin nové generální reorganizace všeho pražského divadelnictví, znovu doporučované v 7. čísle Divadla. Domníváme se naopak, že je dosavadním vývojem odzvoněno víře ve spásu skrze generální reorganizaci a že naopak nadešel čas přísneho, ale přirozeného, nenásilného vývoje ke kvalitě umění, k účelnosti v organizačních otázkách, k přirozenému výbě-

ru dle hodno  
vých.” Poku  
současný stav  
[...] nemůže l  
těch, kteří dn

“Živá a i

pochopit a un

lit je divákům

gánu, tato ide

čeho uměleck

epochy. [...] V

proces, překor

být nikoli posl

mi účastníky

vždy prosazov

tvůrčivé práce,

hradit si vlast

Uměleck

o “divadlo my

všechna slož

ností, za jádro

in současné hr

na je americká

ním pouze to

anebo že k nř

jedna z samo

jest, že se chce

životem našich

met. [...] Ch

mi domácími

těm našich dor

Krejča se

jehož nedostan

stoupení činoh

že pouze přev

opakovat, ať u

nutné, aby indi

vytvářel sloh c

činohry, pak je

domácí kritika

vede “k zabíje

vější, nejpřize

vážné, náhodn



nu dle hodnoty – především dle hodnoty! – v otázkách kád-  
vých.“ Pokud jde o ideu ND, nové formulace nijak nejlepší  
současný stav. “Víme naopak, že praktická účinnost této ideje  
[...] nemůže být nikdy větší, než je síla našeho umění, tj. síla  
těch, kteří dnes ND vedou a kteří v něm pracují.”

“Živá a reálná” ideu činohry ND je ve schopnosti umělců  
pochopit a umělecky ztvárnit velké myšlenky své doby a sdě-  
lit je divákům, neuskuteční ji “jakékoli usnesení jakéhokoli or-  
gánu, tato ideu musí vycházet z nezadatelné svobodného tvůr-  
čho uměleckého názoru odpovědných umělců socialistické  
epochy. [...] Víme, že jako každé lidské dílo i socialismus je  
proces, překonávámí rozporů všeho druhu. [...] Protože chceme  
být nikoli poslulhy či domovníky, ale budovatelstvími, tvořivý-  
mi účastníky socialistického života, proto budeme v umění  
vždy prosazovat svobodu myšlení, svobodu diskuse, svobodu  
tvůrčí práce, svobodu kritizovat, vyjádřit vlastní mínění a vy-  
hradit si vlastní mínění.”

Umělecký program vychází z těchto názorů, půjde v něm  
o “divadlo myšlenky”, nikoli o divadlo text. Má být vyjádřena  
“všechna složitost života, všechna složitost člověka”, součas-  
nost, za jádro repertoáru příští sezony je proto třeba považovat  
tuh současné hry “a vůbec nám nevadí, naopak vítáme to, že jed-  
na je americká, jedna sovětská a ‘navrch’ turecky *Podivni*. Vádí  
nám pouze to – a velmi nám to vadí –, že to nejsou české hry,  
nebo že k nim nemůžeme alespoň českou hru přidatit. Neboť  
jedna z samozřejmých zásad našeho uměleckého programu  
jest, že se chceme zabývat především našim domácím životem,  
životem našich spoluobčanů, z něho vycházet a k němu se ob-  
racet. [...] Chceli bychom, aby největší našeho divadla žilo naši-  
mi domácími problémy, aby bylo slavnostním místem i bojís-  
tém našich domácích ideových výbojů, duchovních svárů.”

Krejča se pak obrátil k otázce inscenačního slohu činohry,  
jehož nedostatek či zastaralost se opět silně připomněly při vy-  
stoupení činohry na mezinárodním festivalu. Sloh není něco, co  
lze pouze převzít, nebo se naučit, jednou najít a donekonečna  
opakovat, at u jednotlivých umělců, at u souboru, v němž je  
nutné, aby individuální sloh jednotlivců byl v souladu a spolu-  
vytvořel sloh celku. Lze-li vysledovat znaky současného slohu  
činohry, pak je to sloh samostatný, který, jak občas upozorňuje  
domácí kritika a velmi výrazně na to upozornila kritika v Paříži,  
vede “k zabývenější interpretace, k hájení reprodukcce – k nejšedi-  
vější, nejpřízemnější odlice realismu – k neustrojně, nerovno-  
vážné, náhodné působnosti na diváka atd.” Vytvoření jednotné-

ho slohu není formální záležitost, nelze ho dosáhnout zvnějšku,  
tím spíš, že v ND nemůžeme jít o divadlo, kde sloh diktuje jediná  
osobnost, proto je nutné hledat základ slohu v jednotném názo-  
ru na hlavní zásady umělecké práce, její ideu a vyjadřovací pro-  
středky, v jednotné etice práce. Při odlišnosti silných osobnosti  
i rozmanitosti repertoáru tu samozřejmě vždy zároveň budou  
i tendence k slohové různorodosti, takové odsředivé tendence  
však nemají nikdy “přerůst harmonizující sílu hlavních ideo-  
vých a uměleckých zásad, z nichž vyplývá všechna naše čin-  
nost. [...] Jeden kolega to nedávno řekl velmi prostě: sloh se dá  
vytvořit jenom s umělci a ti musí myslet na celek a ne na sebe.”

Nakonec Krejča mluvil o nevýhodných stránkách současného  
složení souboru, o úrovni inscenací, v nichž každý prosazuje  
sám sebe, hraje se hlavně čelem k publiku a pokud možno na  
rampě (cituje sovětského kritika, který řekl, že představení ND  
se podobají koncertu či estrádě, kde každý jako by vystupoval  
se svým programem či číslem), o spouští dalších zlovyků,  
lhositelném vegetování, unavených reprízách. Končil otázkou,  
zda je v programu něco, nač by nemohl kdokoli ze souboru při-  
stoupit, apelem k odpovědnosti každého jeho člena – a přípo-  
minkou aktuálního výročí českého divadelního “buditele”: “Ať  
to zazní jakkoli: historie nás bude přísně a objektivně soudit.  
Kež dopadneme před tímto soudem tak, jako ten, od jehož smr-  
ti věra uplynulo sto let. Odkázal nám ideu dokonce zřymova-  
nou a není třeba na ní měnit jediné slovo – je pouze třeba napl-  
nit tehdejší slova dnešním obsahem tak, jako byla ve své době  
přehledně obsahem tehdejší. Jak tedy budeme dnes vyjadřo-  
vat, jakou dáme dnes podobu své lásce k národu a jeho štěstí?”

Víme, že aktuální připomínka výročí Tylova úmrtí nebyla  
u Krejči pouhou příležitostí, ale konjunkturální poznámkou.  
O několik dní dříve uveřejnil v Literárních novinách článek  
Abyste dospěl jeho obraz, na pravou svou velikost. (LN V, č. 29, 7.  
7. 1956) Záhy se ukázalo, že apelativní název (citát z Elišky  
Krášnomorské) nebyl plané gesto: Krejča jej měl svými tylo-  
skými inscenacemi naplnit jako po něm snad už nikdo.  
Krausův a Krejčův projev ukazují přímo krystalicky jak  
rozdílly, tak shody mezi oběma přáteli, kteří se dobře doplňují.  
První je střídmejší, oprostěný, věcný, druhý patetický, durazně,  
barvitě, někde velmi kvěmatě apelující na kolegy, které chce  
ba musí získat, přesvědčit, strhnout. Některé shodné myšlenky  
v jejich vystoupeních dokládají, že byly otázky dramaturgicko-  
-režijní koncepce a uměleckého stylu činohry ND už delší do-  
bu předmětem jejich diskusí nad přípravou programu.



Schůze činohry pokračovala druhý den vystoupením Karla Högera, který přednesl vlastní analýzu stavu hereckého souboru.<sup>41</sup> Začínal vyjmenováním a rozřazením souboru na věkové skupiny, od nejstarší L. Dostalové až k nejmladší M. Tomášové, tehdy sedmadvacetileté. "Celkem 60 herečů a hereček ve stáří 2905 roků – průměr na osobu 48 a půl roku. Je to soubor v tomto statistickém průměru **starý**. A soubor tak rozdílných zkušeností, že vedle těch, kdož skutečné role, které v životě hráli, mohou spočítat na prstech jedné ruky, jsou důležitě několikastránkových seznamů, ostřílení na stovkách rolí repertoáru Národního divadla či jiných divadel. Soubor téměř nepřehledně různých jevištních zkušeností a vztahů k umělecké práci. Proto také soubor nežijící ani v náznačce v nějakém společném duchu." A Höger pokračoval ve velmi ostře kritickém duchu: v souboru vládne místo radosti z práce – "podivná povinnost". "Chodíme sem ůřadovat, a ne tvořit." "Podléháme všichni, do jednoho, nebezpečí manýry a nikdo nemá odvahu nám to říci, protože jsme členové 'Národního', a vůbec už ne nám, kdož jsme zabarikádováni za svými laury a medailkami. [...] Zamysleme se nad uplynulými deseti roky: Režiséři, i schopní, jako by ztráceli sami sebe v nepochopeném, polopatisticky vykládaném systému Stanislavského. Bylo to skoro jakési zaklínadlo, strašák, a chudák Stanislavský (a neméně Dančenko!) by se zhroutil, kam až jsme to dotáhli. [...] Neschopný režisér zakrýval svou neschopnost kulpami frází. Zakrýval, s určitou mírou suverenity, své základní nedostatky citové i řemeslné. Řady inscenačních nezdarů neupadnou jen tak v zapomnění a ponese je jako dědictví jeden každý, zejména ti tzv. mladší. [...]"

Höger mluvil o házlivosti, o zákulisních vlivech, o moci přecházející ze skupinky na skupinku, o vymáhání rolí na "vyšších místech", o zasahování těch "vyšších míst" do divadelních záležitostí, o nedostatku péče o budoucnost souboru, nedostatků odvahy vyvozovat důsledky z úspěchů i neúspěchů u všech zaměstnanců divadla, o nezájmu provázejících režiséry. ("Všechno jak by se u nás udýchaně řítilo jen ke dni premiéry – a po ní potopa. V úředních ložích prázdno. Noviny mlčí. – Kdo hrál v premiérovém obsazení, ten je lepší, a basta. Je to paradoxní v situaci, kdy hraje 150 až 200 repríz teče hry!")

A posléze promluvil o mlčení ke všem nepravostem, jichž jsou všichni svědky:

"Ale my mlčíme. Mlčíme a mlčíme, když byl pro- puštěn nejlepší kustod, jakého kdy činohra měla, Zergel. [...]"

Mlčeli jsme a mlčíme k výpovědi J. Spala, jejímž jedním z důvodů byla neúčast v májovém průvodu. Když se ohradil, že v průvodu byl, a dokonce šlápl vedoucím na patu, dostal odpověď: "Já vím, ale ůředně jsi tam nebyl!" Mlčení se také rozkládá v širokých kruzích kolem našeho divadla. Je naší vinou, vinou nás herečů, že naše jevištní produkce nejsou opravdovou událostí ve veřejnosti."

Také on se v závěru obrátil ke kolegům působivým apelem: "Začal jsem strohým výpočtem skupin dle kalendářních let. Vytvořme jednu skupinu, bez rozdílu data narození a bez jakéhokoli jiného rozdílu, skupinu živých, dnešních, moderních. Děkuji vám." Jedna z umělecky i lidsky nejvlivnějších osobností souboru zde silně, věcně a energicky manifestovala svou příslušnost k novému vedení.

Zdálka to ovšem neznamenalo vítězství nového programu: stagnace či marasmus, o němž byla na schůzi řeč, byla příliš hluboká, aby mohli na přednesené návrhy přistoupit všichni. Někteří zjevně souhlasili, stržení nadšením z energie, kterou nové vedení představovalo, jiní byli zaskočení a vyčkávali. Na první pohled to však vypadalo, že program byl obecně akceptován. Alespoň o rok později Krejča připomíná (v dalším projevu na závěr další sezony), že tehdy z diskuse vyplynul "jednomyslný souhlas s názory, které jsme vyslovili. [...] Nepamatuji se, že by byl někdo vystoupil se zásadně rozdílným hlediskem na tyto problémy."

Dogmatickým straníkům bylo však brzy, ne-li rázem jasné, jak je nový program nebezpečný. Prosazoval nevídané změny od základů, od dramaturgie, která neměla být prováděním orgánem stranických politických kampaní, ale vytvářet repertoár "na míru současníka" a mluvit původní dramatickou tvorbou prokazatelné umělecké hodnoty, po omlazení souboru a posílení režie jako ústředního organizačního prvku scénického tvaru. A klíčový požadavek – aby byla v divadle popřena hierarchie podle stranické příslušnosti a všechno členstvo hodnoceno podle svých uměleckých možností – byl nejen převratný, nýbrž přímo podvratný, neboť zasahoval sám základ tehdejší ideologie, což, jak víme, byla "vedoucí role strany". Nové vedení nastoupilo k zápasu o proměnu činohry s "odkrytým hledím", porušeno svobodnější atmosférou jara 1956, a snad k tomu přispěla i svobodná atmosféra Paříže.

V pozdních vzpomínkách – v osobním rozhovoru v r. 2000 – Krejča tvrdil, že "už tehdy prohráli všechno". Ale jiná taktika by bývala sotva úspěšnější: šlo o zápas, který sice ne-

## Poznání

- 1) Dok se t a X
- 2) Arc
- 3) Jak už rý s
- 4) Infi Mli 194
- 5) Arc oba jsou ne i kult meš Arc obs s Pa v ja The věc /'Ok nek Fran Lou Alfo fran couz che su, o přes

bylo mo ženo pos Prv bylo ůst mže by s Machá velkých v polovi dou pře (1965) a



...di J. Spala, jejtímž jedním  
n průvodu. Když se ohradil,  
il vedoucím na patu, dostal  
tam nebyl! Mlčení se také  
n našeho divadla. Je naší vi-  
štní produkce nejistou oprav-

ke kolegům působivým ape-  
tem skupin dle kalendářních  
rozdílu data narození a bez  
u živých, dnešních, moder-  
lecky i lidsky nejlivnějších  
ě a energicky manifestovala  
il.

alo vítězství nového progra-  
mž byla na schůzi řeč, byla  
ednesené návrhy přistoupit  
s, strážní nadšením z energie,  
lo, jímž byli zaskočením a vy-  
k vypadalo, že program byl  
sk později Krejča připomíná  
sezony, že tehdy z diskuse  
názory, které jsme vyslovili.  
do vystoupil se zásadně roz-  
ny."

o však brzy, ne-li rázem jas-  
y. Prosazoval nevidané zmē-  
iterá neměla být prováděním  
ampant, ale vytvářet repertoár  
původní dramatickou tvorbu  
o omlazení souboru a posile-  
ního prvku scénického tvaru.  
v divadle popřena hierarchie  
mo členstvo hodnoceno pod-  
byl nejen převratný, nýbrž  
I sám základ tehdejší ideolo-  
role strany". Nové vedení na-  
ary s "odkrytým hledím", po-  
u jara 1956, a snad k tomu  
že.

v osobním rozhovoru v r.  
y prohláší všechno". Ale jiná  
ě šlo o zápas, který sice ne-

bylo možné "vyhrát", ale v němž mohlo být a také bylo dosa-  
zeno pozoruhodného uměleckého vzestupu.

První vystoupení činohry ND na pařížském festivalu ne-  
bylo úspěšné, ale přesto bylo plodné: ukázalo, že i neúspěch  
může být dobrý, napomůže-li sebereflexi. Úspěchu (zejména  
s Macháčkovou a Svobodovou inscenací *Ze života hmyzu*) na  
velkých mezinárodních festivalech se činohra ND dočkala až  
v polovině šedesátých let. V téže době se také Krejča se Svobo-  
dou představili na Divadle národů s bruselským *Hamletem*  
(1965) a později ještě s Divadlem za branou.

## Poznámky

- 1) Dobový termín, podle stejnojmenné povídky Ilji Frenburga. Původně se tímto politickým "táním" rozumělo období mezi Stalimovou smrtí a XX. sjezdem KSSS, později se termín rozšířil na delší období.
- 2) Archiv ND, fond zájezdů činohry ND, sign. Z 3. Více viz poznámka 5.
- 3) Jako ten zřejmě nejstarší, shakespeareovský ve Stratfordu, který vznikl až 1879. Po druhé světové válce byl z prvních festivalů avignonský, ke-  
ré se z počáteční týdenní předhry inscenací Jeana Vilara v roce 1947  
postupně rozvíjel ve festival TNP a posléze v kolosální divadelní "tr-  
žnici", jímž je dnes.
- 4) Informace o vzniku Théâtre des Nations včetně citace podle: P. L.  
Mignon: *Histoire de l'Institut International du Théâtre. Les années  
1948-1957. Du I<sup>er</sup> Congrès au Théâtre des Nations*, Action: Théâtre N<sup>o</sup>  
10 - automne 1958, Centre français du Théâtre, s. 12-13.
- 5) Archiv MZV: Fond TO-Territoria-France 1945-59, Krabice 16, spisový  
obal 114 (tjž 052/368), obsahující kromě obecnějších materiálů, jako  
jsou zprávy pro nadřazené či záznamy z porad, korespondence přísluš-  
né sekce MZV s pařížským zastupitelským úřadem a ministerstvem  
kultury mezi lety 1948-55, je to 19 spisů, jež se nějak dotýkají před-  
mětu našeho zájmu, ostatní skartovány.
- Archiv ND: dokumentace zájezdu činohry do Paříže 1956, sign. Z 3,  
obsahuje kopie dochované korespondence s MK; opis smlouvy  
s Pařížským festivalem, zastoupeným jeho ředitelem A.-M. Julienem,  
v jazyce francouzském a českém (s blavičkou Festival de Paris -  
Théâtre des Nations), přípravné materiály pro zájezdové programy,  
včetně nepoužitých (jako např. překlad Saldovyho stati *L'influence de  
l'Occident sur le mouvement des idées en Tchecoslovaquie*, nebo cla-  
nek *Prostavení Národního divadla v českém životě* - manuskript  
Františka Goetze; ten nabradily stati J. Kopeckého v programu  
*Loupežníka* a J. Trágra v programu *Dnes ještě zapadá slunce nad  
Atlantidou*; synopse obou her do programů jsou od Z. K. Slabeho),  
francouzské programy *Loupežníka* a *Atlantidy*, kopie strojopisu fran-  
couzské verze hry v překladu F. Kerela (*Ce soir encore le soleil se cou-  
che sur l'Atlantide*), text o zájezdu pro francouzské vysílání Čs. rozhla-  
su, organizační pokyny, soupisy účastníků zájezdu, jejichž počet neměl  
přesáhnout 70 a posléze se usmloval na 73; rozpisy ubytovávání účast-

Jana Ptáčková (1939), absolventka DAMU, obor divadelní věda a dra-  
maturgie. V letech 1963-71 redaktorka časopisu Divadlo. Od roku  
1990 pracuje v edičním oddělení Institutu umění - Divadelního ústavu.  
Byla redaktorkou Zpráv DÚ, časopisu Czech Theatre / Théâtre technique,  
nyní redaktorka edičního řad Světové divadlo a České divadlo a dalších  
odborných publikací. Po roce 1990 publikovala recenze a studie v Ča-  
sopisech Svět a divadlo, Divadelní noviny a Divadelní revue.

niků zájezdu v pařížských hotelích; pracovní program zájezdu; kores-  
pondence k technickým požadavkům hostování, curricula vedoucích  
reprezentantů souboru; české a francouzské pracovní texty projevů pro  
tiskovou konferenci a na radnici; francouzský text projevu K. Krause  
na Mezinárodním kongresu divadelní kritiky; soupis publikací a her,  
které měly být opatřeny pro dramaturgi; s poznámkami návrhů osob-  
ních schůzek, např. s J. P. Sartrem; programy pařížských divadel pro zá-  
jezce ze souboru; písmové francouzské a programové letáky festivalu;  
*Théâtre des Nations - III<sup>e</sup> Festival de Paris*, francouzská brožura for-  
mátu A3 (obsahující v závěru údaje, že tisk byl dokončen 20. 11. 1956);  
rozsáhlý výstřižkový materiál z francouzského tisku a několik oblas-  
tí z tisku českého.

6) Viz např. Bartošek, K.: *Zpráva o putování v komunistických archívech. Praha - Paříž (1948-1968)*, Praha-Litomyšl 2000.

7) Už z léta 1955 pochází záznam o poradě úředníků MZV s úředníky  
MS, kteří projednávali "modalití vzájemných styků s Francií v oblasti  
vědecké a školské", což se týkalo výměny profesorů, studentů, vědec-  
kých pracovníků, přístupu literatury atd. Spis 121 994/55, Záznam o po-  
radě se zástupcem MS, Vědecké styky s Francií.

8) Spis 141 140/55, Odbor ZFO/I, referent Dr. Krakorová; viz poznámka 5.

9) Záznam pokrajuje: "Charakteristickým rysem kulturních vztahů čs-  
francouzských bylo, že většina vzájemných kulturních akcí se uskuteč-  
ňovala po oficiální linii po předěžném projednání mezi zástupci mi-  
nisterstva zahraničních věcí a ministerstva kultury na straně jedné  
a zástupci francouzského vyslanectví na straně druhé.

Z čs. strany bylo přitom usilováno o dodržování zásady reciprocity, a to  
jak pokud jde o různé akce pořádané v CSR a ve Francii, tak pokud jde  
o jejich finanční úhrady. Úspěchy dosažené v tomto směru jsou tím vý-  
znamnější, že i v době provádění kulturní dohody s Francií bylo pova-  
žováno za samozřejmé, že naklady všech kulturních akcí pořádaných  
jak ve Francii, tak v CSR platí čs. strana. Skončováním s tímto stavem  
byly ušetřeny značné částky v devizách.

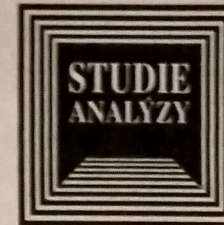
Provádění kulturních styků po oficiální linii umožnilo získat pro letoš-  
ní Pražské hudební jaro účast vynikajících francouzských umělců





Jana Patočková

## Krejčův český Čechov - léta šedesátá



Krejčův vztah k Čechovovi má v jeho tvorbě mimořádný význam. Koncem svého jevištního "hledání a objevování Čechova" napsal: "Čechov je mi theatrem mundi, jinotajem divadla, jeho hrdoostí, jeho aristokratickým erbem. Dodnes jsem se nenaucil přiblížit se k němu klidně, jako profesionál... Jeho šest her jsem uvedl celkem v jednadvaceti inscenacích - šest doma, šest ve Švédsku, čtyři v NSR, dvě ve Francii, dvě v Belgii, jednu v Itálii. [...] **Vývoj mého režijního názoru, je-li vůbec jaký, se vždy znovu soustřeďuje na pokus o co nejhlubší a nejúplnější četbu, o poznávání a uchopování dramatu zevnitř a v jeho celistvosti, o uvolňování prostoru pro jeho vlastní řeč. Na otázku, jak chci koncipovat tu kterou inscenaci, musím stereotypně odpovídat, že koncepcí je sama četba. Být věrný autorovi znamená ztělesňovat, konkretizovat osobní četbu jeho dramatu.**" (podtrženo J. P.)

Co však Krejča rozumí věrností autorovi? Zpochybňuje-li sám vývoj svého režijního názoru, jistě to nelze brát doslova: neznámá to, že by se jeho osobní četba Čechovových textů během těch tří desítek let, kdy je inscenoval, neměnila. Návratem k jejímu počátku v šedesátých letech se pokusím ukázat, jaké objevy přinesla, jaké byly její konstanty i posuny.

I když Čechova inscenovali v minulém půlstoletí, kdy se stal jedním z nejuváděnějších autorů, snad všichni významní režiséři, Krejčův vztah k Čechovovi byl výjimečný - šlo v něm o víc než o jednotlivé inscenace. **Mluvílo se o Strehlerově či Brookově Višňovém sadu, Steinových Třech sestřích, ale o Krejčově Čechovovi.** Texty, jejichž jevištní potenciál pokládá za nevyčerpatelný, Krejča četl, prozkoumával a osvojoval si tak soustavně, s takovou intenzitou a soustředěností, jež nemá obdoby, a jeho nové čtení Čechovových textů neznamenalou pouhé opakování.<sup>2</sup> Ve svých návratech k autorovi, na nových místech režisér znovu do hloubky pročítá text hry ve vztahu k novým hercům, objevuje nové otázky, které jim klade, ověřuje a modifikuje detaily inscenační podoby textu.

Základem a konstantou Krejčova přístupu k Čechovovi je odpovědnost k autorovi, věrnost, která samozřejmě neznamená lpění na literě textu, ale především snahu důsledně, nepředpojatým pohledem člověka druhé poloviny 20. století pronikat k jeho podstatě - a tak mu skutečně nově, po svém porozumět.<sup>3</sup>

K takovému přístupu patří experimentování, usilující přibližovat se k autorovi stále novými pokusy, znovu objevit, "přečíst" podstatná témata jeho her, odhalit jejich základní **strukturní principy** - a zároveň ovšem stále minucióznějším rozbořením zkoumat i "literu" autorského textu ve vztahu k jevištním možnostem postav. Krejčovy jevištní transformace Čechova, či, jak tomu sám říká, **konkretizace**, se proměňovaly tak, jak se vyvíjel osud režiséra, osud jeho země i situace, v nichž pracoval, jen intenzita, s níž se textem zabývá, se neměnila, protože jiný přístup k práci nezná.

V celkové "bilanci" Krejčova čechovovského divadla je patrné jak postupné osvojování jednotlivých Čechovových dramatických textů, tak proměny dramaturgické volby. K některým hrám se v určitých obdobích vícekrát vracel, jiné inscenoval pouze jednou. Ani "statistické" údaje tu nejsou bez významu: všimněme si, že nejčastěji inscenoval *Racka* (6x: 1960 ND Praha, 1966 TNB Brusel, 1969 Stadsteatern Stockholm, 1972 DZB Praha, 1979 Karlsruhe, 1980 Comédie-Française Paříž), *Tři sestry* (5x : 1966 DZB, 1970 TNB Brusel, 1980 Louvain-la-Neuve a Aubervilliers, 1983 Stadsteatern Stockholm, 1984 Teatro di Genova) a *Višňový sad* (5x : 1976 Düsseldorf, 1987 Renaissancetheater Berlin, 1988 Ländsteatern Västeras, 1988 Theaterhögskolan Stockholm, 1991 DZB II Praha). Třikrát se vrátil k *Platonovovi* (1974 DSKN, 1977 Düsseldorf, 1979 Stadsteatern Stockholm). Pouze jednou uvedl *Ivanova* (DZB Praha, 13. 2. 1970) a *Stryčka Váňu* (Ländsteatern Västeras, 11. 10. 1985).

Jakkoliv byla v pozdějších letech dramaturgická nabídka divadel jistě ovlivněna tím, že byl Krejča uznáván a zván k po-

ternetu

Krejčův  
Patočková  
Krejčův mladší

17, 110 00 Praha 1

dplatné 200 Kč.

ná 17, 110 00 Praha 1



hosunským režím jako "čechovovský specialista", sotva lze zpochybnit jeho tvrzení, že vlastní výběr hry závisel na něm. A v tomto osobním výběru jsou patrné soustředěné návraty k některým titulům v určitých obdobích života a tvorby charakteristické jsou nejprve návraty k *Rackovi* (a tématu smyslu umělecké tvorby) a poté ke *Třem sestřím* (s akcentovaným existenciálním tématem lidského času). Několikrát se Krejča vrátil k *Platonovovi*, zamýšlenému ještě pro DZB a po zániku tohoto divadla připravenému pro libeňské DSKN (po *Ivanovovi*, kterého inscenoval pouze jednou v DZB, byl i zde akcentován společenský kontext). V posledním období tvorby se opakovaně vrátil k *Višňovému sadu* jako k jakési hře bilanční. Také po návratu na českou scénu volí k obnovení DZB právě tuto hru. Je pro Krejču příznačné, že se znovu pokusil vytvořit soubor na Čechovovi - a je svým způsobem symbolické, že k tomu zvolil právě *Višňový sad*, v němž vystupuje do popředí téma nemožnosti návratu a záchranu "sadu", téma loučení, neodvratného konce jednoho světa, stáří, smrti (a obdobně i v jeho inscenaci, pro niž je příznačná eliminace komediální stránky hry; bylo to Krejčovo poslední setkání s Čechovem). V souvislé řadě pokusů číst Čechovovy hry jako to, co Krejča nazývá Stanislavského obratem "život lidského ducha" své doby, vykazuje tedy Krejčovo čechovovské "theatrum mundi" už v dramaturgii jisté proměny. A nesrovnatelně více jich nacházíme v přístupu inscenačním, i když některé konstanty jej provázejí přes ona tři desetiletí, v nichž Krejča svůj čechovovský jevištní svět vytvářel. V neposlední řadě jsou totiž s Čechovem spjaty některé rozhodující momenty vývoje Krejčovy režijní metody.

#### I.

S Čechovem se poprvé setkal jako mladý herec. V roce 1948 hrál Tuzenbacha ve *Třech sestřích* (prem. 22. 12., režie J. Pleskot). Jindřich Černý ve své monografii konstatuje na základě vlastního diváckého zážitku, že "ve své první čechovovské kreaci uspěl jen s výhradami. Krejčův odměřený a suchý Tuzenbach se škrtil v důstojnickém stejnokroji, což konečně mělo svou významovou platnost: bylo něco nepatřičného v tom, jak ten hromotluk, přímo předurčený k fyzické práci, hraje tesklivě na piano a sladce blouzní o únavě z dřiny, jenže tehle správný vnější obraz postavy nebyl naplněn vnitřní intenzitou." Naproti tomu Krejča sám si i ve stáří vybavuje to, čemu říká "fyzický vryp" postavy, to, co zůstává třeba jen fragmentárně v her-

cově "tělesné paměti" - určité fyzické rysy, ale i pocity a jednání, které se mu i po dlouhých letech vybaví ("Hrál jsem se Štěpničkou, také ve *Třech sestřích* - Tuzenbacha, Irinu Stránská. Pamatuju si loučení - jak se mi nedaří fíct to co chci, tak říkám něco jiného, měl jsem jednoduchý trik, kapesník, kterým si utírám ruce, hlavně si pamatuju na prsa bez dechu, on je neohrabanější než jiní, splete si schod, ale nedá to najevo."). Nelze-li vyvracet kritikovo tvrzení, že se "budoucí čechovovský režisér neosvědčil jako čechovovský herec" (jakože vyvrátit kritický soud nebylo možné ani tehdy, tím méně po letech - i když větší na dobové kritiky Krejčův výkon hodnotila velmi kladně), přinejmenším je to doplňuje: hercova vzpomínka, zapsaná do "paměti těla", svědčí o intenzitě vnitřního prožitku (který možná ještě nedokázal výrazně promítnout navenek v kontinuálním vývoji postavy) i o schopnosti vybrat přesný fyzický detail, jímž se tento prožitek projevuje tělesně, "ztělesňuje". Dokládá silné zaujetí, s nímž mladý herec k roli přistupoval jako k úkolu neovšednímu.

Nedlouho předtím publikoval Krejča - tehdy také student estetiky - v Trágerově Divadelním zápisníku své teoretické úvahy, soustředěné na postavení režie a herectví v moderním divadle. Najdeme v nich i zmínku o Čechovovi. "Lhali bychom, kdybychom tvrdili, že se nám nelíbí například Čechov, s tak něžnou symbolikou, s tak mistrnou škálou zvukových vyjádření, která mluví za celé odstavce, s tak decentně otfesnou dramatičností. Ano, líbí se nám, chceme ho hrát a víme, že je to jeden z nejtěžších dramatiků, neboť psal lidi: všední, obyčejné, smutné, zbabělé, ošoupané a marné ve svém hrdinství. Lidi k ztělesnění nesmírně složitě, protože obyčejně jednoduché." Přestože Krejča Čechova zároveň označil za autora minulosti (na rozdíl od Gorkého), víme, že se už počátkem roku 1950 chystal k nastudování *Racka*. Jaký mohl tehdy být přístup k textu se lze jen dohadovat jak na základě jeho pojetí Tuzenbacha, tak z uvedeného citátu. Krejča byl ovlivněn Stanislavským už od první četby *Mého života v umění*, z níž si odnesl zásadní lekci v přístupu k divadlu a k herectví jako k uměleckému oboru. Po celou jeho divadelní dráhu se přesvědčení, že herectví má být uměním, cílevědomou a uvědomělou tvorbou, projevovalo promyšlením metodiky oboru, jeho "vnitřní" a "vnější" techniky. (Viz citovaná vzpomínka na to, jak hrál Tuzenbacha: fyzický detail, prozrazující vnitřní napětí postavy, neohrabanost, "ne-volnost" těla, které mimovolně vyjadřuje stav "duše" a v citově vypjatém okamžiku si sa-



city a jedná-  
sem se Štěp-  
inu Stránská.  
ici, tak říkám  
kterým si utí-  
on je neohra-  
o.”). Nelze-li  
rovský režisér  
vrátit kritický  
- i když větší  
i kladně), při-  
psaná do “pa-  
(který možná  
tinuálním vý-  
ký detail, jímž  
Dokládá silně  
ko k úkolu ne-

ly také student  
své teoretické  
í v moderním  
vi. “Lhali by-  
říklad Čechov,  
zvukových vy-  
entně otfesnou  
t a víme, že je  
: všední, oby-  
vém hrdinství.  
nejně jednodu-  
za autora mi-  
počátkem roku  
tehdy být jeho  
dě jeho pojetí  
byl ovlivněn  
umění,” z níž  
herectví jako  
dráhu se pře-  
nou a uvědo-  
líky oboru, je-  
vzpomínka na  
i vnitřní na-  
teré mimovol-  
kamžiku si sa-

mo “podráží nohy” - bude to později jeden z příznačných motívů Krejčových čechovovských inscenací.) Stanislavského pojetí divadla (zároveň ovšem i Burianova koncepce divadla D) ovlivnily jeho náhledy na etiku herectví a divadelní práce vůbec. Stanislavskij se proto Krejčovi nikdy nestal konjunkturalní, povinnou, a tedy krátkodechou úlitbou obligátnímu dobovému dogmatu, jímž bylo počátkem padesátých let vyznávání ideologicky zkreslené “metody Stanislavského”. Krejča “metodu” chápal jako inspiraci, kterou nelze otrocky napodobovat. - Můžeme sice sotva předpokládat, že by se byl už na počátku padesátých let odchýlil od tradiční interpretace Čechovových her, reprezentované právě Stanislavského MCHATem, ale nelze přehlédnout, že ve svých úvahách o Čechovovi od počátku zdůrazňoval jeho dramatičnost. Inscenace se však nesměla uskutečnit, třebaže obsazení bylo už hotové (Arkadinová - J. Štěpničková, Treplev - R. Hrušínský, Nina - J. Adamová): ideologická cenzura nepřipustila pesimistickou hru, končící sebevraždou. Ke své první čechovovské režii se Krejča dostal až po dalších deseti letech.

## II.

Dnes je Čechov na scéně přítomen nepřetržitě a jeho hry v repertoáru zevšedněly. Do postavení kvazisoučasného autora se Čechov během minulého století dostal postupně. Zhruba do závěru padesátých let minulého století bylo inscenační “čtení” jeho her hluboce zakotveno v původní historické i lokální situaci jejich vzniku. Divadelní přístup, který s tím byl spojen, vycházel z dokonalého ztotožnění s údělem postav. Čechovovi hrdinové reprezentovali zjemnělou atmosféru *fin de siècle*, polotóny nálad, utrpení, touhy a sny, niterný život, zkrátka ducha předrevoluční ruské inteligence. Za jejich ideální, modelové jevištní ztvárnění byly považovány dobové inscenace MCHATu, jejichž jednotný styl se opíral o vynikající psychologické herectví a spojoval impresionistickou náladovost atmosféry s minuciózním realismem jevištního jednání a popisné dekorace. To, co bylo zprvu avantgardou divadla své doby, se postupně měnilo v akademickou dokonalost a posléze ustrnulo ještě za života zakladatelů MCHATu, tím více po jejich smrti, kdy byly inscenace nadále udržovány na repertoáru divadla v archivovaném či balzamovaném stavu. Vstupovali do nich další, mladší herci, aby pod vedením nástupců Stanislavského a Němiroviče-Dančenka udržovali při jevištním životě inscenační model, vzniklý v jiné době, jiné politické i kulturní situaci, z jiných estetických pre-

mis. Z jeho někdejší “psychologické pravdy” a “znovuoživení postav na scéně” zůstávala do podrobností propracovaná, ale stále fixovanější, vzdalující se vzpomínka.

Divadlo, které se změnilo v muzeum, přispělo k Čechovovu ranému “zklassičtění”. Autor jako by byl od 20. století oddělen hlubokým předělem převratných událostí desátých let - světové války a bolševické revoluce. Jeho hry se ve stalinské éře oficiálně staly vzdálenou historií, autor sám prorokem revoluční proměny, podobně jako jeho hrdinové snící o jiném, novém, smysluplném životě v krásné budoucnosti.

Ještě na podzim 1956 jsme měli možnost vidět při pražském hostování MCHATu inscenaci *Tři sestry* v “původní” inscenaci z roku 1940, pod níž byl - spolu s dalšími národními umělci (N. N. Litovcevoová a I. M. Rajevskij) - podepsán spoluzakladatel divadla Vladimir Ivanovič Němirovič-Dančenko (který zemřel v roce vzniku inscenace). Ohlas tohoto pohostinského vystoupení v našem tisku je třeba chápat v kontextu celé tehdejší situace: zájezd MCHATu - oficiálního reprezentanta sovětské divadelní kultury - byl především “ostře sledovanou” událostí kulturně-politickou, demonstrací československo-sovětského přátelství. Evidujeme především, jak jsou recenze přesyrceny dobovou politickou frází, odkazy na tehdy ještě nezpochybnitelná dogmata socialistického realismu i mchatovské tradice a byzantskými poklonami umělecké reprezentaci našeho “velkého vzoru” SSSR. Přes frázovitou nadsazenost je však zároveň zřejmé, že stále silně působila vysoká úroveň hereckého souboru, který se zjevně v Čechovově hře cítil nejvíce “doma”, třebaže program zájezdu měl doložit šíři repertoáru divadla: vedle *Tři sestry* se hrál Pogodinův *Kremelský orloj*, *Horoucí srdce* A. N. Ostrovského a úryvky či “výjevy” z adaptace (či jak se tehdy říkalo dramtizace) Gogolových *Mrtvých duší* a Tolstého *Anny Kareninové*. Patrně nejpřesnější svědectví o duchu inscenace *Tři sestry*, v níž se prolнула minulostní, nyněv lyrická interpretace s požadavkem socialistického optimismu, podal (jako tehdy obvykle) Josef Träger v recenzi, která se jak slovníkem, tak schopností deskripce a evokace příznivě odlišuje od většiny dobové recenzentské praxe. Pod příznačným titulem *Vladařství ušlechtilosti v Čechovově světě* mluví o představení, jehož “zaplavující síla tkví v nepostižitelné samozřejmosti a tklivé kráse veliké lidské ušlechtilosti”.<sup>9</sup>

Osobní vzpomínka na *Tři sestry* v provedení MCHATu je docela jiná. Byla to první Čechovova hra, kterou jsem na jevišti



viděla, nadto s pověstí kanonizované interpretace. Vzpomínám, že nám - tehdy novopečeným studentům divadelní vědy (kteří měli samozřejmě přamálo úcty k práci předchozích generací) - inscenace přístup k autorovi neotevřela. Udivovala nás její archaičnost (kterou jsme mylně, ale svým způsobem logicky přisoudili autorovi), nutně posílená více než zralým věkem herců a hereček. Pomineme-li obvyklou neúctu mládí k zásluhám a profesionalitě stáří, myslím, že jsme nemohli ocenit to, čím snad inscenace přitahovala lidi starších generací. Pro ně znamenala nejen připomínku někdejšího souboru Stanislavského, ale mj. i zmizelého ušlechtilého světa, smeteného Natašou - reprezentantkou hrubé většiny. Z tohoto hlediska bylo patrně možné prostřednictvím inscenace zahlédnout i obraz půlstoleté katastrofy ruské společnosti. Na nás však představení působilo dojmem muzeálním: bylo tak hluboce esteticky zakotveno v době vzniku hry, že uplynulé půlstoletí se do ní vepsalo leda paradoxně, manifestačním falešným optimismem, vyjádřeným především závěrečným obrazem tří sester, zahleděných do nádherné budoucnosti.

Byl to názorný doklad toho, jak si sovětská kulturní politika postupně - po potlačení avantgardních uměleckých tendencí a prosazení jediné obecně platné umělecké doktríny socialistického realismu - přisvojila jak tradici MCHATu, tak Čechova. Přidělila mu funkci optimistického proroka sovětské revoluce, jehož dílo se mělo číst v perspektivě snu o světlé budoucnosti Ruska.<sup>10</sup>

Podle sovětského vzoru pak od konce čtyřicátých let platil Čechov i v naší části Evropy za kritika minulosti a praporečníka světlé budoucnosti, v níž lidské utrpení zmizí a lidská práce dostane smysl. Přesněji - dostala, neboť díky revoluci jsme už onu krásnou budoucnost uskutečňovali. Doménou Čechovova divadla zůstala lyricky sentimentalizující, "tklivá" atmosféra tíživé minulosti, spojené se sny o ideální budoucnosti.

Obdobně, byť mírně modifikovaná se tato tradice dlouho udržela i v evropském divadle, jak připomíná i B. Picon-Vallin ve výše citované studii.<sup>11</sup> Ve Francii se např. dlouho sledoval vzor interpretace Pitoëffovy, v Itálii byla za ideální interpretaci pokládána stylově jednotná Viscontiho inscenace *Tři sestry* (1952)<sup>12</sup>, která svým nuancovaným realismem (scénografie Franco Zeffirelli) připomínala divákům "minulost každého z nich". Když Gerardo Guerrieri, který překládal text pro Viscontiho inscenaci, pořizoval o třicet let později nový překlad pro Krejčovo nastudování této hry v Janově (1984), poznamenal, že i ve Viscontiho pojetí byl Veršinin chápán ja-

ko držitel pravdy: "A běda, kdyby tomu tak nebylo. Kdo si myslel opak, byl zrádce. Což to snad nebylo to, co jsme chtěli? Změnit svět? Nebyla budoucnost lidstva záfivá? Dnes se tato budoucnost zdá být zablokovaná."<sup>13</sup>

Čechova chápeme jako jednoho z autorů pro 20. století klíčového, z těch, kteří zachytili v počátcích existenciální krizi člověka moderní (i "postmoderní") doby. Jeho dílem končilo jedno století a začínalo další, v jehož průběhu - a zejména od jeho poloviny - žilo toto dílo stále intenzivněji. To, že Čechovovi hrdinové byli svými současníky prožíváni "lyricky", bylo zcela samozřejmé. Původní ztotožnění se zmarněním a nostalgií postav se však díky "ideálnímu modelu" MCHATu stalo nadlouho jediným "správným" způsobem interpretace, přestože, jak víme, autor sám viděl své postavy silně kriticky. Jejich způsob existence proměněné v neplodné snění o krásné budoucnosti lidstva, v čekání na jinou, nedosažitelnou životní možnost (viz spor Tuzenbacha s Veršininem, nebo Trofimovovo řečnění o práci a jeho nikdy nedokončené studium), viděl ostře a snad i bez iluzí o možnostech člověka radikálně změnit svůj existenciální úděl.

Na počátku obratu ve "čtení" Čechova-dramatika, k němuž dochází v druhé polovině minulého století, můžeme na jedné straně vidět souvislost s pronikáním, rozvíjením a popularizací existenciální filozofie (související s celkovým klimatem v Evropě: velmi zjednodušeně a obecně - silný ohlas měla především díky frustraci, vystřízlivění z poválečné euforie) i s novou optikou "antidramatu", jejímž nejtýpističtější projevem je divadlo Beckettovo. A na druhé straně také s kulturně společenským vývojem ve střední a východní Evropě, kde se obdobné tendence - jako nežádoucí - musí skrývat, zakuklují se, modifikují a vyjadřují často zprostředkovaně.

A tak bylo možná příznačné, že k základnímu obratu v jeho jevištním "čtení" se dospělo nejdříve na evropském Východě: tam, kde došlo k největšímu pokusu o realizaci "Velké utopie", která se měla uskutečnit po očekávané očištění bouří (tj. revoluci, která byla "ve vzduchu" v době, kdy Čechov psal *Tři sestry*). Zde se také dlouhodobě a s hroznou důkladností prakticky prokazoval nezdar onoho sociálního experimentu. Že v čase realizujícím "krásné sny" se strnulý čas Čechovových hrdinů, čekajících na nový, lepší život, dokonce na onu "očistnou bouří", ukázal v novém, ostřejším světle, bylo nabílední - a s tím musela přijít i kacířská otázka, jak je tomu s onou budoucností, ztotožňovanou s naším přítomným časem. V situaci "studené války" se ovšem sot-



dy: "A běda, kdyby tomu tak nebylo. Kdo si byl zrádce. Což to snad nebylo to, co jsme chtěli? Nebyla budoucnost lidstva zářivá? Dnes se zdá být zablokována."<sup>13</sup>

Hápete jako jednoho z autorů pro 20. století klíček, kteří zachytili v počátcích existenciální krizi člověka ("postmoderní") doby. Jeho dílem končilo jedno z dalších, v jehož průběhu - a zejména od jeho posledního díla stále intenzivněji. To, že Čechovovi hrdinové a současníci prožívají "lyricky", bylo zcela sadzelným ztotožněním se zmatčením a nostalgii postav reálnému modelu" MCHATu stalo nadlouho jedním z způsobem interpretace, přestože, jak víme, autorské postavy silně kriticky. Jejich způsob existence plodně snění o krásné budoucnosti lidstva, v čeněnedosažitelnou životní možnost (viz spor Tolstojem, nebo Trofimovovo řečnění o práci lokončené studium), viděl ostře a snad i bez iluzí člověka radikálně změnit svůj existenciální úděl. V obratu ve "čtení" Čechova-dramatika, k druhé polovině minulého století, můžeme na léta souvislost s pronikáním, rozvíjením a potenciální filozofie (související s celkovým klíčem: velmi zjednodušeně a obecně - silný ohlas díky frustraci, vystřízlivění z poválečné euforické "antidramatu", jejímž nejtypičtějším příkladem je Beckettovo. A na druhé straně také s kulturním vývojem ve střední a východní Evropě, tendence - jako nežádoucí - musí skrývat, zafikují a vyjadřují často prostřednictvím.

Možná příznačné, že k základnímu obratu ve "čtení" se dospělo nejdříve na evropském kontinentu, kde došlo k největšímu pokusu o realizaci díla, která se měla uskutečnit po očekávané očistné roli, která byla "ve vzduchu" v době, kdy se (viz sestra). Zde se také dlouhodobě a s hroznou intenzitou prokazoval nezdár onoho sociálního obratu a v čase realizujícím "krásné sny" se strnulý hrdinové, čekajících na nový, lepší život, do "očistnou bouři", ukázal v novém, ostřejším sledu - a s tím musela přijít i kacířská otázka o budoucnosti, ztotožňovanou s naším životem. V situaci "studené války" se ovšem sot-

vakdo (u nás a v našem "táboře míru" vůbec) mohl odvážit veřejně a explicitně zpochybnit koncepci historického pokroku, s níž souvisela ideologická koncepce sovětské revoluce a jejího pokračování jako vrcholu tohoto pokroku. Nenašli jsme to pochopitelně ani ve skvělé ruské studii z oné doby, i když základní autorova analýza - důsledně vzato - vedla zjevně k jiným závěrům, než k vizi "dějinně optimistické". Naum Berkovskij zde o *Rackovi* říká, že toto drama "není nutno [...] chápat jako milostné drama, jako prosté řazení příběhů o nešťastných milencích. Tyto příběhy samy o sobě tvoří jen přechod k druhému, daleko obecnějšímu smyslu. Milostné nezdary, kladeny jeden vedle druhého, **hovoří o jakémsi obecném nezdaru lidské existence, o nezdaru epochy, o smutném stavu světa, o krizi, která zachvátila soudobý svět. Nastala doba, která úspěchy vylučuje.**" (podtrženo J. P.) V *Rackovi* je už zjevný "postup zmrazování postav, který je pro Čechova charakteristický: život postav jako by se zastavoval, hrouží se do sebe, navenek se projevuje nemnohými gesty, replikami, které jsou si všechny podobné, někdy se doslova opakují. [...] Jejich **strnulost** je zároveň charakteristická i ve vztahu zcela jiném - je u každého jednotlivě projevem oné **zmražené krize**, jíž jsou zachváčeny všechny jednotlivé osoby, vzaty jako celek."<sup>14</sup>

Čtení Čechova jako proroka světlé budoucnosti, tedy interpretace, jež souvisí s koncepcí času, chápaného jako vývoj ke stále dokonalejšímu společenskému uspořádání, Berkovského analýza implicitně popírá, i když pro forma (jeden z typických dobových "úskoků", jimiž se zdolávaly proslulé "obtíže při psaní pravdy") ústí opět do historicky optimistické vize.

Pokud jde o **scénickou realizaci** nového čtení Čechova, za počátek obratu bývá - a to nejen u nás - pokládána Krejčova inscenace *Racka* z roku 1960.<sup>15</sup>

### III.

V poválečném období se Čechov vrátil na česká jeviště poměrně pozdě, do repertoáru činohry ND v padesátých letech a sporadicky: v roce 1951 byl uveden *Višňový sad* (režie Antonín Dvořák), významější inscenací byly v roce 1955 *Tři sestry* (režie Zdeněk Štěpánek).<sup>16</sup>

Štěpánkova inscenace sledovala tradiční interpretaci, počínaje překladem Ladislava Fikara (lyrizujícím, někde příliš doslovným, ale občas i nesprávným, podtrhujícím dobovým i místním, tj. ruskou atmosféru přelomu století koloritními de-

taily, charakteristickými zdrobnělinami, řadou rusismů atd.), věkově odlehkým obsazením<sup>17</sup> i scénickou podobou (scénograf Josef Svoboda se zde neodchýlil od popisného mchatovského modelu). Příznačný byl prolog, který napsal i přednesl sám režisér, oslovuje v něm hrdinky hry svým působivým, zastřeným, tremolujícím hlasem. Josef Träger<sup>18</sup> ve své recenzi inscenace nešetřil superlativy, vyzvedl její jemnost, básnivost, vynikající hereckou souhru. Kritik mladé generace naproti tomu napsal střízlivě, že inscenace vyostřila do černobílosti konflikt mezi ušlechtilými hrdinkami a vulgárním světem, zmarňujícím jejich sny. Reprezentovala ho veškerky Nataša, interpretovaná téměř karikaturně. Přední herečky souboru se představily ve svých typických, ale krajně vypjatých polohách. "Kontrast vyšel, ale - ostře řečeno - takto: citové přemrštěné, exaltované bytosti v hysterickém ovzduší," konstatuje recenzent, a uzavírá: "Představení *Tři sestry* trvá - při poměrně krátkých pauzách - bezmála čtyři hodiny. To proto, že se opět dramatické dílo hraje jako sled epizod a ne jako celek, který klade určité nároky na udržení rytmu a tempa."<sup>19</sup> Spíš než absolutní časové délky se tedy výtka týká nedostatku rytmu či temporytmu představení a jeho tvarové neurčitosti, nesoudržnosti. Důraz na náladovost, ulpívání na detailu, ale i sklon k sentimentalitě byly příznačné pro způsob inscenační práce dosavadního převažujícího režijního způsobu. J. Vostrý ve své knize o Zdeňku Štěpánkovi<sup>20</sup> soudí, že tato inscenace podtržením tématu zmarnění předjímala dramaturgii příští éry činohry ND. - Vzdor tematické souvislosti v dramaturgii však inscenační tvar spíše završoval éru starou. **V téže době byl už *Ďábelský kruh* Heddy Zinnerové (premiéra 21. 12. 1955), inscenovaný Alfrédem Radokem, předzvěstí nového stylového úsilí v činohře ND, jejíž vedení převzal o několik měsíců později, v polovině března 1956, Otomar Krejča.**

Během desetiletí, které uplynulo od nere realizovaného pokusu o *Racka*, vyzrál Krejčův divadelní názor. Budoucí režisér v něm rozhodně jak své herecké zkušenosti ze spolupráce s několika režiséry (představiteli avantgardy Burianem a Frejkou, i realisty, jako byl Škoda a před ním Novotný či Kurš na Kladně), tak studium teorie, od Stanislavského po strukturalismus. Osobité úsilí o syntézu, k níž z těchto zkušeností dospíval, prokázal záhy při přechodu na druhou stranu rampy. Když nastoupil do čela činohry, měl za sebou pouhé dvě režie, realizované s velkým časovým odstupem, z nichž jen první, Gorkého *Falešná mince*, vzbudila větší pozornost. Všeobecně