

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**RACEK OTOMARA KREJČI
V NÁRODNÍM DIVADLE (1960) A V DIVADLE ZA BRANOU (1972)**

Tereza Stejskalová

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Bár, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.

Datum obhajoby: 14. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

**THE SEAGULL BY OTOMAR KREJCA
IN NATIONAL THEATRE (1960)
AND THE THEATRE BEYOND GATE (1970)**

Tereza Stejskalová

Thesis advisor: Mgr. Pavel Bár, Ph.D.

Examiner: Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.

Date of thesis defense: 14. 9. 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Racek Otomara Krejči v Národním divadle (1960) a v Divadle za branou (1972)

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Cílem bakalářské práce je zpracovat analýzy dvou inscenací *Racka* Otomara Krejči, které inscenoval ve dvou odlišných divadlech a jejichž uvedení dělilo dvanáct let. Předmětem mého zkoumání je především Krejčův přístup k Čechovově hře a proměna jeho práce s herci. Samotné analýzy se věnují scénografii, režisérské práci a herectví a rozebírají názory recenzentů. Bakalářská práce se dále zabývá vlivy a okolnostmi, které měly dopad na konečný výsledek inscenací. Následná komparace vyhodnocuje jednotlivá témata a motivy, které se v Krejčovských inscenacích objevily, srovnává režijní přístup a scénografická řešení Josefa Svobody.

Klíčová slova:

Otomar Krejča, Racek, Národní divadlo, Divadlo za branou, analýza inscenace, Josef Svoboda, komparace

Abstract

The aim of this bachelor thesis is to analyze two different productions of *The Seagull* by Otomar Krejca which he produced in two different theaters and their introduction was separated by twelve years. The subject of my research is primarily Krejca's approach to the play by Chekhov and his transformation of work with actors. These analyses alone pay attention to the scenography, directing, acting and also examine critics' opinions. The thesis further studies influences and circumstances that shaped the final version of Krejca's productions. The subsequent comparison evaluates separate themes and motives which appeared in both productions and compares directorial approach and scenographic solutions of Josef Svoboda.

Keywords:

Otomar Krejca, *The Seagull*, National theatre, Theatre beyond gate, analyses, Josef Svoboda, comparison

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu Mgr. Pavlu Bárovi, Ph.D, za jeho trpělivost a cenné rady při vedení mé bakalářské práce.

Dále děkuji své rodině a přátelům, kteří mě podporovali a motivovali během mého studia.

Nakonec bych ráda poděkovala paní Heleně Glancové, která se se mnou ochotně sešla a podělila se o vzpomínky ze zkoušení *Racka* v Divadle za branou.

OBSAH

ÚVOD	9
1. RACEK	11
1.1. ANOTACE	11
1.2. KREJČA A ČECHOV	12
1.3. SPOLUPRÁCE S JOSEFEM TOPOLEM.....	13
2. KREJČOVY ZAČÁTKY A PŮSOBNÍ V ND	16
3. INSCENACE RACEK 1960	18
3.1. HISTORICKÝ KONTEXT	18
3.2. SCÉNOGRAFIE.....	19
3.3. REŽIE A HERECTVÍ.....	21
3.4. OHLASY V TISKU.....	24
4. KREJČA A DIVADLO ZA BRANOU	26
5. INSCENACE RACEK 1972	29
5.1. HISTORICKÝ KONTEXT	29
5.2. SCÉNOGRAFIE.....	30
5.3. REŽIE A HERECTVÍ.....	32
5.4. NOVÉ PRACOVNÍ POSTUPY.....	37
5.5. OHLASY V TISKU.....	37
6. KOMPARACE INSCENACÍ	39
6.1. HLAVNÍ TÉMATA A MOTIVY.....	39
6.2. REŽIJNÍ POSTUPY A HERECTVÍ	41
6.3. PRAHA – BRUSEL – STOCKHOLM – PRAHA	42
6.4. SCÉNOGRAFICKÁ ŘEŠENÍ	43
6.5. OKOLNOSTI VZNIKU INSCENACÍ	44
ZÁVĚR	46
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	48
PŘÍLOHY	52

ÚVOD

Ve své bakalářské práci zpracuji dvě analýzy inscenací Otomara Krejči, v obou případech se bude jednat o inscenace Čechovovy slavné hry *Racek* (1895). První z nich inscenoval Krejča v roce 1960 v Národním divadle a druhou, o dvanáct let později, ve svém Divadle za branou. V analýzách budu zjišťovat proměnu Krejčova přístupu k téže hře, jakým způsobem přistupoval k textu a jak s ním pracoval. Dále budu zkoumat proměnu jeho režijního přístupu a jeho práci s herci a do jaké míry se nechal ovlivnit dobou, ve které ony inscenace vznikaly. Vzhledem k tomu, že se na obou inscenacích podílel stejný scénograf, Josef Svoboda, mohu sledovat také vývoj jeho práce.

Podle mého názoru bylo pro vznik inscenací velmi podstatné nejen ve kterých letech vznikaly, ale také ve kterých divadlech. Inscenace *Racka* v Národním divadle byla pravděpodobně ovlivněna výročím, k němuž tato inscenace vznikla (tj. 100 let od narození A. P. Čechova), a dále vedením divadla a Krejčovými dosavadními režisérskými zkušenostmi, kterých nebylo mnoho. V Divadle za branou, které Krejča založil, mohl tvořit naprosto svobodně, ovšem společensko-politická situace roku 1972, v němž inscenace vznikla, mohla výrazně negativně ovlivnit jeho práci, a pozměnit tak konečný výsledek.

Hlavním cílem mého výzkumu bude potvrdit hypotézu, že se v průběhu let Krejčův postoj k Čechovově hře změnil a že se také výrazně proměnily jeho režijní postupy. Proto se ve své práci pokusím vysledovat jisté mezistupně – proměny a okolnosti, které režiséra dovedly k režírování jeho *Racka* v Divadle za branou.

V prvních kapitolách se zaměřím na Krejčův vztah k Čechovovi, jelikož ho tento dramatik provázel v podstatě celý život, dále na jeho spolupráci s Josefem Topolem, jenž k oběma inscenacím přispěl novým překladem *Racka*, a ve vybraných kapitolách popíšu Krejčovo působení jak v Národním divadle, tak v Divadle za branou.

Druhou část práce budou tvořit samotné analýzy inscenací. V každé z nich nejprve popíšu dobu jejich vzniku, dále se zaměřím na scénografická řešení, na Krejčovo režijní pojetí a jeho přístup k samotné hře a nakonec se budu zabývat jednotlivými ohlasy v tisku.

V poslední části práce se budu zabývat komparací obou analýz. Ze zjištěných faktů vyberu podstatné a zajímavé rozdíly a pokusím se zodpovědět kladené otázky, jež jsem nastínila výše.

Protože neexistují videozáznamy vybraných inscenací, budou veškeré informace zprostředkované ze všech možných dostupných zdrojů (Divadelní ústav, archiv Národního divadla, soukromý archiv Josefa Svobody). Zkontaktuji také bývalou Krejčovu asistentku režie, Helenu Glancovou, a požádám ji o rozhovor. Podstatným zdrojem informací mi budou také dobové recenze, z nichž zjistím ohlasy kritiků. Z nasbíraných materiálů následně vyhodnotím svoji hypotézu.

Před samotným zpracováním analýz shromáždím veškeré možné informace a podklady pro jejich sestavení z odborných institucí, které jsem již zmiňovala. Sebraný materiál následně prostuduji a vyhodnotím, co bude pro mou práci důležité. Dále budu ve své práci využívat odbornou literaturu, která mi poslouží jako další zdroj informací pro doplnění jednotlivých analýz.

Komparací těchto dvou inscenací se prozatím nikdo nezabýval. Z dostupných pramenů existuje analýza Krejčovy inscenace *Racka* z Divadla za branou od Jany Patočkové, Karel Kraus se této inscenaci věnoval ve své stati *Aby Racek neuletěl*, jež je součástí knihy *Divadlo ve službách dramatu*. O inscenaci z Národního divadla jsou spíše zmínky, rozsáhleji se jí zabýval badatel Kjell Helgheim¹ (1940) ve své stati „*Racek*“: *Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969* (stať je jednou ze čtyř částí knihy *Racek. Od Stanislavského k Otomaru Krejčovi.*), ve které se věnoval srovnání těchto tří Krejčových inscenací a následně je porovnával s nastudováním Stanislavského.

¹ V letech 1976–1992 vyučoval na univerzitě v Bergenu, poté od roku 1992 na Institutu hudební a divadelní vědy na univerzitě v Oslu. Vydal také knihu o divadelní teorii A. Artauda. Z francouzštiny a ruštiny přeložil do norštiny kolem dvaceti her.

1. RACEK

1.1. Anotace

Divadelní hra *Racek* Antona Pavloviče Čechova byla napsána v roce 1895 a poprvé uvedena o rok později v Alexandrinském divadle v Petrohradě. U diváků nesklidila naprosto žádný úspěch – jak píše Brockett ve svých *Dějínách divadla*, „herci své role nepochopili a ani se je nenaučili nazpaměť.“² Až po uvedení hry Moskevským uměleckým divadlem v roce 1898 v režii K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka sklidila velmi pozitivní ohlasy.³ Čechov *Racka* označuje za komedii, přestože drama končí sebevraždou hlavního hrdiny. Hra je rozdělena do čtyř dějství, první tři se odehrají během jednoho týdne. Čtvrté pak o dva roky později.

Všechna čtyři dějství se shodují v místě dění – je jím statek Petra Sorina, bratra známé herečky Iriny Arkadinové. Arkadinová přijíždí za svým bratrem se svým milencem, slavným spisovatelem Borisem Trigorinem. Na statku je i Arkadinové syn Konstantin Treplev, také spisovatel, i když teprve začínající. Miluje dívku ze sousedství Ninu Zarečnou, a tak ji obsadí do své divadelní hry, kterou inscenuje na statku u jezera. Jejím uvedením se snaží upoutat pozornost své matky. Představení ale nedopadne úspěšně, a to především právě díky jeho matce, která hru a její nové formy zesměšňuje. Treplev zjišťuje, že Nina našla zalíbení v Trigorinovi, a proto se z nešťastné lásky postřelí. Následně chce svého soka vyzvat na souboj, což si nakonec rozmyslí. Brzy ale zjišťuje, že Arkadinová, Trigorin i Nina odjíždějí. Nina se chce stát herečkou a domluví si s Trigorinem schůzku v Moskvě. Kromě milostného trojúhelníku Treplev – Nina – Trigorin je v dramatu důležitá postava Máši, dcery Sorinova správce Ilji, která je zamilovaná do Trepleva. Protože si uvědomuje, že je její láska neopětovaná, rozhodne se provdat za Semjona Medvěděnka, učitele, který ji už dlouho miluje. Po dvou letech se na statek vrací Arkadinová, její bratr totiž těžce onemocní. Dozvídáme se, že během doby, která uplynula, nebyla žádná z postav schopna naplnit své touhy a sny. Máša je s Medvěděnkem velmi nešťastná, přestože spolu mají dítě, a utápí se v alkoholu. Treplev se stále nedokáže popasovat se svými depresemi, i když se z něj stal vcelku známý spisovatel. Z Niny se naopak úspěšná herečka nestala a přišla o své prvorozené dítě, které měla s Trigorinem. Zůstala tak sama se svým utrpením a rozčarováním. Když se konečně po letech setká s Treplevem, který ji

² BROCKETT, Oscar G. a HILDY, Franklin J. *Dějiny divadla*. Přeložili LUKÉŠ, Milan a PROKEŠ, Jan. Praha: Rybka Publishers, 2019. S. 655.

³ Tamtéž.

stále miluje, vypráví mu o svém zničeném, utrápeném životě a o své neutuchající lásce k Trigorinovi. Nakonec ho opět opouští a Treplev se po jejím odjezdu zastřelí.

1.2. Krejča a Čechov

„Čechov je mi *teatrem mundi*, jinotajem divadla, jeho hrdostí, jeho aristokratickým erbem. Dodnes jsem se nenaučil přiblížit se k němu klidně, „jako profesionál“,“⁴ popsal Krejča svůj vztah k Čechovovi. Krejča se ke slavnému Čechovovi vracel ve svém životě několikrát. Jeho hry inscenoval nejen u nás, ale i v zahraničí.⁵ Sám tvrdil, že je Čechov nevyčerpatelný, bezedný. Walter Kerr ve své knize *Jak nepsat hru* o Čechovových hrách napsal, že jeho děj si nejlépe zapamatujeme podle toho, že žádný není.⁶ Čechov ve svých hrách opravdu děj potlačoval a především se obracel směrem do nitra svých postav. Ač se to na první pohled nezdá, v jeho hrách má všechno svůj zásadní význam a smysl, čehož si byl Krejča plně vědom a rozhodně by s Kerrem nesouhlasil: „Abychom pronikli do Čechova [...], musíme jen číst, objevovat život jeho postav a známky jejich osudů v každém slově, pauze, mlčení, ve zdánlivě nic neznamajícím žvatlání.“⁷ Pro Krejču nebyla žádná z postav „hlavní“, ale každá plnila svoji důležitou a podstatnou úlohu a nezáleželo na tom, v kolika obrazech se objeví. Za každou postavou se skrývá obraz úplného člověka, který miluje, má své touhy a sny. Nenaplněná láska je také jedním z témat, které se v Čechovových hrách objevuje. Krejča v jeho hrách vnímal téma lásky spíše jako jakýsi druh umanutosti, závislosti, neschopnosti existovat bez druhého. V *Rackovi* tak najdeme několik takovýchto podob vztahů: ať už se jedná o Konstantinův vztah k Nině, Medvěděníkův vztah k Máše, nebo Arkadinové k Trigorinovi.⁸

Krejča četl Čechovovy hry opakovaně a snažil se v nich najít další a další témata a motivy a zkoumal je čím dál tím více do hloubky. Neustále tak nacházel nové možnosti a odkrýval skryté vnitřní konflikty postav. Přestože Krejča ruského dramatika ctil, s jeho texty také experimentoval – příkladem jsou jeho inscenace *Ivanova* (1970) a *Racka* (1972) z Divadla za branou.

⁴ KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 73.

⁵ Např. *Racek*: Brusel, Théâtre National de Belgique, 1966; *Racek*: Stockholm, Stockholms stadsteater, 1969; *Tři sestry*: Louvain-la-Neuve, Atelier Théâtral, 1980; ad.

⁶ KERR, Walter. *Jak nepsat hru*. 2. vyd. Přeložil LUKEŠ, Milan. Praha: ORBIS, 1963. S. 85.

⁷ KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 74.

⁸ Tamtéž, s. 77.

1.3. Spolupráce s Josefem Topolem

Vzhledem k tomu, že Krejča s Krausem oslovili Josefa Topola, aby nově přeložil Čechovova *Racka* (jeho překlad byl použit u obou inscenací, kterými se zabývám), považuji za důležité krátce se zastavit u jejich spolupráce a u samotného překladu.

Svou první hru *Půlnoční vítr* napsal Topol v polovině padesátých let, naprosto se „vymykala z dobové dramatiky jazykem a užitím verše“⁹ Ve světové premiéře ji uvedl E. F. Burian v Armádním uměleckém divadle roku 1955. Následně uvedlo Národní divadlo Topolovu druhou hru *Jejich den* (prem. 4. 10. 1959). Hru *Konec masopustu* (1962) nakonec vedení ND odmítlo, a proto měla premiéru v dubnu roku 1963 v olomouckém Divadle Oldřicha Stibora. Topol začal s překladem díky Krejčovi s Krausem, když se v roce 1960 rozhodli inscenovat *Racka*. Kromě této hry jej požádali také o překlad k připravované inscenaci Shakespearovy hry *Romeo a Julie*, do které obsadili dva mladé talentované herce (s nimiž Krejča později spolupracoval i v DZB) Marii Tomášovou a Jana Třísku. Přestože Topol váhal a zabývat se překlady neměl původně v úmyslu, nabídku přijal: „*Sice jsem angličtinu studoval už na gymnáziu a pak na DAMU, ale netroufal jsem si. Po dlouhém váhání jsem [...] slíbil, že se na to podívám. Vzal jsem si Sládkův a Saudkův překlad a po několikerém čtení jsem si řekl, že bych se tam možná vešel.*“¹⁰ Topol o Krejčovi mluvil jako o režisérovi, který působil velmi pokorně. V rozhovoru také uvedl, že z jeho her inscenoval nejlépe *Konec masopustu* (1962) a *Kočku na kolejích* (1964) a pochvaloval si jeho přístup k němu, jakožto k autorovi: „*Když připravoval inscenaci, dlouho dopředu za mnou přicházel, rád si se mnou o každé hře povídal a radil se. Chtěl znát můj názor, hovořili jsme o obsazení. Ptal se, co bych řekl k tomu, kdyby tuhle roli hrál ten a ten. Kdo by měl dělat muziku.*“¹¹ Topol také úzce spolupracoval s Krausem, který

⁹ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001. S. 346.

¹⁰ HVÍŽĎALA, Karel. *Josef Topol: Jazyk je stav duše*. [online]. Datum publikování 20. 3. 2004. Datum poslední revize neuvedeno. [citováno dne 15. 2. 2020]. Dostupné z WWW: <<https://archiv.ihned.cz/c1-14123900-josef-topol-jazyk-je-stav-duse>>.

¹¹ Po společném odchodu z ND a následném založení Divadla za branou měl Topol možnost sám režisovat. Když Krejča zkoušel *Racka*, neměl v té době jiného režiséra. A proto ho přemluvil, aby si sám zrežiroval *Dvě noci s dívkou*. Topol na režisování nevzpomínal příliš dobře: „*Musím se přiznat, že mě to nebavilo, a hlavně to bylo dlouhé. U Krejči se zkoušelo šest měsíců, a to se mi zdálo zbytečné. Po třech měsících jsem měl pocit, že už by se mělo normálně hrát.*“ Každá inscenace v DZB dosahovala velkého množství repríz a byly velmi úspěšné. Bylo ale nutné neustále zaměstnávat herce, aby nechodili pouze na reprízy, ale aby zkoušeli i něco nového. Půlroční zkoušení tedy znamenalo náročnou přípravu pro samotného režiséra a soustředění a trpělivost herců.

se občas na překladech podílel. Když Krejča hostoval ve Švédsku, rozhodl se, že po návratu uvede Čechovova *Ivanova*. Topol měl v tu dobu rozepsanou svou vlastní hru a na všechno měl velmi málo času. Z tohoto důvodu začal Topolovi s překladem pomáhat i Kraus. Topol vždy navrhoval první verzi a Kraus další možnosti. *Ivanov* byl ovšem výjimečná situace, „*Krejča se vrátil ze Švédska a my jsme měli přeložený jen kousek. Čekal na každou další stránku, aby druhý den ráno mohl pokračovat ve zkouškách.*“¹²

Jak již bylo řečeno, Topolův překlad *Racka* použil Krejča jak v Národním divadle, tak v Divadle za branou o dvanáct let později. V recenzích byl nový překlad vyzdvihován, mluvilo se o svěží hovorové češtině, o Čechovovi přiblíženému dnešku apod. Většina recenzentů zmiňovala, že aktuálnost díla má velkou oporu v textu. Květa Koževniková ve svém článku srovnávala překlad s originálem. Jak zmínila, nebyl pouhou modernizací překladů starých, Topol v češtině přesně dokázal vystihnout rysy Čechovova jazyka, ale zároveň, oproti jiným překladatelům, zacházel s originálním textem odvážněji. Například dosadil „*běžné české hovorové frazeologické výrazy tam, kde v originále frazeologické vyjádření nebylo. Nina říká rusky ‚celý den jsem byla neklidná‘ [...], u Topola ‚celý den jsem byla jako na trní.*“¹³ Někde Topol výraz rozšířil, jindy zase zestručnil, ovšem podstatné bylo, že obsahově nerozšiřoval samotné sdělení. V některých případech se dokonce nejednalo pouze o určité výrazy, ale o celé věty, které Topol oproti originálu výrazně pozměnil. Vzhledem k jeho výbornému cítění hovorové češtiny někdy rozdělil souvětí, jindy naopak věty spojil, otázky změnil na oznamovací věty atd. Jako další příklad uvedla Koževniková (pro srovnání s jiným překladem od Bohumila Mathesia¹⁴ z roku 1950) jednu z replik Arkadinové: „*Copak bych si dovolila vyjít z domu, třeba jen do parku, v blůze nebo neučesaná? Nikdy!*“ U Topola: „*Já ani na zahradu nevyjdu jen tak halabala, v blůze, neučesaná – to prostě neexistuje!*“¹⁵ Z uvedeného příkladu cítíme, že Topolova verze byla přirozenější, barvitější. Hrál si se slovy, ale vždy dbal o zachování přesného

TOPOL, Josef a HVÍŽĎALA, Karel. *Sezóny srdce: collage in adagio*. 1. vyd. Praha: Torst, 2018. S. 152.

¹² Tamtéž, s. 157.

¹³ KOŽEVNIKOVÁ, Květa. Ještě jednou Racek: Tentokrát jako čin překladatelský. *PLAMEN*. 1960. Výstřížek uložen v archivu ND.

¹⁴ Bohumil Mathesius (1888–1952) byl literární vědec, básník, vysokoškolský pedagog, překladatel především z ruštiny, ale také z němčiny, francouzštiny a latiny, přebásňoval čínskou a japonskou poezii.

¹⁵ KOŽEVNIKOVÁ, Květa. Ještě jednou Racek: Tentokrát jako čin překladatelský. *PLAMEN*. 1960. Výstřížek uložen v archivu ND.

obsahu, významu slov a vět. Dalším příkladem zajímavým pro srovnání je opět Mathesiova replika Arkadinové: „*Tak? Ale nevybral nějaký obyčejný kus, nýbrž donutil nás vyslechnout tenhle dekadentní žvást. Pro žert jsem ochotna poslouchat i žvásty, ale vždyť se tu náročně poukazuje na nové formy a na nové období v umění. Ale po mém není tu nových forem, ale prostě špatná povaha.*’ Totéž místo v Topolově překladu: „*Ale jdi! To si mohl vybrat normální kus. Proč máme poslouchat tyhle morbidní nesmysly? Prosím, pro legraci si poslechnu třeba i nějakou slátaninu – ale podle něho to asi mají být ty nové formy, ta nová éra v umění! Nové formy – ani bych neřekla! Špatný charakter, to spíš!*“¹⁶ Mathesiův překlad působí více strojeně a zastarale, některé výrazy jsou dokonce vznešenější. Kdyby se Krejča s Krausem rozhodli využít tento starší překlad, pozměnilo by to i způsob, jakým by herci dané repliky pronášeli. Kromě toho Koževniková upozornila na přesné souznění mezi překladatelem, režisérem a scénografem. Nikdo v inscenaci nechtěl zdůrazňovat ruské prostředí, a proto se i Topol vyhnul všem obratům, které by mohly připomínat jakýkoliv ruský výraz, včetně např. způsobu oslovování. Topol vůbec nepoužíval typické „brachu“ nebo „holoubku“, jako to dělal právě Mathesius. Když u něj Sorin napomíná svoji sestru, osloví ji v ruštině „matuška“, čímž signalizuje, že je k ní Sorin v blízkém, pravděpodobně příbuzenském vztahu. Topol místo toho použil pouze zdrobnělinu jména a oslovil ji „Irinko“. Topol sice přistoupil k Čechovovi do značné míry pietně a s úctou, ale zároveň dokázal text přiblížit současnému divákovi.¹⁷

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž.

2. KREJČOVY ZAČÁTKY A PŮSOBENÍ V ND

Krejča svou divadelní kariéru zahájil jako herec. Divadlu se začal věnovat hned po maturitě v roce 1940. Moravská činohra a opereta Rudolfa Nádhery tehdy přijímala herce a hudebníky a právě v ní započal Krejča svou hereckou dráhu. Dvacet let poté vzpomínal na své začátky v časopise *Divadlo*: „Dnešní herecká mládež si vůbec nedovede představit, co tenkrát znamenalo přijít k divadlu. Nic nevědět, nic neznat a den po příchodu hrát hraběte Ostrovína v Jindře, hraběnce Ostrovínové. A ráno malovat plakáty a cedulařit a večer startovat v operetě *Mé štěstí má zlaté vlasy a...* však je to dost přesvědčivé pro toho, kdo to zažil, a dost nepochopitelné pro toho, kdo vyrostl na AMU.”¹⁸ Po zkušenostech, které získal při svém prvním angažmá, přešel v podstatě s celou Nádhеровou společností k Horáckému divadlu v Jihlavě, kde byl využit ve všech možných funkcích – inspicient, rekvizitář nebo kulisák. Ovšem ne že by každou vykonával zvlášť. Musel se vypořádat se všemi zároveň.

Po krušných začátcích se záhy vypracoval k velkým rolím, hrál titulní roli v *Loupežníkovi* (1941) nebo Kreonta v *Antigoně* (1942). Brzy byl pozván do kladenského divadla, kde během dvou sezón ztvárnil např. titulní roli v *Králi Oidipovi* (1942) nebo Komtura ve *Vzbouření na vsi* (1945). Na sklonku války následovalo angažmá v Nezávislém divadle v Praze. Po jejím skončení podepsal smlouvu do nově založeného Realistického divadla, ale na poslední chvíli dostal nabídku od E. F. Buriana, kde ovšem zůstal pouze jeden rok. Kvůli neutuchajícím rozporům mezi Burianem a členy souboru se většina herců, včetně Krejči, nakonec rozhodla k odchodu ze souboru.

Následně působil Krejča na Vinohradech: „Nastoupil jsem na Vinohrady k Jiřímu Frejkovi. A začalo pět nejhezčích let mého hereckého života. Protože přestalo náhodné hraní divadla a začala inteligentní, náročná a zasvěcená herecká práce.”¹⁹ Po odchodu z Vinohrad v roce 1951 nastoupil jako herec do Národního divadla, kde se v roce 1956 stal také šéfem činohry. Na otázku, od kdy začal působit jako režisér, Krejča odpověděl: „Působit jako režisér? To zní moc závazně. Raději bych byl u dobrých režisérů hercem. [...] V Národním jsem začal zcela náhodně; silně pochybuji, že *Ideální manžel* byl jakkoliv ideální. Pak přišel *Podivín*, *Srpnová neděle*, *Dudák*, *Jejich den*[...] Byly to první režisérské lásky[...] *Racek* byl stará

¹⁸ DEWWETER, Jaroslav. Nalezený zapalovač. *DIVADLO*. 1960, roč. 11, č. 10, s. 530.

¹⁹ Tamtéž.

*láska – totiž spíš Čechov než Racek. Na přípravu jsem měl – značně rušených – čtrnáct dnů. Ale naši herci dovedou ukázněně a intenzivně pracovat.*²⁰

Po nástupu Krejči na pozici uměleckého šéfa se zásadně proměnila dramaturgie, Krejča začal režírovat a snažil se soubor přimět k postupnému formování specifického slohu ND – chtěl, aby šlo o divadlo současné, jak svými inscenačními postupy, tak repertoárem.²¹ K vývoji činohry v této době přispěly, kromě Krejčových inscenací, opusy Alfréda Radoka *Ďábelský kruh* (1955), *Podzimní zahrada* (1957), *Zlatý kočár* (1957), jejichž vrcholem se stal *Komik* z prosince roku 1957. Tato inscenace sklidila u diváků velký úspěch (hrála se až do roku 1962) a jejím hlavním tématem byly rozpadající se rodinné vztahy. K úspěchu inscenace přispěla také antiiluzivní scénografie Josefa Svobody. Krejčovi se během jeho šestiletého působení na postu šéfa činohry podařilo vymanit soubor z „nekonceptních zmatků“ předešlé doby a snažil se prosazovat profesionalitu všech dílčích složek.²²

Během Krejčova vedení se do středu pozornosti dostávaly existenciální otázky, obecná situace člověka moderní doby, a i když divadlo reagovalo na každodenní společenské dění, zároveň kladlo důraz na vysokou uměleckou hodnotu. Činohra ND v této době ovlivnila činoherní divadlo jako takové a snažila se bojovat proti chápání divadla jako politického nástroje.²³

Krejča v těchto letech již spolupracoval s dramaturgem Karlem Krausem, se kterým do svého realizačního týmu chtěli získat nové současné dramatiky. Protože ale odmítali spolupracovat s autory socialistického realismu, oslovili např. Františka Hrubína nebo Milana Kunderu a samozřejmě i již zmiňovaného Josefa Topola. Pro Krejču byla aktivní a především tvůrčí dramaturgie²⁴ velmi důležitá. Proto byl nucený odchod Krause z ND jedním z důvodů, proč Krejča v roce 1961 odešel z funkce šéfa činohry.

²⁰ Tamtéž, s. 532.

²¹ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001. S. 249.

²² JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. S. 76–77.

²³ CÍSAŘ, Jan. Otomar Krejča – umělecký šéf a principál. *DISK*. 2012, č. 39, s. 56–57.

²⁴ JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. S. 77.

3. INSCENACE RACEK 1960

3.1. Historický kontext

Šedesátá léta 20. století byla obdobím určitého uvolnění nejen v oblasti kultury, jisté rozvolňování se objevilo již na konci let padesátých.

Když Krejča v roce 1956 nastoupil do čela činohry ND, o čemž jsem psala již v předchozí kapitole, počítalo se s tím, že ve funkci bude jen chvíli jako uznávaný herec, který se na určitou dobu představí v roli šéfa. Brzy se ale ukázalo, že je schopen naplno funkci vykonávat. Těsně po válce se v kultuře začalo pochybovat o následné existenci soudobého divadla a režisér byl odmítán jako tvůrce konečného scénického tvaru. Krejča ale ve své studii *Co je režisérismus*, která vznikla jako reakce na článek Jiřího Kárneta *Válka mezi generacemi*, obhajoval jak režiséra, který respektuje text, tak režiséra, který text využije jako pouhou inspiraci a následně z něj vytvoří nový scénický tvar. Když se o pár let později stal šéfem činohry, respektoval tyto dva typy režisérů i nadále.²⁵

V této době také započala spolupráce Krejči a Svobody. První inscenace, na které spolupracovali, byla Hrubínova *Srpnová neděle* (prem. 24. 4. 1958). Vznik této inscenace se stal v podstatě „základem“ pro jejich nadcházející práci. V Hrubínově hře hrála významnou roli atmosféra, „proto byla povaha scénografie pro tuhle inscenaci určující a režiséra svým způsobem dokonce limitovala, nutila ho hrát prakticky jen na forbíně. Dělali jsme vědomě světelné divadlo, a právě *Srpnová neděle* byla začátkem pro další inscenace [...]. Bylo to poprvé, kdy jsme použili těchto prostředků, a poprvé jsme zacházeli s projekčními plochami jako s prostorovým prvem.“²⁶ Inscenace *Srpnové neděle* je tedy velmi důležitá pro následnou inscenaci *Racka*, kterou Krejča se Svobodou nazkoušeli o dva roky později. Svoboda s Krejčou se v *Rackovi* totiž také snažil zachytit především atmosféru, k čemuž Svoboda využil novodobé technologie, o čemž budu psát až v následující kapitole. Inspirací pro *Srpnovou neděli* mu byly již dvě scénografie, které vznikly před tím. Jednalo se o *Optimistickou tragédii* Vsevoloda V. Višněvského a také příprava programu pro mezinárodní výstavu Expo 58 v Bruselu. Alfréd Radok s Josefem Svobodou zde představili Laternu magiku, projekt, v němž propojili divadelní, filmové a hudební prostředky a využili techniky

²⁵ CÍSAŘ, Jan. Otomar Krejča – umělecký šéf a principál. *DISK*. 2012, č. 39, s. 55.

²⁶ SVOBODA, Josef a HONZÍKOVÁ, Milena. *Tajemství divadelního prostoru*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. S. 61.

tzv. polyekranu (projekcí na několik pláten).²⁷ Laterna magika byla na výstavě přijata s velkými ohlasy a pavilon ČSR získal Zlatou hvězdu.

3.2. Scénografie

Scénografie *Racka* v Národním divadle se podle dobových fotografií může na první pohled zdát velmi prostá a jednoduchá. Jeviště bylo v podstatě prázdné a černě vykryté. V exteriérových scénách stál po levé straně kulatý zahradní stolek, přes něj přehozený dlouhý ubrus a kolem dvě židle. V popředí, v samém centru, se nacházela zcela obyčejná podlouhlá lavice.²⁸ Velmi specifickým a pozornost poutajícím scénickým prvkem byly různorodé větve stromů, které visely v prostoru. V zadním plánu se nacházel jednoduchý dřevěný můstek, který sice není zcela jasně vidět na dobových fotografiích, ovšem na scénografickém návrhu od Josefa Svobody už ano. Po tomto můstku „přicházely postavy z ‚venku‘. Jeho mírně rozšířené ústí je i pódiem, na kterém hraje v prvním jednání Nina divadlo.“²⁹ Scény interiéru nevypadaly o nic bohatší, co se nábytku týče. Zadní část částečně vyplňovaly velké prosklené dveře se záclonkou, opět kulatý stůl s ubrusem až na zem, kolem stolu křesla a opodál menší stolek a na něm typický ruský samovar.³⁰ Důležitou součástí scénografie ale tvořilo světlo. Už na scénografickém návrhu³¹ si můžeme všimnout výrazných světelných paprsků lemujících celou scénu. Helena Albertová se v knize *Josef Svoboda – Scénograf* zmiňuje o tom, že právě pro *Racka* namaloval Svoboda tyto proudy světla – světelné opony poprvé: „V době, kdy se začal vážně a systematicky zabývat světelnou a prostorovou kinetikou, vyráběl si u sebe v ateliéru scénické modely, na kterých simuloval prostorové a světelné proměny. Ty pak detailně zachytil fotograficky a s tímto materiálem přicházel za režisérem, herci i jevištními techniky.“³² V *Rackovi* ND se tak využilo nové Svobodovo světlo, známé pod názvem „svoboda“. Helena Albertová přesně popsala, jak tato technologie v inscenaci fungovala: „V místě portálové světelné rampy byla v celé její šířce umístěna světelná rampa, osazená speciálně zkonstruovanými nízkovoltými lampami (24 V – 200 W) s parabolickými zrcadly. Proudění světla z této rampy tvořily, světelnou oponu [...] Do hloubky scény Svoboda

²⁷ ALBERTOVÁ, Helena. Od Srpnové neděle k Romeovi a Julii. *DISK*. 2012, č. 39, s. 62.

²⁸ Viz příloha č. 1.

²⁹ ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. S. 104.

³⁰ Viz příloha č. 2.

³¹ Scénický návrh – viz příloha č. 3.

³² ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. S. 109.

umístil do provaziště dalších deset světelných ramp stejné konstrukce. [...] Ty byly zakryty divadelními maskami a haluzemi stromů, jimiž jako by pronikaly proudy ‚slunečního světla‘.³³ Na fotografiích vypadá využití světla efektně a navozuje velmi specifickou atmosféru – celá scénografie budila dojem impresionistického obrazu, v tomto případě můžeme hovořit o výpravě, kterou tvořilo především světlo a působila až snově.³⁴ Co se týče dobových recenzí, kritici se ve většině případů scénografii vůbec nevěnovali. Přitom Svoboda použil novou, v této oblasti průlomovou technologii.

Svoboda se také rozhodl na scéně využít pohyblivý chodník, umístěný na již zmíněném můstku. Díky tomu se jeviště prohloubilo a vytvořilo pocit, že postavy přichází z větší dálky. Na začátku představení po můstku přicházela Nina, dlouho po něm běžela, ale zároveň zůstávala na místě.³⁵ Leoš Suchařípa ve své recenzi, publikované v *Divadelních novinách*, tento chodník kritizoval: „[...] pohyblivý chodník, který instalujete kolmo do hlediště v pozadí scény, je málo funkční, přesněji jen jednou jej jako inscenátor zcela opravňujete. Totiž ve scéně prvního příchodu Niny Zarečné [...] Ve všech ostatních případech je tento pohyblivý chodník technickou hříčkou, jež téměř vyrušuje.“³⁶ Marie Tomášová s Janem Třískou ale v dokumentu o Krejčovi pohyblivý chodník vyzdvihovali nejen kvůli navozujícímu dojmu „dálky,“ ale také kvůli slavnostnímu příchodu Niny, která po něm přilétla jako pták, což ostatně souviselo s jejím kostýmem.

Jmenované scénografické prvky (jak světlo, tak pohyblivý chodník) tedy ozvláštnily kostým Marie Tomášové, která na sobě měla bílé plizované šaty se širokými rukávy.³⁷ V rychlém běhu na chodníku a také ve druhém jednání při houpání na houpačce vyvolaly „mihotavě prosvícené šaty dojem letícího racka“³⁸ Kromě těchto šatů se Tomášová v roli Niny objevila také v tmavých šatech sahajících až ke krku s dlouhými rukávy. Můžeme předpokládat, že se v tmavém kostýmu objevila na scéně v posledním dějství (mezi třetím a čtvrtým dějstvím

³³ ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. S. 104.

³⁴ PTÁČKOVÁ, Věra. *Josef Svoboda*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1983. S. 34.

³⁵ ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. S. 104.

³⁶ SUCHAŘÍPA, Leoš. Vážený soudruhu Krejčo! *Divadelní noviny*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

³⁷ Viz příloha č. 4.

³⁸ ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. S. 104.

uplynou dva roky). Soudě podle fotografie dostupné v archivu ND byla horní část šatů a část rukávů semišová. Jan Tříška (Treplev) byl celý v černém, na sobě měl košili a společenské kalhoty. Ostatní ženské postavy byly oblečeny v dlouhých šatech, např. Vlasta Fabiánová (Arkadinová) se na scéně objevila jak v bílých volných letních šatech s výstřihem do V, tak v tmavších šatech, které měly zepředu ozdobné knoflíčky seřazené do dvou řad, s dlouhými rukávy a se sukní až na zem; Dana Medřická (Máša) v tmavých šatech s polodlouhými nabíranými rukávy, zepředu zapnuté na knoflíky až ke krku. Mužské postavy můžeme na fotkách vidět většinou ve společenském obleku, např. Karla Högera (Trigorina) v elegantním světlém obleku s jemným kostkovaným vzorem, s kloboukem na hlavě; Ladislava Boháče (Dorna) také ve světlém obleku s pruhovaným vzorem a s motýlkem u krku.³⁹ Kostýmní výtvarnicí inscenace byla Erna Veselá.

3.3. Režie a herectví

K inscenaci *Racka* v ND vyšlo v tisku mnoho recenzí, úvah a rozborů. Konkrétní ohlasy zmíním až v následující kapitole, ovšem díky některým z těchto recenzí zjišťujeme, jakým způsobem Krejča celou inscenaci pojal.

Vzhledem k tomu, že se vedení Národního divadla chtělo vymanit z pietního inscenování klasiky, kterou publikum velmi dobře znalo, snažilo se, aby byla inscenace aktuální a diváci se mohli se životy postav ztotožnit a odpovídat si na otázky, které jim představení kladlo. Podle Sergeje Machonina Krejča v inscenaci společně s herci rozvíjel především „*téma odpovědnosti umělce za talent a odpovědnosti každého člověka za hodnotu svého života před společností.*“⁴⁰ Diváky tak toto téma neustále podněcovalo k úvahám o základních otázkách života a umění a vedlo je k pochopení jednotlivých motivací Čechovových postav. K tomu přispěla nejen aktuálnost díla, ale také fakt, že inscenátoři chtěli vytvořit obraz lidí, kteří nemuseli nutně žít v Rusku na konci 19. století, ale prožívají to samé – stejné životní situace. Svoboda z tohoto důvodu vytvořil scénografii, která odpovídala těmto požadavkům. Vznikl tak nedefinovatelný prostor v jakémsi bezčasí. Krejčův výklad hry spolu s hereckými výkony, Svobodovou scénografií a Poncovou hudbou tvořil harmonický celek a jednotlivé složky se vzájemně doplňovaly.

³⁹ Viz příloha č. 5.

⁴⁰ MACHONIN, Sergej. Neseme odpovědnost za své životy: K premiéře „Racka“ v Národním divadle. *Literární noviny*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

Krejčově inscenaci se věnoval také divadelní historik a kritik Jindřich Černý, jenž se ve svém článku pokusil o její rozbor. Černý nacházel mezi Čechovovým textem a Krejčovými režijními postupy kontrastní podobu: „*zcivilnění a zpatetištění, odnaturalizování a zživotnění*.“⁴¹ Nový překlad Josefa Topola psaný svěží současnou češtinou, moderní kostýmy a Svobodova scénografie přenesly Čechovovu hru do současnosti a přinesly jasně vyznívající sdělení. Krejča také kladl důraz na mluvní projev herců.⁴² Topolův překlad přesně charakterizoval postavy a režisér chtěl, aby mluvily „*hlasem odcivilněným, řečí vzrušivou, intonačně silně stylizovanou a podpořenou velkým výmluvným gestem*.“⁴³ Pro Krejču byly podstatné také typické čechovovské pauzy, které pro něj měly jasný význam. Krejča nechtěl, aby pauza plnila funkci zpomalování času, naopak měla akcentovat a patetizovat slovní gesto. Dalším základním principem Krejčovy inscenace se stala „*nehybnost vyjádřená pohybem, [...] pohybem marným, pohybem v kruhu, kyvem houpačky, pohybem nelogicky strnulým, pohybem vynořujícím se z prázdna a do prázdna ztraceným, směšným pohybem nepřináležejícím smyslu situace*.“⁴⁴

Každé gesto a každý pohyb nesly své významy. Krejča v inscenaci využíval principů opakování a absurdity, postavy často bloudily v kruhu, což také souviselo s pronášením jednotlivých replik. Například na samém začátku prvního jednání byla Mášina odpověď na Sorinovu větu, aby její otec odvázal psa, pronášena velmi prudce, rozčileně. Repliky o lásce a o životě se oproti tomu odříkávaly „jen tak mimochodem“ a banální promluvy o vytí psa byly řečeny velmi dramaticky. Logika pronášení replik byla tedy naprosto převrácená – Máša neustále nosila černé šaty, stále se dokola opakovalo to samé, stejně tak Medvěděnkovo vyznání a řeči o penězích. Jejich život se neměnil, byl stejný a také stejně nesnesitelný jako již zmiňované psí vytí.⁴⁵

⁴¹ ČERNÝ, Jindřich. Po rozhovorech – monolog o stylu a režisérovi. *Divadelní noviny*. 1961. Výstřižek uložen v archivu ND.

⁴² Herecké obsazení: Arkadinová – Vlasta Fabiánová, Treplev – Jan Tříška, Sorin – Bohuš Záhorský, Nina – Marie Tomášová/Blažena Holišová, Šamrajev – Vítězslav Vejražka/Jiří Steimar, Polina – Jiřina Šejbalová, Máša – Luba Skořepová/Dana Medřická, Trigorin – Karel Höger/Jan Pivec, Dorn – Ladislav Boháč, Medvěděnko – Radovan Lukavský/Václav Švorc, Jakov – Vladimír Brabec/Luděk Munzar/Josef Velda, Kuchař – Josef Novák/Jaroslav Hořan/Miloš Klíma, Panská – Iva Janžurová/Alena Blahovcová/Jana Smrčková.

⁴³ ČERNÝ, Jindřich. Po rozhovorech – monolog o stylu a režisérovi. *Divadelní noviny*. 1961. Výstřižek uložen v archivu ND.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ VOSTRÝ, Jaroslav. OD „ČECHOVOVÁNÍ“ K ČECHOVOVI. *Divadlo*. 1960, č. 4, s. 183.

Krejča často nechával herce vytvářet všemožné akce postav spojené s určitými pohyby a gesty, které působily absurdně, popř. vytvářely nové významy, proto zde uvedu několik příkladů detailů hereckých projevů: například Medvěděnko přišel na scénu s prutem jen proto, aby ho vzápětí odhodil do portálu (zrušil se tím zažitý princip pušky na jevišti, která by měla na konci vystřelit); Dorn předvedl naprosto absurdní rozcvičku v okamžiku Polinina vyznání; během Kostova představení diváci neviděli hercům do tváří, ale mohli sledovat pouze jejich gestické reakce – Kostovy pracující pěsti za zády a Sorinovu hůl, s níž všelijak manipuloval; postavy během dialogů nelogicky přecházely po scéně, odvracely se od sebe, mýjely se; Trigorin vytvářel rytmus ťukáním lžičkou do talíře; Medvěděnko opakovaně otevíral vrzavá dvířka od kamen.⁴⁶

Jedná se o pohyby, které absurdně podtrhovaly strnulost všech přítomných. Nikdo nic zásadně nezměnil. Všichni stále žili své stejné životy. Klábosilo se o umění, o divadle, o životě. O životě, který je orámovaný nepodstatnými banalitami, které upozorňují na fakt, že se nic víc neděje. Zbytečné pohyby, jež ničím neposunuly situaci ani jednání, mohly také odvádět pozornost od podstatnějšího dění na scéně nebo od dialogů, což podtrhovalo onu absurditu a opět mohlo vytvářet nové významy: často se upínáme a řešíme věci, které nejsou zas až tak podstatné, namísto toho, abychom si všímali toho důležitého.

Krejča se dále snažil zvýraznit kontrasty mezi postavami, které byly důležitým prvkem inscenace, na což upozornil i Jaroslav Vostrý v časopise *Divadlo*. Mášiny černé splihlé šaty byly přesným opakem kostýmu Niny – Marie Tomášová měla šaty letní, bílé a rozevláté. Máša Dany Medřické působila od samého začátku nešťastně, zestárle, zbědovaně – z Niny naopak vyzařovala síla, nadšení, ale také naivita a zamilovanost. Vostrý se o Krejčově záměru vyjádřil jako o rozhodujícím prostředku, který divákovi umožnil hodnotit vzájemné vztahy postav: *„Umístění postav v jejich vzájemném poměru a rozvrhu hry je v Krejčově inscenaci rozhodujícím prostředkem, jímž se uskutečňuje hodnocení; jedna se stává podtextem druhé, vytváří se spleť kontrastů, jako je Medvěděnkovo vyznání, a Mášina odpověď je kontrastem ke shledání Trepleva s Ninou a opačně; toto shledání zase kontrastuje s prvním výstupem Dorna a Poliny Adrejevny.“*⁴⁷

⁴⁶ ČERNÝ, Jindřich. Po rozhovorech – monolog o stylu a režisérovi. *Divadelní noviny*. 1961. Výstřižek uložen v archivu ND.

⁴⁷ VOSTRÝ, Jaroslav. OD „ČECHOVOVÁNÍ“ K ČECHOVOVI. *Divadlo*. 1960, č. 4, s. 183.

Pro Krejčovu inscenaci byl rozhodující i milostný trojúhelník Trigorin – Nina – Treplev. Vostrý ve svém rozboru přesně popsal scénu příchodu Niny Zarečné, která svým nástupem ukončila jasně ohraničenou expozici. Nina přicházela v průběhu Sorinova monologu, přicházela po pohyblivém chodníku, „*ten nástup je slavnostní, [...] Treplev je zamilovaný, vzrušený, jde jí naproti, upadne, do Sorinových slov už zněla a pokračuje píseň, [...] nástup Niny působí jako zjevení a v představení jako symbol.*“⁴⁸ Vostrý její příchod přirovnával ke zjevení Hamletova otce. Spojitost s *Hamletem* byla očividná již ve chvíli, když si před začátkem Treplevovy hry matka se synem odříkávali repliky Gertrudy a Hamleta. V *Rackovi* i v *Hamletovi* se odehrává divadlo na divadle, mluví se o umění a postavy mezi sebou soupeří.⁴⁹

3.4. Ohlasy v tisku

O Krejčově inscenaci vyšlo v tisku velké množství článků. V podstatě všichni recenzenti o inscenaci hovořili kladně a celkové Krejčovo zpracování hodnotili pozitivně a s nadšením. Jak ale hodnotili jednotlivé herecké výkony?

Nejčastěji se zmiňoval výkon Marie Tomášové v roli Niny. Recenzenti poukazovali především na fakt, že Tomášová nebyla v posledním dějství dostatečně schopná proměnit charakter své postavy tak, aby se z čisté, naivní duše, z mladé dívky, stala vyzrálá žena, která poznala tvrdou realitu, přišla o dítě a o lásku. Leoš Suchařípa se ve své recenzi také zaměřil na čtvrté dějství a ostře kritizoval nejen herce, ale i samotného režiséra: „*Jako by ten dvouletý předěl mezi třetím a čtvrtým jednáním unavil herce i Vás [(tzn. Krejču)...] Marie Tomášová [Ninu] v prvních třech dějstvích tvoří s podmanivou upřímností dívky naivně nadšené, okouzující půvabem nedotčeného panenství, vždy s bezelstným pláčem na krajíčku a často s velkými slovy v ústech. Avšak tam, kde měla přijít zcela jiná, zkušeností životní i tvůrčí celá proměněná a vlastně v celé té společnosti jediná, kdo našel světélko v dáli, kdo už bezpečně ví, že smyslem života je tvorba, krutě náročná tvorba, která od člověka vyžaduje víc životu dávat, než od něho brát – tam přichází Tomášová (jež nás v prvních třech jednáních tak jednoznačně nadchla) jako Nina vyprahlá, smrtelně unavená, bezvýrazná.*“⁵⁰ Ladislav Lajcha zastával podobný názor, čtvrté dějství mu oproti třem předchozím připadalo méně vyvážené, jako

⁴⁸ Tamtéž, s. 184.

⁴⁹ Tamtéž

⁵⁰ SUCHAŘÍPA, Leoš. Vážený soudruhu Krejčo! *Divadelní noviny*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

by herci proměnu nezvládali. Jan Kopecký výkon Tomášové komentoval tak, že první tři dějství hrála s „*nádhernou jistotou*“ ve čtvrtém aktu ale „*neměla ve všem potřebnou míru vyrovnanosti*“⁵¹ I Vladimír Gabriel kritizoval výkon Tomášové, podle něj nedošlo k „*důležitému přelomu, který přináší jinou pointu nevelké povídky*“⁵² a ani Treplevova sebevražda pak nebyla dostatečně motivována. Naopak Jaroslav Vostrý ve své úvaze zastával opačný názor. Sám napsal, že způsob, jakým Tomášová v závěru ztvárnila Ninu, byl naprosto logický: „*Vstup Niny na začátku hry byl slavnostní, v závěru přichází Tomášová jako Zarečná na jeviště, pokud jde o stanovený směr příchodu, stejným způsobem, ne však slavnostně, nejde jako na začátku, neběží, pohyblivý pás nebyl uveden do chodu, Nina přichází, pěšky.*“⁵³ Příchod Niny se stal symbolem mládí, na začátku byla v myšlenkách jinde, zasněná. A ani na konci, jako by nebyla přítomna tady a teď s Treplevem. Vostrý zdůrazňoval, že nesouhlasí s recenzenty, kteří Tomášovou zkritizovali za její závěrečný výkon, za to, že nebyla schopna vyjádřit životem poznamenanou Ninu. Pro Vostrého obsahoval závěr Niny vše, co měl – jen byl „*cudný a nebil do očí, byl neuhlazený, právě proto byl však také hluboký: byl z Čechova.*“⁵⁴

V *Zemědělských novinách* hodnotil recenzent herecké výkony spíše kladně: „*Jan Tříška byl v roli Konstantina překvapující, výbušný a bolestně rozjitřený, Dana Medřická odvážně vyhranila roli Máši místy až do tragikomické polohy, Nina Zarečná v podání Marie Tomášové nedosahuje ještě skutečné velikosti v závěru hry, Jan Pivec dal svému Trigorinovi jemnost a prostotu svého hereckého stylu, ale nemohl dát divákovi fyzickou představu Trigorina, odpovídající náznakům v textu.*“⁵⁵ E. Turnovský ve své recenzi uvedl, že „*představení Racka v Národním divadle patří k vrcholům našeho hereckého i režijního umění dosaženým v poslední době.*“⁵⁶ Podobně nadšené ohlasy z celkového vyznění inscenace se objevily ve více recenzích.

⁵¹ KOPECKÝ, Jan. Pospěšte za Čechovem! *Večerní Praha*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

⁵² GABRIEL, Vladimír. Vysoký cíl. *Kultura*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

⁵³ VOSTRÝ, Jaroslav. OD „ČECHOVOVÁNÍ“ K ČECHOVOVI. *Divadlo*. 1960, č. 4, s. 190–191.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ (sd) Racek v Národním divadle. *Zemědělské noviny*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

⁵⁶ TURNOVSKÝ, E. Velký umělecký zážitek v Tylově divadle. *Lidová demokracie*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

4. KREJČA A DIVADLO ZA BRANOU

Divadlo za branou se Otomar Krejča rozhodl založit společně s dramaturgem Karlem Krausem, ale také s dramatikem Josefem Topolem, hercem Janem Třískou a herečkou Marií Tomášovou, kteří společně odešli z ND. Jelikož režim Krejču vypudil z funkce uměleckého šéfa činohry, tak to všichni (Topol, Tomášová, Kraus) brali jako urážku, a proto „*Divadlo za branou vzniklo z trucu.*“⁵⁷ Nejprve museli najít vhodný prostor a Krejča sháněl po Praze sklep, kde by mohl založit malé divadlo pro 12 lidí. Nakonec mu přišla nabídka z Adrie. Divadlo bylo otevřeno 1. 9. 1965, uměleckým šéfem se samozřejmě stal Krejča a dramaturgem Kraus. Krejča o začátcích v divadle říkal: „*My jsme tehdy začínali bez programu. Chceme dělat, co se nám líbí a co máme rádi. A nechceme dělat nic jiného. Chtěli jsme mít rok na zkoušku, jestli budeme mít dost diváků.*“⁵⁸ Nakonec se to splnilo a Divadlo za branou mělo neustále vyprodáno.

Svoji činnost zahájilo inscenací němohry *Maškary z Ostende* od belgického dramatika Michela de Ghelderodea uvedenou společně s novou hrou Josefa Topola *Kočka na kolejích* (premiéra 26. 11. 1965). Divadlo dále uvedlo další původní hry od J. Topola *Slavík k večeři* (1967) a *Dvě noci s dívkou* (1972) a své místo zde měly také hry A. P. Čechova. Kromě *Racka* inscenovali *Tři sestry* (1966) a *Ivanova* (1970). V repertoáru se objevila i antická tragédie *Oidipus – Antigone* (1971), Krejčova adaptace Sofoklových her. Umělecký program divadla nastoloval otázky „*individuálního a sociálního bytí člověka a obracel se k nadčasovému existenciálnímu a etickým problémům člověka*“⁵⁹

V roce 1968 vyjelo DZB na zájezd po Evropě se třemi inscenacemi – s *Třemi sestrami* od A. P. Čechova, s *Hodinou lásky* od J. Topola, která se uváděla společně se Schnitzlerovým *Zeleným papouškem*, a s *Provazem o jednom konci* od J. Nestroye. Během turné se odehrálo padesát jedna představení po největších evropských městech – Vídeň, Paříž, Řím, Benátky, Miláno, Curych, Bělehrad, Stockholm, Oslo, Kodaň. Všechny hry byly během každého představení divákům simultánně překládány do sluchátek. Diváci přijímali inscenace velmi přívětivě, herce odměňovali dlouhými aplausy, po *Třech sestrách* většinou i ve stoje.

⁵⁷ *Otomar Krejča* [dokumentární film]. Scénář a režie Aleš KISIL. Česko, 2017.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ ŠORMOVÁ, Eva. *Divadlo za branou* [online]. Datum publikování neuvedeno. Datum poslední revize neuvedeno. [citováno dne 18. 1. 2020]. Dostupné z WWW: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_za_branou>.

Marie Tomášová ve své knize vzpomínala (a citovala) z různých zahraničních recenzí, kterých se napsalo desítky. Kritici nejvíce oceňovali režiséra a jeho vztah k autorům a k textu. Jedna z londýnských recenzí uvedla: „*Krejča se od tradičního čechovovského stylu oprostil. Naturalismus a realismus jsou pro něj vedlejší... Rok 1901 je zapomenut. Zůstal Čechov jako básnické slovo. [...] Stranou zůstalo mnohé; jen jedno ne: život. Život jaký byl, je a bude.*“⁶⁰

Sedm let fungování Divadla za branou přineslo celému souboru obrovskou slávu nejen u nás, ale také po celé Evropě. Po nástupu tzv. normalizace, konkrétně na počátku roku 1972, se blížil konec divadla a všichni v souboru tušili, že nadcházející měsíce budou jedny z posledních. Již 1. dubna 1971 byl dokonce Krejča odvolán ministrem kultury z funkce ředitele, které se na Krejčovo přání ujal herec Ladislav Boháč. Na všechny byl vyvíjen velký tlak a bylo zřejmé, že bez jistých ústupků divadlo zavřou. Přesto si to ale nikdo nechtěl příliš připouštět, především Krejča ne. Nechtěl přestat zkoušet jen z toho důvodu, že se blížil definitivní konec jeho divadla. Do poslední chvíle proto pracoval tak, jako by se nic nedělo.⁶¹ V posledních měsících se soubor rozhodl inscenovat Čechovova *Racka*: „*Jací jsme to byli blázni. Věděli jsme, [...] že jsme vlastně už rozehnáni, a přesto jsme dělali Racka. Toto náročné, pracné a krajně riskantní představení.*“⁶² Premiéra *Racka* se uskutečnila 1. března a repríz se odehrálo pouze několik, většinou se navíc jednalo o zájezdová představení. Derniéra se odehrála 10. června, tedy pouhé tři měsíce po premiéře. Po tomto úplně posledním představení zažil soubor pověstný hodinový potlesk ve stoje a mladší kolegové vodili do poslední chvíle před oponu herečku Leopoldu Dostalovou, kde se naposledy rozloučila s publikem. Pár dnů nato zemřela.

Konec Divadla za branou vyvolal náležitý ohlas zahraničního tisku, s velkým rozhořčením jej zmínil také A. M. Ripellino, italský slavista, básník a překladatel z češtiny a ruštiny, ve své knize *Magická Praha*: „*Bylo to 10. června 1972 a byl jsem v Mnichově. Bylo to v onen den, kdy pražské Divadlo za branou dávalo v městě nad Vltavou své poslední představení. Tupohlavci a hrubci, kteří dnes vládnou [...] městu, opět postoupili o krok v díle likvidace české vzdělanosti: zavřeli totiž tuto skvělou scénu vedenou Otomarem Krejčou, drahou nyní všem*

⁶⁰ TOMÁŠOVÁ, Marie. *Věřit napsaným slovům*. 1. vyd. Praha: Torst, 2017. S. 88.

⁶¹ *Otomar Krejča* [dokumentární film]. Scénář a režie Aleš KISIL. Česko, 2017. (Helena Glancová)

⁶² Tamtéž.

*divadelníkům světa. V Divadle za branou hráli ten večer Čechovova Racka, komedii, s níž zahájilo moskevské Umělecké divadlo novou epochu v dějinách divadla. Stanislavského herci plakali radostí, Krejčovi ze zoufalství a hněvu. Jejich chycený Racek křičel své rekviem za Prahu a za celou evropskou kulturu.*⁶³

⁶³ TOMÁŠOVÁ, Marie. *Věřit napsaným slovům*. 1. vydání. Praha: Torst, 2017. S. 86.

5. INSCENACE RACEK 1972

5.1. Historický kontext

V letech 1968 až 1970 bylo divadlo pro celou společnost velmi důležité. Stalo se nástrojem, skrze který mohla společnost vyjádřit svůj názor. Divadla se snažila normalizaci dlouho vzdorovat. Brzy se ale musela vypořádat s mnoha zákazy, které bránily ve vývoji další tvorby, a byla nucena ke změnám v repertoáru. Ve snaze bojkotovat vše ruské se z dramaturgických plánů vyškrtávaly hry od sovětských autorů, ale také klasická ruská dramata. Namísto toho se v divadlech začaly uvádět klasické hry domácích autorů (např. J. K. Tyla, A. Jirásky, K. Čapka, J. Voskovce a J. Wericha). Zpočátku se také rozvíjela politická satira, která reagovala na aktuální dění (Šimek–Grossmann, Vodňanský–Skoumal). Během roku 1969 byl tlak nastupující moci čím dál tím větší. V únoru 1969 se uskutečnil 4. sjezd Svazu československých divadelních umělců, který byl rozdělen na českou a slovenskou část, „*kteřé pak byly v květnu téhož roku zpětně zastřešeny vznikem federálního svazu. Předsedou českého svazu byl Otomar Krejča; pod jeho vedením organizace aktivně vystupovala proti všem náznakům omezování tvůrčí svobody, vyjadřovala vůli divadelníků po demokracii, pluralitě a názorové toleranci.*“⁶⁴ V roce 1970 byla činnost Svazu českých divadelních a rozhlasových umělců zastavena. Pod tlakem se ocitlo především Národní divadlo. Nejvyšší straníční funkcionáři zasahovali nejen do repertoáru, ale např. i do obsazování rolí jednotlivých inscenací. Některé zásahy politické moci se staly pro divadla likvidačními. Divadlo za branou bylo nuceno skončit svoji činnost 30. června 1972. Oficiálním důvodem se staly „*nevyhovující požárněbezpečnostní poměry sálu v Adrii*“⁶⁵ Díky Krejčově působení v zahraničí a mnohým zahraničním zájezdům Divadla za branou sledovalo postupný zánik divadla mnoho evropských zemí. V zahraničním tisku se objevilo několik článků s titulky jako „*Světověznámý český režisér nucen odejít ze svého divadla*“, „*Čistka proti Otomaru Krejčovi*“ nebo „*Otomar Krejča ohrožen*“.⁶⁶ S normalizací zesílil tlak na mnoho uměleckých osobností, aby spolupracovaly s režimem. Pokud tvůrci odmítli, byli nuceni buď ukončit svoji činnost, nebo odejít z Prahy do oblastních divadel.

⁶⁴ JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989: IV. 1969–1989*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008. S. 91.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ PATOČKOVÁ, Jana a VENCL, Vít. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla – Příloha Divadelní revue 4/2001*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

5.2. Scénografie

K inscenaci *Racka* z Divadla za branou nevyšla v československém tisku žádná rozsáhlá recenze. Pouze ve francouzském *Lettres françaises* byla publikovaná obsáhlejší studie, jejímž autorem je Denis Bablet, a v listu *Le Monde* recenze od Emila Copfermanna. Popis scénografického řešení tedy vychází z fotografií dostupných v Divadelním ústavu.

Kvůli rozměrům jeviště v Divadle za branou a jeho omezenému technickému vybavení musel Svoboda přizpůsobit svou dosavadní tvorbu – „*spolupráce na komorních inscenacích [...] odkryla [v jeho tvorbě] nové momenty – především schopnost improvizace a sugesce, s jakou přiměl diváky vnímat jeviště divadla jako rozlehlou prostorou.*“⁶⁷ Přestože si tedy malý prostor divadla vynutil jiné scénografické postupy, konečné scénografie působily obdobně, jako by se hrálo na velké scéně.⁶⁸

Při vytváření scénografie se pro Svobodu stala rozhodující úprava textu, pro kterou se inscenátoři rozhodli. Jednotlivé scény zde totiž nebyly seřazeny za sebou podle dějové následnosti, „*hlavní scény se opakují, vracejí se i předjímají*“⁶⁹ Svoboda vytvořil prostor, který sám nazval „psychoplastický“. Rozumíme mu jako dramatickému prostoru, který staví „*dramatické kvality nad výtvarné a architektonické /prostorové/ nad malířské /plošné/*“⁷⁰ Svoboda chtěl vytvořit takový prostor, který bude v podstatě „sledovat“ hercovu akci a bude moci reagovat na jeho pohyby. Bez herce by takováto scéna nemohla fungovat, až s hercovou akcí se může proměňovat, zatmívat, rozjasňovat atd.

Scéna vypadala na první pohled velmi specificky, po celé její šíři se totiž nacházely vysoké štíhlé kmeny bříz, „*kteřé byly v trsech upevněny na rámech zavěšených z provazistě, aniž by se dotýkaly z podlahy.*“⁷¹ Dále byla scéna v podstatě rozdělena do dvou plánů, uprostřed ji přepažil závěs od portálu k portálu, můžeme říct opona, se kterou se manipulovalo dle potřeby. Velmi podstatnou část scénografie tvořilo opět světlo. Skrže nasvícenou zataženou oponu mohl divák

⁶⁷ PTÁČKOVÁ, Věra. *Josef Svoboda*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1984. S. 35–36.

⁶⁸ Tamtéž, s. 36.

⁶⁹ Tamtéž, s. 38.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2012. S. 128.

Fotografie scény – viz příloha č. 7.

vidět siluety postav v zadním plánu. Podle fotek můžeme usoudit, že se během představení různě manipulovalo s nábytkem, ovšem po celou dobu představení se nic neodnášelo z jeviště pryč. Na začátku představení byla opona, rozdělující hrací prostor, v plné šíři zatažena.⁷² Před ní, v pravé části, stál psací stůl, na něm olejová lampa a ke stolu přisunutá dvě polstrované židle. V dalších scénách se ale v předním plánu objevila také jednoduchá dřevěná lavice, houpačka, postel nebo zahradní židle. V zadním plánu stál klavír s typickou klavírní stoličkou s kulatým sedákem, na klavíru svícny a opodál se nacházel menší kulatý stůl s dlouhým ubrusem, u něj polstrované křeslo. Opona se během představení často zatahovala pouze napůl, někdy celá, jindy vůbec. Záleželo na tom, co měl v dané scéně divák vidět, jaké scénické prvky se momentálně využívaly. Vzhledem k tomu, že veškerý mobiliář a rekvizity zůstávaly neustále na scéně, mohlo dění na jevišti působit zmateně, prostor se ovšem měnil díky práci se světlem, „*kteřé vyřezávalo v pruzích světelná zákoutí mezi vertikálním šrafováním.*“⁷³ Jejich přesné využití, popsala Helena Albertová: „*Svoboda vizuálně prodloužil mělké jeviště pomocí zrcadel odrážejících segmenty s břízkami, které se opakovaly jako by ‚donekonečna‘, až k jezeru s odrazem zamlženého měsíce. V pozadí scény bylo totiž umístěno zrcadlo, které bylo nakloněno tak, aby zachytilo malovaný prospekt jezera umístěný v hledišti nad hlavami diváků. Světlo z reflektoru, dopadající na prospekt pod přesně spočítaným úhlem odrazu, vypadalo jako měsíc v mlhách nad jezerem.*“⁷⁴ Vzhledem k tomu, že nikde nejsou dostupné scénografické návrhy Josefa Svobody,⁷⁵ nemohu je porovnat s konečným výsledkem scénografického řešení.

Co se týče kostýmů, které navrhla kostýmní výtvarnice Helena Bezáková, byla Libuše Šafránková jako Nina oblečena v bílých volných šatech s krátkými volnými rukávy. Na jedné z fotografií, kde je zachycena na houpačce, má přes ramena přehozený šál, jehož dva cípy jí volně vlají podél paží. Kostým v „letu“ na houpačce opět evokoval letícího racka, myslím si ale, že nebyl až tak efektní jako plizované šaty Marie Tomášové. Otomar Krejča ml. (Treplev) je na fotografiích zachycen v černé košili a společenských kalhotách, které byly zřejmě semišové. Kostým

⁷² Viz příloha č. 8.

⁷³ ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. S. 128.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Scénografické návrhy nejsou uloženy ani v soukromém archivu Josefa Svobody, v jeho bývalém ateliéru v rodinné vile na Barrandově.

Vlasty Chramostové – upnuté šaty až ke krku s dlouhými rukávy a klobouk – dotvářel eleganci slavné herečky Arkadinové. Ostatní mužské postavy se na scéně většinou objevily v košilích a sakách.

5.3. Režie a herectví

I pro tuto inscenaci využili inscenátoři překlad hry od Josefa Topola. Již v předchozí kapitole jsem nastínila, že se v této inscenaci Krejča rozhodl pro zásadní úpravu textu, která mu umožnila úplně nové pojetí *Racka*.⁷⁶ Postup, který zvolil při inscenování této hry v Divadle za branou, nevyužil poprvé. Už v předchozích inscenacích *Lorenzaccia* a *Ivanova* se odchýlil od chronologického uspořádání děje a pro stejný postup se rozhodl i nyní. Přesouval a různě prolínal časové i dějové roviny, a vytvořil tak nový scénosled.⁷⁷ Sama Helena Glancová, která Krejčovi dělala asistentku režie, při rozhovoru mluvila o tom, že na diváka mohla inscenace působit zmateně. Jak ale Kraus příhodně zmínil, kdo se snažil „režisérovo podání průběžně konfrontovat s původní verzí hry, [Krejčův záměr] přesunul pozornost diváka od dramatického příběhu a jeho postav na jejich představitele, na herce, na herecké ‚drama‘.“⁷⁸

Inscenace nezačala Medvědňkovou replikou („Že vy pořád chodíte v černém?“⁷⁹), tak jak to stojí v textu. Krejča na začátek situoval pátou repliku posledního dějství hry, Mášín povzdech, po němž následuje čechovovská pauza.⁸⁰ Z materiálu publikovaného v knize *Divadlo jsou herci* se přesně dozvídáme, co se dělo na jevišti na začátku (v prologu) celé inscenace: „Jeviště diagonálně prolíná červená opona, zezadu prosvícená, na ní se promítají stíny postav. Světlo v hledišti zhasíná – opona se pomalu otevírá a odkrývá řadu herců-postav (mají kabáty, klobouky, šály): Medvědňko, Dorn, Trigorin, Polina, Arkadinová, Nina, Máša se svícem v ruce, Konstantin, Sorin, Šamrajev. Vzadu stojí Jakov a ostatní sloužící u převráceného pódia.“⁸¹

⁷⁶ Herecké obsazení: Arkadinová – Vlasta Chramostová, Trepjev – Otomar Krejča ml., Sorin – Miloš Nedbal, Nina – Libuše Šafránková, Šamrajev – Milan Riehs, Polina – Věra Bublíková, Máša – Marie Tomášová, Trigorin – Bořík Procházka, Dorn – Ladislav Fišer, Medvědňko – Vladimír Matějček, Jakov – Jaromír Janeček, kuchař, panská sloužící – externisti.

⁷⁷ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001. S. 415.

⁷⁸ Tamtéž, s. 415 a 417.

⁷⁹ ČECHOV, A. P. *Racek*. 1. vyd. Přeložil TOPOL, Josef. Praha: DILIA, 1961. S. 4.

⁸⁰ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001. S. 420.

⁸¹ KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 117.

Jak již bylo řečeno, Krejča využil Topolův překlad *Racka* i nyní a jeho součástí zůstaly také „písně *M. Ponce* na texty *J. Topola*, který se v nich inspiroval básněmi *ruských symbolistů*.“⁸² Hned po roztažení opony tak začal Trigorin zpívat a k němu se postupně přidali i ostatní.

Ukázka scénického řešení prologu:

Trigorin začne zpívat, všichni tiše zpívají s ním:

„Zase táhnou jasným nebem ptáci

letí vysoko v širou dál...‘

Máša zavolá na místě: Konstantine (Každý na její zvolání individuálně zareaguje.)

„Postůj poutníče, a pověz nám, co je v té dálce a cos tam potkal?... ‘

Máša: Konstantine!

Konstantin přestal zpívat, vyjde z řady, svléká si kabát a jde kolem psacího stolu ke klavíru vpravo dozadu. Medvěděnko přejde na jeho místo a uchopí také svícen, který Máša drží v ruce. Sorin přechází ke svému pojízdnému křeslu; sedne si.

Máša: Konstantine!

Trigorin přejde vedle Arkadinové, oba se dívají na Ninu, která povystoupila z řady.

Polina přejde k Dornovi.

„Potkával jsem všude vaše bratry

každý z nich se mne na vás ptal...‘

Máša: Konstantine!

Polina obejmě Dorna, Šamrajev se rozchechtá a přechází dozadu.

Máša: Konstantine!

„Leť zase poutníče, snad povíš nám...‘

Máša: Konstantine!

Máša vyběhne se svícem a pozastaví se před Polinou a Dornem. Medvěděnko ji předběhne – oba pak utíkají dozadu.

OPONA zároveň s jejich pohybem přejde na střed.

„... zda’s někde naši radost nepotkal.

Leť zas, poutníče, snad povíš nám

Zda’s někde naši radost nepotkal.‘

⁸² PATOČKOVÁ, Jana. *Krejčův čtvrtý Racek a poslední sezóna Divadla za branou (1971–1972)*. 2008. [Studie je součástí grantového projektu GAČR, r. č. 408/05/0932/ Umělecké divadlo Otomara Krejči v české divadelní kultuře 20. století/.] Dostupné z WWW: <https://is.muni.cz/el/phil/jaro2010/DVBA006/um/7433914/patockova_posledniracek.pdf>. S. 32.

*Konstantin došel ke klavíru, hraje. Arkadinová a Trigorin zůstanou stát před oponou, Nina vedle nich u opony. Dorn stojí vpravo vedle psacího stolu, Polina ho objímá. Šamrajev sedí na rohu klavíru za Polinou a Dornem.*⁸³

Můžeme si všimnout, že všechny postavy, které divák nejprve viděl pouze jako siluety, byly na jevišti přítomny od samého začátku a postupně je pomalým pohybem odhalila opona. Text přede hry byl omezen na Mášino opakující se zvolání „Konstantine!“, které postupně přerušovalo text písně – jak tvrdí teatroložka Jana Patočková, „*písně i návraty refrénu Konstantine se v nové inscenaci staly jakýmsi mottem, odkazujícím k minulosti, k režisérovi návratům ke hře.*“⁸⁴ Text písně se vracel nejen k minulosti, ale připomínal i důležitou funkci racka v inscenaci. Kromě toho, že se všechny postavy objevily na jevišti v prologu, byly přítomny i v následujících scénách. V přede hře se všichni herci dostali do rytmizovaného pohybu, který předznamenával následné přechody postav mezi epizodami (časovými rovinami). Všechny postavy neustále přihlížely všemu, co se na jevišti dělo, „*ale přestože všechno [pozorovaly], jako by neviděly*“⁸⁵ Krejča k neustálé přítomnosti postav na jevišti řekl, že to, co se dělo ve hře, se stalo „*všem [...]. Všechno v inscenaci má svůj význam: kostým, slovo, pohyb, dekorace, světlo, zvuk.*“⁸⁶ Jednotlivé epizody z prvních třech jednání se postupně přelévaly do jednání čtvrtého. Díky zásadní úpravě textu se z *Racka* stala úplně nová hra a z jednotlivých epizod se stala epizoda jediná.⁸⁷ Po prologu následoval dialog mezi Mášou a Medvěděnkem, který v textu najdeme až ve čtvrtém dějství. Ovšem i jejich počáteční dialog v dějství prvním je strohý a vlastně se od konce příliš neliší. Také Medvěděnkova zmínka o holé kostře divadla, která stojí v zahradě a měla by se strhnout („*V zahradě není vidět ani na krok. Mělo by se říct, aby strhli to divadlo. Ať tam nestraší, už z něho zbyla jen holá kostra – a opona se mlátí ve větru. Když jsem šel včera večer kolem, zdálo se mi, že za ním někdo pláče.*“⁸⁸) předznamenávala mnoho – konec, neúspěch, neschopnost dobýt divadelní svět...

⁸³ KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 117–118.

⁸⁴ PATOČKOVÁ, Jana. *Krejčův čtvrtý Racek a poslední sezóna Divadla za branou (1971–1972)*. 2008. [Studie je součástí grantového projektu GAČR, r. č. 408/05/0932/ Umělecké divadlo Otomara Krejči v české divadelní kultuře 20. století/.] Dostupné z WWW: <https://is.muni.cz/el/phil/jaro2010/DVBA006/um/7433914/patockova_posledniracek.pdf>. S. 33.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 120.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ ČECHOV, A. P. *Racek*. 1. vyd. Přeložil TOPOL, Josef. Praha: DILIA, 1961. S. 54.

Stala se symbolem postupně se rozpadajících životů postav. Treplev se stal úspěšným spisovatelem, ale jeho láska k Nině skončila stejně jako jeho divadlo. Rozpadla se a proměnila v prach. Stejně tak Nina a její kariéra herečky nebo manželství Máši a Medvěděnka – vše zchátralo, stejně jako divadelní scéna na Sorinově statku. Cítíme, že se postavy neustále točily v kruhu – snaha dobýt lásku a umění vedla k opakování situací. V *Rackovi* se také dokola krouží kolem smrti, což už od začátku inscenace evokovaly Mášiny černé šaty. Pro Krause byl „*pocit opakování [...] v Rackovi vyvoláván návratností situací, postojů i motivů. Mnohonásobnou konfrontací přítomného s minulým [...] dosahuje Krejčova úprava bezprostředně vnímatelného znázornění času jako dramatického činitele.*“⁸⁹ Závěr inscenace uzavřel pomyslný kruh, v němž se postavy celou dobu nacházely.

Ukázka scénického řešení závěrečné scény:

Výstřel. Vítr. Všichni se na sebe vzájemně podívají. Nina přeběhne dopředu před psací stůl mezi břízy.

Arkadinová vykřikne a vstane: Co je to?

Všichni vstávají.

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

Dorn se shýbne pro svůj kufřík na zemi za divanem. Všichni si sedají, jen Arkadinová zůstane stát.

Sorin vzadu v křesle: Kde je Kostá? Kde je Kostá? Kde je Kostá?

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

Máša se divně zasměje. Polina si oddechne. Šamrajev se rozchechtá. Trigorin přejde k psacímu stolu a sedá si k němu. Všichni se znovu posadí.

Dorn zpívá a usazuje také Arkadinovou ke stolu: Já znovu před tebou jsem jako očarován...

Arkadinová mluví do jeho zpěvu: Fuj to jsem se lekla. (sedá si, mluví ke všem)

Připomnělo mi to, jak... (upravuje se) Až se mi zatmělo před očima... Dá impuls: Pojdme hrát dál!

Dorn obešel stůl, zezadu přistoupí k Trigorinovi, ukazuje na časopis na stole: V minulém čísle byl takový článek... (s pohledem na Trigorina) od nějakého

⁸⁹ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001. S. 424.

Američana, a napadlo mě, že se vás příležitostně zeptám... (Trigorin vstává, jdou dopředu) tenkrát mě to velmi zaujalo... Dorn a Trigorin stojí vpravo vpředu.

Dorn bez pohledu dělá levou rukou gesto k Trigorinovi. Mluví tlumeně, výrazně artikuluje: Odvedte někde paní Irinu. Ohlédne se po Arkadinové.

Arkadinová zpívá: A já se stínů ptám...

Dorn: Jde totiž o to, že Konstantin se zastřelil...

Trigorinovi vylétnou ruce nahoru, Dorn mu je zatlačí zpátky, jde dozadu.

Arkadinová mu mává, Dorn jí také zamává. Vrací se na své místo, cestou si brouká „Po nočním nebi luna bílá...” všichni si broukají s ním.

OPONA SE ZATAHUJE

Máša říká čísla.

ZNÍ VÍTR.

Trigorin dochází na svoje místo, oba s Dornem si sedají. –

SVĚTLO V HLEDIŠTI.

Všichni pomalu nastupují do řady (Máša stále říká čísla)

DĚKOVÁNÍ.⁹⁰

Velmi důležitou replikou se v závěrečné scéně stalo Sorinovo opakované zvolání – „Kde je Kosťa?”. Vrátilo diváky zpátky na začátek inscenace do samotného prologu, v němž zase Máša opakovaně volala Treplevovo jméno – „Konstantine!“. Jak už jsem zmiňovala – smrt je v inscenaci všudypřítomná, především díky Sorinově pomalému umírání, „jeho neustálé upadání do spánku, nevolnost a mdloby působí v Krejčově inscenaci dojmem neustálého pokušení smrti. Avšak smrt, ačkoliv dvakrát sáhne po Treplevovi, nikdo nechce brát na vědomí, jako by ani ona neměla pevné místo ve světě vyvrácených hodnot a proto se musela vydávat za prasklou lahvičku s éterem.“⁹¹ Celou inscenaci tak rámoval jasný oblouk, který započal marným Mášiny voláním po muži, jehož osud byl už od začátku naznačen v rozpadlém divadelku a neúspěšným přijetím jeho nových forem. Zakončilo jej pak volání Sorina, který jako jediný vycítil, že se Konstantinův osud naplnil. Všechny postavy chtěly Dornovu vysvětlení věřit. Témata konce, zmaření a neúspěchu jsou v inscenaci zásadní. O to příhodnější je fakt, že Racek byl

⁹⁰ PATOČKOVÁ, Jana. *Krejčův čtvrtý Racek a poslední sezóna Divadla za branou (1971–1972)*. 2008. [Studie je součástí grantového projektu GAČR, r. č. 408/05/0932/ Umělecké divadlo Otomara Krejči v české divadelní kultuře 20. století/.] Dostupné z WWW: <https://is.muni.cz/el/phil/jaro2010/DVBA006/um/7433914/patockova_posledniracek.pdf>. S. 34.

⁹¹ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001. S. 424.

poslední inscenací, kterou Krejča v DZB nazkoušel. Sám ale nepracoval s myšlenkou, že to je opravdu poslední inscenace, přestože se zdá, že svým *Rackem* konec Divadla za branou vystihl.

5.4. Nové pracovní postupy

Už při zakládání Divadla za branou chtěl Krejča změnit koncepci své práce s herci, avšak až v sezóně 1970/1971, při studiu Čechovova *Racka*, se režisér rozhodl pro zkoušky, v nichž se pokusil uplatnit nové pracovní postupy. Pro herce v nich měla být samozřejmá samostatná tvořivost, měli by sami v sobě objevovat – tvořit. Krejča nehledal imitaci skutečnosti, „[šlo mu] o *fascinující patos, projev vášnivý, citlivý, vzrušený, výrazný; ale bez obligátnosti vnějšího výrazu...*“⁹² Co se týče spolupráce režiséra s herci, nechtěl nadále pracovat tím způsobem, že bude hercům sám stavět situace a říkat jim, proč jdou zprava doleva, proč se zastaví uprostřed jeviště a proč má herec myslet zrovna na to či ono. Režisér měl klást hercům otázky, měl „*upevňovat, upřesňovat, prohlubovat, rozvíjet, citlivě a nenápadně směřovat hercův projev; [pokusit se] naladit na hercovo cítění a spolu s ním každou situaci prozkoumat...*“⁹³ Herec si měl následně na kladené otázky odpovídat a tyto odpovědi ztělesňovat. Když herec prošel procesem tázání, hledání a pochopení, aktivizoval tak sám sebe. Zde je pro příklad výčet několika otázek z *Racka*, na které měl herec hledat odpovědi: „*Proč se Konstantin ptá Niny ‚Jste tu sama?‘ Proč Nina odpovídá tak stručně (Sama)? Proč jí Konstantin pokládá racka k nohám a proč to dělá beze slov? Proč se Nina ptá ‚Co to děláte?‘ Proč považuje Konstantin zabití racka za ohavnou věc, proč ji přesto provedl a opakuje slovy přesně to, co udělal? [...]*“⁹⁴ V nových postupech nemělo jít o to, že se herec stane svým režisérem. Režijní složku měl stále zastupovat samotný režisér, herec měl ale hledat „*osobní, osobitou pravdivost a upřímnost svého projevu, jeho jedinečnost a nezaměnitelnou původnost*“⁹⁵

5.5. Ohlasy v tisku

Vzhledem k době, ve které se uskutečnila premiéra *Racka*, nebylo možné, aby v tisku vyšly rozsáhlé recenze, že Divadlo za branou uvedlo další Čechovovu hru. Výjimky tvořily recenze od dvou francouzských kritiků – Denise Bableta

⁹² KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 62.

⁹³ Tamtéž, s. 63.

⁹⁴ Tamtéž, s. 64.

⁹⁵ Tamtéž, s. 65.

a Emila Copfermana. Bablet o *Rackovi* mluvil jako o „nejdokonalejším, nejbohatším a nejhutnějším představení“⁹⁶ a dále o něm napsal, že je „sladěno jako orchestr ve všech složkách, neboť Krejča dovede spojit prostor, světlo i zvuk tak, jak to dnes neumí žádný jiný režisér.“⁹⁷ Copferman zase vyzdvihl herecký výkon Libuše Šafránkové, o které napsal: „Kdo z diváků by mohl zapomenout na Ninu, jak ve vlajícím bílém rouchu přibíhá [...] po břehu jezera, na podivuhodnou svěžest v podání devatenáctileté herečky Libuše Šafránkové?“⁹⁸ Několik zmínek o *Rackovi* se také objevilo v tisku poté, co s inscenací soubor hostoval v Brně v Divadle bratří Mrštíků krátce po pražské premiéře: „Bylo to představení fascinující svou dokonalostí, propracovaností, sevřeností, gradací a profesionálností, a na jeho velikosti a významu neuberou ani některé ze zbývajících hereckých výkonů, o nichž by bylo možno diskutovat.“⁹⁹ I z tohoto mála ohlasů můžeme usoudit, že se jednalo o významnou inscenaci, která sklidila úspěch u diváků. Především se ale tato inscenace stala vrcholem DZB, v níž Krejča rozvíjel své předchozí postupy a snažil se uplatnit naprosto odlišný přístup k hercům.

⁹⁶ PATOČKOVÁ, Jana. *Krejčův čtvrtý Racek a poslední sezóna Divadla za branou (1971–1972)*. 2008. [Studie je součástí grantového projektu GAČR, r. č. 408/05/0932/ Umělecké divadlo Otomara Krejči v české divadelní kultuře 20. století/.] Dostupné z WWW: <https://is.muni.cz/el/phil/jaro2010/DVBA006/um/7433914/patockova_posledniracek.pdf>. S. 37.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž, s. 35.

6. KOMPARACE INSCENACÍ

Dle předchozích analýz je jasné, že obě inscenace byly naprosto odlišné, a to i přesto, že se na nich podíleli stejní inscenátoři – tentýž režisér, scénograf, dramaturg i překladatel.

Obě inscenace rozhodně ovlivnily okolnosti, v nichž vznikaly. Důležité je si uvědomit, že inscenace v Národním divadle vznikla ke zmíněnému 100. výročí narození A. P. Čechova, protože je obecně známo, že Krejča Čechova velmi obdivoval a ctil, a proto si myslím, že z tohoto důvodu při inscenování *Racka* v ND nezasahoval tolik do textu a nikam ho zásadně neposouval. Zároveň hru ale dokázal zaktualizovat tak, aby se svými tématy dotýkala současného diváka, k čemuž jistě dopomohl nejen nový svěží překlad, ale i moderní scénografie, ve které Svoboda využíval novodobé scénografické postupy a technologie.

Oproti tomu v Divadle za branou vznikla nová výrazná úprava textu, při jejímž inscenování Krejča využil odlišné pracovní postupy. Mezi těmito dvěma inscenacemi uběhlo dvanáct let, během nichž Krejča vytvořil mnoho nových inscenací (např. *Romeo a Julie*, 1963; *Tři sestry*, 1966; *Lorenzaccio*, 1969; *Ivanov*, 1970), v nichž rozvíjel svůj styl, nacházel nové principy, hledal nová témata atd.

6.1. Hlavní témata a motivy

Nejzásadnější proměna byla především v tom, jaký obrovský zásah do textu inscenátoři zvolili při zkoušení *Racka* v DZB – vznikla nová montáž textu, která přinesla nové možnosti inscenování. Helena Glancová se při našem rozhovoru zmínila o Krejčově obavě z radikální úpravy Čechovovy hry, protože pro Krejču znamenal text všechno: „*Text je pro mne nejvyšší zákon, zvláště když jde o tak velkého básníka, jako je Čechov. Text je třeba na jevišti konkretizovat jako divadelní dílo. Pro divadlo je text jen základ, ale obsahuje všechno.*“¹⁰⁰ Mohli bychom říct, že z *Racka* A. P. Čechova se stal *Racek* Otomara Krejči. Samozřejmě obecně platí, že režisér je autorem inscenace, na jevišti vzniká nové umělecké dílo, ale v tomto případě vznikla také prakticky úplně nová hra, což připustil i sám Krejča. Kromě toho, že se jednotlivé epizody z prvních třech dějství přelévaly do dějství čtvrtého, byl tento *Racek* zvláštní i tím, že po celou dobu představení neopustil nikdo z herců jeviště. Na začátku byla na scéně Arkadinová s Trigorinem

¹⁰⁰ KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 77.

ze čtvrtého jednání a do toho vběhla Nina z prvního jednání, ale ti dva zůstali stát opodál, a dokonce občas pronesli repliku týkající se Niny a jejího osudu z posledního dějství.

Podle mého názoru Krejča v inscenaci použil filmové postupy. Když ve filmu jedna postava vypráví někomu příběh postavy druhé, divák během tohoto vyprávění sleduje postavu z vyprávěného příběhu. Uvedu příklad: když společnost mluvila o osudu Niny, jejíž sen o herectví se nenaplnil a přišla o své prvorozené dítě, divák byl svědkem „filmového stříhu“. Během vyprávění sledoval se společností Ninu v černých šatech, které symbolizovaly, že už není ta neposkvrněná duše. Hned na to mu ale inscenátoři připomněli, jaká byla Nina před svým odjezdem – čistá duše v šatech bílých, rozevlátých, naivní, plná naděje a optimismu. Přítomnost a minulost se v inscenaci neustále přelézaly přes sebe.

Čtvrté jednání, do kterého inscenátoři postupně vsadili všechny předešlé epizody, nebylo pouhou vzpomínkou na minulost, bylo to hledání momentů, v nichž započaly všechny chyby a omyly, kterých se postavy dopustily. Závěr vracel diváky na začátek, všechny postavy a jejich vztahy byly propletené, stejně jako jednotlivé epizody. Máša v prologu volala Konstantinovo jméno, v závěru jej volal Sorin. Pocity, které prožívala Máša na začátku, prožíval Konstantin na konci – ona toužila po jeho lásce, Konstantin zase nedokázal žít bez Niny. Nina, která zpočátku toužila po herecké slávě, na konci toužila po obyčejné lásce. V závěru inscenace, když mluvila s Konstantinem, chtěla mluvit s Trigorinem, a Konstantin, který toužil slyšet, že se navrátila kvůli němu, neunesl její neutuchající lásku k jeho sokovi. Díky těmto spleťtým situacím a vztahům si uvědomujeme, že vše, co se stalo, se stalo všem – přesně tak, jak tvrdil Krejča. Když se postavy na jevišti vzájemně pozorovaly po celou dobu svých jednání, byly zaslepeny. Odpovědi měly přímo před sebou, raději je ale neviděly. Sám Krejča o Čechovových postavách mluvil jako o lidech, kteří věří, že nakonec bude všechno dobré. Chtěli se vyhnout utrpení, a proto nikdo v závěru *Racka* nevěřil výstřelu, i když ho všichni slyšeli, a raději uvěřili prasklé lahvičce s éterem. Je to zkrátka snazší, než se potýkat s dalším trápením. Ze své analýzy usuzuji, která podstatná témata inscenace DZB rozvíjela: neschopnost čelit a vypořádat se s problémy a různými životními situacemi, zaslepenost, neustálé návraty k minulosti a neschopnost unést realitu. Inscenace přinesla také zásadní téma neúspěchu, což už jsem zmiňovala v samotné analýze.

Inscenace Národního divadla si zase kladla za cíl oslavit Čechova jako dramatika a s tímto faktem se ke hře také přistupovalo. Zároveň ale Krejča uplatnil interpretační přístup a snahu zaktualizovat dílo a přiblížit jej současnému divákovi. Absurdní jednání a pronášení replik, v nichž postavy kladly důraz na nepodstatná sdělení, evokovalo téma, které bylo, je a bude aktuální pravděpodobně vždy – tj. upínání se k nepodstatnému, řešení malicherností, mluvení o banalitách, které nám zbytečně berou náš drahocenný čas. Postava Niny zde zase figurovala jako symbol mládí, mladistvé naivity, která se po dvou letech navrácí „poskvrněná“ realitou a životními zkušenostmi.

6.2. Režijní postupy a herectví

Racek v Národním divadle byl pro Krejču jakýmsi odrazovým můstkem. Jeho pietní pojetí s sebou neslo aktuální výpovědi, a dokázal tak divákovi, že v Čechovově *Rackovi* jsou nadčasová témata, která zasáhnou každého z diváků, jako láska, smrt nebo hledání smyslu života. Krejča se především snažil hledat vnitřní rozpory postav. Nezajímal ho ani tak děj, ale to, jaké jsou postavy uvnitř. Pod povrchem na první pohled banálních dialogů nacházel jejich tragičnost a jejich touhy. Čím hlouběji danou hru zkoumal, tím více se měnily motivace jednání jednotlivých postav. Před *Rackem* v DZB režíroval *Racka* dvakrát v zahraničí, v Bruselu (1966) a ve Stockholmu (1969), čemuž se budu krátce věnovat v následující podkapitole.

Když si vedle sebe „postavíme“ oba Krejčovy pražské *Racky*, můžeme sledovat, jak o Čechovově hře přemýšlel a jak se proměnila jeho režijní práce. Úplně nové postupy se rozhodl využít při inscenaci *Racka* v DZB. Přestože mu tento záměr zkomplikoval fakt, že se blížil konec divadla a v souboru byly vypjaté vztahy, uplatnil je alespoň v počátku zkoušení. V DZB inscenoval Krejča již svoji čtvrtou inscenaci *Racka*. Nechtěl se ale opakovat a vracet se k tomu, co diváci už znali. Inscenátoři zároveň do inscenace vkládali prvky, které využili v předešlých inscenacích Čechova. Například kmeny bříz připomínaly březové háje z *Ivanova*.¹⁰¹ O novém Krejčově přístupu k hercům jsem psala v analýze. V této kapitole je ale nutné se k jeho „poobrácenému způsobu herecké práce“ ještě krátce vrátit. Jedním z podnětů k založení DZB byla nespokojenost s hereckým uměním. Již v počátcích se mluvilo o tom, že by se herecký projev měl podobat dialogu s divákem, „*jakési*

¹⁰¹ PATOČKOVÁ, Jana. O přemáhání překážek: Krejča a Svoboda v Divadle za branou. *DISK*. 2012, č. 39, s. 98.

osobní zповědi“¹⁰² Krejča o režisérovi přemýšlel jako o někom, kdo stál na stupních chrámu a z velké dálky k sobě zval, přitahoval a lákal putující ovečky. Režisér si na počátku zkoušení popsal herecké akce a následně svoji představu předkládal hercům. Krejča chtěl tento způsob změnit a donutit tak herce, aby si samostatně hledali cestu ke svým postavám. Proto si režisér v počátku zkoušení měl nejprve připravit otázky pro herce, které jim bude klást – tím herce pouze nasměrovat a rozvíjet. Herec si měl následně sám zodpovědět kladené otázky a svými odpověďmi se tak aktivizovat.¹⁰³

6.3. Praha – Brusel – Stockholm – Praha

Vzhledem k tomu, že mezi oběma pražskými inscenacemi *Racka* zrežíroval Krejča stejnou hru dvakrát v zahraničí, rozhodla jsem se vysledovat jisté mezistupně, které zahraniční inscenace přinesly. Jako jeden z hlavních zdrojů pro vysledování vývoje posloužila stať, která je jednou ze čtyř částí knihy *Racek. Od Stanislavského k Otomaru Krejčovi* od norského badatele Kjella Helgheima.¹⁰⁴

Po pražském *Rackovi* z roku 1960 následoval *Racek* v Bruselu, kterého Krejča režíroval o šest let později. Srovnání těchto dvou Krejčových inscenací dokázalo, že byly vytvořeny podle stejné režijní koncepce, scénografická řešení byla téměř totožná. Kjell Helgheim ve své stati rozebíral jednotlivá dějství a srovnával je s pražskou inscenací. Výraznou změnou bylo Krejčovo vnímání postavy Niny Zarečné. V bruselské inscenaci totiž nepatřila ve čtvrtém dějství výpověď Niny „*přítomnému Treplevovi, ale nepřítomnému Trigorinovi, takže vzniklo napětí mezi promluvou Niny v přítomnosti Trepleva a její utajenou psychickou intencionalitou.*“¹⁰⁵ Pro Krejču už Nina nebyla jen čistý, křehký racek. V ND ji vnímal jako mnohem ideálnější postavu, to se ale následnými inscenacemi změnilo.

¹⁰² KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. S. 61.

¹⁰³ Tamtéž, s. 61 a 63.

¹⁰⁴ HELGHEIM, Kjell. *Racek: Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969*. Přeložila STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Divadelní revue*, Praha: Divadelní ústav, 2005, č. 1, s. 30–53.

Též dostupné z WWW:

<https://is.muni.cz/el/phil/jaro2010/DVBA006/um/7433914/helgheim_racek.pdf?lang=c>

¹⁰⁵ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze). S. 207.

Co se týče stockholmské inscenace, kterou Krejča inscenoval v roce 1969, opět se inspiroval předchozími inscenacemi z Prahy a Bruselu. Ojedinelým a velmi nápaditým prvkem bylo opětovné využití stromů a větví. Zásadní rozdíl byl ale v tom, že scénu Městského divadla, ale i celý divadelní sál, tedy hlediště, strop i zdi, pokrývala světelná projekce černobílého lesa. Jeviště s hledištěm tato projekce propojila a vytvořila společný prostor. Dokonce se odrážela na divácích, kteří se v tu chvíli stali součástí scény a návštěvníky Sorinova statku. V pražské a bruselské inscenaci Svoboda zasadil na jeviště pohyblivý chodník, po němž Nina přiběhla na scénu. Ve Stockholmu nebylo možné využít stejný princip, protože jeviště Městského divadla bylo příliš malé na to, aby Nina běžela z hloubky jeviště a Konstantin naproti ní z forbyny. Přesto Nina nastoupila slavnostně – přiběhla na vyvýšený nasvícený stupínek, celá zadýchaná se ovívala šálem a vzpřímeně stála v zadní části jeviště, dokud k ní nepřišel Konstantin a neobjal ji. Krejča také v každé inscenaci odlišnými aranžmá předznamenal nelehký vztah Niny a Konstantina. V pražské a bruselské inscenaci byla tato situace vyjádřená Kostovým zakopnutím, když běžel vstříc naproti Nině, která poprvé přicházela na scénu. Konstantinův následný pád na zem symbolizoval, že ani jeho vztah s Ninou nebude probíhat bez větších pádů. Ve stockholmské inscenaci Krejča vyjádřil stejnou situaci jiným způsobem. Konstantin se od Niny odtrhnul a odešel za oponu divadélka, kterou spustil dolů – on zůstal za oponou, ona před oponou. V následující pražské inscenaci z DZB Krejča nejen prohluboval předešlý přístup ke hře, ale přišel i s úplně novým pohledem a s velmi radikální adaptací.¹⁰⁶ Divadlo za branou bylo omezeno malým prostorem stejně jako Městské divadlo ve Stockholmu. Vezmeme-li pro srovnání opět nástup Niny, nebylo možné znovu využít pohyblivý chodník k navození pocitu dálky, z níž měla Nina nastoupit. Svoboda v tomto případě využil zrcadla, která opticky jeviště prodloužila.

6.4. Scénografická řešení

Obě inscenace vznikaly v naprosto odlišných prostorech, čemuž se Svoboda musel přizpůsobit. V Národním divadle (jak bylo zmíněno i v recenzích) se Svoboda pokusil pojmout prostor diametrálně odlišně, než jak byl Čechov do té doby inscenován. Scéna nebyla hojně přesycena nábytkem či jinými rekvizitami.

¹⁰⁶ HELGHEIM, Kjell. Racek: Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969. Přeložila STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Divadelní revue*, Praha: Divadelní ústav, 2005, č. 1, s. 30–53.

Též dostupné z WWW:

<https://is.muni.cz/el/phil/jaro2010/DVBA006/um/7433914/helgheim_racek.pdf?lang=c>.

Inscenátoři se především snažili oprostít od všeho ruského, což také musel brát Svoboda v potaz. Jednalo se o otevřený venkovní prostor, který na první pohled zaujal poutavým scénickým prvkem – navěšenými větvemi stromů, což i mě osobně okamžitě upoutalo a vrylo se do paměti. Takovýto specifický prvek najdeme i v *Rackovi* z DZB, kde Svoboda po celé šíři jeviště „nasázel“ štíhlé kmeny bříz.

Jak už jsem zmiňovala v předchozí kapitole, v obou inscenacích dokázal Svoboda pomocí scénografie zdůraznit slavnostní příchod Niny, v obou případech jiným způsobem. V Národním divadle se už tak velmi hluboké jeviště prohloubilo ještě využitím pohyblivého chodníku, který vlastně „zpomalil čas“ a prodloužil její příchod, jenž byl důležitým symbolem mládí. V Divadle za branou zase Svoboda využil zrcadla, která odrážela jednotlivé kmeny bříz, a divák měl tak pocit, že jeviště je nekonečně dlouhé. Pohyblivý chodník údajně nebyl nadále během představení využíván, proto se můžeme domnívat, že prohloubit jeviště pomocí zrcadel pro navození pocitu dálky bylo velmi příhodné řešení zvláště i proto, že prostory DZB s Národním divadlem nelze absolutně srovnávat. Na těchto dvou příkladech si alespoň můžeme uvědomit Svobodovu nápaditost a jeho souznění s prostorem, v němž zrovna tvořil. Kromě toho bylo pro scénu v DZB rozhodující, že všichni herci budou na jevišti během celého představení. Svoboda tedy musel přizpůsobit scénu pozměněnému textu, k čemuž využil i světlo, které hrálo velkou roli v obou inscenacích. V DZB v podstatě dotvářelo herecké akce a stávalo se jejich součástí. V ND zase vytvořil světelné paprsky a celá scéna působila snově – Svobodova scénografie budila dojem impresionistického obrazu. Svoboda sám říkal, že ho vždy fascinovaly světelné paprsky, které prosvítaly skrze okna katedrál, a přesně toho chtěl také dosáhnout. V *Rackovi* z ND opravdu paprsky lemovaly navěšené větve stromů.

6.5. Okolnosti vzniku inscenací

Ze svých analýz usuzuji, že se Krejča nenechal nijak výrazně ovlivnit dobou, ve které jeho inscenace vznikaly. Velký vliv na jeho práci měla ale určitě samotná divadla, v nichž je zkoušel.

V Národním divadle byl Krejča v té době již čtyři roky šéfem činohry a snažil se koncipovat nějaký program, směr, kterým by se mělo divadlo ubírat. Chtěl se přiblížit se svou „dílnou“ soudobým divákům, promlouvat k nim současnou

češtinou, předávat jim aktuální témata skrze nové hry českých básníků – dramatiků (*Srpnová neděle* (1959), *Křišťálová noc* (1961) – Hrubín; *Jejich den* (1957), *Konec masopustu* (1962) – Topol; *Majitelé klíčů* (1962) – Kundera). Zároveň volil hry klasických autorů, jako například právě od Čechova. Jeho *Racek* byl považován za přelomovou inscenaci, v níž s Krausem zobrazili mnoho aktuálních témat, o kterých jsem psala výše. V Divadle za branou nebyl ničím a nikým svázán, mohl naplno a svobodně tvořit a nezastavil ho v tom ani fakt, že jeho divadlu hrozil zánik. Dokazuje nám to, že Krejča chtěl předávat divákům divadelní umění a bylo jedno, co se v té či oné době zrovna dělo – nehodlal se podřizovat ani dělat ústupky. *Racek* v DZB, jemuž předcházely dvě slavné a (pro Krejčovy postupy) podstatné inscenace, tedy *Lorenzaccio* a *Ivanov*, se stal opravdovým vrcholem Divadla za branou. Dvě zmíněné inscenace byly na přípravy velmi komplikované, při jejich zkoušení totiž Krejča zacházel s textem stejným způsobem jako následně s *Rackem*. U *Lorenzaccia* konkrétně nerespektoval jednotlivá dějství a scény – rozdělil je na kratší sekvence a ty potom skládal jako samostatnou textovou koláž. Příběh, který byl původně vyprávěn kontinuálně, se proměnil v hru, složenou z několika mikrosituací, které byly stavěny vedle sebe či naproti sobě, za přítomnosti všech.¹⁰⁷ Následoval *Ivanov*, v němž Krejča uplatnil stejné inscenační postupy jako u *Lorenzaccia*. Herci si při prvním výstupu na jeviště našli své místo, na kterém byli přítomni po zbytek představení. Pokud se zrovna nezapojovali do přímého jednání, komentovali dění na jevišti pouze nonverbálně. V této inscenaci Krejča „zkoumal možnosti svého režijního postupu do krajnosti, neboť chtěl dál svobodně, bez provozních a jistě ideologických ohledů, pokračovat v cestě, [...] kterou nazval ‚režijní představitelství stimulovanou četbou‘.“¹⁰⁸ Koláž jednotlivých obrazů vytvářela divákům mnoho otázek, což nemuselo být každému blízké. *Ivanov* zapůsobil pouze na určitou část publika, ovšem Krejča zde mohl naplno ukázat svůj osobitý režijní styl, který nadále rozvíjel i v *Rackovi*, a proto je stejně jako *Lorenzaccio* důležitým počinem jeho režijní práce.

¹⁰⁷ V *Lorenzacci*, stejně jako v *Rackovi*, byli všichni herci neustále přítomni na jevišti a navzájem se pozorovali po celou dobu představení.

PATOČKOVÁ, Jana. O přemáhání překážek: Krejča a Svoboda v Divadle za branou. *DISK*. 2012, č. 39, s. 91.

¹⁰⁸ Tamtéž.

ZÁVĚR

Cílem mé bakalářské práce bylo zpracovat analýzy dvou odlišných inscenací *Racka* režiséra Otomara Krejči, které vznikly ve dvou různých divadlech (ND a DZB) v časovém rozpětí dvanácti let. Analýzy jsem následně srovnávala a zjišťovala, kam se posunul Krejčův pohled na Čechovovu hru a jakým způsobem se proměnily jeho režijní postupy. Přestože analýzu inscenace z DZB již zpracovala Jana Patočková a inscenací z ND se rozsáhleji zabýval např. Jaroslav Vostrý v časopise *Divadlo* nebo Jindřich Černý v *Divadelních novinách*, mým cílem bylo nashromáždit co nejvíce informací o těchto inscenacích, zabývat se jejich srovnáním a vysledovat mezistupně, které Krejču přivedly k nazkoušení *Racka* v Divadle za branou. Díky porovnání inscenací jsem došla k názoru, že svoji hypotézu stanovenou na počátku výzkumu mohu potvrdit.

Srovnání totiž ukázalo, jak výrazně se proměnilo Krejčovo přemýšlení o samotné hře a zároveň jak ho každá inscenace posouvala a inspirovala v prohlubování nových divadelních možností a principů. Nová montáž textu *Racka* by pravděpodobně nevznikla bez předešlých inscenací *Lorenzaccia* a *Ivanova* a ukázalo se, že pro Krejču, ale i pro Svobodu, byly podstatné zahraniční inscenace *Racka* v Bruselu a ve Stockholmu. Každá inscenace totiž navazovala na předešlou, a Krejča měl tudíž možnost se čím dál tím víc „sblížovat“ s postavami a odkrývat jejich vnitřní rozpory.

V první inscenaci *Racka* využíval především principu absurdity, opakování, převrácené logiky a hlavními tématy byly neschopnost naplnit své sny, mrhání časem a upínání se k banalitám. *Racek* z Divadla za branou zase prolínal časové roviny a hlavním tématem byl neúspěch, ale také zaslepenost a neschopnost čelit realitě. Svoboda zase dokázal, že se uměl přizpůsobit jakémukoliv prostoru, a je jisté, že jeho scénografie naprosto přesně dokreslovala atmosféru obou inscenací, což bylo pro Krejču důležité. Atmosféra, kterou vytvářelo především světlo, se totiž v nich stala dominantou.

Myslím si, že v Krejčově práci nezáleželo na každé jednotlivé inscenaci zvlášť. Ke každé další musel dojít jistým objevováním a zkoumáním možností, které se mu, jakožto režisérovi, nabízely, resp. které mu nabídly předchozí inscenace a on je mohl následně rozvíjet dál. A stejně tak jako musel Krejča ke každé další inscenaci dojít tímto procesem, chtěl v DZB po hercích, aby takto došli ke svým

postavám – kladením si otázek, hledáním odpovědí, objasňováním důvodů. Vzhledem k tomu, že Divadlo za branou bylo nuceno po *Rackovi* ukončit svoji činnost, nebyla šance rozvíjet tuto specifickou práci s herci dál i v následujících letech, v dalších inscenacích.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

KNIŽNÍ TITULY A MONOGRAFIE

ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. ISBN 978-80-7008-290-4.

BROCKETT, Oscar G. a HILDY, Franklin J. *Dějiny divadla*. Přeložili LUKEŠ, Milan a PROKEŠ, Jan. Praha: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.

ČECHOV, A. P. *Racek*. 1. vyd. Přeložil TOPOL, Josef. Praha: DILIA, 1961.

ČERNÝ, Jindřich. *Otomar Krejča*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1964. Edice Proměny, sv. 10.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-86970-63-9.

JANOUSEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989: IV. 1969–1989*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7.

JUST, Vladimír a KNOPP František. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.

KERR, Walter. *Jak nepsat hru*. 2. vyd. Přeložil LUKEŠ, Milan. Praha: ORBIS, 1963. Knihovna divadelní tvorby.

KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001. Edice České divadlo. ISBN 80-7008-113-9.

KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-215-2.

PATOČKOVÁ, Jana a VENCL, Vít. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla – Příloha Divadelní revue 4/2001*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

PTÁČKOVÁ, Věra. *Josef Svoboda*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1983. Edice Režisér – scénograf.

SVOBODA, Josef, HONZÍKOVÁ, Milena. *Tajemství divadelního prostoru*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. Edice Klub čtenářů. ISBN 80-207-0170-2.

TOMÁŠOVÁ, Marie. *Věřit napsaným slovům*. 1. vyd. Praha: Torst, 2017. ISBN 978-80-7215-552-1.

TOPOL, Josef a HVÍŽĎALA, Karel. *Sezóny srdce: collage in adagio*. 1. vyd. Praha: Torst, 2018. ISBN 978-80-7215-565-1.

PERIODIKA

ALBERTOVÁ, Helena. Od Srpnové neděle k Romeovi a Julii. *DISK*. 2012, č. 39, s. 54–57. ISSN 1213-8665.

CÍSAŘ, Jan. Otomar Krejča – umělecký šéf a principál. *DISK*. 2012, č. 39, s. 54–57. ISSN 1213-8665.

ČERNÝ, Jindřich. Po rozhovorech – monolog o stylu a režisérovi. *Divadelní noviny*. 1961. Výstřižek uložen v archivu ND.

DEWWETER, Jaroslav. Nalezený zapalovač. *DIVADLO*. 1960, roč. 11, č. 10, s. 529–532.

GABRIEL, Vladimír. Vysoký cíl. *Kultura*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

HELGHEIM, Kjell. Racek: Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969. Přeložila STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Divadelní revue*. Praha: Divadelní ústav, 2005, č. 1, s. 30–53. ISSN 0862-5409.

KOPECKÝ, Jan. Pospěšte za Čechovem! *Večerní Praha*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

KOŽEVNIKOVÁ, Květa. Ještě jednou Racek: Tentokrát jako čin překladatelský. *PLAMEN*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

MACHONIN, Sergej. Neseme odpovědnost za své životy: K premiéře „Racka“ v Národním divadle. *Literární noviny*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

PATOČKOVÁ, Jana. O přemáhání překážek: Krejča a Svoboda v Divadle za branou. *DISK*. 2012, č. 39, s. 79–100. ISSN 1213-8665.

RAMPÁK, Zoltán. Pohľad pod povrch vecí. *Kulturný život*. 1960, č. 39. Výstřižek uložen v archivu ND.

(sd) Racek v Národním divadle. *Zemědělské noviny*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

SUCHAŘÍPA, Leoš. Vážený soudruhu Krejčo! *Divadelní noviny*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

TURNOVSKÝ, E. Velký umělecký zážitek v Tylově divadle. *Lidová demokracie*. 1960. Výstřižek uložen v archivu ND.

VOSTRÝ, Jaroslav. OD „ČECHOVOVÁNÍ“ K ČECHOVOVI. *Divadlo*. 1960, č. 4, s. 183–193.

INTERNETOVÉ ZDROJE

HVÍŽĎALA, Karel. *Josef Topol: Jazyk je stav duše*. [online]. Datum publikování 20. 3. 2004. Datum poslední revize neuvedeno. [citováno dne 15. 2. 2020]. Dostupné z WWW: <<https://archiv.ihned.cz/c1-14123900-josef-topol-jazyk-je-stav-duse>>.

PATOČKOVÁ, Jana. *Krejčův čtvrtý Racek a poslední sezóna Divadla za branou (1971-1972)*. 2008. [Studie je součástí grantového projektu GAČR, r. č. 408/05/0932/ Umělecké divadlo Otomara Krejči v české divadelní kultuře 20. století/.] Dostupné z WWW: <https://is.muni.cz/el/phil/jaro2010/DVBA006/um/7433914/patockova_posledni_racek.pdf>.

ŠORMOVÁ, Eva. *Divadlo za branou* [online]. Datum publikování neuvedeno. Datum poslední revize neuvedeno. [citováno dne 18. 1. 2020]. Dostupné z WWW: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_za_branou>.

AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE

Otomar Krejča [dokumentární film]. Scénář a režie Aleš KISIL. Česká republika, 2017.

PŘÍLOHY

Příloha č. 1: Fotografie exteriérové scény z *Racka* ND – fotografie uložena v archivu ND.

Příloha č. 2: Fotografie interiérové scény z *Racka* ND – fotografie uložena v archivu ND.

Příloha č. 3: Scénický návrh Josefa Svobody pro inscenaci *Racka* ND – návrh uložen v soukromém archivu Josefa Svobody na Barrandově.

Příloha č. 4: Marie Tomášová jako Nina na houpačce v bílých plizovaných šatech – fotografie uložena v archivu ND.

Příloha č. 5: Ladislav Boháč jako Dorn – fotografie uložena v archivu ND.

Příloha č. 6: Divadelní cedule k premiéře *Racka* ND – cedule uložena v archivu ND.

Příloha č. 7: Fotografie scény *Racka* DZB – fotografie uložena v soukromém archivu Josefa Svobody na Barrandově.

Příloha č. 8: Fotografie úvodní scény *Racka* DZB – fotografie uložena v soukromém archivu Josefa Svobody na Barrandově.



Příloha č. 1.



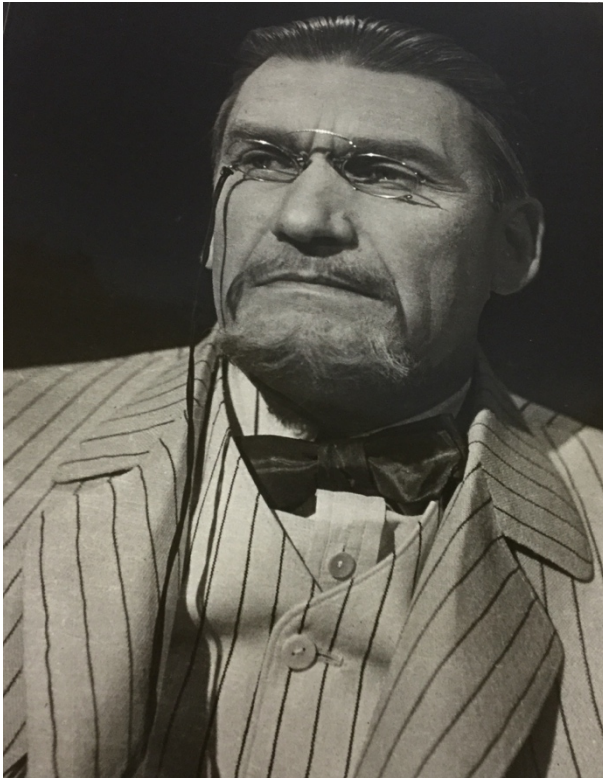
Příloha č. 2.



Příloha č. 3.



Příloha č. 4.



Příloha č. 5.

NÁRODNÍ DIVADLO
HOVĚŘSKÉHO NÁRODNÍHO DIVADLA
 V BUDOVĚ TYLOVA DIVADLA E 949 a

V pátek dne 4. března 1960 v 19 hodin

Svatá československo-sovětského přátelství, nositelé Řádu republiky - Československý výtvarný obědní místo - Národní divadlo, nositel Řádu republiky
 SLAVNOSTNÍ PREMIÉRA POŘÁDANÁ K 100. VÝROČÍ NAROZENÍ A. P. ČECHOVA
 V RAMCI SVĚTOVÝCH KULTURNÍCH VÝROČÍ
 Dvojitá slavnostní představení Národního divadla
 Bedřich Prokeš, laureát státní ceny

ANTON PAVLOVIČ ČECHOV
RACEK
 Komedie o čtyřech dějstvích
 Přeložil Josef Topol

Ima Nikolajevna Arkadimovna, prodávající Trepčevicova, horečka	Vlása Fajmonova
Konstantin Gavrilovič Treplev, její syn	Jan Ticháček
Per Nikolajevič Ševcin, její bratr	Sokolovičová
Nina Michajlovna Zaslavová, dozorkyně skladu	Marie Tamišová, <i>Marie Holcová</i>
Ilja Alexandrovič Samojlov, poručík ve výslužbě, Sotnikův společník	Viktor Vozněsickij, <i>Jan Ševc</i>
Polina Andreevna, jeho žena	Antonín Ševc
Miša, jeho dítě	Dana Melichová, <i>Jan Ševc</i>
Boris Alexandrovič Trigorin, spisovatel	Jan Procházka, <i>Jan Ševc</i>
Jevgenij Sergejevič Drom, lékař	Ladislav Bábek
Sergej Semjonovič Medveděvskij, učitel	Rudolf Lichner, <i>Jan Ševc</i>
Jakov, dítě	Luděk Mlýnský, <i>Jan Ševc</i>
Kučka	Jaroslav Hron, <i>Jan Ševc</i>
Pavla	Eva Janáková, <i>Jan Ševc</i>

Režie: zasloužilý umělec OTOMAR KREJČA
 Scénář: JOSEF SVOBODA, laureát státní ceny
 Režijní spolupráce: JAROSLAV HOKAN

Kostýmy: ERNA VESELÁ Hudba: MIROSLAV PONC
 Představení řídí: Viktor Roubal Zvuková technická spolupráce: Jiří Wagner
 Zvuk: Jaroslav Kovář Klavír: Jaroslava Eliášová

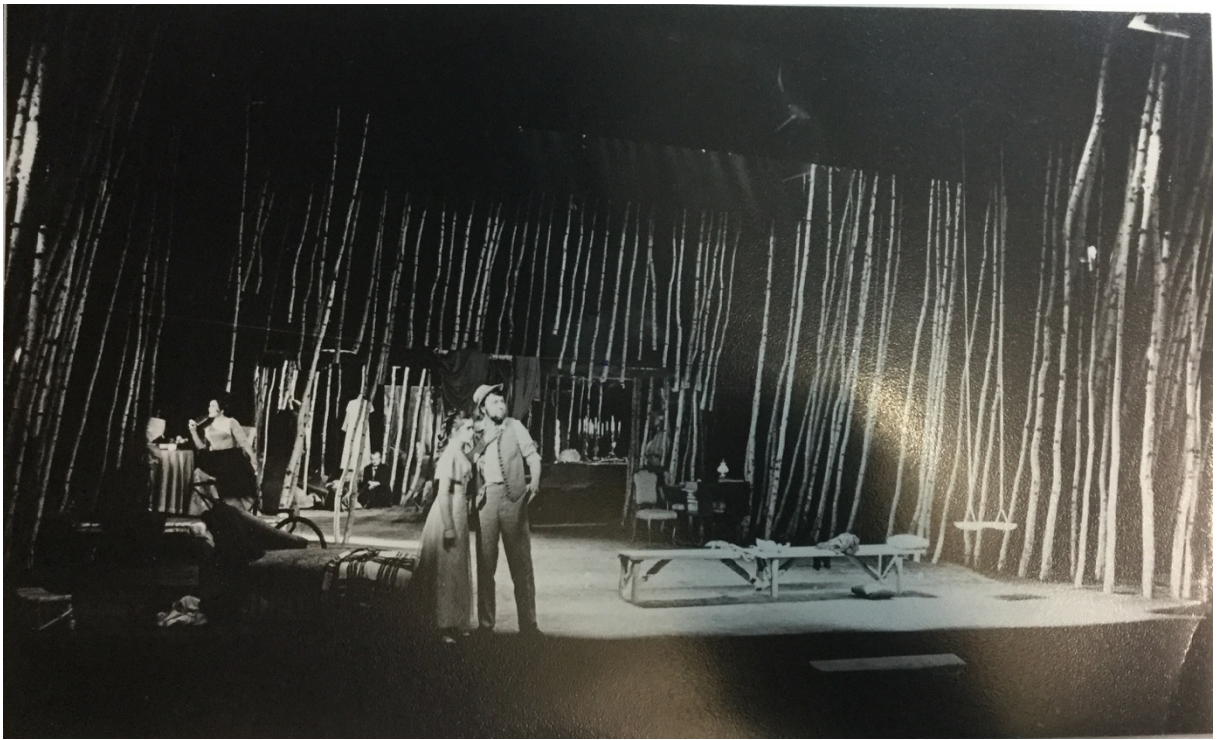
* posilovačka AMU
 Hlavní písňovka po dohodě dějeví
 Po zahájení není dovolen přístup do kulis

Mládeži do 14 let nepřístupno Kvoter před 22. hod.

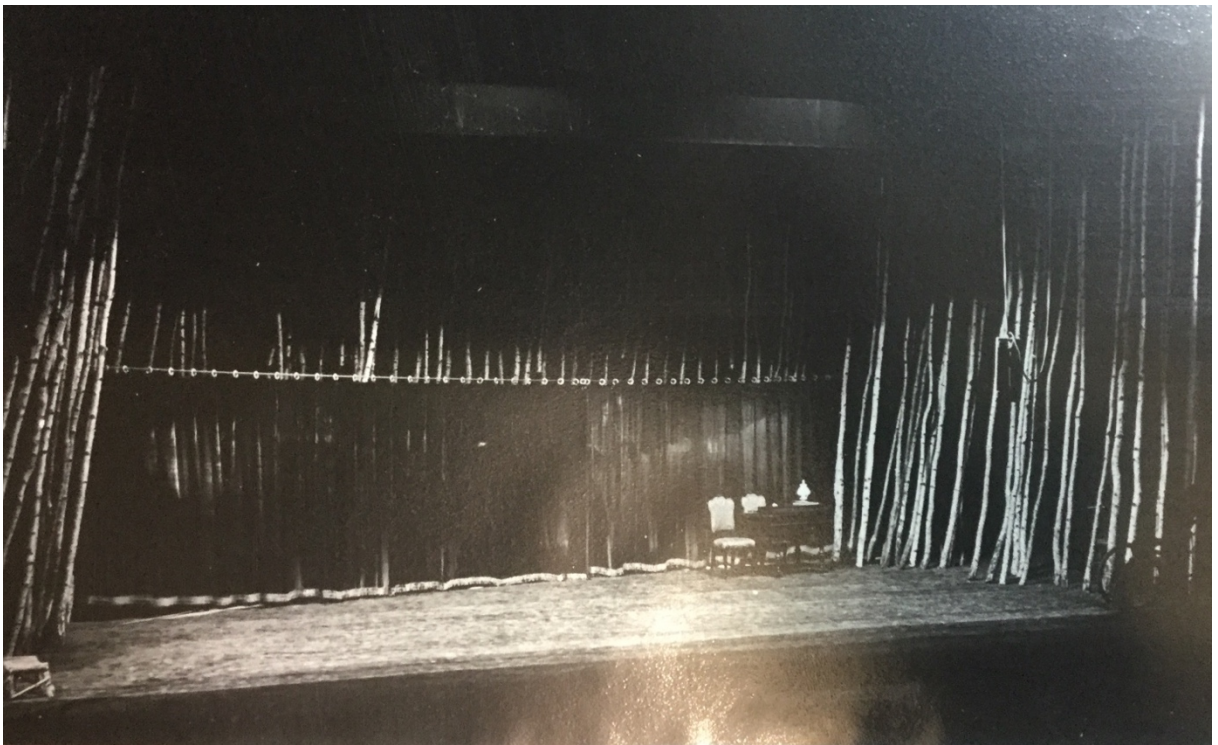
Zítra v sobotu dne 5. března 1960 ve 14.30 hodin NAŠI FURIANTI
 v 19.30 hodin PODZIMNÍ ZAHRADA

F 17280 M 207 - 143

Příloha č. 6.



Příloha č. 7.



Příloha č. 8.