

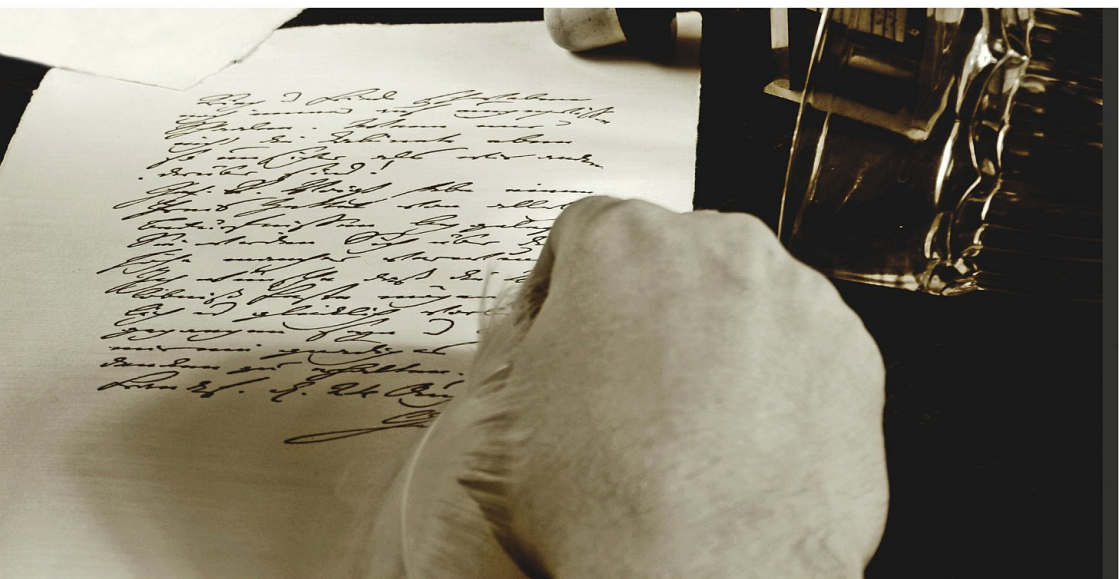


Městská knihovna v Praze

O čem básník ví



Josef Topol



Praha

2017

e-kniha



Městská knihovna v Praze



ůjčujeme:

knihy / časopisy / noviny / mluvené slovo /
hudbu / filmy / noty / obrazy / mapy



přístupujeme:

wi-fi zdarma / e-knihy / on-line encyklopedie /
e-zdroje o výtvarném umění, hudbě, filmu



ořádáme:

setkání s autory / přednášky / koncerty /
filmová představení / výstavy /
aktivity pro děti a jejich rodiče / čtení

www.mlp.cz

knihovna@mlp.cz

www.facebook.com/knihovna

www.e-knihovna.cz



O čem básník ví

Josef Topol

Znění tohoto textu vychází z díla [O čem básník ví](#) tak, jak bylo vydáno v Praze nakladatelstvím Torst v roce 2014. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.

§

Text díla (Josef Topol: O čem básník ví), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), je vázán autorskými právy a jeho použití je definováno [Autorským zákonem](#) č. 121/2000 Sb.



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uved'te autora- Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

Verze 1.0 z 15. 12. 2017.



OBSAH

Eseje	8
O čem básník ví.....	9
Člověk jménem Shakespeare	15
Pas de quatre.....	35
Život má být dílo vlastní duše.....	36
O divadle	45
Autor si v tomto okamžiku připadá.....	46
Já tu nebudu sebekritický.....	47
Bylo to někdy v březnu.....	56
Pražský rozhovor.....	61
Rozhovor 2	66
Scéna v diskusi.....	70
Klicperův Ptáčník mne odedávna přitahoval	74
K hercům na první zkoušce hry Dvě noci s dívkou.....	79
Dramatici o dramatu I.....	92
Já nejsem koncepční člověk.....	105
O divadle na podzim 1988	110
Jaký má divadlo smysl v dnešním světě a co znamená pro vás osobně?	111
O výtvarném umění a fotografii.....	112
Kde chodí andělé.....	113
Být raněný slepotou.....	115
Tkaní Jana Hladíka	116
Konečně jsem u Olgy Karlíkové.....	119
Byl jeden fotograf	122
Vzpomínkové a příležitostné texty	127
Proč jsem psal	128
Z amerických zápisků Josefa Topola.....	129
Úvod k přednášce Josefa Šafaříka Člověk ve věku stroje	132

Vyzvali jste mne.....	135
Kterak si představujete svou další práci?.....	139
Drahá Poldičko,.....	141
Milovaný pane Seiferte,.....	143
Leopolda Dostalová	145
Vídal jsem Jana Wericha.....	149
Drahá Emilo,	152
Milý Bedřichu,	154
Vážený pane profesore,.....	159
Honza z Čech.....	161
Husova pout'	168
Rozloučení s Liborem Fárou	171
Mlčení	173
Pozdrav	182
Jsem zahanben, jsem otřesen.....	184
Deo gratias (Hodina rozuzlení).....	185
M. M. Hrstka vzpomínek	190
Něco o Janu Grossmanovi.....	193
Ladislav Landa	195
Drahý Ivane,.....	197
Ladislav Dvořák.....	198
Josef Topol píše Karlu Krausovi.....	204
Karel Čapek nás uvedl do Evropy	207
Kladení slov.....	210
O krajině	211
Otomar Krejča podle mne	213
Rozhovory	217
Rozhovor s Josefem Topolem	218
Jen pravda je krásná	221
Slovo padlo na Josefa Topola	226

Dělám si na tuhle zemi stejný nárok jako jiní, i kdybych tu měl pěstovat jen holuby.....	232
Zbyla na mne slova.....	253
Vracím se ke svým začátkům.....	287
Co vás vedlo k tomu, že jste se rozhodl vrátit k poezii?.....	290
Tři Topolové ve větru	292
Motto: „Fascinován hovory lidí“	296
Trialog	304
Zlatá loď aneb Hlasy lidí	325
Neposlouchám politiky, na očích jim poznám, co v nich je	335
Dvě nové hry Josefa Topola už spějí do finále	341
Jsem zvědavý na mladé režiséry	343
Bloudění ve vlastní duši.....	344
Jazyk je stav duše.....	358
Obrazová příloha	369
Ediční poznámka	370
Nezařazené texty	374
Bibliografie Josefa Topola	382

Eseje

O čem básník ví

Tři jména dala české novodobé poezii její urozený rodokmen. Kollár svými sonety, Erben svými baladami a Mácha – nejenom svými básněmi. Z té trojice byl jediný „básníkem z povolání“. Ne spisovatelem. Kde se tomu blížil, napsal věci slabé a nepodstatné. Tak dělá dodnes starosti: je mu sto padesát let a dá se těžko počítat mezi zaručené a ctihodné klasiky. Všichni se shodují, že má „talent a zásluhy“. Vstoupil i do čítanek, ale není to jeho jediný útulek, ani tam dost dobře nezapadá. A přece nikdy nebylo třeba přimhuřovat nad ním s domáckou rozšafností oči. I když to, co po sobě nechal, je jenom torzo započatého díla, budovaného s odvahou, nad kterou ještě teď zatrneme překvapením. Co vzalo dech mnoha jeho současníkům, vracelo dech tomu nejlepšimu, co v české poezii do dnešního data existuje. Jsou tam nezapomenutelnými slovy napsány verše, které my už nedokážeme napsat. Jsou tam slova, o kterých se nám už jenom zdá. Některá si troufáme opakovat po něm jen jako očividnou variaci na jeho téma, nebo je citujeme jako z proslovu mrtvého krále. Ani se nedávají do uvozovek. Tak svědčí pro něho. – Jiná nám připadají příliš patinovaná časem, příliš romantická například. A přece jsou u něho na svém místě. A ne jako korále navlečené na zpuchřelé šňůrce. Žádná oprýskaná sádra. Spíš jako perly, právě vyňaté ze svého lůžka. Jsou ještě vlhké jeho životem.

I pomazané hlavy o něm v té době tvrdily, že má sice „výbornou fantazii“ a že „výborně maluje“, ale postrádaly v jeho básních určitou „mravní kostru“, jakousi „nutnost ideje“. Ohrazoval se proti tomu, že hledají „filosofii v básních jakožto nejnutnější“, a podezřívá je, že se zhlédli v básnictví německém. Odvolává se na lidovou poezii.

Mácha byl čistý básnický typ, na jaký soudobá literatura nebyla zvyklá. Je o něm známo, že si vážil víc Goetha než Schillera, který mu byl moc „filosofický“ a příliš „nadšený svou metafyzikou“. – Jeho Máj se setkal

s nepochopením kritiků. Byl jim básní o „ničem“, i když uznali její „poetičnost“. Nejrozhořčenější z nich napsal: básníci jako Mácha, „chtíce svoje „nic“ lidem učiniti přístupné, všeliký život snášejí: tu šeptají květinčky, tu mluví ptáci, zvučí hory, mluví luna, živ jest u nich celý mír, a přece konečně vystavují za cíl a konec všech těch mocí – žádný život, žádný cíl, všecko pusto, nic!“ –

Něčí mlhavá inteligence a pošpatnělá logika tu sice zkreslily skutečnost – negativní kritiky Máje spočívají totiž především na nedorozumění, a proto jsou výklady a pojmy „soudců“ dost zmatené –, ale přesto jde o zajímavé svědectví. Jako by se už tehdy začínal povážlivě vytrácet vlastní smysl básnění. Je to už projev nedůvěry k básnění jako takovému, začíná se tápat v jeho výkladu, popírá se jeho vlastní specifikum, jeho nezaměnitelná podstata, je tu snaha narazit poezii na nějaké „důvěryhodnější kopyto“. Jako by básnický obraz přestal vypovídat a napovídat, jako by přestal být svérázným viděním světa. Požaduje se, aby básník do „poetického roucha“ obrazů oblékl jistou „morální kostru“ nebo pouhým okem rozeznatelnou „základní ideu“. Tak to ostatně mnozí šmahem dělali, ale z jejich rukou vycházely právě jen „oblečené kostry“, nic víc (a mnozí i tuhle krejčovinu láтали nevalně). Proto se Mácha bránil a tvrdil, že přece idea je v jeho básni „tak jasně rozvedena“. – Chmelenský, jeden z kritiků, napsal sice ve svém posudku Máje, že se lyrická báseň podobá růži, která se nedá dost dobře jíst, ani nemůže nikoho obléknout, a přesto Máj odsoudil. Nepochopil svébytnost téhle básně, tohoto básnického typu.

Tady někde počíná skepse, která časem způsobila, že se moderní poezie v některých svých tendencích jakoby začala rozcházet se svou podstatou. V pochopitelné touze přinést co možná objektivní obraz světa, hodný respektu (je v tom kus žárlivého soupeřství s vědou), uchyluje se k tzv. „holému faktu“ anebo k přímé deklaraci (v tom případě pokud možná obnažuje právě tu „morální kostru“, aby nikdo nezůstal na pochybách o vlastním záměru díla – vzpomeň na Brechta v dramate!). Zdá se jí asi – a do jisté míry oprávněně –, že používání sugesce, která sloužila starému a „přírodnímu“ básnictví, dnes prostě

neobstojí. – Jestli si poezie „holých životních faktů“ zajišťuje svou objektivnost dokumentárností, jestli deklarativní poezie toho chce dosáhnout nápadností a „obnažeností“ základní myšlenky, chtěj nechtěj musí sama sobě přiznat jeden „smutný fakt“: že to všechno dělá z nedůvěry k básnění jako takovému, že sama ustupuje ze svých pozic, že se vzdává svých vlastních zbraní, že dělá kompromis. Snad se tu skutečně děje nějaká nevyhnutelná „proměna“ básnictví. Jistě se dobře tuší jeho pokrevní spřízněnost s mýtem. Mýtus padl, protože byl založen na sugesci, na „čarování“, na falešném výkladu světa a přírodních sil, na volném „fantazírování“. Tedy i básnictví se muselo proměnit, nemělo-li padnout spolu s mýtem. Pak se musí zdát básníci, jako byl třeba náš Halas anebo americký Dylan Thomas, něčím přežívajícím s dětskou zatvrzelostí a vzdorem.

Seděl jsem s pětiletým klukem u stolu. Na stráni za stodolou vycházelo slunce. Stálo v koruně vysokého dubu. Kluk se dívá s podepřenou bradou a povídá:

„Jednou vylezu na támhleten strom a to sluníčko si sundám.“

„Spálíš si ruce.“

„Ba ne, strčím ho do kýblu s vodou.“

Pak ho jeho matka volala k rannímu mytí. Odmítal umýt si ruce.

„A proč si mám umejt ruce, když na nich nemám oči a nemám je ospalý?“

Pak si vzal knížku. Byl tam obrázek dlouhého kouzelníka, který se sklání nad kocourem. Byl v pase jako zlomený a dlouhý trup sahal přes půl sednice. Kluk povídá:

„Že nespadne, když je tak ohnutej?“

„Je to kouzelník.“

„A to je každej kouzelník tak ohnutej? A žádněj nespadne?“

To se mu časem dá rozmluvit a vysvětlit. Taky se to tak dělá. Děti se odnaučují básnit. V dětech totiž přežívá instinkt, který je podstatou básnění. U nich „šeptají květinčky, mluví ptáci... a živ je u nich celý svět“. – Pak jim učitelé i vlastní rozum napoví, že milý svět vlastně zfalšovaly svou prostomyslnou představou. A že si jen něco namlouvaly.

V jedné z nejstarších básní světa se napsalo:

„Nebe je rozbouřeno, hvězdy prší,
lučištníci zmateně obíhají, kosti nebeského lva
se střesou...“

Tak si staří Egypťané zbásnili nebe, hvězdy, paprsky a slunce. Už tehdy byl celý ten zázrak hotový. Podobně nakládají s nebem a zemí básníci „po všechny časy“.

„Hučí vítr; mrak se níže nese:
co nevěsta již se s nebem pojí
šírá země v vlhkém obejmutí...“

Tak viděl Mácha déšť. A hvězdy nazve „zlatými zraky noci“, jindy je vidí „ztuhlé míhat se nocí“, vidí, jak „širé hvozdy“ obklopí noc a „v rybníku záře shasne“, jak „kroky měsíce jsou daleko“ a „v půl přešla noc“, jak „tmavá noc v oudolí dlí“, a oblaka vidí jako „hvězdy rozplynulé, stíny modra nebe...“ –

Báseň a mýtus mají společné předky, na samém začátku nejsou od sebe k rozeznání. I když se potom báseň proměňovala ze skutečnosti náboženské v skutečnost kulturní a stávala se čím dál víc dílem opravdu umělým, jedno si odnášela z tohoto příbuzenství: svou „magickou moc“, jak to jmenoval Halas, své čáry máry, své dětské polidšťování, zlidšťování světa. Důvěrnost se kterou se obrací ke všemu, co nás obklopuje, to prostomyslné oslovování a dovolávání se věcí, které nakonec existují nezávisle na nás a bez jakéhokoliv zájmu na našem osudu. – Na rozdíl od vědy její funkce není ani tak v poznávání jako v neustálém polidšťování a zlidšťování světa i člověka. – Chladné a strnulé hvězdy nazval básník „zlatými zraky nebes“, a jako by od té chvíle začaly mít nějakou účast s námi. Za-ujaly vztah k lidem. Jistě se básník dopustil podvodu, každý učenec mu to dokáže. Ale básník je asi někdo, komu zůstala tvrdošijnost

dítěte i dětská úzkost: bál by se cizoty hvězd a cizoty světa, kdyby jim nepodkládal své lidské vlastnosti a schopnosti: především lásku.

Když si Máchu snažíme představit, ukáže se nám bez přívlastku. Mácha je vlastně pojem. Mácha je slovo navíc v našem slovníku. Byl natolik živoucí (žít byla pro něho vášeň) a byl tak dobře dítětem své země, že tu smí pobývat bez přídomek: lidský a český, melodický a malebný, tvrdý a jasný, hluboký a tklivý – to všecko obsáhl, a přece tím nebude vystižen. Je to trochu laciné a nedostačující, zrovna jako vžité přívlastky Shakespearových postav: žárlivý Othello, ctižádostivý Macbeth a nerozhodný Hamlet. – Jestli se o něm mluvilo a psalo jako o „rozervanci“, byla to dosti levná a nehluboká klasifikace pohnutého osudu. A byl to nezaspěvený pohled zvenčí. – Jestli se o něm do omrzení píše jako o básníku lásky a „májové přírody“, jestli máme na Petříně sochu, která ho taky tak pocukrovaně fixuje v našem povědomí – je to trochu mdlá viněta na silné víno.

Za tím, co napsal, není cítit „psací stůl s kalamárem“ a „literární kroužky“ a vůbec „literaturu“. Má to jeho svaly a krev. Jsou v tom zakleta jeho putování, jeho neklid, jeho opravdové trápení, jeho skutečné lásky, jeho důvěrná znalost přírody, jeho upřímný vztah k lidem a k vlasti. Jeho básně nejsou ryby, které lekají na slunci. Jsou to klenoty, na kterých pracoval s velikou kázní a přesností, s tím vědomím, že budou vystaveny času: že do nich bude prát vítr a déšť, že je bude spalovat slunce. A že je proto musí vybrousit obzvláštní důmysl, aby neztratily svůj trpyt, aby se nezakalila jejich hloubka.

Je o něm známo, jak si na svých filosofických studiích oblíbil logiku a vyšší matematiku. Vážně se zabýval studiem tehdejší české vědecké terminologie a vědeckého slohu. Sabina o něm svědčí, jak mu byla odporná a jak ho nudila každá „nelogická rozprávka“ a „nespořádaná řeč“, jak ho vábila „stručnost a určitost řeči“ (a to se nedá i dneska dost zdůraznit!).

Řekl jednou o své milé, že „vyřkne něco pěkného jako slunce světlo a růže vůni vydává – totiž, že *o tom sama neví*“. – Pozastavil se nad tím, protože docela jinak se díval na své básnění. V jeho představě básník

nemohl „vydávat“ verše jako „slunce světlo a růže vůni vydává“. Básník se nemůže podobat přírodnímu živlu, který se vylévá ze svých břehů a „neví o tom“. Není možné napodobovat přírodu. Nemáme její „tvořivé schopnosti“. Nestačí vystavit se silnému dojmu a čekat, že z nás „tajemně“ vyraší báseň. Příroda ať si dělá své růže, lidé se v tom po ní nemohou opičit.

Mácha přemýšlel o funkci rozumu a obrazotvornosti, kladl si často vzrušivé otázky na toto téma. Zapsal si jednou: „Lidé myslí na zemi a tudy jako by i ona myslela; oni jsou co žilky mozku...“

Ví, že se očima a ušima přesvědčuje o existenci věcí viditelných a zvukných, ale stejně věří, že i to, co shledává jeho rozum a obrazotvornost, jsou věci skutečné. I svůj sen a své představy o lidech a o světě bral jako závaznou skutečnost. Dojde nakonec k tomu, že krásu „smyslounou“ prohlásí za „klamnou krásu“ a dostává se až k mystickému pojmu krásy „tělesným okem nespátřené“.

Jedno je jisté: nechápal umělecké dílo jako „pastvu pro oči“ a pro nic takového. Nepsal své básně pro ty, kdo „pojídají růže“. Věřil prostě, že to, co člověk dělá s nějakou zvláštní láskou a s nějakým zvláštním důmyslem, na který je i příroda krátká, to může odolát času víc než pravé růže, může to být „skutečnější než skutečnost“.

V tom je to tajemství: Kámen o sobě neví a měsíc o sobě neví. Ale člověk je vědomí světa. Ví o sobě, i o kameni a o měsíci.

(1960)

Člověk jménem Shakespeare

Po čtyřech staletích, která nás dělí od jeho narození, je nápadný tím, jak dokonale je pohlcen vlastním dílem. Prokletit se k němu světem, který stvořil, znamená skoro tolik jako bloudit ardenským lesem: jen se chytíš stopy, už ti nasadil oslí hlavu.

Je bezpečně schován. Tak bezpečně, že o něm (už nenapravitelně, zdá se) kolují nejrůznější dohady, že se dokonce pochybuje o jeho existenci, jeho autorství, jeho jménu. Ví se o něm tak málo, zprávy o něm jsou tak kusé a nedostatečné, až to historiky znervózňuje. Jaký byl? *A kdo* to, u čerta, vlastně byl? Shakespeare anebo Bacon anebo Marlowe anebo někdo jiný?

Naštěstí je náš chléb z jiného těsta než chléb historikův: naše úcta a obdiv patří dílu, které tak jako tak „nezapře svého pána“.

Představ si ho jako „košatý strom“ – usedneš pod něj a těšíš se z jeho stínu, z jeho šelestu, z pocitu blaha a bezpečí, který ti dává, vnímáš ho všemi póry, všemi smysly, a máš z toho potěšení.

Ale začni *přemýšlet* o tom stromu, kde se tu vzal a proč, co je to vlastně za strom a kolik má let a jaké má listy a kmen, z čeho žije a čemu se podobá, k čemu je dobrý – a najednou se přistihneš, žeš musel vystoupit z jeho stínu, abys ho celý obhlíd. A jako bys ho tím ztrácel! Už to není „strom potěšení“, už to je „strom poznání“, které nebere konce. Už ti nedopřává klidu a spočinutí, už tě provokuje a dráždí.

A přece se nedovedeš odříci poznání, toužíš vyzvědět alespoň to, co je možné zvědět: jaký podíl má půda a podzemní prameny a místo a podnebí a jaký podíl má na tom sám: protože víš, co dokáže buk a co topol „za stejných podmínek“.

Ale *objektem* našeho zkoumání je básník, tedy *subjekt*.

Čím to provést, jakým rentgenem si posvítit, abys uviděl srdce a nezmizela ti plet'? Musíš odejmout tvář, když chceš uvidět lebku: tedy podstatu, snad. Tedy nitro, tedy tu druhou, „odvrácenou tvář“. Ale kam

se propadl úsměv? Kde je slza? Co je s vráskou na čele? Kam se poděly oči?

Zasvěcený pozná, že se nechci lyricky omlouvat. Mám jistě ctižádost dohlédnout k podstatě, k nitru, mám ctižádost „neutkvít na povrchu“. Ale protože v umění jsou líc a rub věci srostité, protože „tvář zračí nitro“, pokusme se tedy číst z tváře – jako hadačka z ruky. S tím rizikem ovšem, že ne všechno, co hledám, se v ní opravdu zračí, něco možná jí přisoudím sám: nevyhneme se tomu být osobní, být subjektivní, když se pohybuje- me v oblasti umění. Třeba se co nejvíce upneme ke zvolenému předmě- tu, to, co o něm vypovíme, nebude pouze výpověď o něm, bude to do značné míry (a těžko určit hranici) i výpověď o nás, o našem vidění, naší libosti nebo nelibosti.

Jenom povrchnost dokáže tyto dvě srostité věci od sebe oddělit, od- trhnout.

Každá úvaha o Shakespearovi musí vycházet z toho, že „má co dělat s básníkem“. Na počátku je *básník*. Je to banální zjištění, ale kladu je na začátek, aby bylo jasné, o čem je řeč: že totiž jeho „poetičnost“, jeho me- tafora, jeho verš, jeho vidění skutečnosti – že to není jen něco umělého, něco „navíc“, něco „zvenčí dodaného“, že to není jenom „věc žánru“, roz- maru a „osobních zálib“, že tu jde o něco hlubšího, o sám postoj ke světu, o *možnou existenci* na něm.

Ve své hře Jejich den jsem se pokusil – v diskusi – ukázat, že je schopností básníka uvidět třeba břízu jako „nevěstu“ (a volil jsem schválně tento otřelý, z lidových představ vzatý obraz). Jiný člověk (ve hře je to „profesor fyziky“) protestuje proti takovému vidění věcí, pro- tože pro něho je strom „rostlinný organismus“, a tohle „básnické mate- ní“ pojmů a věcí a jejich vlastností mu připadá jako šarlatánství, černá magie, nezodpovědná hra. Je možné, že má profesor fyziky pravdu: přistupme na jeho stanovisko a všechno básnění se bude nutně jevit tak, jak *on* je vidí: jako nesmyslné a absurdní. Ale není právě tak nesmyslné a absurdní – pro nás, jako lidské bytosti – ta představa odosobněného světa, jak ji v sobě nese profesor fyziky? Neznamenaloby to, že se jen prohloubí naše odcizenost světu, kdyby byla člověku odňata schopnost

personifikovat, subjektivizovat, a tedy *polidšťovat*ездеjší svět – schopnost, na níž básnictví spočívá?

A provedeno do důsledku: nebyl by potom i *symbol, tvoření symbolů*, zcela regulérně označeno jako šarlatánství a černá magie? Protože posmíváme-li se „primitivním národům“, že ve slunci nebo v hořícím keři dovedly uvidět boha, co napomáhalo tomu, abychom např. v červeném šátku (tedy kousku tkaniny) viděli krev dělnické třídy? A ne už tedy „kus tkaniny“, ne už věc v jejím „prvotním významu“, ale symbol „něčeho jiného“, „něčeho víc“!

Když se uprostřed noci objeví Julie¹ v okně svého pokoje, přirovnává ji Romeo, stojící dole v zahradě, k vycházejícímu slunci.

Není to – přísně vědecky vzato – nonsens a přemrštěnost? A když na jiném místě hry Julie před svou svatební nocí čeká Romea a rozmlouvá s přicházející nocí jako s bytostí a říká jí: „Přijď a nestyď se, ty skromná paní, černě oděná!“ – což to není – v očích profesora fyziky – pomatenost a nesmysl?

A přece se básník nedopustil ničeho jiného, než že celý svět, celý vesmír činí *účastným* na lidském osudu (a existuje tu hluboká vzájemnost: sebe sama tak činí účastným na osudu světa!), aby přesvědčil člověka o tom, že to všechno zde existuje pro něho (nebo i pro něho), že tu není jen cizincem a jenom vyhnancem, že je *schopen být na světě doma*, pokud si svět – jako dítě – dovede přivlastnit a pokud neztrácí důvěrný vztah k němu.

(Postupem času se zdá, že pro tyto své vlastnosti bude básník jedním z mála těch, kdo se ve svém zaujatém vztahu ke světu a k obecným lidským věcem obejdou bez hmotné či jiné zainteresovanosti, kdo se obejdou bez *těchto* ostruh.)

Shakespearovo dílo ve své většině neztrácí schopnost působit jako *právě zrozené*. Pozornějšímu čtenáři (pokud nečte pouze z překladů, které – chtěj nechtěj – přece jen překreslují a balzamují živé i mrtvé)

¹ Pokud si budu častěji všimát Romea a Julie, je to především proto, že jsem tuto hru – víc než ostatní Shakespearovy hry – mohl jako překladatel důvěrně poznat.

aspoň tu schopnost vyjeví. A tak jenom naše ochablost nebo přílišné vědomí dálky a tradice z něj dělá „klasika“, jednoho z „nesmrtelných“. On je dále „nadčasový“, on se „vymyká času“ a – díky tomu – je „stále živý“. A přece – není v tom protimluv? Neznamená být „stále živý“ právě naopak schopnost být „stále časový“? Být s časem hluboce spoután, neustále v něm existovat? (Být stále živý je přece totéž jako být stále přítomný!)

Dnes je skoro nemyslitelné pro kulturního člověka, aby ho jako autora nechválil. Stal se fenoménem. Ale příliš snadno zjednaná úcta, příliš lehké nabyté uznání může také způsobit jeho oddálení z „důvěrných kruhů“ našeho života. Jde-li na současného autora, očekává dnešní divák už samozřejmě, že to, co vidí, se ho nějakým způsobem dotýká: proto se snaží rozumět, pátrá po smyslu, klade otázky, ptá se, „co tím chtěl autor říci“ (někdy dokonce i na veřejné besedě s autorem).

Zdá se, že tuto nutnost už nepociťuje nad dílem Shakespearovým: jde „na Shakespeara“ jako na něco osvědčeného a „známého“ a uctivě tomu tleská. Mluví-li kriticky o něčem, nejspíš o inscenaci, o hereckých výkonech, o kostýmech a kulisách.

A je vůbec možné říci, že já – například – nerozumím Hamletovi? Hamletovi vůbec, nebo té oné scéně, té či oné postavě? Copak je možné se ptát: proč Hamlet „blázní“ (a blázní opravdu, nebo to předstírá), a co myslí tím „pro Hekubu“, proč to vidí „tak složitě“, a proč je hrubý na Ofélii, a proč Ofélie zešílí a sáhne si na život, jak to přijde, že je tu tolik smrtí, když jedné jediné se nám zdá dneska být dost?

Je možné se ptát, aniž se vystavím posměchu, že *nejsem* kulturní člověk? Všecko je jasné. Kdyby tomu tak nebylo, dávno by se to nehrálo a nemělo by to úspěch.

A přece při bližším ohledání zjistíte, že tu není všecko tak jasné a že by se dnešní divák – kdyby o tom opravdu přemýšlel – přistihl nejednou při tom, že vlastně *nerozumí*, že prostě předem rezignoval a vzdal se práva rozumět, ať už z povinné úcty ke klasikovi, nebo z pohodlnosti, nebo ze snobství.

Ale nebud'me jednostranně přísní k divákovi: všimněme si, že často ani ti, kdo Shakespeara inscenují (od režiséra a herce až po výtvarníka,

kostyméra a skladatele hudby), se chovají stejně: už se neptají, už se nepokoušejí rozumět, zkoumat. K čemu to riziko? Proč se vystavovat nebezpečí, omylu, výsměchu, když je tu něco daleko jistějšího než *osobní přístup* – ať se tomu říká tradice, zvyk, obecné povědomí, konvence. A přitom Shakespeare na jevišti, třeba konvenčně pojatý, je vždycky ještě zdrojem určitých požitků pro inscenátory i pro diváka: jsou tu efektní výstupy, monology, šermy a smrti (je tu podívaná a blankvers, duchaplnost a vtip, je tu od všeho trochu a pro každého něco). (Co dá práci si vyložit, to se – škrtne.)

Všecko to funguje spolehlivě jako předem smlouvená hra: divák nedělá potíže inscenátorům, oni jemu, a spokojenost je na obou stranách.

Běda tomu, kdo pravidla poruší! Pak je to násilník a výtržník, který místo pokorné služby velkému autorovi vyvádí něco na vlastní vrub, něco uličnického a trestuhodného. Běda, když se slavné monology – ty nostalgicky odrecitovávané a hledištěm očekávané árie – zvrhnou v úporné zpytování lidské duše! Běda, když myšlenky se skutečně stanou „posly“ mezi jevištěm a hledištěm, když „živá slova“, citovaná už jen jako bonmoty, skutečně ožijnou! Nikdo v tu chvíli nepodezírá Shakespeara: ne. Klasik byl znásilněn, „zaktualizován“, zneužit! Sbohem árie, sbohem růžovolící komiko, tklivé oči, upřené do sufit, sbohem řasené pláště, zlaté paruky, sbohem vy marné, a přece tak tklivé a elegantní shakespearovské smrti (tak pěkně aranžované), při kterých se chtělo jen plakat! Sbohem to všecko, při čem se chtělo už jen a jen smát nebo plakat, co se *nás netýká* – jako se nás už pohádky netýkají, při čem se *nemyslí* – jako se ani při pohádkách nemyslí.

A přece tato modla, tento pomník s hlavou v oblacích, se tvrdošíjně vrací do našich životů, jako by ho sem pudila neutuchající dostředivá síla: čím víc ho úcta vzdálila, tím neuctivěji se vrací, aby tomu, kdo ho tak snadno učinil bohem své kultury, nastavil neočekávaně místo „ideálu a krásy“ jeho vlastní žalostnou tvář.

Je v tom jakási logika: když v něm uvidíš *sebe*, máš za to, že to už není *On*, že to je něco, co se „do něho vložilo“. Ale není potom tvá představa o „živém klasikovi“ postavena na hlavu?

Co na něm vlastně zkoumat? Kdybychom ho chtěli použít jako „účinné injekce“ pro naše divadlo, kdybychom se dohodli, že On je jedním z těch, kdo mohou naše umění vyvést z labyrintu – které nitky se chopit? A kdybychom jeho dílo uznali za to „královské umění“, za ten „kýžený stav“ a chtěli – po éře schematismu – jaksi „podepřít Schillera Shakespearem“ – je vůbec možné najít u něho poučení?

Jaké poučení a v čem, když se jistě shodneme na tom, že už ten základní předpoklad, talent totiž, je věc sotva uchopitelná, nepřenosná a nesdělitelná (vždyť jenom pár hmotných statků našlo své dědice, jinak všechno odešlo s ním)? A budeme-li se z práva veliké doby dožadovat stejně velkého umění (po-dle dogmatické poučky, že „Velká doba = Velcí lidé, a tedy Všecko Veliké“), které by „nepokulhávalo“ za dobou, jaké podmínky tu jsou a jaké je třeba teprve vytvořit, aby se naplnilo to zbožné přání?

Jistě je možné, že jeho talent vděčí za mnohé i „šťastným konstelacím“, které jej provázely: kulturnosti a kulturní politice té doby, ochranně mecenášů, blahovůli anglické královny, neexistenci kritiků a „tvůrčích konferencí“, které by mohly zmást nebo otrávit jeho talent, neexistenci mocných byrokratů, kteří se mohli polekat jeho umění a zakázat je jako nebezpečné společnosti a státu, až po ty zámořské objevy, až k těm novým představám o kosmu a o přírodě, až k tomu objevování antiky, až k plachým námitkám, že snad magnetické síly nebe i země tehdy vzepjaly duše smrtelníků a mimořádnou magickou silou v nich rozdmýchávaly olympský oheň – jaké poučení z toho si vzít?

Jistě i On žil svou dobou, jistě i do jeho vědomí zasáhly výboje, které ji předcházely anebo provázely. Jistě měl po ruce nejednu šanci, ne podobnou naší: a přece neslaví „zámořské objevy“, jako by dnes neslavil „kosmické lety“: tyto nové souvislosti, tato nová poznání vstupují jaksi jemněji do jeho díla, vstupují tam sublimována – jak by se dneska řeklo. Jistě to všechno přebudovalo svět jistot, jistě to nadalo novou dimenzí lidské chápání věcí (a není toho málo, s čím přišla jeho doba), ale všimněte si, jak přes to všechno jsou tématem jeho her vlastně „ty nejprostší

lidské věci“, ty ustavičné, ty „banálně věčné“! Jak dokonale je soustředěn do světa lidských vášní a představ, vztahů člověka k člověku, jako by tím dával najevo, že *tady někde* je ukryta *míra* hodnot! Pak pochopíme, proč je tak málo *pýchy* v jeho pocitu lidství, třeba jako nikdo ví o důstojnosti člověka: *míra člověka zůstává v člověku samém*. V tomto smyslu objevení Ameriky, objevy Koperníkovy a Galileovy jen těžko mohly způsobit, aby se lidé stali lepšími a dokonalejšími lidmi (jako že člověk jedoucí v autě nemusí, už pro ten fakt, být lepší než člověk jedoucí na koni).

Záludnost technické civilizace a jejích vymožeností je v tom, jak mnoha lidem dopřává iluzi života a životnosti už tím, že je dovede zaměstnávat, zabavit, zaneprázdnit – vyvolává v nich dojem, že je o ně totálně postaráno, že jdou „z práce do práce“ a z „jedné zábavy do druhé“. Civilizace tu pracuje jako neviditelné božstvo a jako takové proměňuje člověka v nástroj na společném díle a za odměnu mu skýtá ze svých zdrojů i různé požitky, různé „možnosti vyžití“. Dává tak člověku pocit naplnění, pocit uspokojení a převahy nad světem, člověk se dokáže jejími vymoženostmi *chlubit*, protože ví o svém *osobním podílu* na nich.

Ale co se stane, když civilizace selže? Když náhle „vysadí“ a ponechá milého člověka – třeba pár vteřin – na holičkách? Stačí porucha v biografu, porucha v televizi, v dopravě, v elektrické síti, v zásobování – a ozve se reptání, dupání, pískání, nesouhlas: „božstvo“ selhalo, jeho magnetismus přestal na chvíli působit, jeho bezpečný chod se porouchal, člověk je náhle „ponechán sám sobě“, své „bezpečí“ – a cítí uje to jako nelibé vytržení. Až dosud božstvo fungovalo anonymně a jaksi samočinně – teprve když se porouchá, zjistí lidé, že oni to jsou, že oni jsou pohonná látka: Někdo Někde to zkazil. Někdo Někde to neumí. Někdo Někde se dostal na nepravé místo.

Je zřejmé, že technická civilizace sama o sobě nestačí naplnit lidský život: pokud se jí to přesto daří, pak většinou za cenu toho, že dělá člověka pasivním, trpným, že ho umrtvuje, že ho – jako živoucí bytost – popírá. Navíc tento člověk – jako nástroj – pozbývá na ceně svou „poruchovostí“, svou „nespolehlivostí“. I proto ho raději čím dál víc nahrazuje „spolehlivějším“ strojem.

Pokud se člověk této „spolehlivosti“ stroje chce vyrovnat, většinou na to doplácí tím, že pasivně vyrábí, pasivně „tvoří“, ale i pasivně konzumuje, pasivně přijímá hodnoty.

Něco v něm zakrtnělo. Stal se kolečkem v soustrojí, stal se (abych použil nedávného Mňáčkova přirovnání) kuličkou na vodotrysku, která bez vlastních impulsů se nechává unášet i nakopávat hřebenem vlny, na kterém leží (a buďme spravedliví k tomuto člověku: nejenom pro svoji vědomou lhostejnost, pro svoji neúčast, někdy je k tomu *nucen*, někdy je k tomu odsouzen, aby vůbec mohl „obstát“).

Co přivedilo tu ochablost, tu neúčast, to odcizení, tu „dobrovolnou“ ochotu hrát jen pasivní roli?

Mohu se vrátit k Shakespearovi, k jeho *moudrosti*.

Jenom ten, kdo skutečně a svobodně existuje, *sám za sebe a sám ze sebe*, jenom ten získává převahu nad světem, nad věcmi, které ho obklopují od narození, i nad věcmi, které sám vytvořil. I nad civilizací, kterou se chlubí, která ho zaměstnává i zaneprázdnňuje. Jenom ta společnost, která přisoudí člověku *takové místo* a která ho na ně skutečně dosadí, jenom ta společnost bude společností spravedlivá. To je hluboký dosah Lorenzových slov zoufalému Romeovi:

„Všeho máš hojnost jako zbohatlík
a s ničím nenakládáš, jak bys měl,
aby to bylo k tvé chvále a cti.“

Protože tak jemně se musí orientovat lidská bytost, s takovou totální účastí (a jakou *svobodou* pro to musí být vybavena!), aby jí to, co žije, nepřerůstalo přes hlavu, aby tomu, co vytvořila, sama nepadla pod kola! Celou jednu epochu – epochu „rozumu v koncích“ – by mohla nadepsat tato Lorenzova slova, adresovaná „*rozumu bez moudrosti*“:

„Jako prach v rohu lajdáckého střelce
vznítl se tvou nevědomostí:
čím ses měl bránit, tím jsi roztrhán!“

Soudí člověka podle toho, jak se chová ve věcech „*nejprostších*“. Ale „soudí“ není to pravé slovo: on spíš člověka ve vztahu k těmto nejprostším věcem *zkoumá*, podrobuje ho zkouškám. Všecky své hrdiny nechává projít trýznivou zkouškou, aby viděl, co unesou, a nakládá jim toho až k neunesení, a sleduje to upřeným pohledem, a dohlédne tak k nejsubtilnějším záchvěvům duše. Většina jeho hrdinů jsou bytosti duchovní: tolik zmítání slastí nebo utrpením dovedou ještě *pojmenovat* to utrpení i slast, dovedou ještě v nejhlubším zármutku, ochromení hrůzou vydávat *svědectví* – ne proto, že by neměli studu, ale jako by prahnuli po tom: všechno, co žijí, o všem temném, co žijí, vydat ještě svědectví, všechno to vypovědět, všechno to sledovat *až tam*, až na samu mez, za kterou se už každý z nich vydává sám, bez průvodce a bez očí účastných a sledujících, kam už nesahá slovo, co lidské slovo už neobsáhne a nevypoví – až k Hamletovu: „The rest is silence.“

Touto potřebou podávat svědectví o tom nejtemnějším i nejbláženějším stavu, do něhož byly vrženy, jsou jeho postavy přímo posedlé.

„Jestli máš radost, jak já,
a dovedeš ji dát víc najevo,
pak *vypověz* to neskutečné štěstí,
které je skryto v našem shledání!“ –

Tak se snaží Romeo mluvit o věcech nevýslovných před sňatkem s Julií, až Julie sama ho napomíná:

„Bohatý cit je chudý na slova,
nemá se krášlit, sám je krásný dost.“

A z jiného konce: jak se Julie snaží vypovědět hrozný dosah faktu, že byl Romeo vyhnán, „to slovo vyhnán“:

„... co trýzně, smrti s sebou přineslo
to jedno slovo – pro to není slov!“

Všichni jsou senzitivní, snad až chorobně senzitivní v tom, jak prožívají svůj stav, jak pociťují svou existenci, jak jsou strženi svým neštěstím nebo pobláznění svou láskou, jak jsou rozrušeni vším, co je potká, jak posedlí jsou tím, co si zamanou. A jako by je Shakespeare schválně takové dělal a držel je v tom, protože lidé tak senzitivní a vzrušení se – každý po svém – stávají *básníky*, jejich zjitřené vnímání je plné obrazů a asociací, právě takoví mohou v jednom závrtném okamžiku prožít víc než jiní za deset let, takoví předčasně dospívají, milují i umírají. Takoví jsou schopni urazit ve dvou až třech hodinách „závrtnou dráhu“, naplnit lidský osud od začátku až do konce.

Tato obrovská koncentrace působí, že se jeho hry mohly stát podobnostvými tak hlubokého a širokého dosahu.

A proto jsou to *básně*, proto je tu i verš, který to všechno „bere na křídla“, který je schopen i *metrem* (rytmicky) postihnout záchvěvy duše, její vzrušení, patos i něhu (a není bez významu, že to je právě jamb, který odpovídá tepu lidského srdce, pulsu lidského dechu), který napohled stylizuje skutečnost, jaksi ji „artifikuje“, denaturalizuje, aby ji, po pravdě, pronikavěji osvětlil a sugestivněji vyjádřil.

Z právního a lékařského hlediska jsou dobrá třetina jeho postav blázni všech odrůd (dnes by mnohé z nich dali pod dozor nebo do sanatoria), dobrá třetina jsou zločinci, vrahové, podvodníci a šejdíři. A to, co zbývá? Ti „normální“?

Kdo je „normální“ v Hamletovi? Horacio? Fortinbras? Hrobník? Trochu málo.

Kdo je král? – Bratrovrah, uchvatitel moci. Královna? – Napomáhala a žije teď s vrahem svého muže. Polonius? – Šejdř a pokrytec. Ofélie? – Zešílí a spáchá sebevraždu. Laertes? – Nechá se najmout jako vrah. Rosenkrantz a Guildenstern? – Šejdři a pokrytci. A konečně Hamlet sám? – Pomatenec (nebo simulant) a vrah. A tak si projděte jeho tragédie jednu po druhé.

Nechte právníka nebo lékaře vyprávět příběhy jeho hrdinů, vylíčit jejich skutky: nebudete se otřásat odporem a hrůzou?

Nechte si jenom právníkem převyprávět Romeův příběh, dovolte mu, aby šel „po holých faktech“ – neztratí potom Romeo vůbec vaše sympatie? Anebo: dokáže si je vůbec získat, najdete pro něho pochopení a omluvu?

Není k podivu, že přes to všechno, co způsobí, co udělá, je vám tento Romeo – tak, jak ho líčí *básník* – přece jen někdo blízký a sympatický?

Podívejme se, jak líčí On to zabití Parise v posledním aktu: Romeo posílá pryč svého sluhu, dává mu dopis pro otce, dá mu peníze a přeje mu šťastný život („Žij a buď šťastný!“) – a nahání hrůzu, aby se sluha vzdálil a nepřekážel.

Neřekne sluhovi pravdu: proč přišel a proč chce otevřít hrobku. Naopak, spíš ho zmate, namluví mu něco velice nízkého, co si na místě vymyslí: chce otevřít hrob, aby ještě jednou uviděl svou paní a aby jí *vzal vzácný prsten*, „to především“, „má velkou cenu, potřebuju ho“.

Toto doznání slyší z úkrytu Paris. Uvěří tomu a je – pochopitelně – pobouřen. A protože do toho nevidí, protože neví o ničem, ani o Romeově sňatku s Julií, nemůže znát ani Romeův *skutečný důvod*.

Chce zatknout Romea jako zločince, který „jeho milované zabil bratrance“ (a ona se „zřejmě utrápila kvůli tomu“) a který se chce nyní vloupat do hrobu („až za hrob sahá tvoje nenávist?“) a okrást mrtvou („nic ti už není svaté, Monteku?“)! Nedorozumění je tak hluboké a není – pro Romea – čas ani místo, aby se vysvětlilo: zapřísahá Parise, aby mu nebránil, aby mu šel z cesty, varuje ho před svou pomateností, žízní po smrti, nic jiného už ho nezajímá, nic nemá proti nikomu, jenom zemřít sem přišel („Tvůj život mi je milejší než můj!“) – ale Paris nechápe nic, tasí a sám jde své smrti vstříc.

Tak to vylíčil básník.

Představme si teď „soudní vyšetřování“ jen tohoto jediného případu, představme si, jak bude se vši pravděpodobností vedeno. Představme si výpovědi svědků (a máme je, i když kusé, po ruce):

Co vypoví Romeův sluha Baltazar? – Že donesl Romeovi zprávu o Juliině smrti, že pán sedl na koně a rozjel se sem na hřbitov, choval se podivně, dal mu dopis pro otce a vyhrožoval mu smrtí, když neodejde. Toto si nejvíc zapamatoval, jak mu *vyhrožoval smrtí*. Z úcty k pánovi

neřekne nic o prstenu, ale sotva také řekne něco o tom, že mu pán k penězům dal i to přání: „Žij a buď šťastný, sbohem, příteli!“ (něco takového si sotva zapamatuje, a soud by tomu sotva přikládal důležitost: to je *lyrika* a soud zajímají *fakta*!).

Ale Parisovo páže nevypoví nic zvláštního: pán přišel ke hrobu skutečně ve vší počestnosti („přinesl slečně na hrob květiny“) – a pak se objevil „ten vyhnanec, ten dobrodruh“ a „najednou“ byli v sobě – a než mohl přivést stráž, pán byl mrtev.

Jiných svědků není. A tak by se „případ“ zdál jasný:

Romeo přispěchá na hřbitov, chce otevřít hrob, ale setkává se u hrobu s Parisem, ten mu – z pochopitelných důvodů – chce v něčem takovém zabránit a Romeo ho tedy odklidí. Nic divného u člověka, který už předtím zabil Tybalta a který pak zabije sám sebe.

Kdo se odváží hledat motivy, které přináší básník? (Ty laskavé prosby k Parisovi, to zapřísahání, tu zoufalou nechuť k novému a tak zbytečnému krveprolití?) Kdo se toho odváží, když pro to „nejsou reálné podklady“, když se to „*ničím nedá doložit*“?

Nejspíš bude prokurátor mluvit o chladnokrevné vraždě a obhájce o zoufalém činu duševně nepřičetného.

Stejně by se dal vyložit i případ Tybaltovy smrti: prokurátor by vy-zdvihoval patrně motiv nenávisti dvou rodin a obhájce by mluvil o pomstě přítele. (A prokurátor by namítal – podobně jako vladař ve hře: zákon sám trestá vraha, nikdo to nemůže dělat „na svůj vrub“.)

Benvoliovo svědectví by tak jako tak v očích soudu nebylo objektivní. (Kapuletová:

„Nemluví pravdu, příbuzenský cit
ho k tomu nutí, chce nás očernit!“)

A jsou možná ještě otřesnější případy: svěřte právníkům do rukou případ Othellův! Jakého obhájce by musel mít tento člověk, tak obtížený zločiny, aby pro něho vzbudil aspoň stín sympatie!

A jak jinak vyšel z rukou básníka! Je nesrovnatelně snazší objevit v člověku zločince, než najít v zločinci člověka – tedy jednoho z nás, jednoho z lidského rodu (a tímto způsobem Shakespeare činí z mudrců i bláznů, z králů i sluhů, z vrahů i hrdinů naše bratry).

Jsou neustále velice křehké věci, které svět přehlédne, nebo o jejichž významu a ceně nemá tušení, a které proto nebere „na váhu“, když sleduje nebo soudí nějaký „případ“. Americký film Dvanáct rozhněvaných mužů ukazuje, na jakých subtilnostech spočívá skutečné zkoumání viny a jaká bázeň před utracením života musí být v soudcích, aby měli vůbec vůli to poctivě a takto subtilně zkoumat.

Ve svých tragédiích posílá mnohé postavy na smrt. Ale není to „pro efekt“ (i když z toho jako dramatik dovede těžit a jeho „smrti“ jsou většinou „nádherné“), na to bere smrt opravdově a vážně: znamená mu buď spravedlivou odplatu (pak je mu soudem nad postavou), anebo spravedlivý protest (pak je to soud nad dobou a společností či nad lidským údělem vůbec). Vždycky své postavy vede na smrt jako básník, ne jako biřic, ne jako řezník.

Proto se u něho tváří v tvář smrti vracejí životu hodnoty, které ho – jak se zdálo – už nadobro opustily.

Proti omezenému praktikismu chůvy z Romea a Julie, pro kterou „smrtí končí všecko“, v perspektivě tragédie (a její perspektiva je vždycky nadosobní) jako by smrtí všecko teprve začalo, jako by „být v koncích“ znamenalo stanout „na samém začátku“.

Z této své perspektivy čerpá tragédie svůj pověstný zdvih, svou katarzi.

Vždycky na jejím konci se schyluje k soudu: co bylo žito, bude souzeno – život *podléhá* soudu.

Toto provádí takřka se všemi svými „osobami“: že je sleduje až do okamžiku, kdy „vypadnou z role“ (do níž je uvedla společnost, stav, moc, tížádost nebo chytrost) – a jsou to pak už „jenom lidé“, nazí, bezmocní a tolik si – přes všechny rozdíly – právě v tom podobní, skuteční „bližní svých bližních“. Je jedno, kdy k tomuto poznání dojdou: po velkém utrpení, při velké radosti, nebo až tváří v tvář smrti. Ne všechny

jsou toho schopny: některé zůstanou zavřeny, nedotčeny, smrt jimi neotřese, utrpení je nezdolá, radost je nerozechvěje.

Shakespeare napsal i řadu „žánrových postav“. V Romeovi a Julii napsal postavu úředníka, který vyšetřuje okolnosti Merkuciovy smrti. Stojí nad mrtvým Tybaltem – „pachatelem“ – a oslovuje ho:

„Vstaňte, jménem knížete!
Půjdem, pane, nevzpírejte se!“

Vede dialog s mrtvým, nabádá mrtvého k poslušnosti, zatýká ho a varuje. Je tak věrný své roli, funkci, která mu byla svěřena, tak s ní srostl, až se stal *mechanismem*, až se dostal do toho, čemu říkáme „absurdní situace“: může vést dialog s mrtvým, protože sám je mrtvý.

Tento kratičký „výstup“, ve své době snad komický, se o pár set let později stane „velikým problémem“ a předmětem zkoumání pro umění i filosofii: tyto „živoucí mechanismy“, tyto „mechanické životy“.

– Vyprávěl mi jeden pražský hudebník: stalo se mu, že do něho na ulici najelo auto, povalilo ho na zem, ztratil vědomí. Když se probрал z mrákot (s těžkým otřesem mozku, s tržnými ranami, se zlomeninami), skláněl se nad ním muž od bezpečnosti a žádal ho, aby se legitimoval, aby ukázal svůj občanský průkaz (není zřejmě přípustné ošetřit anonyma). –

Není také toto výpověď o možné lidské existenci? Můžeme uvést jiný takový „výstup“ z Romea a Julie: v posledním dějství jeden ze strážných najde v hrobce krvácející Julii a referuje o tom vladaři:

„Je znovu mrtvá dva dny po pohřbu!“

Tímto je zaujat především, tím, co se vzpírá jeho policejní nebo úřednické logice, co přesahuje mez jeho chápání – záhada, hlavolam, rébus, to je na věci důležité a podstatné.

Proti tomuto *neosobnímu* postoji k věci stojí zde *nadosobní* postoj vladařův, který dovede skutečnost Romeovy a Juliiny smrti zapojit do

širších a hlubších souvislostí, který dovede odhalit „kořen“ a vznést „ponaučení“ z případu, ukázat jeho etický dosah.

Všimněme si, kdo do jeho tragédií přichází vyšetřovat a soudit, kdo tam přináší záruku nápravy, záruku znovunastolení řádu: je to vždycky někdo třetí, někdo „mimo příběh“, zástupce nějaké světské nebo duchovní moci (tak je tomu ostatně i u Molièra, Lope de Vegy a jiných autorů té doby).

„Nezavání to konvencí!“

A přece, ten, kdo ctil ještě *řád*, snažil se také individuální osudy do řádu zapojit – to bylo v jeho chápání věci přirozené a nutné. Potřeba spravedlnosti byla posvátná, její naplnění ve hře nebylo potom jenom výrazem konvence, sahalo hlouběji, až někam k živému étosu společnosti, étosu lidského rodu. A v té době také – až ke kořenům tragického básnictví.

A v tom je druhá polovina jeho moudrosti: člověk nejdřív musí být schopen jednat „sám ze sebe“ a „sám za sebe“, aby začal skutečně existovat, ale nesmí se přitom *vymknout z řádu* (a to je ta *vyšší moudrost*, kterou nabízí Lorenzo Romeovi): kdo tohle pomine, doplácí zoufalstvím a zajde bez pomoci.

Jeho Romeo jde – přemluven přáteli – na slavnost ke Kapuletovům, kde má uvidět Julii – provází ho přitom tušení něčeho neblahého, co se začne toho večera splňovat, co dobře nemůže skončit. – Přesto se odhodlá do toho jít a vkládá odpovědnost „do vyšších rukou“:

„At' On,
který má v rukou kormidlo mé plavby,
řídí mou plachtu! Pojd' me, pánové.“

Pak jde všechno svou cestou, i když pokřivenou, až přijde první okamžik, kdy se Romeo vzepře té „vyšší moci“, kdy vezme kormidlo do svých rukou: Tybalt zabije Merkucia, Romeo zatratí dobrou vůli k Tybaltovi (tu nadosobní, kterou si čerstvě přináší od sňatku s Julií, snášenlivost a pokoru), jenž se stal před chvílí jeho příbuzným:

„Teď pošlu do nebe svou smířlivost,
dál ať mě vede nelítostný hněv!“

A jedná podle toho: ta nadosobní dobrá vůle je najednou příliš daleká jeho impulsům, jeho povaze, jeho zkušenosti (i Julii přitom obviní: „Tvá krása ze mne dělá slabocha!“) – pomstí přítele, zabije Tybalta. Teprve když to vykoná, procítá z toho, co vteřinu před tím vykonal takřka pudově, k vyššímu vědomí: vidí najednou, *co* vlastně způsobil a jaký nedozírný řetěz nešťastných následků se *odtud* začne odvíjet.

Druhý okamžik: uchlácholen Lorenzem vypraví se do mantovského vyhnanství. Složí před Lorenzem slib, že už nebude podnikat nic „na vlastní vrub“, nic nerozvážného, že se podřídí, že se obrní trpělivostí a vyčká času, až se všechno obrátí v jeho prospěch.

Je v Mantově, a sluha, který nebyl zasvěcen do Lorenzových plánů, mu přináší zprávu o domnělé Juliině smrti.

Romeo uvěří, zapomene na daný slib, a protože nemá jinou záruku („Bratr mi žádný dopis neposlal?“) než *holou víru* v Lorenzův slib, a protože ta neobstojí proti *holému faktu*, který mu sděluje sluha („V rodinné hrobce její tělo spí, a její duše žije s anděly“), opět a tentokrát už neodvolatelně, „osudně“ se vymkne z těch „vyšších rukou“ („Hvězdy, neznám vás!“), začne zas jednat na vlastní vrub, získá od lékárníka za úplatek jed a vydá se do Verony, aby u své Julie zemřel. Tragicky se mýlí a zahubí tím i Julii, která s takovou důvěrou podstoupila „mrtvolný spánek“ v hrobce a která se probouzí se slovy:

„Vím, proč jsem tady – kde je Romeo?“

Teď by se dalo namítnout: proč tedy se zastávat Romea, proč mít pro něho dokonce sympatii a lítost, když přece „má, co chtěl“ za svoji zaslepenost, neposlušnost, za svůj nedostatek soudnosti a víry, za svoji „neuvědomělost“! Zkusme si tedy představit jinak tohoto Romea:

Představme si ho jako člověka mdlé vášně, jako vypočítavce, živoucího praktika, jako „člověka rozumného“. – Což by se takový člověk vůbec

odvážil milovat Julii, kdyby věděl, s jakými nepřekonatelnými obtížemi, s jakým nebezpečím je to spojeno? Nerozmyslel by se takový člověk dřív, než by vůbec „do toho šel“?

Je pravděpodobné, že takový člověk by všechno předem „zdravě uvážil“ (jak ráda říká chůva) a nešel by do toho, vždyť „pro jedno kvítí slunce nesvítí“ (jak zase rád říká Benvolio)! Nešel by do „předem prohrané věci“, kdy je každý krok riskantní, kdy všechno je v sázce, i holá existence. („Když tě tu najdou, tak tě zavraždí“ – říká Romeovi Julie z balkónu.)

Ale co to pak znamená? Takový člověk se zároveň vylučuje z možnosti stát se hrdinou tragédie. Romeo by se mohl – popřípadě – stát Benvoliem a z tragédie by vznikla – přinejlepším – občanská činohra.

Zkusme si ho představit také jinak: jako člověka hluboce věřícího, žijícího v souhlasu s řádem, a tedy i poslušného a prozíravého (a nezáleží teď na tom, *več* věřícího, víra je vždycky spjata s něčím „vyšším“, nadosobním, ať je to Bůh, vlast, národ anebo strana) – není pak naděje, že by se takový člověk nedopustil Romeova tragického omylu? A i kdyby stokrát chybil a přijal pak zprávu o Juliině smrti, nedokázal by říci s odevzdáním: „Bůh dal, Bůh vzal“? Snad by to dokázal. Ale nevylučuje se *i takový člověk* z možností stát se dramatickou postavou, stát se hrdinou tragédie?

Jeho hrdinové jsou nám blízcí a sympatičtí právě tím, jak nedovedou být vypočítaví, jak neústupně dovedou jít za svým, a jak jsou při tom chybující a omylní a hříšní, a tedy *nám* velice podobní.

Protože – nechce se příliš mnoho po jedné lidské bytosti, když se po ní chce to *všecko*? Aby zároveň *tak* slepě milovala a byla přitom *tak* prozíravá v lásce, a byla *tak* poblázněná i rozumná, *tak* „odvázaná“ i spoutaná zároveň?

Jako nikdo rozuměl skrytému běhu života a byl velice realistický a střídmy ve svých představách o lidské dokonalosti, o lidských možnostech vůbec.

Těto jeho moudrosti se zřejmě našemu umění (a nejen umění) nedostávalo v minulých letech – proto se naši „*kladní hrdinové*“ předem vylučovali z možnosti stát se hrdiny dramatu (o tragédii ani nemluvě).

Bud' na to byli moc dokonalí a věřící, nebo moc vypočítaví a „rozumní“. Ale nepleťme se, ani „záporné postavy“ na tom nebyly lépe: takové, jak vypadaly, nestály většinou za to, aby se s nimi o cokoliv vedl vážný spor. Vyšly z rukou autorových tak zneškodněny, že byly k smíchu anebo pro strašení. Předem se jim upřela moc, předem se jim upíral život – a bylo pak lehké mlátit do vycpaného panáka, na to už opravdu stačily jen bicepsy! Všecko ostatní bylo jaksi „mimo hru“. To bylo možné to, nad čím dospívající generace vrtěla hlavou: byl tu hrdina vyzbrojený – jak se říká – *vědeckým* světovým názorem a vážně a zaníceně se potýkal se strašáky a s větrnými mlýny. A když se objevilo něco nad jeho síly, zavíral před tím oči a zacpával uši, nebo šel – s kopím – na kybernetiku!

V tom je nemilosrdný soudce: jeho lidé nenabývají na ceně svým postavením, svými rekvizitami –

„Co je to tady? – Podejte mi meč!“

volá starý Kapulet, když vidí šarvátku na ulici. A žena mu jízlivě odpovídá:

„Spíš berlu, berlu, k čemu chcete meč?“

Belhaví potentáti mluví o meči, a Samson, to „hovado boží“, se kasá, jak naloží s pannami od Monteků – každý se sápe po tom, čeho nedosahuje, špinavost po čistotě, nenávisť po lásce, hloupost po moudrosti – a všem se zdá, že otrásají světem, že jsou ho plni, že svět je vrchovatý jejich křikem, jejich výsostnými zájmy.

A vzdálený této vřavě přichází Romeo, o kterém svět ani neví, tak „plný sebe“ mezi prázdnými a dutými, tak existující mezi mrtvými, tak tichý mezi řvoucími, a plný údivu nad tím, čím také mohou lidé šílet:

„Kdo nenávidí, přijde o rozum,
ale co teprv ten, kdo miluje?“

Všichni kolem si dělají starosti s tímto Romeem, otec i matka i přátelé – protože kdo je tak „pohroužen“, ten „neplave s sebou“, ten nesdílí jejich starosti a zájmy, je v moci „jiných sil“ (a jistěže temných!), jim nepochopitelných. Je to pocíťováno jako nemoc, nešťastná povaha, s kterou „by mohl špatně skončit“ – „v zeleném výhonku hlodá červ“! Má být správcem dědičných statků, dědicem rodinných tradic, dědicem nenávisti a moci – a on to všechno opouští, a zase pro nic, „pro Hekubu“, „pro Rosalinu“ – a chce být raději ničím, „pouhým člověkem“, diletantem (stejně jako Hamlet), a své srdce zahodí nakonec tam, kam neměl nikdy vstoupit bez dýky v ruce! Není to málo, ten „pouhý člověk“? Jenom Julie tomu rozumí:

„Jen podle jména jsi můj nepřítel.
Ty nejsi Montek, ty sám jsi jen ty.
Vždyť Montek není ruka ani tvář,
není to paže, noha, cokoliv,
z čeho je člověk!“

Nevím už, kdo na světě to řekl lépe a dřív, ale kdo tohle věděl, ten mohl z rozšafů nadělat bláznů a z bláznů bytosti neobyčejně moudré.

A tak je Shakespeare vítaný paprsek proti každému temnu: tím, že On se vrací, vrací se i *žádoucí míra* pro to, co žijeme, vrací se i jistý řád, jistá hierarchie do světa hodnot. Těm bohorovným „racionalistům“, kteří mají všechno živé i neživé náramně utříděno, zaregistrováno a vykalkulováno, těmto „inženýrům“ mozků i srdcí přichází zbourat domečky z karet, při jejichž budování se – tak to, bohužel, chodí – často i krvácelo.

Těm, pro něž cibule roste zvenčí, přichází dokázat, že tam *uvnitř* se děje ten zázrak, těm, co sledují za sklem růst lodyhy, otvírání listů, nasazování na květ, dokazuje, že *tam*, z hlízy, se bere všechna ta síla, která tlačí nahoru lodyhu, listy i květ. Má to u něho dvojí význam: etický (protože nic kalého nevzejde ze shnilé hlízy, a protože „smrt najde pas-tvu v tělech červivých“) i básnický: *odtud* modeluje své postavy, z jejich

podstaty, z podstaty existence – věděl dobře, kam nasadit páku, aby ze všech možných, lidí i nelidí – vypáčil člověka.

Pracuje jako nálož, která to všechno obdivuhodně zpřevrací, která každého postaví tam, kam patří: blázna na hlavu, moudrého na nohy. Kdo vypadal tak bezstarostně, má po jedinou strach, a kdo se chvěl, chvěje se možná něčím jiným než strachem.

(1964)

Pas de quatre

Jako bych tu cestu až sem, na toto místo a k tomuto dni, urazil ve spánku. Skoro se bojím ohlédnout, co je za mnou. Tváří v tvář nepoznanému nehnutě stojím na místě. Rozhlížím se v údivu okolo sebe: všechno v tu chvíli vrhá černý stín, který jako by se poškleboval mé tváři, pitvořil mému ruky mávnutí, mým krokům – zavěšený do mne a přísátý ke mně jako osud, který je najednou můj vlastní a jehož se už nemůžu zbavit. Přimyká se ke mně jako noc ke dni, jako zlé k dobrému, jako smrt k životu. A kde je světlo, kde je jas, který by ho ode mne na chvíli odloučil?

Lásko vzdálená, světlo v dálce – očima ti jdu vstříc, a kdybys byla jak svíce přiklopená, mé oči tě nepřestanou vyhlížet, už tě tuší a ještě nevidí, bojím se vlastního dechu, aby tě neuhasil, bojím se náhlého pohybu, aby tě nevyplašil. Jako běžec jsem celý pohroužený k prvnímu kroku a zároveň upoutaný na místě.

Už pouhé pomyšlení na tebe mne zbavuje smyslu: pokud jsem žil až dosud jako ve spánku, nejsi ty pouhý sen tohoto spánku? Mám si takto nehnutý nechat o tobě zdát, nebo se odvážit prvního kroku k tobě? Neustoupíš pak přede mnou? A ještě jednoho se bojím: nevím vlastně, kdo jsem, co všechno tu číhá, jaká šelma ve stínu bělostných křídel čeká na probuzení. Nevím, co dříme v mé duši: kdo mne povede, koho poslechnu! A kdybys byla jako svíce přiklopená, miluji tě, lásko vzdálená, světlo mých očí. Proto setrvávám na místě, jako by mi chyběla odvaha jít tak blízko k tobě, jako bych se bál probuzení. Ale nejhlubší touha nemá pokoje dřív, než se stane: Ať se stane, co ty sama chceš! Jsi-li nemoc, ať onemocním, jsi-li slepota, ať oslepnu, jsi-li prozření, ať prohlédnu: i tys měla svou noc, ale na dosah ruky je svítání. Něco se pohnulo ve tvém těle, něco silnějšího než já a odvážnějšího než ty.

(1967)

Život má být dílo vlastní duše

Jan Kollár (* 29. VII. 1793 – † 24. 1. 1852)

*„K obloze, Tatry synu, vynes se, vyvýše pohled!“
volá Kollár. Ale nejen pohled jeho letí do výše
i do dálky, i srdce mu hoří přímo plamenem...*

„Volá Kollár,“ říká Nejedlý. Tak emfaticky, v podobném duchu, ladí Zdeněk Nejedlý svoji předmluvu k vydání Kollárovy básnické sbírky Slávy dcera (Čs. spisovatel, 1952). Nadán schopností semlít mrtvé s živým a užitelně (podle dobového hesla: komunisté dědici nejlepších tradic...) narážet kdeco z minulosti na jedno kopyto, dospěje ve svém výkladu až k takovým závěrům: „Stalinova výstavba Sovětského svazu – jaké to dubisko, s Kollárem řečeno, tu vyrostlo z Ruska...!“ – Bylo nám sedmnáct. Lze se divit, že po takovém návodu má generace Kollára nečetla?

Tehdy naštěstí už delší dobu jsem se zabíral národním obrozením (souběžně také raným středověkem, legendami, kronikami: kdo jsme, odkud pocházíme?). Proti Nejedlého politizující hatmatilce jsem byl imunní. Zrovna mě vzrušovalo pátrat, téměř archeologicky, po předcích Máchových. Zda tento milovaný K. H. M. spad rovnou z nebe, nebo měl na co navazovat (byť to byly jen uzlíky a nitky). Ve svých zápiscích mě Mácha navedl sám. I když sporadicky, přec jen prozradí, koho si četl, co měl rád. Vyskytne se tu jméno Miloty Zdirada Poláka (kterému, zvláště později, jsem se dost věnoval). Taky Jan Kollár.

Není snadné „prokousat se“ Kollárovým rozsáhlým dílem (nejen básnickým). Náš básník byl též evangelický kněz a kazatel. O tom se léta cudně mlčelo. Ale obrozujícímu se českému písemnictví svou „dvou-

domostí“ (básník-kněz) tento člověk, básníci i kázající česky, přinášel nezanedbatelný vklad.

Mám po ruce knihu, kterou v mládí jsem si opatřil v antikvariátu v Karlově ulici (upozorněn panem Schönbornem, jenž věděl o mé zálibě a tehdy tam vládl). Je vázána v kůži, potrháná, na hřbetě už dost vetchá, vepsán je v ní někdejší majitel, v textu jeho časté poznámky tužkou se spoustou podtrhaných řádek – zřejmě si v knize léta bedlivě četl, snad se v tom i modlil. Kniha má 635 potištěných stran a jmenuje se: Kázně a řeči od Jana Kollára. Vydáno v Pešti, 1831. – Myslím, že ho dnes už málokdo zná. Ne-odolám a uvedu aspoň úryvek z Kollárovy pohřební řeči, otištěné v knize až ke konci po pravidelných kázáních k různým příležitostem a svátkům, doslova z Truchlořeči nad pohřbem zamordovaného, pronesené Kollárem v Budíně roku 1826 (tj. šest let po tom, co Jungmannovi v Praze odevzdal svou první básnickou sbírku). Pro lepší porozumění (ale taky proto, že tomu krátkému textu přikládám důležitost) předesílám poznámku pod čarou, kterou Kollár svoji Truchlořeč v knižním vydání doprovodil.

Ku porozumění této pohřební řeči znáti třeba následující okolostojčnosti. Roku 1826, dne 26. července, přišli Slováci z nitranské stolice ze Staré Turé na pltích po Váhu a Dunaji do Budína se sýrem, bryndzou a máslem. Sotvaže přirazili ku břehu, maďarští, právě dřevo zde na břehu nosící vojáci obhrknuvše je, činili sobě hned všelijaké nemoudré žerty a lehkovážné posměchy z nich, z jejich řeči, národu a oděvu. Když pak tito usilovní lidé své soudky a pařenice na břeh vynášeli a do skladu nositi chtěli, jeden z vojáků (z Mariášského regimentu, z Čanadské stolice z Battyony) schválně z cesty odstoupiti a průchod učiniti nechtěl a opakováním všelijakých národních ústípků a přísloví, jmenovitě onoho známého: „Tét nem ember“ (tj. Slovák není člověk) dále nátisk činil. Ubohý Slovák, jménem Jozef Hlubocký, 33 roků majijej, chtěl s tíží svou dále jíti, onoho v sobě stojícího na stranu odtiskoval, jenž, nabádáním svých maďarských „üsd-meg! üsd-agyou!“ (to jest: udeř ho! zabí ho!)

volalijech kamarátů osmělen, obrátiv se polenem Slováka ve hlavu udeřil, až ihned skonal. Vrah pravda hned chycen, v pouta okován a do vojenského vězení dán, kde nepochybně zasloužený trest podstoupil. Bezdušné tělo zamordovaného bylo rozkazem vrchnosti do městského budínského špitále přeneseno, kde jemu tento pohřeb vykonávám.

Je to stručná, strohá, už skoro „novinářská zpráva“. A při pohřbu zamordovaného Kollár-kněz na uherském území česky rozjímá takto:

... I o vrahovi tohoto zesnulého to znáti můžeme, že jeho skutek i svět i Bůh souditi bude: my ale mezitím ukažme tu, že jsme křesťané. Ten skutek jeho nenávidíme, než za jeho osobu a duši prosíme Boha o milosrdenství... Z malé chyby povstává časem veliký hřích; z lehkovážnosti vznikne opovrhování, z opovrhování povstane nenávist, nenávist se promění na hněv, hněv na vzteklost a tato na vraždu... Pamatujte, prosím, vy takovíto bratrové a krajané naši, pamatujte na to, že větší povinnost jest hledati království věčného než časného, že větší a výbornější zásluha jest, býti dobrým člověkem a snášlivým křesťanem, nežli dobrým a nesnášlivým vlastencem. Povězte že, kdo to učinil, aby se rozliční národové na světě, rozliční jazykové v této naší krajině nalézali? A snad některý člověk? Nikoli, to učinil Bůh! A proč že on to učinil? Asnad proto, aby se lidé těchto národů vespolek hryzli, nenáviděli, posmívali, škrtili a mordovali? Nikoli, ale aby byli jako bratři a synové jednoho otce, pamatující na to: že Bůh není přijímač osob, ale v každém národu, kdož se ho bojí, příjemný jest jemu. ... Skrze potupování a zlehčování, skrze závist a nenávist ještě se nikdy žádný národ velikým, slavným a šťastným nestal, ale raději nešťastným, nebo nenávist plodí zase nenávist, ale láska plodí lásku. Jen ten člověk, jen ten národ může býti šťastný, který i miluje i milován bývá, který plní ta slova ducha božího v Přísl. 14,34. „Spravedlnost povyšuje národ, ale hřích jest k pohanění národu.“

Amen.

Kollár-kněz, kazatel, vykladač Písma, mravotvůrce. Zdá se mi to, že v něm doznívají ohlasy českých bratří, ozvuk Komenského? Až po tu dikci?

Kupodivu Kollárovo duchovní, přesněji: náboženské zázemí se v jeho veršování už tak neprojevuje. Vzdělaný, sečtělý, s rozhledem aspoň střeoevropským, se (až na vzácné výjimky) téměř neobírá Bohem, křesťanstvím, metafyzikou. Habitem dosud osvícenec a klasicista, je přesto duší i srdcem, hlavně v mládí, už rodící se romantik. Možná i proto, že „Tatry syn“ podléhá rodícímu se nacionalismu. (V tom jde s probudilými Čechy ruku v ruce.) V jeho poezii (a možná ještě víc v jeho jiných spisech) místo proklamované *křesťanské* zbožnosti spíš nacházíte zbožňování: vlasti, národu, a Slovanstva především. Komenského pansofii tak mění na jakousi panslavií, i když také v ní hledá a chce utvrzovat především humánní, tedy i křesťanské hodnoty.

V prvotině, kterou roku 1820 přinesl Josefu Jungmannovi a která se stala základem jeho celoživotní sbírky Slávy dcera, která o rok později mu po zásazích cenzury nakonec vyšla v Turčianském sv. Martině „ako Jána Kollára prvá sbierka básnická“, 1821, najdete i takové verše:

„Víčka protru; zefyr roušku
bílou rval, jíž oděna
krotce spala, za podušku
majíc vlastní ramena.

Jaký pohled! Zlatá víže
tělo vůkol tkanice;
prsy tenké šatu mříže
tiskly, ujít chtějíce;
nad obočím jako mšla se
cosi mdlého vznášelo;
kroužky vlasů v libé kráse
lezly s ňader na čelo.“

(Procházka v háji)

Ať je tomu jak je, pro mne toto „rozkochané“ líčení vnaď dívčího těla je v tehdejší české poezii srovnatelné pouze s M. Z. Polákovým obásněním těla mužského v básni o Apollovi. Mám doma dřevěnou polychromovanou klasicistní sochu mladé ženy – vypadá, jako by ji Kollár měl před očima, když to psal (až po tu „tkaňici“ a „šatu mříže“). Není to mimořádný výkon, je to móda, tak se tehdy básnilo, ale Kollár v dosud neohrabané češtině tu upozorní na svou hudebnost a rafinované používání hlásek (to se opakuje stále v jeho nejlepších verších). Nemůže to být náhoda: R – *protru*, *zefyr*, *roušku*, *rval*, *krotce*, *ramena*. L – *bílou*, *rval*, *spa/a*, *zlatá*, *tělo*, *vůkol*, *tiskly*, *mhla*, *mdlého*, *libé*. (Propašoval, kromě jiného, nám už tehdy ze slovenštiny líbezně jednoslabičné „mhla“ místo mlha!)

Když dnes znovu, po letech, listuju Kollárovou Slávy dcerou, zjišťuju, že většina toho, co mám rád, je obsažena v jeho „prvé sbierce“. Je to mladý Kollár, je v tom prožitek a snad (asnad) skutečná láska, první zamilování, které, jak víme, nedopadlo dobře. Nad touto křehkou osnovou pak autor vystaví svou důmyslnou stavbu (Slávy dcera). Valnou část svého života v ní vrší verš po verši, skoro jak Goethe svého Fausta, použije k tomu „útvár“ prozodicky pro dosud neohrabanou češtinu obzvláště těžký, petrarkovský sonet, kterému počestně říká znělka, a pracuje na tom usilovně, jistě s dobrým úmyslem, aby porobenému vrátil sebevědomí, hrdost, aby ve své horlivé a prudké vynalézavosti někdy dospěl až na hranice komična:

„Ale cele ve způsobu novém,
totiž tak, že nohy, punčocha
vzhůru stojí jako rozsocha
dlouhovětvá v lese nějakovém.“

(Znělka 546)

Přesto jeho pokus byl heroický. Zůstalo dost, proč ho můžeme obdivovat. Svým způsobem ztroskotat je údělem obecně lidským a netýká se jen básníka. Básník Kollár jej přes jistou nemotornost jazyka v jedné ze svých raných znělek dokázal pojmenovat:

„Život můj jest potok bez řečiště
od těch časů, co jsem bez lásky,
květ jest bez vůně a oblázky
bez barvy a bez vod temeniště;
on jest slunce zimní, jenž se blyště
nehřeje zem ani procházky,
on jest pro rozpaky, otázky,
pochyby a bludy učiliště.“

(Znělka 332)

Není dost místa, abych se podělil o to, co z Jana Kollára mám rád. Ale ještě jeden příklad. Najdeme už v raném Kollárovi dnes aktuální výraz jako „československý“ (bez pomlčky) nebo „Česko“, anebo oslovení „milá řeči česká!“. V jedné jeho znělce (297) se praví:

„Nuže tedy, Slováci, už spite...
... važte nad manželku kuběnu...
Spisatelé! rozmnožujte hříchy,
na spojení s Čechy repcite,
zmařte řeč i národ z hloupé pýchy!“

Píšu to, koncem léta 1992, pod hradem Krakovcem, kde na návsi, poblíž hasičské zbrojnice, stojí „socha Svobody“ (pomník padlých z první světové války). Za protektorátu ji museli zakopat, tak po ní hitlerovci šli. Po roce čtyřicátém pátém ji znovu vztyčili. Ta obrozensky jímavá socha jednou paží směřuje vzhůru, v druhé, při boku, třímá rozťaté okovy. Na jejím so-
klu, pod jmény padlých vesničanů, vyvedl kamenosochař ze zdejšího kraje

nápis, nám všem povědomý (pravda, dost zjednodušený, aby se mu tam vešel):

JEN TEN, KDO SVOBODY JINÝM PŘEJE,
SÁM SVOBODY HODEN. KOLLÁR
Což jest:

„Sám svobody kdo hoden, svobodu zná vážiti každou,
ten, kdo do pout jímá otroky, sám je otrok.“

(Jan Kollár, Předzpěv k Slávy dceři)

Když mě Jiří Kuběna vyzval, abych pro jeho BOX vybral svoji „NEJ-“ báseň – samozřejmě bych měl jinou, a budu teď trochu mimo, když sáhnu po Kollárovi, až tak daleko. Dělán to z neodbytného vědomí, že básníku Kollárovi, kterého dávno nikdo nečte, něco dlužíme. Na rozloučenou pár veršů:

*... dáš-li slepým losům člunek hebký,
bys i víc než Kolumb proploval,
ani kroku nešels od kolébky:
hra to větrů jen a mrtvá nůše,
s níž jsi darmo světem střečkoval,
život má být dílo vlastní duše.*

(Znělka 128)

J. T., Krakovec, léto 1992

JAN KOLLÁR

O wy drahé zbytky mého pádu,
Kadeř zlatem ryzím protkaná,
Hodná aby byla zpjwána
Popem neb tjm co pěl Iliádu;

Slib mi za ni hvězdy rauna řádu
Dáweg palác, berly Sultána,
Nedalbych tě, stokrát zljbaná
Památko, ne za půl světa vládu:

Dokud tluče, derž gen sardce kljčem,
Částkau krásy cwič ge krásami
Zherdati a slibolomným chtjčem;

A když gednau prach můg wětry schwěgi,
Ty tam zmizni mezi hvězdami,
Kde se wlasý Berenice skwěgi.

(Znělka 315, 1832)

JOSEF TOPOL

Ó vy drahé zbytky mého pádu
Nevzlykám a smích si strojím sám
Užaslý když na pokraji Hádu
Jasnou myslí čelím temnotám

Pro lásku jež neví co jsou hříchy
v nebi hledám zasloužený trest
Zlaté stromy pnou se z černé líchy
Pod nimi se dokonal můj křest

Tiché sluje hloubím vprostřed vřavy
Bouři nesu mdlícím tišinám
Příklon očí snuji v sklonu hlavy

Hedváb noci střu a v půlnoc vábím
Plachou stopou vedu k výšinám
Tam kde hrůza noční chodce dává

(konec 50. let)

„Jiří, jen pro tvou informaci: toto je Kollárův sonet, podle kterého jsem (inspirován prvním veršem) se kdysi pokusil udělat svůj... (jak se o tom zmiňuju...)“ – „Netušil jsem, když jsem to v létě psal, že J. K. zrovna letos bude mít 200 let od svého narození.“ Leden 1993.

(1993)

0 divadle

Autor si v tomto okamžiku připadá...

Autor si v tomto okamžiku připadá jako ten Aischylův hlídač, ležící na střeše paláce, když se na jevišti schyluje k ránu. Jako hlídač, který oslovuje němý dům ponořený do tmy, neboť skoro on jediný a ti, kteří jsou s ním smluveni (režisér, herci a ti všichni) vědí o lidech v tom domě a střeží dosud to tajemství. A jako on smí autor zatím jen ukázat prstem a mlčet a přát si:

„... tento dům by sám,
ach, pověděl vše nejzřetelněji,
jen nabýt hlasu!“

A skutečně – lze se nadít – že právě tak jako v Oresteii začne se rozednívat a začne se probouzet palác Klytaimnestřin, rozední se i jeviště a „jako dům nabude hlasu“, aby vypovědělo svůj příběh. Praotec dramatu nemohl s větší moudrostí a rozkoší evokovat skutečnost divadla: což není sám autor podoben tomuto hlídači, který čeká, aby mohl „sestoupit střechou do domu“ a dát jasné znamení těm, kdo ponesou příběh?

Chtěl jsem napsat hru o naší skutečnosti, o našem čase. Bude to sotva první krok na dobrodružné cestě: pro drama je zápas o skutečnost otázkou samé existence a zápas bez konce. – Zdálo se mi, když jsem hledal hrdiny svého příběhu, že budou pozorů nejhodnější ti, kteří usilují o *vlastní* život: ti, kteří se dívají kolem sebe nevypůjčenými očima a hovoří nevypůjčeným hlasem. Protože kdo jiný se chová, „jako by byl skutečně na světě“, a kdo jiný může odpovědně budovat novou společnost a její kulturu? – A stačilo snad provázet je v jednom jediném dni jejich života, v důvěře, že je v něm najdeme celé – a, kdo ví, že je v něm možná uvidíme, jak zrovna nacházejí své oči a svůj hlas.

(1959)

Já tu nebudu sebekritický...

Já tu nebudu sebekritický. Chci vás ušetřit téhle podívané. Mně moje nedostatky překážejí. Nedokázal bych na nich usnout. Nevím, jak bude vypadat nová hra – nejen ta moje příští, ale i ta nová hra, na kterou myslíme a o jejíž podobu se přeme.

Kohout tu především mluvil o tom – a znělo to jako nevyslovená závist –, jaké vzrušující konflikty a jakou dramatickou látku poskytovala umělcům poslední světová válka. Vzpomenul Drdova a Krejčíkova Vyššího principu a dala by se připomenout i Karvašova Půlnoční mše. Nebo jaké náměty nabízí západním autorům rozporuplná buržoazní společnost. Látka vytěžená z takové skutečnosti jako by usnadňovala dramatikovi situaci. Jako by doba a společnost samy dramatizovaly osudy jeho hrdinů. Ano, kde je člověk postaven tváří v tvář smrti, kde se nějakým způsobem hraje o samu jeho existenci, tam jako by se všechno nabízelo pro velkou hru.

A přesto nezávidím těmto autorům. Neláká mě takové téma. Jsou to většinou černobílé spory a konflikty. Básník Aischylos nenapsal hru o boji Peršanů s Řeky. Našel si básničtější a mravnější téma: jeho Peršané jsou hrou o dobyvatelích, o jejich vnitřním rozkladu a pádu.

O to je Aischylovo téma humánnější. Ve hře nemusí jít vždycky vlk proti beránkovi. Vlk sám se stává svou obětí. Pokládám například za nedostatek Otčenáškovy novely Romeo, Julie a tma, že – byť i působivě – využívá tak osvědčeného tématu. Není umění dokazovat cenu lásky a cenu svobodného života tam, kde je ta cena tak zjevně a drasticky ohrožena. Po dílech, která vznikala z autentického zážitku války, jako je Fučíkova Reportáž, jako je sám Deník Anny Frankové, jako je nakonec i Drdova Němá barikáda, mě už nedokáže vzrušit vymyšlené příběhy, které jen lépe anebo hůře, s větším nebo menším úspěchem takové téma opakují. Všecko to autorovi přihrává, tady autor věru skutečně přichází k hotovému.

Je bezpochyby těžší psát o dnešních lidech a o naší společnosti. A přece bych dodal: je to i rozkoš a je to kus dobrodružství. Pro autora, pro divadlo i pro diváka. Tu není závětrí času, tato léta se nezapisují jako poklidná idyla, jako mrtvé rameno, jako svatý pokoj a klid. Nezávidím těm, kdo psali vtipné konverzačky o lidské nudě, kdo nemohli počítat s divákem, který se nepřichází do divadla jen bavit, ale vzrušit se nějakým naléhavým sporem. Nezávidím ani těm, kdo psali sociální hry o lidské bídě. Kdo psali o boji člověka za skývu chleba, o lidech odřených na kost, pro které byla přepychem fantazie a mravné a šťastné uspořádání života.

Taková existence tvrdě poznamenala i lidské představy. Pro ty, kdo vyrůstali v bídě, kryla se většinou představa štěstí se životem v dostatku. Pro ty, kdo vyrůstají v dostatku, bude se proměňovat představa štěstí. Tak může být autor náročnější ke svým postavám. Strohý sociální konflikt se v naší společnosti může daleko spíš proměňovat v konflikt básnický. Tak může autor psát o svobodných lidech, kterým Hamletovo „Být nebo nebýt“ není jen otázkou po holé existenci. O lidech, kteří nespotřebují většinu svých fyzických i duševních sil jenom na uhájení své holé existence.

Mluvílo se tu o generačních rozporech. Myslím si, že tu jsou nějaké rozdíly, že se tu skutečně mění úhel pohledu mezi generací otců a synů, i když to neplatí paušálně. Otcové například vážili a z dlouholetého zvyku váží i nadále jinou cenu peněz, než ji budou patrně vážit jejich děti. Leccos má v jejich očích větší cenu než v našich. Jestli si dneska stěžujeme na pomaloměšťáctění dělnických vrstev, dochází tu asi k něčemu nevyhnutelnému: mnoho těch lidí má poprvé za svůj život reálnou možnost zlepšit svou životní úroveň. Je v nich dávný hlad, a někdy bezhlavý hlad, který chce být nasycen. Myslím, že děti takových lidí už budou jiné. Že bude patrně docházet k tomu, že se rozejdou se svými otci v představách o štěstí. Že v nich bude nějaký jiný hlad a hlad po něčem jiném. Jistě budou jejich protesty připadat rouhavé, ale budou i opodstatněné. Nespokojí se s argumenty, že život v dostatku je tou jedinou a nejdůležitější podmínkou šťastného života. Bu-

dou se téhle představě rouhat, ať už se nám to líbí nebo ne. A budou klást znepokojivé otázky. Pak v mé hře řekne Ireně nevlastní matka: „To je náramné štěstí, mít se dobře! Copak chceme jen to?“ – Ale těžko dokáže říci, co je ještě jiného kromě toho. Není to snad ani možné. V tomhle smyslu i dramatik může jenom klást otázky. Protože na ně odpovídá něčím jiným než slovy. Opakuji: něčím jiným než slovy! Je třeba přesvědčit diváka aspoň o tom, že jsou ty otázky namístě a že jsou naléhavé. V tom smyslu pracuje umělec pro budoucnost: připravuje pro budoucnost sebe i diváka, aby nás nezaskočila a nepřekvapila. – Všichni máme jeden velký strach. Je to strach z prázdného života. Všichni ho chceme něčím zaplnit a máme o tom své představy. Hra je zkouškou opravdovosti nás samých i našich představ.

Snad není téma tohoto festivalu nejzbožnějším přáním pořadatelů. Viděli jsme deset nebo jedenáct českých a slovenských her z poslední doby. Padají tu pojmy „současné divadlo“ a „současná hra“. Marně bychom hledali v dějinách divadla tak kuriózní situaci, kde by se právě ten přívlastek „současný“ tolik zdůrazňoval. Ten pojem si v jisté době vytvořily divadelní teorie a kritika, aby drama, které sahalo bezprostředně do svého času, odlišily od dramatu tzv. historického. Ale dnes v tom pojmu vidíme a cítíme něco jiného anebo něco navíc. Současnost se stala bezmála úhelným kritériem. Kritika k ní nabádá, autoři o ni všemožně usilují a, jak se říká, diváci po ní volají a touží.

Tak se z pouhého termínu stal imperativ. Rejstřík kritických pochval se rozmnožil o jedno uznané zvolání: Jak je to ve všem všude současné! Jak to mluví k dnešku! – Jak to má co říci právě nám, lidem téhle doby!

S tím se ostatně přistupuje – i když ne vždycky a všude – i ke klasickým textům. Berou se vážně pro to, co „říkají dnešku“.

Je v tom v podstatě něco velmi sympatického. Co s minulostí, která nic neříká o přítomnosti? A co s českým a slovenským dramatem, které by se neopíralo o přítomný čas a nemíchalo se do osudů současníka? Rozhoduje se o existenci světa. Proto má dnešek právo být sebevědomý, proto naléhá na všechny.

Ale jak se to v takových případech stává, to, co se příliš vyzdvihuje, dostane časem podobu zaklínavého dogmatu, jehož skutečný obsah je předmětem sporu. Kolik autorů a kritiků, tolik různých výkladů jediné věci.

To se pak objeví v samotné látce i obsahu her i v kritických soudech: pak se vedou diskuse o tom, co momentálně „hýbe dneškem“, kde asi leží to „bitevní pole“ a kde je to „generální téma“. Otázka, o čem psát především, aby to trefilo do živého, aby to „bylo současné“. – Ale protože ty věci se nedají od sebe oddělit, vedou se také spory, jak na to, aby hra „promlouvala současně“. Jaká forma dramatu, jaký divadelní sloh může nejlépe zprostředkovat současný obsah i látku. Tady se argumentuje nejčastěji přítomným stavem světového dramatu a jeho vývojem v posledních letech i desetiletích, a v neposlední řadě se tu poukazuje na společenskou funkci divadla, berou se v úvahu potřeby a úroveň diváků.

I tady se dochází k různým závěrům. Dovolte mi uvést aspoň jeden výrazný příklad. Tím, že se k nám s jistým zpožděním dostalo dílo Bertolta Brechta, se tento diferenciační proces uspíšil. Skoro by se dalo říci, i když to nebude přesné, že teď existují mezi našimi divadelníky dva úhlavní tábory: ti „pro Brechta“ a ti „proti Brechtovi“, když nepočítám ty vlažnější a rozšafnější, co snesou pod jednou střechou Brechta s Čechovem dohromady. Protiiluzionistické tažení ve světovém divadle, jehož zástupcem byl už mladý Majakovskij, našlo jistě v Brechtovi výrazného mluvčího, stal se skoro maršálem tohoto hnutí. Nadto mluvčím pokrokových sil a pokrokové myšlenky.

Ale plodný vliv Brechtovy osobnosti a jeho pojetí divadla by se brzy vyčerpal, kdyby bil do očí jenom v programových prohlášeních a nepřinesl s sebou zároveň proměnu inscenačního slohu, a co především, kdyby si nedokázal podmanit talentované dramatiky, kteří by takovou podobu divadla mohli vzít za svou vlastní. To si jistě i sama divadla uvědomují. Dováženími fíky se dlouho neužijíme.

Tady už nezbyvá než sáhnout k osobnímu vyznání. Nejsem „pro Brechta“, i když mám některé jeho věci rád, i když si myslím, že chápu

podstatu jeho úsilí. Nejen to, měl bych s ním asi jednu společnou nelásku: to iluzivní divadlo, které se prostoduše snaží brát věci „tak jak jsou“, které zaměňuje básnickou pravdu za pouhou pravdu, které se uzavírá myšlenkou a symbolu, které chce omračovat tím, že své podobizny dělá „věrně podle přírody“ a v životní velikosti, které nedopřeje básníkovi, aby cítil svou látku pod rukama, tak jako sochař cítí kámen a hlínu, z níž má vyrůst něco skutečnějšího než skutečnost, které ho natolik spoutává, že už smí jenom „zobrazovat“, že místo „hry o něco“ smí už psát jenom „hru o něčem“, a které ho natolik vyvlastňuje a vytlačuje kamsi za okraj látky a za kulisu dějiště, že nemá ani prostor, ani možnost povědět: a tohle si myslím a tohle cítím já. A musí se odříkat svého patosu, své vášně, své představy a svého vlastního chtění. Souhlasím s Brechtem, že jako kámen v sochařových rukou, i látka dramatu se opracovává jistým násilím – i když právě to příliš zjevné násilí mě někdy u něho odpuzuje –, souhlasím s tím, že všechny lidi a všechny věci je třeba nějak vychýlit, aby dostali nápadnou podobu, že je třeba učinit nějak zjevným to, co se skrývá v příběhu, že je třeba nějak vyslovit nevyсловné a že – v morální oblasti – je třeba odhalit převrátku a dokázat během dvou hodin ohromit lidi jejich vlastními činy, nedávat jim několik chviliek šťastného zapomenutí, spíš je rozpomenout na sebe samy a obnovit v nich pocit odpovědnosti.

Přesto si nemyslím, že je Brechtova cesta jedinou cestou k tomu. Přesto si nemyslím, že by měl divák s tím, co vidí na jevišti, pouze „souhlasit nebo nesouhlasit“, že je třeba udělat všechno pro to, aby se „do díla nevžil“ a aby „nedbal na to, co se děje, nýbrž pouze na to, jak se to děje“.

Brecht si svou zvláštní představu o poslání divadla a jeho společenské funkci neumanul. Ani si svými teoriemi pouze neospravedlňoval své počínání, svůj talent.

Byli to němečtí fašisté, kteří dovedli využít a zneužít všech druhů sugesce pro svou propagandu, jejichž řečníci dovedli hrát na city mas a nevybíravými prostředky uměli rozpoutávat pudy a vášně a vybičovat „instinkty“. To ohlupování velικάšskými slovy, to omamování hudbou, ta

snaha vydupat v lidech rasovou a uchvatitelskou extázi, učinit je bezhlavým nástrojem pomínutého vůdce – jistě i tohle všechno poznamenalo Brechtovo hledání a vyneslo mu hlubokou skepsi k jistým možnostem působení uměleckého díla. Dělá své pedagogické divadlo, píše své paraboly, aby přiváděl lidi k rozumu. Aby v nich probudil soudnost, aby se ovládli, aby uviděli smutné konce svých počínání, aby se dovedli rozhodnout a postavit se pro nebo proti.

Brecht se nutně dostal do extrému. Ale každý extrém se časem sám sebou vyčerpává. Pohyb, který určuje dějiny, proměňuje situace i životy lidí, a přináší novým generacím nové zkušenosti. Proměňuje i životní pocit. – Je tu pak jiná disharmonie a jiná palčivost. Něco jiného je tu, co povzbuzuje, a něco jiného je tu, co brzdí. Nemusí to být vždycky nedostatek soudnosti. Může to být i cynismus a citová vyprahlost. Může to být i nedůvěra a skepse. Může to být cokoli jiného. Třeba lhostejnost. Zpohodlnění. A taky nějaká tíseň. – Říká se o téhle době, že je výsostně dramatická. Mluví se o jejím velkém vnitřním napětí. – Moderní věda a technika daly člověku do rukou moc. Může svět proměnit v ráj nebo v peklo. Je tu jen ta dvojí možnost. Každý nese svou odpovědnost. V takové mezní situaci se člověk opravdu stává klíčem: tady nevědomost a lhostejná neúčast může napáchat velké zlo.

A co si má počít básník?

A co je to vůbec účín nějakého díla, jeho působení? Co je to za schopnost?

Svět se obnovuje ne ani jako strom svými lety, spíše jako had, věčně svléká svou starou a obnošenou kůži. Pohyb, který se děje ve společnosti, vyrůstá z jednoho trvalého konfliktu, starého jako sám svět: to, co je živoucí, životaschopné, co žije ve shodě s objektivní pravdou, to se svou vlastní vahou prosazuje proti všem formám stagnace, proti všem podobám smrti. Kdo nenajde smysl, ten vypadává ze hry. I ten, kdo lže, vypadne ze hry. I když se zoufale chytá každé možnosti a příležitosti.

Hra je nad jiné povolána, aby zpodobila ten konflikt. A nejen zpodobila. Hra má schopnost představit ten konflikt jako živý. Hra se uskutečňuje představením, každé divadelní představení je pohybem vázaným

v čase a v prostoru. Tímto pohybem vyvolává iluzi nějakého života a nějakého sporu. Ten fakt ani antiiluzionisté nemohou popřít: jejich představení se neobejde bez iluzivních postupů, často jen důmyslněji a rafinovaněji nastrojených. Mohou vás jejich postavy stokrát na scéně ujišťovat, že jenom hrají, že tu nechťejí předstírat skutečný život, vážného účinku dosáhnou zase jen tím, že mezery mezi těmito výstrahami vyplní docela obyčejnou iluzí, že nutí nakonec diváka, aby bral jejich děje a postavy jako skutečné, že jenom čas od času ruší to kouzlo a boří iluzi, aby ji vzápětí zase obnovili. Divadlo je iluzivní celou svou podstatou.

Co leží totiž všem na srdci: aby hra, která se odehrává před zraky diváků, zasáhla toho diváka svým vlastním pohybem, aby ho do něj vtáhla, aby z pouhého diváka udělala účastníka. Nejenom účastníka příběhu, ale účastníka sporu v něm obsaženého. Chce ho nakazit svým pohybem, chce ho zaplést do svého sporu, ať už se obrací k jeho intelektu nebo citu. Chce, aby divák spoluhrál s hrdinou o něco závažného v lidské existenci.

To je účín uměleckého díla – jak ho dosáhnout nejlépe? Jak dokázat, aby se divák orientoval v postavách a v jejich příběhu a mohl se účastnit jejich sporu? Předejít možné nedorozumění a rozdělit proto lidi na viditelně špatné a dobré, na kulatolebé a špičatolebé, na pány s doutníkem v puse a na chudáky v hadrech? Psát výstražné morality, kde se postavy známkují jako školáci, aby nikdo nezůstal na pochybách, s kým má tu čest? I to je možné, jako je všechno možné, když to udělá básník.

Tento tvar hry dospívá k abstrakci nadsázkou, parabolou. Nepovede opačný postup k naturalismu? Nepovede právě k onomu starému typu iluzivní hry, která nás otravuje a nudí? Která svazuje autora, režiséra a herce tím, jak se uzavírá myšlenka? Bude tato hra schopna přinést zobecnění lidského osudu, nezavírá si cestu k abstrakci? Bude schopna pojmut mnoho osudů v jeden jediný? Může být taková hra podobnostivím? Může použít metafory, může vytvořit symbol? Dokáže přinést mnohotvárný i jednoznačný pohled na skutečnost?

Jedno je jasné: není to práce pro řemeslníka. Je to velké břemeno i pro méně zkušeného. Takovou hru píše básník. Zde se sekce dramatiků musí proměnit v sekci básníků. Taková hra bude i jinak naléhat na

naše vnímání. Trochu jsme, myslím, ztěžkopádněli a znecitlivěli. Trochu jsme si zvykli na novinářský slovník, chceme mít všechno „černé na bílém“, pomalu bychom odsuzovali básnický obraz jako zbytečnou okliku a zatemňování věcí.

Tato hra nesnese přímou proklamaci – jistě mne upozorníte na jeden obraz mé hry: poobědní diskuse u staré paní. Právem. Ten obraz jistě není dobře napsán. Ale na jednom trvám: chtěl jsem záměrně využít diskuse, která je příznačným jevem našeho života. Lidé se daleko více než jindy dostávají do situace, kdy si prostě vyměňují názory. V Mannově Kouzelném vrchu jsou celé pasáže napsány formou takové diskuse. V diskusi se pochopitelně proměňuje i slovník; názor na určitou věc nebo problém takto přímo vyslovený je ovšem druh polopatismu. Jedno je důležité – aby tato přímá výměna názorů nebyla jedinou vrstvou obrazu, aby pod touto diskusí probíhal v zásadě pohyb, který provází celou hru. Aby i tato diskuse byla svého druhu metaforou.

Chtěl bych namítnout soudruhu Kopeckému: tato hra může svou tzv. katarzi vyjádřit zase jen svými vlastními prostředky, to je metaforou – i když to nemusí být vždycky jen „přírodní obraz“, jak on to nazval u Hrubína.

Řekl mi jeden venkovský kovář: Dejte mi kus plechu a já vám z něj udělám růži, že si ji budete moci dát do klopý! Připadal bych si ošizený, kdybych místo té růže chtěl na něm pouhopouhý plech. Naše hry byly často jenom takový nahrubo vytepaný plech. Jenom studený výpočet, jenom plechové huby a jenom plechový cirkus.

Je třeba vychýlit postavy do vyšší roviny, než v jaké je obvykle potkáváme v životě, mají-li se stát postavami dramatu. Je třeba je přinutit, jak říká soudruh Blažek, aby sdělily to, co si myslí a co se většinou neříká nahlas. Blažek jim to opravdu dává říkat. Tu licenci mu poskytla forma, kterou si zvolil. Ale to není jediný způsob ani jediná možnost. Postava o sobě nevypovídá jistě skutečnosti jen slovem a jen přímou výpovědí. Nejen to: je důležité, aby postavy, které potkáváme v prvním aktu jako své dobré známé, takové, „jaké jsou“, byly v průběhu hry odhaleny a usvědčeny. Musíme poznat, proč jsou takové, jaké jsou.

Nestačí dávat výraz pouze tomu, co charaktery pociťují v zcela bezprostřední živoucnosti své individuality bez vyššího uvědomění sebe a svých vztahů, jak napsal Hegel ve své Estetice.

Je rozdíl mezi „pouhou“ pravdou a básnickou pravdou. Umělecké dílo a skutečnost není jedno a totéž. Současné drama není to, které jen zobrazuje přítomný čas. A třeba se zdánlivou věrností a pravdivostí. Lidé po tom ani netouží, vidět sebe tak zobrazené. Jenom když postavy na jevišti jaksi přesahují je samotné, když svět na jevišti jaksi přesahuje a znásobuje samotný svět svým kouzlem a jasností, jenom tehdy je v divadle skutečný svátek.

Ne nadarmo se skutečnost odráží ve vědomí člověka. Je tímto vědomím poznamenána. Načichne člověčinou. Země je jenom země. Že je krásná a neobyčejná, to jí přisoudil člověk.

Nakonec nakládáme se svými životy a s okolním světem nejenom podle toho, co o něm víme – ve zmíněné Mannově knize probudí v Hansu Castorpovi láska k ženě zájem o fyziologii, většinou tomu bývá naopak –, ale i podle toho, jakou účast máme na něm. Zkuste přesvědčit lhostejného a nezúčastněného člověka. Když to nebude hlupák, bude s vámi i nakonec souhlasit, a přesto ho tento souhlas k ničemu nezaváže. Kapituluje před „argumenty“ a před „zdravým rozumem“, ale to mu nebrání, aby nezůstal dál pouhým nezúčastněným divákem. Snad je ještě něco jiného než souhlas a nesouhlas. A není vždycky třeba přivádět někoho k rozumu. Taky to není jediná cesta, jak se k někomu dostat.

To chtějí nakonec všichni: napsat hru, která by vzala lidi na dvě hodiny s sebou a vrátila je lidštestší, než byli. Ať si na to jde každý, jak chce. A najednou nás ani nenapadne se ptát, je-li ta hra současná. Už to nebude jen její přívlastek, bude to její samozřejmá a neoddělitelná vlastnost.

(1960)

Bylo to někdy v březnu...

*Žádného Amora! To strašidlo
natřeným lukem vyrobeným z kůlu,
jak Tatar pouští hrůzu na dámy!*
(Merkucio)

Bylo to někdy v březnu roku 1960, když mě Otomar Krejča vybídl k překladu Romea a Julie. Přál si, aby to přeložil „někdo mladý“, protože to představení mělo, podle jeho představ, být mladé. Nikdy jsem vlastně nemyslel na to, že bych překládal. Taky se mi zdálo, že k tomu nejsem povoláný (četl jsem jednou někde, že dobrý autor nemůže být dobrým překladatelem, a chtěl jsem, pochopitelně, být radši dobrým autorem). Neměl jsem skoro představu o tom, co mě čeká, když jsem – na ukázkou – začal překládat první obraz. Ale ono se to hned při prvních stránkách spojilo s něčím vzrušujícím a pro mne neocenitelným: jako bych si teprve *objevoval* Shakespeara, řádek od řádku, scénu po scéně. Čítankový autor: a mně to připomínalo plavbu v neznámém oceánu a břeh byl v nedohlednu. Tak jsem se nachytl.

Popravdě řečeno, do té doby nebyl Romeo a Julie to, co jsem ze Shakespeara nejvíc miloval. Ale je to hra opředená tradicí, hra-mýtus, neméně proslulá než biblická Píseň písní. Z popularity jejích hrdinů těží i současnost: píší se nové a nové varianty na staré téma, o veronských milencích se skládají písničky, po Romeovi se jmenuje italská automobilka, a nejmladší chuligánská generace nosí dokonce Romeovo jméno na svých texaskách (podobně jako jiného ze svých „svatých“, jméno tragicky zahynuvšího Jamese Deana). To všechno vás spíš skličuje než povznáší, když stojíte před úkolem nově tuto hru přeložit. Chodil jsem s ní potom víc než dva roky a provázela mě všude. U Černého moře, protože jsem měl zatím jen vyčtené představy o jihu – jsem si mohl prvně vyvolat představu „balkónové scény“, jedno babí léto na Sázavě mi suplovalo při Merkuciově vyprávění o paní Mab, dobříšské sanatorium mi přiblížilo

Romea v Mantově. Nemá to co dělat s lyrickou inspirací, ale posloužilo to při odemykání některých situací ve hře.

Na začátku byla otázka: jak překládat, jakým jazykem. Ale vlastně to ani otázka nebyla. Zdálo se mi, že nemám na vybranou. Protože vím jenom o jednom jazyku. O tom živém. Jako autor se neptám po jiném. Proč bych měl jako překladatel dělat výjimku?

Divadlo celou svou podstatou je totální přítomnost. Nezná jiného času než přítomného. Tady divák má to dobré povědomí: nechodí zpravidla do divadla, aby se dověděl, jak se žilo za dávných časů, není archeolog. Ve své většině se nestará o vykopávky, na to je až moc živý a přítomností zaměstnaný. Nebude tomu jinak ani s režisérem a s herci. Je to závazné i pro překladatele. V tomto případě je na něm, aby *zpřítomnil* minulé. Lépe řečeno: aby *zachoval* dnešku tu naléhavou, živoucí přítomnost, jakou měla hra v době svého vzniku. To je, myslím, jeho první a základní povinnost k autorovi. To už napovídá, že tu nepůjde jen o mechanický převod. Tato doba se setkává s alžbětinskou, čeština s angličtinou, jedno podnebí a kultura s druhou.

Tady se dostáváme k jazyku překladu, k tlumočení metafor, k volbě slov. Zdálo se mi přirozené, že nebudu znásilňovat povahu a obrazivost jednoho jazyka druhým, že – jaksi – nebudu na anglické uzdě držet češtinu a připravovat ji tak o její vlastní nádhernou svobodu. Je třeba dlouho chodit se Shakespearovými verši a trpělivě hledat jejich skutečný ekvivalent: neboť nejde jen o zachování jejich básnické „výbavy“, nejde jen o to vměstnat na šňůrku blankversu všechny jejich šperky. Snad ještě důležitější je zachování jejich vnitřního organismu, jejich přirozeného pulsu, jejich urozené lehkosti, té odhmotněné hry souzvučků a rytmu (protože co je tu platná krása, když, místo aby tančila, půjde o berlách).

A snad ještě jednoho je třeba: neříkat nic, co bych nedokázal říci za sebe sama. Slovo musí obsáhnout *naši* zkušenost, aby byla schopna vyvolat pohnutí v *naší* mysli, mají to být světelné signály, které nám důvěrně rozsvěcují svůj obsah. Je těžké uvěřit milencům, kteří si vyznávají lásku slovy pro nás nepochopitelnými. Musíte do toho vlézt,

musíte se do toho oblíct a podlehnout autorovi, aby vás – i když jen v podvědomí – zasvětil do svého tajemství, svého neopakovatelného vidění světa.

Je jasné, že takový přístup bude osobní. A já si v jiný ani netroufám věřit. Snad je pak překladateli útěchou: nepřekládal pouze, ale usiloval celou bytostí podepřít životnost hry, jaksi ji znovu zaručit, být za ni zodpovědný. Doufá, že slova nedopadnou hluše, že budou asociativní, že nebudou proud hry zakrývat pro diváka mlžnou clonou, ale že – naopak – skuteční „krátké spojení“ s ním, že diváka opravdu zasvětit, aby všechno, co vidí, bral jako naléhavě přítomné a jeho vlastního života se dotýkající.

*Té skryté síly, která pramení
z bylin a rostlin, dříme v kameni!*
(Lorenzo)

Patří k dobrému tónu obdivovat se jeho géniu a jmenovat ho mezi čtyřmi, pěti největšími z evropské kultury. Brzy mu bude čtyři sta let, jeho sláva na jevišti neumdlévá, knižní vydání jeho her jsou ještě dnes bestsellery. Takže jsem ho nerad jmenovával, když se mě někdo zeptal na moje „nejmilejší autory“, protože se to pokládalo za samozřejmost, nikdo se nad tím nepozastavil a nikdo nežádal vysvětlení. Toho mi bylo líto.

A přece můj vztah k němu se během let vyvíjel a procházel značnými výkyvy: od slepého obdivu až k vášnivému odmítání, kdy jsem se div nepodepisoval pod Tolstého paličské výroky o něm. Dnes si myslím, a po té překladatelské zkušenosti zvláště, že můj vztah k němu je – nevím, jak bych to jinak nazval – velice konkrétní a věcný. Sotva bych dokázal napsat na něho oslavnou ódu, ale znovu a znovu se mi chce otvírat jeho hry na kterékoliv stránce a sytit se k nenasyčení třeba jen z několika málo řádků: a je v těch málo řádcích tolik fantastické skutečnosti, jako je tomu u novějších autorů snad až u Dostojevského a Kafky. Každý, i ten nejnepatrnější penízek je vložen do hry, v každém řádku je nerv, v každém slově obíhá krev. Kdyby bylo možné zhmotnit jeho obrazy, mohli by číst jeho hry slepci,

protože každá řádka by byla reliéf. To, co odhalila moderní věda, že vlastně v „neživé hmotě“ dříme pulsující energie, takové je to i s „tělesností“ jeho her. Každý verš je jako vlákno v síti: chopte se ho a zachvěje se a napne celá ta umně spředená síť. Tak je tu všechno svázáno dohromady, tolik překvapujících spojitostí, tolik nepřeborných asociací – a přece nikde nestvořil chaos, v tom se nepodobá přírodě. Asi proto je inscenování jeho her tak obtížné i tak snadné: i když se nedoberete všech významů a souvislostí, zůstane ještě dost, aby se divák „napás“.

A přede vším ostatním je básník, vladařsky nakládající se skutečností. Bylo pro něho samozřejmostí, za čím se „my hříšníci“ pachtíme tolikerou oklikou a s takovými spekulacemi. Nebál se nejsyrovější skutečnosti, protože byl bezpečný v zázemí snu, nebál se ničeho doopravdy, protože do samé osnovy vložil brilantní fiktivní hru. Nemusel mluvit o zodpovědnosti, protože psal o svobodných lidských bytostech, které si na vlastní riziko zvolí to nebo ono, které si z vlastní vůle strojí své štěstí nebo kopou svůj hrob.

Jako básník nemohl nestranit těm, kteří zvolili lásku i za cenu života: jako by bez ní život pozbýval u něho ceny.

*Vím, co se sluší – at' jsem neslušná!
Nemáš mě rád? Já vím, že řekneš „mám“,
a uvěřím ti.
(Julie)*

Jeho veronští milenci: zdá se, že až příliš zapadlí do země mýtu, až příliš se začali podobat pohádce. Jako na apokryf se na ně dívá náš skeptický svět. Vždyť i Shakespearův Romeo se ve chvíli největšího milostného poblouznění, když potká vysněnou opětovanou lásku, zeptá pochybovačně své střízlivosti: „Bojím se, že je to všechno jenom krásný sen, je noc a já se z něho probudím!“

Se stejnou nedůvěrou se musí utkat Julie, když zapřísahá Romea: „Ale jestli mě chceš podvést, prosím tě na kolenou, ponech mě mému trápení a jdi!“

Kdekdo kolem se posmívá tomu „krásnému snu“, skoro nikdo mu nevěří, skoro nikdo ho nebere vážně. A právě v tomto kontextu je třeba číst slavnou Shakespearovu hru: Je to skutečně jenom „lyrická hra o veliké lásce“? Je to ostatní pouhou kulisou?

Svět, který obklopuje veronské milence, je příliš živoucí, příliš konkrétní, aby jen pasivně doprovázel jejich příběh: jakým nepřátelstvím, jakou šíravou ironií, jakými úklady obklopuje tuto lásku! Z těch nejlepších dělá psance, ty nejlepší nakonec zabíjí, protože se mu nemohli a nechtěli přizpůsobit.

Nic tu není nadarmo, nic tu není pouhý „kolorit“. Už ti dva Kapuletovi sluhové na samém začátku: Samson si představuje, jaké to bude, až potrou všechny Monteky, kasá se, jak naloží s „jejich ženskými“, a střízlivější Řehoř suše prohodí: „Tvoje štěstí, že nejsi ryba, kdybys byl, byl bys hovado boží.“ A už se ten „zhovadilý svět“ dává do rvačky, všichni Kapuletové a Montekové se rvou, a tou dobou Romeo, nešťastně zamilovaný, se prochází za městem a trýzní se myšlenkami, jak je to vlastně s tou láskou. Když se dovídá o rvačce, poznamenaná před Benvoliem: „Kdo nenávidí, přijde o rozum, ale co teprv ten, kdo miluje?“

Kdekdo kolem je chorý nenávistí – a téměř nikdo nechápe tyto dva nemocné láskou. Ale ona je zázračná: „sotva zrozená už dělá divy“, přinutí Julii, aby milovala „svého nepřítele“, rozvede ji se všemi blízkými, s rodiči, s bratrancem, s chůvou, dá jí sílu podstoupit „mrtvolný spánek“ v rodinné hrobce.

Opravdu, nepodobá se to všechno až příliš pohádce? A „může se ještě dnes něco takového stát? Je to možné? Odpovězme jinak: jestli se dnes už nemůže nic takového stát, jestli dnešní Julie by za podobných okolností „smrti zasvěcenou lásku“ dovedla vyměnit za „štěstí na dosah“, bylo by něco shnilého v tomto světě.

Shakespearův Romeo a Julie by se pak stali *pohádkou*, zato svět by byl o jednu *skutečnost* chudší. O skutečnost nejdražší.

(1963)

Pražský rozhovor

Otomar Krejča: Zvykli jsme si rozhodovat se sami, hledat soud o svých činech v sobě. Snad proto se nám zdá, že naše dosavadní práce není nic víc než kopání základů, které někdo druhý, nebo my sami, hned zase zasypával. Vidíme také, že jsme občas začínali s výkopem na místech pro stavbu nevhodných. Proto musela přijít chvíle, kdy jsme zjistili, že jsme zasypaní po krk, že by nás opakování začátků pohltilo úplně. Z toho asi se v nás stále častěji ozývala úzkost z budoucího času, z bezohledného účtování. Z úzkosti rostlo odhodlání pokusit se o všechno znovu. Zprotivil se nám chod lhostejného divadelního stroje a připadá nám, že bychom se proviňovali na divadle i na sobě, kdybychom mu sloužili dál. Divadlo není stroj, ale ústrojí, organismus. Tato pravda je až příliš samozřejmá. Ale být jí věrný, uskutečňovat ji v praxi – snad to stojí za pokus, snad není ještě pozdě.

Karel Kraus: Známí i neznámí se ptávají, co vlastně chce to nové divadlo. A jiní, kteří nám myslím rozumějí líp, se vůbec neptají. Soudí patrně, že nesvedem vcelku nic jiného než pokračovat v tom, co jsme už dělali. Mají pravdu.

Josef Topol: Netroufám si říci: budu i nadále dělat, co jsem až dosud dělal, nemusím to nikomu vysvětlovat, přijdu s tím, co už znají. Od poslední práce mě dělí větší vzdálenost než od té, která se právě počíná, na kterou zítra dojde. Nemusí to znamenat, že bych za pět let byl docela jiný, ale taky to nemusí znamenat, že budu stejný. Nejsem si jistý. Říkám si s Josefem Šafaříkem: „Skutečnost je to, co se tvoří, co je tvořeno, co musí být bez ustání tvořeno, jinak to není.“ Je to vždycky znovu hra o všechno.

Karel Kraus: Říkám-li, že chceme v podstatě jen pokračovat, není v tom ani sebevědomí, ani zatvrzelost. Nebývá vždy lehké přiznat

si: „Co z nás bude, to už dávno jsme“. Kolikrát bychom se tak rádi poučili z chyb a začínali stavět znovu, na zelené louce. Ale často prostě nemůžeme, není to v nás, a zvláště to nejde násilím.

Otomar Krejča: Našel jsem nedávno sedmnáct let starou režijní knihu. Překvapilo mne, že v jádře mi šlo při této první, spontánní a jaksi slepé režii vlastně o totéž, o čem mi jde dnes. Jako bych se léta točil kolem jednoho jediného, jen ne a ne nalézt úběžník toho zpytování, čep všeho otáčení. Znamená to poznat sebe? Znamená to poznat, co je divadlo? Znamená to pochopit dobu a její obyvatele? Nic z toho nevím přesně, ale cítím, že mám takových otázek na zbytek života až až. Proto se nemohu převlékat na každou hru, na každou sezónu, pro kdejakou módu, pro kterýkoliv divadelní samochod.

Karel Kraus: U slušných lidí je mezi pojmy „být jiný“ a „být stejný“ jistá – přípustná a žádoucí – tolerance. Neslušní lidé neznají míru. Jestliže dnes plným právem nevím, co budu umět nebo chtít udělat zítra, mohu aspoň vědět nebo tušit, co pravděpodobně neudělám. Proč se uzavírat a opevňovat? Nemáme ani tak strnulé zásady, ani tak úzké záliby. Uvědomujeme si jen, že v mnoha oblastech bychom se octli mimo sebe, že bychom mnohá slova pronášeli nepřirozeným hlasem.

Josef Topol: Chápu skromnost jako omezení: nemohu dělat než to, co mohu dělat, nemohu dělat více ani méně, dělám jen to, čím se uskutečňuji, a jenom potud, pokud mě to uskutečňuje. Všecko jiné je troufalost, ale i zbytečnost, nadbytečnost, něco, co neobsáhne-me. Než jsme to použili sami, bylo to už vlastně majetkem druhých, kradli jsme nebo žijeme z půjčky, opakujeme jenom některé „květiny a stromy“, jakých je tu bezpočet, které rostly už před námi a nezávisle na nás rostou dál kolem nás, opakujeme je a napodobíme, aniž víme o jejich kořenech. Takhle narozené stromy pak „umírají vestoje“. Vždycky jsem spíše uvěřil těm, kteří tolik nemohli: i malířům, kteří třeba po celá léta mohli malovat jenom

v modré a červené, a byla mi podezřelá ta oslnivá plátna, na nichž to hrálo všemi barvami. Přitahovali mě víc ti úzcí, monotónní, ti omezení, třeba ani těm druhým nechci upírat talent: ale je mi podezřelá svoboda každého hýření, povaha té svobody. Sám bych se jí spíš hrozil. Proti těm, kteří tvrdí, že „jíst se má všechno“, jsem vždycky tiše rozuměl těm, kteří nesnášejí houby v octě anebo uzenáče.

Otomar Krejča: Když říkáme: potřebujeme své autory, své herce, svého výtvarníka, svoji techniku a administrativu, čteme dávnou divadelní pravdu pouze ve svém reflektoru. Ti, po kterých takhle toužíme, by měli stejně toužit po nás. Organismus, který dovede přijmout nebo produkovat cokoli, neexistuje. Devalvace umění, která dělá divadlo divadlem, je povážlivá. Herectví, které si nasazuje pohodlné masky módních divadelních estetik a pachtí se po všem, nemůže dosáhnout ničeho. Dramatikové a režiséři nejrůznějších směrů si denně bezohledným krokem prošlapávají cestu jemným hereckým ústrojím, které bylo přírodou stvořeno, jako vše ostatní, k jednomu jedinému. Herec, který dovolí, aby byl po léta průchodním domem a náhodnou noclehárnou pro kdejakého cizince, musí mít nakonec dojem, že umí a může vše. U nás se tomu často říká mistrovství. V roce 1956 jsme si slibovali: když se nám podaří jediná pořádná současná hra, nepracovali jsme nadarmo. Dnes bychom si měli říci: když se nám podaří najít a oživit herecký soubor, v němž nebudou zaměstnanci, ale herci-umělci, nebyli jsme v těchto letech u divadla nadarmo. Bude to jistě velice, velice těžké. Neboť úměrně se zlevněním hereckého umění podražil hercův charakter.

Karel Kraus: Divadlo je příliš často chápáno jako služba, výchova, tribuna idejí, vzorkovnice slohů a kultur. – Představte si chirurga při těžké operaci. Myslí v tu chvíli víc na službu trpícím, anebo chce především sám sobě dokázat, co dovede? Mohl by zachránit pacienta dobrou vůlí a soucitem? Jenže my nejsme lékaři. Tím spíše

nemáme proč se tvářit, že hodláme divadlem někoho uzdravit nebo že předvedem na scéně, co a jak by mělo být, že zodpovíme, nač se kdo zeptá. Dovolávám se Goetha: „Jen to, co v pravém smyslu slova pro sebe děláš, uděláš i pro svět.“ Pokoušíme-li se uskutečňovat divadlo podle svých představ, ztěžujeme vlastně život sobě, a ztěžujeme to i těm druhým. Takovou pošetilost omlouvá snad jediná naděje: že budeme mezi nimi a spolu s nimi a trochu víc živí než ti, kdo dávají přednost snazší existenci.

Josef Topol: Protože bytosti ve hře mluví a jednají ze sebe (přímo, nezprostředkovaně), podrobuje si jejich organismus svůj prostor v rozlehlé skutečnosti, která je kolem nich, vymezují si tento prostor v chaosu, kterým se pohybují: i když jim samým vládne chaos, i když samy ho zosobňují, provádějí nás chaosem daleko zhoubnějším, rozlehlou skutečností, která nás obklopuje. Ale přece jen „provádějí nás chaosem“, labiryntem, protože reagují, pojmenovávají, svědčí. Neříkám, že chaos překonávají: a přece jím provádějí, mohou se stát našimi průvodci v chaosu (ne snad těmi, kteří mu rozumějí, nebo se v něm dokonce vyznají, ale kteří jím – přesto – procházejí). V nepřeborné skutečnosti neosobního světa hledají prostor pro člověka. Přiznáme-li, že chaos je tajemství, předpokládáme, že jsou to bytosti, které se právem „nevyznají“, které nejdou za jistým cílem, ale spíš bloudí k jistému cíli, a tedy po cestě, která není bez překvapení a náhlých zvratů (i když nevylučujeme, že se konečný bod bude podobat výchozímu). Tento postup může být i nanejvýš dobrodružný. – Protagonistou dramatu je pak ten, kdo se nevyzná, bytost nejistá, hledající a pochybovačná.

Karel Kraus: Bytosti jednají ze sebe jen v dramatech jistého typu. Tam, kde se nehraje o něčem, kde se hraje něco. Nehrát, co si o lidech myslíme, hrát, co si lidé myslí. V tom je naše omezení, nikoli v žánru. (Maškary z Ostende neplaší, spíš vábí Kočku na kolejkách.) A ještě něco: ve hrách, které cítíme lépe než jiné, uzavírají se leda

příběhy, děje však nekončí. Partie se v „našich“ dramatech zpravidla jenom rozehrává. Bude-li v ní někdo pokračovat i po odchodu z divadla, nezáleží už jenom na nás. Jistě se to podaří jen občas a jenom někomu – ale myslím, že dál naše ctižádost nemůže jít. Nebudem přece tlouct po hlavě. Chceme zaujmout, spoléhat na hereckou podstatu hereckého umění. Máme k tomu v našem divadle příhodný prostorový vztah mezi jevištěm a hledištěm. Umožňuje dobře „vidět do hry“. To ovšem nestačí: měli bychom dramata vybírat a inscenovat tak, aby divák jenom nepřihlížel, ale aby se zúčastnil, aby „byl ve hře“.

Josef Topol: Vždycky se mi chtělo spíš rozepsat „já“ do více hlasů, i v básních, pokud jsem je psal, se mi chtělo protiřečit si, skákat si do řeči, napadat jistotu pochybností, něhu rozčarováním, odporovat si při domluvě, poslat se hrdinsky napřed a přivolat se se smíchem zpátky, zahnat se do úzkých a zase z toho uniknout nějakým šťastně nalezeným slovem, vidět jednu chvíli všechno až uhrančivě jasně a zjistit najednou, že tu jasnost působí jen hluboká tma.

Otomar Krejča: V divadle neplatí, že „sloh jsem já“. Sloh jsme my všichni, kteří je budeme dělat. Přitom pořád myslím na jednu společnou zásadu. Říkám jí otevřenost. Tím říkám zároveň, že chceme divadlo pro sebe. V názoru, s kterým přichází dramaturgie, v pracovních postupech, které jsou komplikovanou výslednicí mnoha různých daností, v nalézání, v prohrách, ve všem bychom měli být otevření. Jediná zásada, daná předem, by měla být tato upřímnost – upřímnost, jaké podléháme u velkých lyrických básníků. Mělo by to být divadlo za otevřenou branou.

(1965)

Rozhovor 2

Karel Kraus: Při jevištní interpretaci Čechovových dramát nás mohou zajímat – velmi zhruba řečeno – buď pocity a chování ruské inteligence v znehybnělém podnebí reakčního útlaku po atentátu na Alexandra II., anebo osudy bytostí, které nedovedou prosadit své představy o životě a jeho naplnění, protože jsou nejen vůči ostatním lidem, ale i vůči sobě samým uzavřeny soustavou iluzí, jejíž zhroucení odhaluje až příliš krutou pravdu a vynucuje si zároveň – aby další život byl snesitelný – novou konstrukci sebeklamů.

Rozhodujeme-li se v inscenaci jít směrem, který naznačuje druhá z uvedených možností, nebudeme zdůrazňovat historickou a sociální podmíněnost jednajících postav, nýbrž jejich návratnost ve všech společenských formacích a jejich obecně lidskou závislost na všudypřítomných konfliktech mezi přáním a vůlí, schopností a touhou, představou a skutečností, záměrem a jednáním atd. [...] Sdělování, tj. srozumitelné vyjevování autorem ztajovaného vnitřního pohybu v postavách, staví jevištní interpretaci, a zvláště hereckou realizaci Čechovovy hry před některé specifické problémy, které se znovu projevíly při studiu Tří sester a které jsme si, nutno přiznat, záměrně kladli právě v období, kdy poprvé k společné práci přistupuje, a tedy se teprve vytváří, soubor našeho divadla.

Josef Topol: O tom jsme spolu často mluvili: je to správné a je to opravdu „pedagogické“ dát tak náročný úkol souboru, který se teprve utváří, divadlu, které stanulo sotva na začátku své cesty? Čechov – snad i díky tomu, že se k divadlu dostal přes prózu, přes povídky – přivedl jako první na jeviště situace takříkajíc banální a všední, pro drama zdánlivě nepoužitelné a nevhodné. Jako by nám tak své postavy přiblížil: jako bychom všechno, co se v jeho hrách děje, stačili nebo mohli „pokrýt svou zkušeností“, jako by

to byl život, který sami důvěrně známe. Ale jsme opravdu schopni takové otevřenosti, tak upřímné výpovědi o sobě samých? Pamětníci dokládají, jak „každý člověk v přítomnosti Antona Pavloviče mimoděk v sobě pocítil touhu být prostší, pravdivější, být více samým sebou“ – a jako by podobné nároky kladly čechovovské postavy i na své interprety: být prostší a být pravdivější. A ještě dokonce probudit v nich touhu po tom, dokázat jim, že bez toho nelze inscenovat Čechova, že bez toho nelze dělat umění vůbec.

Otomar Krejča: Text hry existuje pouze v lidské interpretaci. Režisér, který inscenuje divadelní hru, zároveň čte a hodnotí sám sebe. Dříve než divákem je souzen básníkem za to, že vstoupil do jeho světa, do jeho hry.

Kdykoli vstupuji se svými „jistotami“ do světa Čechovova, mám pocit, že jeho postavy rentgenují všechny mé dosavadní zkušenosti a promítají je v kritickém zvětšení na horizont, který nás obklopuje. Dochází k vyčítavým krátkým spojením, oba světy se prostupují a prudké Čechovovo světlo nutí k poctivým a úporným otázkám po základních hodnotách a smyslu lidské existence. [...]

Josef Topol: Čechov na první pohled působí hlubokou objektivitou, jako by své postavy nehnutě pozoroval a s „bezohlednou“ svědomitostí lékaře na ně všechno pověděl. Zdálo by se, že pracuje jako příroda: nechává jako ona všechno stejně růst a ničemu neupírá právo na život. Ale to je kulhavé přirovnání. Jsou v Čechovovi dvě věci, které příroda nezná, je v něm sen a je v něm ironie, je v něm touha a skepse – sen stíhá ironie, skepse provází touhu. „Hovoří tak vřele, vážně i upřímně, a najednou se sobě samému i své řeči vysměje a z jeho měkkého, smutného úsměšku je cítit jemný skepticismus muže, znajícího cenu slov a cenu snění.“ – Má to rozměry, které důvěrně známe. Dobro i zlo, kterým se zabývá ve svých hrách, není extrémní. Jsou to všechno průměrní lidé, spíš prostřední než výjimeční, mají se rádi, hádají se mezi

sebou, sní a nudí se jako každý: rádi by té prostřednosti unikli, touží po něčem jiném, ale jako by ta přání a sny byly neplodné a předem určené k zmaru. I oni – jako to děláme my – kladou štěstí do budoucnosti nebo do nějakého vysněného místa nebo do jiného člověka: jinam než jsou, do jiného času než toho, ve kterém žijou. Je to tragické i směšné. Tuzenbacha – teprve když odchází na smrt – jako by napadla ta nesrovnalost: „Tady pod těmi stromy by se přece muselo tak krásně žít!“ – To je svět, v kterém žijeme.

Otomar Krejča: Ale nedá se podobně tvrdit, z pohledu jen málo posunutého, že je ke svým lidem přísný, krutý, nemilosrdný? Má je opravdu rád? Nemiluje jenom svou pravdu o nich? Nenadržuje jim, nekřivdí, netrpí žádnou slepotou lásky.

Ale není krajní spravedlnost poněkud nelidská, jako mnohé jiné absolutní hodnoty? Roztínají bez milosti pletiva subjektivních stanovisek ve jménu vyšších pravd, které přesahují člověka. Rozhodnout, kdy jsou v lidském světě věci na svém místě, je nesmírně těžké. A nikdy to patrně nelze učinit s konečnou platností. Jaká je filosofie Čechovova díla, po čem se v něm táže? Zajímá mne to, protože v inscenaci bychom se měli ptát shodně s ním.

Ale připusťme, že jeho svědectví je objektivní. A že je vysloveno jemně a přesně, bez deformující nápadnosti. Jeho lidé i děje jsou blízké, všední. S pravdou se tu nijak nemanipuluje pro větší názornost, není vychylována, zdůrazňována. Autor nezkresluje své lidi ani nenávisť, ani láskou, nesnaží se něco dokazovat nebo zatajovat.

Ale vždyť je to tak „nedivadelní“! Jako by se v Čechovovi vše obracelo zády k jevišti, které se neobejde bez nadsázky, bez ozvláštnění.

Josef Topol: Už Gorkij, který ho osobně znal, si posteskl: „O Čechovovi by se dalo napsat mnoho, ale musí se o něm psát velmi jemně

a zřetelně.“ – Ze všeho, co znám, je to vlastně to nejtěžší: velmi jemně, a přitom zřetelně.

Vždyť to známe, jak má každý z nás tendenci nadnášet a přehánět, zveličovat a přibarvit to, co vypráví, jak se „palcovými titulky“ snažíme upoutat pozornost. A v jakých extrémech se pohybuje naše literatura, jejíž hrdinové se ještě donedávna chovali tak, že jste si ani nedovedli představit, jak se ráno probouzejí nevyspalí, jaksi k nim nešlo to, že by taky vykonávali „jisté potřeby“ nebo se do krve pohádali v přeplněné tramvaji – a na které se teď zase naopak máme dovědět „všecko“, které máme zastihnout v „nejhlubší intimitě“ à la Sartre, až po to prádlo. To obojí často se stejnou vulgárností a nanášené co nejkřiklavěji. – I na jevišti: nejlíp uděláš padoucha, když při tom, co říká, ožírá s umaštěnou hubou husí stehno nebo se cpe fašírkou z konzervy a olizuje při tom kapesní nůž. Někdy se zdá, že to publiku vyhovuje: ví, na čem je, má to černé na bílém – v těchto časech by i pověstný krysař z Hammeln asi vyměnil flétnu za buben. [...]

(1966)

Scéna v diskusi

Účastníkům ankety na téma scénografie jsme položili jen jednu otázku: „Jaký je váš názor na současné jevištní výtvarnictví?“ (red.)

Těžko mluvit v dnešní situaci o scénografii, která sice je s to ovlivňovat divadelní tvorbu, ale která zůstává jen její součástí – jednou ze součástí divadelního slohu.

Toto století s oblibou razilo a razí pojmy jako: neobsáhlý, nezměrný, netušený, nesouměřitelný, nevyčerpatelný, nedozírný, atd. Spojuje se to s perspektivami moderního člověka, s technickými zázraky, s vědeckými objevy – a je tu silné pokušení aplikovat to šmahem na všecko. Podsovalo a podsouvá se to i divadlu. I o něm se někdy rádo mluvili jako o něčem, co skýtá neomezené, netušené možnosti. Mnoho kamenů už na této hladině udělalo veliká kola, ale kruh se pokaždé dříve nebo později uzavřel. V divadelní hantýrce se říkalo, že: po slibném začátku se dostavila krize. Honem se pak začalo mluvit (když se byla vyčerpala spousta těch netušených možností) o staré „divadelní poctivosti“, šlo se „ke kořenům“, za „divadelností“, za hereckým uměním... a nevím jakými ještě pojmy se bilo na poplach a volalo po spáse. A třebaže dodělával jenom jeden z divadelních bludů, ochotní trumberové hned mluvili o zániku divadla. Podobně by dlouhé vlasy mladíků podle pranostik měly znamenat konec světa.

Může se zdát (protože všecko se může zdát), že má divadlo skutečně neomezené prostředky, že jimi opravdu vládne – ale jako by toto divadlo ve své bezuzdné expanzi začalo časem ztrácet samo sebe, jako by si hrálo na něco jiného, tvářilo se jako někdo jiný – a to se sotva komu nakonec vyplatí. Všecko má svoje meze, i divadlo má své omezení – pomineme-li trochu hanlivou příchuť, kterou vyvolává to slovo, dá se dokonce říci, že toto omezení svědčí o vnitřním řádu, který divadlo jako organismus bezpochyby má. I jeviště jako hrací plocha (ať už jakákoli) je souhrn určitých prostorových daností; když se tyto danosti

chápu jako omezení, které je za každou cenu třeba zakamuflovat, začne se vytvářet falešný prostor maskováním reálného, ať už světlem nebo tmou nebo bůhvíjakými kouzly.

Čím to je, že se divadlo dopustí až takového sebezapření? Ze studu nad svou omezeností, nedostatečností, z pocitu nesvobody? – Dochází tak k zajímavému paradoxu: potlačením reálného divadelního prostoru chce toto divadlo navodit *iluzi* o jisté divadelní *realitě*: nejsme na jevišti, jsme v lese, nejsme v divadle, jsme v nemocnici, to, co vidíte, není hra, ale skutečnost.

Iluzí se toto divadlo domáhá reality. Snad je to někomu zapotřebí. Taky se takové jednání většinou motivuje tímto důvodem: aby divák uvěřil. Aby nepochyboval, že je před ním les nebo nemocnice, že to, co se před ním odehrává, není hra, ale skutečnost.

Ale toho lze dosáhnout jenom za cenu sebezapření, za cenu jisté, i když zakryté, zrady na sobě samém.

Je ještě jiný postup, o který se tuším opíralo například antické nebo alžbětinské divadlo. Nekamuflovalo realitu jeviště, počítalo s reálným divadelním prostorem, a naopak se o něj vědomě opíralo, spočívalo na něm: tak i hry „plné života“ mohly působit dojmem *iluze*. Už sám postup dramatického básníka, uchopení látky, volba prostředků, verš, rytmus, kompozice nenechávaly na pochybách, že jde o iluzi: byl-li divák přesto vzrušen a stržen, byl v tom případě vzrušen a stržen *uměním* básníka a herce – spíš než otřesnou pravděpodobností iluze, které přihlížel. Vzpomínám, jak na jedné z prvních zkoušek Otomar Krejča vykládal hercům Romea a Julii: „To všechno, co je v té hře, se klidně mohlo stát, ale vlastně se to nikdy nestalo, protože je to ve verších.“ – Něco jiného je báseň a něco jiného „skutečný případ“. Zdá se mi to být – a nejen z ohledu na diváka – velice fair play.

Zjišťujeme, že oba tyto postupy (i když zdánlivě tak protichůdné) jsou chtěj nechtěj vždycky jen svého druhu iluzionismus. Rozdíl je teprve v tom, že divadlo, které ví o svých „omezených prostředcích“ (týká se to ovšem dramatického básníka jako herce, režiséra a scénografa), které „v mezích svých možností“ a tedy poslušno svého vnitřního řádu

vědomě a poctivě vytváří *iluzi* a nehraje si na nic jiného a netváří se jako někdo jiný – toto divadlo, po mém soudu, zůstává samo sebou, nechce a nepotřebuje ke své realizaci sebezapření. Ani se nemusí „vra-
cet ke svým kořenům“ – roste z nich. Ani se nemusí snažit být „divadel-
ní“ – jako že všechny takové přívlastky jsou podezřelé a při bližším
zkoumání nesmyslné, neboť – co by to asi bylo: symfonická symfonie
nebo sošná socha nebo melodická melodie? Ani nemusí hledat spásu
v hereckém umění – protože co byste řekli o orchestru, který po všech
možných experimentech hledá nakonec spásu v umění svých hráčů,
nebo opera zlepšení v lepších hlasech svých pěvců? A neuvěřuje sa-
ma známá fráze o „divadelní poctivosti“ („To zas bylo jednou poctivé
divadlo!“) celé divadlo z nepoctivosti?

Opakuju, netýká se to ovšem jenom scénografa, nebo jenom režiséra,
jenom herce: naopak, všelijaké pokusy „zdivadelnit“ něco, co samo
o sobě ani nechtělo a nemůže být takovým vědomým „divadlem“, pomá-
hat dokonce i Shakespearovi bigbeatovými dryáky, Čechovovi Brechtem
(nebo zas Brechtovi Čechovem), udělat z intimní hry monstproces
v běsnící aréně atd., to je disgustující a svědčí to přinejmenším o špat-
ném vkusu nebo o nedorozumění.

Takové divadlo může existovat jen jako sloh, na jehož utváření se
vědomě podíleli všichni, dramatickým básníkem počínaje a hercem
i scénografem konče.

Bohužel, žijeme v zemi, která s veškerou kulturou zachází ještě bez-
radně, buď jako s přepychem, který se ne dost rentuje, nebo zas naopak
jako s tím „obuškem z pytle ven“ (obušek, který všechno zmůže), s tím
„stolečku, prostři se“ (ten stoleček, který musí nakrmit každého). Před-
evším divadlo doplácí na to, že skoro každou sezónu je napínáno na skři-
pec jinou módou – a je to opravdu nápadné: jako by si vždycky někdo
přes léto přečetl zas něco jiného nebo se podíval zas někde jinde, a už
má v ruce trumf, který pokud možno okázale vynese při nejbližší příleži-
tosti. V tom vytrvalém chaosu, v tom křečovitém hemžení se pak každé
vytrvalé, souvislé a soustředěné úsilí zdá být div ne podivínství a div ne
nedostatek „invence“. Nebýt toho, že někdy shodou okolností „cizina

ocenila“ a „cizina uznala“, zdá se, že domácí kritika například by sama nebyla schopna se postavit za některé z těch mála hodnot, které máme, že je často nebyla schopna ani rozeznat, natož „vybojovat“. Angažovala se až přespříliš při mnoha hloupostech a dovedla přesvědčivě mlčet tam, kde „o něco šlo“. (Pro vnímavého čtenáře: sluší přiznat, že nemluví o sobě – utržil jsem za své hry nejednu kritickou chválu, bez níž bych se byl bohatě obešel.) A navíc často, jako bychom už „všeho dobrého byli přejedeni“, tváří se poněkud omrzele nad tím, co sice je, ale co se podle jejího soudu začíná chovat až příliš „mistrovsky“ a „dokonale“. Mluví se pak do omrzení třeba o „nesporném Krejčově talentu“, ale i o jisté „přeestetizovanosti“ a „vyumělkovanosti“ jeho režii, někdy dokonce o „manýrách“, aniž se rozezná, že tu právě jde o případ uzrávání jistého slohu, že se tu pozvolna začíná vršit jedno úsilí o divadlo, po jakém se současně z mnoha stran volá a které by tak mnozí přes noc rádi vydupali ze země, i když jim mnohdy kromě talentu chybí i potřebná vytrvalost a píle.

Jako by se zapomínalo, že cílevědomost je ve skutečnosti úzkostné a zaryté hledání.

(1966)

Klicperův Ptáčník mne odedávna přitahoval

pro své živoucí postavy, pro krásný a místy básnický dialog, pro tu pozoruhodnou postavu ptáčníka: vždyť on se „nezabývá chytáním ptáků“ kvůli živobytí, on bez nich přestává žít, v jeho vášni je i posedlost tajemstvím, kdyby ptáci zmlkli, svět by se „příliš nelišil od rakve“. Rozhodli jsme se uvést tuto hru v jednom večeru se Slavíkem k večeri, protože se neopírá výrazně ani o příběh ani o zápletku, je to především (a v pojetí mně velice blízkém) *situace člověka*, krizová situace člověka zahnaného do úzkých. Je to hra o konfliktu pozoruhodné bytosti s lidským řádem: útekem z něho se sama vhání do obklíčení.

Text jsem upravoval. Šetřil jsem metaforičnost Klicperova jazyka i jeho zvláštnosti, ale snažil se někdy „narovnat“ jeho pokroucené věty a nahradit slova, jejichž smysl se v dalším vývoji češtiny posunul anebo příliš zastaral. Více jsem zasahoval jen do postavy Kocourka a v závěru hry především do Kotrčova posledního monologu – bral jsem přitom z jiných, méně známých Klicperových her.

Při realizaci Klicperova textu jsme pochopitelně naráželi na spoustu těžkostí: víme dobře, jak se to má s Klicperou v našem kulturním povědomí, víme také, co to je klicperovská konvence, a přece teprve za touhle pomalovanou oponou, v uvěření a v upřímné výpovědi, začíná Klicperův text žít jako komedie s tragickým podtextem, jako báseň i jako podobenství hlubšího dosahu. Jak řekl Krejča při jedné příležitosti: jsou hry, které je třeba zachránit podvodem, trikem – v tomto případě je především potřeba podvod a triky zrušit.

Slavíka k večeri jsem napsal v šedesátém pátém roce po svém návratu z Ameriky jako „zlý sen“, ale nemohu a nechci ten „zlý sen“ spojit výslovně s Amerikou, i když mne tam intenzivně provázel. Snad v tom podnebí jenom rychleji uzrál a zhoustl – proto mi taky víc než ostatní moje hry připadá napsaný jako z jednoho kusu. Jsem připrave-

ný na to, že se někomu bude zdát nápadně nepodobný mým předešlým hrám. Já vím, že téma je stejné, že tu je přímá souvislost s Půlnočním větrem i s Jejich dnem, i s tím dalším, co následovalo. Nechtěl jsem Slavíkem k večeri psát absurdní drama, je ostatně možné, že jinak rozumím i tzv. „divadlu absurdity“. Pokoušel jsem se ve svých hrách hledat situace, které by mi pomohly vychýlit skutečnost do nápadnější polohy, blíží k básni, blíží k podstatě. (Pokud říkám *situace*, myslím tím situaci člověka, a tedy – jsme v dramatu – situaci mezní, s člověkem „totálně nasazeným“, v situaci, která mi v čase i prostoru umožní co největší koncentraci.)

Už v Jejich dnu mi k tomu mělo pomoci časové omezení – hra se odehrála v jednom dnu (přesněji: v rozpětí 24 hodin), ale situace sama nebyla dost silná, byla „pohodlná“, nesloužila dobře takové koncentraci, postavy se nedostaly „do presu“, který by je vyhnal „do kraje“, vyvolal v nich „závratný pohyb“, „totální existenci“ – proto je to hra v podstatě konverzační.

V Konci masopustu jsem ještě víc krátil (a mohl tím také zintenzivnět) čas – zajímá mě vždycky souvislá záležitost, sledovaná bez přerušování od svého počátku k svému konci – ale především jsem volil silnější situaci (i když poněkud široce zabranou), v níž mi postavy existovaly pod jistým tlakem, situaci (loučení s masopustem) samu o sobě trochu vyšinutou, potřeštěnou, která mohla vyvolat v postavách větší vnitřní i vnější pohyb, která dovolila „jít do kraje“ a umožnila také už to rozpětí od skutečnosti ke snu, od reality k básni. (Ostatně i ve světě, jako v dramatu, se rozhodující pohyb uskutečňuje v „totálních existencích“, v těch, co „jdou do kraje“ – balzamovaný průměr je sotva co jiného než mrtvé přežívání.)

V Kočce na kolejích to pak byla situace dvou lidí na jakémsi rozcestí (ty „tři situace“, do kterých je hra členěna, jsou vlastně jen tři fáze jedné jediné). Událostí, fabule, vnějšího pohybu je tu proti Konci masopustu málo: šlo především o vnitřní pohyb postav: to dlouhé umrtvující čekání na vlak, který nepřijíždí, v nich zároveň jitrí skryté a léty obnošené city, přání, vášně, konflikty. Sami také, aby ožili, tomu pomohou

fenmetrazinem, který spolknou: byla-li v Konci masopustu hra rozdmýchána jakousi „davovou psychózou“, v Kočce na kolejích je to „psychoton“, který ji uvede do pohybu – i s nutným vystřízlivěním a kocovinou na konci. – Je-li Slavík k večeri psán „technikou snu“, pak šlo zase především o to vytvořit situaci, která pomůže situaci vychýlit, co možná koncentrovat a zvednout ji k básni.

Při realizaci Slavíka k večeri se jistě nabízel stylizovanější, abstraktnější postup. Jestliže jsme postupovali „realisticky“, snažili se o vytvoření konkrétních postav, konkrétní lidské rodiny, která si pozve na večeri hosta – dělali jsme to v důvěře, že přes tuto konkrétnost (která ostatně v našich snech funguje až uhrančivě) se hra může stát ve své jevištní podobě – chcete-li – i podobenstvím širšího a hlubšího dosahu: zlý sen není totéž co zlá pohádka.

Když vidím něco na jevišti, zdá se mi (a může to být velice subjektivní), že rozeznám pravdu od lži, autentické od předstíraného – kdybych se aspoň o tohle nemohl opřít, asi bych se byl do režie nepouštěl. I z jiného ohledu mi to připadá troulalé: neboť *režírovat* hru – jak já tomu rozumím – je skoro totéž jako v jiné oblasti *organizovat* svět. V neposlední řadě je to tedy i věc spravedlnosti: režírovat postavy znamená taky „vynášet nad nimi soud“: tím, jak je vedu od věty k větě, od situace k situaci, je zároveň soudím, hodnotím, zařazuju – v úhrnu je pak režie hry nutně i určitým hodnocením člověka, hodnocením lidského světa.

Jistě je i na počátku takové práce představa, „sen o inscenaci“, jak by měla vypadat, jak ji už napřed „vidíme“: vidíš to jako obraz, slyšíš to jako hudbu, ale čeká na tebe spousta prozaické, mravenčí práce. Začne to jako pracná rekonstrukce „skutečného případu“ podle napsaného libreta – divadelní text je skutečně *dopsán* teprve inscenací, realizací na jevišti.

První období, to povídání u stolu nad textem „ještě nedopsaným“, bývá zálučné. Vzpomínám si, co mi o tom řekl Krejča: je to šťastné období, v kterém „si režíruješ“ v duchu, nad stolem, ve fantazii, ale přijdou chvíle, kdy „musíš režírovat“ v daném prostoru, s herci, na zemi. Je pak důležité,

aby představa, kterou jste si vysnili, vás až do konce neopouštěla. Měla by se pořád „vznášet“ nad tím, co je už uděláno, nad tím, co se před vámi děje, co právě herci dělají, aby bylo čím poměřovat to, co dělají, aby bylo k čemu jít a za čím se zvedat až do konce (je-li nějaký „konec“ v téhle práci). Ale neměla by ta představa asi taky být násilnická, příliš abstraktní, a tedy pošetilá. Co je asi především třeba: uvidět tuto představu (a konkrétně ji uvidět) skrze herce. Jako byste jejich organismus dlouho jen infikovali postavou, kterou mají vytvořit – a napjatě čekáte, co se ujme. Někdy reagují hned, a často právě v těch prvních chvílích, kdy chodí s knížkou v ruce, a bez tlaku a bez honby za hotovým (a jak by se chtělo pozdržet, zastavit tyto chvíle!) jen tak „nalehko“ objevují slova, věty, místa, situace – právě tehdy uvidíte ledacos autentického, i když většinou při některé další zkoušce z toho nezbude nic nebo málo, jak se „obnosí“ okamžiky prvního objevování, jak se časem otupí ta jemná nastražená tykadla, kterými se herec poprvé blíží k neznámému, k novému, neprobádanému. Když se načala ze správného konce, pořád se pak děje něco k lepšímu, ubývá nejistoty a neobratnosti, všecko se jaksi stává samozřejmějším, půdorys postav a jejich vzájemných vztahů se upevnil, nastane konečně i to období, kdy všecko jako by spolehlivě fungovalo, má to už svůj bezpečný chod, ale je to najednou jako chod stroje a – nežije to, „nic z toho nejde“, přestalo to dýchat, vzrušovat, běží to naprázdno. Znovu a znovu se musí sahat do toho, co bylo klopotně vystavěno, chce to nové injekce, musíš opouštět a znovu hledat – a po vší drobné složité práci jít nakonec zase ad fontes, mluvit znovu o věcech nejjednodušších a překvapeně objevovat to samozřejmé a nejprostší: ten a ten toho a toho má rád, nenávidí ho, nudí se s ním, lituje ho, svádí, prosí, zkouší, je nevyspalý, je smutný atd.

A je to někdy detail, jedna šťastně uchopená věta, jedno místo, které „se ozvalo“, nebo i jeden jediný rys postavy (a často i podružný) – který začne herci postavu pomalu otevírat, z kterého se pak rodí další objevy, přes který se najednou postava stává pochopitelnou a uchopitelnou. Jsou to vzrušující, sváteční okamžiky, a je třeba je zaznamenat, chápat se jich, nepouštět je: jimi se začíná prosazovat pravda o postavě

a teprve přes tyto okamžiky se od „nastudování role“ dostává herec k „stvoření člověka“ na jevišti. Právě tyto chvíle jsou nezapomenutelné, jako celý ten proces objevování a vzníkání těch podivuhodných a často těžko sledovatelných kontaktů mezi slovem a hercem, mezi situací a postavou – zdá se mi, že „výsledek“ práce, představení, je pak vždycky o něco ochuzeno – chápu také, proč i jako autora mě už nezajímá *dopsaná hra*.

(1967)

K hercům na první zkoušce hry

Dvě noci s dívkou

Práh, přes který vstupujeme do „zkušebního sálu“ (bude to, aspoň v prvním období práce, tělocvična Spartaku Střešovice), by se neměl stát dělicí čarou, u které spolu se střevíci se přezouváme z nej-osobnějšího života do „cviček“ trénujícího družstva. Přeju si naopak, abychom v šatně neodložili nic z toho, s čím přicházíme, čím jsme obtěžkali za uplynulý den, uplynulou noc. Nevstupujeme do svatyně, na jejímž prahu musíme umrtvit sami sebe, aby nás přijala. V této dílně by se naši surovinou mělo stát všechno, co je v nás živé, abychom jako dávní komedianti i z bolehlavu, nezdaru nebo smutku, i z efemerity nejbanálnější každodennosti byli schopni zapřádat dialog, jako dobří přátelé, kteří se netváří a nepředstírají, kteří se nenutí (aniž nutí někoho jiného) do toho, co se tak jako tak otevírá jenom milostí – a milostí je i talent sám, vlohy talentovaného umělce. Nebem takové zkušebny by nemělo být posvátné pošmourné – ale radost ze setkání, z pronikání, prostupování, nalézání...

Měli bychom brát vážně svou práci, měli bychom se dobrat takové vážnosti, ale nebrat sami sebe natolik vážně, aby nám to zatemnilo rozhled po světě vezdejším: už jako „světoobčan“, tím spíš jako umělec, se musím se svým okolím konfrontovat. Když pro nic jiného, tedy proto, abych lépe poznal meze, ohraničenost svých možností a schopností (patří mezi ně jistě i schopnost milovat, schopnost trpět): jen tak mám jakous takous naději, že nebudu pošetilý, že nebudu sobecký, nabubřelý, že se ubráním pokušení prohlásit své vědomí o světě za absolutní, „závazné pro všechny“, že se nebudu honosit svým utrpením a nadýmat svou láskou.

Protože „režíruje autor“, je možné, že budete ochotněji (nebo pasivněji) přístupní víře, uvěření: on všechno ví, on ví nejvíc, on ví nejlíp, jak to má být. Nezříkám se práva „mít svou představu“ a upozornit vás na

ni – ale především bych se nerad zřekl sladké možnosti objevovat znovu svět této hry spolu s vámi.

Heslo „autor“ je ve slovníku překládáno českým slovem „původce“ – ale právě v tom se přece autor nejvíc podobá všem lidem, to ho nenadřazuje, nevyvyšuje, tím se podobá každému: všichni jsme *původci* svých představ, svých činů...

Pokud se podařilo napsat živé postavy, měly by žít už nezávisle na autorově chtění – a v tom smyslu jsou i vám otevřené: jen do nich vstoupit a vzít je za své.

Vybral jsem si ke spolupráci vás, protože si myslím, že jste takového „živého vstupu“ do postavy schopni.

Půjde nám o to, přiblížit se co nejvíce „pravdě o postavách“, a světem hry se co nejvíc přiblížit i „pravdě o světě“. Jestliže je „pravda“, musí být *odevšad* přístupná, nemůže to být „private property“, zakázané parkování, soukromá cesta, vlastní náhon, vykázané hřiště...

Jestli je „mimo nás“ „nějaká pravda“, musí být schopná pojmout všechny životy, obsáhnout *všecky pravdy* – musí být univerzální, aby nutně nebyla sektářská, kastovní... bibliofilská: Já, babička Klokočnicková, dojdou spravedlnosti u Boha jako Einstein: i když: „počítám do pěti“, mám naději, že nebudu „na věčnosti“ diskriminována a stát tak daleko od Něho...

Proto si přeju, abyste do „prostoru hry“ vcházel „takový, jací jste“, abyste na sobě nedělali jiné násilí než to, které vám samo od sebe diktuje jeviště: v omezeném čase, na omezeném místě, omezenými prostředky musíte urazit závratnou dráhu, ve dvou až třech hodinách stěsnat dny, měsíce, roky života. Neboť jeviště, na kterém, jako pod lupou, je čas přinejmenším tak drahý jako v životě (dražší o to, že herec na jevišti ještě nápadněji než člověk ve světě je „hrdinou okamžiku“) – jeviště samo nás nutí k takové maximální koncentraci, kterou musíte sami na sobě pociťovat z dlouhé zkušenosti i fyzicky: až po zvýšený tep, zrychlený dech. Čas je látka, z které především tvoříme, proto s časem je třeba hospodřit: povědět maximum v nejmenší časové jednotce, nemluvit naplano, neflákat se – neboť to je cesta, jak se rozejít „se skutečností“, kde každá vteřina „znamená“ a každá „váží“. Je tolik „umění“, které Bohu i lidem

„krade čas“ a ničím ho „neproplácí“. Blábol jde rovnou do pekla, lelkování padá do propadliště, lenost nikdy nepřekročí rampu, aby se tam, na druhé straně, spojila s neúplatnými svědky svého „konání“. Z vlastní zkušenosti: když se nudím v divadle, je to nejohavnější nuda, jakou znám, zoufalá, beznadějná – tam, víc než kde jinde, snad víc než „v životě“, si uvědomuju, „jak je čas drahý“! Mám chuť žalovat takové divadlo, že mě podvedlo, když tak nehorázným způsobem mě „okradlo o čas“. Podobejme se těm vzácným kantorům, kteří „za jednu lekci naučili víc než jiní za celá léta“.

Čas není jenom knutou „smrtného lidství“, je knutou herectví i jeho slávou: surovým omezením i výsostnou svobodou; ale svoboda je to, co „nedříme“ –

svoboda herce je všechno jiné než letargie, odpočívání, pohodlnost, marnivost, zahálka, spočinutí, loudavost, odtažitost, dloubání v nose – a jak se jmenují všechny nectnosti, které – i kdyby svázané zlatou ořízkou – dovedou udělat z divadla nejnudnější místo na světě. Doba je složitá a chvíle je těžká a chce se po nás často všechno jiné než to, abychom za všech okolností dostáli své úloze, té, k níž jsme povoláni – nebo spíše je stále těžší jí dostat.

Epiktetos:

... když Florus uvažoval o tom, má-li jít do divadla na veřejné vystoupení Neronovo, aby se tam také ujal nějaké úlohy, Agrippinus mu řekl:

„Jen tam jdi!“

A když se Florus zeptal:

„Proč tam sám nejdeš?“,

odpověděl Agrippinus:

„Protože já o tom ani neuvažuji. Neboť kdo se jednou pustí do uvažování o takových věcech, do oceňování vnějších věcí a do výpočtů, nemá příliš daleko k těm, kteří zapomněli na svou úlohu. Neboť nač se mě ptáš: Mám si raději zvolit smrt, či život? Řeknu ti: život. Bolest, či rozkoš? Řeknu: rozkoš.“

„Ale jestliže se neujmu v tragédii úlohy, budu popraven.“

„Nuže, jdi a hraj v tragédii, ale já v ní nebudu hrát.“

„Pročpak?“

„Protože ty pokládáš sebe jaksi za jednu z mnoha nití v oděvu. Nuže: ty se musíš starat o to, jak by ses připodobnil ostatním lidem, zrovna jako i nit se nechce od ostatních nití ničím výjimečným odlišit. Ale já chci být oním proužkem purpuru, nevelkým, ale zářivým, který ostatním dodává lesku a krásy. Proč mi tedy říkáš: Připodobni se většině? A jak bych pak ještě dále mohl být tím purpurem?“

Nejmoudřejší je – na samém počátku – vědět (podle stejného Epikteta), *co je v naší moci a co není v naší moci*. Tak je aspoň naděje, že se vyvarujeme násilí, nedorozumění – a samolibosti, která je vždycky protivná.

Přístupme na to, že není pánbůh autor, pánbůh režisér, pánbůh herec. Je-li, nebo když to dělá ten dojem – pak je s divadlem (a nejen s divadlem) něco v nepořádku. Jakmile si hrajeme na stvořitele, nestvoříme často nic, leda potvornost.

Všichni – v tomto životě – jsme „podnikatelé s ručením omezeným“. Tenhle starosvětský přívěsek podnikatelských firem není marný, něco se mi na něm líbí: snad ta přiznaná „vlastní omezenost“. Tento skeptický přídomek by ostatně slušel i naduté pýše nejedné politické strany a nejednoho divadla.

Bude nás samozřejmě v perspektivě společné práce zajímat „celistvost společně vytvořeného díla“. Měl bych za ni v této situaci být dvojnásob odpovědný, i jako autor, i jako režisér. Chci se přiznat, že jakékoliv „hledisko“ nepokládám za míru absolutní. Takových hledisek a východisek v lidském světě je bezpočet: je hledisko moje, tvé, toho dotyčného...

Při společném díle, jakým je divadelní představení, se individuální, subjektivní představy (autora, režiséra a herce) nutně navzájem konfrontují, narážejí do sebe, jak přicházejí v průběhu práce do *vzájemného styku* – snad se, ostatně vzácně, i shodují, ale ještě spíš vcházejí do sporu, střetávají se. Jde nejspíš o to, aby toto nezbytné střetávání osobních

představ nebylo ješitné, malicherné a sobecké – je naděje (a jaká naděje ještě může uživit umění?), že se tak spolu dobereme hlubšího poznání.

Jistě budu mít někdy sklon „vědět víc než vy“ – budu se snažit vás o své představě přesvědčit, vynaložím energii na to, abyste uvěřili. Ale netěšila by mě „víra“, pro kterou jsem vás (ať už chytrostí nebo neodbytností) jenom zmanipuloval: kterou vyznáváte, ale necítíte, kterou nemůžete vzít za svou.

Jeden moudrý novodobý filosof, Ortega y Gasset, tichý a pokorný, říká: *Je nutné, aby nám vždy bylo jasno, zda skutečně věříme tomu, čemu se domníváme věřit: zda etický ideál, který „oficiálně“ přijímáme, skutečně zajímá a podněcuje hlubinnou energii naší osobnosti. Tímto neustálým prověřováním naší niterné situace bychom byli automaticky prováděli v kultuře výběr a odstraňovali všechny ty její formy, které jsou neslučitelné s životem, které jsou utopické a vedou k pokrytectví.*

Týká se to bezprostředně i „způsobu práce“, pracovní metody, toho, jak budeme zkoušet. Už proto osobně vítám výzvu, kterou – i nám – předkládá Otomar Krejča ve svých „Odstavcích“². Přeju si, abyste se i vy, naše „obsazení“, s nimi důkladně seznámili a přemýšleli o těchto podnětech.

Upozorňuji vás namátkou na jednu větu hned z prvního odstavce: „Obraz člověka na našem jevišti nechce být předurčován ani limitován žádnými apriorními omezeními.“ A nemyslím si přitom, že tomu vždycky tak v uplynulé inscenační praxi našeho divadla bylo.

Sklíčilo by mě na samém počátku práce, kdybych vás zastihl při tom, jak nastupujete „na plac“ s textem a s pohotovou tužičkou, s šálivou nadějí, že „všecko se dovíte“ od tohoto stolku, až po nezbytné půlkroky stranou a významné pohledy a pootočení, že režie bude „nalejvárna“,

² Odstavce o poobráceném způsobu herecké práce. Interní materiál Divadla za branou, který byl vydán v souvislosti se studiem Čechovova Racka. Otomar Krejča zde formuloval nové aspekty herecko-režijní spolupráce s cílem dále prohloubit autenticitu hereckého projevu a navrátit se k nejosobnějším a nejpůvodnějším zdrojům herecké kreativity.

aranžmá „důmyslná geo-metrie“, provozovaná na ještě důmyslnější šachovnici, že „připomínky“ budou zaručený a spolehlivý dispečink vaší energie, vždy neochvějně fungující.

Chci, abychom si v první etapě práce povídali o charakteru postav, abychom společně objevovali „vnitřní téma“ té které situace, v níž se naše postava octla: co se v ní děje, jak na tom je, jak jí asi je – ale chci se bránit tomu (a volejte mě k odpovědnosti, kdybych tuto vaši svobodu přestupoval), abych vám ruku v ruce s tímto sledováním „vnitřního tématu“ nevnucoval své „jak“: jak to učinit viditelným, jak to dát najevo, jak to zpracovat, jak to zahrát. Tak se – od trenérské lavice – nedá režírovat ani fotbal! Především tady, v tomhle bodě, bych se bál, že znásilňuji vaši osobnost – kdybych vám spolu s „problémem“ vnucoval jeho řešení. Budu vám jistě taková řešení nabízet, ale prosím vás, naléhavě vás o to žádám, abyste takové návrhy nepřijímali trpně, pasivně – a dopouštěli se tak největšího hříchu – už nejen na herectví, ale i lidství, hříchu alibismu. Jste to přece vy, kdo – o premiěře i o reprízách – nakonec nesete svou kůži na trh (já budu sedět někde vzadu potmě a už se jenom bezmocně dívat). Ptejte se, znepokojujte sebe i mne, nepropusťte „jediný krok“, jediné gesto, jediné „hnutí duše“, které vás nepřesvědčilo, kterému nerozumíte, které nedokážete „vzít za své“.

Vzpomeňme si ještě jednou na slova filosofova, která jsem před chvílí citoval: Je nutné, aby nám vždy bylo jasno, zda skutečně věříme tomu, čemu se domníváme věřit; zda etický ideál (a zde si snadno dosadíte i „náš případ“), který „oficiálně“ přijímáme, skutečně zajímá a podněcuje hlubinnou energii naší osobnosti.

Naučme se (té statečnosti) nedávat lehkomyšlně nebo pokrytecky svůj hlas mrtvé urně, pro kterou jsme smetí, popel, a ne život, nedávejme svou víru tomu, co nás de facto „nezajímá“, tomu, co „nepodněcuje hlubinnou energii naší osobnosti“.

Uchovejme si aspoň tuhle výsadu svobodného člověka, jednu z posledních: pochybovat, vážit, přemýšlet – nezříkat se práva na svou představu, svůj názor – své východisko k životu i umění.

Nemá-li se z umění stát háčkování, mrtvý artefakt (a zdá se, že je v umění přítomna od jisté doby úzkost, až křeč: že ztrácí půdu pod nohama, že se víc a víc ocitá v „zemi nikoho“), pak snad především pro tuto svou jedinečnou vlastnost a schopnost: že se „žíví z živého“, už proto, zcela zákonitě, nezná jiné datum narození než přítomnost. Stále se děje a nikdy se (doopravdy) nestalo.

Dřív než politice, víc než politice, se umění dařilo a daří vytvořit „projekt“, dílo, na kterém se „rukou společnou a nerozdílnou“ podílejí individuality tak odlišné, tak různé, aby dohromady v té vzájemnosti daly život něčemu, co má řád, co má hlavu a patu a co ve svém výsledku představuje jinou, vyšší kvalitu než tu, z jaké se na počátku vyšlo – dílo o to spravedlivější, svobodnější – a tedy i lidštější –, že bylo schopno do sebe pojmout tolik různých a různících se bytostí, subjektů, individualit: o to spravedlivější k zúčastněným, že do tohoto společného díla byli připuštěni bez „legitimace původu“, neboť tady „průkaz totožnosti“ znamená žít ve shodě se sebou samým, přinést do společného vkladu svou jedinečnou, neopakovatelnou vlohu. Všecko, co takto doopravdy žije a tvoří „z hlubinné energie své bytosti“, se nakonec v jistém prostoru setkává, snoubí – už nepřekřikuje a neodpuzuje: vždyť jednou ze ctností umění je, že nestaví babylonské věže – to je výmysl mocnářů, mocipánů, šílených stavitelů.

Je to umění – a jak znásobeně to platí pro divadlo! –, které dovedlo nakonec chaos subjektů, chaos plný těžkých, bolavých sporů, třenic, osočování, nedorozumění – přivést k soužití, svobodné symbióze v prostoru jediného díla a ustavit ho tam jako fungující a smysluplný řád.

Nedivme se, že – v historii už tak často! – diletující, velkohubá politika žárlila na tento „úspěch umění“. Tolik žárlila, že (už u Platona) vykazovala umění za hranice obce. Kdyby mělo být umění trvale vykázáno „za hranice obce“ – zbývá mu „pofidérno“, země nikoho, sen. Úhor za branou, ponechaný bloudivým čmelákům. Ale z těla společnosti, z těla života, je tak amputována jedna mohutná, životodárná síla: živý průsečík, ve kterém to, co je k nepotkání, se nakonec setkává.

Snem se za našich dnů stává, co je zcizeno skutečností: neboť pomalu i sen, ten sublimát života i umění, křehký vor našich existencí, na který nepřestáváme spoléhat, že nás dopraví: kam všude – k naplněné lásce, k plnému, smysluplnému životu – i tento sen je pak s uměním „ze skutečnosti“ vyobcován. Ale umění – protože bylo v téhle líhni zplozeno – nemůže mít jinou sílu než dostředivou: jinak se stává marné, umělé, sterilní, pošetilé, vyumělkované a zbytečné.

Jeden znamenitý lékař si mi jednou posteskl: „Nebude pomalu ‚klasických nemocí‘, na všech je něco podivného a všecy jako by přicházely z ‚nervového systému‘, z duše.“

Ani uměleckému dílu se nedaří dojít „klasické celistvosti“, i když po ní nepřestává toužit. Je-li upřímné a poctivé, pak takovou celistvost nepředstírá, nemá-li být pouze „strukturní“, formální.

A jak je to s pravdou uměleckého díla? Pravda v našem světě je ořezaná, okleštěná, neúplná – něco jí schází.

Byli bychom nemístně pyšní, kdybychom si troufali „pravdu o nás“, o našem světě, dovést – byť i jen v tomto představení – k vyčerpávající úplnosti, k abstraktní celistvosti. I estetika má svoji etiku.

Budou se ptát, jaký to všechno dohromady dává smysl, jasný a použitelný. Budou se ptát, proč ten krátký dialog sestává z tak evidentních nesmyslů. A tak dále. Až po hledání hrdiny a volání k odpovědnosti za „obraz světa“. Prosím vás, my si zakažme, na samém počátku, tuhle mrzáckou funkcionářskou logiku!

Povězme si, že slávou života je i umění spolknout motýla, i když věda svou logikou takový úkaz popírá exaktní definicí: motýli se nejedí!

Navštívil jsem nedávno v jižních Čechách jednu beatovou tancovačku (z živých přítomných mně jedinému bylo „přes dvacet“). K půlnoci se na parket snesla otevřeným oknem veliká temná můra. Jeden z mládenců ji zvedl špetkou za křídla – jiný opodál pohotově nastavil pusy a bez nejmenších příznaků „hrdinství“, chladnokrevně a samozřejmě, ji polkl.

Při inscenování této hry nám často nezbude, než právě tak samozřejmě, bez příznaků námahy a hrdinství, spolknout motýla.

Připravme se na to, že v této hře se často budeme vysmívat mrzácké logice, posmívat tomu – ať si to říká třeba racionalismus –, co si osobuje právo a schopnost vystavit mému životu jediný pravý, zaručený horoskop a zotročit mě jeho obrazem: tak to opravdu je, tak to „podle pravdy“ má být!

Štáby architektů vysedávají po léta na projektech „ideálního bydlení“ (a za podklady jim slouží „šetření“ těžko pojmenovatelných institucí a ústavů), a přesto v tom, co nakonec vyvedou, se jen těžko – a někdy s notným sebezapřením – dá žít. A přitáhne si vás nakonec vlhké a nevětratelné sklepení středověkých lidí, těch „lidí temna“, pro špeluňku opustíte „bytovou jednotku s moderním příslušenstvím“, zamilujete se do pokroucené, zvrásnělé zdi, do hrbolaté kočičí dlažby – truc, snobárna, nebo pud sebezáchovy?

Myslím si – jsem o tom stále víc přesvědčený –, že to je mindrák vyobcovaného umění, který způsobil, že se snaží „držet krok s vědou“, vetřít se do její domény tím, že ji napodobí, že si bude klást podobné cíle jako ona, že k jejich dosažení bude pracně shledávat podobné prostředky, postupy a metody. Ve Spojených státech, v jiném zeměpisu, který je zarytým a dávným průkopníkem podobných snah (opilý zázrakem „století vědy“), se už dostavila kocovina, rozčarování: dost dlouho a úporně se v tomhle směru experimentovalo, aby se nakonec shledalo, že to nepřineslo kýžené výsledky. Především divadlo se snažilo – v závratném vývoji technického věku – vyhojit svůj mindrák ze starobylosti užívaných prostředků. Walter Kerr (jehož jednu knížku o divadle můžete znát) se v jednom svém nedávném příležitostném článku vyznává z rozčarování nad těmito ambiciózními pokusy divadla:

*Zatímco film skáče a hlásá svou specifickou povahu, včetně vad krásy, předstírá jeviště pitomoučce, že je půl tuctu jiných věcí, včetně filmu. Samozřejmě rozbito svůj obraz, udělalo, co mohlo nejhoršího, aby rozbito čas i prostor, vlastně usilovalo o to, aby rozptýlilo ten jediný tlak, který dove-
de způsobit, aby bylo účinné. Podívejme se na dnešní jeviště, které se na-*

máhá, aby se pohybovalo stejně rychle a měnilo stejně často jako film: dekorace nám utíkají před očima, domy padají z nebes, lavice vyskakují z podlahy, krajiny se promítají na bílé stěny – jsme vůbec někdy někde jinde než v biografu? – prolínačka, prolínačka a zase prolínačka. Nebo – protože mechanismy jsou poněkud neohrabané – samé zatmívačky a rozetmívačky. Za doprovodu hudby z pásku...

Proč vlastně jeviště tak dlouho bojovalo, aby bylo méně, než je, proč se tak překotně snažilo předstihnout kameru, na kterou nikdy nemůže stačit, nebo proč má pořád pocit, že musí ztišovat hlas, aby se přizpůsobilo prozaickému uchu skriptky, to by vyžadovalo zvláštní delší analýzy a možná i krátkého kurzu psychologie obranných reflexů (...)

Popravdě řečeno to byl od filmu výborný trik, že vytvořil z věrných obrazů života vizuální poezii: udělal to tím, že popřel svou věrnost, tím, že vytrhl obrazy z racionální nebo lineární posloupnosti. To jeviště nemůže. Jeho jediný únikový prostředek spočívá v ohebnosti řeči, v účinu nevěrného, neracionálního, nelineárního spojení slov, kterým lze proniknout a plnit podvědomí. Jenže jeviště nechtělo za nových okolností vypadat, že nedrží krok, že ztrácí kontakt. Rozhodlo se, že bude držet jazyk za zuby. Drží tedy jazyk za zuby, a tak se stalo přebytečným. A ještě pořád stojí a čeká, až se znovu probudí slova.

Já jsem toho prostého názoru, že nebude trvat věčně, než nám divadlo poskytne daleko účinnější a daleko hlubší věci, než jakých se můžeme nadít od filmu: rozptýlený obraz, obraz, který je v podstatě vizuální, čilý obraz není koneckonců tak koncentrovaný. Je to vzrušující, často krásný povrch a já ho miluju. Byl jsem jím odkojen. Mám rád, když mě něco neustále rozptyluje. Ale když mám chuť se do něčeho zakousnout a vydržet u toho, když chci spíš intenzivní než panoramatický zážitek, když chci spíš pod pokrývkou vlézt, než aby mě někdo na ní vyhazoval do vzduchu, když se chci soustředit, a ne odstředit, vrátím se ke svému Hamletovi nebo k Domu zlomených srdcí od George Bernarda Shawa.

Jeviště nám může nařídít, abychom se k němu všichni vrátili (aspoň na slušný počet večerů). Je to ironie, ale může to udělat jedině tehdy, když se

naučí od filmu to jediné, co se od něj ještě nepokusilo naučit. Může si samo sobě položit otázku: Co vlastně jsem? a podle odpovědi se zachovat.

Měli bychom – i při téhle příležitosti – tuto otázku přijmout. A pokusit se hledat odpověď.

Několik doporučení pro první fázi naší práce:

Nepátrat zbytečně po „smyslu“ té které situace, výstupu, detailu – protože by nás to zavedlo: je to nejlepší cesta k tomu, jak zkoušet a hrát podle výsledku. Tím spíš se nepídit po „jinotajích“, neřku-li dokonce „symbolech“ v textu hry. Pro vaše uklidnění: nejsou žádné.

Spoléhejme spíš na tuto devizu: když se dobereme živých postav, když dobře a poctivě uděláme to, co „je dáno“, co je v textu k přečtení, co je na hře viditelné – dostaví se samy od sebe i další významy, ty hlubinnější: neboť dobrá, poctivá práce nemůže být jiná než dostředivá: po vrstvách, bez tlaku, nenásilně (jako jemným řezbářským dlátem) se musí nakonec dostat „až pod kůži“, až „na dřev“.

Co je živé, sahá svým způsobem po pravdě – a tehdy se dotýká i věcí „nadživotních“, skrytých, tajemných, metafyzických – a jak ještě to chcete nazvat.

A znovu: neptat se po výsledku už při prvních nejistých, tápavých krocích. Spíš co nejdéle na něj nemyslet. To také znamená: nedrat se předčasně k hotovému, za hotovým. I v tomhle spočívá „umění zkoušet“. Znamená to prodloužit si životnost té fáze práce, ve které se dají „dělat objevy“ (měla by nám v podstatě tato možnost být otevřená až do premiéry).

Cíl si nás vezme sám, když dobře poběžíme. A ostatně „dojít do cíle“ znamená věnovat maximální pozornost a péči každému kroku. Nechat si co nejdéle všechno otevřené – sami zůstat co nejdéle všemu otevření.

Především si založit živé jádro živých bytostí, kterým se dá uvěřit, které můžeme chápat. Vytvoření, nalezení toho „živého jádra“ (a to by se nám mělo podařit dost brzo, v první etapě práce) se tak stane záro-

dečnou buňkou příští postavy. Půjde pak o to, aby z tohoto embrya se postava organicky vyvíjela, sílila a rostla. Pak je naděje, že výsledným obrazem naší práce bude svět lidí – nikoliv svět chodících kybernetů, stínových panáků, loutek.

Důvěřovat tomu, že postava se skládá z mnoha prvků zdánlivě či skutečně nesouvislých, nebo dokonce protikladných, to znamená mimo jiné, řečeno schematicky, nacházet zlé v dobrém a dobré ve zlém. Neredukovat postavu, neořezávat ji předčasně, nedělat jí špatného obhájce – nevyučovat, jak to dělá sebeláska, tu či onu vlastnost postavy jen proto, že se mi okamžitě nehodí do obrazu, který jsem si o ní usmyslel.

Spolehnout se na to, že teprve celkový obraz, dovršená stavba dá smysl a funkci všem detailům, zprvu zdánlivě bezvýznamným, podružným, nadbytečným nebo zavádějícím. Sami ze své herecké zkušenosti mi potvrdíte, že někdy po dlouhém bloudění to byl naopak nepatrný, napohled podružný detail, který vám nečekaně (krátkým spojením) a pronikavě osvětlil postavu. Mluvíte pak o tom zázraku: „Najednou jsem ji uviděl.“

Shakespearův verš „láska je plná nesrovnalostí“ můžeme vztáhnout na všechno živé, aniž tím život usvědčujeme z bezcharakternosti.

Pocítit, ochutnat kouzlo toho, co si protiřečí, ale co ve svém celku, na jiné úrovni, skládá dohromady jeden smysluplný obraz. Nebát se této proměnlivosti, nepostihnutelnosti života.

Pracovat intenzivně, zaujatě už od počátku – tím dřív se od hrubé podezřívky dostaneme k věcem křehčím a jemnějším.

Obrábět neustále tuto kupící se hmotu inscenace, abychom se brzy vyzuli z centových bot a lehčím krokem se dostávali k samozřejmosti, přirozenosti, která nám umožní jít i nad jevovou skutečnost, k duchovní podstatě věcí a – protože jsme v komedii – i k vtipné, brilantní, oslnivé hře.

Neobrat se předem o možnost vlastního náhledu, představy, tvorby – nevzdat se jí, dokud mě neopanovala jiná, úrodnější představa, dokud mě nepřesvědčil jiný, poutavější náhled. I když povím, co vím, nechci vaši představu zakřiknout, násilím ji odehnat. Spíš se – na úrodném po-

mezí – sejít opravdu s vámi. Můj výklad, mé připomínky berte především jako námět pro vlastní uměleckou tvorbu.

Znovu. Nebrat se příliš vážně, i když bereme vážně svou práci, nebo budeme směšní bohům i lidem – jinak, než jsme si přáli. Vystříhat se od počátku – a týká se to i komediálnosti hry – všeho divadelního, falešně divadelního, tomu předvádění trapností! I mezi slavnými herci ti horší od lepších se poznají podle samolibosti, s jakou se nám staví před oči. Počítejme raději s divákem drzým, nikoli shovívavým, s vykukem, ne s trumberou.

(1971)

Dramatici o dramatu I

Rozhovor, k němuž jsme vybědli čtyři české dramatiky, Václava Havla, Františka Pavlíčka, Josefa Topola a Milana Uhdeho, má poněkud nezvyklý ráz. Každý z nich si vydobyl význačné postavení na našich divadlech, patřili dokonce mezi nejvyhledávanější původní autory, nyní je však už bezmála dvacet let všem čtyřem zabraňováno vstoupit na domácí jeviště. Nenormální situace, do níž byli tito dramatikové zahrnuti (bezpříkladná už tím, že o uvedení díla nerozhoduje ani jeho kvalita, ba ani jeho téma, ale pouhé jméno osoby), umožňuje jim nahlédnout problematiku současné hry z jistého, pro náš záměr snad i výhodného odstupu, totiž z pozice zasvěceného pozorovatele, který věci rozumí zevnitř, aniž je do ní přímo zapleten. [...]

Připusťme, že naši čtyři dotazovaní dramatici mají vůči hraným kolegům problematickou výhodu: globální zákaz veřejné činnosti je ušetřil nesčetných šikan současné divadelní praxe. Snáze si tedy mohou představit jakýsi ideální stav, v němž by se dramatik těšil nejen plné svobodě projevu a byl zproštěn všech nátlaků hospodářských i mocenských, ale navíc by disponoval divadlem všestranně vybaveným umělecky i technicky. Zůstala by mu jediná starost: napsat hru, která by na myšlenkové úrovni dnešního světa a v jeho uměleckých souřadnicích otevírala průhled ke smyslu života, který žijeme. [...]

Hlavní předpoklad klasické podoby dramatu zanikl vlastně už před sto padesáti lety, když smysl lidského jednání předváděného na divadle se rozpadl a jednání samo tedy pozbylo významnosti i závaznosti. [...] Při demonstraci marnosti všech pokusů čelit slepé sudbě byla odhalena i jejich směšnost: žánry se smísily, tragédie splynula s groteskou. Když tedy divadlo absurdity zapustilo kořeny před půldruhým stoletím, není s podivem, že člověk snáší nahlédnutí situace, která je ve své podstatě nesnesitelná, už tak dlouho? U tvůrců her můžeme pochopit, že jejich duchovní výkon, třebaže dospěl k drtivému zjištění, je provázen jistou satisfakcí, ne-li tichou radostí z nazření situace dosud neprohlédnuté. [...]

Ale jak si vysvětlit, že obecnstvo, které není subjektem takového poznání, jemuž se výsledek cizího nahlédnutí staví pouze před oči, se v bezperspektivní situaci zabydlilo pokojně a málem spokojeně? Znamená to, že si na tu předem ztracenou hru jen hrajeme, že si dovedeme – diváci i divadelníci – onu otázku, která se nás měla dotýkat bytostně, odlehčit, zestetizovat ji, učinit ji předmětem zábavy a rozptýlení? [...] Divadlo už vůbec není schopno přimět člověka k nahlédnutí a rozpomenutí, přivést ho „k sobě“? Je dnes zneškodněno natolik, že nejvýš dokáže utvrzovat jakýsi obecný, pouhým divadlem nevyvolaný, vágní pocit nevolnosti, nespokojení, neodpovědnosti, lhostejnosti, popření hodnot či jejich redukce směrem k animálnosti? Nihilismus?

Otázky nadhozené v předchozím odstavci můžeme snad shrnout: Shodneme-li se, že drama ukazuje člověka, který v určité mezní situaci osvědčuje, kým vpravdě je, má ještě drama v naší „atomové“ a „kosmické“ éře, v době „vědeckotechnické revoluce“, masmédií atd. naději přežít? A vůbec: záleží na tom, zda přežije? Nebo se máme ptát, zda nedožívá spíš drama (divadlo), které pouze zrcadlí vydanost člověka přemoci jakési zlovolné fatality? Je dosud – po dlouhé zkušenosti se „ztrátou smyslu“ – v možnosti dramatu pokus o jeho znovuzaložení?

2) Z mnoha možných charakteristik dramatu si zvolme jednu: za dramatickou pokládáme takovou situaci, v níž jde o všechno, v níž člověk s věcí, pro kterou se nasadil, doslova stojí a padá. Ne bezhlavě, ne náhodně, ale při plném vědomí, s plným prožitkem dostupných souvislostí. Teprve z uzavřeného příběhu se dovídáme, v čem se osudně mýlil, v čem je jeho pravá vina, nebo proč musel zaplatit životem, ač nevinný. Jeho zkušenost je vždy částí naší zkušenosti, jeho přestupnictví jsme vždy sami nějak účastní. Jeho případ je výjimečný, ale patří do našeho světa, stává se nebo může se stát i dnes. Smíme se tedy snad zeptat: Proč se takový člověk octl mimo pozornost soudobých dramatiků? Proč jejich interes platí jen neúplným lidem, loutkám, manipulovaným objektům, automatům, schizofrenikům, nosičům divadelních znaků? [...] Nejsou ty invalidní postavy podmínkou demonstrace nesmyslnosti a nadvlády zvůle? Jinak

řečeno: nemohlo by se stát, že smysluplně jednající člověk zorganizuje „skladbu příběhů tak, že opět budou mít „začátek, střed a konec“?

Nedostatek nejen dramatu, ale tzv. „dobrých“ her vůbec (nepočítáme-li ty šikovně vymyšlené) není českou výsadou, je znát všude ve světě. Co kdybychom se zeptali, zda k důvodům tohoto nového úkazu nepatří také převaha tématu nad „lidským údělem“, typu nad charakterem, struktury dění nad událostí, myšlenky (abstrakce) nad zkušeností, mechanismu nad životem? V prostoru vymezeném určitým světovým názorem, konfigurací mocenských vztahů a sociálních vazeb se postavy chovají především funkčně a jejich jednání nabývá sice v takto zúžené perspektivě žádoucí jednoznačnosti, avšak neodpovídá na žádnou z podstatných otázek, vynořujících se v každé situaci, která nás dohání na sám kraj našich možností. [...]

K základním rysům dramatu patří i to, že jeho děj a řeč jsou nepřevoditelné do jiného literárního žánru. Dnešní divadlo nás však stále znovu přesvědčuje o degradaci slova, o nemožnosti dialogu. Zdůrazňována je „čistá divadelnost“, význam scénické akce, gesta, prostorové metaforičnosti atd. Neznamená však důraz kladený na optickou deixi, názorné předvádění, pokládané za vlastní specifičnost divadla, přechýlení k jiným žánrům, a tedy chtěný a principiální odklon od dramatickosti? Nesouvisí s tím i preference nejrozumnějších technik zobrazování a dekompozice příběhu, technik vypůjčených od příbuzných oborů umění? Není tato fúze, často vyjadřovaná požadavkem totálního zdivadelnění, spíš konfúzí? Nevychází leckdy, paradoxně, z postupů a inspirací ryze literárních? Platí-li zhruba, že základem divadla zůstává předvádění děje živými lidmi-herci v přítomnosti živých lidí-diváků, v čem vidíte – ve srovnání s tradičním schématem dramatické stavby – přínos nových technik? Čím možnosti vašeho dramatického vyjadřování obohacují? V čem divadlo spíš ohrožují v jeho nezaměnitelné platnosti? Ponecháme-li v závorce zjevné výhody divadelního předvádění [...], v čem shledáváte nezbytnost a nepřevoditelnost svého vlastního vyjadřování dramatickou formou? Můžete odpovědět na naivní a dotěrnou otázku: Proč píšete divadelní hry?

kk [Karel Kraus]

[...]

Machonin: Josefe, máme tady hromadu témat, co si k nim, k ně-
kterému z nich, myslíš ty?

Topol: Mně se myšlení neděje takhle na veřejnosti, bohužel. Zrovna
tuhle jsem šel Mosteckou ulicí a uviděl jsem jednoho malíře, kte-
rý si tam postavil štafle a maloval Mikuláše. Hlouček lidí měl po-
řád v zádech. Komentovali to a lezli mu až do plátna a fotogra-
fovali si ho. Nad ním jsem si říkal, to je přesně ta situace, kdy já
bych vůbec nemohl fungovat.

Machonin: Takže jsi teď v té situaci?

Topol: Můžu říct – na úvod – asi jen tolik, žes nás krásně oslovil, až
lichotivě, když jsi řekl, že jsme vstoupili do věku zralosti. Mě to
paradoxně zastihuje v situaci, kdy pro divadlo, o které v našem
rozhovoru vlastně jde, už skoro deset let nic nepíšu. I když ani to
není úplně pravda. Smolil jsem aspoň nějaké ty překlady. A když
jsem si dělal před dvěma roky pořádek, vyhrabal jsem ve svých
lejstrech asi šest nebo sedm rozepsaných her, které jsem nikdy
nedokončil. A nedá se to svádět jenom na existenční starosti ne-
bo na zedničení po baráku – to všechno mě postihlo.

Takže když jsem teď konečně pod jakousi svou vlastní morální
knutou, z důvodů osobní hygieny, jak já tomu říkám, chci zkusit,
jestli se vůbec ještě můžu chytit nebo se rovnou odepsat –
a zjišťuju, že to vlastně dělám víceméně s nechutí, nebo že se do
toho musím nutit.

S tím se dělá dost blbě. Jsem rád, když na to občas zapomenu
a zažiju u toho něco hezkého. Shledávám na sobě i jistou lenost,
až si říkám, jestli ta lenost, která je skoro celonárodní fenomén,
do mne už taky neprosákla. Určitě má na tom podíl taky to, že mě
přepadá pocit marnosti. Divadelní hra se opravdu hůř píše do
šuplete než próza nebo lyrika, kterou bych normálně opsal a dal

přátelům, aby si ji četli po doma – tyhle problémy máme, myslím, všichni.

V době, kdy jsem ještě neměl tyhle potíže, se mi nad každou hrou, když jsem ji dokončoval, pomalu začala vynořovat ta příští. Taky nad každou realizovanou hrou jsem skoro přesně viděl, co nefunguje, co mě už nezajímá, co nevede dál. Bylo pro mne utrpení dívat se na ty inscenované texty a nejhůř mi bylo, když jsem časem byl donucen si dvě hry v divadle sám režírovat a měl pak ty služby o představeních. Už jsem nevnímal, co jsem napsal, nanejvýš jsem si říkal, tenhle dialog možná, tahle situace, z té by se dalo příště vyjít. A zdálo se mi, že každým dalším textem si zkouším něco jiného, nebo si rozšiřuju manévrovací prostor. Tahle možnost tedy teď není a po delším odloučení se těžko navazuje, některé etapy už jsem přeskočil nenávratně. Zjišťuju na těch svých rozepsaných hrách, že to byly pokusy různými směry, ale že mi k nim dneska už chybí klíč, a už nikdy je nedokončím. Zároveň tu ve mně navíc funguje skepse, kterou jsem za poslední léta nechal do sebe až příliš vstoupit – no, jeví se mi to někdy dost beznadějně. Hlavně pokud jde o úlohu umění vůbec. Čekat od umění, že by mohlo změnit situaci a způsobit změny ve vědomí lidí, to je skoro totéž, co říkají marxisti. To si ani nemá člověk při psaní připouštět. Nanejvýš bych souhlasil s tím, co jsem nedávno četl v jednom Vaškově rozhovoru, že se dá něco stimulovat – pořád se o to pošetile snažíme!

Machonin: Ale přece se znovu pokoušíš!

Topol: Jedině když na to nemyslím, když si tu skepsi nepřipouštím. Poslední tři roky jsem se plácal v takovém dilematu. Nejdřív jsem si říkal, musím se vnitřně obnovit, než znovu dokážu něco dělat, ale záhy jsem zjistil, že jediná možná sebeobnova je právě zkoušet zas něco dělat. Že vlastně tímto děláním, tou prací, začne člověk teprve fungovat a tím se obnovuje. Že takhle nějak se to osudově provází. Když po nezdarech a odmlčení se člověk znovu pokusí, má naději.

Znovu ho to začíná bavit a těšit a znovu je tu nutkání z něčeho se psaním třeba vysvobodit.

Machonin: Z čeho třeba posledním dramatem, co teď píšeš?

Topol: Něco jsem znovu potřeboval zažít – zjišťoval jsem, že ztroskotávám, i když dávno nepíšu svou první hru. Psal jsem to naněkolikrát a vždycky z nulového bodu a vždycky tak ve druhé třetině jsem začal ztroskotávat. To je asi má nová zkušenost, kterou jsem dřív neznal, naopak. Když jsem se dostával – tehdy kdysi – asi tak do druhé třetiny, pak téma, když už bylo dost silné nebo látka dost hustá – pak se mi to většinou dopisovalo samo.

Machonin: Už to jelo z kopce.

Topol: Ano. Dokonce tak, že si postavy samy řekly, kam chtějí, býval jsem překvapený. V začátcích jsem míval hrůzu, kam to dovedu, jak budou vypadat poslední dvě stránky, a většinou se napsaly samy, tak se mi zdálo všechno nezbytné, že to tam má a musí být – až jsem si vyčítal, že své postavy jen poslouchám a nechám se vést, že nejsem autor, že bych měl víc přemýšlet.

Machonin: V čem je tedy tvá nová zkušenost?

Topol: Tentokrát se mi ve druhé třetině pořád vracela krize. Začalo se mi to štěpit v několik možností a žádná mi nezněla dost přesvědčivě, nebo se mi to nezdálo dost rozhodující, aby se to utáhlo takhle samo. Ale to je teprve první pokus, který mám čerstvě za sebou. A nevím, jestli vůbec ještě dokážu absolvovat to znovu, tenhle proces. Snad proto jsem si to protentokrát nejdřív zkusil na menší ploše, i když mám taky rozdělanou takovou tu normálně metrážní hru...

Machonin: Kterou doděláváš? Tu normálně metrážní, nebo tu menší?

Topol: Tu menší. Spíš je to monolog. Počítám s psychofyzickými silami jedné herečky. Chtěl jsem jí ulehčit situaci, protože by dnes těžko

hledala partnera, jenže ten pokus jsme vlastně ještě nepodstoupili, takže nevím...

Machonin: Dotkli jsme se první části, řekněme, orientačních otázek. Mohli bychom teď přejít ke Karlovým zásadním, problémovým otázkám dramatu. Kdo jste si z nich některou vybral? [...] Ano, Josefe, máš slovo.

Topol: To se týká taky Karlových dotazů. Jeden mě tam opravdu zaujal, kromě jiných, a nevím si s ním rady. Chtěl jsem se na to zeptat vás. To je tam, kde se Karel ptá – já to nebudu umět citovat přesně: I když drama dnešnímu divákovi předkládá dost neutěšený obraz jeho vlastního života, kupodivu ten divák jako by se v tom už zabydlel a byl dokonce uspokojen – tohle je věc, která mě dráždí už dávno, a říkám si, jak si to jen vysvětlit, že lidi na to chodí a někdy vypadají i uspokojeně. A mám to přičíst jejich otrlosti, což by mělo znaménko minus, anebo naopak, se znaménkem plus tomu, že raději uvítají nezkreslený obraz svého života než nějaký falzifikát? [...]

Když už tu řeč mám, ještě aspoň pár slov: může to znít nehorázně nebo nemorálně, ale jsem možná jediný z těch „zakázaných“, kterému ani tolik nevadí, že psát nemůže. Něco psát bylo pro mne vždycky spojeno s hrůzou. Takže teď, když psát „nemusím“, zažívám to skoro jako úlevu. Jenom pár přátel mi občas řekne, že se to ode mne čeká, že se pořád ještě něco ode mne čeká, ale není to asi pobídka dost silná, aby mě k psaní donutila.

Machonin: A přece zrovna dopisuješ hru.

Topol: Po velkém přemáhání a dlouhém rozběhu. A stejně jsem, jak jen to šlo, od toho utíkal a vymýšlel si hromadu výmluv. Taky to, že je dost jiných, ochotnějších, co rádi píšou, a že snad už všechno bylo napsáno. Celý život chodím kolem výkladů knihkupectví, vidím nacpané antikvariáty. Sám jsem si od mládí houževnatě budoval vlastní knihovnu a hlavně v mládí jsem se radši nenajed, když za

pár ušetřených korun jsem si mohl pořídit knížku. Jako bych se tady zařizoval na celou věčnost. Dávno vím, že z toho, čím jsem se pracně obklopil, už vezmu do ruky jen máloco a k máločemu se vrátím. Je pár knížek, pár autorů, kteří mi vydrželi, které si rád přečtu znovu, nebo si v nich aspoň zalistuju. Tak si říkám, proč ty haldy literatury mám rozmnožovat, přikládat svoje polínka? Od mládí mě sužovalo pomyšlení, jestli je vůbec možné stát se spisovatelem – je jedno, jestli za tím vidíme básníka, prozaika nebo dramatika – obzvláště v naší době, zvolit si spisovatelství jako povolání, dokonce jako svobodné povolání a žít „na volné noze“, jak se říká. Stydím se, když se někdo zeptá, čím jsem anebo čím jsem byl. Ulevilo se mi, když jsem mohl říct aspoň dramaturg nebo kompresorista, slovo spisovatel bych ze sebe nevypravil. Nepatřím k těm šťastnějším povahám, jako třeba byl Jaroslav Seifert, který odmlada chtěl „býti básníkem“, ztotožnil se s tím a přijal to jako výsadu a poslání – ne nadarmo „Býti básníkem“ se jmenuje i Seifertova poslední vydaná sbírka. Když jsem kdysi pro časopis Plamen psal jakýsi esej o Shakespearovi, taky jsem se tím zaobíral a došel jsem k tomu, že být básníkem je „jedna možná existence“ na tomhle světě, ale jen jedna z mnoha. Dodnes nevím, proč ve spisovatelství vidět obzvláštní výsadu a výlučnost. Jsou jiné existence, stejně plnoprávné, a když jsem svědkem dobré práce třeba zahradníka, učitele, rolníka, cestáře, muzikanta anebo kněze, proč se mám cítit povýšen? Protože píšu?

Lidský svět potřebuje k tomu, aby fungoval a fungoval v nějakém řádu, skoro každého z nás, spoustu nejrůznějších existencí. Nedbalý nebo netalentovaný zahradník, učitel, rolník a tak dál už pro svou nedbalost nebo netalentovanost vlastně neexistuje a nepomáhá udržet svět. Smůla je, že na rozdíl od špatného spisovatele se špatný zahradník lehko pozná. Zahrada plná bastardů a plevelů bije do očí, kdežto sbírka básní plná plagiátů a nečistot může přesto vzbudit nějaký obdiv, zvláště u diletantů, v očích nezkušených.

Machonin: Přesto ale pořád ještě píšeš? I když, jak říkáš, sporadicky?

Topol: Ta nejjednodušší odpověď by byla: Nedá mi to, když jsem si s tím už jednou začal. Možná píšu spíš proto, abych pátral po smyslu psaní. Jestli to má ještě cenu, nějaký význam. Především pro mne, protože si myslím, že svět má teď jiné starosti, důležitější než moje psaní. Nebo jsem snad léty přistoupil taky na to, že přece jenom mám nějakou vlohu nebo nadání – když to dlouho necháte ležet ladem, stejně to ve vás pořád je a je to žravý vlk, kterého nekrmíte. Jako když někdo nevyhoví nějaké zálibě nebo vášni, která v něm hryže – hlodá to zevnitř, žere vás to a může vás to připravit o rozum, když to nenakrmíte.

Přesto mě nepřestane zárážet, kolik lidí, a může jich být většina, se bez našeho psaní obejde. A bývají to lidé, které mám rád, kterých si velice vážím. A všechny pokusy přiblížit naše „umění“ i těmhle lidem bývají marné nebo pošetilé. Můj přítel rolník: taky nechodíme zjara v obdivu nad jeho polem a netleskáme mu, jak krásně zasel.

Mluvil se tu dost dlouze o Menzelově filmu [Vesničko má středisková – pozn. red.], asi vás něčím oslovil. Taky jsem ho v létě viděl ve vyprodaném kinu v Rakovníku. Má neobyčejný úspěch. Přiznám se, že vaše pohoršení nad tímhle filmem sdílet neumím. Líbil se mi a bavil jsem se. Se mnou bezpočet jiných. Proč se může líbit? Nejde jen o to, že je Menzel jeden z našich nejtalentovanějších režisérů, jeden z mála, který tu „přežil“. Musí tu být i něco navíc, co lidi oslovuje. Především bych nerad, abychom se my, „zakázaní“, octli v situaci, že podezíravě budeme přihlížet všemu, co se našim šťastnějším druhům čas od času podaří. Nebo že na ně budeme poštekávat. Máme k tomu ostatně sklon, i pokud jde o emigranty, kteří mají úspěch v cizině, ať je to třeba Forman, Kundera nebo Kolář. Bylo by mi líto, kdybychom se domnívali, ať si říkáme jakkoliv, třeba „chartisti“, že jsme jako jediní bdělí nad charakterem a osudem české společnosti, že v tom vidíme hrdin-

né sebe-obětování a div ne mučednictví. Když se někdo pro něco rozhodl, měl by to unést také s následky, které nezbytně následují.

Pavlíček: Josefe, zdá se mi, že se ti spojily dvě rozdílné věci. Neřekl bych, že tu někdo z nás byl Menzelovým filmem pohoršen. Ale vyjádření osobního názoru či dojmu se mi zdá samozřejmostí. Stejně jako nechut' podřizovat se ve věci umění všeobecnému nadšení nebo odsudku, módě nebo vkusu – ať jde o Menzela, Formana či kohokoli jiného. To snad není poštekávání, zakyslost nebo dokonce předpojatost. A vůbec už to nemá co dělat s Chartou nebo s naším postavením. Já jsem například velice kritické hlasy slyšel i odjinud, od mladších diváků především. A nemusím snad zdůrazňovat, že se zájmem a rád slyším tvůj opačný názor. Rozdílnost kritických náhledů je rozhodně lepší než uniformita.

Topol: Františku, děkuju za odpověď, kterou jsem od někoho z vás čekal. Nemířil jsem ani tak do našeho středu. Věřím, že jsme rozumní a tolerantní. Sám si nejsem dost jistý tím, co říkám. Když namítám, že máme sklon k tomu a k tomu, zahrnuju do toho i sebe. Mám taky ty sklony. Po léta je u nás narušená nebo vůbec neexistuje skutečná hierarchie hodnot. Zhlédnu nový český film anebo divadelní představení anebo televizní pořad a jsem rád, když mě to zaujme, ve vzácných případech i vzruší. V normální situaci by se ty věci octly na svém místě. V situaci násilně znormalizované je tomu samozřejmě jinak. Dovedu se zaradovat alespoň z toho, co viditelně nelže, pokusí se to aspoň o kus pravdy a vypadá to nadějně nebo talentovaně, což je skoro totéž.

Léta mě deprimuje, kolik talentovaných lidí z téhle malé země odešlo anebo muselo z různých důvodů odejít. Tolik jiných tu zůstalo. Někteří tu všelijak zvlčili nebo se všelijak pochroumali. Ale skličuje mě, když vidím, jak v povědomí Čecha pomalu existují tři kultury: ta oficiální, tedy ta „povolená“, emigrantská a disidentská. Přeju si do budoucna, aby se ty kultury sbližovaly a prorůstaly, a my, co jsme zůstali, se sami mentálně nezabydli vy vyhrazeném

ghettu. Smutek emigrantů mi někdy nepřipadá menší než smutek těch, co zůstali. V některých případech nebude asi o nic menší než smutek těch, co tady žijí vedle nás a na rozdíl od nás jsou „povolení“.

Machonin: Říkals, Josefe, abych ti našel v rozhovoru místo pro jednu poznámku ke Karlovým otázkám. Tady by myslím byla vhodná škvírka.

Topol: Bylo to k té degradaci slova. Karel Kraus, když nám kladl otázky, řekl taky tohle, už to citoval František: „K základním rysům dramatu patří i to, že jeho děj a řeč jsou nepřevoditelné do jiného literárního žánru. Dnešní divadlo nás však stále znovu přesvědčuje o degradaci slova a nemožnosti dialogu...“

K tomu bych se rád vyjádřil, jenomže je to úkol, který přesahuje náš rozhovor. Tedy jenom pár poznámek. Obecně k jazyku: Jaká to je dnes čeština? Poklesli jsme v tomhle „oboru“ za poslední léta tak hluboko! Většina mladých šumuje, už skoro neartikuluje. Televizní hlasatelé a moderátoři mluví hanebně, nekladou třeba často ani důraz na předložku. V časopisech a v novinách skoro přestaly vycházet „jazykové hlídky“. Do slovních projevů se vkrádá přitroublá, neosobní dikce. Hodně mladých herců, zvláště v televizi, tomu tak uvyklo, že to šumlování už málem platí za projev autentičnosti. Teď se pokuste napsat divadelní text, kde „děj a řeč jsou nepřevoditelné do jiného žánru“. Také postava divadelní hry, takzvaný charakter, je neodmyslitelný od mluvy, řeči, osobité dikce. Který z dnešních herců to dneska u nás umí? Hrušínský, Lukavský, Kemr, Adamíra a několik dalších.

Především plochý, nezáživný, kuchyňský jazyk některých televizních her mi nahání husí kůže. Jako by vypovídal už jenom o banalitě a banalitách našeho života.

Krejča kdysi v Divadle za branou v inscenaci Tří sester vymyslel pro chůvu Leopoldy Dostalové obzvláštní výstup, který jí Čechov

nenapsal: Příběhla ve druhém aktu a rozrušená a mladistvě rozradovaná podvakrát vzkřikla: Maškary! Maškary! – Pouhá dvě slova, ale Dostalová je naplnila takovým obsahem, takovým vzruchem a pohnutím duše, že dvěma slovy zaplnila jeviště, že to vydalo za monolog. Když se v dnešní inflaci a pokleslosti slov slovo přestává chápat jako výsostná divadelní řeč, jak si herci troufnou hrát Shakespeara anebo Cyrana z Bergeracu?

Vím, že jsou jiné druhy divadla, založené na něčem jiném, až po pantomimu. Nikdy jsem k nim netíhl. Pro mne za mne se herci na jevišti můžou umlátit samou snahou a mívám to, když neuslyším vtělené slovo, které je vždycky osvobozující, protože pojmenuje, co žijeme. A pojmenovat, co žijeme, dát tomu jméno – to je to, co mě pořád ještě vzrušuje. Jedno si zatvrzele myslím: Kde není co žít, tam není o čem psát. A když to psaní je o ničem, ani herec nemá co hrát.

Nedávno se jeden můj přítel, taky umělec, vrátil z jakéhosi nočního povyražení a utrápený a nevyspalý mi druhý den líčil, v co se to zvrhlo, jak je zklamaný. Namítl jsem mu, z pouhé lenosti, že se nemá proč trápit, že to je logické, když tahle doba, a konkrétně u nás, nemá ideály. Před sto léty a dřív česká společnost měla ideály. Žila tehdy programem národního obrození a ten program naplnil generace – vyústilo to, kromě jiného, vybudováním Národního divadla. Čím česká společnost, jestli se ten pojem dá ještě použít, žije dnes? Programem reálného socialismu? Nikomu ten pojem není jasný, ani politikům. Jak to pak v praxi vypadá: Dva mí letití známí ze západních Čech, přitom loajální, zaměstnanci velkého podniku, mi řeknou: My si do práce jdeme odpočínout, čekáme už jenom na důchod. O víkendech se hmoždí kolem chalupy, tam se teprve realizují. Být psychiatr, řekl bych, že naše bytí je postiženo schizofrenií.

Machonin: Že by to byl happy-end dnešního rozhovoru, Josefe, to se nedá říct. Napravíme to příště – stejně jsme Karlovy otázky zda-

leka nevyčerpali. Zřejmě nám z těch řečí vznikne pohyblivý rozhovor. Ale, konec konců, proč ne, když je o čem mluvit?

(1987)

Já nejsem koncepční člověk...

Já nejsem koncepční člověk jako pan Goldflam, řeknu tedy jenom pár poznámek. Mě třeba v mládí Brecht zaujal. Když jsem asi druhým rokem studoval na DAMU divadelní vědu a dramaturgii – byla zrovna taková chvilková obleva anebo „tání“, řečeno s Erenburgem – objevili se na škole dva noví kantoři. Jeden z nich byl Karel Kraus, druhý Jan Grossman. Dlouho tam nepobyli, ale oba mě vzrušili. Oba přispěli k pocitu, že opravdu studuju na vysoké škole. Kraus měl s námi, tuším, práci s textem a Grossman měl seminář, věnovaný rozboru pouze jednoho Brechtova textu. Byl to Baal, Brechtova první hra, ještě dost romantická. Grossmanův rozbor mě tehdy fascinoval. Nebylo to naše první setkání s Grossmanem. Už na přelomu let 1953–54 dramaturgoval v divadle E. F. Buriana mou prvotinu, Půlnoční vítr. Pamatoval jsem si z té doby jednu jeho „dramaturgickou“ poznámku, přátelskou a zároveň trochu jízlivou, že začínám jako „klasik“ a že jsem spíš ten typ apollinský než dionýský. (Měl jsem se až časem dovědět z Nietzscheho, co tím asi měl na mysli.) Svou první hru jsem psal narychlo, z pudu sebezáchovy, a utekl se do mytologie, ke Kosmově kronice, především proto, že jsem si nevěděl rady, jak psát současnost. Odpuzoval mě přízemní, popisný socialistický realismus, kterým jsem byl obklopen – byla polovina padesátých let. Snad i proto mě tehdy Brecht, v Grossmanově výkladu, tak zaujal. Znamenal pro mne především odklon od tohoto svazujícího realismu. Byl to příklon divadla k metafoře, k poezii, k vynalézavosti nejenom dramatické, ale i jevištní. Ostatně už předtím mě zlákal a nakonec přilákal i E. F. Burian, ze stejných důvodů: také on, aspoň ve svých lepších obdobích a v některých inscenacích, zvláště v retrospektivách svých někdejších úspěchů (jmenuji obzvláště Dostojevského Bílé noci), vzdoroval tomu, co mě odpuzovalo. Byl jsem v té době na rozcestí. Vzpomínám si, byl jsem asi v půli svých studií na DAMU, že mě Srba a Hynšt, kteří právě razili cestu Brechtově pojetí divadla, pozvali do Brna a nabídli mi, jestli bych u nich nechtěl nastou-

pit jako dramaturg. Bylo to lákavé, ale připadal jsem si ještě příliš nedovzdělaný a neotrkaný, abych to přijal.

A vedle Jana Grossmana jsem v té rozhodující sezóně na škole, jak už jsem řekl, poznal i Karla Krause. Kraus měl jinou „teorii dramatu“ a jinou představu o divadle. Velmi náročnou, velmi vyhraněnou. Zastává ji, jak ho tady dnes slyším, až doposud. Netajil se tím, že Brecht mu je cizí, bytostně cizí. Snad už tehdy na škole jmenoval Čechova jako autora, na kterého by současné české divadlo mělo především navazovat a jeho odkaz dál rozvíjet. To mne možná tak neoslovilo, ale co mne od prvopočátku vzrušovalo na Krausovi a v čem mi dal nejednu lekci v dalších, zatím netušených letech úzké spolupráce – kdybych to měl říct stručně: jeho lpění na profesionalitě. Byl jsem snad vždycky úzkostlivý na slovo, ale od něho jsem se učil hlavně později na našich společných překladech Čechova, co to je doopravdy nakládat se slovem, s divadelním, jevištním slovem, s jeho významy, s větou, s její kadencí – stále se tu zároveň střežila českost, české přetlumočení, české modus vivendi – ale co nad to všechno, zřejmě se mu přičilo divadlo, které by z různých zorných úhlů život pouze komentovalo a všelijak ho vykládalo. Dodnes se mi zdá, že si přál stvořit život na jevišti jako takový a ponechat na citlivém a vnímavém (a snad i duchem spřízněném) diváku, aby se v něm svobodně orientoval sám, bez autora či režiséra ukazováku, a svobodně se rozhodl. Snad právě v tom se mu zdál být Čechov hodný následování.

Byl to Kraus, který mne už na škole lákal k tomu, abych se pokusil napsat hru pro jeho dramaturgii a pro ne tak dávno vytvořenou Krejčovu „dílnu“ v Národním divadle. Tou hrou už jsem se pokusil „napsat současnost“, jako že mi až dodnes už o nic jiného nešlo. Stálo by za zvláštní úvahu, co tohle úsilí nutně provází. Ale do toho se tady nebudu pouštět. O tom je těžko mluvit při veřejném posezení, kdy myšlení, vždycky v podstatě plaché a introvertní, nemá šanci se doopravdy uplatnit.

Spíš ještě jednu poznámku. Udělal jsem to tehdy a začal spolupracovat s Krausovou a Krejčovou dílnou (tak jsme tomu dlouho říkali, ať se

jednalo o období v Národním divadle nebo bezprostředně potom v Divadle za branou), byla to v obou případech (i když ten případ je vlastně jen jeden) léta naplněná vzrušivou, intenzivní a snad i krásnou prací a spoluprací – a přesto dodnes ve mně přežívá trocha nostalgie po tom, co teď závidím kupříkladu těmhle Brňákům – Provázku, HaDivadlu a jiným, a co, Václave, závidím i trochu tobě, když jsi začínal třeba s Ivanem Vyskočilem – já jsem vlastně jednu etapu svého vývoje beznadějně přeskočil. To pokoušení malých divadel – už tehdy se začínal jejich rodokmen! –, kde mohl člověk i blbnout, něco si se svou generací zkoušet, teprve zkoušet, skoro bez ohledu na žánr, bez větší, ujasněnější koncepce divadla a divadelnosti. Měl jsem najednou pro Národní divadlo, dosud bez zkušenosti a názoru, jak psát současnost, napsat v uvozovkách velikou hru, která by i na téhle scéně obstála, patřičně dlouhou a natolik „konceptní“, aby zapadala do celkového programu. Navíc ještě podrobenou vynálezu architekta Josefa Svobody, který vymyslel tzv. polyekran, a já kvůli tomu do hry dopisoval žánrové obrázky, kterými se měl ilustrovat život českého maloměsta tehdejších dob, až po tu paní s pejskem, kterou hrála už stará paní Kronbauerová, a pejsek byl buď neochotný anebo zděšený a vláčel ubohou paní Kronbauerovou po jevišti sem a tam. Tím chci říci: často se vám vyčítá nedostatek profese, taky já mívám pocit z vašich představení, že ne dost dobře mluvíte, ne dost dobře se pohybujete, že vaše texty jsou někdy spíš libreta k svéráznému jednání na jevišti než pokus o drama, ale vy jste tady v sedmdesátých a osmdesátých letech suplovali [věta není v autorově strojopisu dokončena – pozn. ed.]

A tak i když ta léta spolupráce s Krejčovou a Krausovou dílnou i v ohlédnutí jsou smysluplná a krásná, přece jen s trochou nostalgie myslím na to, že jsem si až příliš brzy začal „hrát s dospělými“ a skoro se minul se svou generací – až na jednu výjimku. Prvních pár let jsem jezdil za bezručovci do Ostravy, kam tehdy z DAMU odešel skoro celý můj ročník v čele s Kačerem a kde byly uváděny mé první hry i některé moje překlady. Vzpomínám na to moc rád, i když to nemělo dlouhé trvání ani pokračování, když později tato skupina stála u zrodu Činoherního klubu.

Nevím ostatně, jak bych se byl dál vyvíjel, kdyby se nás několik, Krejča, Kraus, Tomášová, Tříška a já, nakonec nerozhodlo odejít z Národního divadla a založit Divadlo za branou. Pokud jde o mne, těžko si představit, že to velké kamenné divadlo mohlo například uvést moje tři aktovky (jednoaktové hry), na kterých jsem si chtěl něco vyzkoušet, těžko by asi Krausova dramaturgie tam mohla uvést Ghelderoda anebo Schnitzlera, těžko by *tam* mohlo dojít k někdy až krajním experimentům, k jakým Krejča postupně dospěl v inscenacích Lorenzaccia, Ivanova a „druhého“ Racka, a tak dál. A znovu z ohlédnutí se mi zdá – a někdo z vás to tady už připomněl – že ani po zrušení Divadla za branou se v následujících letech nevytratila tato *stopa*. Že i na tuto stopu – možná podvědomě – navazovala nově vznikající mladá a převážně „studiová“ divadla. To by ovšem stálo za zvláštní úvahu, pro kterou tu teď není čas ani místo.

Možná všichni, co píšeme pro divadlo, znovu drcení a vábení odkazem antiky, odkazem renesančního divadla a tak dál, toužíme po dramatu, chceme napsat velké drama se vším všudy, i když se těžko shodujeme na tom, co to popravdě je. Nás k tomu vedl na škole už František Götz, v jeho teoriích to bylo všechno až přehledně jasné, co to skutečné drama je – ale zkuste to psát, zvláště když si zvolíte „současnou látku“ a „současné hrdiny“. Jde to těžko. I ten Brecht se utíkal k archetypům, k minulosti, aby dnešku nastavil zrcadlo. Dnes to dělá vlastně i Daniela Fischerová nebo Karel Steigerwald a mnozí jiní. Krausova dramaturgie, jeho už legendární úsilí prosadit na jevišti českou hru, která by se opravdu zabývala naší současností – ať šlo o Hrubína, Kunderu, Pavlíčka anebo mne – jako by se už vyčerpalo. Možná se už nadobro vyčerpал ten „čechovovský model“, po kterém se šlo. Už to nevypovídá, nezrcadlí, už to nezobrazuje. Pořád víc si nevíme rady, jak to psát. Pořád víc tyto pokusy „psát současnost“ končí u nás (ale nejenom u nás, všimněme si současných šlágrů kupř. v Sovětském svazu) u divadelní publicistiky, u dokumentu anebo v moralitě dávného, až středověkého původu, která pro přehlednost jedná s dávno zažitými figurínami a symboly, které promlouvají o současných věcech současným jazykem.

Taky mě to svádí. Ulehčuje to práci. Zkusit se to asi musí, když to ostatní selhává. Nad tím vším se přesto vznáší představa dramatu, toho „velkého dramatu“, protože i svět, to všechno, co zrovna žijeme, se nám zdá být navýsost „dramatické“, jen to uchopit. Tady se představy i nejzasvěcenějších a nejvzdělanějších divadelních myslitelů a teoretiků příliš neliší od názoru různých oficiálních kulturtrágrů, kteří do nás po dekády buší argumenty dost podobnými: doba je těhotná konflikty, jaké lidstvo už dávno nezažilo, jako stvořenými pro dramatika, jen se jich chopit!

A přitom je divadlo neustále v krizi, jako společnost a pomalu celý svět je neustále v krizi. Pro útěchu si říkávám: A kdy nebyl? Proto místo čtení románů si už léta radši listuju v dějinách, abych zas znovu došel k poznání: A kdy nebyl? Člověkovu postavení nejen ve světě, ale i v dějinách (kterým doposud nerozumím a těžko už budu někdy rozumět) se stále jeví jako kritické. Pořád se to nachylovalo a nachyluje sem nebo tam. Marně si teď myslet, kdybych si mohl volit (kupříkladu) čas pro svůj život, že by mně bylo líp v dekadách míru Franze Josefa anebo (když skočíme daleko) ve vrcholící gotice Karla IV., otce vlasti. Něco jako by tu po jistou dobu klíčilo, kvetlo a zrálo, ale jako by skoro ruku v ruce pod tím klíčila, kvetla a zrála i zhoubu, revoluce, naprostý zmar. Málem zkáza všeho, co se doposud vytvořilo.

To se týká i divadla. Přistihujeme se někdy, my starší, jak nostalgicky vzpomínáme na legendy, na celé divadelní epochy, delší anebo kratší, na osobnosti, na herce, režiséry, šéfy divadel, divadelní kritiky a tak dál. Jako by tu už nic takového nebylo a nebude. Jenomže z toho pocitu se divadlo nedá tvořit, nemělo by pokračování. V tom je divadlo podobné životu, jako všechno, co z opravdu žijících lidí opravdu vzniká.

Takže to nevidím tak pochmurně. Možná děláme nedokonalé divadlo a píšeme nedokonalé drama. Taky žijeme v nedokonalém světě. Bůh ví, k čemu to všechno povede. Ale snad jde o to aspoň o něco usilovat. A nechat tady svou stopu pro ty, co zákonitě přijdou.

(1988)

O divadle na podzim 1988

Když jsem byl asi druhým rokem na DAMU, měli jsme náhle v jednom semestru dva nové kantory: Jana Grossmana a Karla Krause. Grossman vykládal Brechta tak přesvědčivě, tak báječně, že já, přiznám se, dodneška mám k Brechtovi když ne vřelý, tak svůj obzvláštní vztah. Pro mě znamenal tehdy odklon od toho příšerného socialistického realismu. Jako ostatně pár let po tom – ale na to jsme si v Čechách museli chvíli počkat – i takzvané absurdní divadlo. Karel Kraus, který měl jinou teorii dramatu a jinou představu divadla, mě ale záhy přetáhl ke Krejčovi. Tehdy už jsem psal svou druhou hru, svůj první pokus zachytit současnost, a Brechtovi jsem se vzdaloval. Dodnes závidím HaDivadlu a Divadlu na provázku a vlastně i Václavu Havlovi, který začínal s Ivanem Vyskočilem, s tehdejší avantgardou malých divadel, že si něco zkusili a vyzkoušeli právě v malém divadle, většinou generačně spřízněném. Tuhle fázi jsem beznadějně přeskočil. Šel jsem od Buriana rovnou do Národního. Když jsem napsal Konec masopustu, začali divadelní kritici a teoretici mluvit o „topolovském vidění“ světa a já bych byl asi mohl tím způsobem psát dál. Ale mě to nebavilo. Vždycky jsem si to svoje „psaní divadla“ potřeboval nějak drobit, rozkládat a znovu docházet k nějaké syntéze. Téhle možnosti experimentovat se mi dostalo vlastně až v Divadle za branou. Vy jste se zřejmě vrátili především k té elementární divadelnosti. A já se přiznám, že i přes čechovovskou orientaci, ke které jsem byl v dílně Národního divadla veden, jsem neustále pošilhával jinam. Snad jsem nebyl sám. Dokonce i Krejča, který často mluví o službě autorovi, toho Čechova nakonec rozpižlal, že byste ne našli začátek ani konec. Taky to potřeboval rozkládat na prvky divadelní a sémantické a hledat novou divadelnost, nové divadlo. Takže to vypadá, že divadlo je permanentně v krizi. Ale řekněte mi, kdy divadlo (společnost) nebylo v krizi? Ve zlatém věku? Za Augusta?

(1989)

Jaký má divadlo smysl v dnešním světě a co znamená pro vás osobně?

Zdá se mi, už hodně let, když ne celý život, že podnikám nesmyslné věci. Co v tom je? Je to životaschopnost? Pud sebezáchovy? Měl by tu být nějaký důvod. Je to z mé vůle? Anebo se mnou něco manipuluje? Jsem opravdu autor? Nesloužím pouze jako médium? Když se ohlédnu až k dětství, divadlo bylo pro mne život (tak brzo jsem si s divadlem začal). Dá se životu rozumět? Trápím se tím už hezky dlouho a pořád se přistihuju, že (snad) ani nechci rozumět, tolik mě vzrušuje to tajemství. Chci sloužit. O tom skoro nepochybuju. Moje nejkřehčí (ale také nejsilnější) vlastnost je potřeba dorozumět se, s okolím, s bližními, s lidmi. Celé moje psaní pro divadlo, moje práce pro divadlo, snad netoužilo po ničem jiném. Přitom je divadlo tak záludné. Jak by se nám na světě hned lépe žilo! Hrát si na život. Být na divadle. Jenže to nejde. Trochu jsme a přitom nejsme na divadle. Naše divadlo by (záhy) vyprchalo, kdybychom tu nebyli taky k něčemu jinému. A co je to jiné? Nevypátrám to, a tak se na to ptám všemi způsoby života. Jedním z nich, jak jsem už řekl, je pro mne i divadlo. Funguje to možná jen jako krásná záminka, abych nežil holý, odřený život. Když říkám, že od dětství, co jsem počal vnímat (k nám do Poříčí nad Sázavou jezdili ještě potomci Matěje Kopeckého), jsem si divadlo zamiloval, křivdil bych všemu ostatnímu, stvořenému, co jsem bral jako zázrak, jako dar. Ať to byla užovka v rybníku, nebo sýček na kostelní věži. Neuváženě jsem kdysi do nějakého časopisu napsal krátkou úvahu o milovaném Karlu Hynku Máchovi. Pamatuju si to už matně. Nejspíš jsem se zmínil i o tom, jak ctil živou přírodu, zvířata, ptáky, rostliny... V „souladu“ se mnou. A Marie Tomášová mi tehdy namítlá: Neukřivdil jsi kamenům? Opravdu jsem jim ukřivdil. Už dlouho víme, jak i kameny se zaživa drobí a rozkládají, naši bratři a sestry.

(1990)

O výtvarném umění a fotografii

Kde chodí andělé

Klečící zástup v holé krajině, blízko sirého nebe, který jde, zpívá, pokleká, modlí se, vstává a jde – podobný chóru z antické tragédie, putujícímu znovu a znovu – do jakých Delf?

Staré ženy v kostelních lavicích, matky pokolení, s temnými rozsedlými klíny, s kajícíně zahalenými vlasy. Jejich žilnaté ruce s vystouplými klouby se tu setkávají s hrubě tesaným dřevem kostelních lavic, léta stromu s vráskami člověka.

Je mnoho fotografování, které je pouhým očumováním života druhých, jsou „momentky“, kradené bezostyšně z života bližních, jsou „senzační snímky“, které zachytí „lva ve chvílce něhy“, hvězdu pop music v dostihové stáji, lorda komořího, zavazujícího si tkaničku u boty... Hle, důkazy o tom, že veřejný činitel je „také jen člověk“, že dělník odpočívá, komik se nudí, strážník podřimuje... Jako bychom jeho lidskou tvář postihli teprve tehdy, když ho přistihneme při něčem jiném, než je mu vlastní.

Ale co je člověku vlastní? A co je mu nejvlastnější? Kolik podob se dá přisoudit světu? Svět je závodiště, noclehárna, bitevní pole, labyrint, lazaret, břeskna autostráda nebo temný, hluboký les... Svět je také cesta zbožných putování, místo k modlitbě. Nebyl to divácký objektiv, je to lidská zřítelnice, kterou se na své poutníky dívá Markéta Luskačová. Bylo třeba pobývat s nimi, jít kus jejich cestou, aby jí nastavili tvář tak bezelstnou, aby jí dali nahlédnout i do nestřežených okamžiků pohroužení, odevzdání, smutku a ticha. Hrdá pokora těchto poutníků, kteří by mohli promluvit slovy Sofoklova Oidipa:

„A čas, můj bratr –
ten mě znal, když jsem byl malý
– zná i mou velikost.
Tak jsem se narodil – jiný už nebudu.“

Tak se fotografie, cenná už jako dokument, stává i něčím víc: básnickým svědectvím duchovní podoby člověka, našeho současníka, svědectvím o jednom putování, tak vzácném v tomto prostoru a čase.

Jsme v zemi evangelia.

„Dřív to bylo na světě o moc krásnější... Chodili andělé...”

(Katarina Fajková, 1967).

(1971)

Být raněný slepotou...

Byl jsem od dětství až příliš závislý na hudbě. Přitom sám neschopný ji tvořit. Ale kudy jsem šel, šla se mnou. V dospívání jako hozeného lana jsem se začal chytat výtvarného umění. Nasáklo do mne jako hudba, musel jsem jim – malířům, sochařům, architektům, viditelnému světu, který stvořili – vyjít vstříc, jít od sebe k nim. Byl to vítaný lék pro introverta, který se stále „noří do sebe“ a kterému v tom hudba uhrančivě napomáhá.

Památne v tom úsilí pro mne bylo setkání s obrazy Mikuláše Medka a sochami a obrazy Jana Koblasy. Nevstupovaly do mne jako hudba, kterou vnímáme i v dřímotě a kvůli které jsme slepí a někdy paradoxně i hluchí. Díla výtvarníků mě nutila dívat se, vidět, uvidět. Pamatuji si to skoro jak uzdravení duše.

Stále miluji hudbu. A přesto, když se mě někdy někdo ptá, kterým neduhem bych byl nejneraději postižen, odpovídám, že ze všeho nejhůř asi slepotou. Ano, být hluchý je neobyčejně kruté, ale zažil jsem jako student v podnájmu u starých manželů, jak ON své hluché ženě hrával Chopina a ONA tu hudbu vnímala dotykem prstů, „bříšky“ prstů na desce klavíru. Pouhým hmatem, pouhou vibrací. A co vůbec víme o hmatu? A co o smyslech vůbec? Pouhým hmatem si také můžeme zprostředkovat, v duši představit sochu či reliéf, těžko už malbu. Něco odvážně zpodobit, chaos vymezit rámem, bezbřehosti dát tvar, to odjakživa chce muže statečného, který se rozhlíží a vidí. Proto nakonec říkám, že být raněný slepotou by bylo to nejhorší, co by nás mohlo potkat, nad zrovna otevíranou výstavou mého dávného přítele Jana Koblasy.

(1991)

Tkaní Jana Hladíka

Tedy především: proč říkám *tkaní*? Je to, jako bych v jiném (možná svém) případě řekl *psaní*, nic víc, nic méně. Volím podstatné jméno slovesné, neboť sloveso, urozený příbuzný slova, mi znamená především činnost, činorodost. Myslíme, vnímáme, uvažujeme, lopotíme se, obděláváme, tkáme, píšeme, také doufáme, věříme, milujeme (a co všechno!...) a to všechno odnepaměti utvářelo a utváří společenství tvořivých bytostí, lidí, jejich poznenáhlu a stále znovu se vynořující kulturu, civilizaci, či jak to kdo nazve (včetně dějin). Doufáme, že i dnes, až doposud se to děje, ne zrovna úsilím mas, ale odvahou jednotlivců. Jinak není naděje na přežití.

Vyznal jsem se už před léty příteli Janu Hladíkovi, když jsem začal navštěvovat jeho skrovný ateliér, či spíše dílnu v Podolí, o kterou se dělí se svou ženou Jenny, také tkalkyní, z tiché závisti: já, který se potýkám se slovem, sotva co vidím, když se ohlédnu. V krátké paměti, v myslí, v povědomí mi doznívají vibrující ozvěny užitých slov, jejichž dopad a vratká ambivalentnost mě straší i ve spaní. Co jsem to napsal? Je to klam a mam, čirá neviditelnost (slova, slova, slova, jak řekl kdysi jeden princ). Tuto úzkost nadlehčuje snad jen důvěra, že slovo se vtěluje, jinak a jinak než to, co vnímáme smysly, že se promítá do skutečnosti, které je neuchopitelná (někdy nepochopitelná) jako přítomnost duše a rychle pomíjivý, i když žitý „běh života“. Kdo to pozná? Komu to odevzdáme?

Jan Hladík se na mou tichou závist se skromností pro něho příznačnou ohrazoval, že při „ohlédnutí“, když teprve v celistvosti vidí, co utkal, se taky léká (přinejmenším je napjatý) – to ještě konečky jeho prstů se nevzpamatovaly a je vyčerpaný trýznivým bojem. Vysedává u svého stavu měsíce nahrbený, začíná odspodu, „od nohou“ své vize, která se mu den po dni, po milimetrech odvíjí dozadu až „k hlavě“, a nikdy neví, když z rychle stydnoucí tváře sejme nakonec pomyslnou „Veroničinu roušku“, jak to dopadlo. Mohu dosvědčit, že za léta, co jsem jeho práci mohl sledovat, nikdy nemusel být zdrcený. Nakonec to, co dříve či později před

přáteli z malých štaflí pověsil na zeď, úzkostlivě, se skoro panickými rozpaky, už mělo svůj autonomní život – kde je pupeční šňůra, poslední odstřižená tkalcova nit? Vždycky to byla nová, překvapivá tvář, nikdy sádrový odlitek, ať se tvůrce inspiroval čímkoliv.

Jako jemu od prvního uchopeného vlákna, snad i mně se všechno vždy odvíjelo od prvních slov (Valéry: první verš je od Boha!), ale kolikrát až do poslední věty jsem svou osnovou mohl procházet, pátrat, zkoumat znovu a znovu, škrtnout, přepisovat, vrstvit, ubírat, přidávat! – dobrodružství tkalce, jak jsem (a jsem té zkušenosti rád!) u Hladíkových poznal, je v tom, že není návratu, prvotní vize je závazná, osnova nemilosrdná.

Naivně si představuju, že tak nějak Bůh v tvůrčím pohroužení kupil horstva, dělal stromy, rostliny, zvířata – někdy, pravda, sám nevěděl, kdy přestat. Proto snad má žirafa tak dlouhý krk? Anebo proč vyplýval tolik barev na páva, na bažanta či ledňáčka, když tak skrovně načrtl koroptev či skřivana? (Někomu to nahradil zpěvem?)

Jana Hladíka jsem shodou šťastných okolností poznal v době, kdy se po delším období své tvorby – z vnuknutí, ze zrající bytostné potřeby? – vydal zvláštní, osobitou cestou. Skončil v abstrakci. (Je pozoruhodné, že jiný můj přítel, Mikuláš Medek, skoro obráceně po období figurativní malby postupně přešel v „abstrakci“.) Pravda je, že Jan Hladík od jisté doby netká vizionářsky složitá, introvertní, těžko zachytitelná „hnutí duše“, sny, noční můry, šifrovaná sdělení (a jak to ještě nazvat). Snad že jsme toho už dost zažili a po všech destrukcích lidskosti a tvaru zas zatoužili spatřit člověka a tvář? – Možná i k překvapení svých kolegů v tkaní se Jan Hladík náhle obrací k „předlohám“ (i svým grafikám z tohoto období říkává plaše „reminiscence“). Říkám předlohy a pojímá mě stud nad tou nepřesností. Jan Hladík našel v sobě odvahu: opustit, v čem byl úspěšný, „jít na to jinak“, začít odjinud. Jak se nachyluje konec tisíciletí a století, jsme znejistělí, co a jak bude (kromě snad politiků, kteří nejistotu a tápání nemají v „popisu práce“ a vedou nás směle k perspektivám). Nutí nás to i k „ohlédnutí“: odkud jsme přišli a kdo jsme? Snad až teď chápou Hladíkův pojem reminiscence. Jeho tapiserie nejsou repliky toho, co už bylo, plagiát toho, co se

stalo. Zadívá se do minulosti a přináší mi ji jako živou, prožitou. Dodává mi sebevědomí, že, konec konců, přece jenom patříme v hlubších souvislostech k tomu lepšímu, co se na světě stalo. Říkám to a zas se dopouštím nepřesnosti: neznamená to, že se Hladík nostalgicky ohlíží po minulosti a že ho inspiruje cokoli. Jednou v jeho díle najdete fragment z románského portálu (snad první jeho pokus o figurativní goblén, Polibek ze Saint-Gilles!), setkání Ježíše s Jidášem, taky Mantegnu, ležícího mrtvého Krista (dodnes pamatuju si ten zázrak, když jsem to prvně uviděl: utkat do plošné tapiserie „hrubými stehy“ Mantegnovu fascinující perspektivu, od umučených bosých nohou po ztrhanou oduševnělou tvář...) – a náhle: náš banální svět, divadelní fotografie, nalezená podobenka babičky, jindy expresivní pohyb tanečníka, ale také „civilně“ nastavená záda dvou dívek (kam se dívají? do prázdna?), a zas Vermeer, Brueghel, ale taky zduchovnělé portréty Franze Kafky, Mileny Jesenské, Samuela Becketta...

V tom, co po léta Jan Hladík tak soustředěně v ústraní podniká, se nemůže cítit osamělý. Napohled by se zdálo, že jeho tvorba se minulému režimu mohla zdát přijatelná: přece jenom je v tom „kus rea-lismu“, po kterém se volalo. Když stojíte před tapiseriemi Jana Hladíka, zdají se být srozumitelné. Přinejmenším si každý v nich „něco najde“. Mají tváře, jsou tam oči, výraz, gesto, pohyb, čím dál od nich odstupujete, tím víc oslovují, naléhají. A přesto byl Hladík pro režim nepřijatelný. Jako tchoři poznali jeho duchovnost. To možná vysvětluje, proč v Praze za celá léta neměl ještě větší soubornou výstavu.

A to vše, o čem mluvím – nad tím rozum laikovi zůstává stát! – je vytvořeno obarvenými vlněnými vlákny na prostém tkalcovském stavu, který si Jan sám sestrojil. Snad se nedotknu vážnosti jeho umění, když řeknu (což jsem viděl na vlastní oči), že ta vlákna v své osnově při tkaní „utahuje“ pouhou vidličkou. Jako by dosud někdo psal skvostné verše husím brkem anebo je ryl pazourkem do kamene.

(1995)

Konečně jsem u Olgy Karlíkové...

Konečně jsem u Olgy Karlíkové. Nechci vás unavovat nějakými mými úvahami o jejím umění – už to přede mnou učinil člověk povolanejší. Lidé ze Sdružení přátel Malé Strany a Hradčan, když mě vybízeli, abych na vernisáži Olgy promluvil, a já se bránil, že to spíš přísluší výtvarnému kritikovi, teoretikovi... mi říkali, že ode mne očekávají spíš „lidské slovo“. Já, ač už dost starý, dodneška nevím, co to je lidské slovo. Každý jsme jiný. A tak se pokusím za sebe říci něco o Olze Karlíkové.

Je pravda, že se známe už hodně dlouho. Nakonec tu bydlíme léta na jednom plácku v Thunovské pod zámeckými schody – Olga tomu něžně říká „naše náves“. Co vím, měla kdysi její rodina takový trochu pseudogotický dům v ohybu Chotkovy silnice – prý tam za jejích rodičů chovali i slepice a králíky – pak, při velké rekonstrukci Chotkovy silnice, ten dům zbourali, v ohybu cesty zůstal na podstavci jenom ten lev.

Já, taky Malostráňák, svobodnou volbou, jinak z Poříčí nad Sázavou, jsem zkrátka jednou Olgu poznal, už přesně nevím jak, snad přes její dceru, taky Olgu. Pamatuju si, že jsem začerstva se zeptal Elišky Fučíkové, co tomu říká. Odpověděla mi: Josefe, toho si važ, je to velká malířka a jen tak někoho do přízně nepřijme, natož aby mu ukázala svoje obrazy!

Ale stalo se. S Olgou jsme se spřátelili. Ostatně to byla neblahá léta, kdy taky podepsala Chartu, léta nemohla nic, ani vystavovat, trochu jsme se vzájemně podpírali. Když mi poprvé, trochu plaše (ač jinak žena energická), ukázala svoje obrazy a grafiky, užasl jsem. Nic takového jsem dosud neviděl. Byla moje.

Zároveň jsme začli nacházet spoustu společných pout. Především to byla společná láska ke zvířatům, k rostlinám. Vždycky měla nějakého psa, o kterého se vzorně starala. Ale pak třeba šli spolu na náplavku a v zimě krmili labutě. Poklekli jsme, ona na kousky drobila rohlíky, aby se nezahltily, labutí přibývalo, natahovaly lačné krky, až někdy dost lačné, a drze štípaly do prstů, skoro z toho šel strach. Zrovna tak třeba

přes zimu pečovala ve svém bytě ve vaně o opuštěné ježky, které potom na jaře zas vypouštěla do volné přírody.

A teď si ji představte, jak ve svých grafikách tam na venkově už za prvního svítání zaznamenávala hlasy ptáků, ale taky koloběh slunce od východu až po západ. Přitom ptáky zná – kam já se hrabu – podle jména, ví přesně, který si s tím za svítání začal a kdo ho následoval.

Už dost. Na závěr, abych přece jenom řekl něco o umění Olgy Karlíkové, chtěl bych ocitovat pár vět z knihy o starých Germánech, kterou před časem mi půjčil můj starší syn. Autor v kapitole příznačně nazvané Písmo, slovesnost a hudba se zabývá také tajemnými, dodnes fascinujícími „runami“, píše: „Byly to především hospodářskoorganizační důvody, jež si vynutily první zápisy, pořízené klínovým písmem Předního Orientu nebo egyptskými hieroglyfy. Mimo to bylo třeba zaznamenávat důležité události, sdělovat mnohé jiným lidem nebo zapsáním stvrdit a pro všechny časy zvěčnit oběť nějakému božstvu. Převod mluveného slova v písemný znak je význačným duševním výkonem, který člověk uskutečnil vícekrát a nezávisle na sobě v různých částech světa, jak dokazují různá písma. Bylo třeba převést jednotlivé hlásky, slabiky, slova nebo dokonce celé myšlenkové pochody ve viditelné znaky. Pomineme-li provazy s uzly, známé z kultury říše Inků, a jiná podobná ‚písma‘, byly písemné znaky ryty nebo malovány. Do jisté míry lze každou pravěkou kresbu – ať naturalistickou nebo abstraktní – považovat za předchůdce písma, protože obrazově zachycovala určitou myšlenku nebo sdělení.“

Konec citátu.

Je zvláštní, že se mi to dostalo zrovna do ruky, když jsem něco chtěl napsat o Olze Karlíkové. Sám si myslím už dávno, že ty spory a dohady o tom – jak provázely skoro celé toto uplývající století –, zda je dobré a zdravé, že umění se od „realismu“ uchylovalo k „abstrakci“, byly rozumné a užitečné. To, co bylo v jeskynních kresbách, egyptských hieroglyfech – abych dál nejmenoval –, už byl vrcholný výtvarný projev. Proto právem inspiroval i tolik nedávných vrcholných umělců. Škodolibě si říkám: vždyť to je právě vrcholný realismus!

Ty kouzelné Olžiny záznamy hlasů ptáků, také jakési hieroglyfy, někdy skoro notové záznamy, podle kterých i prý pan Stivín uměl hrát na flétnu!

Nezbývá než říci poslední slovo, které se neříká lehko: jsem rád, že existuje Olga Karlíková. A mám ji rád.

Malá Strana, 22. února 1999

Josef Topol

Byl jeden fotograf

... který nejen žil na Malé Straně, ale žil Malou Stranou. Naše osudy jsou v něčem podobné, i když já jsem na světě o něco déle.

Šťastnou náhodou mě v roce 1953 (mně osmnáct) zaměstnal E. F. Burian ve svém divadle Na Poříčí (tehdy AUD, později, podle zakladatelského roku, D 34). První problém, kde bydlet! Proslídil jsem okolí Burianova divadla, nic lepšího mě nenapadlo, poptával se, a ejhle: hned pár domů od divadla mi na zazvonění otevřela dveře svého bytu stará paní a nabídla mi podnájem. Do divadla jsem to měl, co by „kamenem dohodil“. Tak ze svého rodiště, Poříčí nad Sázavou, jsem se ocitl v ulici Na Poříčí (asi jsem tomu tehdy přikládal i jakýsi symbolický význam). Paní Lodrová měla kdysi v přízemí toho domu nějaký obchod, už nevím jaký. Ten jí samozřejmě v padesátých letech sebrali. Zůstal jí jen nevábny, dost pošmourný dvoupokojový byt. Oba pokoje pronajímala, aby měla z čeho žít, sama žila v malé kuchyňce se psem a s mosaznou kassou – někdy, v dobré náladě, se zasmála a u té kasy točila klikou – to jediné, co jí z někdejšího obchodování zbylo. Já už byl šestý podnájemník, v pokoji do ulice tři, já s dalšími dvěma v průchozím pokoji, spíš alkovně, kde nebylo ani okno, spíš jen světlík ve stropě, vedoucí na půdu. Pořád tu někdo chodil, v devět večer se zhasínalo, u stropu jenom jedna slabá žárovka, mým spolubydlícím byl také jeden zedník, který se zrovna podílel na výstavbě pověstného Stalinova pomníku na Letné, skoro vždycky se vracel už za tmy přio opilý, potácel se, lezl mi přes postel a nadával na bolševiky.

Žít se tam moc nedalo. Rozepsal jsem už tehdy svou první hru, kterou potom uvedl Burian. Napsal jsem ji po večerech v podstatě v kavárně Arco, blízko Masarykova nádraží (tehdy nádraží Střed), kde, jak jsem časem zjistil, vysedávaly štětky, ale kde také, jak jsem měl po létech dovědět, vysedával Franz Kafka se svými přáteli...

Vydržel jsem na Poříčí asi rok. Bylo to k nežítí. Vydával jsem se do Prahy, vlastně ji teprve objevoval, hledal místo po svém odchodu z Posázaví,

kde bych se mohl usadit. Snad to nejdřív bylo Podolí, hlavně jeho stará část, kde se mi zalíbilo, snad i pro tu blízkost řeky, ale čím dál víc jsem se začal potulovat po Malé Straně, působilo to jako magnet, šeptal jsem si: Bože můj, tady, jedině tady bych chtěl žít.

Vzal jsem to od podlahy. Snad tři měsíce jsem po vybraných místech chodil dům od domu a poptával se. Dnes žasnu nad tou mladou odvahou (až drzostí). Den po dni, všechno darmo. Až jednou, když už jsem to pomalu vzdával, vejdu do jednoho domu na Jánském vršku, domovní dveře otevřené, v prvním patře klábosily dvě staré paní, uctivě jsem jim položil obvyklou otázku, zda by v domě nebylo něco k mání – změřily si mě očima (obejdů bylo vždycky dost) a jedna pak řekla: Chlapče drahá, co tě nemá, tady nic není. Tak jsem pozdravil a poděkoval a vydal se po schodech dolů. Když najednou za zády slyším: Vrať se, vrať se! A ta stará paní mi povídá: Hochu, ono by tu něco bylo, v podkroví je malá světnička, už víc jak rok je neobydlená, naposledy tam bydlel nějaký Rus, prý bělogvardějec, byl to hrozný bordelář, zemřel tam a byt byl plný štěnic, museli to vyplynovat, dodneška ty dveře jsou zalepené – poptejte se na to!

Rád přiznám, že jsem se s tím tehdy svěřil Burianovi. A Burian, to už se chystal uvést moji hru, nelenil a napsal na nějaký ten úřad, co o tom rozhodoval, že jsem nadějný dramatik a že bych si to zasloužil... Sice to ještě chvíli trvalo, ale nakonec mi na ten byteček opravdu přišel dekret. Když konečně jsem dostal klíče, zamrazilo mě: zničená, místy propálená podlaha, na ní ještě hromada briket po tom „bělogvardějci“, jediné okénko ve střeše viselo jen na drátech (ale z něho překrásná vyhlídka na Strahovský klášter)... Ale dali jsme se do toho. Pomohl mi ještě tatínek, sám mi to vymaloval vápnem, které přivezl z Poříčí. A opravdu, všude, kam to jen šlo, jsme nacházeli mrtvé štěnice.

Abyste ta pravda byla úplná: až po pár letech, kdy už zas Otomar Krejča uvedl mou druhou hru ve Stavovském divadle, přišel jednou za mnou šéf OPBH z Malé Strany, že ví o mé situaci a že mají v Baráčnické rychtě výroční schůzi, že by uvítal, kdybych jim tam obstaral nějakou „kulturní vložku“, a pak že by mi tam něco „opravili“. Z bezradnosti jsem tehdy

z Národního divadla oslovil dva herce, Olgu Scheinpflugovou a Miloše Nedbala.

S velkým ostychem, ale oba ochotně přislíbili a přišli. Zvláště pamatuju na paní Olgu: na té výroční schůzi přednesla nějaký monolog (snad to byla Lady Macbeth) a do její vznícené recitace se vedle ze sálu drala hudba a zpěv (nacvičovali tam Českou besedu), já z toho zničený jí potom v předsálí děkoval a omlouval se – objala mě a říkala, Topolíčku, z toho si nic nedělejte, já na takové věci jsem zvyklá, hlavně, že jsem vám vydupala podlahu! (Tu podlahu mi pak opravdu udělali.)

Život šel svou cestou. Oženil jsem se, přivedli jsme na svět prvního syna, dočasně jsme našli (bídne) přístřeší ve Šporkově ulici, pak asi dva roky pobyli v Karlíně, na Invalidovně, potom pár let v Dejvicích... Jestli Franz Kafka kdysi napsal o Praze, že ta „matička má drápy“, pro mne je měla Malá Strana. Touha, když člověk je mladý, se neobnosí, nevyčerpá. Spíš akceleruje, abych použil módnějšího slova.

Tak jsem jednou v pasážích Lucerny, kde byla vývěsková služba, našel inzerát: Prodá se „rodinný palácový (!) dům na Malé Straně“. Za poplatek jsem dostal adresu. Po delším váhání jsem jednoho dne u toho domu zazvonil. Vypadal zchátralý, neobydlený. Už jsem to vzdával, ale posléze vrzly domovní dveře, z nich vykoukla stařenka, od pohledu nedůvěřivá, prohlédla si mě od hlavy k patě, nakonec mě pozvala dál. Měl jsem štěstí, či co to bylo? Vyšlo najevo, že o dům se ucházelo už dost lidí, i významných, ale stařenka – budiž tady uvedena svým jménem: paní Josefa Střílková – se všemi odmítla jednat, až po rozhovoru se mnou (ať to nezní pyšně) se plácla do kolínka a svým víc než altovým hlasem řekla: Tak to jste vy, to je ve hvězdách, protože já jsem Josefa, vy jste Josef, vy jste Topol, a Topol je má domovská obec u Chrudimi!

Časem jsem se dozvěděl, že je „duchařka“, že s pár důvěrnými přáteli občas „vyvolávají duchy“, že kupříkladu tak mluvili i s T. G. Masarykem (paní Střílková: A řekněte mi, jak by takový člověk, který mluvil několika cizími jazyky, moh jen tak zmizet ze světa), ale taky třeba s Johannesem Keplerem a Tychonem de Brahe, o nichž věděla, že za císaře Rudolfa II. do jejího domu docházeli. A tak díky ní jsem se znovu

usadil na Malé Straně. Už dlouho nežila. O muže, nadějného architekta, přišla v první světové válce, o jedinou dceru za tragických okolností v květnu 1945. Pomáhala mi do posledních sil: Počkejte, co všechno tady objevíte (třeba když za svitu její baterky jsem objevil renesanční portál). Prorokovala mi, že ve sklepě najdu zakopanou „zlatou loď“. Ale taky strašila: Každou noc, někdy k půl třetí ráno, se mi tam, kde spím, zjevuje ženská osoba, vidím jenom poprsí s hlavou, kolem hrdla si tiskne bílý šáteček, jektám hrůzou, stáhnou se až k pelesti a šeptám: osobo, co žádáte? Jenom dlouze zavrtí hlavou, a teprve když od Víta odbijou tři, tak zmizí. Říkám vám, ta tady někdy byla podřezaná, proto u krku ten šáteček, a bloudí tady a nenalézá pokoje. Možná vy to s ní nějak vyřídíte.

Taky to je má milovaná Malá Strana. Rychle se v posledních letech mění, něco k lepšímu, něco k horšímu, každý ať myslí, co chce. Oživla, to je pravda, proudí tu davy turistů, ale taky nenávratně mizejí starousedlíci, ti všichni, které od mládí jsem tu potkával, s nimiž jsem se zdravil na té jedné velké návsi, jak jsme na Malé Straně s důvěrnými přáteli říkali (neboť přejít Karlův most na Staré Město, tomu jsme říkali: jít do města či do Prahy).

Znám fotografa, který se o uchování pokladu, kterému říkáme Malá Strana a který nosíme v srdci, vrchovatě zasloužil, to říkám v plném smyslu tohoto zvoleného slova. Ach ne, nepředvede vám ta známá, stále užívaná a zneužívaná panoramata (a už vůbec ne „v barvě“), to dávno okoukané, co stále víc mazalů vystavuje, kam se jen hnete, jako lákadlo turistům a všelijak bloumajícím lidem. Jeho fotografie jsou pobídkou k zastavení, zamyšlení, pohroužení, někdy až strohé, plné ticha, vhodné pro osamělé chodce, kterými jsme kdysi bývali, kdy i svět Malé Strany byl jinak uspořádaný, přehlednější, snad i laskavější a vlídnější, bez těch různých „centrálních úřadů“, s poslanci a senátory v nezbyt-ném saku, kravatě a s tajupnými kufříky.

Abych tedy nakonec poopravil to, čím jsem své povídání nadepsal:

Je tu fotograf, jenž okem, které vskutku je zřítelnice, zachytil, zaznamenal to, co už skoro pomíjí, také vteřiny, okamžiky, nálady, atmosféry,

den i noc, nezbadatelná zákoutí, kam noha neznalého chodce se skoro nevydá, oprýskané zdi s drápy staletí, spíš stíny lidí, vržené tu a tam v jakési magické projekci věků a doby. Snad mezi nimi jsou i bytosti, které důvěrně znala paní Střílková.

Ten fotograf je můj přítel.

Jmenuje se STANISLAV TŮMA.

(2003)

Vzpomínkové a příležitostné texty

Proč jsem psal

Tato otázka bývá obvykle kladena autorovi a tomu nezbyvá než zamyslet se a shledávat různá proto. Ale odpověď je přece jen poněkud zne-
snadněna, posíláme-li do světa svou první práci, neboť ta vzniká pře-
devším z těch nejniternějších potřeb vyrovnat se s lidmi, mezi které
přicházíš s tolika sny a touhami a s nimiž budeš po celý život sdílet
dobré i zlé, boj i vybojované. A pak je najednou těžko shledávat slova
pro pocity ne snadno pojmenovatelné a příliš svaté, abys je dokázal
přejít bez jisté cudnosti. První dílo navždy zůstane svědkem zápasu
mladých let, vzpomínkou na den, kdy v podivném, sladkém chaosu jsi
plaše usedl k papíru a tužce a začal skládat ze sebe to, co už jsi nemohl
unést. Poznal jsi první veliké radosti a odnesl sis první rány. Poezie je
pryskyřice, prýstíci z těchto ran. Přivoněl jsi k nejkrásnějšímu a nej-
plodnějšímu květu na stromě lidství. Poznal jsi lásku. Nenalézal jsi slov,
dojat spanilou krásou své země. Zamiloval sis její lid. Uvědomil sis, že
být člověkem je veliký a šťastný úděl. Stát se jím – nejradostnější po-
vinnost. A musel jsi nutně nenávidět všechny ty, kdo obcházeli tuto
povinnost či znemožňovali ji druhým. Potkal ses s lidmi lhostejnými,
jdoucími se sklopenýma očima světem, který chce být milován. Viděl jsi
slepce, sedící na zlatém žoku, kterým lesklý kov ukradl zrak. Hrozně tě
bolelo poznání, že se tak mnozí nedovedou přiznat k nejsvětějším lid-
ským hodnotám, na kterých spočívá pravé pozemské štěstí. Musel jsi
nenávidět jeho lupiče a vrahy. Opřel ses o dobrou půdu své země
a v příběhu, který naznačil lid starému kronikáři Kosmovi, pokusil ses
rozvinout drama tohoto zápasu, a vložil-lis svému hrdinovi do úst slova
„život je moře sil, leč vévodí mu láska“, řekl jsi toto: je třeba rozpoutat
toto moře sil, aby byli smeteni ti, kdo hrozí zničit život a lásku.

(1955)

Z amerických zápisů Josefa Topola

Na té večeri bylo asi devět lidí. Navečer si pro mne přijel nějaký fotograf, byl dvakrát tak vysoký jako já, ani jsem ho nemohl dohlédnout, odvez mě 15 mil za město, jsou tam celé čtvrti ztracené v borových lesích, a od 6 do 12 jsem byl zajat. Měli hromadu dětí, všechny mi je představili, s paní jsem šel řezat růže do vázy, ostatní hosté se trousili po dvou, většinou manželé z blízkého okolí, s každým příchodem velké haló, každý znovu se ptal, kde jsem byl, co jsem viděl, co tomu říkám – varovali mě před Dallasem, abych radši seděl v hotelu, a před Californií, abych do něčeho nevlít. Byl to moc pěkný barák se zahradou, šerilo se, v rohu zahrady dlážděná mozaika, tam se pak sedělo a pilo před večerí, fotograf to nejdřív všecko vykouřil nějakým přípravkem proti komárům („pro jistotu“, neboť, jak říkal, je na komáry ještě brzy), ale aspoň tma tam byla, padla mi na tváře, tak jsem srkal svůj gin se sodou a ledem. Jeden z hostů mi byl představen jako spisovatel (vyšlo najevo, že sepisuje reklamní texty pro naftovou společnost), dlouho udržoval hovor, byl vtipný, něžně pil a královsky odpočíval (všichni muži byli jako sklenění únavou, chvilka klidu a zastavení uprostřed každodenního velkého vypětí), platil tu za velice úspěšného a ptal se mne, jestli píšu na výdělek, anebo pro potěšení. Má odpověď ho asi neuspokojila, tvrdil, že „my Američani děláme pro peníze“ – někdy to přinese i jméno, i úspěch, ale „dělat peníze“ je to hlavní, to je povinnost. Žena toho spisovatele mě začala zpovídat, jestli píšu jen tak, nebo jestli mám nějaké poslání, a jaké, abych jí to prozradil. A taky jestli miluju svou ženu a jestli se mi stýská po domově, říkal jsem ANO, ANO – poznamenala pak nad dortem, že NEJSEM normální člověk. Zase mi všichni říkali JOE, hladil jsem pod stolem štěně a paní domu mi seděla u nohou, ta byla věcnější a rozumnější, pořád mezi dětmi a kuchyní, rychle zamlouvala každé mé odmlčení, abych se nenudil – pak mě důležitě odvedla do pokoje, kde měli podivnou věc: kovovej sen, křehkou pyramidu z věží, byla to Praha, nahoře byl svatý Vít a dole průčelí od Maltezů, koupila ho před časem z nějaké výstavy a darovala svému mužovi

k desátému výročí svatby. Večeřelo se při svíčkách, kuřata na grilu, jahody s mlékem a pivo. A zas jiná paní mi nechtěla věřit, že se mi v Americe líbí, pořád chtěla slyšet, co si opravdu myslím a jak se to s Evropou nedá srovnat, a co si myslím o amerických ženách, na to byla krvežíznivá. V břečťanu, který se plazil po záhonu, stály objemné barevné svíce, proti mně seděla nejmladší holčička v růžovém pyžamě a v bleděmodrých péřových papučích, jednou se zvrhla se židlí a podruhé přede mnou vysypala talíř zákusků. – Tvrdili mi, že Amerika má krásná divadla, ale nemá autory, ušklebovali se nad Albeem a nad Williamsem (pro Millera už vůbec nenašli slovo), říkali, že nemají rádi smutek a proč nepíšu komedie o normálních, zdravých a veselých lidech. Bojí se jenom rakoviny. Milují děti, mají jich většinou hodně a vysvětlují to tím, že Amerika prosperuje. Ptají se, proč se nesměju, proč jsem zamyšlený a proč jsem tu sám. – Nakonec byli zase milí, whisky je rozpálila, rozlila se pohoda, a zjevně podlehlí iluzi, že díky mně strávili tak pěkný večer. Fotograf mě dovezl zpátky do města, cestou mi ještě ukázal podnik, kde pracuje, a své fotografie za výkladem, a abych prý o tom věděl, že mám v Texasu přátele.

Houston, Texas, duben 1965

Konečně zase *na místě*, v Los Angeles, je ráno, pondělí, včera jsem celý den proseděl v autobuse, od 9.50 ráno z Flagstaffu, až asi do 10.30 večer. Byl jsem skoro hluchý a slepý, když jsme dojeli, velkou částí Arizony a Californií. Ta krajina byla skoro pořád jen poušť, hory, hory a poušť, trsy trávy, křoví, písek, kamení, do toho navečer zapadalo slunce, všechno bylo nejdřív zlaté a červené s fialovými stíny, jeli jsme pořád za tím zapadajícím sluncem k Pacifiku, vítr zvedal žlutý písek, všechno bylo jako v mlze, celé míle jsme nepotkali člověka, a přece vždycky uprostřed pustiny město nebo vesnice, doslova urvaná poušti, navečer byl celý zlatý, a obloha červená od západu, pak to tmavlo a tmavlo, až byla zase modrostříbrná noc, a to už jsme z hor sjížděli k Los Angeles, najednou se to vynořilo ze tmy, plné světél, všichni už byli zvadlí, vpředu seděl cowboy, který měl nohy až u stropu a ty nohy trčely proti světélkujícímu městu –

jeli jsme už půldruhé hodiny a pořád jen předměstí, vůbec to nebralo konce. – Můj hotel se jmenuje GATES (brány), jsem zase hodně vysoko a zrovna pod okny mám nějakou katedrálu, věž mi sahá do okna, nad katedrálou do svahu zatáčí dálnice, ráno jsem v záhybu viděl z postele ujíždět auta a vypadalo to z té výšky jako dětská autíčka. – Město mám u nohou a nechce se mi do něho, už bych to všechno nejradši přeskočil, zaspal, prošel se zavřenýma očima, už to ani nemůžu strávit, všechny ty hory a pouště a města a lidi a tady je to zrovna jak BRÁNA do pekla. – Když jsem potom šel do města (vyhnal mne hlad), šel jsem nazdařbůh hlavní ulicí davem lidu a najednou mě zezadu někdo chyt za ruku, přímo za dlaň mě uchopil, až mě to polekalo, otočím se a byla to stařena s velikým bělostným obličejem, měla alabastrovou pleť, velké okuláry dole na nose a bradu porostlou hustými šedými vousy, něco zadrmlila a už mi vpravila do ruky těžkou papírovou tašku, pochopil jsem, že chce, abych jí s tím kus pomoh, a nepochopím, že si vyhlédla zrovna mne (tak naslepo, „zezadu“) mezi tolika lidmi. Pak jsem musel jít pomalejc, ona vedle mne a pořád brebentila (ani nevím, jestli pro sebe nebo pro mne), v té tašce byly boty, zelenina a žrádlo pro psa. Šel jsem s ní hodný kus cesty, byli jsme asi dost nápadná dvojice, protože se lidi po nás ohlíželi, a ona se u každé křižovatky chytila mého rukávu a pustila mě až na zelenou. Pak odbočovala, řekla mi, že má jednu místnost, a kolik mám já – když se dověděla, že jsem tu na návštěvě, ptala se, jestli nepotřebuju místo, její syn spravuje výtahy a jistě by mi něco našel. Rozloučili jsme se: ptá se mne na jméno, nechci to komplikovat, řeknu nazdařbůh něco anglického, ona mávne rukou a ptá se na mé PRVNÍ jméno, to ji zajímá – a to už řeknu po pravdě Josef. Ona si bere tašku, podívá se na mne přes ty své brýle (ještě mi řekla svou adresu, kdybych potřeboval to místo) a povídá GOD BLESS YOU, JOSEPH! A zmizela v davu.

Los Angeles, California, květen 1965

(1967)

Úvod k přednášce Josefa Šafaříka

Člověk ve věku stroje

Vážení přátelé,

jménem svých přátel – Věry Linhartové, Václava Havla, Jana Koblasy, Jiřího Kuběny – jménem svým Vás chci uvítat na tomto večeru k poctě Josefa Šafaříka. Scházíme se k uctění jeho šedesátin, ale u bytostí, které milujeme, neslavíme ani tak léta, kterých se dožili, jako se radujeme, že jsme je poznali, že jsou tu s námi. V takový den bychom od nich už víc neměli chtít, snad jenom přinášet dary a pobýt s nimi. A tak si připadáme trochu nedostateční, když poprosíme za chvíli Josefa Šafaříka, aby se sám ujal slova. Ale bude to, doufám, k našemu užitku: snad potěší ty, kdo znají jeho první a zatím jedinou publikovanou práci, jeho Sedm listů Melinovi, které vyšly v Družstevní práci na jaře 1948. A rádi bychom ho představili i těm, kdo zatím neměli možnost seznámit se aspoň s touto jeho knihou.

Byl to Jiří Kuběna – uváděli jsme vloni v Mánesu pořad z jeho básnické tvorby – který před léty vyhledal Josefa Šafaříka v jeho brněnském ústraní a který ho znovuobjevil i pro své přátele. Jeho Sedm listů jsme tehdy četli vzrušení, jako by mnoho jejich řádek bylo napsáno pro nás. Snad bude jednou čas a příležitost povědět to nahlas a přesněji a obsažněji slovy: uhranula mi ona moudrost, která z tiché světnice obhlíží svět, která se nepachtí za ničím než dovědět se a poznat, která nechytá a netváří se šalamounsky, neboť je pokorné vidění a naslouchání. Nevymizí mi ani první setkání s ním – protože duše člověka se pozná, i když ještě nezačal hovor, nebo i když ten hovor začal o věcech nejprostších a nejvšednějších. Ani jsem tehdy nedoufal potkat někoho tak účastného, ale účastného jinou, hlubší účastí na osudu jiného člověka, než je účast zvědavců a čumilů, námezdních psychiatrů, vlezlých páterů a těch, kdo na všechno mají po ruce hojivý lék a chtějí vás obracet na spasitelnou víru. Josef Šafařík ví, co je utrpení, zná cenu

bolesti a prohlédl pokrytectví našeho světa: světa, který věří na bezbolestný porod, na umírání v narkóze, na zapíjení rmutu, na celou tu civilizační hygienu duše. Nejde už o potírání zla, ale o neustálé přizpůsobování se zlému, nejde o následování pravdy, ale o neustálé adaptování pravdy, život s klapkami na očích a s vatou v uších, opět podle zásad té nové hygieny: abychom nebyli oslněni a ohlušeni, aby se o život hrálo v té nejpřístupnější oktávě, jejíž rozsah se prozíravě vyhne přílišným hloubkám a přílišným výškám. Toto je spolehlivý střed všeho průměru, jenž se stal ideálem a příkladem, který táhne. Protože je třeba – a taková je i hygiena společnosti – vyvarovat se přílišného pádu i přílišného vzestupu, není najednou v lidském světě místo pro velké hříšníky ani pro velké světce, poklesek i hrdinství dostávají punc výjimečnosti a výlučnosti. Neříká se proto i o zločinu i o hrdinství, že je v nich něco lidského, zvrhlého, zvířecího? A nestíhá průměr to obojí často stejným opovržením a nedůvěrou?

Milý Josefe Šafaříku, z tebe jsem pochopil, jak špatně hledají „míru člověka“ ti, kdo ji hledají v redukci, v odřezání všech krajností, kdo neslaný nemastný průměr chtějí vyhlásit za těžiště života, za jeho bezpečné, spolehlivé jádro, kdo zavírají oči nad stavem člověka a záplatují jeho přítomnou existenci utopickou vizí zítřejší dokonalosti, vizí, která naše lepší příští nenápadně odkládá z roku na rok, z generace na generaci, ze století do století, vizí, která znehodnocuje člověka, protože klade jeho živé jádro mimo přítomný čas a mimo člověka, do chiméry, do utopie, do čítanky, do šalebného budoucna, které vždycky jen o krok ustoupí před naším krokem.

Obdivuji na Šafaříkovi to, co je příznačné pro filosofa: sám jsem štítivější, nechávám se odpudit tolika věcmi, nuda a lež mě skličuje, z nicneříkajících projevů a z novinářské hantýrky dostávám hlavybolení – ale pro něho všechno jako by bylo předmětem poznání. Vzpomínám, jak třeba jednou se pozastavil nad otřepanou frází, kterou už nikdo nevnímáme, protože ji tak často slycháváme: „Jaký má to a to umělecké dílo vztah ke skutečnosti?“ A Josef Šafařík poznamenal: „Neříká se tím vlastně, že umění je něco jiného než skutečnost, nebo že to je jiná skutečnost?“

Jako by v sobě, v své bytosti, poněkud vyrovnával ten málokdy přiznaný rozpor mezi filosofy a básníky. Neboť co je filosofie jiného než vytváření odstupu – víme, že člověk pojme situaci, uchopí ji a pochopí – většinou z určitého odstupu od ní, z určitého nadhledu nad ní. Víme také, proč asi postoj některých filosofů k básníkům byl a je přezíravý. Ale básník musí prožít, aby se dověděl, a do dna prožít, a proto je u něho tak často hostem zoufalství, proto je tak často v koncích a pro smích bohům i lidem: odtud teprve začíná. Ale existuje také přátelství mezi filosofy a básníky. Co někdy básníci nedovedli, to filosofové jako by vykonávali za ně a skrze jejich svědectví.

Josef Šafařík je oddaný a upřímný přítel básníků, rozumějící jim po osudu. A otevřený. To je Robert z jeho Sedmi listů Melinovi, jehož osudem v našem světě se tak vážně zabývá: ten, který jde po laně, vratký a nejistý, protože obtěžkaný.

Tolik jsme otroky zvyku a tolik nástroji afektu, a co s námi někdy musí zatřást, abychom procitli z obluzení – protože svět je jako stvořený k tomu, aby nás zapléтал, aby nám zamotával hlavu, aby nás ukolébal, uspal, umrtvil: proto někdy v náhlém procitnutí zjišťujeme, že nevíme, kdo jsme, odkud jdeme a kam, a že jsme vlastně šli naslepo jako potmě, a že se už ani nedovedeme dívat.

Prosím Josefa Šafaříka, aby se ujal slova, a přeju vám i sobě, abychom uslyšeli, co on uviděl.

*(Čtvrtek 9. února 1967, 20 hodin,
Klub architektů, Praha – Malá Strana, Letenská 5)*

Vyzvali jste mne...

Vyzvali jste mne, abych se také zúčastnil kampaně „na průzkum stavu soudobého českého myšlení a literatury“. Ta formulace mě trochu vyděsila – jednak tím, že i já svým příspěvkem bych měl poskytnout materiál k takovému průzkumu (a být tak nejen vyšetřujícím, ale i vyšetřovaným), a pak mě zarazil ten pojem: české myšlení. Znovu a znovu mě taková spojení slov zarážejí. *České* myšlení. Zdálo se mi vždycky, že je *myšlení* nadřazeno takovým pojmům, jako je národ – pokud není, je to myšlení omezené, a tedy politováníhodné. České myšlení, maďarské myšlení, anglické, německé... Nebo se momentálně dá opravdu mluvit o jakémsi specificky českém myšlení, existuje snad znovu něco jako „česká otázka“, kterou se zabývají myslící lidé, existuje snad v rovině existenciální něco jako český svéráz, který se promítá i do myšlení českého člověka? – Ale kdybych se tak často v našich novinách, rozhlase atd. atd. nesetkával i s jinými příbuznými pojmy, jako jsou: česká krajina, česká matka, české ruce, potažmo s českým pivem, sklem. To, co neradi přijímáme v jiných spojeních (představte si jen: německá krajina, německá matka, německé ruce atd.), to nám kupodivu lichotí v tuzemsku. Co bychom jinde podezřívali z nacionalismu a směšného sentimentu, to nám doma připadá velice namístě.

A nežije tedy „český národ“ už příliš, příliš dlouho z této jalové iluze?

Ale nechme toho. Je lepší se pozastavit a jít do toho. Kdybych se u toho zdržel, nebo s tím dokonce polemizoval, už se sám zapletu. Pořád se u nás děje něco, co nutí člověka, aby nechal básně a dal se na publicistiku. Tak se literáti obírají padajícími omítkami, pražskou dopravou, instalatéry, a mnozí instalatéři by se zas rádi obírali literaturou a tím, co k ní patří (snad podle hesla: když ty mně, pak já tobě). I to je odedávna. Otcem toho je patrně Tyl, pokračovatelem Neruda, Machar a Dyk a jiní a jiní – za našich časů je to už tendence dosti obecná. Naježí se na mne teď ne jeden vlastenecký hřbet, protože to spojení básník a publicista v našich očích už jaksi patří k sobě a zakládá to div ne moderní a pokrokovou tradici atd.

české literatury. Zdá se to být přinejmenším velice angažované, a literatura má být angažovaná, tak co.

Ti jmenovaní nakonec jistou tradici přece jen založili. Nebýt Tyla, nemáme možná osvětové besedy, hustou divadelní síť, večery s poezií, domy umění, kulturní hlídky, kulturní zrcadla atd. – ale nebýt Máchy a jemu podobných, nemáme literaturu, nemáme umění, nemáme kulturu. Protože to jsou teprve hodnoty, které ji zakládají. Nejen v našich očích, ale v měřítku, zdá se, objektivnějším a obsáhlejším.

Ruská literatura minulého století se nestala velikou proto, že by světu objevila nějakého speciálního „ruského člověka“ (podobně jako se ještě tu a tam podaří v Africe nebo v Austrálii objevit nějaký zapomenutý kmen), ale tím, že vypovídala o člověku, žijícím v Rusku. Což není jedno a totéž.

U nás se vždycky chtěl objevovat „český člověk“ (ať už malý nebo velký), dokonce *typický* český člověk, česká duše, česká krajina, česká melodie a já nevím co. Nebylo nesnadné v padesátých letech na to navázat „jinými“ okřídlenými pojmy: nový člověk, socialistický člověk atd. Tradice fungovala. Najednou například Solženicyn napsal o člověku za socialismu – byl to patrný rozdíl.

Nechce se mi v tom pokračovat – omrzelo mě používat tak často slovo člověk a při tak „rozjeté“ úvaze bych se mu sotva vyhnul. Seskočme radši a jděme zas po svých.

Na našem literárním životě je už od let patrná nervozita: nejdřív tu u mnohých byla zjevná snaha všeho se chopit (na všechno skočit, naleťt, jak se ex post vyznávalo), pak zase snaha tomu všemu se vyhnout, ubránit, „vzít to jinudy, pěšinou“, nadejít si, jít obcházkou: vypadá to poctivěji, osobitěji, autentičtěji, co na tom, že se i tou obcházkou dojde k stejně nesmyslnému cíli. Ale všichni se radujeme z relativního pokroku: už se nemýlíme tak přímočaře, náš „hrdina“ se polidštil, má už víc „individuálních rysů“, už je i smutný, zamlklý, nešťastný a odcizený. Když to nešlo tak, zkusí se to jinak.

Zdá se to být přímo „proti přírodě“, jak houževnatý je sebeklam. Ten lidský, protože v přírodě byste sotva našli nějakou obdobu: strom vám

nevyraší za mrazů, protože si usmyslel, že je teplo, slepice se nezmýlí a nevydá se o půlnoci na dvůr, holub si nenamluví, že je ryba, a neskočí do vody – ale v jakém sebeklamu dovede leckdo prožít celý život a utvrzovat v něm sebe i ostatní, bezmocně nebo bezostyšně, to už je jedno, a zdálo by se, že to utvrzování v sebeklamu ho musí zničit, zbavit jeho přirozených schopností a docela v něm ochromit schopnost tvorby – ale je tomu skoro naopak (není tomu tak): protože žije v sebeklamu, neprosadil vlastně svou vlastní svébytnou existenci, ale jako by právě to neexistující, to mrtvé se nejvíc hýbalo, zmítalo, tlouklo, vzpínalo – a jak to, navzdory přirozenosti, bývá i velice plodné. Jako by i tady se – i když zvráceně – projevil hnací zákon vší tvorby: neboť tvorbou se uskutečňujeme, tvorbou se dějeme, tvorba se tak stává podmínkou (?) naší existence. Ale co si počne ten, kdo je v sebeklamu, ten, koho neuskutečnilo nic z toho, co až dosud udělal, ani to, co teď dělá, a jedva mu zbývá slabá naděje pro budoucnost. Všecko, co udělal, je právě tak mrtvé a nesmyslné jako on sám. Tak mrtvé a nesmyslné jako ten holub ve vodě. Jen to přijde na světlo, už se to rozkládá. – Jsou obyčejní lidé, kteří nevytvořili nic, v čem by zůstali, nic, co by je tu nadlouho nebo natrvalo uskutečnilo, a přece zanechají po sobě aspoň fluidum své bytosti těm, kdo je znali. A je jisté, že na falešného tvůrce se zapomene dříve než na takového člověka. Působí jenom to, co opravdu bylo. Vždyť i Kristus po sobě nezanechal nic než to, co jiní o něm zaznamenali, i o tom se ještě pochybuje, a on přesto působil a působí.

Je rozhodně užitečnější stýkat se s dobrými lidmi než se špatnými literáty. Neboť to, čemu se říká autenticita, existuje i v „normálním“ lidském životě, v životě, který nemá zrovna naše aspirace a který se uskutečňuje bez našich ambicí: nad světem ostatně nikdy nevisel žádný tak černý mrak, který nesl člověku větší zkázu, než jakou on si nese sám v sobě. Pomineme-li některé těžko odhadnutelné a naše síly i vědomí přesahující katastrofy, které potenciálně hrozí tomuto světu, této planetě, pak všecko zlo, kolik se ho kdy ve světě nahromadí, vypovídá o člověku samém, o jeho existenci. Situace je o to svízelnější, že člověk se dá těžko připodobnit k přírodě, která sama si vytváří obranné látky,

aby čelila možné katastrofě: dá se předpokládat (a skutečnost tomu nasvědčuje), že lidstvo jako celek nemá tyto obranné instinkty, nebo že nejsou dost silné nebo dost spolehlivé – a když tedy ne dost instinktů, tedy ne dost něčeho, co vlastně „pracuje za nás“, na co se přes všechno „můžeme spolehnout“, co se v pravý čas a kde se vzalo, tu se vzalo samo přihlásí ke slovu a šťastně zasáhne v náš prospěch: zdá se, že v téhle hře je opravdu víc svobodné vůle, a tedy vědomí a svědomí: protože jak by nemělo platit o lidstvu jako o celku to, co říkáme o člověku jako o jedinci: že i ono „pracuje samo za sebe“, že i ono se uskutečňuje takové, jaké je, že i ono se děje tím, co vytváří, že i ono, pokud je v sebeklamu, se přestává uskutečňovat, přestává existovat až „do úplného sebezničení“?

(1968)

Kterak si představujete svou další práci?

Ankety jsou záležitosti protivné, ale když se opakují v jednom roce víckrát, je to podezřelé. Vypadá to, jako by lidé ztráceli a s bídou zase popadali dech. A než se pořádně nadechnou a než pořádně vydechnou, pojednou se ptají, jaký to má vůbec smysl. V tomto smyslu je třeba tedy chápat v podstatě naši anketní otázku: „Kterak si představujete svou další práci?“ Předpokládala totiž, že za určitých okolností může prostě představivost vynechat.

Když to trvalo asi pátý den, otevřel jsem si v noci Tomáše Kempenského, namátkou, abych se potěšil slovem, abych našel nějaké zaříkávadlo na svůj stesk, a stálo tam: „Připrav se na utrpení ještě větší...“ Kupodivu mě to uklidnilo. To, co se stalo, vrylo do tváře země další hluboké vrásky, ale ne ty, co ji hyzdí – není právě toto její *lidská tvář*? Ukazuje se, že i politika je především věrným produktem lidských hodnot, že její vnitřní síla je přímo úměrná tomu, jak s těmito hodnotami nakládá, zda jich vůbec dbá, anebo zda je ignoruje. Vždycky se až dosud vymstilo, když toto se zamlčuje a obchází nebo když se to v hrubé, ničím nepodložené víře odkládá „na potom“, na jindy, do jakéhosi budoucna. Krize člověka a lidských hodnot je stále zřetelněji první a poslední *realita* dnešního světa, realita, o kterou se zákonitě zakopává i na nejsmělejších výpravách do lepších zítřků. Sami jsme toho svědky: když se vytrácí lidská řeč, je nad pomyslením těžké se domluvit o čemkoliv.

K vaší otázce: nevzdávám se. Dřív by mě něco muselo dokonale umrtvit, ale dokud „vřava světa“ nepřehluší naše vnitřní děje, i když stále zauzlenější a napjatější, není možné odepsat žádný sen, žádnou pošetilost. Tedy ani tuto práci. Víím, do jaké míry se opírá o hluboké soustředění a jak svízelně ho někdy dosahujeme. Nuže, mne bolest soustřeďuje, má nade mnou takovou moc. A pak, divil bych se nepsaným

zákonům, kdyby nejcennější statky člověka, a především svoboda, nebyly čas od času vystaveny i těm nejhorším zkouškám. Sotva vyhrává ten, kdo ji druhému bere anebo chce brát, ale jistě prohrává ten, kdo ji sám přestal potřebovat.

(1968)

Drahá Poldičko,

nejdřív bych na Tebe rád něco prozradil: je tomu deset let, co jsi slavila své osmdesátiny. Právě tehdy jsme začali být přáteli. Vzpomínám si, že na Tvou neokázalou oslavu do Divadla hudby přišly za Tebou dvě paní, kterých si velice vážím, paní Benešová a paní Vydrová. Ta první přinášela vzpomínky na muže, který stál u zrodu samostatného československého státu, ta druhá na muže, který byl Tvým oddaným divadelním druhem, dlouholetým partnerem významných desetiletí českého divadla. Ještě jedno Tvé datum je pro mne památné: nastoupila jsi u Národního divadla v roce, v kterém se narodil můj otec. V době, kdy on, sotva odrostlý škole, se uprostřed války učil pluhem obracet zem, protože tatínka měl v ruském zajetí a starší bratr padl na Píavě jako legionář, v té době ses Ty podílela na slavném Kvapilově shakespearovském cyklu. Zbraně neumlčely múzy. Konečně jako kluk jsem jednou poslouchal v rádiu Tvoji Elektru: natrvalo mi zůstal dojem nezapomenutelného hlasu, plného hrdosti a vášně. Už jsem tušil, ale ještě nerozuměl.

Je tomu měsíc, co Ti cizí zanedbání způsobilo na jevišti při představení vážný úraz. Bylo mi líto, že máš vánoce trávit v nemocnici, a nevěděl jsem, co Ti přinést, abych Tě potěšil. A tak jsem ještě v poslední chvíli ulomil větvičku z našeho vánočního stromku – právě ta Ti způsobila největší radost. Říkali jsme Ti: Jen když to takhle dopadlo, je to při tom všem vlastně veliké štěstí. Odpověděla jsi: Štěstí? Ani bych neřekla. Spíš smůla. Neboť ty jsi nesentimentální a zvyklá nazývat věci pravým jménem. Proto i ty nečekané útrapy jsi přijala jen jako překážku, kterou je třeba co nejrychleji zdolat. Svým dvěma stařenkám (ostatně o dobrých dvacet let mladším než Ty), které s Tebou žily, jsi před léty koupila televizi, aby se po večerech nenudily – zlobilo Tě, že u ní usínaly. Odpovídaly Ti: Vás halt drží ten duch, ale co můžete chtít po nás? – Vzpomínám na tu nepatrnou příhodu, protože stařenky měly pravdu. Ty nepřestáváš žít v práci. To byla i Tvoje první reakce po loňském srpnu: je třeba pracovat, nesmí se malomyslnět. Pak jsi, celý ten dlouhý nekonečný podzim, když

přátelé prořídli, mi byla velikou posilou a útěchou, a jako se většinou, když sedíme spolu, neradi obracíme k minulosti, tehdy jsme se tu a tam do ní vraceli, jak to bylo v tom roce osmnáctém a v tom třicátém devátém, jak jsi tehdy v prvním svobodném představení z jeviště Národního divadla přednášela Jana Nerudy Jen dál, a jak zas potom, v třicátém devátém, jsi schoulená pod dekou celé noci seděla u rádia a nenašla pro sebe zas jinou možnost než znovu z jeviště se spojit s ostatními, a konečně v roce právě uplynulém, ještě v „srpnových dnech“, jsi honem spěchala z lázní, kam se na léto uchyluješ, jen abys byla už v Praze, blíž toho, co se tu dělo. Žiješ v samém středu města, na Tvých dveřích vedle Tvého jména je stále ještě i jméno Karla Dvořáka, Tvého muže, žiješ tu mezi jeho sochami a obrazy přátel, chutná Ti červené víno, nikdy si nesladíš kávu a Tvůj stůl u okna bývá plný květů – máš je ráda, a tak je radost přinášet Ti stále nové a nové, od jara do zimy. A je dobré, že i v těchto dnech je budeš od přátel dostávat na jevišti – tam je jistě přijímáš nejradši. Mohl jsem Tě za těch deset let poznat opravdu takovou, jakou jsem Tě vytušil už kdysi z Tvého hlasu: jako hrdou a vášnivou umělkyni, nepoddajnou ani ve stáří a nesentimentálně zamilovanou do života. Sama tak v sobě střežíš hodnoty, které by měly i tomuto národu zůstat. Pamatuješ víc než tento stát, a on (kdyby to byla jednolitá bytost) by se měl poučit také u Tebe, neboť jen duchem se přežívá.

Dneska jsem se Tě ptal, jestli už tehdy dávno, například s Vojanem, jste si říkali před představením Zlom vaz! Odpověděla jsi: Ano, už tenkrát, nikdy ne Hodně štěstí, vždycky Zlom vaz! – Snad to souvisí s hereckou pověřivostí, aby se štěstí nezakřiklo, ale já v tom hereckém pozdravu cítím i něco radostného, tak se vstupuje do hry, na prkna, která znamenají svět jen v parabole, kde se umírá, aby se po spuštění opony znovu vstávalo z mrtvých. Ty jsi na těch prknech prožila život. A žiješ ho dál, k radosti všech.

Tvůj

Josef Topol

(1969)

Milovaný pane Seiferte,

jsou lásky, o kterých neradi mluvíme, abychom se z nich nevydali. Ale je čas, který naléhá, abychom vydali počet a přiznali svoje lásky.

Byl jsem znovu celý den u Vašich knih. Pak v noci se mi zdálo o slovech (... voněla ještě lehce pryskyřicí...). Jsou to mé *blažené* sny, oproti jiným – jedny z mála, když se mi zdává o slovech: jako ve snovém příběhu, často nesmyslném, se volně uzlí podivné epizody, zde se potkávala slova, pamatovaná, polozapomenutá: někdy seskupením dávala smysl, který Vy jste jim jednou někde dal, častěji to byla sypká, magická tříšť.

Vy, který všechno víte z jazyka, neboť slovy jste živ a slovům za tu životodárnost sám dáváte svůj život – právě za Vás a Vámi se čeština, kdysi zmrtvýchvstalá, stává jazykem dospělým, když od Vás, jako nezczitelné věno, dostává mužnou něhu i sílu. Kéž bychom s ním, my parobci, uměli synovsky hospodařit!

Neměl jsem štěstí potkat Vás jinak než ve Vašich knihách. A přece, brzy po této válce ohlásil můj otec u večere, že je ve vsi básník pan Seifert. Vykradl jsem se za tmy, spěchal proti Konopišťskému potoku a zpovzdálí aspoň vyhlížel místo Vaší tušené přítomnosti. Vím dnes, co je dům bez otce, osada bez kněze – ale ves, ve které přenocuje básník, mi tehdy připadala dvojnásob šťastná, svatá, bezpečná, navštívená. Ostatně někdy tou dobou, snad už za jitra příštího dne, jste napsal v Poříčí nad Sázavou jednu z těch básní, jednu z mnoha, které jsem znal z paměti a říkával si je hned po otčenáši jako zaklínadlo proti smutku v jalových letech, která přišla.

Byla to později Vaše Píseň o Viktorce, kterou jsme ve dvaapadesátém v jakési jevištní podobě nastudovali s přáteli z benešovského gymnázia: doprovodila mě nejslabší chvílí, prvním selháním, mladistvým pomýšlením na smrt. Byl jste mé generaci dobrým průvodcem ve rmutu těžkého dospívání, vzácným, ojedinělým přítelem, který nelhal. Něžným a křeh-

kým, ale v té srostité, tajemné sloučenině něhy a tvrdosti, křehkosti a síly, kterou nerozleptá ani lučavka královská.

Ještě dnes, jako tehdy ve vsi, si v téhle zemi za nocí dlouhých a temných říkám: šťastná, svatá a bezpečná, že v ní ponocuje ten básník. Neboť jednu možnost jste nám už tehdy otevřel, kdy se všechno uzavíralo: existovat jako básník. Osvědčil jste a osvědčujete, že to je povolání, a že to je *povolání* dobré. Je tolik toho, co jsem promeškal, už bez nápravy, ale Vás jsem potkal včas.

Od toho dne kdos neznámý
dal něco do kalíšku květin,
že voněly víc než kdy předtím
a žhnuly prudce barvami,

a věci, které do těch dob
byly tak prosté, každodenní,
proměnily se bez proměny,
jako by vzbouzely se z mdlob.

V Praze, v květnu 1971

Váš
Josef Topol

(1971)

Leopolda Dostalová

Jak jinak pojmenovat vzpomínku na ni než jejím jmé-nem? Už to jméno je erb...

„*Leopolda*,” říkávala zhrdavě, s nevolí v hlase, „takové jméno, jako by tatínkovi nestačilo, že se tak jmenoval sám, pokřtil tak mého staršího bratra a nakonec i mne!“

Dostalová – rádi to slovo v paměti jazyka spojujeme se slovesem, které značí, že „někdo něčemu *dostál*“ (danému slovu, svému poslání). Snad proto jsme komolili její jméno a „*Dostálová*“ přes všechny korektury pronikala do novin i do programů her, ve kterých hrála. Neboť nebýt ani té svádivé spodoby, čeština si v delším slově touží zazpívat, opřít se do nějakého vokálu. Ale zdálo se, že jí samé záleží na tom, aby se její jméno vyslovovalo správně, s důrazem na první slabiku, spíš nezpěvně, spíš úderně...

Byla svého času – angažována roku 1901 – nejmladší členkou Národního divadla, na jevišti se setkala například s Marií Ryšavou, herečkou Josefa Kajetána Tyla, aby se záhy stala důstojnou partnerkou Vojanovou, později Vydrovou, a pak ještě bezpočtu dalších, ale k Vojanovi a k Vydrovi především se ve vzpomínkách vracela nejčastěji. Milovala květiny a na mužích milovala mužnost.

Její dědeček jako soudce zapracoval ve prospěch Havlíčkův, živila blahou vzpomínku na to, jak její mladičkou maminku políbil Bedřich Smetana, sama pamatovala pohřeb Nerudův, osobně znala Julia Zeyera, Antonína Dvořáka, celou tu velkou generaci, odcházející na přelomu století, aby se pak stávala přítelkyní Dyků, Kvapilů, Čapků, i těch mladších a nejmladších... Ta krásná paní, která si nikdy nezdala, slavná tragédka na jevišti, která v životě nebyla ani zbla patetická. Až do posledka přísně a přesně rozlišovala, nedovedla pochlebovat ani divadelnímu mládí, řekla s ohromující upřímností: je to slabé, je to pitomé, když to za víc nestálo.

At' nám to už připadá staromódní, nedůležité, milovala češtinu. Utkvěla jí vzpomínka na Vojana, který podnikal dlouhé osamělé cesty za Prahu, aby v hodinách pošetilé samomluvy odstraňoval vady řeči, kovář jazyka... Neboť rodný jazyk v povědomí její generace byl ještě skvělý nástroj netušených možností a dorozumění, ještě se mu učila od těch, kdo ho div neukradli hrobaři z lopaty, jazyku, jehož pojmenování křtila nový život v pomalu zapomenuté středoevropské zemi... Ona to byla – a ti druzí – kdo tímto znovunalezeným jazykem prvně prověřili všecko hlubinné bytí po staletí soužené české duše – neboť při vší úctě k Sládkovi myslím, že Dostalová, Vojan a jim podobní šli často nad Sládka, napínali obsahy jeho básnických přetlumočení Shakespeara až k prasknutí, plachtoví jeho slov vzduli už na pokraje jiného, nového povědomí... A těžko docenit, jakou službu vykonali svým uměním mnoha domácím dramatikům...

Nestala se nikdy tak populární jako Antonie Nedošínská, ale odpovídalo to jejímu údělu: byla na české poměry vzácně nesentimentální, nehověla nikdy kuchyňským, hospodským a jiným představám o „duši národa“, ona, odchovankyně buditelského století, svým životem i uměním jeho četné postuláty daleko přerostla. Říkala o sobě, že je zarytá vlastenka, ale pohrdala maloměšťákem, který se nemohl donajíst „typicky českých“ matinek a krajinek, hub a syrečků. Přinášela víc, když národ svým drsným, strohým uměním vyzouvala z jeho nedospělosti.

Děsila se večerů, na které ji opětovaně zvali, kdy „stará garda“ Národního divadla posté a donekonečna „vzpomínala“... Děsila se jistě i lidsky: „To mám definitivně spadnout mezi báby a dědky?“ – ale především ji takové seance (to vyvolávání všelijakých „bylo-nebylo“) zůstaly bytostně cizí: v Národním divadle sice už po léta stála na schodišti k foyer její „socha“, dílo jejího muže, Karla Dvořáka, ale ta socha ji zaživa nijak nepřerostla, byla až do konce jejích dnů právě jen „její stín“.

Ale stárla. Katastrofálně jí slábly oči. A nechtěla a nedovedla tím obtěžovat své okolí. Byl to úporný, někdy už jen s krajním vypětím utajovaný spor duše s tělem, hrdinné neumdlévající duše s tělem, které odmítalo poslušnost a vypovídalo službu. To bylo nejosobnější utrpení

jejích posledních let, protože ze všeho nejhůř snášela lítost. Odmítala kolegy, když jí podávali ruce, a často se tak střemhlav vrhala do temnot. Museli jste někdy pomyslet na zatvrzelou holčičku, která sveřepě tvrdí: já sama, já sama! Ale to ona sama sobě tak neúprosně a přísně nakládala, až kam dojde a kolik ještě unese – k lidem ve svém okolí byla plná účasti. Jistě, ona dovedla milovat až do konce, chvěť se o osud toho, co má ráda, jako dítě. Až do svých třiadevadesáti let.

Ještě do nemocnice na poslední týden života si brala „práci“, knihy oblíbených básníků a popsaný diář, plný zámyslů. Ale už nejedla, usínala a slábla, a přece posledního dne se probudila svěží, nechala se umýt, učesat, poručila si bujón, přála si svou kolínskou a šperky, uložené v kabelce, a pak klidně usnula a pokračování toho posledního chystání se už nedálo mezi námi.

Leopolda Dostalová.

Ti, kdo ji milovali, jí říkali Poldičko.

(1974)

P. S.

Když jsem v roce 1974 psal – z laskavosti jednoho redaktora – pod pseudonymem o paní Dostalové, nemohl jsem ani zmínit Divadlo za branou. Zbývá tedy dosvědčit, že Leopolda Dostalová stála oddaně už při jeho vzniku a celých sedm let divadlo provázela až do konce. V jeho historii se zapsala i tím, že při premiéře mé Hodiny lásky (postavu Teti jsem napsal pro ni) spadla z jakéhosi zanedbání techniky do propadla: přežila skoro zázrakem.

Jednou mi sama vyprávěla – proto to na ni rád povím –, jak ji v roce 1916 poslal Jaroslav Kvapil, který navzdory Vídni chtěl prosadit v Národním divadle shakespearovský festival, za českým místodržícím hrabětem Thunem. Ač byla u hraběte objednána, varoval ji vlastenecký vrátný: „Pan hrabě zrovna před vámi prchá zadním vchodem, když to rychle oběhnete po zámeckých schodech, můžete ho ještě stihnout.“ Stihla ho. Thun se zastyděl, vrátil se s ní do paláce a potřebný štěpl jí dal.

O mnoho let později šla stejným způsobem orodovat za osud Divadla za branou. K prezidentu Svobodovi. Vrátila se zdrcená – ani ji nepřijal.

A když potom bylo poslední představení Divadla za branou, Čechovův Racek, neutuchající potlesk trval bezmála hodinu a mladší kolegové ji do poslední chvíle vodili před oponu, ona s plnou náručí květin neustále mávala a volala: „Na shledanou, na shledanou!“

Ačkoliv si pořád ještě dělala plány, po tomto večeru mi střízlivě řekla: „To je konec.“ A do deseti dnů zemřela. Bylo jí devadesát tři let.

(J. T., únor 1992)

Vídal jsem Jana Wericha...

Vídal jsem Jana Wericha na jevišti, na plátně, na obrazovce, ale jenom párkrát jsem ho uviděl ze dvou metrů „in natura“. Poprvé před dvaceti lety, když se medvědovitě objal s generačním druhem Emilem Františkem Burianem na balkoně jeho divadla Na Poříčí. Jan Werich tam tehdy při nějaké premiéře seděl jako žák darebák v „poslední lavici“ a plukovník Burian, sekretářkou upozorněný na jeho přítomnost, se váhavě a poněkud strojeně blížil k pozdravení... které mohlo dopadnout dosti oficiálně, ale Jan Werich se vztyčil jako vyvolaný (co ten černý, co ten vzadu), klukovsky se zašklebil, napřáhl tlapy a zabasoval Emile... Plukovník zjhl, zapomněl na figuru a zatenoroval Honzo. Člověče! Objali se. – Naposledy jsem Jana Wericha zblízka uviděl asi před dvěma roky ve výčepu jedné hospody na Kampě: zlověstně předl a skuhral jako Svantovít, ale za stálého sršení. Jako by ten mour a smutek, který do něho léta přikládají, nechtěl zaboha hořet, ale on do něj statečně dýmá a just se neudusí.

Pamatuju jakési Werichovo krátké interview v jedné novinách kdy si před léty (ledovce momentálně tály), kde také přišla řeč na slavnou éru V a W, a W si nelíčeně povzdechl, jak byli tenkrát naivní. – V čem? – Když jsme zpívali o tom nebi na zemi.

Mám před očima ta dvě Vě. Prvně jsem to druhé, rozsochaté a bohatýrsky rozkročené, zaznamenal jako kluk v pražské katedrále a na Pražském hradě: fascinovalo mě jako otisk královské tlapy. Podobně v italském Urbinu slavný vévoda s křivým nosem zdobil vlastní iniciálou skvostný hrad: samé M a M. Ta dvě Vě vzrušují tím, jak jedno v druhém je zakotveno. V a W = Hraběcí korunka humoru. Dva klauni se znamenkem plus. Takto sečteno se rovná tomu, co něco vydá a co je nerozlučné jako Amis a Amil.

Slouží jim ke cti, že to, co dělali, byl humor a ne satira. Sami razili slovo „srandá“. Dělali si srandu. Křtění českou a nanejvýš pražskou prostotořekostí, biřmovaní Apollinaiem, dva intelektuální klauni, poučení

kulturami. Cizí sladký roub na domácí trpké višni. – Můj otec, který celý život sloužil u dráhy jako topič, oddaně po lopatkách krmil „železného oře“, ale miloval koně, toužil mít na dvoře pávy a u plotu vysazovat šeřík. Panovník Karel blahé paměti pohrdal slunnou Itálií, dovážel sazenice révy z Francie a v rmutných Čechách zakládal vinohrady. V a W zaváděli v Čechách takový humor.

Jan Werich: hlas, jako když pluh obrací půdu, trhá pejry, vyvaluje kameny a nad brázdou, kterou po sobě zanechal, plachtí rackové a skřiváci. Oči jako čínské loďky, ve kterých při luně medituji opilci poezie. Tvář jako ostění renesančního okna, v kterém všechno dostává jitrní obrysy. Člověk, který dělá potěšení. Chtěli byste ho mít doma jako životabudič, jako nepostradatelnou nezbytnost, která vám připomíná, že ten milý svět nestojí za fajfku tabáku, když je bez radosti. Pana Jana, který vypadá mlsně, rozmařile, když před vašimi očima v duchu potězkává, koštuje a hněte své představy a volí pro ně přiléhavá slova. Začne u nápadu, který se jeví jako úhor, a on na něm nechá bujet houští slov a slastně v nich bloudí a dovolává se jimi a dovolá se. Jeho Jasnost Komik, Jeho Inteligence, věčný antištercl, který nepřezvykuje slova jako řezanku, jako šmírácký dobytek, co si plete slova s jalovými paličkami, chvíli blábolí, chvíli hýká, než se pro povyražení diváků pověsí na kšandy. – Když čtu jejich (V a W) texty, zažívám rozkoš z toho nalézání, prohmatávání slov, z jejich kořenitosti a kořenitosti. Není to bláto, je to reliéf. A přece jsou texty mrtvý záznam, pouhý půdorys jejich umění: slova v jejich podání se stávala smyslovou i duchovní záležitostí, byla trojrozměrná: pouhý akcent, neopakovatelné vyslovení a mimická hra je rozněcovaly jako světelné signály, které tak často pronikavě osvětlovaly dobu.

Ironie osudu: stále se v tomto namyšleném humanitářském století jde po člověku. Persóny veřejných činitelů chtějí přesvědčit o dobrých úmyslech. Také o nezbytnosti represálií ve jménu jakéhosi neosobního obecného dobra, které si neumíme představit. Vyvoleným je nabízena vstupenka do svatyně, jejíž práh se po zákonu utopie stále posouvá do budoucna. Jako když impotentní muž ženě slibuje dítě. Dochází tak k hlubokému osudnému rozkolu v životě člověka: máme svou přísně

veřejnou a shovívavě soukromou tvář. Přiznat se k sobě je hřích, pově-
dět na sebe je politická chyba. Neosobnost skýtá nejlepší úkryt, neboť
stále se jde po člověku. Takový je to život. A jsou pak úniky z něho, naše
soukromí, vykázaná hřiště osobních zálib, organizované parky kultury
a oddechu. Tu i veřejný činitel si vyjede na ryby, zastaví u lesa, aby po-
sbíral něco borůvek nebo hub, tajně čte Švejka nebo pornografii, i on se
vykoupe v Berounce, chce pro děti nejhezčí stromeček, miluje rychlá
auta nebo hvězdu pop music – ale to jsou jen úniky. Život sám je něco
jiného, život je povinnost a maska té povinnosti. Je třeba myslet na
budoucnost, přesvědčovat o dobrých úmyslech... To chce po nás váž-
nost. Mluvit o štěstí a neusmát se. Nemluvím za sebe, mluvím za insti-
tuci, kterou zastupuji. Instituce se neusmívá. Úsměv je má soukromá
záležitost. To až večer. O příštím víkendu.

Zlolačný komik nemá tuhle vážnost. Dělá si srandu, chodí bez masky.
I komik je veřejný činitel. Ale komik nečiní rozdíl mezi veřejným
a soukromým. Mluví za sebe, „dycinky za sebe“. A jeho vážnost je v tom,
že nevěří na únik. Neboť humor chce celého chlapa a umění není paráda
na neděli.

O dobrých úmyslech lze pochybovat, ale dobré srdce se pozná. Ať to
srdce vám slouží, vzácný pane Jane. Žijte ve zdraví a dožijte se.

(1975)

Drahá Emilo,

dnes mi od tebe přišla pozvánka k Mikulášovi. Budu se tam trochu bát, ale vypravím se tam, abych tě viděl. To si přeju už dlouho, ale ten rok nebyl dobrý a já se za celé měsíce neodhodlal k ničemu. Ani napsat jsem ti nedokázal, i když se k tomu pořád chystám.

Mě to, co se Mikulášovi před rokem stalo (jinak to neumím pojmenovat), dočista umlčelo. Já ho sice dlouhé měsíce, někdy i léta nemusel vidět, ale potřeboval jsem vědět, že tu je, to mi pomáhalo být naživu. Ztratil jsem moc a není to čím nahradit. Zamíloval jsem si ho hned napoprvé – jako nikoho. Jako nikoho předtím ani potom. – Pak, od jisté doby, jsme se vídali méně. Rozesmutňovalo mě to, stýskalo se mi po něm, ale nechal jsem to tak být. Neopouštěla mě při našich setkáních plachost, zdálo se mi, že podobnou zájkllost cítím i u něho, bylo často třeba někoho třetího (nejčastěji to splňoval Jirka), abych mohl s Mikulášem chvíli pobýt. Snad se všechno už stalo, už tehdy ve smíchovském bytě, nebylo už k tomu co dodat, mně se už nechtělo s Mikulášem o ničem mluvit, nepokládal jsem to za důležité... Jeho čas se taky pomalu naplňoval, viděl jsem to při těch sporých, občasných setkáních, nechtěl jsem ho rušit, když jsem viděl, kolik jiných lidí se léty kolem něho vyrojilo. Čas od času jsem vlastně toužil jen po tom, sedět tiše zapomenutý někde v koutě a dívat se na jeho obrazy, nechat je přijít k sobě... To, co se Mikulášovi nakonec (před rokem) stalo, jako by se stalo i mně. Tu noc po Olšanech jsem prožil v úzkosti o něho, že tam má prvně přenocovat sám, když jsme všichni od něho odcházeli... A jeho Hlava v mém pokoji má od toho dne jeho život, jako že tou chvílí všechny obrazy, které po sobě zanechal, jsou vtělení Mikulášova a ve svém úhrnu i jeho viditelný pozemský hrob, v kterém to dílo věčnosti se dočká zmrtvýchvstání.

Na tebe myslím s obdivem celá léta, že jsi poznala Mikuláše a žes ho rozpoznala dřív než my všichni, žes tu ojedinělou bytost dovedla chránit a uchránit, dojímalo mě už tehdy na Smíchově, jak ses ty sama obětovala,

aby on mohl malovat, mít to, co k životu potřeboval – a později, když on příliš rychle a snad i předčasně tíhnul k tomu, aby mu život vydal poslední tajemství (zdála se mu všechna ostatní už nepodstatná) – tehdy jsi ho s láskou pozdržovala, pečovala o něho –, jenom tak mohl ještě vydávat svědectví, tak důležité pro nás pro všechny. Mikuláš, jeden z nejopravdovějších a nejvíce povolaných, tak mohl zaznamenat kruh (kruh poznání), který se opsal v právě uplynulých létech. – Je škoda, že už nemaluje. Ale zdá se mi, že sám sebe dopověděl, že dovršil, co kdysi započal. To ostatní už zůstává na jiných, co šli vedle něho, anebo přijdou po něm.

Září 75

Tvůj Josef

Milý Bedřichu,

pokouším se dopsat dopis, který jsem ti vloni začal psát. Je svatého Mikuláše. Včera v podvečer, kdy chodili mikuláši, jsem jel za starou tetou na Vinohrady. Nebyl jsem nikdy u ní, co se tam přestěhovala ze Žižkova. Kdysi v té ulici jsem seděl u Josefa Palivce. Je to už dávno. Ta ulice ve tmě byla podivně rozlomená, bloudil jsem, obešel jsem vinohradskou nemocnici a strašnické krematorium, než jsem to našel. Dost mikulášů pomalovaných křížem jsem potkal i v metru. Bylo už po deváté. O nízké dveře si sráželi mitry, nemohli najít východ, berlí odháněli povyčující výrostky, tloukli do mramorových obkladů a čpěla z nich kořalka. Ten kněz dneska při kázání se přesto tvářil, jako by to neviděl. Nudně začal převypravovat život světce, a když posléze navázal na Krista, pravil doslova: Jak Kristus školil své učedníky... Vzdal jsem to.

Vloni na začátku května jsem jel za matkou na Sázavu. Nejenom za ní. Můj švagr na sklonku minulého léta se vážně roznemohl. O vánocích mu bylo šedesát. Od svých osmnácti let dojížděl do jedné pražské fabriky. Zůstal jí celý život věrný. Vstával denně po čtvrté hodině ráno, s ním má sestra, aby ho vypravila, a vracíval se k osmé hodině večer, něco málo a s nechutí povečeřel, aby zalezl do peřin, a tak dokola. Zamlada si někdy zahrál na housle nebo na harmoniku, hezky kreslil, rád fotografoval, ale to všechno ho už dávno opustilo. Ted' sedím u něho, je májový podvečer, hříšně krásný, mamince pod okny kvetou bledule a koniklec, ale okna jsou zavřená, je tu nehybné tísnivé ticho, všichni se vytratilí a nechali mě s ním samotného. Tuším, co po mně chtějí. Nedávno odmítl vstát z postele, přestal se zajímat o cokoli, netěší ho už ani vnoučata, odmítá jídlo, nezadržitelně slábne a chřadne. Sestra je z toho zoufalá, říká, že už ho nepoznává, každé jídlo jí pohaní, bývá navztekaný, neví už, čím mu vyhovět – a když si někdy potichu večer pustí televizi, aby nějak proklepala večer, vyhrožuje, že jí to rozmlátí sekerou. On už ted' kupodivu vnímá, povysune se do polštářů, pravá

ochrnutá ruka mu bezvládně spočívá na peřině, a rozpovídá se, mluví dlouho a jinak, než jsem čekal, věcně a srozumitelně. Nikdo neví, na co já myslím, byla jeho úvodní věta. Byly to černé myšlenky. Na co se tu mám trmácet, dovolává se mě. Není lepší to ukrátit? Chci mu připomenout syna, vnoučata, kterými se donedávna těšil, zármutek mé sestry, i jistý egoismus bych mu rád vytknul, ale výmluvnost mě opouští, když se podívám do těch očí. Připadá mi jen rozhodnutý, ani zraněný, ani smutný. Chabě pohne bezvládnou rukou. Co je to za život, když se nezapnu ani knoflíček od košile?

K létu se to jen zhoršovalo. Věděl jsem, že se na to musím připravit. Bylo horké, nádherné léto, ale věděl jsem, že bude pohřeb. A neměl jsem jediné slušné, natož tmavé šaty. Aby mě potom ve vsi nepomluvili. Koncem června jsem se vypravil po obchodech. Z koupených šatů mi udělali neforemný balík. Když jsem ho pronesl přes Karlův most a šel už Mosteckou ulicí, potkal jsem kamarády. Prohodili jsme sotva pár vět, když mi řekli: To víš o Láďovi Dvořákovi? Nevím nic. Byl jsem delší dobu venku. A nenapadá mě v tu chvíli nic zlého. Co je s ním? – Zemřel, slyším trochu užaslou odpověď. V sobotu má pohřeb.

Ty šaty jsem si prvně vzal na sebe, když jsem šel doprovodit přítele z nejbližších. Léto i nadále je až umíněně krásné, v šatech je horko, jsou manšestrové. U strašnického krematoria potkám dost známých a přátel, i ty, které jsem po léta neviděl. Honza Zábrana nás trochu plaše přijde pozdravit, zažloutlý, přepadlý, jako by sem odskočil od těžké práce. Říká, že ten popílek z kremací mu ve zvláště pilné dny dosedá na římsy oken, že v ty dny radši okna neotvírají. Objeví se Joska Hiršal a pospěchem, jako by chtěl stihnout dost jiných věcí, zakrývá rozrušení: Šedesát? To není moc... – Krátkozrace se rozhlédne strašnickým vůkolím a suše poznamená: Ale co tady? – s nevýslovným gestem.

Potom už na schodech, po obřadu, jsem potkal, Bedřichu, tebe. Snad jediný jsi mi nepřipadal ořesený loučením, které jsme zažili. Zarmoucený, to ano. Ale i jaksi sváteční. Nijak jsi to nekomentoval. V očích jsi měl živé ohýnky. Kdy se uvidíme, jsi řekl. A žádné takové sliby do budoucna,

že někdy, časem, až se to hodí – budoucna je pomálu! – A tak jsme se domluvili.

Jel jsem za tebou vlakem, po trati, jejíž jeden úsek znám skoro z paměti. Tudy jsem v raných padesátých letech den co den putoval do gymnázia. Byl jsem plný vzpomínek. Ne že bych si je byl vyvolával, ani nepatřily k těm nejhezčím. Byly neodbytné. Do toho města, ve kterém kdysi ztroskotal pekař Jan Marhoul, pronikla tehdy k nám tak vzdálená korejská válka a dávala zapomenout, že jsou doma procesy. Soudruh ředitel Studnička odvracel hlavu k tabuli, když jsme ho navykle oslovovali pane profesore, a odpovídal nám: Já neslyším! Zatímco pan doktor Mertl, náš profesor dějepisu, nám ve vlastivědném kroužku (bylo nás pět) potajmu četl Máchův šifrovaný deník a vodil nás po stopách básnickovy jedné lásky, Márinky z myslivny u Konopiště. Zatímco ráno před vyučováním stála v gymnazijním vestibulu svazácká hlídka s krejčovským metrem a přeměřovala nám u kotníků šířku nohavic, zda se nerozhází se státem povolenou normou, a student, který radostně o velké pauze nekorzoval po školním dvoře za píšalky tělocvikáře a v máchovském zadumání sám postál chvíli u okna, byl nahlášen a na schůzi se probíral jeho individualismus. Stále se probírala Stalinova práce o jazykovědě, upírající lidskému individuu jakékoli tvořivé myšlení, a z jedné výstavy, školou povinné, nám utkvěl citát nade dveřmi, psaný rumělkou, pod kterým byl J. V. podepsán: Nejsou věci nepoznatelné, jsou pouze věci nepoznané. (Snad měl v něčem pravdu. Neboť co jsi tehdy, Milý Bedřichu, poznával? Co tobě bylo poznat?)

Za tebou do vašeho mlýna jsem přijel po poledni. Byl zase krásný horký den, ale zvedl se už vítr. Nejspíš jsem přijel trochu brzy. Tvá rodina mi řekla, že sis po obědě šel chvíli odpočinout. A řekli mi, že teprve teď to mohou prozradit, řekli mi o tvé nemoci. Že to nevíš ty sám, pouze rodina a pár blízkých přátel. Zatrnulo mi a ztrémovalo mě to hned na začátku. Snad neuplynulo čtvrt hodiny, když ses objevil a stoupal jsi dolů ze schodů a rychle mě zbavoval té tíhy. Samozřejmě jsem tě v rozpacích ujišťoval, že se dlouho nezdržím a nechci tě vyčerpávat. – Co já, řekl jsi, když jsme osaměli, moje žena je na tom hůř. Já chrchlám,

v břiše mi taky něco našli, nějaké srůsty nebo co, s tím se dá žít. Jen sed', já jsem tě sem vyšťval. To jsme si domluvili! – Nebyl jsi na dlouhé přede hry. Měls mne hned na mušce, začal jsi ožívat, ptal se přímočaře na cokoli, stále zvědavý, stále lačný někoho poznat, něčeho se dopátrat. Snad jsem tě i trochu rozesmál. Smál ses rád a mně se tím ulevilo. Trochu zvážněls, a jako bys to chtěl nanečisto shrnout, jsi mi pojednou řekl: No vida. Hlavně že něco děláš. Že nám neskuhráš.

A protože bylo venku zářivé odpoledne, brzy po tom jsme se ze světnice přestěhovali na zahradu, k prostému stolu o dvou židlích, kde nám rozložitá jabloň stínila v popoledním žáru, s průhledy do údolí, odkud na nás začal dotírat svěží vítr. Tvá rodina nás obklopila laskavou péčí. Byl jsem šťasten, Bedřichu, s tebou šťastný. I když jsem se čas od času pokradmo tvé rodiny ptal, jestli toho už nebylo dost. Chlácholili mě: Jen zůstaňte, je mu dobře! Kdyby ho to netěšilo, dal by to najevo už sám.

Věděl jsem, s kým sedím, a přál jsem si nechat tě jen povídat, dozvědět se co nejvíc. Ale ty jsi počal z gruntu, od základů. Tak jsme spolu rozmlouvali jako dva chalupníci. Vyměňovali si zkušenosti z budování, čím to začalo, jak dlouho to trvalo, s jakými potížemi, co by se z čeho dalo udělat. A především ptal ses mě na zahradu, jakou mám, co na ní pěstuju, a pochlubil ses mi růžemi, které pěstuješ na vinohradské zahrádce, jmenovals je jednu po druhé, ptal ses, co máš udělat s vistárií, která ti dosud nechce kvést: Není to v té zemi? V čem to je? Rád bych se toho všeho ještě dočkal! – Skoro nepozorovaně jsme z té zahrady přešli na českou literaturu, tvou jinou stejnou lásku. Vydržela ti celý život. A znovu jsi mi převyprávěl mnohá svoje zastavení s touto literaturou, s jejími skutečnými tvůrci, často s vystřelujícím humorem, s dosud rozbolenu a roz-zlobenou polemikou, ale většinou s laskavostí a nadhledem, který ti už patřil. Snad jsme se zrovna dotkli Nezvala, když ses pojednou vzrušil: Něco ti musím přečíst! A zavolals své zázemí do domu a nechal jsi přinést Demlovy dopisy Nezvalovi, které jsi zrovna pořádal a dělal k nim svůj doslov. Oddaná paní Jitka nám je přinesla odněkud z podkroví z tvého stolu. Chtěl jsi mi přečíst pár vět, na kterých ti obzvlášť záleží.

Třeba o tom, jak píše Deml Nezvalovi, že odmítá jeho různé nabídky a úsluhy, což zahrnovalo i nabídku Václava Kopeckého k jakési čestné penzi. – Odmítá! řekl jsi. V tom foukl vítr a rozházel ti po trávě listy papíru. Smál ses tomu. Nemá cenu takhle to číst. A znova jsme to spolu složili, začals mi to číst celé, stránku po stránce. Pomalu a důkladně. Občas jsi mě dosáhl očima, jestli to vnímám jako ty, občas zalapal po dechu, zakašlával se. A milované řádky jsi četl zdlouha, pomalu, opakoval je. Uviděl jsem, že pláčeš. Ani jsi ty slzy neskrýval.

Mého švagra brzy potom pochovali. Byl to katolický pohřeb. Po dlouhé mši dlouhá cesta na hřbitov do kopce nad vsí. Trnul jsem cestou, že má dýchavičná sestra tam nedorazí. Pořád bylo horké léto. Pořád bylo horko v těch smutečních šatech. Tělo v rakvi už páchlo.

U tebe jsem naposled zazvonil letos na jaře. Nikdo z mladých nebyl tehdy doma, jen ty s paní Jitkou. Chvilí po zazvonění jsi v patře vykoukl z okna. Zdálo se mi, že ses rozzářil. Tak vesele jsi zvolal, Josefe, a hodil mi k brance klíče.

6. prosince 1984

Vážený pane profesore,

bylo mi skoro dvacet let, když E. F. Burian uvedl ve svém divadle Na Poříčí moji hru. Bydlel jsem tehdy na Vinohradech u starých bezdětných manželů. Moje bytná se s vámi znala z předválečných let. Velice si vás vážila. Bez mého vědomí Vám poslala mou prvotinu a jednoho dne mi oznámila, že byste se mnou rád mluvil.

Mělo mi zalichotit, že mě chcete poznat. Přesto mi nebylo lehké, když jsem za Vámi jel do Podbabý. Do Prahy jsem z vesnice přišel sotva před rokem, dosud neotrkaný jsem tu „od literatury“ neznal skoro nikoho (Burian mi zatím stačil ukázat Jana Wericha, Karla Konráda a Erika Saudka), tu věc jsem napsal v osmnácti po návratu z blázince spíš z pudu sebezáchovy než z literární anebo divadelní ctižádosti, neznal jsem skoro nic, ze Shakespeara dvě hry, ale už jsem miloval Aischyla a přečetl si Sofoklova Oidipa vladaře. Tu hru jsem si vymyslel nad Kosmovou kronikou, kterou jsem tehdy s sebou nosil jako misál – ctil ji natolik, že některé monology v mé hře byly jen volný přepis Kosmova textu. Když mi Jan Grossman, který tehdy u E. F. B. dramaturgoval, řekl při první příležitosti: Máte tam pěkný blankvers, hledal jsem večer ve slovníku, co to ten blankvers je. Takový jsem byl diletant. Snad chápete, že mi bylo všelijak, když jsem toho dne u Vás v Podbabě zazvonil.

Přijal jste mě vlídně a laskavě. Zvědavě jste si mě vyzpovídal. (Později jste mi přiznal, že už pár let z toho, co vychází, nic nečtete.) Pokud si pamatuju, úhrnem jste mě pochválil a povzbudil k další práci. Měl jste několik kritických připomínek k mému veršování. Nebylo toho moc, ale tušil jsem, že jste, nikoli namátkou, vybral několik odstrašujících případů v důvěře, že mě to trkne. (Neboť záhy jsem vycítil, že s nepolepšitelnými pitomci se bavíte nerad.) Jedna z Vašich výtek mi obzvláště utkvěla: „Jak může český autor, český básník, verš započít slovy: A ač mu nepatřila... Dejte si na to pozor!“

Mluvíli jsme pak delší dobu o všem možném. K mé úlevě už ne o mém textu. Rozpovídal jste se o současném českém umění, české literatuře,

jejích tradicích, její perspektivě – jak se Vám to zrovna jevílo. I s tou výhradou, že si jednou korektury uděláte sám – až se donutíte přečíst si to, co vychází.

Dlouhou, bezcílnou cestou jsem šel pak pěšky od Vás. Zažil jsem chvíle úzkosti, přiznám se Vám, neboť mi nešel z hlavy ten nešťastný verš, který Vám neušel, skandoval jsem si ho v chůzi a připadal si provinilý, bez talentu – jak to je možné? Jak je možné, že jsem to neslyšel a neviděl, když jsem to psal? Pamatuju se, že to nejhorší se ve mně tenkrát odbylo někde na Mánesově mostě.

Až časem, vystřízlivělý a soudnější, jsem měl pochopit, že se mi při návštěvě u Vás dostalo žádoucí lekce, že jste mě pronikavou zkratkou navedl na ušlechtilější práci se slovem a utužil ve mně úctu k jazyku. Byl to jakýsi „rychloukurs“ toho, nač jsem téměř marně čekal při dosti dlouhých studiích na vysoké škole, toho, po čem jsem přesto tolik toužil.

Vzpomínal jsem na tuto událost s hlubokou vděčností celých třicet let a rád jsem o tom vyprávěl přátelům, kdykoli přišla řeč na Vás. Jak už to bývá, naše různé, časově náročné hemžení odezní bez významu a skutečnou událostí, která přetrvá, bývá někdy několik málo chvil, které přesto jsou životně důležité a natrvalo poznamenají náš duchovní život.

Ted', po těch třiceti letech, si zahanbeně uvědomuju, že jsem Vám nikdy nepoděkoval. Jaksi mi osud nepřál znovu se s Vámi setkat a plachost mi bránila, abych Vás vyhledal sám. Přijměte tedy dnes tuto vzpomínku, která mi nevybledla. Snad jsem to ještě stihl?

Váš

J. T.

V Praze 28. 2. 1985

Honza z Čech

Byl jsem vyzván, abych napsal něco o Janu Třískovi. Už i proto, že v listopadu ho potkal Abrahám, a protože ho znám, znám od mládí. Mně bylo loni, kolik jemu je teď (a taky mi nenapsal). Tím chci říci, že je mezi námi rozdíl jednoho roku. Zamlada jsme si z toho dělávali srandu. Tříska je rozený v listopadu 1936, já v dubnu 1935. Než se sešly měsíce s měsíci, od dubna do listopadu jsme každý rok byli od sebe vzdálení dvě léta, jen po těch několik měsíců. Tou dobou si nade mnou povyska-koval. Dva roky se nám tehdy zdálo moc. V listopadu se to ukrátilo o rok, od vánoc jsme se uskrovnili. Měl jsem už pomalu dva kluky, když Honza usiloval o Káju, svou velkou lásku a budoucí ženu. Byly dny, kdy ve Vidlákově Lhotě cestou ke Konopišti, kam jsme si občas zašli na pivo (jmenovalo se to „U Pášů“ a nutně se to časem objevilo i v mé hře, v Kočce na kolejích), si rozteskněný vyžádal od hospodského Knihu přání a stížností (do které v té vesničce snad nikdo nic nenapsal) a svým pečlivým písmem tam zaznamenal: Obsluha výborná, sortiment bohatý, ale jak to, že tu nemáte Káju?! – Pak se vzali, jak to v českých pohádkách bývá, a pravidelně nás navštěvovali v podvečer o Štědrém dnu, ať jsme zrovna bydleli kdekoli. Objali jsme se, připili si, popřáli všeho dobrého.

Dobrého je tolik, když pomyslím na Jana Třísku, že se mi o tom těžko píše. Takže to zhrbolatím, vezmu to přes brázdy, přes vzpomínky.

Měl bych si ho pamatovat už z divadelní fakulty AMU v Karlově ulici. Ale já tehdy bloumal svými cestami a vzpomínám si jen na to, že jsem ho potkával na schodech, rozevlátého, někam spěchajícího, a že někde v průjezdě míval zaparkovanou jakousi motorku, na které zřejmě do školy z Dolní Liboce dojížděl, aby to všechno stihl. Až jsem časem uviděl jedno z jeho absolventských představení v DISKu, byl to Učitel tance, Lope de Vega, Tříska v roli Alberiga. Měl vousy na gumičce, vlastně hrál starce, ale nad těmi vousy sršatý mladý obličej plný grimas – něco kolem mne zašumělo. Smál jsem se.

Hned ze školy ho vzal Otomar Krejča do Národního divadla. Shodou okolností si tam záhy po Hrubínovi (Srpnová neděle) zahrál i v mé hře, v Jejich dnu. V obou případech roli „chlapce“, ten tehdejší zoufalý stereotyp! Partnerkou v mé hře mu byla tehdy mladičká Jana Hlaváčová, i v ní už tehdy Krejča rozpoznal budoucí talent. Vzrušovali svou autentičností. Snad proto nechal Krejča čas od času hlavní roli v mé hře alternovat Třískou s Munzarem. Tříška nebyl ještě tak zkušený, prostor jeviště si teprve ohmatával, ale měl „okamžiky“, měl „detaily“, kterým jsme podléhali.

Dopravdy jsme se sblížili až potom, když se v Činohře začal studovat Čechovův *Racek* a po něm Shakespearův *Romeo a Julie*.

Velice rychle jsme se skamarádili.

Začal se mnou jezdit na Sázavu do Poříčí. Dodneška, když tam přijdu, se tam na Třísku ptají. Ptají se a vzpomínají.

Abych to vysvětlil těm mladším, kteří to nezažili: Byli jsme děti ještě odkojené Karafiátovými Broučky (mladší Honzova dcera se jmenuje Janinka a já jsem její kmotr) a dospívali jsme ve znamení Brouků, kterým v nynější Třískově vlasti se říká Beatles.

Co jsme dělali?

Byli jsme zvědaví. Dychtiví všeho poznání. Dospívali jsme v padesátých letech, leccos jsme se už dověděli, a přesto si přáli, náruživě a skoro zbožně, taky žít. A užít si mládí. V tom zrovna ti Brouci nám tehdy pomáhali víc než různí reformátoři a politikové, ať se dnes jmenují jakkoliv.

Mimo jiné jsme se koupali v Sázavě. Zamilovali jsme si obzvláště jeden jez mezi Poříčím a Městečkem. Krom toho, že jsme o všem možném mluvili, jsme se tam kasali svým mládím. Přeplavali jsme řeku, abysme cigarety nenamočili. – Jednou, buď to připojeno jako zvláštní vzpomínka, se tak nad námi jezem plavila Věra Linhartová, bylo po bouřkách, Sázava skoro vystoupila z břehů, odstranili břevna v jezové propusti a dravá voda nám Věru strhla, dřív než ji Honza stačil zachytit. Vynořila se daleko pod jezem, v korytě plném balvanů, jen s odřenou nohou – jak jsme si vydechli!

Byl jsem rád, že mám kamaráda tak zdatného, který (zdálo se mi) se vyzná ve světě. A přece pak byly generálky na Racka. Do noci se mnou Honza chodil po Praze. Dostal tehdy od režiséra do těla. Svěřil se mi, když jsme to překonali, že se mu chtělo skočit do Vltavy. Tak se vyděsil, že nic neumí, je k ničemu. Byli jsme už přátelé a skoro nikdy neřekl slovo o svém otci. Ctil Krejču jako duchovního otce, synovsky žárlivý, jeho slovo bral jako svaté, i když s ním stále v něčem nesouhlasil a o něco soupeřil, až klukovsky: Mít stejně rychlé auto jako on.

Sotva vstoupil do posvátné budovy Tylova divadla (vždycky jsme mu říkali Stavovské), hned si udělal nepřítele. Především mu lezly krkem všechny kulty (my byli v kultech odchováni). Co ten první rok asi zažíval? Vykládal mi, s inteligencí a ironií jemu vlastní, jak Jan Pivec mu říká: Co jsem tady já? Sralbotka. Každého slušně požádám a poprosím, ať je to rekvizitář nebo garderobiér, a serou na mě. Karlíček Höger sprostě zařve: Kde jsou ty botky?! A nesou mu je jak sedmou svátost, kdežto já –

Někdy tehdy se v jednom ze svých prvních interview nelichotivě vyjádřil o tradici, konkrétně o Mošnovi. Že podle jeho mínění, při vší slávě, ten Mošna stejně byl šmírák. Vzbudilo to veliké pohoršení. Skoro celý soubor ND s ním tehdy přestal mluvit. Co si myslí ten cucák, co zrovna přišel ze školy? – To už jsem znal Leopoldu Dostalovou. Taky na to zareagovala. Mošnu ještě zažila na jevišti. Jediná tehdy řekla: Mýlí se, protože Mošnu neznal, a mrzí mě to, ale stejně mám Třísku ráda, je to nový duch, nový živel, toho tu bylo potřeba. Jinak skončíme jako staří dejli a budeme donekonečna jen vzpomínat na starou gardu, co kdy bylo.

Když pak s Krejčou studoval Romea, scházeli jsme se na prvních dohovorech přes řeku Sázavu v chatě Karla Krause. Byly to krásné hodiny. Honza tehdy objevil na našem břehu v Poříčí kostel svatého Havla s románskou kryptou, jednou z nejstarších v Čechách. Byl jsem při tom, když poněkolikrát si v té kryptě přeříkával Romeův monolog nad Juliiným tělem. Najednou zařval: Teď to vím! – To když ten režisér, tak vynalézavý, se smyslem pro nahodilé, anebo iracionálně, nebo to jedinečné (cokoli chcete), chtěl po Třískovi, aby vešel do hrobky ve Veroně, v hrůze si oči zakryl dlaněma a minul se s Juliiným tělem. Dlouho jsme tehdy

o tom mluvili. Tříška byl oslněný zázrakem divadla. – Nejenom divadla. Sdíleli jsme spolu zážitek z jednoho filmu, už si nevzpomenu, který to byl a kdo v něm hrál. Hrdinka po rozchodu s milencem ujíždí autem, je jasný zářivý den, ale ona pro slzy nevidí na cestu, pustí stěrače...

Moje smutnější vzpomínka: Jednou přijel Tříška do Poříčí s Milošem Formanem. Bláznivě jsme se do tmy koupali v řece, skoro nazí běhali po mostě (po kterém jako první přešel císař František Josef – a mí předkové, oba kameníci, v bezpočtu jiných stáli čestnou stráž, protože most nebyl hotový, a tak ruku v ruce tvořili živé zábradlí). Forman zrovna chystal svůj film Černý Petr. Poznal mou maminku. Hned ji angažoval do role matky. Rád tehdy dělal s „naturščky“. Všechno klaplo. Podepsaná smlouva. Maminka den před natáčením měla v kufříku spakované šaty, všecko, co pro ni na místě Forman vybral, jenomže přes noc, snad i z nezvyklého vzrušení, dostala ledvinový záchvat. Místo na filmování ji odvezli do benešovské nemocnice.

Když v roce (který to byl?) tehdejší šéf Národního divadla Bedřich Prokoš „uvolnil z funkce“ dramaturga Činohry Karla Krause, věděli jsme to s Tříškou jedni z prvních a někde jsme to zlověstně zapili. Pozdě večer jsme se už div nevloupali do budovy u Stavovského divadla, kde byly kanceláře. Všude už byla tma, kanceláře zamčené, jen někde na chodbě jsme našli na zdi pověšený zarámovaný „inventář“ Činohry. Vyklepáno na stroji tam stálo asi toto:

2 konferenční stolky

8 křesel

3 koberce

4 psací stroje

7 obrazů

atd.

Tento „obraz“ jsme s Janem Tříškou sundali ze zdi, šikovně odchlípli sklo a pod slavný inventář Činohry jsme připsali:

1 Karel Kraus, dramaturg

a znovu to pověsili.

To „uvolnění z funkce“ bylo tehdy obzvlášť surové, protože dramaturg Činohry s vážným onemocněním zrovna ležel v motolské nemocnici a všichni, jak to jen šlo, jsme tu výpověď před ním tajili.

Všecko zlé k něčemu dobré. Pokud se nemýlím, už tehdy se rodil záměr „trhnout se“ z Národního divadla a založit vlastní divadlo. Jedním z iniciátorů později vzniklého Divadla za branou byl i Jan Tříska.

Často jsme s Honzou ujížděli na Sázavu. Zažili tam, co se dá zažít. Jednou – snad si vzpomene – i něco jako Sen noci svatojánské anebo Lucernu. Všichni ho tam už dávno znali. Zašli jsme do hospody u závor (na kterých jednou jeden z Poříčanů oběsil kozu, když ji ke spuštění závoře uvázal na provaz a odskočil si na jedno pivo, jenomže motorák jel o něco dřív a závory se osudně zvedly). V té hospodě hrávala tehdy slavná Švitorka. Z čeho to sestávalo? Posedávali tam cestáři a strejcové ze vsi, už tehdy se pábilo, klábosilo se o všem možném, až v příhodnou chvíli vytáhl z kapsy štěbenec (tak se u nás říkalo klarinetu), složil ho ze dvou dílů, zedník pan Janota už měl trubku, pan Kaucký, sedlák z Městečka, držel housle, cihlář Bauer roztáhl harmoniku a „pajda“ Šmejkal uhodil do bubnu. Zpívalo se a hrálo. Dodneška vzpomínají, jak Honza z Dolní Liboce skákal v Poříčí na stole mezi půllitry a jak jsme vyřvávali. A za ticha, úplného ticha, jsme unisono pak zazpívali poříčskou hymnu, Ach synku, synku. Pan Limon, povozník, který měl asi deset dětí, se v tu chvíli vzdálil, tajně vypustil své kobyly z maštale, aby žena měla co dělat, a pak jsme se všichni pošetile hrdinsky vydali někam podle Sázavy, úvozem, poli na Lútov. Tam jsme se poztráceli v lese. Všichni jsme zabloudili. Odněkud se ozval štěbenec, odjinud housle, tam zas buben, zdaleka trubka, harmonika zavzlykala někde v houští. Smáli jsme se, potkávali se přes kořeny, a pan Limon, povozník, jediný kráčel lesní cestou, mohutné tělo podpíral sebranou souškou a říkal: Nedivím se, že mě bolejí nohy, když je země furt tak protivně kulatá.

Když v roce sedmdesát jedna jsem začal v Divadle za branou režírovat svou poslední hranou hru, Dvě noci s dívkou (která se nedočkala premiéry), byly s tím od počátku velké potíže. Nad divadlem už dlouho

visel mrak. Zkoušel jsem tu hru už víc jak měsíc a neměl pro ni dva hlavní představitele. Znamenalo to zkoušet s několika málo herci jednu prašivou hru víc jak měsíc a obírat se tak dvaceti šesti stránkami ze sto třiceti. Dál to nešlo. Nakonec (po vážně onemocnělém Ladislavu Boháčovi) jsem pro jednu z těch rolí získal Homolu. Přál jsem si ho už od začátku (zažil jsem ho přece už v Landovského hře), ale divadlo mu nedůvěřovalo. Začlo se s Högerem. Jako s posledním jsem ve Slavii seděl s Bohušem Záhorským. Řekl, že mu to zalichotilo, nervózně si povytahoval manžety u košile, obracel na mne zdánlivě dobré, boдрé oči a mluvil o nějaké televizi a nějakém filmu. Homola to vzal okamžitě, na první schůzce. Přišel o patro výš, než bylo naše divadlo, a přišel s pokřivenou hubou: Mistře, zrovna šel váš šéf ze zkoušky, tam dole, a jen mě zmerčil, tak řek, to už musí bejt s Divadlem za branou dost špatný, když tu obchází Homola.

Po úmorných měsících zkoušek mi jednou se stejně rozšklebenou hubou najednou něžně a nepředvídatelně řekl: Vy mě znáte už jenom takhle. Věřil byste, že jsem taky hrál Radúze? Kralovice?

Přesto pořád chyběl ten druhý, hlavní protihráč (Pavel Pavlovský, sotva to začal zkoušet, taky onemocněl). Jan Tříška tehdy v té sezóně obsazen nebyl. Věděl jsem, že svého volna dávno využil, má podepsané smlouvy, a tak dál. Bez práce nedovedl být. Navíc si předsevzal, že pro Káju a holky zařídí šťastný domov (říkal tomu vydělat holkám „na máslo“). Při jedné naší náhodné večeři, někde v restauraci, jsem mu naškrábal na ubrousku: Honzo, jsem v koncích. Nezahrál bys mi toho Rudolfa? – Jeho žena mi vzápětí podstrčila jiný ubrousek. Na něm Honzovým pevným písmem bylo napsáno: Pro tebe všechno.

Homola a Tříška byli časem z těch nejpilnějších. Všem vděčím za mnoho, ať to byl pověstný Mirdus (Stach, tehdy po infarktu), Hana Pastejříková, Věra Kubánková, Milena Dvorská, Zahajský – Homola s Třískou přišli později. U Tříšky se dalo spolehnout na jeho sebekázeň, přísnou profesionalitu. S Homolou jsme zpočátku museli bojovat. Nechápal, že jedna hra se má zkoušet šest až sedm měsíců. Já taky ne. Ale tak už tomu v Divadle za branou bylo. Když párkrát, z provozních dů-

vodů, vypadla nějaká ta zkouška a já to hercům musel oznámit, Homola hlaholivě zvolal: Kristepane, takže my jdeme domů, jaká škoda! A jindy zas, hlavně později, se ozval: Básníku, nechte mluvení a pojďte zkoušet. Dyť já nevím, jestli teď zrovna nejsem pod stolem anebo nejsem někde jinde! Tento někdejší Radúz si časem s Třískou dobře rozuměl.

Tak jsme dělali, co jsme mohli. Stejně nám to nakonec zakázali.

Mívali jsme v šťastnějších dobách s Janem Třískou zamilované místo z Racka, říkali jsme tomu „heslo jilm“ a věděli o tom všichni zúčastnění:

Nina: Co je to za strom?

Treplev: Jilm.

Nina: A že je tak tmavý?

Treplev: Už je večer, všechno je teď tmavé...

Někdy vloni mi Tříska napsal, že se souborem Amerického národního divadla (American National Thea-tre) ve Washingtonu opět studuje Racka. Neopomenul ocitovat to místo, i když tentokrát znělo jinak:

Nina: What kind of tree is that?

Trepleff: It is an elm.

Nina: Why does it look so dark?

Trepleff: Because it's evening and everything looks darker...

Znovu jsou vánoce a jenom mě zarmucuje –

Ale s tím se musím už smířit.

Když jsem před jednadvaceti lety jel do Ameriky, dal mi Jan Tříska na cestu kolibří vydání Máchova Máje, tak malé, že jsem ho celou tu cestu mohl nosit v kapsičce u saka. Dal mi ho s tímto věnováním:

For American's ways

Honza z Čech

Schválně to opisují i s tou chybou, kterou by dneska neudělal.

Měli jsme stejný monogram. Dodnes mám po něm košili, kterou mi před odchodem daroval. Je na ní vyšito JT.

(1986)

Husova pouť

Přátelé,

snad všichni, kdo jsme se tu dnes, blízko krakovecké návsi, v podvečer sešli, známe aspoň ze školních let jméno Mistr Jan Hus a víme o něm, že je právem počítán mezi veliké zjevy nejen našich národních, ale také evropských dějin. A mnozí z nás také vědí, proč jméno Mistra Jana Husa je spojováno s hradem Krakovcem. Stručně si to připomeňme: když se Jan Hus na vrcholu své reformátorské a kazatelské činnosti dostává do stále větších sporů s mocnou církví a se světskou vrchností a Praha je mu nebezpečná, nalézá zprvu útulek v jižních Čechách – ale právě v kritickém roce 1414, když tamější panství změní majitele a nový pán už Husovi nepřeje, nabídne Husovi pomocnou ruku a ve svém hradě mu poskytne útočiště pan Jindřich Lefl z Lažan, Husův horlivý stoupenec. Hus jeho nabídku vděčně přijímá a stráví tady toho roku 1414 zhruba tři měsíce. Odtud se v říjnu vydává do německého města Kostnice, ležícího u Bodamského jezera, kde bude marně obhajovat své učení.

Tři měsíce se zdají být krátká doba. Ale Jan Hus tuto krátkou dobu naplnil horečnou činností. I zde, na Krakovci a v jeho nejbližším okolí, dál neohroženě vystupuje na veřejných shromážděních a káže prostému lidu a v soukromí, které mu pan Lefl dopřál na svém hradě, znovu promýšlí a zvažuje své argumenty, duchovně se připravuje na utkání se svými odpůrci, a právě v tomto hradě, jehož monumentální zbytky tu s námi dodnes přežívají, píše dokonce svůj testament, svoji závěť, a nejvěrnějším přátelům dopisy na rozloučenou. Odtud potom 11. října 1414 nastupuje v doprovodu několika českých pánů směrem na Plzeň svou neohroženou pouť, aby rodné Čechy už nikdy nespátril a ukončil svůj život 6. července 1415 v plamenech kostnické hranice.

Na toto spojení osudu českého mučedníka s hradem Krakovcem se nikdy nezapomnělo. Je dodnes připomínáno v hojné literatuře o Janu Husovi a jeho působení. My, kteří na Krakovci žijeme nebo ho trvale

navštěvujeme, i tak, aniž si uvědomujeme dávné historické souvislosti, „svůj“ Krakovec milujeme. Milujeme jeho lesnaté okolí, jeho dosud svěží a čerstvý vzduch, jeho potoky, skalnaté stráně, jeho někdy až trochu melancholickou odlehlost od rušnějšího světa. Rádi se také zadíváme na trosky jedinečného hradu, ještě stále tak imponující, tak proměnlivé ve sledu ročních dob a v různém denním osvětlení – stříbřité za úsvitu a zlatisté v odlesku zapadajícího slunce.

Připomeňme si jako každý rok, že tam někde uvnitř těch mohutných zdí před pěti sty sedmdesáti pěti lety trávil pohnuté dny člověk, pouštějící se neohroženě do zápasu, který se zdál být předem prohraný, a vynaložil přitom – jak se všeobecně uznává – tolik úsilí o duchovní a mravní povznesení lidu. My, kteří to na Krakovci známe, si snad aspoň trochu dovedeme představit, jaké kupříkladu i jen proměny počasí tu Jan Hus zažil od července do půli října. Snad i letní vedra a zrání obilí a sečení otav a úrodu ovoce. Odcházel s podzimem a jistě ani on neudolal, aby se neohlédl za místem, které mu poskytlo poslední útočiště, a za siluetou hradu, která tak rychle mizí z obzoru, kterýmkoli směrem od něho putujeme. Přiznejme si, že i my se dnes takto ohlížíme.

Hrad Krakovec, kterému se od konce 17. století začalo podle nové střešní krytiny říkat Červený zámek, podlehl zkáze, když byl roku 1783 za bouře zapálen bleskem. Stráven popelem jako před staletími ten starý Mistr, kterého hostil ve svých zdech. Je krásné a dojemné, že to byli předkové dnešních starousedlíků, kdo se roku 1920 zasadili o to, aby hradu bylo vráceno jeho někdejší jméno, a že s pietou začli ošetřovat svůj hrad a zvelebovat svou obec a 6. července si připomínají událost, která se už dávno stala jedním z velkých dat evropských dějin. Kéž v tom i mladší generace pokračují.

6. červenec 1989

Chýlilo se k létu, blížila se pouť na Krakovci. Husova pouť. Někdejší režim, který se tak rád oháněl lidem, se už zřejmě bál jakéhokoliv shromáždění lidu. Pár nejbližších přátel z Krakovce mi řeklo, že jim ani

nedovolí uctít symbolicky Husovu památku pod hradem, natož aby u té příležitosti vystoupil i starý farář Šašek, anebo se ještě sloužila bohoslužba, to už vůbec ne. Nakonec se obětavostí některých krakoveckých občanů podařilo vymoci aspoň to, že se to bude konat nad vsí, na strništi. Dále od hradu. Ti nejvěrnější mě pak požádali, jestli narychlo bych něco nenapsal sám, když pan farář nesmí. Narychlo jsem to kvůli Krakovci pak opravdu udělal, i když bylo jasné, že já, taky v nemilosti, to sám nemůžu přednést. Pamatuju, že počasí bylo nepříznivé, stahovala se těžká mračna, vypadalo to celou dobu na hromobití nebo prudký déšť. Ale nebe vydrželo, my taky, sešla se kupodivu spousta lidí i z dalekého okolí, i když od rána pojížděla po Krakovci zlověsná žlutá auta, aby to ohlíдалa. A tak nakonec to, co jsem napsal, před zapálením hranice přečetl můj přítel Vlastimil Harapes a něco jsme zazpívali. To byl červenec 1989, pár měsíců před tím, co se pak stalo. Pamatuju, že jsem stál zrovna vedle pana faráře Šaška, připadal mi ponížený, že nesmí vystoupit, opřený o hůl, ale taky rozradostněný, že se lidé nedali zstrašit.

Až pak jsme se volně mohli rozejít do vsi, posedávat na návsi, povídat si, žlutá auta pomalu mizela, a nebe, plné těžkých mračen, zatím někam odplulo.

duben 1999

Rozloučení s Liborem Fárou

Přátelé, z tohoto místa, v této budově jsem v posledních letech doprovázel hodně přátel. Stál jsem většinou někde vzadu. Dnes na mne připadlo slovo rozloučení. S Liborem Fárou, člověkem, kterého, ke svému štěstí, jsem poznal tak brzo a znal tak dlouho, že se naše přátelství téměř kryje s mým vstupem do české kultury a do českého divadla především.

Bylo mi osmnáct, když mi E. F. Burian někdy na podzim roku 1953 poskytl provizorní útočiště ve svém divadle Na Poříčí. Skoro ve stejnou dobu, anebo chvíli před tím, přišli po vojně do tohoto divadla výtvarníci Vladimír Nývlt a Libor Fára a z Brna Burianem přizvaný dramaturg Jan Grossman. Nemohl jsem tehdy ani zdaleka tušit, co to je za konstelaci. Buriana, který mě přijal a kterému se při první schůzce zdálo, že zřejmě píšu, Buriana jsem pak celé měsíce skoro neviděl. Vysedával jsem v knihovně, od vlastního divadla dosti vzdálené, v knihovně, jejíž prosklené dveře vedly na chodník proti Bílé labuti, a zabýval jsem se katalogem, který moje předchůdkyně tam nedodělaný ponechala. Potají jsem už psal svoji hru. Když jsem si pak pomalu zoufal, v této knihovně, která sousedila s kostymérnou, objevoval se tam – vysoký, štíhlý, živý, vnímavý – většinou v manšestrových kalhotách a ve vytahaném svetru –, dodnes nepochopím, jak si mě v tom haraburdí, v koutě za stohy knih, ten člověk mohl všimnout.

Pravda je, že mě tam jednoho dne objevil. Možná až dotíravě a bezohledně zaútočil, co tady dělám, odkud jsem. Vykouřili jsme spolu partyzátku. A od toho dne, kdykoli procházel knihovnou do kostymérny, zastavil se u mne a narychlo mi předváděl kejkle, ksichty, bláboly, kašpařiny – vždycky rozradovaný, když u mne uspěl. Vždycky elegantní a velkorysý, rozesmál mě a zmizel. „No konečně!“ – to jediné mi jednou řekl.

Pak bylo jaro. Burianovi jsem po kolegovi archiváři poslal dopsanou hru a Burian skoro okamžitě se rozhodl ji inscenovat v příští sezóně.

Nad touto inscenací jsem se pak sešel i s Liborem Fárou. Snad on jediný nad tím nežasl, významně na mne pomrkal, vymyslel kostýmy a graficky doprovodil program.

Promiňte, že jsem se o těchto počátcích tak obšírně zmínil. Ale tam někde začalo přátelství a tam začla spolupráce. Je na jiných, aby teprve zhodnotili odvahu Libora Fáry, žáka Emila Filly a Františka Muziky, jeho přínos českému výtvarnému umění, českému divadlu, které miloval, a také jeho zásluhy o českou knihu a knižní grafiku.

Je dost lidí, i mezi mými přáteli, kteří se Libora ostýchali, možná až báli. Jsem jeden z těch, kdo může dosvědčit – že pod tím, co někdy nás polekalo, se tajila obzvláštní křehkost, zranitelnost, možná úzkost a nečekaná něha. Dlouho potom, časem, jsem Libora Fáru požádal o výpravu k mé poslední hře, hrané v Divadle za branou v roce 1972. Přijal to okamžitě. Byla to krásná setkání. Chodili jsme do jeho ateliéru v ulici Anny Letenské. K té práci potřeboval atmosféru. Neustále jsme poslouchali jazz.

Dovolte mi poslední, drahou vzpomínku. Jednou jsme tak spolu šli Vinohradskou třídou, už v podvečer, bylo po železné neděli, někde nad Rozhlasem ležel u chodníku cár tužšího bělostného papíru, přejetý pneumatikou. Hned si toho všiml a sebral ho, tak ho to zaujalo.

Potom, u něho doma, když překonal jakýsi stres, který toho dne měl, začal z toho papíru vzrušeně něco tvořit. Samozřejmě zase hrál jazz. Za nějakou dobu si přisedl a vyčerpaný se zeptal: „Co vy na to?“ (Občas mi vykal, občas tykal.) Poprvé jsem zažil, jak před mýma očima pod jeho rukama něco vzniká.

„A jak bys to pojmenoval?“ se po chvíli zeptal.

Řekl jsem mu: „Přejetý anděl.“

Přítakal mi.

(1991)

Mlčení

Epilog, nebo prolog?

Divadlo za branou, které jsem v roce šedesátém spoluzakládal s Otomarem Krejčou, Karlem Krausem, Marií Tomášovou a Janem Třískou jako sympatizující, abych tam v roce šedesátém sedmém zakotvil jako dramaturg a režisér, toto divadlo po SRPNU a zvláště pak po osudném jaru 1969, kdy se moci ujal dottore a jeho soukmenovci, už vlastně bylo odsouzeno k zániku. Hrálo se jen o čas. Bylo z prvních signálů jasné, že zrušit nás chtějí. Jenom si chtěli něco vyzkoušet, teprve hledali ten model, kudy na to. Brzo se ukázalo, že to nechťejí řešit „politicky“, jak dottore zpočátku sliboval: žádné pronásledování, ale politicky jasně řečeno, o koho stojíme, s kým počítáme a s kým se musíme rozejít. Já, který špatně snáším cizí slova, a pokud to jde, snažím se je češtinou obejít, jsem jako mnoho jiných musel polykat slovo normalizace, které doslova nezní tak hrozně, i když jeho dosah byl hrůzný. Vybral si to slovo dottore, anebo mu odněkud poradili? Z břehu toho času to on i jeho soukmenovci vysvětlovali tak neškodně: aby se běžný, normální život po tolika otřesech „normalizoval“, to jest (snad), aby fungovala doprava, obchod, policie, možná znovu chuť do života...

Takže v rámci normalizace se neslušelo rušit naše divadlo z politických, morálních, ideových či jiných důvodů. Šlo se na to prakticky, normálně. Strídavě nás navštěvovaly různé státní kontroly, jen aby nás přistihly při špatném hospodaření s prostředky, kterými toto nicnedělání, tuto pošetilou činnost, jakou divadlo je, živí a podporuje mozol dělnické třídy. To se jim nedařilo, účty byly v pořádku. Zákonitě přišli na řadu hygienici a požárníci. Jaksi se vědělo, že tento prostor, kdysi z biografu předělaný na divadlo, v mnohém nevyhovuje. Herci v malých a špatně odvětraných šatnách v podzemí sotva dýchali. Ach, to se toho našlo.

Divadlo tomu čelilo, jak mohlo. Herci i technika se předháněli v tvrzení, že si už na to zvykli, že jim to nevadí. Jednou, po velice přísné

kontrole požárníků, se takřka přes noc nahonem zazdily nějaké dveře u jeviště, kudy prý mohl hrozit požár. (Nene, už to nebyli staří a dobří známí hasiči.)

Nic nepomáhalo. Mraky nad divadlem se stahovaly a houstly. Nic nepomohlo ani to, že snad jako jediné divadlo v Praze jsme po SRPNU z repertoáru nestáhli ruskou hru, v tomto případě Čechovovy Tři sestry. Naopak, během jedné sezóny jsme k nim přidali další hru téhož autora (Ivanov). Dramaturgie dál vymýšlela a divadlo dál tvrdě pracovalo a zkoušelo. Čechova jsme milovali a připadalo nám barbarské a nestoudné spojovat jeho jméno s okupanty, kteří přišli ze stejné země.

Snad to ty nahoře spíš dráždilo. Ve svých projevech plamennou hubou ujišťovali o velké lásce (ponižující) a oddanosti velkému bratru, ale sotva jste na nich poznali, že by se někdy doopravdy zabývali ruskou či jinou kulturou. Z této vlastní zanedbanosti a nemohoucnosti už chystali oprátku nejen divadlu, ale téměř celé kultuře. Aby se jim pohodlněji žilo, místo katedrály, kterou podle svých pysků chtěli zbudovat, plánovali tuchnoucí, neprodyšné zápecí někde v podpaží velkého bratra, neprůstřelné a uzavřené tomu nejživějšímu z domácích tradic, a taky všemu, co přicházelo odkudkoliv, ať z východu či západu.

Takže i to, co si prubli a co bylo symptomem a mělo mít pokračování, se jim nakonec povedlo. Přes protesty a přímluvy světových, ba i sovětských tvůrců a osobností bylo Divadlo za branou víc než stručným výnosem tehdejšího ministra kultury dr. Brůžka (bez udání důvodu) přece jen zrušeno.

Ted' je chvíle se ohlédnout. Moje poslední práce v Divadle za branou: začátkem října sedmdesátého prvního jsem s herci měl první zkoušku své „veselé hry s árií z Figara“, která, proti mým zvyklostem, měla poněkud delší titul: Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje. To už jsme žili v nejistotě. Snad nikdy s žádnou svou hrou jsem nechodil tak dlouho. Byla skoro na světě už v roce šedesátém osmém, jenomže všecko, co se dělo, mě od ní odvádělo. Poutavější divadlo jsem tehdy žil na ulici. Přišly tanky. A potom, promiňte, že to takhle řeknu, potom se stal Jan Palach. Byl jsem u všeho, při tryznách u sv. Václava, při jeho

pohřbu v Karolinu. Těžko se to žilo. Jak mi tehdy mohlo jít o divadlo? Pak se udál pověstný hokejový zápas. Sledoval jsem tehdy utkání mezi našimi a sovětskými borci u dávného přítele, malíře Mikuláše Medka v jeho bytě na smíchovském nábřeží v televizi a spolu jsme pak vyrazili do ulic a dostali se až na Václavské náměstí, kde jsme zažili a viděli hodně, až po pověstné zničení Aeroflotu (ovšem, po činu). S Mikulášem jsem se v podobných situacích nikdy nebál. Přitom, aniž jsme si to řekli, jsme vytušili, že v euforii zraje průser. Snad tehdy mě napadlo, že hra, kterou jsem dopisoval, se bude jmenovat právě tak: Veselá hra (nikoli Veselohra).

Tu hru jsme potom dlouho zkoušeli. Zjara 1972 se měla dočkat premiéry. Rád na herce povím, jak dobře spolupracovali. Byl to v Krejčově divadle zakořeněný zvyk. Už doléhaly nejistota a marasmus. Ale dokud nás to nestálo, utíkali jsme se k práci jako k modlitbě. Chci ty herce teď vyjmenovat (dva z nich už nejsou naživu): Vladimír Stach, Miroslav Homola (Dottore), Věra Kubánková, Milena Dvorská, Hana Pastejříková, Jiří Zahajský, Jan Tříška. Výpravu nám udělal a oblékl nás Libor Fára. Hudbu složil Vratislav Petr Černík. Dramaturgie: Karel Kraus, Josef Balvín, Otakar Roubínek.

Dovolte mi vzpomínku. Libor Fára tehdy toužil pokrýt jeviště velkým kobercem, který by se svou „veselostí“ ke hře hodil. Jenomže sehnat koberec tak velký a tak „veselý“ se brzo ukázalo nemožné. Až napadlo Libora Fáru podat inzerát. Na inzerát přišla jedna jediná odpověď. Ozvala se rodina Havlova. Měli takový podobný, srolovaný už léta někde na půdě, kterým někdy ve dvacátých letech bylo pokryto jeviště v Lucerně. Na tom koberci kromě jiných kdysi tančila Josephine Bakerová a Maurice Chevalier. Samozřejmě tím Libor byl nadšený a hned to bral.

Když jsme tu hru s všelijakými potížemi dozkoušeli, dočkala se jenom pár představení na venkově (v Divadle za branou bylo zvykem, že jako kočovníci jsme před pražskou premiérou vyjížděli za bystrými, neúplatnými, nesnobskými lidmi z okresních měst, kteří tu práci zhodnotili). Na pražské představení pro Klub mladého diváka, ještě před premiérou, se pak dostavili pověstní soudruzi Müller a Semín z ÚV KSČ,

ti přes kulturu, a druhý den mi přesmutný Ladislav Boháč, náš tehdejší ředitel, řekl, že hned po ránu měl telefonát z ministerstva kultury: bohužel, očekávaná premiéra se už konat nebude. A zároveň mi sdělil, že už se mnou nesmí obnovit smlouvu na příští sezónu (měli jsme termínované smlouvy, které se obnovovaly každým rokem). Bylo to někdy v půli dubna. Byl jsem tehdy první vyhozený z Divadla za branou.

Nepamatuju se, že bych z toho byl zdrcený. Jestli jsem z něčeho byl smutný, pak z pomýšlení na herce, technikáře, osvětlovače, zvukaře, výtvarníka, skladatele, na všechny, kdo šest měsíců se na téhle práci podíleli. Ladislav Boháč pak při zrušení divadla, kdy po těžké operaci mu zbylo jenom půl plic, běhal doslova od čerta k ďáblu, aby lidem zajistil existenci. A mně zase jenom přesmutný říkal: pro tebe nemůžu udělat nic, sám nerozumím tomu, čím jsi je tak naštvál, ty nejenom nesmíš být zaměstnaný u jakéhokoliv divadla, ale u kultury vůbec. I kdybys třeba jenom v národním podniku Kniha dělal skladníka.

Taky se mu, už zbavenému všech úvazků, krátce před smrtí nepovedlo, abych se aspoň mohl starat o nějakou malostranskou zahradu či park (angažoval se v tom i můj profesor z DAMU František Černý). Zjistilo se, řekl mi, že to patří pod Správu kulturních zařízení, že bych tedy potažmo byl zaměstnanec ministerstva kultury, i kdybych jenom kosil trávu. To nepřicházelo v úvahu.

Byl to zločin a trest. Moje jméno se objevilo pod „pamfletem“ 2 000 slov. Byl jsem v tom. Byla tady už rodina. Měli jsme dvě děti. Nezbyvalo, než se nějak rozumně zazimovat.

Samozřejmě šlo o živobytí, šlo o peníze. Ale především o přátele. Někteří z nového nátěru někdejšího života rychle oprýskali. Proto bych rád vzpomněl některé kamarády. Mezi nimi obzvláště zesnulého přítele, básníka Ladislava Dvořáka, který se už nedožil našich časů, třebaže jim celý život, až doposledka, vydatně sloužil. Taky já jsem se mu kdysi pošetile snažil pomoci, jak to jen šlo, ale byl příliš poctivý a hrdý, brzo mi řekl, to mi nevoní, a vrátil se radši k smrdutější práci. Pak on mi to časem chtěl vrátit, když já byl v úzkých, a posílal mě sem a tam, po různých známých, že snad mi dají práci. Nikoli. Byli většinou milí, Ladislavovo

jméno platilo moc, a přesto se vykrucovali, abych zavolal ve středu, nebo za čtrnáct dní. S Ladislavem jsme se tomu jen smutně smáli. I když on z toho býval bledý a bledší. Jestli po našem LISTOPADU něčeho opravdu lituju – že tu nechodí se mnou.

Nedělal jsem si iluze, že to bude „jen za pár“. Celý rok šedesátý osmý jsem prožíval bez iluzí. Nevěřil jsem v obrozený socialismus. Spíš jsem se hrozil, že jeho obrození by naše martyrium prodloužilo. Houževnatě jsem kupříkladu docházel celé měsíce na Strahov do depozitáře k dr. Pavlu Křivskému a hrabal se v dokumentech, týkajících se národního obrození – jen si uchovat jasnou hlavu.

Kdybych nezažil, že v roce čtyřicátém pátém mě na břehu Sázavy u kostela sv. Havla najednou smetli s kolenou do té chvíle dobrosrdeční sovětští vojáci, odpočívající po dlouhém tažení do Čech, jenom proto, že za řekou se ozvala palba a zvedl se pokřik – vyslídili tehdy v protějším statku někde ve slámě ukrytého mladého vlasovce, nemohlo mu být víc než devatenáct, skoro nahý se brodil přes řeku a na všechny strany volal Bratři, nestřílejte mě, jsem ještě mladý, jsem váš (ja russkij!) – z dobrosrdečných tatíků byli najednou pistolníci, nás děti drsně odhrnuli, spopadali všecko, co střílelo, a doslova u nás, před stavením mého otce, to do něho naprali. Bylo mi deset. Prvně jsem viděl (bestiální) vraždu a prolitou krev člověka. Marně mezi zběsilými vojáky pobíhaly poříčské matky, chytaly je za ruce a varovaly, že mezi tím vším taky pobíhají vyplašené děti. Snad to všecko chápu. I dnes. Ale s úctou vzpomínám na svého otce, který se s tehdejším ruským velitelem pohádal o to, že ten mladík nemůže být pochován tam, kde padl, u potoka, který při jarním rozvodnění se vyplavuje z břehů, ale jako lidská bytost by měl být pochován na hřbitově, či aspoň u hřbitova kostela sv. Havla. Ten major, pamatuju si to jak dnes, chtěl za to tatínka na místě zastřelit. (Jako o pár dní později psa, který na něho vyběhl od sousedů a zuřivě na něj štěkal. Taký tehdy tatínek riskoval život, když to nepřítelnému majorovi rozmlouval a hrozil mu pěstí.)

Mlčení

Psát pro divadlo bez divadla se časem ukázalo jako nemožné. Naštěstí nezmizeli přátelé, i když jich ubývalo. Přesto někdo z nich přišel a požádal o spolupráci. Nebylo třeba vysvětlovat, že v divadelním programu se už nesmí objevit moje jméno. Když se ohlédnu, bylo toho, zvláště zpočátku, víc, než si pamatuju. Ani jsem si nevedl záznamy, abych někomu neudělal potíže. Ted' bych se rád zmínil aspoň o několika přátelích.

Jan Kačer byl můj spolužák z DAMU. Když skoro s celým svým ročníkem se hned po absolutoriu odhodlal jít do Ostravy a spolu s ostatními tam založil éru Divadla Petra Bezruče, rád jsem opakovaně za nimi jezdil, udělali tam taky pár mých her a překladů, někdy dokonce v předstihu před Prahou. Dodnes vzpomínám na „Černou krasavici“, jak jednou Ostravu někdo v nějaké estrádě nazval. Byli jsme mladí a byli jsme chudí. Spával jsem tam po zkouškách na erárním kanapi v zákulisí, protože na hotel nebylo, po ránu jsme chodili s hornickou směnou někam na česnečku, která vyrážela dech, viděli dýmat Karolinu, chodili po hřbitově, který s divadlem souvisel, jednou zajeli do Beskyd na horskou chatu (Tanečnice?) – taky tam, v Ostravě, jsem díky Rost'ovi Wolfovi a jeho Ginette poprvé z pásku slyšel Edith Piaf a šířil potom slávu milovaného „vrabčáka“, kde jsem jen mohl. Taky, kromě jiných, jsem v Ostravě poznal Jiřinku Třebickou a Luboše Hrůzu – abych je neopomenul.

A v těch mlčících letech byl to Jan Kačer, který neustále vybízel k nové spolupráci, i když všecko vypadalo tak beznadějně. Dokonce se šuškal, že dottore a jeho spoluhráči se nenasytili, že po Divadle za branou je „na pořadu“ Činoherní klub. Zřejmě narychlo, jako obrannou akci, aby měli „něco ruského“, si v Činoherním klubu vymysleli Čechovova Racka. Přišli za mnou, jestli bych něco neudělal s touto hrou, kterou v mém překladu už počátkem šedesátých let uvedlo Národní divadlo v Krejčově režii. Jejich přání bylo naléhavé a věcné: nechtěli dělat jiný překlad než můj, ale nemohli to už uvést pod svým jménem. Chtěli po mně, abych do týdne (tak to spěchalo) tento svůj překlad předělal, přejinačil. Aby se dalo dokazovat, kdyby se NĚKDO zajímal. Udělal jsem

to s notným sebezapřením. Činoherní klub jsem miloval, v úprku těch pár dní nebyl čas vážit slova, chvílemi mi to připadalo jako prznění, a přesto si pamatuji, že jsem z toho neobvyklého úkolu byl vzrušený a že v tom vzrušení mě snad občas i něco napadlo. Pomohlo to aspoň na chvíli Činohernímu klubu? Už nevím.

Šla léta. Když jsem podepsal Chartu 77, všechno se samozřejmě zhoršilo. Znovu hledat jakoukoli práci, obživu pro rodinu. Skončil jsem u kameníků pod Karlovým mostem a nebylo to to nejhorší. Karlův most se zrovna opravoval. Dodnes, když po něm jdu (a chodíval jsem po něm už jako mladík pěšky až k divadlu E. F. Buriana Na Poříčí), vzpomínám na všechny ty báječné dědky kameníky a jiné machry, kteří mě mezi sebe přijali a kterým jsem hned po ránu vystával frontu u pekárny v Mostecké, aby housky ke svačině měli čerstvé a křupavé. A hlídal nás Bruncvík, kterého jsem každý den pozdravoval, jak si to při loučení s Prahou Marina Cvetajeva přála.

Ovšemže se divadlo z obzoru čím dál víc vytrácelo. Když jsem někdy ve vaťáku, páchnoucí naftou, šel po Karlově mostě s kanystrem napojit druhý kompresor, který byl u staroměstské Mostecké věže, stávalo se, že někdo, kdo mě odedávna znal, nahonem dělal, že krmí racky. Chápal jsem to a spíš se mi ulevilo. O čem mluvit, co vysvětlovat?

Přesto přátelé zůstávali. A časem vzniklo jiné divadlo, díky mladým a mladším. Tu a tam se někdo ozval. Moc jsem toho už nedokázal, protože těžká manuální práce a ostatně všechno, co naše životy provázelo, pomalu zalehlo i duši, která – abych ji ne-urazil – je kromě jiného taky ten jemný nástroj, bez něhož se nedá vést ani lidský hovor, natož něco vytvořit, ať by to bylo lidské stavení anebo stůl, anebo báseň nebo hra.

Kromě jiného jsem pro Činoherní studio v Ústí nad Labem stihl přeložit dvě krátké hry irského autora Johna Millingtona Synga (a přitom se do něj zamiloval – nikdy jsem nebral, co mi neodpovídalo). A dost klopotně přeložil z latiny a „zadaptoval“ Komenského hru Diogenes kynik pro Evalda Schorma (totéž divadlo).

Nikdy mě neopustil Jan Kačer. Kromě jiných „kousků“ jsme se pak v osmdesátých letech domluvili na překladu Euripidovy Ifigenie

v Aulidě. Kačer původně přišel s návrhem, abych pouze přehlédl nebo přepracoval poslední český překlad této hry (tolik se do ní zamiloval), vyšlý v Antické knihovně. Do toho se mi nechtělo. Věděl jsem, že, taky pod pseudonymem, se pod překladem tají Rudolf Mertlík, kterého jsem si vážil. Po dlouhém zdráhání jsem přistoupil na pokus pořídit nový překlad, ale s podmínkou, že najdeme klasického filologa, který by mi s tím pomohl. Tehdy naštěstí jsem už znal dr. Evu Stehlíkovou. Hned jsem se s ní spojil. Slíbila o tom promluvit se svým manželem Karlem Hubkou (taky klasickým filologem). Vlastně mi nedávala velkou naději. Že neví, jestli zrovna tohle by Karla teď zajímalo. Sešli jsme se, Karel Hubka byl trochu zvědavý, i trochu neochotný a nevstřícný, přesto nakonec slíbil se o to se mnou pokusit. Už po několika dnech a týdnech (trvalo to pak celé měsíce) nad tím se mnou hloubal. Vykládal mi Euripidův text slovo po slově. K tomu komentáře a úvahy a odkazy na všechno možné, nejen z antiky. Plachý, dost hrdý, navýsost inteligentní a vzdělaný člověk mi někdy v půli té práce omylem zatykal. Jednou ve výtahu, v neosobním domě v pověstném Jižáku mi najednou řekl: Nemůžeme si tykat? Stejně už se to stalo. – Prozradím na něho i to, že pak po dlouhém čase jsme spolu navštívili nějakou reprízu Ifigenie (na premiéru jsme nechtěli) v Divadle Na zábradlí a seděli tam dost nepohodlně, v koutě, za rohem, a střídali se v sedadlech, abychom uviděli celý chór, a já, když se rozsvítilo o pauze, jsem si najednou všiml, že vzadu v poslední řadě na kraji sedí můj fízl z Bartolomějské. Upozornil jsem na to Karla, oči nás tří se setkaly. Karel se pobaveně usmál, jak se stejně nic neutají.

Karel Hubka měl pak časem po nelehkém životě (taky dělal hlídače a bůhví co) prvně příležitost jako klasický filolog jet pracovně na Západ. Zůstal tam, pobyl v Londýně sotva dva roky, aby po horečnaté činnosti a po různém trápení si tam dobrovolně sáhl na život. Jak ho znám, živě by se dneska se mnou zajímal o všechno, co svou neobyčejnou inteligencí dávno předvídal.

Dnes kdekdo mě pobodává, že bych znovu a ještě měl psát. Když to vážím sám před sebou, není tak líto přerušené práce. Jako chlapec jsem

toužil po dvou povoláních. Obchodník, kupec se mi líbil, že za potištěné papírky bych vydával lidem nějaké zboží, něco k obživě. A kněz se mi líbil, snad proto, že jsem od dětství ministroval a pozoroval, jak náš pan vikář se v každém vyznal, a to nejen díky zpovědím – v mé vesnici prožil takřka celý život a udílel rozhřešení – ještě nás ve škole učil náboženství. Pamatuju si, jak byl přísný i na nás, na děti. Jaké pohlazení pak bylo, když nám za dobré chování udělil nějaký dar, třeba i kýčovitý svatý obrázek, anebo se jen usmál. Pamatuju si jeho statečnost, když za války se potajmu a potmě k němu scházeli ti méně ustrašení, aby z rádia slyšeli Londýn (jako ostatně i u mého otce). A pamatuju si ho, už jako starce, jak v roce čtyřicátém pátém, v prvních květnových dnech, honil kostelníka Josefa Doležala, aby na věži kostela sv. Havla vyvěsil prapor, a několikrát se ten prapor narychlo stahoval, protože rodné Poříčí bylo způli po celou válku obsazeno Němci a jejich patroly se ještě občas vynořily a hrozilo, že tankem, jedoucím vpředu, rozstřílejí kostel. A pamatuju pana vikáře, jak hned potom, sotva „vychladly vášně“, pohřbíval skoro tajně a znovu v ohrožení stařenku z hraběcího rodu Schönbornů, která díky přátelům u nás nějak přežila válku a kterou pak ty náhle vzkypělé „revoluční gardy“ a další smetí „revolucí“ v tu chvíli braly jako „Němku“, aristokratku a bůhví co – bylo nás u hrobu sotva osm a já ministroval. Dokonce jsme něco málo zpívali.

Tím navazuji na své mlčení. Od dětství jsem zpíval v chrámovém sboru v mém rodišti. Vychytal mě už ve škole náš regenschori Jiří Pilát, v této funkci už ve třetí generaci. Jeho tatínek už skoro jako stařeček zpíval Evangelistu v Pašijích. A varhانیčil.

Taky v padesátých letech se mlčelo, a vůbec někdy se mlčelo. Ale my jsme, i když skromně, jen občas, přes různé zákazy a omezení něco zpívali. Ne pro potěšení vlastní (i když taky), ale taky pro radost a spoluúčast, kterou bylo sotva kde potkat.

Takže, kdy se opravdu mlčelo?

(1991)

Pozdrav

Není lehké se narodit s tím, že věříme slovu, věříme na slovo. Lehčí je možná uvěřit teoriím, podle kterých jsme jako lidé především pátrali po kořisti (to jsme zřejmě uměli ze všeho nejdřív) a nad ulovenou kořistí jsme samým potěšením nejspíš zařvali, zahalekali, zajásali až zaplesali, začali při tom dělat různé poskoky a posunky, až nám ženy a děti tleskaly, jak jsme se jim líbili, a už jsme to opakovali a pomalu se z toho stával rituál, i když lov nebyl vždycky úspěšný, začalo to hraničit s tím, čemu ti přemýšlivější pak začali říkat pantomima, tanec, divadlo. I hudba možná tak vznikla – z našeho výskotu a touhou po rytmu. Netušili jsme, kam to dovedeme, když jsme z radosti nad něčím vykonaným (pro obživu, nakrmit sebe a rodinu) se začali předvádět.

Ted' mám trápení, kdy poprvé krom toho všeho jsme něco vyslovili? Či artikulovali (podnes v politice oblíbené slovo). Kdy jsme poprvé zvolali MASO nebo KUS MASA (už tím rozlišením nám tehdy přibýlo na inteligenci). A pak ten člověk najednou si sám sebe uvědomil a řekl (bezpochyby vítězně): Já mám maso. A za tisíc let, a to už jsme vstoupili do kultury, mu jeho bližní dokázal odpovědět či namítnout: Dej mi kus masa. Z lidí, honících kořist, se touto větou stala společnost, z rodiny rod, z rodu národ, později, když se to promyslelo, i stát. A tak podobně.

Vypadá to, že blábolím. Ale ještě já jsem se v učebnici rodného jazyka ponejprv učil těmto větám: Ema má maso... atd. Bylo to asi potřebné, ale nudné. Uhranula mi další věta pro hlupáčky a prostáčky boží: Ema je ráda. Kdyby mě ničemu jinému nenaučili, za tohle jsem škole do smrti vděčný. Být rád, být ráda. Když se znovu podle teorií ohlédnu za vývinem člověka, ten, kdo prvně vyslovil (být rád, být ráda), způsobil revoluci. A přitom ani v tom ohlédnutí mi to nepřipadá jako obzvláštní výkon. Ten, kdo si všímá toho, co vedle nás žije, si nemohl nepovšimnout, že dar radosti (být rád, být ráda) je udělen všemu živému. Taky stromům a květinám. Ale uvědomme si to křiklavější. Ne nadarmo zpívají ptáci, divné zvuky vydává velryba a vyje vlk. Ne ovšem vždycky

z radosti. Jako by znali celé spektrum našeho světa, někdy vydávají různé zvuky i z rozhořčení, z bolesti, ze smutku.

A tak si vzpomínám, protože celý život se trápím slovy, že už v dětství mi pouhý POZDRAV dělal potíže. Kdybych přistoupil na všechny teorie (jakože nechci), za největší výkon člověka v jeho vývoji považuji to, že byl schopen pozdravit svého bližního. Promítlo se to pak i do náboženství, do kultur, do dějin. Možná náboženství, kultury, dějiny začaly právě touto schopností pozdravu. Ave Maria, Šolom alejchem... Čili ten člověk, který kdysi něco ulovil a časem pak potkal svého bližního a dal mu kus masa a byl poprvé schopen říci: dobré jitro, dobrý den, dobrý večer – ten se poprvé (jak nerad používám cizích slov) konstituoval jako člověk. Pošetile se domnívám, že pozdrav je to nejkrásnější, co člověk vyslovil, vytvořil.

(1992)

Jsem zahanben, jsem otřesen

nad tím, co se Vám stalo, pane Foglare. Pokud jsem správně četl v novinách, přepadli Vás dva mladíci (dva chlapci), surově s Vámi nakládali a chtěli po Vás peníze. Ve Vašich letech, po tom všem, co jste tu zažil. Jako že nerad píšu do novin, tentokrát mi to nedá. Vím snad o zběsilosti, která teď všude propuká, ale ve Vašem případě mi to připadá obzvlášť zlé a zlověstné.

To mi ironií osudu poskytlo příležitost vyznat se z úcty k Vám. Jako kluk – a to „klukovství“ bylo bohužel vymezeno pouze květnem 1945 a únorem 1948 – jsem Vás ještě zažil. V rodné vsi jsem dokonce založil klub „Rychlých šípů“, jehož přihlášku jste sám podepsal (někde to dosud schovávám) a možná jste netušil, co pro nás, pět nebo osm kluků, to tehdy znamenalo. Především jsme si toho velice vážili (to kluci dovedou), ale zároveň jsme od Vás, dokud jste mohl publikovat, všechno nadšeně četli, učili se z toho, učili se vážit si kamarádství, přátelství, laskavosti, obětavosti, lásky k přírodě, k spravedlnosti, úctě k všemu živému, a tak i ke Stvořiteli – po válečných letech, plných nejistoty i propukajícího egoismu, jsme jako děti právě od Vás dostávali lekce ze slušného chování – něco, co vedlo výš a dál.

Snad Vás potěší, že o generaci později Vás znovu četly moje děti a vzrušovalo je to stejně jako mě, tehdy před léty. A mí kluci jsou stejně zahanbeni a otřeseni, teď, dnes, tím, co se Vám stalo.

Přijměte, prosím, toto mé pozdní vyznání, které jsem měl už dávno učinit.

Váš

Josef Topol

(1992)

Deo gratias (Hodina rozuzlení)

Počítej jen sebe
a přepočítávej sebe,
uzavírej se
do věže mlčení

Ach ano, je to předčasné, pojmenovat ho, oslovit toho člověka, který
v pokračování těchto veršů mi říká:

Nevidíš, i když se díváš,
když slyšíš, neslyšíš,
nemůžeš milovat
nebo mít rád

(Neláska)

Kolikrát za život jsem tomu podlehl, znovu podléhám: počítat, uzavírat se, nevidět (i když vidím) a neslyšet (i když slyším). Pokud nevidím a neslyším, pak vskutku nemůžu milovat nebo mít rád.

S tím souhlasím, život mi to potvrdil, ale kolikrát ještě budu hluchý a slepý? Anebo jinak se zeptám: pokud ještě toužím po lásce, milovat, mít rád, vede k ní cesta jinudy než mimo slyšení a vidění? Znáám snad dost českou poezii; tak negativně – Neláska – snad dosud nikdo báseň nenazval... A přece je tu návod pro mne, pro tebe: vymez si takto negativně, co chceš, počítej: přepočítávej sebe, až ze samého počítání se uzavřeš do věže mlčení a neuvidíš a neuslyšíš, a je s tebou konec. Navíc se tu dozvídám, že láska není pro mne nic nehmatatelného, co nesouvisí s mou duší, naopak jsem ujištěn, že mé tělo, mé smysly (slyšet, vidět) se rovnou měrou těší té Milosti milovat, mít rád, jak se to sluší všemu, co Bůh stvořil.

Je slovo o vánocích a v té básni čteme verše:

hodina rozuzlení
příběhu světa
vztažením Boží ruky

Básník Anastáz někdy do tří veršů stěsná a vměstná vskutku veliký příběh, který je těžko komentovat:

desítky popravených
zastřelený vězeň
na svátek svatého Václava
jakoby na útěku
který se nikdy nemohl stát

(Fontána di Trevi)

Přiznám se, že i jako dramatik jsem vždy toužil po takovéto „holé výpovědi“, zahlcený už v dospívání velkou generací básníků, Halasů, Seifertů, Nezvalů, Holanů, a částečně jí podléhajících, ale ohromený čtu verše o „útěku, který se nikdy nemohl stát“. Zazní mi to skoro až anticky. Nejsou to pohodlné verše. Zdá se, že pouze vypovídají, ničím neplýtvají. Co slovo, to skutek. Leckdo tehdy si básnil, on to žil.

Ale pak mě čekají i jiná překvapení, když čtu verše:

Zlatá
modrá
zelená
barvy tvé
v harmonii dokonalého Umělce
černá
barva radosti a krásy
havraní rámování

italských dívek
se starořímsky řezanými nosy

(Itálie)

Kdo by nepomyslel na Giotto, na Massaccio... na ty řezané nosy. A v tomto spektru barev (taky jsem miloval Itálii) je tu pro mne objev. Černá, barva černá. Snad to odporuje tradicím i zvyklostem, ale básník Anastáz mi objeví černou jako barvu radosti a krásy. Černá byla rakev, v které pohřbívali mé rodiče, do černé se odívají sirotci a vdovy... a přece se tu mluví o barvě radosti a krásy a já si vzpomenu, jak milé jsou mi od dětství třeba vrány, komicky posedávající na sotva zasněženém únorovém poli (radostná předzvěst, neboť odněkud z tajuplna se v předzvěsti jara vracejí do brázd, ke vším, do polí) – ale je to i roucho pokorného mnicha, roucho opatské, snad smutek, trocha truchlení za našeho Pána, ale taky přiznání, přihlášení se k němu, skutečná „barva radosti a krásy“.

Byl jsem kdysi v roce šedesátém osmém na krátké návštěvě v Paříži, své poslední, a šťastnou náhodou jsem tehdy pobyl skoro půl dne, až do soumraku, v ateliéru Josefa Šímy. Povídali jsme si a povídali, kromě jiného jsme měli společnou Sázavu. U stěn ateliéru byly opřeny jeho obrazy z poslední doby. To, co „zobrazovaly“, bylo už skoro nehmotné. Všelijaké odstíny lehce stříbrné šedě. Jako by se duše už hroužila pouze do sebe, odmítala křiklavost světa a zamilovaně se snoubila s tím nepatrným rozdílem, který zbývá mezi duší a tělem.

Celá jsi bílá,
sníh, který nepadá,
leč běží,
vstříc dobrodružstvím
života

(Nevěsta)

Ted' to, o čem bych nejraději pomlčel: Jana Opaska, Anastáze, opata břevnovského, jsem poznal už někdy počátkem šedesátých let, ne tak dlouho po jeho propuštění z vězení. Snad mi brání stud se tak dodávna k němu hlásit. Ale dávno je relativní, znali ho už dávno jiní a lepší než já. Jak já ho znám, dává mi předem rozzhřešení. Žil vždy mladými, mladšími, do minula se ohlížel se (sice) neúprosnou, přesto laskavou moudrostí, ale dívá se dodnes dopředu. O tom mimo jiné ted' svědčí i to, s jakou energií obnovuje svůj břevnovský klášter.

Nejsem pověřivý. Pověřivost nemá s vírou co dělat. Přesto dodnes žasnu, jaký tajemný prst pomáhal sprádat „nit mého osudu“. V jedenácti letech mě na gymnáziu v Benešově učil dějepisu pan dr. Hertl, milovaný učitel (přítel Opaskův), jeho žena, paní Eva, dodnes žijící, byla biřmovací kmotrou mé budoucí ženy (ale jak jsem tehdy tohle měl vědět?). A sotvaže jsem ještě nezralý přišel po letech do Prahy, uchytil se v divadle E. F. Buriana, záhy nato jsem poznal Václava Havla, jehož prostřednictvím, přes básníka Jiřího Kuběnu, jsem poznal svou budoucí ženu, Jiřinu Schulzovou. Její otec, Karel Schulz, byl od mládí jedním z nejdůvěrnějších přátel Anastáze, opata břevnovského. Tak důvěrný, že ve svém díle Kámen a bolest prý jednu důležitou postavu, jak se v rodině traduje, vymodeloval Karel Schulz podle něho.

Čeho dodnes lituji, i když s pokorou: vlastního otce jsem ztratil sotva čtyřiačtyřicetiletý, po tragické nehodě, zrovna v době, kdy jeden druhému jsme šli vstříc, měli na sebe konečně čas a měli si tolik co říci. Svého tchána, Karla Schulze († 1943) jsem už nemohl zažít a připadám si velice ochuzen, mohly to být krásné rozhovory. A co víc, naši dva synové tak nezažili ani jednoho dědečka. To je velická prázdnota, protože dědečkové jsou nenahraditelní. Pamatuju dodnes mé žárlení, když můj otec pro syna mé sestry (prvního a posledního vnuka, jehož se dožil) vyřezával z prkýnka šavli a byl by mu snesl modré z nebe, všechno, na co v mém dětství ještě neměl čas.

Záhy počátkem šedesátých let jsem poznal břevnovského pana opata, jen co ho propustili z vězení. Asi to zprostředkovala má žena (Karel Schulz před svou smrtí ustanovil Anastáze poručníkem svých nezletilých

děť). Věděl jsem už o něm dost, abych ho netrpělivě vyhlížel. Nepamatuju se, že by to bylo vleklé, pomalé blížení. I když tehdy se ploužil Prahou bez opatské slávy, tu důstojnost v sobě měl a nikdy ji nezapíral, ačkoli sebe a svou maminku musel živit ne vždycky důstojným povoláním. Byl to jistě on, kdo mi jednou navrhl (neboť jsem nevěděl, jak ho oslovovat), abych mu říkal Otče. Třeba ani netuší, co mi tehdy tím nabídnutým oslovením daroval. Vydrželo to dodnes.

Časem došlo i k tomu, když se narodil náš druhý syn, že jsem Otce požádal o kmotrovství. Nemohl ho tehdy pokřtít, jelikož patřil mezi prašivé, nesměl vykonávat žádnou z kněžských funkcí, a tak alespoň u Svaté Markéty v Břevnově držel Filipa v loktech jako kmotr a slíbil za něho, že bude žít v Kristu. Od té doby pan opat se nám hlásil, a ostatně až doposledka už z ciziny se podepisoval nejenom jako Otec, ale i jako kmotříček, kmocháček, strýc Jan. Patřil do rodiny. Se mnou začal jezdit i do mého rodiště, Poříčí nad Sázavou, a díky věrným rodákům jsme mu tam občas poskytli i to, po čem snad nejvíc toužil: že si mohl odsloužit mši svatou. Ovšem tajně, za zavřenými dveřmi, a byli jsme u toho někdy jen já a náš kostelník, Josef Doležal.

(1993)

M. M. Hrstka vzpomínek

Záhy po polovině padesátých let (v jejich úhoru) mě Jiří Kuběna, tehdy posluchač dějin umění brněnské univerzity, pozval na hrad Český Šternberk, kde v létě vypomáhal v provádění turistů hraběcí rodině. Neboť vlídný pan hrabě tu dosud bydlel se svou rodinou a průvodcovstvím si přivydělával na živobytí. Na pár dní mi poskytl přístřeší. Někdy s přítelem Jiřím jsme po dlouhých schodech z hradu sešli do vsi pro láhev vína a při něm hovořili do noci. Několik nezapomenutelných letních dnů. Taky proto, že přítel Jiří mě jednou po hřbetu kopce zavedl k lesní chatě, abych poznal malíře z Prahy, jehož jméno mi neříkalo nic. Hostitel zprvu působil dost plaše (a pochybuju, že já ne), ale slovo dalo slovo... Byl to Mikuláš Medek.

V Praze jsem pak Mikuláše léta navštěvoval v jeho bytě na smíchovském nábřeží, o který se dělil s bratrem Ivanem. Tady, ve stísněných poměrech, žil se svou ženou Emilou, fotografkou, s dceruškou Ivis, žil, živořil a maloval. Zvláštní pohádka: Emila vydělávala, Mikuláš byl muž v domácnosti, malá Iviš polepovala futra dveří do jeho pokoje barevnými obtisky, a nenápadně, ale setrvale (neboť Mikuláš byl nad jiné nesmírně pracovitý) tu vznikaly jeho fascinující obrazy. Některé jsem při opakovaných návštěvách zastihl v různých fázích, od prvního náčrtu až k dohotovení. Bylo to vzrušující. Jakož i hovory, které se u Mikuláše vedly. Podobaly se dobrodružným výpravám – co chvíli se nahodilou poznámkou měnilo téma a směr. Ať si to, co tvořil, působilo někdy jak mapovaná úzkost, Mikuláš se dovedl královsky bavit, rád se smál. Svým rozhledem po všech uměních i filosofii a pronikavou inteligencí tak svým přátelům uměl připravit hody.

Někdy v roce 1967 mě přemluvil Otomar Krejča, abych si v Divadle za branou režíroval svou hru Slavík k večeři. Protože se Mikulášovi líbila, nedalo práci získat ho, aby se ujal výpravy (pro úplnost: scény, kostýmů, rekvizit, světla), ačkoli pro divadlo dosud nic nedělal. Bral to od počátku velice zodpovědně, jako všechno, co podnikal. Geniálně, až pedantsky,

pracoval na maketě, hrál si s tím v nové, další verzi (Emila po letech mi svěřila, kolik vajec jí mizelo v lednici, když pro jeden objekt na scéně chtěl použít skořápky). Nepropustil ani potom už na hotovou scénu jedinou rekvizitu, která neodpovídala jeho představě nebo mu nebyla dost autentická. Ze zvětšeniny detailu jednoho svého obrazu nechal zhotovit obrovský zadní prospekt, jehož realizaci sám bedlivě sledoval a korigoval. Při hlavních zkouškách až do generálky v setmělém hledišti mi sedával v zádech, každá nepřesnost či lajdáctví ho vyvedly z míry, ale zrovna tak se klukovsky radoval, když něco vyšlo. Jedinkrát se tehdy na mne rozzlobil. To když jsme zrovna scénu oblékli a zavítavší Otomar Krejča prohlásil, že ta svítivě bílá, kterou Medek nechal potáhnout šikmou podlahu, je na jevišti nesmysl, protože: na nasvíceném jevišti šedá vypadá jako bílá, kdežto na té Medkově bílé, když ji nasvítíš, by se nedalo hrát. Zpanikařil jsem. Snad měl pravdu, ale Mikuláš se po zkoušce rozčílil: jak jsi mohl ustoupit? Ta bílá, na které se nedá hrát, je přesně to, co to potřebuje...!

Znovu smíchovské nábřeží. Už je po srpnu, už je po všem, zjara 1969 sedíme opět v Mikulášově bytě, opět s přítelem Jiřím, který se vrací do Brna. Mikuláš ho přemluví až na poslední půlnoční vlak, neboť chce v televizi sledovat náš hokejový zápas se Sověty (ano, ten proslulý). To už byl nemocný. Jako dítě sledoval celé utkání, a kdykoli jsme vyhrávali, bujaře nás objímal a vykřikoval. Snad tím nepoškozují jeho image – s Mikulášem bylo proto tak dobře, že sdílel nejprostší lidské instinkty, taky touhu po dobru a spravedlnosti. Vyhráli jsme. A procitli k tomu, že je třeba dovézt autem přítele na vlak, jak bylo domluveno. Ještě v euforii jsme jeli od Vltavy Národní třídou na Václavské náměstí k Hlavnímu nádraží. Už pod Vodičkovou ulicí nás beznadějně uzamkl dav, který se během cesty vyrojil. Všichni povykovali, kdekdo se zdravil s každým, tloukli nám do střechy a do oken. Mikuláš se choval, jak jsem ho dosud nezažil, vykláněl se, pokřikoval, nazdařbůh tiskl lidem ruce, a jen snad my, co jsme seděli v autě, jsme slyšeli, co křičel. Ať žije velký Mao! Na pochod!

Paní Jiřina Hauková, když zemřel, napsala podivuhodnou báseň, První noc Mikuláše Medka v hrobě. Než jsem ji časem v nějakém samizdatu četl, říkal jsem už záhy po Mikulášově pohřbu na Olšanech jeho ženě Emile: měl jsem sen, hned tu první noc, a spíš starost než sen, jak teď asi tu první noc tam Mikulášovi je... V jednom z těch mnoha pohyblivých hrobů, kterými procházel.

Když jsem někdy v roce 1958 dal dohromady svou první sbírku veršů, uvědomil jsem si až nad ní, za co svému vidění vděčím M. M. Snad jak jsem se díval do jeho obrazů, když jsem ho navštěvoval. Vysvětlit se to nedá. Jen mě těší, že tehdy, když je četl, je měl Mikuláš rád.

(1993)

Něco o Janu Grossmanovi

Přišel jsem jednou na pozvání Divadelního ústavu do Celetné, abych taky řekl něco o Janu Grossmanovi. Vzpouzel jsem se, neboť ze všeho nejvíc jsem ho zažil jako mladík, osmnáctiletý až dvacetiletý. Prý to nevadí, tím líp. Kdo ještě dneska mezi žijícími ho poznal tak záhy?

Chci přeskočit čas. Pravda je, že „na druhé straně“ (jak tento „pojem“ kdysi brilantně v jedné eseji rozebral Václav Havel), i když jsme potom spolu „divadlo“ nikdy nedělali, zůstali jsme přáteli po celý život. Při tom setkání v Celetné, jelikož nejsem zvyklý na širší auditorium, jsem z rozpaků spíš klábosil až žvanil a vykrmoval svůj pokus „vylíčit“ Jana všelijakými historkami. Vyděsil jsem se, když jsem si pak přečetl zvukový záznam toho, co jsem říkal.

Jan je BYTOST těžko uchopitelná, být mu práv, musel bych ho „posat“ ze všech stran, jeho pohnutý život, ale především tu zářivou inteligenci, pronikavost, noblesu, schopnost nahlížet všechno s vzácným humorem; v době lidské i politické bezpohlavnosti příkrá mužnost – snad jediný gentleman (smím-li použít to slovo), kterého jsem v našem území zažil.

Když mě E. F. Burian někdy v roce 1953 přijal do svého divadla Na Poříčí, po měsíce jsem si tam připadal jako ztracený, než mě v „záhumenku“ divadla, v archivu, objevil Libor Fára a seznámil mne, snad jenom za pár dní, s Janem Grossmanem.

Když po neúspěšných měsících (kdy kupříkladu paní Hrubá, předsedkyně ROH, navrhovala Burianovi jako první mé propuštění, jelikož ji prý nezdravím – netajím se, že mi byla protivná, ale nepochopila, že jsem jelito z venkova, zdvořilý, k tomu vychován, ale zdravil jsem sotva slyšitelně) – byli to Fára a Grossman, kteří se mě zastali. A pak, skoro na poslední chvíli, když už i Burian mi málem podepsal výpověď, tentýž Emil František si v noci přečetl mou hru, výpověď ráno před očima ředitele Mikoty roztrhal a řekl: My to v příští sezóně budeme hrát. Což se stalo. Od počátku mě Burian svěřil svému tehdejšímu dramaturgovi

Janu Grossmanovi. Jan se mě ujal, při několika sezeních mi poradil pár škrťů, krásně mluvil o „modelování postav“, rytmu, až hudebnosti celé hry, těžko to vypočítat, utkvělo mi, že hned napoprvé mi říkal (to jsme si vykali): máte tam pěkný blankvers. Vystrašilo mě to. Neměl jsem zdání, co to je. Na gymnázium v Benešově nás to neučili. Bydlel jsem tehdy naštěstí v podnájmu na Vinohradech u manželů Alsterových, stará kulturní rodina, měli doma Ottův slovník naučný, tam jsem si to celý dychtivý vyhledal – blankvers! Jak se mi ulevilo...

Čas pokračoval. Jana „režim“ pronásledoval, jak mohl. Co vystřídal povolání a zaměstnání. A všude se zaskvěl, což jim vadilo. Pamatuju, jak se říkalo, že Drda, svého času šéf Svazu spisovatelů, prohlásil, že sahá po revolveru, když slyší jméno Grossman. Cloumali s ním sem a tam, a neucloumali. Potvrdili mi to třeba i herci v Chebu, kde ve vyhnanství působil několik let, jak byl vzácný, jak ho milovali.

Oba jsme až po létech (od prvního setkání u Buriana) litovali, že jsme neudělali spolu nějaké „divadlo“. Chtěl inscenovat mého Sokrata, ale už nezbýval čas. Naposledy jsme spolu seděli v Divadle Na zábradlí (Marie Boková je svědkem) po premiéře Kafkova brka. Potkal mě unavený ve foyer, objal mě, nabídl jsem mu své „křeslo“, přisedl jsem si na opěradlo, zas se uvolnil, královsky se bavil, i když v očích jsem mu chvílemi zahlédl úzkost. Abych ho alespoň něčím potěšil, připomněl jsem mu tu historku z mládí, s tím blankversem. Pobavilo ho to, zasmál se tomu a řekl mi: Jen jestli si to nevymýšlíš!

P. S. Jan Grossman doprovodil moji prvotinu Půlnoční vítr třemi sloupečky v programu pod šifrou JG. Jmenuje se to Úvodem: [...]

(1996)

Ladislav Landa

*Malá slabost v kolenou,
snad si na mne vzpomenu...*

Je to přece jenom už třicet let. Jak si ho pamatuju: sedí proti mně, trochu úkosem, plachýma očima „zvětšenýma“ za obroučkami brýlí se co chvíli bezelstně a zkoumavě zadívá. Zpovídá mě, zkouší, dřív než na sebe něco řekne sám.

Byl to můj přítel, herec Jan Tříska, který mi někdy na podzim roku 1964 řekl: *Přišli za mnou po představení dva mládenci, oba něco píší, ten jeden se mi obzvláště líbí, taky už mi něco dal číst, měl bys ho poznat, sám si za tebou netroufá.* Na Honzu jsem dal. V krátké době jsme domluvili schůzku. Bydleli jsme tehdy ještě v Dejvicích. Přišli oba. Jeden, Ladislav Landa, trochu rozpačitý, druhý, Petr Rezek, o trochu smělejší. Oběma, spolužákům z jedné pražské dvanáctiletky, bylo asi sedmnáct.

Jsou nespokojeni s režimem, s tím, co se děje, hledají spřízněné duše, porozumění. Nám prý věří. Landa až po delším dialogu vytáhne notýsek a z něho nám přečte pár svých básní.

Snad ničemu z toho, co se zrovna tisklo, se to nepodobalo. Vyhrocené, někdy až epigramaticky jadrné, či naopak ještě chlapecky hořce tklivé verše. Nebo „holé“ výpovědi? Ale pokouší se také o villonovské sloky a daří se mu to. Kde k tomu přišel?

Domluvili jsme si hned další schůzku, na kterou mi toho přinese víc. Stalo se. Ale pak nám něco hodilo křížovatku. Nečekaně, jak z nebe, mi spadlo do klína pozvání Fordovy nadace do Spojených států. Přes různá schvalovací řízení nakonec vše vyšlo a já v únoru 1965 odletěl. Byl pro mne připraven bohatý šestiměsíční program. Na vlastní žádost jsem se ale vracel už po půli června, když se narodil můj druhý syn. Kromě radostné rodinné události mě doma čekala bohužel ještě smutná zpráva: zatímco jsem se tam venku užasle potuloval, Ladislav si tady sáhl na život.

Brzy po návratu jsem se sešel s jeho otcem. Bydleli na Pankráci, neda-leko od kostelíka, později utopeného v nové zástavbě. Ladislavův otec byl zdrcený: říkal, že syna vychovával přísně podle evangelických zásad, učil ho mravnosti, ctít slovo, nedopouštět se podvodu a lži.

Co se stalo: v Ladislavově dvanáctiletce studenti jednou pomáhali stě-hovat nějaký kabinet a při tom se ztratilo pár knih. Jelikož znali Ladislavo-vu vášně pro knihy, některý z učitelů usoudil, že chybějící knihy nemohl zcizit nikdo jiný než on. Vyšetřování. Nakonec i tatínek tomu málem věřil. Syn už asi nevěděl, jak se bránit, a protože nesnesl falešné obvinění, opat-řil si nějaký jed. Říkám to zodpovědně, neboť Ladislavův otec mi přečetl lístek, který po sobě jeho syn zanechal: *Tatínku, věř mi, že ty knížky jsem neukradl!*

Dodnes obdivuju pana Landu – už je také, pokud vím, po smrti –, že mi to svěřil. Navíc mi četl ze synových deníků, které po Ladislavově smrti nalezl, celé pasáže, a citoval tam, kde s ním jeho syn vedl až úporný, ale synovský spor.

Sešli jsme se pak ještě asi dvakrát. Panu Landovi se časem podařilo le-gálně se vystěhovat s rodinou do Kanady. Před odjezdem mi ponechal škatuli se synovou pozůstalostí (ovšem kromě těch deníků), abych s tím něco udělal, nebo to alespoň uchoval.

Podařilo se mi udělat moc málo. Do jednoho pořadu pro rádio jsme s Honzou Třískou zařadili menší blok Ladislavových veršů. Václav Havel po mém upozornění zahrnul několik jeho básní do samizdatového sborní-ku. Svého času jsem řekl vše o Ladislavu Landovi Janu Lopatkoví, aby mohl napsat autorovo heslo do torontského Slovníku českých spisovatelů.

Po mnoha letech se v Praze objevila Ladislavova sestra z Kanady a ce-lou tu „škatuli“ s bratrovou pozůstalostí si odvezla. Potom přicestovala jeho matka a byla tak velkorysá, že z větší části pozůstalosti (chyběla třeba rozepsaná próza, která mě kdysi za-ujala) mi umožnila pořídit xeroxové kopie. Díky tomu může nyní Revolver Revue něco z toho publikovat.

Nemám co dodat. Odkazuji k mottu, které jsem zvolil na začátku.

(1996)

Drahý Ivane,

je to už dávno, když jsem díky Václavovi „pronikl“ do vaší rodiny, do pověstného domu na tehdejším Engelsově nábřeží – když budu přesný: čtyřicet tři let! Tak jsem poznal i vašeho nezapomenutelného tatínka a maminku, velmi záhy i tebe. Nedávno příšlý z venkova, z vesnice na Sázavě, neznal jsem v Praze skoro nikoho, i když u E. F. Buriana, který mě zaměstnal ve své divadle, jsem se už pomalu stačil sblížit s Janem Grossmanem a Liborem Fárou. Zato ve vyhlášeném Václavově „pelechu“ hned napoprvé měl potkat Jiřího Kuběnu (tehdy ještě Paukerta), Miloše Formana, a tvůj bratr se už postaral, abych přemohl svoji nejistotu a plachost, a zaváděl mě tam, kam bych asi sám nezašel (až ho někdy Olga kárala: co tam Josefa taháš, když víš, že na to není). Tolik nás v mládí ponoukala zvědavost a touha najít spřízněné duše.

Je toho moc, nač vzpomínat. V těch vzpomínkách se velmi záhy vyskytuješ i ty – utkvěl jsi mi jako pozorně naslouchající, někdy trochu ve stínu staršího bratra, ale vždycky, i při sporadickém projevu, překvapil tvůj bystrý, pronikavý úsudek. Ach ano, už tehdy, v té zdánlivě mrtvolné době, to přece jen vřelo.

Ani si nepamatuju, že bychom spolu někdy flámovali, byli na výletě (pominu-li kupř. památnou společnou cestu do Brna za Melinem – Josefem Šafaříkem – na jeho narozeniny, nebo potom na jeho pohřeb...), přesto – což mě obzvláště těšilo a těší dodnes – jsem měl léty narůstající pocit upřímného, vřelého přátelství, které přes peripetie doby vytrvalo a trvá. Za to vše se sluší poděkovat.

Buď dobré mysli a těš se ještě dlouho z dobrého života.

Tvůj

Josef Topol

Krakovec, 24. srpna 1998

Ladislav Dvořák

Milej Josefe... ale tak nějak vypadá paradoxní

pravda světa – žíhaná, žíhaná.

L. D., 20. 7. 1970

Ach ano, ještě dnes si povzdechnu, že tady už není Ladislav Dvořák. Říkával jsem mu Lád'o, ač zdrobněliny nemám moc rád, on mně střídavě Josefe nebo Pepíku, podle toho, zda na veřejnosti, v soukromí či v hospodě. Ostatně v dopise z roku 1970, z kterého v záhlaví cituju, mi píše: „Těším se, až se vrátíš z ‚cest‘, že si tesklivě zatroubíme z pullitrů něco, co oba rádi polykáme. Tvůj Lád'a – knihovník.“

Ted' prý o něm mám něco napsat, jeden z mála žijících, kdo si s ním tykal, prožíval s ním všelijaké slasti i strasti. Pozeptal jsem se i své ženy, která Dvořákovy znala dřív než já (chodila k nim ještě na Perštýn do pověstného domu U Medvídků s Janem Zábranou), zda neví, kdy jsem Ladislava prvně potkal – taky už nepamatuje, tak je to dávno. Víم jen to, že brzy po premiéře mé první hry, kterou ve svém divadle Na Poříčí uvedl E. F. Burian, jsem sotva dvacetiletý poznal Václava Havla, a že on, velký seznamovač, mě záhy seznámil i s mou budoucí ženou Jiřinou, s básníkem Jiřím Kuběnou, ten zas s Věrou Linhartovou, Violou Fischerovou, Mikulášem Medkem, Janem Koblasou, Josefem Šafaříkem atd. Já předtím, ještě u Buriana, jsem stihl poznat kupříkladu Libora Fáru a Jana Grossmana.

Jana Grossmana zmiňuji úmyslně. Tehdy, nedávno přišlý z Brna, pracoval v Burianově divadle jako dramaturg (opečoval i moji první hru). Režim, pro který byl celý život nepohodlný, s ním šoupal sem a tam. Tak jednu dobu – ne dlouho – pracoval i v nakladatelství Československý spisovatel. Tam v edici, která se tuším jmenovala České básně, se (kromě Ortena a Halase) postaral o vydání snad první básnické sbírky Ladislava Dvořáka Kainův útěk. Sám mě na ni upozornil a daroval mi ji. Tak jsem teprve poznal Dvořáka básníka.

Pak zanedlouho jsme byli přátelé. Nám oběma při tom nejspíš pomáhalo, že oba jsme byli z venkova. On ze své Krásnévsi na Vysočině, kterou se pyšnil, já z Poříčí nad Sázavou. Jeho otec kovář, můj topič na dráze. Ostatně přes tu Sázavu jsme vedli letitý spor. Říkával té řece „sražená voda“ a tvrdil, že pramen Sázavy my Češi jsme kdysi překopali a „srazili“ ji do Čech, i když měla téct na Moravu. Bylo to naše oblíbené téma a v létech „svrabu a neštovic“ nám vždycky k ránu přišlo vhod. Jistě to byla legrace, ale on svou úlohu hrál věrohodně – někdy div jsme se o tu řeku nepoprali. Nebyl to žádný „změkčilec“, uměl být sršatý a jízlivý (vzpomínám, jak třeba o Jaroslavu Seifertovi mluvil jako o „Panu Růžovém“ – radši to píšu velkými písmeny, protože to říkával spíš něžně a s úctou).

Šedesátá léta. Podařilo se mi po velkých patáliích vyměnit svízelný byt v Karlíně za prostornější v Dejvicích. Jeden kluk už byl na světě, druhého jsme hned první den počali ve Studentské u piána značky Förster (pozůstatek po bývalých majitelích). Dvořákovi tehdy bydleli nedaleko, na kraji Bubenče, v Srbské 1. Tehdy jsme se nejvíce navštěvovali. Proseděli večery. Když ženy zvadly (moje dvě děti, Lád'ovy tři), táhli jsme to ještě dost dlouho sami. Většinou hluboko v noci jsem Lád'u šel „doprovodit“ Dejvickou k Bubenči, on zas, kavalír, mě nechtěl nechat jít samotného zpátky, a tak jsme se doprovázeli sem a tam, mluvili o všem možném, až po několika otáčkách jsme přistoupili na kompromis a někde v Dejvické se konečně rozešli...

Lád'a měl věčné potíže se zaměstnáním. (Stačí, když si ve Slovníku českých spisovatelů z roku 1964 přečtete: „... dělník v Letňanech, pomocný dělník, knihkupecký příručí, zámečník, technický úředník...!“) Když jsem v druhé polovině šedesátých let pobýval v Divadle za branou, Lád'a měl zas potíže se zaměstnáním. Promluvil jsem o něm s vedením divadla. Vyšlo to, i když momentálně mu nemohli nabídnout víc než místo jakéhosi „propagačního referenta“. Jak to dopadlo: měl i o této práci své představy, nechtěl se podrobit, po pár měsících se s divadlem nepohodl, furiantsky (což jsem na něm miloval) řekl: To radši půjdu zase k ponku!

Přijde ke slovu Lád'ova pověstná Mercedeska (schválně ji píšu s velkým M, v jeho životě to asi bylo jediné a poslední auto, na které se zmoohl, a navíc: v rodině se traduje, že původně to bylo Heydrichovo auto!). Byl rok šedesátý osmý. Přijely tanky. My s dětmi jako každé léto jsme byli v Poříčí. Ale z nezbytí někdy v září jsme se už potřebovali přesunout do Prahy, starší už chodil do školy. Všichni známí tehdy alespoň na čas někam odjeli, zmizeli a čekali, co bude. Já při letmé návštěvě Prahy jsem snad potkal právě a jediné Lád'u. Jen vyslechl můj povzdech, jak se vypravit s rodinou z Poříčí do Prahy s tolika krámy, hned se srdnatě nabídl, že pro nás dojede se svou Mercedeskou – nedal na moje domluvy, říkal, že mu bude ctí odvézt mne a Jiřinu a naše „ablégry“, jak klukům říkal. Opravdu přijel. Bylo září a vyjeli jsme z Poříčí. Krásný den. Jenže hned za Nespeky se z postranní cesty vyhrnula kolona sovětských tanků, my se s Lád'ovým autíčkem dostali mezi ně. Ten horor! Tanky sice jely skoro krokem, ale Lád'a věděl, jak jeho Mercedeska ráda vynechává (kolikrát se pod ní v Srbské nalezl!), stařenka, co chvíli mohla vynechat, lauf od tanku, co jel za námi, nám sahal přes střechu, nebylo jisté, jestli nás vůbec před sebou zaznamenal – viděl jsem na Lád'ovi, jak bledne, zelená, čůrky po skráních, nadával té mašině a zas ji laskal slovy: Jed', holka, jed', teď jde o život, ukaž, ty potvoro, co umíš, ukaž to těm darebákům, těm hajzlům, no vidíš, že to jde, ještě vydrž, prokristapána, vydrž, vydrž! – pamatuju si to skoro doslova. Po pár kilometrech se stalo, v co už jsme ani nedoufali – kolona tanků odbočila na lesní cestu. Po několika metrech jsme zastavili. Chvějícíma se rukama si připálili cigaretu. (Kluci jásali, že jsme ty Rusy přechcali.) Prvně jsme se s Lád'ou objali. Zblekotat jsem nějaká slova díky. Zadrmolil: Ty blázne. Bud' rád, že jsme to přežili! A pohladil Mercedesku.

Ještě něco se mi ve vzpomínce pojí s Ladislavem Dvořákem. Je to sám vznik a další nelehká existence časopisu Tvář. Všichni jsme časopis uvítali. Byl to, hned po prvních číslech, velký průlom v tehdejší časopisecké šedi, ohlásili se v něm taky noví lidé, nová generace. Jak nevzpomenout Jana Lopatku, Bohumila Doležala, Jiřího Němce, Zbyňka Hejdu, Emanuela Mandlera, Ladislava Hejdánka a další... Ovšemže režimu

začal záhy tento časopis být nepohodlný. Sotva našel svou „tvář“, pokoušeli se jej všelijak zlikvidovat. Až někoho nahoře napadlo, že Tvář sice vychází jako „svazový časopis“ (nikdo jiný v té době snad literární časopis vydávat nesměl než Svaz spisovatelů), a přitom nikdo v redakci není členem svazu. Byl to Václav Havel, který dohodl s už skoro zaniklou redakcí, že do redakční rady kooptují několik spisovatelů, kteří jsou členy svazu. Tvář se tím podařilo udržet ještě nějaký čas při životě. V obnovené redakční radě se tak objevil Václav Havel, na chvíli i Bohumil Hrabal, Zdeněk Urbánek, Věra Linhartová, Milan Nápravník, a taky mé jméno. Redakci jsme do jejích záměrů nemluvili, jen jsme její práci takříkajíc „kryli“.

Jednou si nás pozvali na jakousi „výroční schůzi“, kde se bilancovalo. Konala se na Klárově v propůjčených kancelářích Pražské informační služby. K mému překvapení bylo od počátku jasné, že dojde k jakémusi „procesu“ s Václavem Havlem. Bylo až trapně viditelné, že se už předem na to sešli, partitura byla napsána a partesy rozdány. Havel, který se tolik zasloužil o záchranu časopisu – až po to, že do tiskárny ve Vimperku vozil koňaky, jen aby příští číslo vyšlo včas! –, tam byl tupen, hanoben a ponižován (v té době už světový dramatik – brali ho asi, dost primitivně, jako součást establishmentu). Chvilími jsem si připadal jako na nějakém nepatřičném ÚV, kde se nemilosrdně kádruje. Nejzdatněji si v tomto „procesu“ vedli pánové Doležal a Mandler. Měl jsem proto s tribunálem menší konflikt. A Lád'a Dvořák už mi drncal do lokte a sykal: Jdeme pryč. To se nedá vydržet! Jako první odešel Milan Nápravník, v předsálí se z nudy vážil na osobní váze, a pamatuju, jak pan Mandler, který ho v té pozici zahlédl, pateticky zvolal: Vidíte ho? My tu projednáváme tak vážné věci a on se váží na osobní váze (což zaznělo skoro komicky)!

Marně jsme Václavovi Havlovi šeptali, ať to taky už vzdá, a nakonec mu stačili vzkázat, že s Věrou Linhartovou, Lád'ou Dvořákem a Milanem Nápravníkem na něho budeme čekat na Kampě U dvou srdců.

Našel jsem nedávno jeden Ladislavův dopis. Moc jsme si nepsali, často jsme se vídali. K tomu jen vysvětlení: Ladislav tou dobou spolupracoval s nakladatelstvím Orbis. Otakara Blandu, kterého zmiňuje, jsem ještě zažil při studiích na DAMU. Psal také divadelní kritiky, mně jako dramatikovi vždy přál, myslím, že to byl slušný člověk. Tuším, že Ladislava napadlo, že by mi v Orbisu mohli něco vydat, hlavně když předtím – asi ve stejné funkci jako Blanda – mi v tom nakladatelství Emil Radok (bratr Alfréda Radoka) vydal asi tři knížky. Ladislavův dopis je příznačný, ale musel ho člověk znát, aby věděl, že pod vší tou sžíravostí je mužné, důstojné a taky něžné srdce.

20. července 1970 v Praze

Milej Josefe,

předal jsem dnes Blandovi Tvou Marné lásky snahu, tedy Tvému velkému ctiteli, takto někdejšímu veliteli milice v Orbise (to víš, že Ti to musím kapku zošklivět!), ale tak nějak už vypadá paradoxní pravda světa – žíhaná, žíhaná.

Věc ale přijal s neskryvanou ochotou (jak se konečně od Tvého ctitele dalo očekávat), akorát řek (s oním dobře Ti známým křivým úsměškem), že, jak to vypadá, bude Orbis vydávat nanejvýš oběžníky pro ministerstvo vnitra, neboť tam nastoupil jako direktor s. Pastyřík a vůbec „zdravý jádro“ v nakladatelství počítá den ode dne více a více hlav, momentálně jsou tři; tedy hlavy. Co se Tvé věci týká, mám Ti vyřídit, že je to bez debaty (to uviděl u rukopisu Tvůj průvodní dopis), a když to jako nejhůř dopadne, tak prý Ti Lásky snahu otisknou aspoň v „Divadle“; ale to jenom v tom opravdu nejhorším pádu. Tak já nevím, jak jsem pořídil, zdá se mi, že nikoli nejhůř. Mám Tě pozdravovat, a až se vrátíš z cest, na které jsem Tě poslal, to se ví, já, máš mu brknout, možná prý už bude vědět co a jak. Myslím si, že to klapne, protože jsi tam moc a moc dobře zapsanej, ačkoli nevím proč – nedovedu si vyložit proč – ne-umím si zkrátka nijak dát dohromady Tebe a náčelníka milice z Orbisu, no, ale to bude jistojistě

vada na mý straně, jako že nejsem s to chápat tu podivně se utvářející, jak už jsem shora poznamenal, paradoxní pravdu světa.

Zatím Tě srdečně zdravím, samozřejmě taky Jiřku a maminku i „ablégry“ oba a těším se, až se vrátíš „z cest“, že si tesklivě zatroubíme bud' z půllitrů něco, co oba rádi polykáme.

Tvůj Lád'a – knihovník

P. S. Ted', když hodlám napsané vložit do obálky, shledávám, že obsah napsaného se jaksi nehodí k formátu (řekl bych kapánek frivolnímu) obálky (řekl bych málem milostné), ještě že vnitřní vypořádání je provedeno v barvě oblohové, jinak by sis určitě mysli, že jsem škartice prohodil, a to, co je určeno Mileně, bylo odesláno Tobě, a to, co čteš Ty, patří Mileně. Nelekej se, to jenom v Narpě neměli jiné.

(1999)

Josef Topol píše Karlu Krausovi

Milý Karle Krausi,

když mi psávala maminka nebo sestra, vždycky jejich dopis začínal: Předem přijmi srdečný pozdrav a milou vzpomínku, potom teprve zprávy o tom, kdo si zlomil nohu, že zaseli mák, že jim přivezli uhlí, atd. Naši kluci se už předem na ten „rituál“ těšili a pochechtávali se. Snad ti nebude vadit, když „na tobě“ si to zopakuju, sám jsem nikdy tak dopisy neuměl psát. Ale dávno po letech vím, že to sice byla jakási „šablona“, ale míněno to bylo upřímně, z lásky.

Abych šel k věci: poznal jsem tě, když jsem ještě studoval na DAMU v Karlově ulici, ledy na chvíli roztály a najednou jste se na fakultě objevili: ty, Jan Gross-man a Ivan Vyskočil. Jako naši páni profesori. Najednou jsem měl pocit, že jsem opravdu na VYSOKÉ škole. Jelikož mám dosud schovaný tzv. index (jmenuje se to Výkaz o studiu na vysoké škole), mohu si potvrdit, že se to odehrálo ve studijním roce 1957–58, že Jan Grossman v našem ročníku vedl seminář divadelní kritiky a Karel Kraus práci s dramatickým textem a překladem. Bohužel, déle to nevydrželo, hned po roce vás s Grossmanem zase vyšoupli, ledy přituhly.

Ale i tak, to už jsi byl Krejčův dramaturg v činohře Národního divadla, jsi mě stačil přemluvit, abych s vámi spolupracoval a pokusil se napsat pro vás hru. Ohlíželi jste se po jiných autorech, než těch zavedených, a tak se vám postupně podařilo získat Františka Hrubína, Milana Kunderu, Františka Pavlíčka, Josefa Heyduka... Až jsem pro vás napsal Jejich den. (Pamatuju si, jak dosud žijící E. F. Burian žárlil, když se to dověděl, a naléhal, abych se k němu po ukončení školy vrátil jako dramaturg.)

To už jsme se spřátelili. Snad mohu přiznat, že s tebou se mi to podařilo poměrně snadno, tys mi imponoval a měl jsi a máš vlastnosti, které mi pomohly překonávat snad už vrozenou plachost – ke Krejčovi jsem se blížil pomaleji a pamatuju, jak dost dlouho jsem s ním komunikoval právě přes tebe.

A to jsem delší dobu netušil, že v jistém smyslu jsme vlastně sousedé. Měl jsem jednoho dne zjistit, že jen přes řeku Sázavu, skoro na dosah mého rodiště, jezdí vaše rodina už dávno na chatu. Taky jsme tam pak sedávali, když se v Národním divadle chystal Romeo a Julie (kupříkladu). Taky jsem tam v roce šedesátém osmém strávil asi tři dny, po tom, co přijely tanky, v Poříčí se mi dostalo varování, že budou zatýkat signatáře Dvou tisíců slov. Prožil jsem to tam s vašimi dvěma tetami, z rádia jsme tam nakonec vyslechli i Dubčekův projev po návratu z Moskvy, utkvělo mi, jak najednou nemohl mluvit, vzlykal, a já si jen nad tím říkal: to je v háji, když politik pláče... Abych připojil veselejší vzpomínku: zrovna tehdy jsem na vaší zahradě objevil rostlinu, kterou jsem předtím nikde neviděl: byl to bolševník. Ochotně jste mi jednu sazeničku vyrýpli, já ji potom pěstoval v Poříčí, celý pyšný, jak se jí daří, po letech ji přenesl i na svou nynější chalupu, až pak před lety se rozvinula úplná mediální kampaň, co to je za potvoru (snad ji do Čech přinesl kníže Metternich), lidi to vyděsilo, v mém nynějším působišti za mnou osobně přišel i starosta, abych s tím rychle něco udělal, než to zamoří celý kraj, a tak to každé léto hubím a hubím a vzpomínám na tebe.

Jinak jsi stál v pozadí mnoha dobrých věcí. Když mi sotva čtyřiačtyřicetiletému tragicky zahynul otec, tuším, žes to byl ty, kdo mi nečekaně nabídl, abych s vámi, s několika spřátelenými rodinami, jel na jakousi dovolenou v létě k Černému moři (Soči, Jalta). Byl to veliký dar a ty i Krejča jste se otcovsky starali, aby to tolik nebolelo.

Zrovna tak jsi mě jednou svým autem vozil po Rakousku. Měli jsme si vždycky tolik co povídat. Zrovna jsi mě měl zase k nějaké další práci. Tobě člověk sotva odolal. Tak jsi dělal svou dramaturgii. Až, opět ve shodě se svou maminkou, jsem si nad tebou říkal: ten by vymámil z jalové krávy tele. (Promiň.)

Tak jsi mě například umluvil, abych se pokusil přeložit Čechovova Racka, i když já na překládání nikdy nepomýšlel, a jen se to trochu povedlo, už jsi nalíčil další past, Shakespearova Romea a Julii. To už jsem byl polapen ve tvých sítích.

Potom, v Divadle za branou, jsme spolu překládali další dva Čechovy, Tři sestry a Ivanova. Někdy to hořelo, protože i dramaturgie se leckdy dělala na pochodu, podle potřeb souboru, potřeb doby. Tak se stávalo, že nad překladem jsme sedávali hluboko do noci, Otomar lačně čekal každou další stránku, aby ráno na zkoušce mohl pokročit dál, bývali jsme dost unavení, a tys byl – přiznejme to – velký pedant, nepropustil jsi slovo, které „nesedělo“, kolik těch slov jsme všelijak obrátili, až někdy jsme se vrátili k tomu prvnímu, šťastně, spontánně nalezenému. A co jsem na tobě obzvlášť miloval (a miluju dodnes), nikdy jsi neztrácel humor. Co jsme se při tom nasměli. Až nám tekly slzy. Taky jsem ti jednou řekl: Ty, když se směješ, tak pláčeš. A co děláš, když pláčeš? A ty na to: To nepláču. Snad teď můžu svěřit, že tento minidialog jsem vtělil do jedné své hry, tak mi to utkvělo.

Naučil jsi mne mnoha věcem, byl jsi můj dobrý učitel a přítel (to doufám pořád jsi). Je dobře, že ses dožil svobody, které ti taky nebylo moc dopřáno.

Tvůj

Josef Topol

(2000)

Karel Čapek nás uvedl do Evropy

Je zvláštní (ale řekl bych zákonitě), co se mi vynoří, když pomyslím na Karla Čapka: můj tatínek. Narodil se v roce 1901 jako třeba Jaroslav Seifert, se kterým ostatně se po druhé válce v mém rodišti v Poříčí nad Sázavou i spřátelil. Bylo mému otci třináct, když vypukla první světová válka, krátce po sobě do ní narukovali jeho otec i starší bratr. Otec mu prý tehdy řekl: Josefe, jsi teď hlavou rodiny, musíš se o všechny starat. Byla to maminka Antonie, tatínkův mladší bratr František a dvě sestry, Marie a Anna. Tatínek skoro musel nechat školy, hospodařil, na potah měli jen dvě krávy, až jak jsem dospíval, mi říkal: takhle to se mnou cloumalo, když jsem oral, to víš, neměl jsem ještě tu sílu.

Jak to dopadlo: dědeček Alois skončil v ruském zajetí, z vojny se vrátil pozdě, různými oklikami, pomalu nikdo nevěřil, že přežil. Byly mi čtyři roky, když trýznivě umíral na záduchu (možná to byla silikóza plic, byl kameník), v Rusku zažil i tu říjnovou revoluci, a pamatuju se, jak říkal: Nedej Bůh, aby tohle k nám někdy přišlo! – A tatínkův starší bratr, taky Alois, koncem války padl na italské frontě jako legionář. Uchoval se mi jakýsi „diplom“, zasláný mé babičce Antonii, na kterém je ozdobně psáno: Alois Topol, střelec 33. pluku, padl (zemřel) za osvobození československého národa na Piavě 19. června 1918. V Praze 30. XI. 1920. Podepsán: T. G. Masaryk.

Začal jsem číst velice záhy. Z naší poříčské obecní knihovny jsem si nosil vše, co tam měli. Ráise, Třebízského, Baara, Jiráska, Klostermanna (doma i tak jsme měli Němcovou, Erbena, dokonce i Máchův Máj). Až jednou na půdě jsem našel poklad: v černých vojenských kufřících a v truhle po babičce byly knihy z edice Národní klenotnice Evropského literárního klubu (jak jsem se pak dověděl, tatínek byl jeho členem) a taky hodně svazků Melantrichovy knihovny (redigoval ji F. X. Šalda). Nejvíce z nich mě snad zaujal Edgar Allan Poe, Dobrodružství Gordona Pyma, ale byl tam i Tolstoj, Balzac, Dickens... Ale: byla tam i kniha pro mne tehdy neznámého Karla Čapka, Hovory s T. G. M. (snad první její

vydání). Horlivě jsem si v tom četl, už i proto, že Masaryka, pana prezidenta, mí rodiče uctívali.

Když jsem letos přebíral Cenu Karla Čapka, netušil jsem (nikdo mě nevaroval), že bych taky při předávání měl říci pár slov. Zaskočený jsem řekl jen to, co jednou mi řekla Olga Scheinpflugová, se kterou jsem se sblížil při společné práci v Národním divadle: Škoda, že jste se s Karlem Čapkem nepoznali. Vy dva byste si rozuměli...

Ano, jistě by to nebyly jen jakési „obecné zájmy“, možná by to byla i ta pověstná Čapkova zahrádka a psi. A třeba jen mimochodem bych se ho ptal na jeho obdivuhodné, dodnes snad nepřekonané překlady francouzské poezie, na jeho povídky, jeho pronikavé, statečné „sloupky“ v Lidových novinách, jeho zkušenost s divadlem...

Tuším, že mu pukalo srdce, když umíral (a to nemluvím o osudu jeho bratra Josefa).

Není to dávno, co zavřeli U Lužického semináře knihkupectví ve Vysokém domě (snad už jediné na Malé Straně). Tuhle tam jdu, byla neděle odpoledne, knihkupectví zas otevřené, šel jsem aspoň pozdravit milou paní vedoucí. Říkala mi: ještě není vyhráno, ale držíme se. Tak jsem obešel stoly vystavených knih, a že aspoň symbolicky si něco koupím. V jednom „štosu“ zbyla na dně jediná knížka, jeden exemplář: Masarykův ústav AV ČR vydal „výbor korespondence T. G. Masaryka s Karlem Čapkem“, nazvaný „V hluboké úctě a oddanosti“.

Honem si to v noci čtu. A hle: je tam prý poprvé otištěna „neuveřejněná kapitola z Čapkových Hovorů s T. G. Masarykem“. Lze jen litovat, že jsme to dosud neznali. A můj obdiv Karlu Čapkovi, že to zaznamenal.

Dovolím si kousek odstavce citovat (mluví mi to z duše):

„Říká se nízké vášně. Ale nízké a nedůstojné je jenom nesprávné užití, zneužívání – to máte ve všem. Jíst, pít, spát není nic hrubého, hrubé je jenom obžerství a lenost. Tělo není mrzké, lze mluvit o kráse těla, tak jako mluvíme o kráse sochy, obrazu, architektury – když vidím krásného člověka – připadá mi jako hudba v pohybech, v chůzi, v životě obličej, i o těle platí, že jsme chrámové boží. Je nepřirozené znehodnocovat tělo

na úkor duše. Nečistota vůbec není z těla, je z ducha – z ducha slabošského a zkaženého. Hřích je z duše a ne z těla...”

P. S. Nazval jsem svých pár řádek „Karel Čapek nás uvedl do Evropy“, má řeč se zřejmě stočila jinam, ale přesto na tom „názu“ trvám.

(2000)

Kladení slov

Přiznám se, že někdy jeho básně mě nepustí do sebe hned na první čtení. Jsa trpělivý, čtu je víckrát, a hle – připadají mi jako lastury, které trpělivému se znenáhla otevírají. Aby nahlédl, co je „uvnitř“, vyjevují mi svůj niterný svět.

Napohled zarážející je, jak málo do nich pronikl náš vnější, nás obklopující svět se svými mumraji, neutuchajícího (někdy jen zdánlivě) dramatického dění, vzedmutých vášní a sporů, i žabomyšího handrkování. Politici a všemožní strážci civilizace a kultury si za našich životů často přáli (a přejí), aby se i básně a veškeré umění podílely na „tvorbě“ tohoto světa, jehož správu si osobují...

Ale my víme taky o jiném světě, který málem by přestával být přítomný, viditelný, kdyby čas od času pár odvážlivců, žijících či bloudících z dosahu vyjetých ohlušivých dálnic, nám tento jiný svět nepřipomnělo a nepřinášelo nám o něm zprávy.

Takovými „zprávami“ mi připadají básně, které jste dočetli, nebo teprv budete číst. Vlastně mi připadají jako jedna jediná báseň, jako by jedna prolínala v druhou, ve velkém soustředění, byť je tématem cokoliv.

Mě nejvíc zaujímá, jak si tento básník počíná v „kladení slov“ – asi jako strůjce či tvůrce mozaiky, který klade kamének ke kaménku, s citem pro barvu a tvar, tak úsporně, že se někdy musím vracet větami, přelévajícími se jedna v druhou, abych pochopil smysl: tak se jedna výpověď náhle promění v druhou...

Ano, tak se slova v těch básních snoubí v jakési urozenosti, která mezi sebe nepustí nic cizího, nic cizorodého, nic odkazujícího k banalitě, k všednosti. Je v tom cosi svátečního.

Jiří Sobek jednou, jinak skoupý na slovo, mi řekl, že „to“ většinou píše ve smutku, za smutku. Bývá-li toto výchozí, „zárodečný stav“, je to přece jenom stav *duše*, jež má tu moc, že každý zážitek, který jí projde, se projasní a očistí. A tak, když báseň dozní, zanechá po sobě ten jas.

(2001)

O krajině

A když už jsem svých pár slov takto nazval, nevím proč, podíval jsem se do pověstného Trávníčkova Slovníku jazyka českého (vydání z roku 1952), jestli tam je něco o krajině. Opravdu je. První jsem vyloučil (krajní část, krajový odřezek, krajní prkno s oblinou neboli odkorek, useň z břicha dobytčete), taky třetí možnost jsem vyloučil, i když mi není nemilá (okrsek na lidském těle), zato ta druhá je nejspíš tím, co mám na mysli: kraj, země, končina...

Jsem z toho kraje, z té končiny, kde se potok, na dolním toku zvaný Konopišťský, vlévá do Sázavy a pramení snad (dodnes to nevím jistě) někde za Voticemi, protéká mj. Bystřicí u Benešova (odtud taky jiné jeho jméno, potok Bystrý). Dál do Louňovic jsem jezdil už od klukovských let s poříčským chrámovým sborem za vedení drahého, dosud živícího regenschori Jiřího Piláta: byl louňovickým rodákem náš barokní skladatel Jan Dismas Zelenka a my tam, většinou v den jeho úmrtí, v kostele předvedli nějakou jeho skladbu.

Časem jsem studoval na gymnáziu v Benešově a díky spolužákovi a příteli jsem – jinak to ani nešlo – poznal i jeho rodné Ouběnice. Přiznám se: když někdy těžko usínám, vybavuje se mi utěšený obrázek – jak do Ouběnic šlapu na kole, koncem léta, mívám jeřabiny, jejichž plody už skoro uzrály, v Tomicích pak vysoký komín, na jehož vrcholku v hníždě stojí čáp. Působí to jako doping, neboť to patří k šťastnějším okamžikům života.

Samo jméno Ouběnice mi učarovalo, cítil jsem v něm něco starobylého, taky asi to „ou“ mi trochu přišlo jako povzdech, „pasovalo“ to k mým šestnácti sedmnácti letům, kdy kromě jiného jsem četl Karla Hynka Máchu a od pana profesora Hertla na gymnáziu v Benešově se dovídal, že náš básník měl na Želetince u Konopiště svoji lásku, Márinku, za kterou pěšky z Prahy docházel...

Celá ta krajina (co může moje náruč obsáhnout) je krásná. Nedávno jsem v televizi zhlédl jakýsi dokument, bohužel si nevzpomenu, odkud

to bylo, byl taky o krajině plné pahorků a říkalo se v něm, že každý ten pahorek obydlují duše snad zemřelých předků, a když tu krajinu chtěli „civilizovat“, domorodci si vymohli, že aspoň některým z těch pahorků se silnice vyhnula, tak to považovali za rouhavé a nepatřičné.

Od mládí si myslím, že naši „pohanští předkové“ nebyli tak padlí na hlavu, když uctívali prameny, studánky, vrchy (i ten Blaník je toho důkazem) a stromy – byla to úcta k tomu, v čem po staletí žijeme a co je naší nedílnou součástí.

Kéž to dobře dopadne i s krajinou, s krajem, v kterém jsem se narodil a který miluju.

(2001)

Otomar Krejča podle mne

Jedno si od začátku bezpečně pamatuju: narodil se ve stejný den jako Václav Kliment Klicpera, dvacátého třetího listopadu. Nevím, z paměti, jak je na tom Klicpera, můj oblíbenec, ale Otomarovi bude letos osmdesát.

Když E. F. Burian uvedl ve svém divadle Na Poříčí mou první hru (Půlnoční vítr, 1955), nebylo mi ještě dvacet. Krejča v časopise Divadlo o ní příznivě, i když kriticky referoval. Když jsem pak začal chodit na DAMU (divadelní věda a dramaturgie), po čase, v době, kterou tuším Ilja Erenburg pojmenoval Tání, přišli na fakultu přednášet Jan Grossman a Karel Kraus. Měl jsem ovšem už tehdy rád Františka Černého, který velice důkladně a zasvěceně nám přednášel české divadlo, i Františka Götze, který ve vnucených osnovách nám vykládal i socialistický realismus a z toho vyplývající „teorii dramatu“, ale jinak se otcovsky staral. Karel Kraus vedl s námi jakýsi seminář o „práci s textem“, dramatickým dialogem. Bylo to vzrušující. Tání ovšem dlouho netrvalo. Za rok jsme se s těmito milovanými učiteli (Grossman, Kraus) museli rozloučit. Kraus ještě stihl během sezóny mě nalákat, že s Krejčou zakládají jakousi „autorskou dílnu“, aby vyvolali k životu nové, současné české drama. Jejich ctižádost byla veliká: uvést každou sezónu aspoň jednu původní českou hru. S autory dotehdy etablovanými nějak nechtěli nic mít. Tak postupně oslovili Františka Hrubína, Milana Kunderu, Františka Pavlíčka, Josefa Heyduka – a byl jsem na řadě já.

Bylo těžké jim nepodlehnout. Napsal jsem pak pro ně dvě hry, Jejich den a Konec masopustu.

Spíš mě momentálně zajímá, jak mě umluvili, abych se pokusil i o překlad. V životě mě to nenapadlo, ale byli moc naléhaví a výmluvní. Tak jsem přeložil Čechovova Racka. K tomu aspoň tahle vzpomínka: Když na Racka byla první zkouška, volali mi pak v podvečer Krejča s Krausem, trochu zoufalí, že už sedí asi dvě hodiny v Kolowratu s Janem Pivcem, který odmítl roli Trigorina, že vrací roli, a jestli bych to

s ním ještě nezkusil. Vyčerpaní hned odešli (Krejčovi by se bylo zbortilo celé obsazení), já nevěděl, jak na to, Pivec vzrušeně chodil sem a tam, chytal se za hlavu: Ten Krejča mě chce zničit! Jen si představte, Fabiánová mi klečí u nohou a říká: Ty můj kouzelný, můj hedvábný, a podívejte se na mne, na mou lebku, lidi budou řvát jako v nemocnici! – Zalapal jsem po dechu. A plaše začal: Mistře, copak je to ve věku, vy máte kouzlo osobnosti, moje maminka pořád vzpomíná na váš film Muži nestárnou... Najednou, jak tam vzrušeně rázoval, začal zpomalovat, až se zastavil (zas si rukou přejížděl tu holou lebku): Myslíte? Nakonec si sáhl na Krejčův stůl pro tu málem už odhozenou roli, druhý den přišel na zkoušku a bylo to krásné – i to, jak zkoušel a co z toho potom vyvedl...

Krejča dovedl vést herce. Taky je podle mne skvělé, že za svého šefování v činohře ND (bohužel tak krátkého, pět let!) poskytl svobodný tvůrčí prostor Alfrédu Radokovi, Jaromíru Pleskotovi...

Časem ode mne oba pánové, K. a K., vyloudili další překlad, Romea a Julii. Zkoušeli jsme to v tzv. „doplňovačce“, která později padla za obět poněkud megalomanskému projektu Nové scény administrativních budov. Na ty zkoušky jsem chodil často a rád. Za všechny zúčastněné chci zmínit alespoň inspicienta, starého pana Roubala (jeho žena dělala náповědu) – zprvu se zdálo, že tam pospává, ale rychle pak ožíval, až jednou na konci zkoušky před celým osazenstvem rozzářený řekl: To už jsou zkoušky jako za Frejky! Tím se Krejča už tehdy vyznačoval (natož potom v Divadle za branou): stále jiskřil, stále v pohotovosti, až to nakazilo každého, od herců po technikáře, zvukaře, osvětlovače – tam se nehlédlo na čas!

Jeho pozice jako šéfa činohry ovšem nebyla lehká. Rád dělal s některými herci (spřízněnými dušemi) a některé neobsazoval. Aspoň do svých inscenací. Věděli jsme, že někteří, většinou kovaní straníci (kupříkladu dámy Eva Klenová, Lída Plachá...) si chodí stěžovat až na ÚV KSČ. Tak to nutně skončilo Krejčovým odchodem z funkce.

Už někdy v té kritické době jsme se rozhodli z ND odejít a založit vlastní „nezávislé divadlo“. Vzniklo Divadlo za branou. Bylo nás pět:

Otomar Krejča, Karel Kraus, Marie Tomášová, Jan Tříška a já. Brzo se připojili také Miloš Nedbal a Ladislav Boháč. A co nás především těšilo, taky Leopolda Dostalová, žačka Hany Kvapilové, herecká družka Eduarda Vojana, která tohle „malé divadlo“ milovala a vydržela s ním až do trpkého konce, než ho několika řádky zrušil tehdejší ministr kultury Brůžek.

Leccos jsme si potom zažili. Ale přišla jiná doba. Sametová revoluce. Devadesátá léta. Mj. se jednou zakládala tzv. Rada Národního divadla. Myslím, že tehdejší ministr kultury Pavel Tigrid si přál, abych se taky stal jejím členem. Jaká pocta! Nikdy v životě jsem v žádné instituci, v žádném spolku (kromě holubářů), natož ve straně nebyl. Když tato rada měla navrhovat nového šéfa činohry ND na příští období, nedocházelo k žádné shodě. Až, tuším, Milan Lukeš, předseda rady, v krajní nouzi navrhl, ať si každý z nás vymyslí kandidáta. Nenapadl mě nikdo jiný než Otomar Krejča. Jel jsem za ním ještě ten den do Kobylis. Seděl u něj snad do tří do rána, zaskočilo ho to, ale slíbil, že o tom bude uvažovat. Předem říkal, že by to vzal jen na dva roky. Některým členům rady jsem to pak říkal. Ti zasvěcenější odpovídali, že to „není špatný nápad“. Krejča mezi jinými navrženými se pak dostavil na další schůzku rady, aby přednesl svou „vizi“. On, který ještě začínal u kočovné společnosti Nádherných a má tak veliké zkušenosti jak ze scén domácích, tak z mnoha scén zahraničních, se nepohyboval v oblacích, začal od podlahy, že především by chtěl přebudovat ten soubor, neb pilně navštěvoval všechny inscenace činohry a viděl ty mezery a díry – v podstatě všichni, kdo mu ve vzácné radě naslouchali, se zdáli být osloveni, pozorně naslouchali, někteří uznale pokyvovali hlavami. Takto se představili další kandidáti. Když se pak mělo tajně hlasovat, těsně před hlasováním si vzal slovo pan Nekolný, který do rady docházel za ministerstvo kultury, a řekl nám jako varování: I kdybyste navrhli pana Krejču, ministr to nepodepíše. Snad i podle toho hlasování dopadlo: Krejča dostal dva hlasy. Odcházel jsem zahanbený.

Chtěl bych na závěr panu Tigridovi říci: velice si vás vážím, vykonal jste toho dost, i pro naši zemi. Přesto, nedávno jste v nějakém pořadu

v televizi (Na plovárně s Markem Ebenem?) říkal, že ačkoliv jste od roku 1948 byl pryč, mimo tuto zemi, neztratil jste nikdy kontakt s její kulturou. Pane Tigríde, mohl jste snad číst nějaké knížky, taky časopisy a noviny, to ano, ale kupříkladu divadlo (a není to jen divadlo)... Viděl jste snad někdy nějaké inscenace Radokovy, Krejčovy, Schormovy, Smočkovy, Kačerovy, Macháčkovy (radši dost, abych někoho neurazil), viděl jste snad vznikat v naší zemi třeba Semafor, Divadlo Na zábradlí, Činoherní klub a – s prominutím – Divadlo za branou? A to nejen v jejich usilování, ale i v živé souhře s obecnstvem, která jejich hledišť zaplňovala?

Na závěr toho zmíněného pořadu jste řekl něco v tom smyslu: Já mám naštěstí slušný důchod, takže na ničem tady nejsem závislý. Asi tak.

Přeju Otomaru Krejčovi k jeho osmdesátinám pevné zdraví a podle mého zasloužené uznání.

(2001)

Rozhovory

Rozhovor s Josefem Topolem

Topolovi je osmadvacet roků, napsal „jen“ tři hry – Půlnoční vítr, Jejich den a Konec masopustu – a přece v naší dramatice zaujímá již významné, možno říci přední místo. Jeho první hra měla premiéru, když Topolovi ještě nebylo plných dvacet let – a psalo se tehdy o ní jako o objevu. Byl to dospělý chlapec, do něhož se skládalo mnoho naděje – myslím, že nezklamal. Dnes je již ženatý, má dítě – a přec si zachoval mladickou plachost.

Když jsme ho přepadli v těsném malostranském bytě – předem jsme se ohlásit nemohli, protože nemá telefon – byl rozpačitý...

Když jsem dokončil gymnázium, chtěl jsem jít na AMU studovat dramaturgii. Ale ten rok jsem se tam nedostal. Nevěděl jsem, co mám dělat. Četl jsem v Literárních novinách článek E. F. Buriana... a chtěl jsem si s Burianem pohovořit. Tři dny jsem chodil okolo divadla, až jsem se odhodlal... Nakonec jsem se dostal do knihovny divadla. A vysedával na zkouškách, pozoroval Buriana. Přitom jsem psal Půlnoční vítr. Ukázal jsem to Burianovi – líbilo se mu to –, ale ve mně bylo vědomí, že nic nedovedu... Potom jsem se dostal na AMU a začal jsem žít hlavně školou.

A potom se vyznával ze svého vztahu k dramatu.

Drama je útvar značně specifický. Napsat divadelní hru, to je akt nepoměrně složitější než napsat lyrickou báseň. Proniknout tajemství dramatu, získat jeho důvěrnou znalost, k tomu je třeba dost dlouhé zkušenosti. Pro sebe jsem si vyvodil, že je třeba se o to nicméně stále pokoušet – a už deset let okolo dramatu koumám i teoreticky.

Oblíbení autoři?

Je jich víc. Každé setkání nechá stopu. Během let jsem se potkal s Čechovem, s Millerem... Celkem nikdy jsem nepodléhal Brechtovi, i když má

hry, které mám rád. Kde je ortodoxní v prosazování svých principů, kde je obnažená pedagogika, tam mi nesedí. Kde je ovšem básník a pedagog v harmonii, tam ho mám rád.

Proč je v centru jeho zájmu jen drama, proč ne taky próza?

Mne těší především přímá řeč. Proto nerad ve hře píšu scénické poznámky. Mimo drama je mi blízká poezie – báseň je taky trochu přímá řeč. A přímá řeč – to je nejpřímější projev duše. Mám zápisky z gymnaziálních let – a to jsou samé dialogy, odposlouchané ve vlaku, v hospodě a jinde. Žádný popis by to nemohl nahradit. Slovo je spjato s bytostí, takže z dialogu lze vytvořit – jako u Gogola – přímo fyzickou podobu člověka, div ne, zda byl tlustý či hubený.

Topol pochází z Posázaví, je mu nejen důvěrně známý, ale i niterně blízký venkovský život, venko-vané.

Když jsem se ve své třetí hře pouštěl do venkovské látky, trochu jsem se bál. Připadá mi ta látka zakletá. Nejen pro to, co se o venkově napsalo po válce, ale již dávno před tím – třeba za Jiráska. Vytvořilo se klišé, podle kterého se tvoří venkovský člověk, a projevuje se v jazyku, ve tvaru, všude. Moje zkušenost z vesnice se tomu vzpouzela.

Typ vesnice a jejích lidí – jak je v povědomí vlivem dosavadní literatury – není skutečný. Vše se změnilo vnějšně i vnitřně. Mně učarovala neobyčejná vlastnost venkovanů – že myslí metaforicky. Jejich slova jsou plná obsahu, lidé stojí za těmi slovy celým svým vnitřním životem. Víš, sedět s těmi lidmi v hospodě a poslouchat jejich vyprávění – starších o první, mladších o poslední válce – to jsou ohromné seance.

Často se diskutuje, jak dostat poezii do divadelní hry. Často se tam dostává neústrojně jako lyrický opar, máš dojem, že nesouvisí s postavami. Způsob je jediný: že tam poezie bude živá, když bude ústrojně spojena s postavami a jejich životem: a když bude hrát roli, jakou hraje v životě.

Na závěr Topolovo slovo o divadelní kritice a kritice vůbec:

Sprostáctví, které neargumentuje a jen nadává, je k ničemu, neposlouží ani autoritě kritiků, ani autorům. Já se učím raději spoléhat na své autorské svědomí a na obecnstvo. Avšak potěšily by i fundované kritické rozbory, opřené o znalost zákonů dramatu – abych se dověděl, kde se jim zpronevěřuji.

(1963)

Jen pravda je krásná

Na jaře příštího roku mu bude třicet let. Překládá Čechova a Shakespeara a napsal tři hry: Půlnoční vítr, Jejich den a Konec masopustu. Tato hluboká a krásná balada o zápase, který prožíváme, je jedním z největších zisků naší nové dramatiky vůbec. Její olomoucká, hradecká a pardubická inscenace byly v minulé sezóně nejvýš oceněny v soutěži k dvacátému výročí republiky. V minulých dnech jsme se také dočkali premiéry v Národním divadle, kde Konec masopustu režisruje Otomar Krejča.

Vím, jak máš rád domov, Poříčí. Čím bylo pro tebe dětství, které má takový význam v našem životě, a v životě umělce obzvlášť?

Kdybych se narodil jinde, mám podezření, že by ten vztah byl stejně intenzivní. To naší zásluhou se z jistého místa stane domov. Děti mají podle všeho hluboké vlohy, které se nám s odstupem let jeví div ne jako iracionální, sotva definovatelné – vždyť i v terezínské pevnosti si hrály a kreslily sluníčko, stromy a ptáky. Ale v něčem mi jistě Poříčí samo vyšlo vstříc: jsou tam pole a louky na kopcích, nezapomenutelné obzory – na ty jsem dodnes háklivý – opuštěné lomy, ve kterých pracovali ještě mí dědové, podivně teskné podzimky v mlze a dešti (každý rok se tam čeká na jaro), dva románské kostely, a potom tisíc a jedna věc, o kterých jednou vím a zase nevím, a kterými se můžu donekonečna probírat. Ale o tom by se dalo povídat dlouho, a stejně by se nic neřešilo – domov a dětství jsou naše tajemství.

Cos měl jako dítě nejraději? Myslím četbu, obrázky, hry, snění...

Tehdy mě toho bavilo moc, moc najednou, až jsem se později bál, že si nevyberu. I dneska mě trochu mrzí, že jsem si *musel* vybrat. A taky mi bylo líto, že ať dělám co dělám, vždycky jsem to jen já – snad i proto jsem pak začal psát divadlo, abych si tohle vynahradil. To nemá co dělat s převleký, ani s převtělováním duší. A tak jsem ve stodole provozoval

loutkové divadlo, a že jsem neměl loutky, hrály mi většinou věci – od puklého hrníčku až po lesklou brož z maminčiných bálových šatů. Kromě toho jsem byl vyslovený fanatik na pořádání her – od honiček a schovávaných až po improvizované války. A když jsem byl na pastvě sám, vymejšlel jsem si dialogy s „imaginárními bytostmi“. Bylo to většinou na břehu řeky a vyděsil jsem se, když mě někdo nahoře poslouchal.

Odkdy se datuje tvá láska k divadlu?

Já vlastně už ani nemám „lásku k divadlu“, není mi to dneska totéž, co psaní her. To se ví, taky jsem ochotničil, jako každý, taky mi to popletlo hlavu, ale k tomu, abych psal hry, mě vlastně přivedlo něco jiného: divadlo je jedna z mála her, kterou si mohou dovolit i dospělí, hrozně mě baví si vymejšlet a líbí se mi psát „přímé řeči“. I na románech mě zajímalo to, co je v „uvozovkách“. Proto také jediná empirie, kterou jsem se vážně zabýval, byly hovory lidí, to rád poslouchám. Dám jaksí na to, že „fyzické slovo“, pronesené slovo, je obrazem duše. Ale to říkám hodně stručně... V zánik divadla se mi nechce věřit. Bylo by to velice špatné vysvědčení pro všechny.

Byl jsi zprvu nějakou dobu u E. F. Buriana. Co jsi u něho získal? Měl vliv na tvou budoucí tvorbu?

Burianovi jsem vděčný za mnoho. Tak i za to, že když mi v osmnácti všechno selhalo (komu to v těch letech neselže?...), dal mi ve svém divadle zaměstnání (zprvu jsem tam byl jako knihovník). A protože přisuzoval mladým lidem nejružnější sklony, řek' mi hned napoprvé, jestli něco sepišu, abych mu to ukázal. Což se za nějaký čas stalo a Burian to pak inscenoval jako Půlnoční vítr. A to byl pro mne otřes a žádný „zdroj radosti“, protože jsem si nad tím uvědomil, že tady přestává hra a začíná práce, a že se tedy mám rozhodnout, že si mám vybrat. Zhrozil jsem se toho, jak málo umím a – při pohledu na jeviště – jak romanticky se šklebím. Pak jsem zažil jednu reprízu, na které bylo spartakiádní obecenstvo – upřímně se otravovalo a smálo se takřka všemu. Po té

repríze jsem se šel utopit do Vltavy. Jenomže v Revoluční třídě jsem vrazil do jednoho známého a skončilo to v hospodě.

Co tě přivedlo na myšlenku napsat Půlnoční vítr? A co ti dal ten první pokus?

To už ani nevím, to jsem byl nejspíš nešťastně zamilovaný a oblék' jsem to do „bájeslovného roucha“. Kmotrem byl Kosmas. Na jeden důvod si přesto dost určitě pamatuju: bál jsem se tehdy realistické hry, vůbec jsem měl k realismu nevraživý vztah, stranil jsem antickým básníkům a Shakespearovi a div si nevyčítal zrození ve dvacátém století v domnění, že už nic takového nebude možné. Jenomže tou mytologií cesta nevedla, a já se pak stejně do realismu pustil, v Jejich dnu, protože „jednou je to tady“ a člověk se tím prokousat musí. Ostatně se i žákům na Akademii doporučuje jistý čas kreslit „podle modelu“. Tak jsem to bral a tak to беру, a spoléhám na to, že se mi poznenáhlu podaří – aby nikdo nic nepozoroval – proměnit to v něco jiného. Pro to si člověk musí sám dělat předpoklady, hledat „styl“, hledat dramatický tvar a metodu, která mu bude opravdu sloužit, ve které mu bude dobře. Pokud jde o tento proces, jsem zatvrzelý evolucionista.

Studoval jsi divadelní vědu a dramaturgii. Co jsi tu získal nebo nezískal pro svou práci? Měl by každý dramatik projít takovou školou?

Na školu jsem pochopitelně nešel s tím, že budu dramatik, chtěl jsem nanejvýš být něco u divadla. Ale ani proto bych tam dneska nešel, radši bych studoval ornitologii nebo starý Egypt. Něco jsem i tam posbíral, ale zisk se, myslím, nevyrovná vynaloženému času.

Mnoho pro tebe znamenalo setkání s Karlem Krausem.

Když jsem se po Půlnočním větru divadla bál, stalo se, že na jednu sezónu přišel na školu jako učitel Karel Kraus. Ten mě začal ponoukat a znovu mě k divadlu přived'. Ne zrovna nejlehčí cestou, to je třeba říct, ale jiná by zřejmě mou náтуру netěšila. Jestli se vůbec při psaní her dá mluvit o profesi – já se vždycky budu tak trochu podezřívát z dile-

tantství – pak jsem to vědomí nabyt teprve u Krause. Až do setkání s ním jsem prostě nevěřil, že by existoval někdo, kdo může učit „jak psát hry“. K tomu je třeba výjimečného talentu, vkusu a taktu a schopnosti inspirovat. Žel bohu, náš jediný skutečný dramaturg nemůže v současné době pracovat v divadle, do kterého patří a pro které tolik udělal.

Konec masopustu přivedl svou složitostí nejednoho režiséra do rozpaků. Která z těch četných inscenací se ti nejvíc líbila?

Nedávno jsem se vykroutil z toho, abych k té hře nemusel psát nic do programu. Ale aspoň tohle: z inscenací, které jsem viděl, si velice vážím olomoucké a pardubické. Přesto jsem rád, že se to mohlo dělat v Praze s herci, na které jsem už při psaní tiše spoléhal, a že to s nimi moh' udělat zase Krejča, který, aniž bych přeháněl, té hře rozumí snad víc než já sám.

A teď otázku trochu příliš obecnou: Jaké poslání má dnes, podle tebe, drama?

Já si to tak vznešeně nemyslím, neuvažuju o „poslání“. Mne taky nikdo neposlal, jdu sám. To jsou často jen berličky, které mají nedochůdčatům pomáhat na nohy. Nechci vlastně nic jiného než svobodně vypovídat o lidské existenci, jak to poznávám na sobě i na jiných, a utěšuju se přitom, že to má cenu, a ne snad jen pro mne. Ale především se mi čím dál tím méně chce „zobrazovat“ a „působit na lid“. Nevím, proč by umění mělo být masové. Lidé se odjakživa dělili a dělí i nadále na milovníky sportu, baletu, piva, starožitností a výletů do přírody. Proč nepřiznat, že jsou i milovníci umění, milovníci pravdy, a proč s nimi nepočítat jako se svými diváky? Řekne se *přinášet krásu*, ale – to řek' Sokrates – „jenom pravda je krásná“. A ta se každému nelíbí.

Překládal jsi Čechova a Shakespeara. Jaké zkušenosti jsi zde získal?

Co mě nad Shakesparem příjemně překvapilo: když to při překládání vidí člověk tak zblízka, zjišťuje, že přes všecku slávu a nehynoucnost je to taky jen *udělané*. Teprve od té chvíle přestal pro mne být Shake-

speare ten „bububu“ – klasik, kterého člověk jenom obchází z uctivé
dálky. Kupodivu je to i autor – a myslím si to upřímně – u kterého se
můžeš poučit, třeba nikdy nestvořil žádnou školu, systém či organon.

(1964)

Slovo padlo na Josefa Topola

Jednoaktová komedie Ptáčník starého pána Václava Klimenta Klicpery a „hra ve snu“ mladého současného dramatika Josefa Topola se už brzo objeví (v režii druhého z obou) – poprvé 28. února – na scéně Divadla za branou. A nám se podařilo, díky pochopení vedení Divadla za branou a ředitelství Státního divadelního studia, zajistit pro naše čtenáře-studenty zdarma jedno uzavřené předpremiérové představení. Uskuteční se 23. února ve 13 hodin odpoledne a bude po něm následovat beseda s tvůrci zhlédnuté inscenace a uměleckým vedením divadla. Podobně, jako jsme to udělali v případě Činoherního klubu a pozvánky na předpremiérovou zkoušku hry Aleny Vostré Na koho to slovo padne, i tentokrát jsme položili několik otázek autorovi i režisérovi připravované inscenace. V tom předpremiérovém pracovním vypětí ho nebylo snadné sehnat, ale nakonec se to přece do uzávěrky stihlo.

Vždycky a všude se o vás píše jako o mladém dramatikovi. Kolik vám tedy vlastně je?

Zatím už třicet jedna.

Jste ženatý, máte rodinu?

Ženatý, a mám dva syny, jeden a půl a čtyři.

Kolik her jste už napsal a přeložil?

Hry: Půlnoční vítr, Jejich den, Konec masopustu, Kočka na kolejích, Slavík k večeri. Překlady: Romeo a Julie, Racek a Tři sestry (spolu s Karlem Krausem).

Které své literární práce si nejvíc ceníte a proč?

Necením, zajímá (a trápí) mě vždycky to, co právě dělám. Protože je to pořád ještě otevřená možnost: ta hra, kterou píšu, ten den, který

žiju – včerejšek je už v nenávratnu a napsaná hra je už „odepsaná“ a většinou v jiných rukou.

Která byla vůbec první vaše literární práce – neuveřejněná a uveřejněná, a kolik vám tehdy bylo?

Myslím, že Půlnoční vítr v Divadle E. F. Buriana. Bylo mi dvacet.

Čím jste chtěl být, když vám bylo ještě o deset méně?

To bylo čerstvě po válce, moh jsem celé dlouhé dny dělat „objevy ze světa“, který se nečekaně rozšířil a narostl, moh jsem pást koně s ruskými vojáky, prvně přicházet na místa celou válku zabraná Němci, vidět na vlastní oči zabití člověka, umírajícího koně, vlajkoslávu, nekonečné pochody zajatců, vítězné marše a zas zdechliny koní v žitě, hroby u cest a jásot z osvobození. To mě stačilo zaměstnat, právě tehdy mě opustila různá dětinská přání.

Kdy jste se rozhodl pro divadlo a která okolnost na toto rozhodnutí měla největší vliv?

Nemohu říct, že bych se „rozhodl“. Bylo to odedávna spíš pozvolné a podvědomé tíhnutí. Dodnes mě na divadle v podstatě zajímá ta „nemožnost“ i to „nezbytí“ dialogu mezi lidmi. I dialogy mých her nejvíc asi těží z tohoto napětí.

Vystudoval jste divadelní fakultu AMU, dramaturgii a divadelní vědu. Jak vám studium šlo a co vám především dalo?

Myslím, že to ode mne nebyla uvážená volba. Kdyby to šlo znovu, studoval bych radši něco „pořádného“, archeologii nebo ornitologii.

Jak vám bylo, když jste poprvé slyšel slova, která jste napsal, vycházet z úst herců?

Bylo mi nanic a dlouho mi trvalo, než jsem se odvážil zkusit to znovu. Píšu sice pro divadlo, ale to „veřejné provozování“ mě vždycky znovu poleká. Závidím pak prozaikům, jejichž práce si každý může v tichosti

přečíst doma, v klidu a uvážlivě. Divadelní představení je jakási kolektivní psychóza, a každé divadlo vlastně dělá všechno pro to, aby ji vyvolalo. A já se psychóz, obzvláště davových, trochu štítím i děším. I takto umocněné nadšení i mnohonásobná lhostejnost mě vždycky něčím skličovaly.

Myslíte si, že jsou herci, kteří dokážou zcela splnit představy autora?

Nemyslím, že „zcela“, ale nebylo by to ani dobré, ani přirozené. Dobří herci přece nesou taky svou kůži na trh v postavě, kterou vytvořili. Je to trochu jako v muzice: to, co jste napsal pro housle, slyšíte najednou ve viole, ale to nemusí vadit, když je to dobře zahráno. Dobří herci dávají krev autorským a režisérovi představám a v jistém smyslu nasazují život za své postavy: ve vzrušených situacích se jim opravdu zrychluje tep, silněji rozbuší srdce, blednou a potí se, zoufají si pro pouhou větu, která „jim nejde“.

Proč překládáte?

Je to nejlepší způsob, jak důvěrněji poznat jiného autora. Pobýt například dva roky se Shakespearem nebo u Čechova vydá za mnoho jiných, více či méně užitečných setkání a studií.

Vystudoval jste dramaturgii. Domníval jste se někdy, že z vás bude režisér?
Nedomníval jsem se a nedomnívám. Být režisérem, to chce specifický talent, umět sdělovat své představy jiným způsobem než literáti, to je jiná komunikace.

Přesto ale nyní režírujete?

Myslím, že to bude výjimečný pokus, ale jednou jsem to chtěl zkusit, a když se naskytla příležitost – a Krejča sám mě k tomu pobízel – využil jsem toho.

Je dobré, když si autor režíruje svou vlastní hru? Není touto koncentrací ochuzen její výklad o jeden profesionálně „znalecký“ pohled?

Nevím, jestli je to dobré, někdy to ale může být zajímavé. Je to podobné jako s herci: i režisér svým pohledem, tím, co ze hry přečetl, může přinést některé „nežádoucí deformace“, může přehnaně zvětšit nebo naopak utlumit některé významy, pokud je přímo „nezabije“ nebo neobráť naruby. Svůj velký klad jistě cizí režie má: vašemu textu možná ubude na vnitřní autenticitě, ale zároveň, protože je realizován přes rezonanci v jiném umělci, je tu větší naděje, že bude v jeho interpretaci čitelnější.

Co myslíte, jaké by mělo být divadlo? V čem vidíte jeho smysl v současném světě?

S divadlem je to jako se vším. Divadlo si sotva může hrát na mesiáše. I když stále chce vést dialog s diváky a nechce se vydat pošetilé samomluvě, i když se nechce vzdát svého podílu na věčné „obnově světa“, jeho prostředky jsou omezené. Říká se, že dělá dost už tím, když nelže, když nepřikrášluje ani neočerňuje pravou podobu světa, když aspoň věrně nastavuje zrcadlo. Ale i to je ošidný přírůstek: protože mechanický. Kdo z živých je schopný touhle mechanickou objektivitou „obrážet svět“? Stačí jedna příhoda na ulici – a kolik svědků, tolik názorů na to, co viděli: každý uviděl trochu jinak! Někdo je citlivý na zvuky, jiný na barvy, někdo se nezřízeně baví tím, co jiného deprimuje, a kolikrát nás pohorší to, nad čím jiní jen mávnou rukou! – Mám rád autory, jejichž svět má tu důvěrně známou rozlohu lidské pošetlosti, to rozpětí od smíchu k ironii, od vášnivého zamilování k nejzoufalejší skepsi.

O čem je váš Slavík k večeři? Jaká je to hra?

Nezlobte se, takové otázky zodpovídám nerad. Je to hra o životě, samozřejmě, ale taky hra o život. Kdybych věděl, „o čem je život“, nepsal bych hry, nezajímalo by mě to, netěšilo a nebavilo. Kdybych uměl říct jednou větou, o čem je třeba tahle poslední hra, řekl bych tu jednu větu a nepotřeboval bych na to jedenatřicet stránek, což – realizováno na divadle – znamená víc než hodinu času. Ani dost dobře nechápu uspo-

kojení lidí, kteří potřebují vyměnit živý obraz za holou definici. To ať si dělá věda, ta nám často předkládá k uvěření objevy, které si při nejlepší vůli musíme jenom „mechanicky nadřít“. Jako kdyby věta „člověk je tvor pospolitý“ mohla postihnout člověka! Může to být i pravda, ale uspokojilo to už někdy někoho? Dověděl jsem se ve škole ledacos o stromech a sově pálené, o motýlech, ale v mých očích to hodně zůstalo dlužno skutečným stromům, živé sově pálené a živým motýlům. Dověděl jsem se ledacos o páření holubů, o jejich hnízdění, o struktuře jejich peří, v čem jsou užiteční, v čem škodní, ale nic z toho nevystihlo jejich něhu a krásu, tedy to, proč k nim člověk tak podivně přilnul, proč se mu líbí, proč je má rád.

Proč vedle své hry uvádíte v jednom večeru právě starého Klicperova Ptáčníka?

Proč? Na to by měla odpovědět inscenace. Je to básnická hra, neobyčejná hra.

Pocházíte z Poříčí nad Sázavou. Jaký vztah má to, co píšete, k vašemu rodišti?

Zatím skoro všechno jsem udělal tam. Je to takové bezpečné místo, které mě soustřeďuje.

Co čtete? Kdybyste měl vybrat jednoho nebo dva autory, které byste našim čtenářům doporučil, kteří by to byli?

Každý máme v literatuře své trvalé i sezónní lásky. Z těch trvalých je to Stendhal. Momentálně jsou to dva zážitky z knihy Curzia Malaparta Caput a Trumana Capota In Cold Blood, o níž jste kdysi ve Studentovi psali a jejíž recenzi s ukázkami přineslo poslední číslo Světové literatury.

Co nejraději děláte? Máte nějaký koníček?

Už o něm vlastně byla řeč: chovám holuby. Takže kromě Svazu spisovatelů jsem i členem Svazu pro chov drobného hospodářského zvířectva.

*Co myslíte, že má pro mladého člověka největší cenu?
Mládí?*

Tím otazníkem skončil náš interview jednoho nedělního odpoledne v kavárně hotelu Belvedere. Co zbývá? Dodat, že obě aktové hry, které uvidíte, se opírají o mladé herce souboru Divadla za branou, že v nich hrají nedávní absolventi divadelní fakulty H. Pastel'ková, M. Masopust, J. Klem, J. Zahajský a další členové divadla Zd. Martínek, Fr. Řehák, B. Dolejšová, hosté J. Derková, J. Lír a O. Krejča mladší a že výpravu k inscenaci dělali M. Medek a arch. J. Wagner. S těmi všemi se setkáte, když si neprodleně, nejpozději do 22. února, vyměníte v pokladně divadla (od 10 do 18 hodin) nahoře otištěnou poukázku za volnou vstupenku. Na shledanou se těší

Redakce Studenta

Divadlo za branou

(1967)

Dělám si na tuhle zemi stejný nárok jako jiní, i kdybych tu měl pěstovat jen holuby

Bezprostřední styk s interviewovaným je tak trochu společenským aktem. Je-li člověk novinářem zhruba třicet let, zvykne si, nemívá trému, není vzrušen. A přece setkání s Topolem, který je o třináct roků mladší než já, je pro mne událostí. Bude se mi to asi těžko vysvětlovat, nicméně i tak to zůstává skutečností. On je prostě prazvláštní člověk. Vůbec ne uzavřený, odměřený, studený, povýšený, takový typ lidí mě nevykolejuje, nutí mě spíš, abych reagoval podobně. Topol celou svou osobností vyzařuje laskavost, dobrotu, samozřejmou moudrost, třebaže když s vámi hovoří, vypadá spíš zakřiknutě, když odpovídá, jako by koktal, protože velmi obtížně hledá slova. Pozoruju ho a připadá mi jako nějaký dávný vesnický písmák (ovšem v mladších letech).

Když vstoupíte do jeho domu pod Pražským hradem, všude jsou pytle cementu, cihly, sloupky a nevímco ještě. Je to dům – památka staré Prahy. Topolovo potěšení a starost. Kousek po kousku mu dodává obnovovanou krásu. A té dřiny! Těch hodin, těch měsíců, těch roků! Všechno vám ukazuje, s chutí vypráví, kde a jak co bude, až všechno bude hotové. Tady prožívá většinu času.

Touha po starých domech, chalupách, nábytku, ozdobách a nádobí je dnes módní. U Topola to není móda, ale potřeba. V něm, v jeho zájmech se dnešek stále snoubí s minulostí. Jeho hry jsou – možno říci – moderní, ale jeho osobní zájem sahá do doby národního obrození. Nic nedělá pro efekt. Ani v domě, ani ve svém životě, ani v tvorbě. Skromný až k stydlivosti. Vypadá velmi mladistvě, ale vyrovnaný je se vším, jako by mu bylo osmdesát.

Mohl bych o něm psát a psát, ale jemu by to určitě bylo proti mysli. Bojím se již i toho, co jsem napsal. Těžko snáší takové to novinářské kadeření slov.

Náš rozhovor byl – tuším – teprve naším třetím setkáním za dvacet let. Proseděli jsme celý večer 10. června 1976.

O mladých umlčených spisovatelích je dost slyšet. O vás se skoro nemluví. Je okolo vás ticho. Žijete zřejmě nějak stranou. Tak se mi aspoň zdá, protože jsem o vás již dlouho neslyšel. Za poslední léta jsem se s vámi srazil, když jste mi poslal příspěvek do sborníku k Werichovým sedmdesátinám. To vlastně bylo jediné naše setkání... Čím je to ticho okolo vás?
... hm... jsem zrovna tak zmožený. Se mnou ten rozhovor budete mít těžký... co má být o mně slyšet?

To vám konkrétně neřeknu. Ale třeba když se na vás dívám ze svého hlediště, tak vím o Vaculíkovi, co s ním je, co dělá, stejně tak vím o Havlovi nebo Kohoutovi, Klímovi, Pavlíčkovi a tak podobně. Ale o vás nic.
To bude mým způsobem života. To bylo i dřív. Proč bych se teď choval jinak než jindy. Spíš se některé staré zvyklosti ještě utužily.

Vy jste asi taky hodně zaměstnán tady tím barákem, máte tu jistě hodně roboty. Kdy jste to koupil?

Před pěti lety. Je to renesanční domek, památkově chráněný. Byl v žalostném stavu. Zřejmě za posledních padesát let do toho nikdo neinvestoval halíř. Památkáři, ačkoliv to běžně dělají, v mém případě odmítli poskytnout jakoukoli pomoc, i finanční. Za necelý rok potom, co jsme to koupili, jsem se octl v situaci, v jaké jsem podnes. Navíc před dvěma roky měla žena těžký úraz. Musel jsem se starat o děti, žena nebyla celý rok mobilní. Tak ze snu o tom domu zůstalo nakonec torzo. Spodní polovinu jsme museli prodat.

Muselo to stát dost peněz. A zřejmě do toho taky musíte nemálo vrážet. Kde berete peníze? Nezlobte se, že se vás na to ptám, ale sociální postavení – vás

jako spisovatele dnes – mě moc zajímá. To jste měl úspory, nebo dost vyděláváte?

Úspory? Padly na koupi domu. I tak jsem si musel ještě vypůjčit a půjčku jsme spláceli donedávna. Žena je v invalidním důchodu, bere měsíčně 430 korun. Tady na domě všecko, na co stačím, si dělám sám. To, co vidíte, jsme kousek po kousku udělali s jedním starým zedníkem. Padne na to moc času. Každá volná chvíle. I tak jsou potřeba peníze. Musím vydělávat. Dost těžce... Věděl jsem už tři měsíce před likvidací Divadla za branou – byl jsem první propuštěný –, že mi žádné místo nedají, že se o mne nehodlají postarat, tak mi to řekli. Taky po nesčíslných pokusech jsem místo sehnat nemohl. Zkoušel jsem to všude. Ně kterým známým se zpočátku zdálo, že bych se mohl takzvaně udržet v kultuře. Občas mě někdo někam poslal. Zkoušel jsem to v Krátkém filmu, v Parku kultury a podobně. Marně. Někde – a to už byl úspěch – si vyžádali kádrové materiály, nechali mě vyplnit dotazníky a že mi dají vědět. Abych časem zavolal. Buď z toho nebylo nic, nebo se zapírali. Jeden z vedoucích v takovém podniku mi řekl, že v roce 1968 taky hledal místo. Ať vím, jaké to je... Byl bych rád někam do muzea, archivu. Od studentských let jsem se zajímal o české obrození, takže bych si tam mohl i studovat. Ale nepřicházelo to v úvahu. Bylo mi řečeno, že nesmím být zaměstnán v žádné centrálně řízené instituci. Jinde, jako například u podniku, který se stará o pražské zahrady a parky, kde jsem chtěl dělat cokoli, to naráželo na kvalifikaci, mohli mě přijmout pouze jako pomocnou sílu za ubohý plat... Časem se mi podařilo dostat se do nakladatelství Vyšehrad jako korektor. Vzali mě na tříměsíční zkušební dobu. To nakladatelství, jak víte, patří křesťansky orientované lidové straně. Proč by nemohli udělat dobrý skutek? Vedoucí činitel nakladatelství mi dokonce důvěrně sdělil, že se mi časem postará o místo redaktora, že je mu hanba nabízet mi korektorskou práci a tak. Jenže po dvou měsících mi zase sdělil, že mi bohužel nemůže dát ani tu korektorskou práci. Prý na zásah z Národní fronty. Chvíli mě to nechali dělat externě, pak ani to nebylo žádoucí. Po dalších bezvýsledných pokusech

jsem se nakonec stal na půl úvazku administrativním pracovníkem Lyry Pragensis. Z toho se ovšem žít nedá.

Ale čím se živíte?

Překlady. Dělán je pod cizím jménem. Protože mé překlady jsou nepřijatelné.

A zbývá vám čas na vlastní psaní? Nedávno se mi dostala do ruky vaše hra Dvě noci s dívkou, která vyšla v edici Petlice.

Tu hru jsem dokončil už v roce 1969.

A píšete teď?

Čas od času se mě na to někdo ptá. Ale já nemám na psaní čas. Musím vydělávat, to jsem vám už říkal. Ve volném čase dělám tady na baráku. V noci se mi zdává o tom, co bych rád napsal. Ale teprve vloni v listopadu jsem sedl a psal. Tři dni a tři noci. Když jsem to dopsal, založil jsem to a od té doby jsem to neviděl. Spoléhám na léto, že vybyde chvíle, abych se na to podíval.

Jaká je tedy bilance vašeho psaní z posledních šesti let?

Chudá. Snad jen to z loňského listopadu. Pravda, napsal jsem pár veršů. Myslím na ně, když přidávám zedníkovi... Je toho málo. Taky se skoro s nikým nevidím. Myslím kolegy literáty. To je vidět i na tom, jak se mi s vámi těžko hovoří. Odvykl jsem obcovat se slovem. Ale neberu to jako neštěstí. Zatím to spí, ještě to neumřelo.

Znamená to opravdu, že za těch posledních šest let nic nemáte?

Snad to z minulého listopadu je hra od A do Zet. Těžce nesu, že na tom nemohu dál dělat. Byl jsem zvyklý zahnat ovce do ohrady a potom je stříhat. Ale k tomu potřebuju hluboké soustředění. Jenomže vyšetřit si jednu nebo dvě hodiny – to se dostanu leda na práh...

Setrváváte pořád u dramatické tvorby? Nebo snad máte v hlavě jiný žánr?

Jiný žánr? Zatím ne. Obdivuju prózu, ale zatím jsem to nezkusil. Asi nedovedu vyprávět. Možná že mě ten dar potká ve stáří. Je pravda, že mě to dřív nebavilo. Psal jsem hry, protože je to samá přímá řeč. Žádné řeči okolo.

Ale ve Dvou nocích s dívkou máte řadu poznámek...

Tam jsem se překonal. Krejča říkal, že to je napsáno s režijní knihou. To jsem poprvé ztratil ostych nebo nechut' tyhle věci zaznamenávat. Dřív jsem váhal nad každou poznámkou v závorce – snad i proto, že mi bylo proti mysli tolik hercům předpisovat.

Kdy se u nás naposledy hrálo něco od vás?

V březnu 1972, v Divadle za branou. Bylo to třinácté představení zmíněných Dvou nocí s dívkou. Asi rok před tím byl ještě pokus v Olomouci inscenovat mou prvotinu Půlnoční vítr. Ale v krajském tisku je za to surově napadli, tak to hned po premiéře stáhli.

Ale proč vás vlastně divadla nehrají?

Rád bych věděl, jestli by mi někdo odpověděl, kdybych se zeptal. Je pravděpodobné, že neexistuje žádný psaný zákaz, jenom se obecně ví, že mé hry nejsou žádoucí... To máte jako s pražskou premiérou mé poslední hry v roce 1972. Těch třináct představení – většinou na zájezdech po venkově –, to vlastně byly veřejné generálky, jak bylo u Krejči zvykem. Vlastní premiéra se měla uskutečnit v Praze koncem března. Už byly natištěny pozvánky i plakáty. Tehdy byl ředitelem divadla Ladislav Boháč. Telefonovali mu z ministerstva, že nedoporučují uvést premiéru mé hry, ale rozhodnutí ponechali na něm. Tehdy se ještě myslelo, že když se to takzvané doporučení poslechne, zachrání se divadlo. Ale v červnu přišel třířádkový dopis ministra kultury, kterým se divadlo zrušilo bez jakéhokoliv vysvětlení...

Když uvažuji o vaší dnešní situaci, někdy si říkám – má to možná kvůli spolupráci s Otomarem Krejčou. Jenže Krejča dál režíroval – po nedlouhé přestávce – a nyní mu bylo povoleno režírování dokonce v zahraničí...

Na to se mě lidi často ptají, mají dojem, že já jsem to z divadla odnesl nejvíc. Nevím... Při likvidaci divadla Boháč prohlásil, že všem bylo přislíbeno odpovídající zaměstnání, že i Krejču nechají dělat, pouze vyňali dramaturgii – tedy Krause, Balvína a mě.

Pomohli vám potom kolegové z divadel?

Někteří se pokoušeli prosadit aspoň mé překlady Shakespeara nebo Čechova, ale neuspěli.

Proč neuspěli? Proč to tak je? Co vy si o tom myslíte?

Nevím. Četl jsem někde, co měl prohlásit Hužera na ustavujícím sjezdu dramatických umělců, že podle mých her musí v téhle společnosti všechno krásné zahynout... Taky jsem slyšel, že moji poslední hru uváděli leckde jako odstrašující příklad: co je ještě možné. Viděli v ní politický jinotaj... Když byla zastavena, herci byli otráveni. Nutili ředitele Boháce, aby pozval na uzavřené představení odpovědné pracovníky z ministerstva, ať se otevřeně vyjádří. To ještě Husák říkal, že strana povede otevřený politický boj, že bude argumentovat svoje stanoviska. Boháč se o to pokoušel. Marně. Nebyl zájem.

Jak na vás působí naprostá absence styku s diváky?

Hm, zrovna nedávno jsem o tom přemýšlel. Divadlo jako takové mi nechybí. S Divadlem za branou mě pojily dlouholeté přátelské vztahy. Ale už tehdy jsem věděl, že bez divadla a jeho zákulisí bych se obešel. Tohle nejmíň postrádám... Na jednu věc myslím se smutkem. Byl jsem člověk dost pomalý. Ta poslední hra se měla stát podlažím pro něco dalšího. A je to přervané. Zřejmě se divadelní hra – vedle jiných žánrů – dá nejhůř psát do šuplíku. S prózou nebo s básní si každý někam zaleze, může s tím být sám. Ale hra patří na jeviště. Je trojrozměrná. Bez herce je jí sotva půl. Divák – ne už čtenář, který čte v posteli, v tramvaji, na dovolené –

dává hře třetí rozměr. Pro divadelní hru platí tento trojúhelník: autor – herec – divák... Režisér je pouze živý zprostředkovatel těchto tří, funkce podobná té, jakou ve společenském dění by měl zastávat dobrý politik – funkce inspirovaná a inspirující.

Člověk si může namlouvat, že si píše pro sebe – když píše hru, chtěl bych hmatat za postavou herce, za hrou diváka... Já dřív ani neuměl psát pro pomyslné divadlo. Dokonce jsem často počítal s určitým hercem, viděl jsem ho v tom. Přesto v tom posledním textu z loňského roku mi absence konkrétního divadla, pro které píšu, pojednou nevadila. Třeba to je osvobození od konkrétního divadla a nemusí to být na škodu... Když jsem začínal, když Krejča při Národním divadle formoval autorskou dílnu, těžce jsem nesl, že mě od počátku nutili do „velké“ hry. Bylo mi dvaadvacet. Spíš by mě bylo těšilo zkusit to jinde, blíž své generaci, kde nejste zavalení takovou odpovědností – kde se taky dá improvizovat, dělat legrace, hlouposti... Třeba si to vynahradím až teď, sám pro sebe.

Hraje se něco vašeho v cizině?

Pokud vím, všechny smlouvy vypršely. Nevím, že by se něco hrálo. Neměl jsem to zařízené. Poslední země, kde mě hráli, bylo Polsko. Chtěli hrát dál, ale to jim prý – z naší strany – taky nedoporučili.

Kdy jste byl naposled v cizině?

V létě 1969. Tužil jsem, že to je nadlouho naposledy. Sbalil jsem ženu a děti a jeli jsme do Itálie. Na hranici nás vytáhli z vlaku, že nemám v pase všechno v pořádku. Půl dne jsme se dohadovali. Nakonec nás pustili. Ten úředník na hranici mi povídal: Jestli tam zůstanete, tak u mne nejste chlap... Já mu povídal, až se vrátím, pošlu vám z Prahy pohled. Taky jsem mu ho poslal... Zjara 1972 jsem měl jet do Paříže, něco mi tam hráli. Přišlo oficiální pozvání. Volali z ministerstva, že mě tam chtějí poslat na tři dny. A mezitím v divadle zastavili mou hru, takže mě nikam neposlali. Stejně jsem už v té době neměl pas.

A nemáte v úmyslu někam ven vyjet?

Nemám. Není čas. Ani mě to nenapadlo, i když – stýská se mi po Itálii. Tam to miluju...

Sledujete současnou dramatickou tvorbu, ať domácí nebo zahraniční?

Moc ne. Do divadla chodím minimálně. Zas je to především otázka času. Nahodile občas něco vidím v televizi. A cizí hry? Nevýhoda je, že dřív jsem dostával zahraniční texty nebo si je sám obstaral, když jsem byl venku. Teď už mi řadu let nechodí. A když je člověk odkázán na to, co se mu náhodou dostane do ruky, je to bída.

Co vás v posledních letech v divadle zaujalo?

Zabolelo?

Ne, zaujalo...

Já jsem slyšel zabolelo... Myslíte ta poslední léta?

Jistě.

To máte těžké. Na některá představení si vůbec netroufám jít. Nuda v divadle je to nejhorší, co znám... Nedávno jsem vzal maminku do Národního na Kočičí hru. Byl jsem šťastný z Medřické. Nebo jsem viděl libereckého Krále Ubu, divadlo Ypsilon. To byla radost! Spousta mladých lidí. Ohromná atmosféra. Dřív jsem občas zašel do Činoherního klubu. Teď už se bojím jít i tam, když jsou o tom divadle takové zvěsti... Udělá mi radost, když vidím, že navzdory všemu je divadlo ještě naživu, třeba v jednom jediném představení, ve výkonu herce, v práci režiséra... Že není absolutně mrtvolno.

Rád bych, kdybyste se na chvíli mohl ohlédnout zpátky na těch dvacet let, na dobu, která uplynula od vaší první premiéry, kdy jste se jako mladík náhle objevil s prvotinou Půlnoční vítr. Co to bylo vzruchu tehdy, jak se o tom mluvilo a psalo!... Jaký máte pocit z toho dvacetiletého období?

To je rozsáhlé téma... Zjišťuju, že to nucené zastavení je i určitým dobrem. Člověk ve čtyřicítí začíná znovu. Tedy omládne... Přinejmenším vás to donutí podívat se nazpátek, čím je ta cesta vroubená. Tak mi teprve došlo, že jsem tady už dost dlouho, že dost pamatuju... Myslím třeba na to, jak moje generace – Havel, Linhartová a jiní – mohla ve své době přijít ke slovu. Jak se mohla uplatnit v literatuře, na divadle, jak se mohla vyvíjet v konfrontaci s jinými... Přijde za mnou devatenáctiletý chlapec, ukáže mi své texty. Stalo se to před rokem. Vidím na něm, že touží dostat se na světlo boží, aby ho hráli, tiskli. Nezdá se mi, že by se moc staral o to, do jakých okolností přichází... A teď si vzpomenu na své začátky. Na dobu, kdy jsem přišel z venkovského gymnázia do Prahy. Co jsem tehdy věděl?... Začás jsem zjistil, že třeba takový Jan Grossman, vedle kterého jsem pracoval v Burianově divadle, má už za sebou celý osud... Nám bylo v únoru 1948 dvanáct třináct let. Co jsme věděli o Stalinovi? Rusy jsme tři roky předtím vítali jako osvoboditele. Před námi byli ti, kdo se projevovali už za války a prošli už ohněm. Pamatuju se, jak mě někteří brali s nedůvěrou. Burian byl dost velký podivín na to, aby inscenoval hru devatenáctiletého kluka, když ho zaujala. Jistý generál – Burianovo divadlo patřilo tehdy pod armádu – nařkl o premiéře mou hru z defétismu. Burian s ním hodinu chodil pasáží U Rozvařilů, hádal se, gestikuloval, aby mě pak před generálem demonstrativně objal... Všude mě ukazoval. Přivezl mě i na Dobříš do zámku na seminář dramatiků. Začal jsem vnímat pozadí, chápat souvislosti. A začal jsem se stydět, že já mohu... a tady okolo chodí dost talentovaných lidí, kteří živoří nebo jsou umlčeni, často pronic zanic... Vysvětloval jsem si to tím, že nejsem popsáný, že jsem byl tabula rasa. To snad umožnilo vystoupit mnohým z mé generace. Že jsme jako v příznivém stínu, z milosti chvíle mohli po nějakou dobu psát, žít, projevovat se, i když se to neobešlo bez kolizí, bez potíží... A zase zákonitě došlo k tomu, co žijeme nyní. Teď my jsme ti popsání a vedle nás vyrůstají noví mladíci, tabula rasa jako tehdy my. Mám se na ně dívat spatra, s nedůvěrou, jako tenkrát někteří na mne?... To bude náš problém – jak se zachovat k mladým, kteří zas jednou dostanou šanci, zvláště teď, kdy

byly odepsány dvě generace kumštýřů... Těžko je zatěžkávat svými osudy. Těžko po nich chtít, aby mlčeli... Ale taky těžko přejít mlčením, když si neuvědomují, jak snadno lze zneužít „nepopsanosti“, jejich přirozeného dychtění po publiku. Když si neuvědomí – ve vlastním zájmu – že ze všech možností, které se jim nabízejí, je pro umělce možná jen pravda... Všichni jsme to zažili. Viděl jsem už moc komedií i tragédií...

Když vy jste náhle byl na suchu, když jste se ocitl bez divadla, bez zaměstnání, bez zájmu divadel o vaše hry, prostě bez možnosti se realizovat jako dosud, měl jste pocit vzteku nebo zklamání – nebo jaký jste vůbec měl pocit?

Vztekat se je plýtvání silami. Ale nebyl jsem ani zdrcený. Byla to jakási milost, že jsme pár let prostě mohli, že se tady už i rozumně mluvilo a relativně svobodně uvažovalo. Aspoň ochutnat svobody. Kdo to zažil, už se té chuti nezbaví... Spíš mě mrzí někdy, že jsem – dokud to šlo – byl tak pomalý, plachý, roztěkaný, že jsem neudělal víc... Jinak jsem fatalista, vždycky připravený na to horší. Tušil jsem, že v tomhle zeměpásu to nemůže skončit jinak, než to prozatím dopadlo. Tedy snad realista, ne fatalista... Je skličující, když země malá jako my tak mrhá talenty svých lidí, a tím nemyslím jen umělce, literáty. Ten osud, který postihl intelektuály, mě tolik neznepokojuje. To jsou lidé vědomí, a proto i odpovědní, měli by ten osud unést. Mají sílu zachovat si kontinuitu. Taky vím o mnohých, že si vedou statečně. Větší starost mi dělá úděl obecného lidu. Úděl těch lidí, kteří nejsou danou situací schopni přesáhnout ani myšlením, ani citem, ve kterých se projevuje pouze ta dravá života-schopnost: že žít se dá za každou cenu... Tu a tam potkám bývalé kamarády, vidím, že se chápou příležitosti, dělají kariéru, neváhají proto vstoupit i do strany a s důvody se bodře netají. Kdyby odmítl výhodné místo, slibné povýšení, spojené s členstvím ve straně, nesměl by ženě na oči, tak mi to jeden řekl. Takových je dnes většina a náš osud závisí na nich. I naše mlčení.

Tak mě napadá, byl vy jste vůbec někdy někde organizován?

Jenom u holubářů. A tam jsem dodneška. Od patnácti let jsem členem Svazu chovatelů drobného zvířectva. I v tom svazu před časem rozesílali členstvu něco jako kádrový dotazník. Já ho nevyplnil. Naštvalo mě to. Ale nic se nestalo. Nebyl jsem organizován ani v odborech, jen snad půl roku, když jsem byl u Buriana.

V jakém směru vás nejvíc zasáhla ta změna, která nastala ve vašem životě po likvidaci Divadla za branou?

O materiální stránce bych nemluvil, i když mě to postihlo krutě a shánět tak svízelně místo je otrava. Je to ponižující. Ale když je člověk mužský, má se umět uživit v každé situaci. Mě baví dělat. I dřít s lopatou – odjakživa jsem se děsil jenom kancelářské práce, úředničiny... Nejspíš mě to postihlo citově.

Říkal jste, že jste realista. A nyní mi říkáte, že vás to asi nejvíc postihlo citově... Když jste to tušil, nemohl jste prožít zklamání. Nikdy jste nebyl komunistou, tedy ani v tomhle punktu jste nemohl být raněn událostmi. Jak tomu tedy rozumět?

To se nevylučuje... Podívejte, já tomu pražskému jaru moc nevěřil. Někdy mám pocit, že mají pravdu ti, co o něm dnes mohou mluvit oficiálně. Mnozí jsme byli v opojení průvanem chvíle. Pamatuju si, jak jsem to vášnivě sledoval, ale zároveň jak mě to deprimovalo. Neopouštěl mě pocit, že jsme se pustili na tenký led, že toho chceme vyřešit moc najednou a že to je moc unáhlené, křečovitě... Neměl jsem ani důvěru k některým lidem, kteří tehdy mávali praporem. Snad že jsem je pamatoval, jak se chovali v padesátých letech i v dobách nedávných. Tím spíš – zdálo se mi – se teď předstihují v odvaze a pokřikují, aby zastřeli svou někdejší podobu, aby se s ní demonstrativně rozešli. Jenomže co spraví křik. To všechno chce práci, dobrou inteligentní práci. I když máte napsat fejeton. Natož pohnout dějinami... Když v průběhu jara 1968 chodily různé ankety, nerad jsem na ně odpovídal. Nemám rád,

když se ode mne čeká, že vysypu z rukávu nějaké moudro. A ještě že v tom jeden druhého budeme předstihovat...

Prosím vás, ztratil jste přátele, když se o vás přestalo psát, když vaše hry přestali hrát, když jste vlastně oficiálně přestal existovat?

To se stává, to je banální. Na to už Čelakovský má dost pořekadel ve svém Mudrosloví, jako: Oheň zlato, nouze přátele zkouší... Dobří zůstali. A stanou se i dojemné věci. Náhle se v nové situaci vynoří skvělí lidé, o kterých jste předtím nevěděl. Podaná ruka přijde odněkud, odkud to člověk ani nečekal.

Už jste se sám zmínil a šedesátém osmém roce. Však jsem k němu pro vás měl stejně otázku přichystanou. Když si ten rok srovnáte s jinými roky svého života, znamenal pro vás něco zvlášť výjimečného?

Jsem někdy jako kůň. Ve vypjaté situaci žiju instinkty... Někdy v zimě 68 jsem byl v Činoherním klubu a tam – je to divadlo! – se začerstva vědělo, že se něco děje. Pak to propukávalo. Byl jsem z toho nervózní. Asi jako ten, kdo má garsonku, skrovnou, nepohodlnou, ale už si na ni zvyk, a najednou mu našeptávají, že může získat celé apartmá. Zmocní se ho potěšení a přitom ho hryže úzkost, aby to nebyl jenom trik, aby nakonec nepřišel i o tu garsonku... Chtěl jsem si uchovat chladnou hlavu. Snad proto jsem začal docházet do Památníku písemnictví. Houževnatě jsem si tam studoval jedno téma z českého obrození. Chtěl jsem z toho udělat knížku, je to starý nápad ještě z dob benešovského gymnázia. Přehraboval jsem se v balících rukopisů. A jezdil na Sázavu za holuby. U stodoly jsem zasadil révu Müller Thurgau, prý to víno měl Dubček rád – uschlo to, neujalo se to. A chystal jsem si poslední hru... Tak jsem chtěl čelit obecnému neklidu. Marně. Nedalo se tomu uniknout. A přitom jsem si říkal o tom všem dění, aby to nedopadlo jako s tím diskobolem, který jen hodí něco do prostoru a – nic. A skutečně se mi zdá, že bylo hozeno něco do prostoru a že to snad ani nikam nedopadlo. A jestli dopadlo, ani to ze svého místa nemohu sledovat... Často vzpomínám na ty kluky po Palachově smrti.

Předtím jsem je vídal po hospodách, ukecané nebo flegmatické... Takoví chuligánci, a jak byli najednou zmužilí, jemní a důstojní! Tehdy jsem měl pocit, že něco pokřiveného se narovnává, že se dějiny skutečně dějí... Jenomže. Pomalu se to začne ucamrávat, jde to všechno do ztracena a pak přijde kocovina. Zas je vídám po hospodách. Se zažklou vráskou... Já byl snad ve své kůži až po osudném srpnu. Až po maléru. Bylo po svátcích, přišly všední dny. První prognózy byly děsivé. Fáma chodila za fámou. Že Černík řekl to a pak zas ono. Že se má radši jet ven do zahraničí a počkat, co se z toho vyvine. Naše divadlo jelo. Já s tím nesouhlasil, věděl jsem o smutku, který tady padne na lidi, stálo za to hrát pro ně. Jeli tedy beze mne. Chodil jsem po Praze. Všechno jsem vnímal. Až přišlo k Palachovi. To se do mne zapsalo na celý život. A pak přišel hokej se Sověty, který jsme sledovali u Medka, vezli jsme kamaráda na nádraží a nadobro uvázli v davu na Václavském... Opsalo to kruh. Co jsme si nadrobili, to jsme si snědli. V politickém žargonu to nazvali normalizace.

Zdá se vám, že ty prudké politickomocenské změny u nás způsobují podstatné změny v psychice a charakterech našich občanů? Jestli podle vás ano, jak byste charakterizoval ty změny?

Jistě. Vidíme to všude. Jedni, příslušníci vládnoucí strany, se ještě víc utvrdili i zatvrdili. Zažili v takzvaných krizových letech – jistě aspoň většina z nich – něco jako otřes. Především ti starší, co se angažovali v politice už od konce války či aspoň od února čtyřicátého osmého. Museli se po nějakou dobu dívat na to, jak je demaskován mýtus, jak se znehodnocuje to, čemu dali nejlepší léta života. Nutno přiznat, že mnozí obětavě, s dobrými úmysly. Kdyby přistoupili na to, že žili v bludu, manipulování, pomýlení, rovnalo by se to zjištění, že žili nadarmo. Nejenom to: že napomáhali. To po nich nemůžete chtít. Kde by vzali tu mravní sílu? Zvláště když jim jejich předáci znovu vysvětlili, že to tak nebylo, že oni mají pravdu. To je jen zatvrdilo. I vůči dalším podobným pokusům o nějaké jaro... A ti druzí? Těch je přece většina. To jsou ti ostatní, my všichni. A co děláme? – Můžeme se tepat po hlavě: To jsme

pronárod! nebo: To jsme my, Češi, obracíme na čtyráku, nebo: Jsme Švejkové, všechno chceme jen prožít... Všechno to, co sami o sobě říkáme, by mohla být pravda. Historicky od Bílé hory – zlé jazyky tvrdí, že už od svatého Václava, kdy jsme unikli osudu polabských Slovanů – se vyznáme v tom, jak přežívat všechny situace, i vlastní katastrofy. A přece nevím dost dobře, proč toto umění, tento nevšední élan vital spojovat výlučně s češtvím. Dobří němečtí, američtí nebo ruští spisovatelé podávají podobná svědectví o svých národech. Lidé to čtou, dívají se na to v biografu, a nezdá se, že by se sobě ošklivili. Bude to problém spíš obecný... Ano, lidi nadávají po hospodách, ze všeho si utahují – ale jsou loajální. Všichni jdou k volbám. A ten předseda občanského výboru je možná trouba, ale chce dělat, je aktivní! A ti, co chodí okolo a za zády se mu pošklebují, ho nechávají vládnout a možná se ho i bojí. – Škvaříme se v jednom kotli, důmyslnými propletení vtažení do stejné hry. Můžeme se tvářit nezávisle a ujišťovat se, že s tím nemáme nic společného, jakousi nelidskou mechanikou se otáčíme na stejné ruletě. V tomhle století se přišlo na to, jak vládnout!

... To všechno může osudy téhle země zalehnout nadlouho. Myslím si, že člověk musí mít hlubokou trpělivost, že by se měl vystříhat, aby příliš nemoralizoval, příliš se nepohoršoval a nepoměřoval dnešek tím, co kdy bylo. Není dobré být ze světa, ze stavu věcí zklamaný. To jsme si odbyli v mládí. Stav věcí nás trápí. Ale není dobré se rozčilovat, že politikové v tom nedovedou zjednat pořádek ani že v politice se nevyskytnou takové osobnosti, jak my si je romanticky představujeme: vynoří se tam a tam a udělá tomu přítrž, vnese do věcí jasno! Svět má svůj program, stále víc se podobá stroji v chodu, rozjetému stroji, který je naprogramován. Ten program si nezvolil, ten je mu dán: je třeba – jak utopisté říkali – svět od základu jinak, racionálně uspořádat, už proto, aby se lidi na svět vešli a uživili se. Že zem je pojednou malá, lidí přibývá, nároky stoupají a do očí bijí křiklavé nerovnosti. I třídní, rasové, národnostní a jiné rozdíly. Ve století, které tak epochálně zdokonalilo a zjednodušilo systém informací, nemá většina lidí potřebu studovat vědecký socialismus, aby na tohle přišla. Stačí porovnání. Ani ten Asiat

už se nespokojí s hrstkou rýže, když vidí, jak si jinde dávají do nosu. Ani ten Afričan vám věčně nebude běhat polonahý s oštěpem nebo lukem, když vidí, jak ti bílí si to uměli zařídit... Svět má svůj program. A program si volí své lidi: lidi na špici, lidi u kormidla, lidi v podpalubí... Přetváří hierarchii hodnot: co bylo dole, chce se dostat nahoru. Proto asi vidíme všude tak zřetelné přitakání průměru. Průměr má v daných podmínkách větší životaschopnost. Dostal šanci. Chápe se jí... Citliví, myslící lidé – už tou dispozicí nalomení, méně životaschopní – na to mohou doplácet a reptat, ale ono se to nemilosrdně valí i přes ně a přes jejich bolest a reptání... Žijeme domýšlivé století. Opásání vědou a technikou, které zažívají nebývalý rozmach, připadá nám, že jdeme kupředu mílovými kroky. Méně si už uvědomujeme, že tento pokrok se děje závisle na schopnostech nadaných jednotlivců a dnes i díky velmocenské prestiži. A skoro vůbec si neuvědomujeme, že pod tímto oslnivým vývojem, a bez ohledu na něj, může člověk v obecném smyslu degenerovat, ztrácet na ceně, upadat, jalovět. Když se dá svět a běh jeho věcí přirovnat ke stroji – nesvědčí to o pokleslém lidství?... Vidíme i u nás, jak kupříkladu lidé v masovém měřítku – oproti ne tak vzdáleným předkům – valem ztrácejí soudnost a vkus. Vidíme to na nich, když tráví své volno, když zařizují své příbytky, na jejich představách, co je naplněný život, co láska, co štěstí. A jejich momentální soudnosti a vkusu se podřizuje všecko: sdělovací prostředky, kultura, výroba, obchod – běda tomu, co neslouží průměru!

Svět má svůj program. Díky utopistům se zdá být toto století průkopnické, vedeno humanistickými cíli. Díky pokleslému lidství jde od žumpy k žumpě. Utopii se nedaří. Počítala s tím, že člověk bude automaticky lepší, když se mu povede lépe, ba že bude lepší už z pouhé vyhlídky na lepší život!... Žít lépe, mít se lépe je u člověka něco jako pud. Snadno podléháme sugesci, když někdo tvrdí, že ví, jak na to, že zná řešení. Černé kroniky našich novin jsou stále plné těchto případů: vybíral zálohy od důvěřivých občanů na auto, na byt... Není se co divit, že v tomto století se mohli vyskytnout Mussolini, Hitler, Stalin, geniální manipulátoři, kteří vsadili na masovou sugesci. Dá se jeden po druhém

vysvětlit kultem osobnosti? Je to vysvětlení podstaty věci?... Dnes nás omračují filmem, který chce dokázat, jaký šašek byl Hitler. Jenomže jakou obrovskou měl moc, až se to zdá k neuvěření! Není varovným paradoxem století vědy a techniky, které si tolik zakládá na své racionalitě a mluví o vítězství rozumu, intelektu, že je tak podrobeno kultu – kultu síly a války především? Není paradoxem, že jeho rozeštvaný svět není schopen se rozumně domluvit? Snad by dobrý počátek byl v tom, podívat se bez pověr a iluzí na vžité romantické pojmy, o kterých už nikdo neuvažuje, jak jich mechanicky užívá, na humanistické názvosloví, které opatrujeme málem jako kulturní dědictví a přitom podle okamžité potřeby skloňujeme na každý pád, aby mohlo posloužit kdejaké zvůli – pojmy jako: lid, tradice, kultura, svoboda, revoluce... Nezdá se mi, že je pro člověka východisko v tom, hledat „ozdravení“ stávajících systémů nebo si příliš slibovat od toho, že je „polidštíme“, tak či onak zdokonalíme. Neřekl bych také, že je to věc mechanicky pojaté alternativy, i když člověk, neuspokojený stavem věcí, čeká na jinou možnost, jinou výzvu. Ale musí to nutně znamenat, že se mám rozhodnout mezi tím, co je momentálně na světě k mání, po ruce? – Pražské jaro hledalo alternativu v socialismu. Socialismus s lidskou tváří. A kdo vám poví, co to je lidská tvář? Přece cokoli. I to, co jsme tu skoro třicet let žili. Nezaování to zase utopí?... Hledejme tedy lidskou tvář. Znovu a znovu. Třeba posléze dojdeme ke Kristovi...

Ale vraťme se k tomu, co je. Naši generální tajemníci jeden po druhém hrdě opakují, jak u nás – kupříkladu – stoupá spotřeba masa na osobu. Marně se rozpomínám, který Přemyslovec nebo Lucemburk si zakládal na tom, že za jeho panování se snědlo víc vepřového. Až maso nebude, budou nám to obžerství vyčítat... Kdysi jsem byl v Soči a mluvil i se sovětskými funkcionáři, co se tam rekreaovali. Jejich neskrývaným ideálem bylo dostihnout Ameriku. Co do těch hrdel, do těch statků. Závodů, dostihů... Je jen přirozené, že v takovémhle světě hrají veledůležitou roli politikové, roli nezřízenou a prakticky nekontrolovatelnou: myslí na nás, řeší to za nás... Americký ministr zahraničí, velký cestovatel, jede každou chvíli tam a tam, i do nejvzdálenějších končin světa

něco urovnat, něco uspořádat... Jejich komentáře: Pokládáme za svou morální povinnost a závazek vůči světu... Jenže tuto morální povinnost a z ní plynoucí závazky si osobují obě strany. Tedy i v tom se předstihují. Jde o to, čím kůň tam dojde dřív. Cíl se jaksi vytrácí... I v tomhle se ironicky rozcházíme s utopie-mi – těmi všeobíjajícími! –, které minulá století vymyslela a které jsme se podjali realizovat, uvést v život. Ironicky se to rozchází s těmi vědci, hloubaly, filosofy a blouznivci, kteří, pokud se mezi námi nadále vyskytují, jsou – opět ironií osudu – stále víc z veřejného dění odstavováni: nejlépe slouží s klapkami na očích, na uších, zavření do moderních poustev – v laboratořích, v ústavech... nebo v blázincích. Ještě minulé století, přes ty povážlivé trhliny, žilo v líbáncích s vědou a s uměním, nahoře i dole: hudebníci, vynálezci a básníci byli ozdobou salonů, každá uzenářovic slečna se učila na piano, každý venkovský študent psal verše a vynálezčům ruchadla se stavěly pomníky. Byly tu osobnosti, na jejichž slova se všude čekalo. Byl tu Tolstoj – celé Evropě vrtalo hlavou, proč opustil ženu a uchýlil se do Jasně Poljany. Byl tu Shaw, který na lačném sledování sebe sama si založil předsmrtnou kariéru. Na každém kroku byli zpytováni – jako nějaké obecné svědomí: jak on žije, co on tomu říká. Ale už brzy potom – co se stalo, když něco řekl Albert Einstein či Thomas Mann? A co dnes, když něco řeknou Böll, Greene, Fellini či jiný... Ale kam jsme se to dostali?

Nečekal jsem tak rozsáhlou odpověď na tak úzce koncipovanou otázku. Ale odpověď to byla zajímavá. Děkuju za ni... Ale ještě nás čeká několik otázek. Třeba: Zajímáte se soustavně o politické dění doma a ve světě?

A nezajímám?... Moc radosti mi to nedělá. Dovím se třeba, že obě mocnosti vyvinuly letoun, který je schopen takřka bez potíží dopravit jadernou hlavici – už to slovo! – na libovolně vzdálené místo v týlu nepřítele. To jedním dechem s helsinskými dohodami a stockholmskou výzvou. Je na to české pořekadlo: Připadat si jako u blbejch.

Odkud se o závažných událostech – a to ať domácích nebo zahraničních – dovídáte?

Z cizího rozhlasu. Ale rád si poslechnu i náš. Občas se mi dostane do ruky nějaký časopis.

A čtete nějaké naše noviny?

Soustavně žádné. Všechno jen tak namátkou.

Ještě bych rád slyšel o jednom zajímavém jevu našeho kulturního života... Vaše poslední hra – Dvě noci s dívkou – vyšla nedávno v edici Petlice, která je již dnes dost známá i v zahraničí. Co si o této edici myslíte? Co pro vás jako autora i čtenáře znamená?

Něco o té edici vím, ale přiznám se, že jsem z ní skoro nic nečetl. Normálně se k ní nedostanu.

Jak uvažujete dál, o své budoucnosti? Myslím tím zejména, zda máte nějakou představu o tom, kdy by se vaše jméno opět mohlo objevit na plakátech v Československu?

Co by se muselo změnit?... Nevím. Ani není čas na to myslet. Dal jsem si jakýsi minimální program: že budu vděčný za každý den, který odžiju, aby mé děti mohly existovat. To ostatní se ve mně střádá, ukládá. Proto zatím nemám pocit, že bych něco podstatného ztrácel. Mám dobrý pocit, že jsem to pořád já a že mám rád, co mám rád... Kdybych se vážně zamyslel nad tím, nač jste se mě ptal – asi by se muselo něco změnit. Ani to se nedá vyloučit, že to, co teď existuje, i tato svérázná kulturní politika, se časem umoudří. Nebo že to vyhnije samo od sebe. Už jsme to kdysi zažili. Pak může dojít k námluvám. I se mnou... Jsem žárlivý na svou svobodu. Abych si mohl myslet, co si myslím. A dělat to, co jedině mohu dělat. Když jsem jako student četl u Barbusse, že spolu s ideologií je třeba přijmout její disciplínu, způsobilo to, že jsem se zalekl ideologií, neboť s disciplínou jsem na štíru.

A co když se to vaše jméno na plakátech neobjeví ani za pět let? Ani za deset? Budete i potom pořád psát?

Spíš doufám, že teď teprve začnu psát. Myslím, že jsem si už odbyl své galeje. Jinak by ani to mé bývalé psaní nemělo smysl. Tak mi bylo, když jsem se jako kluk léčil z tuberkulózy kostí, vysedával u okna, lačný venkovského života, který mi byl nadlouho odepřen, díval jsem se, smutno mi bylo a z toho jsem začal psát... Je to mimo jiné i touha po účasti, touha po společenství. Nezdá se i vám, že teprve pak to, co žijete, to, co děláte, dostává jiný, další smysl?... Máte tady ty rukopisné edice, třeba Petlici, co může být skrovnějšího, těch pár opisů strojem, a člověk má pocit skoro březinovský: „Hle, v této chvíli ruce miliónů potkávají se, magický řetěz...“ Kdyby téhle pobídky nebylo, ani by mě nenapadlo udělat kopii mého rukopisu.

Někteří spisovatelé – a je jich vlastně pár – protrhli svou izolaci od oficiálního knižního trhu tím, že učinili veřejné prohlášení. Z poslední doby nejvíc pozornosti v tomto směru vyvolali Šotola a Hrabal. Co vy na to?

Šotolu neznám. Hrabal? Tomu snad ta izolace nemusela vadit. Je znám i milován. Ochotné ruce by ho rozepsaly a kolportovaly jak za dob obrození, jako ostatně celá ta léta, kdy nesměl publikovat... Jeho věc. Vysvětluju si to tím, co jsem u něho vždycky vycíťoval – jakousi měkkostí. Jako kluci jsme čítali jeho texty v opisech, když on ještě šlapal papír ve Sběrných surovinách.

Co vy byste udělal, kdyby se na vás obrátili s pobídkou k prohlášení, na to se vás ptát nemusím, to je jasné. Ale co kdyby se na vás zítra obrátilo naše divadlo se žádostí o text nové hry. Dal byste jej beze všeho?

Já ten text jednak nemám. A kdyby tu byl, spoléhám na to, že žádnou mesalianci neumožní. Na změny bych nepřistoupil. Takže by se brzy vyjasnilo, oč vlastně jde.

Když jsme se zas ocitli ve sféře hypotéz a nereálných úvah, zeptám se vás, zda vás někdy nenapadlo odejít do emigrace...

Teoreticky to mohlo napadnout každého. Já to vyloučil jednou provždy. Říkám někdy těm, kdo se ptají, že jsem to vyloučil ze zbabělosti a že bych si jinde nezvykl. Ale to řeknu, abych měl pokoj od takových otázek. Říkám si, proč to tady mám vyklízet. Dělán si na tuhle zemi nějaký nárok jako jiní, i kdybych tu směl pěstovat jen holuby. Pro mě je vážné jedno: že jsem osudově spjatý s češtinou. Možná by to bylo jiné, kdybych byl medik nebo z toho inženýrského pronároda. Má přítelkyně, spisovatelka Linhartová, zvolila osud emigrace. Ctím její zásady a ona mé. Nic si vzájemně nevyčítáme.

Co je pro vás v posledních časech největší radost?

Víte, já na některé otázky neumím odpovědět. Třeba na tuhle, protože nerozumím, co to je největší radost. Já dovedu mít pořád radost. A to mě kupodivu neopouští. Někdy si připadám celý udolaný, ale najednou něco nebo někoho potkám a už mám radost. Někdy mám radost ze synů, někdy z práce, když se mi daří, jindy z nepatrné příhody na ulici, že je třeba někdo k někomu šetrný, velkorysý – to mě dojde až k slzám.

Jak spíte?

Často špatně. Prášky většinou neberu, nechci si na to zvykat. A nechci se ani připravit o bezesné noci, kdy se to v hlavě mele, to má taky své kouzlo. Ovšem když špatně spím, jsem na druhý den k ničemu. A nemohu nic zařizovat, protože každý má nade mnou převahu.

Jaké míváte sny?

Víte, kupodivu někdy mívám krásné. A někdy zas jsem tak ubitý, že nemám žádné, nic se mi nezdá. A moc se mi po tom stýská. Když se mi něco zdá, jako by se ve mně něco zacelilo. A takový sen je jednou z mála věcí, které mě donutí, abych si něco zapsal. Mívám jeden zvláštní, od dětství opakovaný sen. Ono je to trochu směšné, nevím, jestli o tom mám mluvit... Víte, to si nechám zdát svou garnituru nebezpečností, což vyústí v situaci, ze které není úniku, a mně se pak sní, že už když jsem na dostřel, rozpažím takhle ruce a mám náhle schopnost elevace,

vzlétám a pode mnou se to rojí a já z toho plynu do výšky. Je to blažený nebeský únik. Nesmějte se, ale někdy jsem uvažoval, zda opravdu nemám tuhle schopnost, tak je to sugestivní!... Ona je to asi metafora pro to, když jsem měl ty různé situace vyvolávající zoufalství. Když už to dál nešlo, došlo k zvláštnímu přesunu... najednou si člověk uvědomí, že je ještě jiná možnost: podívat se na všechno jinak, seshora, z nadhledu. A je to strašná úleva.

(1976)

Zbyla na mne slova

Debutoval jste veršovanou tragédií Půlnoční vítr, v níž jste zpracoval příběh z českého dávnověku. Hra vznikla v padesátých letech a mezi naši tehdejší dramatikou působila doslova jako zjevení. Proč jste ji začal psát a jak jste došel k námětu?

Já jsem se bál, že se budete ptát na dětství. Ty jsi aspoň začala Půlnočním větrem. Pokusím se odpovědět co nejstručněji, ale přesto musím začít s tím, jak jsem se vůbec dostal k Burianovi.

Po gymnáziu v Benešově jsem se rozhodl, že za každou cenu chci dělat divadlo. Ucházel jsem se proto o přijetí na DAMU, na dramaturgii, ale kde jako na potvoru otvírali nový ročník vždycky jednou za dva roky a zrovna tehdy ne. Musel jsem proto čekat a naprosto jsem nevěděl, jak tu dobu proklepat. Jako obvykle mi pomohla náhoda. Dojížděl jsem skoro od dětství do Prahy na divadlo, protože jsem dělal s poříčskými ochotníky – snad od deseti let – a jeden z nich, přítel mého otce a vášnivý divadelník, mě už jako kluka vozil do pražských divadel. A jednou jsme také zabloudili do divadla E. F. Buriana – jmenovalo se tenkrát v padesátých letech Armádní umělecké divadlo. Kupodivu jsem tam zrovna zhlédl celkem neznámou inscenaci – Tylovu Drahomíru, kterou Burian příznačně uváděl pod titulem „Krvavé křtiny“. A mě to tak oslovilo, že když jsem pak viděl i další kusy, řekl jsem si, jestli nějaký divadlo, tak tohle. Umínil jsem si, že se k Burianovi dostanu na ten svůj volný rok. Taky abych uklidnil rodiče.

Začal jsem „Děčko“ navštěvovat a vyhlížel jsem pořád Buriana. Věděl jsem, že vždycky po zkoušce na něj čeká u Labutě šofér. Chodil jsem ho tam pozorovat, ale trvalo mi snad tři měsíce, než jsem se vzmohl na to k němu promluvit. Jednou jsem si ale řekl, že to musím udělat dneska, a oslovil jsem ho. Že se mi líbí jeho divadlo, a jestli by mě k sobě nevzal a jakkoliv mě nezaměstnal. Šel tehdy s takovou hůlkou, španělkou, a měl dobrou náladu. Řekl mi: „Jo, di se vobjednat k mý sekretářce, přijmu tě, setkáme se.“ Mluvil pravdu, dopadlo to tak. Vyhrál

jsem to i proto, že nejsem moc vysoký, on neměl rád vysoký lidi. A taky když mě uviděl, prohlásil: „Člověče, vy nejste topol, vy jste dub.“ A pak mě tak vošacoval a říkal: „Mně se zdá, že možná i píšete, vypadáte na to.“ Omlouval se, že mi nemůže dát nic lepšího, a nabídl mi místo knihovnice, která byla právě na mateřské. Dostával jsem za to pakatel. V závodní jídelně v Bílé labuti jsem si za šedesát korun předplatil obědy a dalších šedesát korun jsem dal za podnájem.

A začal jsem psát Půlnoční vítr. Už tehdy bych se byl samozřejmě nejraději chopil současnosti, ale jak my jsme byli vychováváni! Nevěděl jsem, jak na současnost jít. A v situaci, kdy jsem neznal ani západní autory, to bylo ještě horší. Realismus té doby, který jsem znal, mě odpuzoval a já jsem přesto najednou měl potřebu něco vyslovit. Tak jsem se uchýlil do mytologie. Byla to moje vášeň – četl jsem pořád národní obrození, středověk a legendy. Miloval jsem Kosmu, kde jsem také našel téma a přes ně jsem se chtěl k současnosti vyjádřit sám za sebe.

Tak jsem tedy psal. Ale jednoduchý to nebylo – byl jsem kluk z vesnice a najednou jsem se ocitl v divadle a jeho provozu, a byl jsem dost plachý, zakřiknutý a nikoho jsem tam neznal. Ani toho Buriana jsem v podstatě měsíce neviděl, protože já byl jen zavřený v knihovně, vypisoval lístečky a smolil hru. Když jsem ji dosmolil, bylo to takhle nějak na jaře, tak jsem ji po kolegovi archiváři, který seděl vedle mne a už mě trochu poznal a tušil, že tam něco sepisuju, Burianovi poslal. Později jsem se dozvěděl, že to bylo zrovna ve chvíli, kdy Burian řekl svému správnímu řediteli: „Ten Topol už je tady několik měsíců, vůbec se neprojevuje – dej mu výpověď!“ Jenomže zrovna tu noc dostal po představení můj text a ráno prý přiletěl za tím Mikotou a říkal: „Zastav tu výpověď, zrovna jsem četl Topolovu hru a my ji budeme hrát!“ Do roka se to skutečně stalo – v následující sezóně Půlnoční vítr uvedl. Tak to byly historky.

Na škole nás nenaučili nic, v tomhle ohledu opravdu nic. Končil jsem gymnázium v roce padesát tři, tehdy zemřel Stalin, tak si dovedete představit, co to asi bylo. Pořád se měnily osnovy a v hodinách češtiny jsme museli předčítat Stalinovu práci, O jazykovědě se to tuším jmenovalo.

Když jsem dopsal Půlnoční vítr, byl tehdy u Buriana šťastnou shodou okolností dramaturgem Jan Grossman. Ten se také textu ujal, kupodivu do něj moc nezasahoval, poradil mně nějaké škrty, sem tam něco, ale především si pamatuji svoje ohromení, když jsem s Grossmanem seděl poprvé a on mi řekl: „A hlavně se mi líbí váš blankvers.“ Jakmile jsem přišel domů, hned jsem začal hledat ve slovníku, co to tam mám tak pěknýho.

Shakespeara jste znal?

No, něco jsem viděl na jevišti a v Saudkově překladu jsem četl Hamleta. Žádná velká znalost to tedy nebyla, četl jsem tehdy daleko spíše antické autory, ti mi byli bližší. Ani mi pak nikdo nechtěl věřit, že v tom Půlnočním větru jsem přepsal celé pasáže z Kosmovy kroniky. Že jsem ji tak miloval a že jsem si z ní vybral i námět – to má mnoho souvislostí, i z dětství, asi záleží na tom, za kterou nitku člověk zatáhne. A proč bych se k tomu nepřiznal, někdy v sedmnácti jsem zažil na gymnáziu hlubokou krizi. Pramenila ze strašného rozčarování ze všeho, z kantorů, z toho, jak do nás cpali Stalina – já se to ze začátku snažil poctivě studovat, ale bytostně jsem s tím nesouhlasil – a tak nakonec došlo k velkým střetům mezi mnou a školou. A to jsem ještě ve stejné době v Benešově nastudoval s ochotníky Píseň o Viktorce, za kterou byl Seifert sprostě napadán – Ivan Skála poukazoval na to, kam může klesnout kdysi proletářský básník, když napíše takový paskvil, takový vrchol dekadence – no, a my jsme to uvedli v Benešově, dokonce ve spolupráci s městským divadlem. Já představoval Černého myslivce. Odehráli jsme pouze premiéru a já druhý den nastoupil u Myslivečka v blázinci. Byl jsem tam mezi opravdu postiženými lidmi, píchali mi nějaké injekce a já věděl, že bude-li to takhle pokračovat, opravdu se tam zblázním. Jenže můj ošetřující lékař, když jsem se začal bouřit, se vždycky jen usmíval a nechtěl mě propustit, že prý by to bylo neprofesionální, že opravdu jejich péči potřebuji. Nakonec mě zachránil pověstný pan profesor Vondráček, který chodil občas na vizity. Otcovsky se mnou pohovořil, zeptal se mne, co chci dělat a jaké mám plány, a vyřídil mi obra-

tem ruky mé propuštění. A to je asi ten hlavní důvod – jakmile jsem přijel do Poříčí, začal jsem z pudu sebezáchovy, abych se vzpamatoval z toho blázince, chodit k rybníku na Svárov, kde jsem začal psát hru. Vůbec nevím proč a jak. Bylo to pro mne nejbližší sáhnutí po něčem, co mne, jak jsem doufal, z něčeho osvobodí. Takže Půlnoční vítr vlastně vyklíčil v blázinci. Možná proto je zcela mimo kontext toho, co se tehdy psalo.

Tak teď přijde to dětství. Mluvil jste o tom, že jste se věnoval divadlu už před svým příchodem do Prahy. Jak jste se k němu vůbec dostal, co vás na divadle tolik přitahovalo?

Dětství. Hm. Tak zrovna v dětství jsem chtěl dělat všechno jiný, archeologii například, protože jsem se pořád zajímal o historii – to souvisí i s tím, co už jsem říkal o Kosmovi a o legendách. Taky jsem sbíral všelijaké šutry, pěstoval jsem holuby a chtěl studovat přírodovědu. Ale můj příklon k divadlu? Myslím, že pro mne to je hlavně spojené s kostelem. Já měl výborný rodiče, dodnes to považuju za štěstí – přitom tatínek byl jenom topič u dráhy a maminka zůstávala doma nebo pracovala jako lesní dělnice – ale je pravda, že na mne většinou neměli moc času. A tak jsem díky tomu, že můj spolužák a kamarád byl synovec starého pana vikáře, prožíval skoro celé dětství na faře, která byla naproti přes potok. Pan vikář byl vlídný, v Poříčí sloužil snad někdy od roku šestnáct. A já měl to ohromné štěstí, že jsem ještě zažil dozrívání baroka v Čechách. Na mou duši. Odborníci by se mnou asi nesouhlasili, protože ono to vypadá v tomto století jako anachronismus, ale v Poříčí to tak bylo. Tam ještě panoval jakýsi řád, alespoň v té komunitě kolem kostela. Díky tomu, že jsem ministroval, jsem viděl a prožil všechna Boží těla a křížové cesty. A ono to bylo, celá katolická liturgie, svým způsobem divadlo, nádherné divadlo. Pamatuji si, jak jsem z toho byl vzrušený, doslova mne to uchvacovalo, a vlastně moje první přání bylo stát se knězem. To bylo ze všeho nejdřív. Líbilo se mi to obcování s lidmi, snad až po tu zpovědnici.

Vábilo mne, že se tolik dovím. Když se u nás dralo peří a sešly se babky z okolí, tak já seděl v koutku a naslouchal, maminka mne naštěstí ne-

honila do postele. Ty baby semlely živé mrtvé a já jsem si do takového sešitu zapisoval, co jsem stačil. Takhle vlastně začalo moje spisovatelství. Mám ten sešitek schovaný. Nedávno jsem ho našel a zíral jsem. Chodil tam třeba majitel pohřebního ústavu se svou ženou a ti vykládali pro dítě doslova horory: třeba jak hledali mrtvolu někoho přejetýho na trati Čerčany – Benešov, tělo měli, ale hlavu našli až po několika dnech ve vzdálené vesnici v psí boudě. Fara a dračky ovlivnily možná celý můj život.

Velice záhy, těsně po válce, jsme dostali pana řídícího, který miloval divadlo a začal s námi hrát. Věnoval tomu dokonce víc práce než vlastnímu vyučování. Zkoušeli jsme v sokolovně a pan řídící nás uvolňoval ze všech hodin. Potom se mě ujali místní ochotníci a dělali jsme loutkové divadlo pro děti. Vždycky improvizovaně. Žasl jsem, co to bylo v lidech za tvořivost. Většinou se hrálo o momentální situaci v Poříčí nad Sázavou. Nejdříve jsem jenom vodil loutky, potom jsem už i mluvil nějakou postavu... A takhle to šlo, až pak místo kněze, archeologa a přírodovědce jsem chtěl dělat divadlo. Začalo mě přitahovat. Titul jedné knížky o Tylovi zní Had z ráje a já si tehdy říkal, že na tom něco je, že divadlo je opravdové uštknutí. Je to tak nějak zvláštně znásobený život. Co platí v normálním životě, platí na divadle dvojnásob. Herec na jevišti je, stejně jako člověk v životě, hrdinou okamžiku. Jenže herec musí za nesmírně krátkou časovou jednotku povědět tolik, tolik, musí vydat ve zkratce svědectví o lidském osudu... Já nevím, nechme toho. Ale kostel, to je důležité. Kdybych nezažil staříckého pana vikáře, on se jmenoval Václav Tichý, psal se ještě postaru Václav, tak jsem možná skončil úplně jinak. Po panu vikáři mám jeho osobní bibli, asi z osmnáctého století, a Rostlinopis Jana Svatopluka Pressla. Ty knížky jsem našel vyhozené ve sklepě, když faru po jeho smrti obsadila Jednota pro svoje sklady.

A jak to přijalo vaše okolí, třeba rodiče, když jste ohlásil, že jste se s konečnou platností rozhodl jít k divadlu?

Tatínek na mne úplně zanevřel – to byly ještě takové ty venkovské předsudky, jako že jdu ke komediantům, a oni si přáli, abych dělal něco solidního. Dlouho se mnou nemluvil, několik let mu to vydrželo. V úsilí o divadlo mi fandila pouze maminka. Ona to také byla, která mi šoupla, když jsem ze začátku v Praze i dost uboze žil, do kapsy dvacetikorunu. Tatínek naopak řekl, že mne živit nebude, když jsem se dal na to divadlo – on nebyl ani na Půlnočním větru u Buriana, to pořád vzdoroval. Nevěřil tomu. Přijela jenom maminka. Taky se chudák nedožil ani mé premiéry v Národním divadle. A smířil se s tím, až když ležel v benešovské nemocnici. Tehdy vyšel – snad v Literárních novinách – obrázek: „Návrh Josefa Svobody na výpravu k Topolově hře Jejich den.“ Maminka, která se mnou do nemocnice jela, mu noviny, jak ležel na lůžku, ukázala, a pamatuju se, jak tatínek se tak pousmál...

My bychom se oklikou vrátily k Burianovi. Dostal jste se do jeho divadla v době, kdy divadelní, ale především politická činnost tohoto slavného avantgardního režiséra byla více než sporná. Na druhou stranu i tehdy se okolo něho seskupovali mladí, talentovaní lidé – vždyť přibližně ve stejné době v divadle pracoval třeba Libor Fára, sám jste zmínil Jana Grossmana... Jak na vás Burian působil a co jste si odnesl z jeho Děčka, překřtěného tehdy na Armádní umělecké divadlo?

Já už jsem jeden z mála, kdo Buriana opravdu zažil. Každý ví, že po válce začala jeho sporná éra, která vyvrcholila v padesátých letech. A já jsem tam přišel na podzim roku padesát tři a vydržel jsem u něj pouze tři roky. Vykládá se mi o tom těžko, protože jsem tam myslím nabral mnoho dobrého. Zrovna v době, kdy jsem tam pracoval, začal Burian dělat, zřejmě z potřeby vlastní sebeobnovy, celé pásmo retrospektiv. Opakoval svoje slavné předválečné inscenace – Lidové suity, dodnes vzpomínám na jeho dramatizaci Dostojevského Bílých nocí, kterou sám doprovázel na klavír, a to pokaždé jinak. Myslím, že mne měl opravdu rád, i když jsme záhy začali mít neshody, naše názory se v leccems roz-

cházely. Dělal také blbosti, třeba si vymyslel sezónu původních českých her a napsal si je všechny sám, a byl to průšvih na průšvih. Takže já jsem někdy vzdoroval a do divadla nechodil. No, a potom mne zaměstnala škola, kde jsem také poznal Karla Krause, a pomalu jsem u Buriana skončil.

On ale také Burian prožil mnoho hrůz, i když snad někdy vlastní vinou. Neštěstí, že se pletl do politiky. Tam byl diletant zaslepený levičáctvím, zrozeným ještě za první republiky. Měl Armádní divadlo a sám byl plukovníkem, takže jeho velitelem a nadřízeným byl Čepička. Hlídali ho dva prevíti z hlavní politické správy, pseudodramatik Nezval, který dramatizoval hlavně romány Zápotockého, a jakýsi major Kovanda. Ti dokonce jednou na Buriana chystali nějaký komplot a už měli připravené nové vedení. Vypadalo to, že Burian půjde před soud, a v nejlepším případě, že bude penzionován. To všechno jsem tehdy jenom tušil, ale až po letech mi to potvrdila jeho žena Zuzana Kočová. Také proto on asi blbnul a dělal všemožné vstřícné úlitby, aby sám sebe i divadlo zachránil.

Nakonec to opsalo takový oblouk. Burian hrozně žárlil, že jsem druhou hru dal Krejčovi, ale přesto nakonec vyvinul úsilí, abychom se znovu setkali. Sešli jsme se koncem jara v tom roce, ve kterém umřel. Burian byl tehdy pokorný, říkal mi, že se chce se spoustou lidí rozejít a vzít do divadla především mladé, a přál si, abych se tam také vrátil. Slíbil jsem mu, že o tom budu uvažovat, a domluvili jsme se, že v červenci přijedu k němu domů. Když jsem se tam nic netušící dostavil, byl Burian už v Sanopzu. Jeho žena mě uvítala s tím, že mu tam máme rychle zavolat. On se omlouval, já říkal, že to snad nebude tak zlé, a on se jenom zachechtal takovým svým chechtotem a odpověděl: „Hochu, já už se vidím na prkně!“ Když jsem pak asi po čtrnácti dnech přijel znovu do Prahy, šel jsem do Koruny k holiči a chlap naproti mně otevřel Rudý právo, kde byla fotografie v černém rámečku, Emil František Burian zemřel. Takže můj příběh s Burianem je vlastně nedopovězený. Ať si o něm dneska říká kdo chce co chce – já jsem nakonec zažil i jeho poklesy, nezdary –, ale pro mne to byla nesmírně vzrušující osobnost! Nedávno jsem seděl u Krejči, který poznal spoustu velkých režisérů,

Frejku, Radoka, a když jsem se ho zeptal, kdo z nich ho nejvíce zaujal, tak bez váhání řekl: „Burian!“

A naučil jste se u Buriana něco, co vás pak doprovázelo celý život, poznal jste tam nějakou základní pravdu o divadle?

Mně především pomohlo, když jsem cítil, že Burian – přes všechna nedorozumění – mě má rád, že mi důvěřuje. Pokud jde o mé psaní pro divadlo, myslím si, že ovlivnil Konec masopustu. Samozřejmě, nabral jsem to z Poříčí, kde jsem chodil s maškarama. Ale možná bych nepřišel na ten způsob, na tvar té hry, kdybych nezažil Burianovy inscenace lidových textů, jako byla Vojna či Láska, vzdor a smrt. Myslím, že rodokmen to tam někde má. Ačkoli všichni, kdo pamatovali jeho představení z třicátých let, kdy v publiku seděli nadšený Halas a Nezval, mi tvrdili, že to není ono, že je to už jen slabý odvar.

Rovnou od Buriana, ještě jako student, jste se ocitl v Národním divadle, kde jste spolupracoval s tehdejšími šéfy činohry, Otomarem Krejčou. To je také režisér, s nímž je v mnohém spojen váš další osud. Takže – jak jste se k němu vlastně dostal?

Už jsem se zmínil o Karlu Krausovi. Když jsem chodil na DAMU, tak bylo kratičké období chvilkového tání a na jeden školní rok tam přišli přednášet Kraus a Grossman. Já byl ve třetím ročníku a žasnul jsem. Grossmana už jsem znal, Krause, který byl tehdy dramaturgem v Národním, ne, a hrozně mne zaujal. A on velice záhy, když jsme se trochu na hodinách poznali, mě začal lákat, že s Krejčou obrozují činohru Národního divadla a hlavně chtějí získat novou českou hru. Krausovi hrozně záleželo na tom vydupat původní české drama, už proto začal s Pavlíčkem, Hrubínem, Kunderou a naznačil mi, že patřím k těm, o které by stáli. Já jsem se Krejči nejdříve hrozně bál, ale nakonec došlo k setkání – oni byli dost vytrvalí. Přesto musel dlouho Kraus sloužit jako prostředník a tlumočník – no, znáte tu Krejčovu persónu. Ale pak jsme našli společnou řeč. Tak se něco v mém životě opakovalo – začali jsme se mít rádi. Jejich úsilí člověku nemohlo neimponovat. Cesta, kte-

rou divadlo směřovali, mě přitahovala a byl jsem taky polichocen, že o mě jako o autora stojí. Zvlášť když jsem mermomocí chtěl opravdu už „psát současnost“. Přitáhli mne, i když to byl pro mne hrozný skok, já jsem svým způsobem opustil svou generaci. Tehdy celý můj ročník odešel do Ostravy, Tříska a já jsme byli jediní, kteří zůstali. Oba jsme šli ke Krejčovi.

Co vás na Krejčovi a jeho dílně tak upoutalo?

Bylo toho mnoho. Miloval jsem například sedět na zkouškách a pozorovat, jak se rodí představení. To bylo něco úžasného, tak tvořivého – mnohdy se mi tohle snad dokonce líbilo víc než potom premiéra, výsledek pro diváky. Bylo krásné sledovat proces vznikaní, vnímat všechny ty osobnosti, jako byla paní Dostalová, paní Scheinpflugová, paní Fabianová, pan Pivec. Taky mne na Krejčovi i Krausovi nesmírně přitahovala jejich ohromná profesionalita, jejich neustálé hledačství, to byla až posedlost. Oba jsou takoví věční pokušitelé...

A jak se vám v tomto náročném ovzduší spolupracovalo s Karlem Krausem, který byl vaším dramaturgem? Jak to bylo s onou slavnou dílnou?

No, už vstup Karla jako kantora na školu pro mne znamenal mnoho. To bylo přesně to, co jsem na škole čekal. Tři roky jsem třeba oddaně poslouchal přednášky pana profesora Františka Černého, který vykládal nesmírně poctivě a pěkně české divadlo, ale najednou se tam objevil někdo, kdo začal s námi dělat skutečnou dramaturgickou práci s textem. Od prvního setkání mne uchvacovala Krausova profesionalita. Když jsme spolu později překládali Čechovovy texty, sedávali jsme dlouho do noci a při sedmém kafi jsme se třeba na hodinu zasekli kvůli jednomu slovu. A to jsme přitom spěchali, protože například Tři sestry jsme překládali, a Krejča už je zkoušel na jevišti a čekal na každou stránku. Přesto Karel nepovolil a neodbyl jedinou repliku. Každou spojku jsme převraceli takhle a takhle, všechno jsme si zpochybňovali, a i když jsme často po hodině přišli na to, že ten první nápad byl ten nejlepší, prověřili jsme snad všechny možnosti. Jeho oddanost divadlu,

jeho služba věci – to bylo strhující. Jak lpěl na každém detailu. Tehdy ani potom v Divadle za branou nešlo zdaleka jenom o dramaturgii, dokázali jsme hodiny řešit dokonce i to, že uvaděčky a pokladní musí být slušné k hostům a žít s naším divadlem, aby bylo srostlým organismem – a ono někdy bylo těžký chtít něco takového po starý bábě, která tam dosluhovala do důchodu a už jí taky tekly nervy...

Karel žil svou profesí. To měli s Krejčou společné, proto taky si tak rozuměli. Já občas nesdílel pocit, že divadlo, ani naše konkrétní divadlo, by mělo být můj jediný životní program. Ale z odstupu mi to imponuje, když vidím tady všude ten bordel a jak nikdo za ničím nestojí. U nás se opravdu makalo. Možná jsme tehdy byli fanatici, ale ono se bez jisté dávky fanatismu v umění pracovat nedá.

Jako dramaturg Kraus nejvíc zasáhl, ale zase ani ne on, ale spíš Otomar, do mé první hry pro ně, do Jejich dne. Bohužel tehdy nikoliv k mé radosti. Ona ta hra, když jsem ji přinesl, byla pro ředitele divadla a především pro nadřízené orgány nepřijatelná a Krejča si na ní navíc chtěl vyzkoušet polyekrán, který vymysleli se Svobodou. Nakonec mě ukecali, že by v sezóně nebyla žádná původní česká hra a to že nemohou dopustit. A tak se přepisovalo a přepisovalo. Ale to bylo snad také poprvé a naposled. Pro mne to Krausovo dramaturgování vždycky daleko víc spočívalo v morální podpoře. Jeho konkrétní připomínky byly někdy až groteskně detailní, například jestli to kuře nemá být spíše nedopečené než spálené, ale když třeba napsal dopis, že mi drží palce – to když se doslech, že píšu novou hru –, to mi strašně pomohlo, protože člověk potřebuje občas ujištění, že mu někdo důvěřuje, že někdo od něho něco čeká... A celé Divadlo za branou bylo myslím, alespoň ve své nejlepší éře, na této etice založené; měli jsme se tam rádi, důvěřovali jsme si a něco jsme od sebe čekali. Běda, když se to potom začalo rozpadat, samozřejmě i vnějšími tlaky, protože nám šli poměrně brzo po krku a divadlo se likvidovalo pod různými záminkami tři roky. Nakonec se jim to bohužel začalo dařit a ten soudržený mechanismus se začínal rozkládat i zevnitř. Najednou si nerozuměli Krejča s Trískou, nějaké neshody se vloudily i mezi nás...

Na to jsme se vás chtěly taky zeptat – jaké to bylo, když ten „urputný“ režisér převáděl na jeviště vaše texty?

Ne vždycky to proběhlo v harmonii, docházelo i k neshodám, ale troufnu si říct, že bývaly tvůrčí.

Když se ve Stavovském zkoušel Racek, dělal to Krejča s velikými herci a Trigorina mu hrál Pivec. A co si Otomar vymyslel: když ležela Marie Tomášová jako Nina na lavičce a přišel k ní Trigorin zabraný do svého zápisníčku, měl ji Pivec bez povšimnutí překročit. Pivec odporoval, že je to nestoudné, že hraje spisovatele a že najednou má – přímo říkal – tím svým ohanbím překročit tu křehkou bytost. Bouřil se, odmítal to udělat, pokládal roli, a jednoho dne na zkoušce snad po deseti dnech to z nasrání udělal a bylo to ono. V inscenaci pak tohle místo byl zážitek. Jenomže po několika letech Krejča dělá Racka Za branou a má jiného herce na Trigorina a nechává tam stejný fór. A ten herec se vůbec ne-bouří, dělá to tak od první zkoušky, a najednou to nebylo ono, protože si před tím, než přistoupil na režisérův nápad, nevytrpěl osobnostní i herecký vzdor. To bylo také jádro mého sporu s Otomarem – říkal jsem mu: ochotný herec nemusí být na jevišti ten nejlepší.

Krejča – samozřejmě že mezi námi byly spory, někdy dokonce dost veliký, psali jsme si předlouhé dopisy, ale bylo to taky přátelství. Jednou takhle z jara jsme šli na ples do Savarinu a já se hrozně opil. Přišel jsem ke Krejčovu stolu a najednou se mi z těch koňaků udělalo zle. A chudák Krejča seděl vedle mě, položil mi tlapu na zátylek a myslel, že se trápím nějak metafyzicky, protože už mě znal, a začal mi domlouvat, ať si to tak neberu, že svět je zlej, ale že stojí za to vytvářet nějaký věci – a já jsem skoro brečel, jednak z toho, jak mi bylo zle, a taky dojetím a smíchem, že má tuhle starost a jak je vedle. Tehdy jsem si ho zamiloval.

Když už jsme mluvili o hercích, řekněte něco o Marii Tomášové a Janu Třískovi. Nebyli to jen přední Krejčovi herci, ale také představitelé vašich postav a osobní přátelé.

Já už jsem se o ně trochu otřel. Především je mám oba strašně rád. Jsou pro mne spjati s opravdu krásným, i když minulým a nevratitelným živo-

tem. Honzu jsem třináct let neviděl, až letos zas prvně. A ani jsme na sebe neměli pořádně čas. To setkání po letech snad dopadlo dobře, i když se mi zdál už poznamenaný Amerikou, jeho myšlenky jdou trochu jinudy než moje. On byl vždycky nesmírně pracovitý člověk, zakládal si na profesionalitě, a nejenom v divadle – dovedl se rozčilit nad každým lajdáckým elektrikářem –, takže ta Amerika je mu něčím asi blížká.

Marie, Marie – ta je zas úplně jiná. Mně se celá ta léta opravdu svíralo srdce, že zrovna ona je bez divadla. Ty recitace, co dělala v Lyře, byly jen náhražkou za divadlo. Navíc ji tohle neštěstí postihlo zrovna v době, kdy se začínala přehrávat, takže její vývoj byl přerušený v citlivém místě. A jaká to přitom byla Máša ve Třech sestrách, nebo ta panička v Nestroyovi! Ale přesto, že začínala hrát zralé ženy, tak jí zůstával mladistvý projev. Asi pro ni bude obtížné překonat tu průrvu času, překlenout tu hereckou mezeru, kterou jí udělali v životě. Sama mi prozradila, že do toho nejde s lehkým srdcem. Strašně bych jí přál, aby se jí to povedlo. Ona má v sobě něco tak zvláštního – dodneška potkávám pamětníky, kteří ji doslova milují. Nese s sebou zvláštní dar, něco, co se těžko pojmenovává, jakousi čistotu, upřímnost. Já si pamatuju, jak jsem jihnul, když jsem ji viděl přicházet jako Ninu v Rackovi, nikdy nezapomenu její Julii, Marii v Masopustu. Jednu dobu jsme do ní byli s Honzou úplně zamilovaní a žálili jsme jeden na druhýho. Ale to byly takový mladý pošetilsti... O ní by se dalo povídat tolik, ale já ji mám zakletou v jedné větě. Někdo mi jednou svěřil, jak ji v Národním divadle v padesátých letech lákali, a pak už dost krutě vydírali, aby vstoupila do strany. Když nadešel nějaký zásadní pohovor s jakýmsi jejich tajemníkem, tak ona i tam stále odmítala. Co by si jiný lidi navymýšleli všelijakých důvodů, jak chytře by se z toho vyhlávali – a ona, když se jí ptali, proč vlastně nechce, odpověděla: „Protože si myslím, že svět není jenom z hmoty.“ Marie je odzbrojující bytost. Proto měla také jako herečka tu nádhernou jímavost.

Právě s Trískou byli taková šťastná dvojice. Oba ctili svou profesi, oba krásně mluvili. On měl neobyčejnou hereckou inteligenci, břitkost, ironii, ona ohromnou citlivost. Tvořili jakési protipóly, ona daleko na-

ivnější, průzračnější, on komplikovanější, racionálnější. Snad to byla ta ženská a mužská duše. Takže když hráli partnery, právě třeba i v mých hrách, šlo to krásně dohromady.

Od Národního volně přeskakujeme k Divadlu za branou. Jak vlastně toto legendární studio vzniklo?

Rodilo se to ještě ve Stavovském. Ono to bylo jako vždycky: sotva se objevily první úspěchy, už se dostavovala krize. Krejča měl samozřejmě vyhraněný názor a byli některý lidi, s nimiž on dělat nechtěl a neobsazoval je. Ti se zase bouřili, protože marná sláva, byl to šéf činohry a oni se cítili ostrčení. Někteří si dokonce začali chodit stěžovat na ÚV. Takže všemožné problémy začaly velmi záhy, po pěti letech byl Krejča z místa šéfa odvolán a Kraus dostal výpověď.

Přicházelo rozčarování z poměrů v Národním divadle, zejména v činohře. Ztrácela se tvořivá atmosféra, přece jenom soubor byl moc veliký a vznikaly v něm všemožné zájmové skupiny a různé nesnášenlivosti. Kolos začínal vítězit. A někdy nad tou aktovkou Kočka na kolejích jsme začali uvažovat o tom, že by bylo nejlepší se z Národního trhnout a pokusit se založit něco menšího.

Velkým nadšencem této myšlenky byl Tříška. Když Krejča vyhlásil tenhle záměr, šli s ním naprosto spontánně a radostně vedle Honzy Marie Tomášová a staříčka Leopolda Dostalová, Hilarova herečka. Připojil se samozřejmě Karel Kraus, no, a já jsem šel taky.

Začali jsme se intenzivně scházet a podnikat všechny možné kroky. Nebylo to zdaleka jednoduché, třeba jenom najít scénu, která by nás s našimi záměry přijala. Vystřídalo se spousta návrhů, nápadů, většinou to skončilo fiaskem, až se nakonec nějak dospělo k dohodě s Laternou magikou, která sice scénu neopustila, ale domluvili jsme se, že se tam budou střídat dva provozy. Pak se začal vymýšlet název, vím, že zrovna nad tím jsme strávili neuvěřitelně času, nevěděli jsme dlouho, jak to pojmenovat.

Konečné jméno má tedy něco vyjadřovat?

Těch názvů bylo bezpočet. Jeden z výchozích byl Divadlo – dílna, protože se pořád psalo a říkalo: „Krejčova dílna“, „Krausova dílna“, ale na tom nám zas vadilo, že by to připomínalo Burianovo D. A pak, protože jsme nějak tušili, že tam někde, jak je Národní třída, bylo rozhraní Starého a Nového Města, že už to bylo víceméně za hradbami, jsme se přiklonili k názvu Divadlo za branou.

Potom Kraus někde objevil, že dokonce tam opravdu kdysi nějaká brána stála. V roce 1965 jsme v Laterně zahajovali, vím, že to bylo až symbolicky triadvacátého listopadu, v den Krejčových narozenin. První inscenaci tvořily dvě hry, moje Kočka na kolejích a Ghelderodova pantomima Maškary z Ostende.

Začínali jsme vlastně s holýma rukama, o pěti lidech: dva herci, dramaturg, režisér a autor. I když já první roky nebyl v angažmá, fungoval jsem pouze jako přítel divadla. Ale divadlo se postupně ustavilo, rozjelo, angažovali jsme další herce a začali uvažovat o dalším titulu. Po zkušenostech s Rackem v Národním všechno naznačovalo, že to bude Čechov. Čechov také zůstal Krejčovým nejoblíbenějším autorem. Dokonce plánoval hrát postupně celého Čechova, ale nestihl to, zůstalo to u Tří sester, Ivanova a opakování Racka. Až teď, v obnovujícím se divadle, se dostává k Višňovému sadu, který ještě v Praze nedělal.

Co si myslíte o nynějším obnoveném Divadle za branou? Jaký vůbec máte k myšlence tohoto návratu vztah?

Já jsem moc zvědavěj, jak to dopadne. Řekl bych, že přínos to bude v každém případě. Vedle všeho našeho lajdáctví bude tohle působit přinejmenším pracovitostí, inteligencí. Bude to zase vybudovaný, promyšlený, bude to mít hlavu a patu. Myslím si, že v naší národní situaci může mít ohromný morální význam nejen pro divadlo, kdyby se tady znovu vytvořila taková dílna, kde se pilně a poctivě pracuje.

Já jsem zatím na zkoušky nechodil, vlastně jsem byl jenom na jedné. Ale teď to chci napravit, protože bych rád toto divadlo morálně podpořil a rád bych pro ně něco udělal. Strašně to vítám. Znovu jsem obdivoval

Krejčovu energii, s kterou se na naši scénu vrací, to, že všechny spolupracovníky nutí k takovému výkonu, jaký je mu vlastní.

Zatím jsme vlastně více mluvili jen o vaší první hře. Můžete nám říci něco o vaší další dramatické činnosti? Třeba jak vznikala hra Konec masopustu, která vás už navždy zařadila mezi dramatiky.

Už jsem se zmiňoval o tom, jak jsem se dostal ke Krejčově a Krausově dílně a jak chtěli získat původní českou hru. Dal jsem se zlákat a oni mě pomalu vtahovali a vtahovali. Nejdřív jsem pro ně napsal Jejich den, záhy mne přemluvili také k překladům, takže jsem přeložil Čechovova Racka a Shakespearova Romea a Julii. A skoro souběžně jsem psal Konec masopustu. Víím, že to bylo koncem února 62, kdy se mi to podařilo honem dodělat, protože tehdy už padlo rozhodnutí, že se někdy v březnu ožením – dítě už bylo na cestě. Věděl jsem, že vypuknou starosti – neměli jsme kde bydlet. Zrovna tehdy Poříčím chodil maškarní průvod. Také zrovna tehdy uhodil v Poříčí hrozný blesk – hned jsem to do hry „zakomponoval“, to mám rád, tyhle inspirace, jsem vždycky vděčný za každou konkrétnost, takže i tohle, až po větu mé matky: „To snad bude konec světa!“, tam můžete najít.

Na pražské uvedení čekala hra poměrně dlouho, protože na ÚV se sekli, že je proti kolektivizaci, ale statečně se toho ujalo olomoucké divadlo a Masopust měl tedy premiéru tam. Dělal to Jiří Svoboda, který pak požádal o režijní pomoc Otomara Krejču. Byl to také poslední text, který potom Krejča uvedl na jevišti Národního.

Naše první otázka se týkala Půlnočního větru. Připomenuli jsme, že tato tragédie působila ve své době zcela neobvykle, a zdá se, že Konec masopustu přinesl něco obdobného. Musela to být svým způsobem hrozná odvaha napsat na počátku šedesátých let drama z české vesnice. Po všech těch Stehlících a jim podobným se tohle téma stalo něčím, čemu se každý inteligentní člověk zdaleka vyhnul. Vy jste se ho nejen zmocnil, ale podařilo se vám napsat dílo, části naší kritiky záhy označované za

vrchol české poválečné dramatiky nebo alespoň jedné její větve. Takže, můžete ještě dodat, jak jste se dostal k tomu tématu?

Najdou se tam ohlasy skutečných událostí. Například nevím, jestli by mne napadlo nošení Jindřicha v rakvi, kdybych nezažil likvidaci jednoho živnostníka. Byl to člověk z vedlejší vsi, vykupoval po domech – samozřejmě, že na tom nijak nezbohatl – říkalo se mu Hadry-kosti-kůže. Jmenoval se pan Povolný, co měl, si tvrdě vydělal se svou bryčkou a kobylkou; byl spíš taková svérázná figura, patřil k místnímu koloritu. Ale jednoho dne mu všechno zabavili. On si to samozřejmě hrozně bral, vzal našetřené peníze, koupil si rakev, sezval v Poříčí do hospody všechny kamarády, pohostil je a pak se nechal nést po celé vsi v tý rakvi a nadával z ní na bolševiky. Chlapi šli za rakví s vykasanými košilemi, v rukou rozžaté svíčky, a zpívali mu jakési chorovody.

Abych se přiznal, mne tehdy ani nenapadlo, že tady máme celý proud tzv. realistických vesnických dramat, která vznikala na objednávku mocných. Nikdy jsem takovýhle přístup k tomu, co jsem psal, neměl. Na vesnici jsem se narodil, na vesnici jsem prožil dětství – a všechno to byla léta svým způsobem pohnutá, ať už to bylo za protektorátu, kdy zrovna naši vesnici zabrali z poloviny Němci, nebo osmačtyřicátý rok a následné rozkulačování. Měl jsem pocit, že jsem poslední generace, která zažila to, co už jsem tady jednou nazval dožívání baroka. Myslím četné venkovské obřady, náboženské obřady, i soudržnost a dělnost lidí. K psaní čehokoliv jsem vždycky potřeboval především osobní podnět a v tomhle případě jím bylo určitě to, že mně najednou, tragicky, v devětapadesátém, zemřel otec a já jsem s jeho odchodem náhle pochopil, že něco nenávratně mizí. Zrovna ty maškarní průvody, na které se k nám sjížděli zdaleka, vzaly v padesátých letech za své. Nebyl o to seshora zájem a lidi začínali být nedůvěřivý a nepřátelský. Já se stále víc přemísťoval do Prahy a říkal jsem si, honem, dokud to mám ještě všechno v sobě, dokud se to dá ještě zahlídnout, tomu musím podat ruku. Rozloučit se s tím. A nějak se mi spojily osudy těch, které chtěli lámat, s tou dožívající, pokřivenou tradicí masopustu.

V Konci masopustu se vám asi podařilo cosi, co bývá znakem velkých děl. Hra totiž skutečně vychází z určité dějinné situace, zachycuje jedinečné lidské osudy, ale současně v sobě má něco, čím tento realismus překonává. Drama tak roste až do jakéhosi obecného podobenství. A přitom tam všechno souvisí se vším. V jistém smyslu jste zde našel vrcholný tvar. A hned v následující hře jste se pustil, zase s jistou dávkou rizika, opět do něčeho nového. Psychologická aktovka Kočka na kolejích má podtitul „hra o třech situacích“.

No, já si chtěl odpočinout od velké hry, kde se musí hlídat tolik postav najednou. Taky se mi zdálo, že jsem Masopustem něco vyčerpал. Mě by nebavilo pořád dál psát nějaký Masopusty. Děsilo mne, že se začalo mluvit o „topolovském jazyce“, „topolovském vidění“ – já bych se v tom cítil jako zakletej. Potřeboval jsem zažitý tvar rozložit a zkusit jiné postupy. A chtělo se mi napsat něco velice komorního, co by se neopíralo o žádný velký příběh. Když jsem začal, nevěděl jsem nic, jenom to, že nějakí milenci čekají na vlak na nějaké zastávce. Snad to způsobilo i to, co se dalo kolem nás, protože tahle hra už nějak oslovuje jakousi prázdnotu, která se všude rozhostila. Lidi se stahovali do sebe. Takže všem třem následujícím kusům, Kočce, Slavíkovi k večeři a Hodině lásky, jsem pracovně říkal etudy a taky jsem je tak bral. Asi se proměňovalo i moje vidění světa i ten zážitek z něho. Když jsem psal Slavíka, spousta lidí tomu nerozuměla a vyčítali mi, že přepadávám k divadlu absurdity. Ale takhle já to vůbec nebral. Přesně vím, jak tenhle příběh vznikl. Prostě se mi opakovaně zdál. Když jsem byl v Americe. Tak jsem si říkal, proč si nezkusit napsat sen jako hru.

Vždyť to má i podtitul „hra ve snu“.

Ano, to se tam dostalo „ze skutečnosti“. Byl jsem totiž v Americe na Fordovu nadaci, na kterou byl napojený jejich výbor The National Hospitality, a ti mě vozili asi po dvaadvaceti městech, kde jsem měl vždycky už dokonale připravený program a hostitele. To byli všechno dobrovolníci, často dámy z lepších kruhů. No, a starali se o mne tak vzorně, že to bylo někdy naprosto vyčerpávající a já neměl chvíli pro sebe.

Když jsem konečně spočinul osvobozen v posteli, zdál se mi několikrát ten sen o hostovi, kterého hostitelé sežerou. Zdál se mi v Los Angeles, v Chicagu a měnil se až v noční můru. Já jsem se ho chtěl zmocnit tímto způsobem, protože jsem brzo zjistil, že jestli to psaní má nějaký osobní smysl, tak že je v osvobození. Člověk se z něčeho vypoví a tím se nějak dostane nad to, zbaví se různých zážitků, kterých se jinak zbavit nedovede. Donutí se věci označit, dá jim jméno.

Možná mě víc přitahovala hudba nebo výtvarné umění, ale to mi nebylo dáno. Zbyla na mne slova, tak s nimi musím zápolit.

A zase něco jiného byla vaše poslední hra v šedesátých letech a současně – shodou okolností – poslední hra pro Divadlo za branou. Co tedy Dvě noci s dívkou?

Tady jsem si zase posunul úkol, vrátil jsem se od aktovek k rozmáchlejší hře. Něco jsem v osmašedesátém nosil v hlavě, a když se mě Karel pořád ptal, co to bude, tak jsem si říkal: „Opereta“. Chtěl jsem se dostat přes téma ze současnosti k jakési komedii dell'arte, ale pak do toho přišly všechny ty události, tanky, Palach, a mně se ta hra pořád nějak pootáčela, takže dodneška nevím, co to vlastně je.

Už jste zmínil, že jste divadelní hry nejen psal, ale také překládal.

Nikdy mne nenapadlo, že bych se mohl odvážit prznit práci jiného – jsem příliš zavalen pokorou k druhému autorovi, k jeho vidění a jeho světu. Z téhož důvodu jsem taky, ačkoli mně to bylo mockrát nabízeno, nepřistoupil na pokus něco dramatizovat. Ctím žánr. Překládání vzniklo z holého nezbytí. Krejča chtěl dělat mermomocí Čechovova Racka a něco mu vybuchlo. Tak na mne začali s Krausem naléhat, jestli bych to nezkusil. Já se bouřil. Ale nakonec mi to samozřejmě nedalo. Začalo to tedy ne z mé vůle, ale pak přišel Shakespeare, a nakonec jsem v tom našel určitý druh zalíbení. Dokonce v sedmdesátých a osmdesátých letech, když jsem nemohl psát pod svým jménem, tak spíš než svoje věci jsem dělal překlady, které vždycky někdo podepsal. Už i kvůli obživě. Překládání je

něco naprosto jiného než vlastní psaní, člověk nemusí mít hrůzu z nepopsané stránky.

Můžeme se vrátit ještě dál do minulosti, kterou jsme opustili? V Divadle za branou jste také dvakrát režíroval. Zdá se, že jste založením spíše plachý – jak jste se k režii vůbec dostal?

Tak to, že budu režírovat, mne skutečně nikdy nenapadlo, dokonce ani ve snu ne. I když musím přiznat, že jsem už kdysi dávno stál jako režisér před ochotníky v Poříčí. Ale to byl jenom takový záskok, když zemřela paní doktorová, duše ochotnického divadla. Nikdy jsem nezamýšlel dělat to profesionálně. Vysedávat na zkouškách mě ovšem vždycky bavilo, především u Krejčí, ale zrovna tak jsem vysedával u Buriana a chodil jsem sledovat Radoka, alespoň tajně. Krejčovi se časem zřejmě zdálo, že jsem tím dostatečně nasákl. A tak, když jsme se ocitli v nouzi a byla obsazena jen asi polovina herců z divadla a ten zbytek by byl neměl práci, mě doslova umluvil, abych zkusil udělat svoji aktovku, Slavíka. Pro druhou polovinu večera jsem vybral Klicperova Ptáčníka. Pak jsem režíroval ještě zase své Dvě noci s dívkou, v podstatě ze stejných důvodů. Ale to už jsme stihli jenom dvě představení v Praze a pár po venkově. Potom nám to zakázali.

A jak se vám pracovalo s herci? Režie přeci vyžaduje jistou dávku razance...

To bylo hrozný. Je pravda, že nemám vlastnosti k tomuhle povolání snad nezbytný. Jsem introvert a tak dál. Byly to pro mě někdy hrůzy, už jen ta představa, že tam jdu, jestli se mi podaří čtyři hodiny udržet pozornost herců. Zvládl jsem to jediné díky tomu, že se vytvořila přátelská pouta mezi námi zúčastněnými. Oni se pro mne stali nesmírně inspirativní a viděl jsem, že pracují oddaně. Takže nejdřív to šlo ztuha, ale nakonec se nám snad podařilo ten krunýř prorazit. Ale režírovat bych už rozhodně nikdy nechtěl!

Když mluvím o režii, znovu narážím na svůj starý spor s Krejčou. Já jsem třeba nechápal, protože jsem jinak založený, jeho velice podrobné a objemné režijní knihy, kde byla skoro ke každé replice režijní poznámka

daleko dřív, než vůbec měl obsazení. A já, protože už se v tom divadle pohybuju taky dost let, nevím, jestli tak nevylučuje jednu možnou inspiraci, totiž hereckou.

Samozřejmě Krejčovu metodu obdivuju, ale někdy na mě působí jakýmsi chladem. Je to tak důmyslně seřízené, že herci jsou opravdu snadno nahraditelní. Strašně rád bych viděl režii, která by měla tuhle suverenitu, tenhle ohromný názor, s nímž Krejča přichází před herce, ale která by zároveň naslouchala hercově osobnosti a nechala ji účastnit se na vzniku inscenace natolik, aby byl herec zodpovědný za svoje činy a ne jen splňoval požadavky, třeba poctivě a talentovaně. Aby se mohl spolupodílet.

Jestli je to – v té míře, jak říkáte – obojí vůbec možné. To samé se přece tvrdívá třeba i o Burianovi – že vedl herce příliš silnou rukou.

No, to je opravdu veliký otazník. Třeba to opravdu není možné. Ale jako ideální představu mi to ponechte.

V šedesátých letech jste se také, jak už jste zmínil, dostal do Ameriky. Setkal jste se tam s někým obzvláště zajímavým?

Samozřejmě jsem navštívil spoustu divadel a divadelních škol. A šokovali mě studenti na univerzitách, kteří byli levičáci, a když jsem s nimi besedoval a říkal jim svoje názory, odpovídali mi, že jsem podivný vyslanec socialistického Československa.

V Kalifornii jsem ještě zastihl doznívající beatnickou vlnu. Mohl jsem sedět v knihkupectví u pana Ferlinghettiho, nasávat atmosféru, popíjet čaj ze samovaru, brát si cokoli z regálů a číst si. Básník Kenneth Rexroth, který ostentativně žil uprostřed černošské čtvrti jako jediný běloch, pro mne uspořádal večírek. Pořád tam proudili nějaký lidi a většinou černí. Než jsem odjížděl z Prahy, spisovatel Jiří Mucha, který už měl jakousi zkušenost s Amerikou, se se mnou sešel, že mi udělí cenné rady na cestu. A říkal mi: „Bez smokingu nejezdi, určitě ne.“ Tak já idiot utratil hrozný peníze za smoking u Knížete – a pak jsem to kvádru beznadějně tahal po celých Státech. Takže když přišla krásná, tištěná pozvánka od pana

Rexrotha na tu večeri, říkal jsem si, aha, příležitost! No, připadal jsem si tam jako blbec, protože všichni byli v rozdrbaných džínách a tričkách. Naštěstí to vzali jako fór a skvěle jsem s tím uspěl.

Od šedesátých let se dostáváme k letům sedmdesátým, kdy se zásadně změnil váš osud i postavení.

To je taková šed'. Nerad se k tomu vracím. Snad má smysl říct nějaká fakta. Naše divadlo mělo potíže hned začátkem normalizace, já pak ještě soukromě, jednak díky různým svým osobním přátelstvím, jednak pro signatářství Dvou tisíc slov. Takže někdy v dubnu roku 1972 na generálce mé poslední hry mi nešťastný Ladislav Boháč, který tehdy Divadlu za branou šéfoval – vzal to na sebe, aby divadlo mohlo pokračovat, protože Krejča jako šéf už nebyl žádoucí –, oznámil, že se mnou na příští rok už nesmí obnovit smlouvu. To bylo nakonec jedno, protože v červnu divadlo stejně zrušili ministerským výnosem. A pak už to šlo ráz na ráz. Ladislav Boháč se velice poctivě staral, aby všem lidem z divadla alespoň zajistil existenci, ale největší rána dopadla právě na dramaturgii, takže Karlovi, doktoru Balvínovi a mně říkal, že to je všechno v háji. Nesměli jsme pracovat nikde v kultuře. Docházelo až k naprostým absurditám. Já vždycky miloval zahradničení a přes svého profesora Františka Černého, který pochází ze zahradnické rodiny, jsem dostal nějaké konexe a vypadalo to, že se budu moci starat o jednu z malostranských zahrad. Nakonec to nešlo, protože zahrady spadaly pod ministerstvo kultury a já přece v „kultuře“ dělat nemohl. Vystřídal jsem spoustu zaměstnání. Bylo to dost svízelný, perspektiva žádná, děti malý, rozestavěný dům na krku. Ale to snad ani nemá cenu povídat... V roce 1977 jsem podepsal Chartu. Pak už bylo obtížné sehnat cokoli, takže jsem nakonec nějakou dobu pracoval u kameníků, kde jsem obsluhoval kompresor, což pro mne byla, alespoň zpočátku, dost hrůza, protože já nikdy neměl auto, vůbec jsem netušil, co to je spojka nebo jak se vyměňuje olej. Ale nakonec jsem to kameničení měl rád, pracovali jsme na rekonstrukci Karlova mostu. S kameníky jsem si rozuměl, byla s nima nádherná řeč. Jednou mi jeden, když zjistil, proč

tam jsem, povídal: „Tady seš v říši svobody. Tady můžeš i nadávat na komunisty! Hloub spadnout nemůžeš!“ Práce se mi líbila, nevadila mi – kameníky byli oba moji dědečkové a já byl zvyklý od dětství hodně pracovat. Ale pak jsem utrpěl vážný úraz, měsíce jsem marodil a skončilo to invalidním důchodem. Až se překulily osmdesátý léta...

Jak došlo k tomu, že jste se v letech po osmašedesátém začal celkem dost občansky a veřejně angažovat? Po této stránce jste stál vždycky, i třeba na půdě Národního divadla nebo Svazu spisovatelů, poněkud stranou...

Ono to s tou angažovaností zase nebylo tak horké. Já se spíš jenom netajil svými postoji, které jsem měl po osmašedesátém jasné jako máloco v životě. Takže když za mnou třeba někdy na sklonku roku 1976 přišel Václav s Chartou, ani na chvíli jsem nezapochyboval, že to podepíšu. Ale opravdu se angažovat, nějak nápadně organizovat, to mi bylo vždycky cizí. Taky jsem nikdy v žádné straně nebyl, jenom jednu dobu v jakémsi holubářském spolku na Praze 1. Tam jsem chodil rád, mezi ty dědky holubářský. Já spíš tak přijít, dívat se, pozorovat, co se kde v lidech děje, než někde vystupovat jako táborový řečník.

A jak to vypadalo v letech zákazů s vaší tvorbou?

Psal jsem daleko méně. Vždycky jsem si myslel, že snesitelná pauza mezi dvěma hrami jsou čtyři roky a že když to nedodržím, něco mi nenávratně uteče. Zpočátku jsem to plnil, v sedmdesátém šestém jsem ještě udělal hru do šuplete, ale další jsem napsal přesně až za deset let. Ten monolog.

No vidíte, a zase to pro vás byla neprozkoumaná půda, vlastně divadlo jednoho herce.

Tam jsem si opravdu chtěl vyzkoušet, jak to půjde, když tam bude jenom jedna postava. Taky jsem se po těch letech chtěl na něčem rozepsat. A tohle téma mi v té době bylo nejblíž. A nějaký větší text ani nebylo možné psát, přicházel jsem domů vyčerpaný po celodenní šichtě a večer jsem ještě přidával zedníkům na svém vlastním domě. Byly měsíce, že jsem úplně cejtil, jak blbnu.

Myslíte, že na tvar dramatického monologu, který se více než běžné drama blíží třeba prozaickým žánrům, mělo vliv i to, že jste nemohl počítat s uvedením? Říká se přeci, že právě drama se do šuplíku píše nejhůře. Vy jste byl navíc vždycky autor spojený s určitým divadlem.

No, bez divadla se psalo opravdu těžko. Dříve jsem vždycky viděl za textem, který vznikal, konkrétní divadlo a jeho poetiku, někdy dokonce konkrétní herce. Takhle do vzduchoprázdna jsem vůbec nebyl zvyklý. Takže i Stěhování duší jsem si promítal někam na konkrétní jeviště. Ale možná máš pravdu, že způsob vnitřního monologu se tam dostal proto, že mi divadlo chybělo. A dodnes nevím, jestli je to jako divadlo proveditelné. Ale na druhou stranu jsem ten záměr měl v hlavě už dávno, ještě když hrála Leopolda Dostalová, pomýšlel jsem, že bych pro ni napsal jakýsi monolog. Ale pak divadlo zrušili a Poldinka zemřela – ona vždycky říkala, že jí Krejča prodloužil život, nejen hereckej, ale do slova i ten lidskej. Nelhala, asi do desíti dnů od zavření Za branou byla mrtvá. Takže z toho sešlo, ale ten úmysl ve mně zůstal, a v šestaosmdesátým jsem to zkusil.

Takže po okupaci jste spíše překládal než psal vlastní hry?

Dá se to tak říct. Už jenom z existenčních důvodů.

Sám jste se už zmínil o Václavu Havlovi. V šedesátých letech se o vás psalo jako o dvou českých autorech, z nichž se každý zmocnil úspěšně jedné linie dramatu, vy „čechovovského“, Václav Havel „absurdního“. Každý jste byl dramatikem jednoho slavného divadla. Potom jste se spolu ocitli mezi disidenty. Takže, jaký máte k našemu nynějšímu prezidentovi a jeho tvorbě vztah?

To je sousto. Václava jsem poznal, když mně bylo dvacet a jemu devatenáct. Bylo to po té mé prvotině u Buriana. Tehdy mi jako autorovi chodit dopisy. Většinou dost pitomý. Až jednou přišel nápadně chytřej list, podepsaný jakýmsi Václavem Havlem. Na ten jsem se ozval a velice záhy jsme se sešli. Když se to domlouvalo, tak mi Václav psal, ať si přivedu přátele, že on taky nějaké pozve, jenomže já tehdy ještě v Praze

žádný neměl. Václav už tehdy napsal nějaké sbírky veršů, ale nevím, jestli už tušil, že bude taky dramatikem. Pak se taky k divadlu blížil jinudy, já šel od Buriana rovnou do Národního ke Krejčovi, kdežto on to bral přes ty malé, generační a studiové scénky, spolupracoval s Vyskočilem – takže to měl takové pestřejší a asi v tom bylo víc dovádivosti a legrace, což mu dodnes závidím. V šedesátých letech jsme začali fungovat jako dramatici, on na Zábradlí a já Za branou. Vytvořily se dva vyhraněné soubory. Mě to těšilo. Zatímco moje věci mne skličovaly, každá premiéra pro mne byla utrpením, chodil jsem na Zábradlí na Václavovy hry a strašně jsem se bavil. Dodnes je mi nesmírně milé, že je tady vedle mne přítel a kolega dramatik, který je mi názorem a prožitkem světa nesmírně blízký, i když jeho autorský rukopis je odlišný. Jak už jsem říkal, s tím Slavíkem jsem moc velký štěstí neudělal, ale byl to Václav, který mi tehdy napsal obsáhlý dopis a kterého ten text oslovil. Vytvářelo se vzácné napětí. Mám dojem, že ten rozdíl, to pnutí mezi Zábradlím a Bránou bylo pro oba póly plodné, to zvědavé očekávání, s čím oni zase přijdou příští sezónu, s čím my. Grossman a Krejča. Teď mi bývá smutno, že Václava vidím tak málo. Ale jsem nesmírně rád, že se po těch mnoha letech konečně zase objevily jeho hry na jevišti, že se zase sešel se svým režisérem a že to zas funguje. Já měl alespoň při Grossmanově Largu obdobné pocity jako před lety v témže divadle na témž autorovi.

Ona celá ta rozdílnost čechovovského a absurdního dramatu je možná při nejhlubším pohledu opravdu pouze zdánlivá. Vždyť se také objevil názor, že svým způsobem největším a nejoriginálnějším pokračovatelem Čechova je Beckett, alespoň v něčem.

Vždycky je asi někde v tom usilování svorník, který nás najednou spojuje. Alespoň pokud je snaha opravdová a talentovaná.

První hra, kterou vám po letech zase uvedli, bylo vaše zatím poslední drama Hlasy ptáků. Tady jste se pro změnu přiklonil ke komedii, ne-li grotesce. Jaký to byl pocit, vracet se po letech na jeviště?

Tak já to vezmu od konce. Je pravda, že jak zrála osmdesátá léta, několik věrných přátel usilovalo vrátit mě nějakým způsobem na jeviště. A pořád to vypadalo, že potíže jsou nepřekonatelné. Dlouho z toho nic nebylo. Nejsilněji se angažoval režisér Kačer a spol. Nejdříve to zkoušeli se starším kusem, s Masopustem, ale to nevyšlo. Ale jak do mě pořád šťourali, tak zjistili, že mám rozepsanou novou hru, a mysleli, že s ní to půjde snáz. Po mnohých obtížích se to opravdu podařilo, taky to asi prošťouchlo chebské divadlo, které prosadilo Masopust. Takže nakonec půl roku před revolucí měly na Vinohradech premiéru Hlasy ptáků.

Po všech těch truchlivých letech jsem toužil napsat něco, kde bych se sám taky trochu rozveselil. Takže jsem začal úplně jinak budovat dialog, říkal jsem věci naplno, dělal jsem tlustěji nanesené, jednoznačnější postavy, a i při psaní jsem cítil takovou divnou komediální vibraci. Ale dál už asi takovou cestou nepůjdu. I když jsem si tuhle polohu nějak potřeboval zažít. Jinou věcí je ta inscenace. S ní moc spokojený nejsem. Hra vznikala z přepracovaného náčrtu, který jsem rozdělal v roce osmdesát dva. Tehdy jsem dost málo vídal své dva dospívající syny a začalo se mi po nich stýskat a něco takového leží v základu příběhu.

Právě v tomto dramatu jste se zase dost odchýlil od oné tak zvané čechovské linie.

Z mého minulého psaní se tohle drama asi nejvíc blíží Dvěma nocím s dívkou. Já mám Čechova strašně rád, ale někdy už mě to taky nebaví. Furt ty ruský lidi, furt to bolestícnství a pauza a ticho. Ne, ne, tohle může znít rouhavě, a to nechci. Ale to je jako s muzikou, Těžko by se našla taková, kterou by mohl člověk poslouchat celej život. Alespoň já to musím střídat. Ani s Bachem nevydržím pořád, jsou dny, kdy na to ani nemám, abych k němu lez nahoru, dny, kdy by mě zničil.

Děkujeme. Zrovna jsme se chtěly zeptat na váš vztah k Čechovovi. Když jsme u toho – vzpomněl byste si také na jiné dramatiky, k nimž se vracíte raději než k jiným?

Zcela jednoznačně nikoho jmenovat nemůžu. Střídám to. Objevem byl pro mne Samuel Beckett – se zpožděním, samozřejmě, my jsme měli ve všem smůlu. Už jsem tehdy sám psal a přišlo mi to po duchu blízké. Někdy mě taky dost bavil Tennessee Williams, i když jsem ho nevydržel číst pořád a zdávalo se mi, že toho jižanství je tam už přespříliš. Jinak se opravdu vracím spíš ke klasikům. Mám kupodivu v lásce Gogola. Nemiluji jenom jeho divadelní texty, mám od něho rád všechno. A pořád se vracím k antice. Samozřejmě mě vzrušuje Shakespeare, ale protože jsem se vždycky bál, aby mě nezahlcival, střídal jsem ho téměř pravidelně s Molièrem, kterého mám taky rád.

Velikým objevem pro mne byl John Millington Synge, když jsem byl v sedmdesátých letech požádán, abych ho přeložil. Je pokládán za světového autora a u nás se o něm zatím moc neví. Přeložil jsem dvě aktovky pro Činoherní studio v Ústí nad Labem a začal jsem s překladem jeho největší hry Hrdina západu, ale z toho pak bohužel sešlo, takže mi zbylo torzo – chybí kus posledního jednání.

To by se mělo hrát, to je krásná hra.

No, zase mě do toho nutí. Ale já nevím, jestli to po těch letech dokážu dokončit. Anebo celé udělat znovu.

A co současní autoři?

Moc toho není.

No, když tu oblíbence nemáte, tak nemáte. Dostáváme se k otázkám obecnějšího rázu. Proč jste si jako autor zvolil právě drama? V době, kdy se už nejmní dvacet let mluví po celém světě o krizi tohoto žánru?

Hm, to kdybych věděl. Míří až obtížně vysoko tahle otázka. Že píšu právě drama, vychází asi z potřeby dozvědět se, co na tom mám, co na tom vidím. Já často uvažuji, proč nepíšu romány nebo povídky, a myslím, že je to

pro to, že neumím vyprávět. Zato si rád vyprávím s lidma. Na to myslím stačí být z vesnice. Tam si lidi spolu povídali, bavili se, než přišly ty zhoubný média. A já vždycky hrozně rád naslouchal lidským rozhovorům. Už jsem říkal, jak jsem jako dítě poslouchal, když se u nás dralo, a hovory, to jsou dialogy. To mě taky bavilo psát, dialogy, ne líčit, jak něco vypadá. To přenechám jiným.

Taky mě, už v dětství, divadlo uhranulo. Někdy nevím, jestli tam nemají specifickou roli Čechy, protože u nás divadlo znamenalo hrozně moc, zejména v obrození, ale i meziválečná avantgarda... pořád se tu táhne jakási nit. Pro mne má divadlo smysl snad až metafyzický. Fascinuje mě genialita řeckého národa, který byl schopen vymyslet něco takového jako antickou tragédii. Od tehdejších dob se v divadle vytváří pojem obec. Ne nadarmo se u nás divákům říká obecnost. V dětství jsem myslím právě takovou obec prožil. Vesnice žila spolu od odvodů přes katastrofy, jako byl požár nebo povodeň, až k pohřbům. A zdá se mi, že v dobrém divadle něco takového vzniká nebo může vznikat. Když se to povede, přijdou lidi naladěný na stejnou vlnu, tak se něco v té vzájemnosti a z té vzájemnosti rodí. Něco, co se těžko pojmenovává. Někdy to lze zažít při poslechu hudby, ale poslech slova je přece jenom něco jiného. Navíc v divadle je mnoho mimo slovo a nad slovo. Dochází tam ke spojování duší. Ke společenství.

A jak se vám tvoří příběhy vašich her?

Příběh je pro mne asi ze všeho nejtěžší. Mám obavu, že tady nejvíc hrozí nebezpečí sklouznout do klišé. Proto se často pokouším tomu příběhu nějak ublížit, a když se mi zdá, že už je všechno moc jasné, tak to něčím poruším nebo zkomplikuji. A nebo si naopak vyberu záměrně nějakou skoro banalitu, třeba jak dva lidi čekají na vlak. Při psaní nikdy nemyslím na konstrukci příběhu. Pro mne to vždycky začíná v nějaké mlze, odkud se vynořuje jakási postava, za ní další, a pak se mi zdá, že už stačí je jen svést dohromady. A když už jsou pohromadě, tak nějaký příběh vzniknout musí.

Takže dramatické postavy vám jakoby samy skládají hru. A vzpouzejí se při tom?

To ano, to ano. Já jsem to zrovna říkal tuhle na zkoušce – tušil jsem, že poslední věta Stěhování duší: „Život je krásnej...“, bude působit potíže – a přitom ta věta se nedá ošidit. Když se škrtne, tak to nebude ono. Bud’ se k ní ta postava protřpí a nebo to vyjde pitomě, pateticky.

A taky jsem jim říkal – to je ovšem věc důvěry, jestli mi to věří, nebo ne – že když jsem to psal, tak jsem ještě dvě řádky předtím nevěděl, že mi to ta ženská plácne. Kdybych si to měl, jak se říká, v hlavě dopředu sesumírovat a pak to hodit na papír, tak by mě vůbec nebavilo psát. Když nezažiju, že jsem sám překvapen postavou, tím, co mi provede a jaké důsledky z toho pak vyplynou, tak mě to nezajímá. Chci to zažívat s nima. Někdy si dokonce připadám jako nějaké médium postav, které jsem si přivedl. A něco tlumočím – ony mým prostřednictvím nějak jednají a něco vyjadřují. A jediné, když to takhle balancuje, vzrušuje mě to s nima podstupovat. Postavy mě zajímají.

Mluvili jsme o příběhu, o dramatu, o postavách. A teď: souhlasil byste s tím, že Konec masopustu je tragédie?

Možná jsem podvědomě tehdy nějakou takovou ctižádost měl – pokusit se o tragédii, i když jsem měl dost pochybností, jestli půjde dohromady tragédie a současná látka a takové téma. Karel Kraus hru jednou kdesi příznačně označil za masopustní tragédii. Ale nevím, jestli splňuje požadavky kladené na tragédii. Spíš je to jen takový pokus o ni.

Zdá se, že se podařil. Ta hra má na konci cosi, co se obvykle nazývá katarzí. Co si myslíte o tragédii, o jejím smyslu a moci? Dnes, kdy už se tragédie takřka nepíše. Soudíte, že dnešnímu světu chybějí?

To je strašně těžká otázka. Já se s ní potýkám celý život, často zaznamenávám názor, který zastává i filosof Šafařík, že tragédie v onom antickém smyslu už v našich podmínkách není možná. Léta letoucí jsem vlastně vedl spor s kolegy divadelníky a mnohdy mi bylo právo pokoušet se o něco takového, jako je tragédie, upíráno. Snad oprávněně. Setkával

jsem se často s tvrzením, že dnes je možné psát o současnosti a o současnicích právě jen oním způsobem groteskním nebo – řekněme – kari-
kujícím, znevažujícím a tak dál. A mě tenhle přístup nebavil, i když
bych snad s nějakým sebezapřením takhle psát taky uměl. Já vím, že po-
koušení tragédie je strašně obtížné a ošidné a že předpokladem je tu
jakési životní ručení. To se těžko vysvětluje, ale když člověk chce napsat
kladnou postavu jinak, než jak to dělala ta socialisticko-realistická poe-
tika, bere na sebe vlastně velikou morální odpovědnost. Ono totiž asi není
možné se ptát v tvorbě po životnímkladu, když ho nehledá autor
v životě a nemůže poskytnout i za špetku naděje jakousi záruku, že ne-
vedí lidi za nos, že je nepodvádí, že je neláká na nějakou vějičku. Musí
pro ten příslib nalézat nějakou oporu v existenci, v bytí, v tom, jak sám
poznává svět. Proto byl proces vzniku a psaní pro mne velice trýznivý.
A když se vrátím ještě k tomu Masopustu – asi před dvěma lety jsme
měli jakousi besedu s divadelníky, hlavně mladými, bylo tam i několik
autorů, tehdy ještě disidentů. Někdo mě napadl, že si nedávno přečetl
Konec masopustu a v posledním aktu že se mluví o jakémsi spravedli-
vém soudu, a jak jsem si to prý mohl dovolit. Ten člověk naprosto nevě-
řil, že by v naší společnosti mohlo k něčemu takovému vůbec dojít. Teh-
dy jsem se trochu zaskočený bránil – že jsem si toho byl vědom už tehdy,
když jsem to psal. Samozřejmě jsem sám tomu moc nevěřil, že by v těch
podmínkách mohlo dojít k spravedlivému rozsudku, protože – kdo by
byl garantem takového soudu? A trochu chytrácky jsem se tehdy utěšo-
val, že píšu přece v době absolutismu, jako Molière nebo Shakespeare,
kteří se přece také občas uchýlili k podobnému triku – na konci se dosta-
ví nějaký vládní úředník anebo Fortinbras a něco takového slíbí. Ale oni
se už v antice uchýlovali k podobným prostředkům, třeba právě u Euri-
pida deus ex machina, uměle vymyšlené božstvo, které má vrátit věci
k řádu nebo rozsoudit tragickou křivdu či tragický osud. Takže ono to
není nic zas tak nového. Je tu staletá zkušenost. Možná, že to byla svým
způsobem má jediná autorská klička v dobách absolutismu. Pro mne
byla samozřejmě podstatně důležitější postava Krále, která je osou té
hry, a příběh těch dvou mladých, Rafaela a Marie. A ten trochu žoviální

starosta, co zve lidi do hospody, aby obec posoudila, kdo nese odpovědnost? Tak k tomu by tehdy v našich podmínkách asi opravdu těžko došlo.

Tady snad už jde o něco jiného. Smysl hry je tímhle přece určitým způsobem dovršen – máme tu co dělat s jakousi pravdou vyššího druhu. Vazby řádu jsou sice porušené, nicméně v té hře vidíme, že na vesnici ještě lze určité pozůstatky po nich najít. A tím, že se tam stane, co se stalo, si lidé uvědomí – a to je snad také jedna z podstat tragédie –, že došlo k něčemu nepatřičnému, strašlivému, a toto poznání je může ponouknout k pokusu o návrat k oněm původním hodnotám... Proč se ptát, zda je soud reálně, realisticky možný? Vždyť je to přece umělecký tvar.

To byla asi má tehdejší vzpoura proti realismu, nebo realismu, jak jsem ho znal a chápal... Ale už odbíháme od tragédie...

Zdá se, že vy k tragickým či vážným polohám ve svých hrách hodně tíhnete, i když ne všude snad tak vyhroceně jako v Konci masopustu. Dalo by se z toho usuzovat, že na moc tragédie věříte. Napsat dobrou tragédii je dnes asi těžší než napsat povedenou grotesku.

Když se vrátím k oné poslední větě Stěhování duší – řekne-li mi ta postava „Život je krásný, Alžběto...“, já za tu větu musím svým způsobem ručit. Nemůže to být blaf. Kdyby to mělo končit blafem, tak by to nemělo smysl psát, znehodnotilo by to celý život té postavy, celou její existenci. Tak to cítím a vím, že jsem vždycky měl puzení k nějakému takovému bodu, který může být alespoň výchozí – nebo taky možná slepá ulička. Víím jistě, že tohle puzení ve mně, těžko pojmenovatelné, mě celý život vedlo k výběru určitých témat. Nikdy mě nepřitahovalo takové to theatrum mundi – až to někdy budilo podiv, že se zabývám takovými intimitami. Myslím, že právě Masopust je moje poslední opravdu společenská hra – tam se soukromé prolíná s veřejným nejzjevněji. Já jsem vždycky tvrdošíjně spoléhal na to – řečeno metaforicky –, že v kapce moře se dá nalézt kus moře, ne-li moře celé, a že v základních lidských vztazích se projeví všechno. A protože mě vždycky zajímaly konkrétní postavy a konkrétní jazyk, vyhýbal jsem se modelovému dramatu, nechtěl jsem se zabývat

těmi systémy a mechanismy. Spíš si vybrat dva obyčejné lidi, jako je třeba Věna a Ěvi, zahledět se do nich a naslouchat jim. A na tom tvrdošíjně setrvávám dodnes.

Že tragédie ubývá, je možná dáno tím, že, jak jsem už zmínil, autor musí za ten vznesený klad ručit – a to neomezeně. A čím dál častěji, že nemáte alternativu, kterou byste lidem nabídli za to, co žijí...

Jste považován za autora, který zcela jedinečně pracuje s jazykem. Je pozoruhodné, jakým způsobem slučujete dvě věci: řeč, odposlouchanou ze života, někdy až takřka naturalisticky – třeba věta z Kočky na kolejích „Lov si ve svém revíru, to ti přísahám“ –, na druhé straně básnickou hodnotu, která je každé vaší replice vlastní a zabraňuje, aby zůstalo jen u toho naturalismu... Takže když už jsme mluvili o moci tragédie, můžete říci něco o moci slova?

Hm.

Říkal jste, že je vám líto, že na vás zbyla jen ta slova, která jsou záludná... Jedna otázka horší než druhá. Ale tušil jsem, že nějaká taková nakonec padne. Jazyk mě v životě fascinuje snad úplně nejvíc, od té doby, co jsem začal vnímat a co jsem začal rozum brát.

Vždycky jsem strašně rád naslouchal a v pubertě jsem popsal spousty notýsků, kam jsem si zapisoval ani ne tak příběhy – ty kdyžtak jenom v bodech – ale spíše, když někdo vyjádřil něco neobvyklým způsobem, když pro něco použil zvláštního pojmenování. Už na gymnáziu se mi spolužáci posmívali, protože jsem byl snad jediný člověk své generace, který pročetl Holečkovo dílo Naši. Všechny díly. A vždycky jsem jásal, když jsem tam našel nějaký jiný výraz pro topůrko nebo podobně. A vypisoval jsem si celé stránky. Vždycky jsem byl šťastný, když jsem mohl použít nějaké pozapomenuté slovo nebo posunout trochu jeho význam nebo pracovat se zkratkou.

A abych to rozšířil – nejenom jazyk, ale i zvuky. Nezajímá mě jenom jazyk příslušející pánovi tvorstva, ale přiznám se, že mě zajímají i hlasy ptáků, zvířat, šumění lesa a zkrátka všechno, až po třísknutí hromu. Ce-

lou dobu, co píšu, proto vím, že mně hrozí jedno nebezpečí, s kterým asi také v próze zápasí třeba Hrabal a občas mne zahlcuje u Shakespeara – jakési obžerství jazykem. Víím, že v tomhle směru na sebe musím být tvrdý. Zvlášť proto, že píšu dramata a komunikuji s divákem. Nesmí to být upovídáné, protože mi je navíc vyměřen určitý čas z jednoho večera. Taky se přiznám, že jsem rád škrtal, když se mi zdálo, že s jazykem nakládám už přes míru. Snažil jsem se, aby každá má věta byla reliéf, abych zamezil té hře se slovy. Jedna paní profesorka z Vancouveru, která o mně také psala, mi nedávno říkala: „Víte, jak já zahajuji svoje přednášky ke studentům? Cituji větu vašeho Jindřicha: ‚Copak ty se nebojíš slov, těch, co s nima povídá každý?‘ a oni ti studenti pak vždycky trochu přestanou žvanit.“

Jedním z důvodů, proč jsem se nikdy nevrátil k historické látce, bylo i to, že při Půlnočním větru jsem musel zápolit s tím – jak mi Grossman prozradil – blankversem, což mě nutilo používat jazyk až lumírovský. A pak jsem najednou stanul před současnou látkou a samozřejmě mě naplňovalo odporem kopírovat, co slyším ve vlaku nebo v kuchyni. Mně šlo o jakési zduchovnění. Chtěl jsem, abych postavy, třebaže současné svým zrodem, nějak dovedl k jakémusi vyššímu, hlubšímu poznání – nevím, jak to přesně pojmenovat. Aby, i když je to jen servírka a stěhovák, mohli promlouvat, svědčit o bytostných věcech svým jazykem. Tohle je věc, která mě při psaní nejvíce vzrušuje a zároveň mi činí největší potíže – jak tam dostat ten oblouk. Aby postavy mluvily jako ze života, ale nezůstaly mi tak úplně při zemi.

A myslíte si, že slova pronášená z jeviště, a tedy možná zvláštním způsobem naléhavější než psaný projev, mají naději napravit ten hrůzný duchovní úpadek, který se týká i jazyka?

Kéž by měla. Je to jedno z mých tří přání – a tohle si člověk může jenom přát. Já sám na sobě pociťuji sílu slova celý život a celý život s ní nějak zápolím. I proto, že dělám pro divadlo, přál bych si, aby slovo mělo zas tu sílu někoho oslovit. Je ve mně přitom samozřejmě úzkost, jestli já s tím svým slovem, někdy ještě dost zašmodrchaným a obtížným na

vnímání, můžu něco pořídit, aby neznělo do prázdna. Ale slevit přitom nemůžu.

I slovní zásoba se strašně scvrkla. Moje matka neměla než to nejobyčejnější vzdělání, ale já když jsem se jednou zavřel s překladem Romea do Poříčí, chodil jsem za ní, která měla plné ruce práce, a ona mi vždycky dovedla poradit. Bez ní bych těžko třeba vymyslel jazyk chůvy. Dnes trnu, když slyším holky z internátu, jak a o čem si povídají.

Obávám se, že klíč k jazyku je v duši, v psychice. A je-li poškozená, je poškozen i jazyk. Takže se musí obrodit duše. Těžko by to šlo obráceně. Je přece tolik slov, která nám zprotivili; já nevím, jestli bych byl schopen použít v nějakém svém textu slovo mír – a přitom má prapůvodně krásný význam.

Je to pořád ten stejný problém, kdo má společnost obrozovat, jak rovnat pokřivenost, čím vzkřísit odumřelý duchovní život. Já osobně si myslím, že to nejde bez křesťanství. Ostatně pan kardinál už před několika lety vyhlásil desetiletí duchovní obnovy. Proto mě tak skličuje, jak si dnes vede strana, která si Boha dala do štítu. Křesťanství samozřejmě pokládám pouze za jednu z možností – ale má v prazákkladu to, co považuju za hlavní: zachovat dobré sousedské vztahy a vrátit občanům pocit obce a odpovědnosti za obec, život vůbec.

Jsme zase u toho: není právě úkolem tragédie toto všechno znovu nastolit nebo alespoň připomenout? Není jí právě proto dnes opravdu třeba?

Asi ano. Ono i té komedie – ta hojí či burcuje šokem. Ale je pravda, že tragédie jde hlouběji. Po grotesce se dá klidně spát.

Co pro vás vlastně znamená být spisovatelem? V rozhovoru dramatiků, otiskném v časopise O divadle, se zmiňujete o svých depresích, které vás provázejí při pohledu na obsáhlejší knihovny, a stěžujete si, že jste si nikdy nemohl zvyknout na to, že spisovatelství by mělo být vaše povolání...

Samo pomyšlení mít spisovatelství jako profesi mne vždycky odpuzovalo. Zrovna tuhle, když jsem v divadle něco podepisoval, zase za Havla, tak jsem se zarazil před kolonkou povolání, a nakonec jsem nenapsal nic.

Mohlo by to vyhlížet jako nějaké podivínství, ale opravdu se tak nerad prezentuji... Mám pocit, že si něco tak pro sebe píšu, nacházím v tom nějaký pocit osvobození – a to, že tím obtěžuji veřejnost z nějakého jeviště, mi připadá až dost. A od psaní také utíkám, třeba k manuální práci, a nejšťastnější jsem, když udělám za hrou tečku a řeknu si, že mám zase na chvíli pokoj. To je ta už zmíněná hrůza z nepopsané stránky. A někdy si kladu otázku, jestli má vůbec cenu rozmnožovat to neuvěřitelné množství psaného slova. Ale pak mne zase napadne nějaká věta, kolem které se to začne všechno točit, nebo nějaká postava, která nechce být sama a přitáhne si další... Doufám, že to nevypadá jako nějaká falešná skromnost. Mne prostě nepřestane fascinovat, že je možné za něco, co třeba člověka stojí i vnitřní muka, brát peníze.

Tak už vás přestaneme trápit a nutit rozmnožovat – byť tentokrát nepřímou – popsání stránky a položíme vám poslední otázku. Odpověď bude asi velmi krátká. Píšete nějakou novou hru?

Na to jsem vždycky odmítal odpovídat. Už jenom z pověřivosti, že to zakřiknu. Ale vám za trpělivost řeknu, že mám v hlavě mlhavo. Tedy už ne úplné prázdno. Takže se možná něco vynoří. Ale v týhle fázi jsem nedůtklivej.

(1990)

Vracím se ke svým začátkům

Po dvaadvaceti letech od svého vzniku se v Severomoravském divadle v Šumperku dočkala své oficiální premiéry hra Josefa Topola Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje, které se zúčastnil i její autor.

Jak jste, pane Topole, spokojený s inscenací šumperských? zeptal jsem se ho. Myslím, že výsledek je velmi dobrý. Upřímně řečeno, není to lehká hra. Sám jsem se o tom přesvědčil, když jsem ji režíroval kdysi v Divadle za branou. Už jenom kvůli těm retrospektivám, které jsem si tam navymýšlel. Pro herce je nesmírně obtížné přecházet stříhem z jedné časové roviny do druhé tak, aby se divák vyznal v příběhu a neztratil orientaci. Myslím, že se to v Šumperku podařilo.

Vaše návraty na jeviště jsou, řekl bych, opatrné.

Už jsem divadlu trochu odvykl a upřímně se přiznám, že mě už ani nebavilo. Asi jsem musel zažít, po těch letech, co jsem nemohl být hrán, ten otřes, takovou tu zkoušku, zda se vůbec mají mé hry, které jsem kdysi napsal, na jeviště ještě vůbec vracet. Přiznám se, že jsem opravdu trochu váhal, zda se vracet mají.

Zřejmě jste se ale rozhodl, že mají, když tady dneska sedíme po premiéře jedné z nich.

To je trošku jinak. Oba šumperští inscenátoři, jak dramaturg Petr Vosáhlo, tak režisér Jaromír Janeček, jsou mými dlouholetými osobními přáteli. Petr Vosáhlo režijně navíc se mnou spolupracoval na inscenaci tohoto textu již v Divadle za branou. Nemluvě o tom, že zde v Šumperku kdysi také inscenoval moji Kočku na kolejích. Oba v Divadle za branou svého času působili, a tak přesně věděli, do čeho jdou. Přemlouvali mě skoro tři roky a pak se do práce pustili s celým souborem s takovým nadšením, že jsem dneska rád, že jsem jim svůj souhlas dal.

Co dělal Josef Topol celé ty roky, co se nesměl hrát?

Napřed, pokud to šlo, dělal překlady. I pod cizími jmény. A pak se živil všelijak.

Proč byla v roce 1972 vaše hra Dvě noci s dívkou zakázána?

Povídalo se, že ten zákaz přišel z tehdejších nejvyšších stranických míst. Údajně prý na osobní zásah Vasilu Bil'aka, kterému se v mém textu nelíbila jedna věta.

Která?

Jsme v zemi, kde i krejčík má svou filosofii a umí ji aplikovat.

Prý mnoha umělcům vzala společenskopolitická změna po listopadu téma. Je to i váš případ?

Nemyslím, že bych své téma ztratil kvůli nějakým politickým změnám.

Proč ale chybí na českých jevištích současné drama?

To vám opravdu nepovím, ale nejste první, kdo se mě na to ptá. Někdy v květnu jsme o tom diskutovali i s Václavem Havlem.

Slyšel jsem, že váš dramaturg Karel Kraus prý při nějaké příležitosti řekl, že když mlčí Topol, tak to až křičí.

Popravdě řečeno, už zase zkouším divadlo psát.

Mohl byste prozradit, co?

Vracím se v podstatě ke svým začátkům. Tehdy mě k napsání Půlnočního větru inspirovala Kosmova kronika a dneska mě velice zajímá postava a osud svatého Vojtěcha.

Byl jste kdysi kmenovým autorem Divadla za branou. Po jeho obnovení tam nebyl uveden ale žádný váš titul.

Pravda je, že jsem se zatím práce v Krejčově obnoveném divadle nezúčastnil. Nebyl tam pro mě žádný úkol, to divadlo se ubírá také trochu jinudy, je to jiný soubor. Existuje ale taková gentlemanská nepsaná do-

hoda, že pokud bude zájem, tak spolupracovat budu. Moje přátelské kontakty s Krejčou a Krausem trvají samozřejmě i nadále.

Co říkáte situaci, ve které se Divadlo za branou II ocitne, neobdrží-li státní dotaci?

Je to smutné, je mi to hrozně líto a mám takový pocit, že byli tak trochu hozeni přes palubu.

(1994)

Co vás vedlo k tomu, že jste se rozhodl vrátit k poezii?

Josef Topol žije v povědomí především jako významný český dramatik [...]. V nejbližších dnech se představí v roli básníka. Nakladatelství Bonaventura vydá bibliofilii s Topolovou ranou poezií. Sbírku s názvem Básně a jejich torsa doprovází třináct leptů Jana Hladíka.

Co vás vedlo k tomu, že jste se rozhodl vrátit k poezii? Do kterého období své tvorby jste se musel vydat?

Básněmi jsem začínal. Postupně jsem je však opouštěl, i když nikdy ne úplně, ale převládlo drama. Sbírka, která nyní vyjde v nakladatelství Bonaventura u pana Beneše, to jsou juvenilie. Když jsem tyto verše psal, neměl jsem je v úmyslu vydat. Zachovaly se jen díky mé ženě, která je asi ve třech kopiích opsala. Ležely v zásuvce a pár lidí se o tom dovědělo, občas někdo přišel s návrhem, abych z nich vytvořil sbírku. Mně se však moc nechtělo na nich pracovat. Občas jsem jen některé básně jednotlivě publikoval, třeba když si je vyžádal Jan Skácel pro Hosta do domu, objevily se také asi ve dvou sbornících, které uspořádal Václav Havel, přemlouval mě i František Hrubín, který mi chtěl vydat knížku v Klubu přátel poezie, nebo Ladislav Fikar, ale nikdy k tomu nedošlo. Po roce 1969 jsem už šanci nedostal... Kromě několika samizdatových sborníčků, za nimiž stáli Petr Kabeš nebo Jan Lopatka.

Až letos, když mi mladí chystali k šedesátinám v Rubínu týden z mé tvorby, vyzvali mě asi z popudu syna Jáchyma, abych se „přiznal“ i k poezii. Nakonec jsem podlehl a dal jim k dispozici širší výběr. Připravili jeden večer a něco otiskli i v programu týdne, čímž mě chtěli překvapit. Pak se ozval Viktor Stoilov, majitel nakladatelství Torst, který chce vydat průřez mojí celou poetickou tvorbou, tedy verši pozdějšími, než obsáhne bibliofilská sbírka Básně a torsa.

S jakými pocity jste se vracel do své umělecké minulosti?

Nebylo to snadné, i synovi jsem říkal, že mi to připadá trochu trapné prezentovat se až v šedesáti jako básník. Obával jsem se i toho, že básně, mnohé pocházejí až z konce padesátých let, zůstanou bez odezvy času. Tím, že dosud nevyšly, mohou zůstat i bez kontextu. Získal jsem však určitý odstup a myslím, že právě díky tomu jsem dokázal posoudit, co má trvalejší platnost a co odešlo s dobou. Byl jsem rád, že jsem se v zásadě shodl i s výběrem Jana Šulce, který rediguje knihu pro nakladatelství Torst.

Znamená pro vás vydání dosavadní poetické tvorby i impuls k tomu, že se poezii budete dále věnovat?

To nevím, verše občas píšu a v torontském slovníku spisovatelů mě titulují vedle dramatika a překladatele jako básníka. Ale myslím si, že spíš jako básníka v dramatu, a tak to asi zůstane.

Vaše verše doprovázejí lepty Jana Hladíka. To určitě není náhoda...

Jsme dlouholetí přátelé a jsem velice rád, že se v nejbližších dnech dočkáme jeho souborné výstavy tapiserií, která představí hlavní část jeho tvorby. Moc se na ni těším. Ale mám rád i jeho grafiku. Když jsme s Vladimírem Benešem uvažovali o výtvarníkovi, téměř spontánně mě napadlo požádat Jana Hladíka o doprovod. Zdá se mi, že jeho grafika něčím koresponduje se způsobem mého vyjadřování. Třeba tím, že se také zaměřuje na detail, fragmenty. Jsem přesvědčen o tom, že to nebyla špatná volba, určitě se to ukáže v kontextu knihy.

(1995)

Tři Topolové ve větru

Josef, Jáchym a Filip Topolové.

Dramatik, básník, esejista a překladatel Josef Topol oslaví prvního dubna šedesáté narozeniny. Po spolupráci s Otomarem Krejčou, který režíroval Topolovy hry včetně Konce masopustu a Kočky na kolejích, po letech, kdy Topola hráli od vídeňského Burgtheatru přes Francii a Polsko až po Japonsko, po éře Divadla za branou, které bylo rozpuštěno v roce 1972, přišla Charta 77 a s ní i nové Topolovo místo v dějinách české kultury. Jako kompresorista pracoval na opravách Karlova mostu. Mezitím co Josef Topol čekal na uvedení nové hry Hlasy ptáků ve Vinohradském divadle až do června 1989, jeho synové Jáchym a Filip se prosadili, nejprve ovšem v undergroundu. [...]

Působíte jako introvertní, plachý člověk. Ale psát hry znamená osobní výprodej i publicitu.

Máte úplnou pravdu a mně to samotnému nejde na rozum. Dodnes nechápu, proč jsem si vybral právě divadlo. Jak závidím těm, co píšou povídky! Čtenář si vezme knížku do postele, a pokud ho otravuje, tak ji zahodí. Na premiérách jsem si protrpěl každé zavrznutí židle.

Ale už jako kluka mě nejprve bavilo zaznamenávat hovory, dialogy. V tom jsem byl jako zakletej. Nebavilo mě něco popisovat, líčit. Třeba ve vlaku jsem prošel několik vagonů, až jsem zahlédl zajímavé lidi, anonymně si přisedl a poslouchal, jak „žvástaj“.

Od dětství jste hrál s ochotníky, přesto nechápete, proč jste si vybral divadlo. Existovalo však něco, co jste dělat opravdu chtěl a nevyšlo to?

Byl jsem zblázněný do archeologie a ornitologie, choval jsem holuby... Pak mě ale svedlo divadlo a já si často nadával, když jsem studoval divadelní vědu a dramaturgii, proč jsem nešel radši na tu archeologii, alespoň bych měl pocit, že se v něčem vyznám.

Asi ve čtrnácti mě v chrámovém sboru v rodném Poříčí nad Sázavou uslyšel významný český pěvec Zdeněk Otava, který měl někde poblíž chalupu. Chtěl mě vzít jako svého žáka, ale já byl tehdy podruhé zamilovaný a nechtělo se mi stát se operním pěvcem.

Ale k hudbě jste se přece jen dostal oklikou přes práci s Petrem Weiglem, pro něhož jste upravoval Zeyerova Radúze a Mahulenu.

Podílel jsem se textově na Weiglových televizních snímcích Koncert z díla Pavla Josefa Vejvanovského, Pas de quatre, Svět je báječné místo k narození – s Evou Olmerovou a na baletu Romeo a Julie. A hlavně mě požádal o spolupráci na scénáři Radúze a Mahuleny. Musel jsem Zeyera zkondenzovat, aby nebyl tak mnohomluvný. V osmdesátých letech, protože Weigl je ušlechtilý člověk a chtěl, abych si vydělal nějakou korunu, si ode mě objednal scénář pohádky, kterou točil na Slovensku v německé koprodukcii. Jmenovala se Paví pírkó a zkombinoval jsem v ní několik pohádek Němcové a Erbena.

Filmové scénáře jste se jinak psát nepokoušel?

Oni to z mé generace po mně chtěli skoro všichni – od Jireše až po Honzu Němce. Ale psaní scénářů už hraničí s prózou. A líčit, jak někdo vypadá, co udělá za gesto, to mě nikdy nebavilo. Letmý, nepřímý dotyk s filmem jsem měl ještě s Milošem Formanem. Ten se zbláznil do mojí maminky a chtěl ji obsadit do Černého Petra. Už jí prohrabal šatník, vybral zástěry, šaty, ale když měla odjet na kamerové zkoušky, dostala žlučnickový záchvat a nic z toho nebylo.

Některé vaše hry se měly filmovat, Kočka na kolejkách dokonce v Americe, ale nedal jste k tomu svolení.

Václav Krška uviděl hru Jejich den v Národním divadle a hrozně ji toužil natočit. Napsal si scénář a chtěl převzít skoro celé obsazení od Krejčí. Ale já se toho zalekl. Jednak tu hru nemám moc rád a jednak mi tam vadilo, že udělal jakousi úlitbu a dopsal tam scény z brigády... A Krejča mi říkal, co blázníš, nic mu nedávej, to si natočíme sami. Pak jsem toho

léty trochu litoval. O scénář jsme se mohli pohádat, ale Krška by určitě odvedl dobrou práci s herci.

Jiří Voskovec strašně toužil natočit Kočku na kolejích. A zase jsem to nějak pobabral. Už jsem měl smlouvu na stole a Voskovec mi psal z Ameriky, že pro Věnu, kterého hrál Tříška, sehnal mladého nadějného herce – Boba Redforda. A já si znovu nechal nakukat od přátel, že to není ono... Voskovec se pak urazil a dva roky mi neodpovídal na dopisy.

Napadlo vás v sedmdesátých letech, že by bylo rozumnější, i kvůli synům, odjet do zahraničí?

Doopravdy jsem o tom nikdy neuvažoval, i když raditelů, abych zvedl kotvy, bylo hodně. Ale měl jsem tu maminku a tehdy jsem koupil dům na Malé Straně, což jsem bral jako další závazek. Loni o vánocích mi Filip řekl – Tati, to nejlepší, co jsi pro nás udělal, bylo to, že jsi neemigroval. Aspoň nám nikdo nemůže nic nakukat.

Někdy to pro mě nebylo zrovna lehké – třeba když jsem kluky doprovázel do Bartolomějské, kde jsem byl předtím už několikrát sám. Filipovi bylo asi čtrnáct patnáct a předvolali je kvůli nepovolenému koncertu, který někdo prásknul. Jenom jsem jim mohl říct, nebojte se, dá se to vydržet. Ale pak se člověk dozví, že Jáchyma zadrželi na dvakrát čtyřicet hodin, třískali ho...

Nebál jste se o své syny, když začali psát, že to nebudou mít jako Topolové po vás snadné?

Sice jsme si pyšně říkali, když kluci ještě byli kluci, že jsme „tres alamos“ – tři topolové, ale vlastně jsme se toho báli z obou stran. Totiž: někdy říkám až rouhavě, že jsem doufal, že alespoň jeden z nich bude pro praktický život. Ale od dětství vyrůstali mezi knížkama, moje žena je dcera spisovatele Karla Schulze, a Filip četl od čtyř let. Jáchym odmítal číst moje hry, poezii nezná asi vůbec. A stejně tak měl ostych dávat číst něco mně. Poctil mě, když mi v pubertě nechal na stole ležet pár básniček. Ale oba měli správný instinkt. Někdy jsem až žárlil, když si Jáchym

hledal úplně jiný rádce – Egona Bondyho, Magora, za kterým jezdil na Moravu.

Kromě her píšete i poezii, ale takřka nikdo ji nezná.

Veršování jsem měl vždycky jako své privatissimum. A divadlo mě záhy pohltilo natolik, že jsem byl líný sestavit sbírku. Kromě té z juvenilních veršů, kterou moje budoucí žena opsala a nechala svázat. František Hrubín na mě naléhal, abych dal dohromady sbírku, že mně ji vydá v Klubu poezie. Anebo Jan Skácel, kterému jsem asi dvakrát poslal pár básní do Hostu.

Asi ve dvaceti jsem šťastnou náhodou potkal malíře Mikuláše Medka. A byl to právě malíř, ne básník, který způsobil, že jsem začal psát jinak a vidět svět jinak. Nebyl to jen Medek, ale i sochaři a architektura. Nemiloval jsem upovídanou, rýmovanou nebo takovou snadno plynoucí poezii...

Nerad mluvíte o rozepsaných textech, ale v divadlech se již mluví o vaší nové hře o svatém Vojtěchovi.

Přiznám se vám, že už mě divadlo, k mému smutku, pár let nebaví. Až si říkám, že bych měl přejít na jiný žánr, třeba na povídky. Hra o svatém Vojtěchovi je víc než jen rozdělaná. Ale téma je to hrozně těžké, obloukem se vracím do svého mládí, kdy jsem napsal Půlnoční vítr inspirovaný Kosmovou kronikou a českým dávnověkem. Přečetl jsem skoro všechno, co bylo o svatém Vojtěchovi napsáno, a přitom nechci psát historickou hru. Láká mě domyslet si a vybájit, co šlo tehdy lidem v Evropě hlavou, o čem spolu mohli vést řeč. Ale horší je, že na divadle tady dnes skoro nevidím partnery, se kterými bych si rozuměl. Ať mezi režiséry nebo herci.

[...]

(1995)

Motto: „Fascinován hovory lidí“

Působíte jako introvertní, plachý člověk. Ale psát hry znamená osobní výprodej i publicitu, vše, co se neslučuje s vaší přirozeností...

Máte úplnou pravdu, ani mně to nejde na rozum. Dodnes nechápu, proč jsem si vybral právě divadlo. Jak někdy závidím těm, co píšou povídky! Čtenář si vezme knížku do postele, a když ho otravuje, tak ji odloží. Na premiérách jsem si protřpěl každé vrznutí židle. Ale už jako kluka mě nejvíc bavilo zaznamenávat si hovory, dialogy. To mě fascinovalo. Nebavilo mě něco popisovat, líčit. Třeba ve vlaku jsem prošel několik vagonů, nahlížel do „kupé“, až jsem usoudil: tady to bude zajímavé – anonymně si přisedl a poslouchal, jak lidi „žvástaj“ ...

Jen u psaní ale nezůstalo. Své hry Slavík k večeři a Dvě noci s dívkou jste dokonce režíroval.

Režíroval jsem také v mém rodišti v Poříčí ochotníky, ale pak jsem už o tom nechtěl ani slyšet. Je to raubírna.

Divadlo za branou začínalo v pěti lidech, pak přibývali další, až Krejča zjistil, že když obsadí hru, zbyde pár herců, kteří se budou „povalovat“. A toho se bál – jak herec nemá práci, začne bujet zákulisí. Tak mě jednou na zájezdu v Bratislavě lámal celou noc, abych sám nastudoval svého Slavíka k večeři. A pak, to už se nad Divadlem za branou snášel mrak, chtěl Krejča (po někdejší proslulé inscenaci v Národním divadle) znovu režírovat Racka. A prý: že jsem Dvě noci s dívkou napsal skoro jako režijní knihu a mohl bych je zkoušet proti Rackovi.

Pro mne byla hrůza zvykat si znovu na řád denních zkoušek. Navíc se u Krejči všechno chystalo tak dlouho. Text, který jsem označil jako „Veselou hru s árií z Figara“ jsme museli zkoušet šest měsíců! Už po dvou jsem nevěděl, co hercům říkat, aby je to ještě bavilo. Tak jsem vymýšlel „ornamenty“ – jen je udržet na zkouškách. A při prvních generálkách jsem zjistil, co zbytečností jsme si tak navymýšleli. A běhal jsem za herci, ať si uvnitř škrtají a potlačují různé „psychické“

předehrávky k replikám, situacím, protože to, co hráli, určitě nebyl Čechov ani Gorkij... Byli vstřícní, chápali to. No dobře, režirovat už nechci.

Hrami Půlnoční vítr a Jejich den jste měl jistý náskok před dramatiky, jejichž texty se začaly uvádět až v šedesátých letech. Cítil jste jejich nástup jako příchod konkurence?

Bylo to krásné pnutí, nelezli jsme si navzájem do zelí. Těšilo mě jít se podívat, co hrají Na zábradlí, kde psal pro Honzu Grossmana Václav Havel, můj kamarád od mládí. Anebo do Činoherního klubu, na Ladislava Smočka, kterého si ze svých vrstevníků také velice vážím.

Herečka Jaroslava Adamová, která uváděla váš portrét v cyklu GEN, patří k vašim blízkým přátelům. Kdy jste ji poprvé viděl na jevišti?

Už ochotníci v Poříčí mě jako kluka vozili do pražských divadel. Jaroslavu Adamovou jsem pak uviděl jako Puka v nádherné Frejkově inscenaci Snu noci svatojánské na Vinohradech. Bylo mi asi dvanáct a pamatuji si, že doslova lítala a vznášela se po jevišti. „Zavinila“ tak, kromě jiných, mé uhranutí divadlem. Když jsem se jí po letech, jen co jsme se spřátelili, ptal, jak to dokázala, odzbrojila mě jedinou větou: „Frejka si to tak přál.“

Od dětství jste hrál s ochotníky. Znamenalo to, že jste netoužil po ničem jiném než po divadle?

Byl jsem divý například do archeologie, ornitologie, botaniky, choval jsem holuby... Nakonec svedený divadlem jsem někdy litoval, když jsem už studoval divadelní vědu a dramaturgii. Být archeolog, ornitolog či botanik, měl bych alespoň pocit, že něčemu rozumím, v něčem se význam...

Na škole vás přitom učil jeden z legendárních českých divadelníků – František Götze.

V ročníku na DAMU jsme tehdy byli pouze čtyři – dvě holky a dva kluci. S Götzem jsme měli v pondělí od osmi do dvanácti seminář teorie

dramatu – zřejmě nám musel vykládat i tzv. socialistický realismus, tedy úplný blbosti, ale jinak to byl skvělý, hodný a vstřícný člověk. Někdy jsem trpěl, když trval na svých definicích: ty jsme museli odříkat, jinak jsme nedostali zápočet. Třeba: „Idea je reflektor vržený na dramatické dějství.“ Nebo: „Snění je dialektické předvídání prvků budoucna v přítomnosti.“

Ale: když jste se ho zeptali například na Hilara, krásně a užitečně se (mimo osnovy) rozpovídal. Věděl, že jsme z venkova, a měl představu, ostatně ne tak marnou, že pořád hladovíme. Vždycky ráno vytáhl stovku a poslal mě do Karlovky k Zlatému hadu pro chlebíčky. Nebo přinesl počokoládovanou bábovku, sám ji rozkrájel a měl nás k jídlu, když my bychom si přitom radši dali po včerejším flámu dršťkovou.

K silným zážitkům, které ovlivnily vaši tvorbu, patřil chrámový sbor z rodného Poříčí nad Sázavou.

Tam jsem zpíval od dětství a jezdil tam zpívat ještě celá léta, i když už jsem dávno bydlel v Praze a byl málem „slavný“. Aspoň o Vánocích na půlnoční v Rybově mši basová sóla. To mě drželo pohromadě celá léta. Dnes, bohužel, už na to nemám čas.

Náš regenschori, Jiří Pilát, už je mu přes sedmdesát, jezdil do Drážďan, kde se dochovalo dílo barokního skladatele Jana Dismase Zelenky. Opisoval notičku po notičce, a pak jsme v Poříčí nebo v Louňovicích uvedli světovou premiéru jeho skladeb. Ale zpívali jsme také Mozarta, Bacha, Palestrinu, staré české mistry...

Asi tak ve čtrnácti, když jsem přemutoval a zpíval barytonová sóla, mě uslyšel v kostele sv. Havla významný český pěvec Zdeněk Otava, který měl někde poblíž Poříčí chalupu. Chtěl si mě okamžitě vzít jako svého žáka, ale já byl tehdy podruhé zamilovaný a nechtělo se mi stát se operním pěvcem.

Ale k hudbě jste se oklikou dostal – při práci s Petrem Weiglem, pro něhož jste upravoval Zeyerova Radúze a Mahulenu.

Podílel jsem se textově na Weiglových televizních snímcích Koncert z díla Pavla Josefa Vejvanovského, Pas de quatre, Svět je báječné místo k narození – s Evou Olmerovou a baletu Romeo a Julie. A především mě požádal o spolupráci na scénáři Radúze a Mahuleny. Chtěl jsem Zeyera „zkondenzovat“, aby ve filmu nebyl mnohomluvný, a přitom uchovat všecko krásné a nosné. K této hře mám navíc důvěrný vztah: s ochotníky jsem pod vedením pana řídícího učitele Koláře hrál v Malém lordovi, Kvapilově Princezně Pampelišce, právě v této Zeyerově hře, a – samozřejmě – jako Radúz jsem se do Mahuleny zamiloval.

V osmdesátých letech si ode mě Weigl – je to ušlechtilý člověk a chtěl, abych si vydělal nějakou korunu – objednal scénář pohádky, kterou točil na Slovensku v německé koprodukcí. Jmenovala se Paví pírkou a těžil jsem v ní z několika pohádek Němcové a Erbeny.

Filmové scénáře jste se jinak psát nepokoušel?

Oni to z mé generace po mně chtěli skoro všichni – od Jireše až po Honzu Němce. Ale psaní scénářů už hraničí s prózou. A líčit, jak někdo vypadá, co udělá za gesto, to mě nebavilo. Letmý, nepřímý dotyk s filmem jsem měl ještě s Milošem Formanem. Ten se při návštěvě Poříčí s Honzou Třískou zbláznil do mojí maminky a chtěl ji obsadit do Černého Petra. Už jí prohrabal šatník, vybral zástěry, šaty, ale když měla odjet na kamerové zkoušky, dostala žlučnickový záchvat a nic z toho nebylo.

Některé vaše hry se měly filmovat, Kočka na kolejkách dokonce v Americe, ale nikdy jste k tomu nedal svolení.

Václav Krška uviděl hru Jejich den v Národním divadle a toužil ji natočit. Sám napsal scénář a chtěl převzít skoro celé obsazení od Krejči. Ale já se toho zalekl. Jednak tu hru nemám moc rád, a pak mi vadilo, že udělal jakousi úlitbu a dopsal tam scény z brigády... A Krejča mi říkal, co blázníš, to si natočíme sami. Po létech jsem toho trochu litoval.

O scénář jsme se mohli pohádat, ale Krška by byl určitě odvedl dobrou práci s herci.

Jiří Voskovec zase toužil natočit Kočku na kolejích. Taký jsem to pobabral. Už jsem měl smlouvu na stole, Voskovec mi psal z Ameriky, že pro Venu, kterého hrál Tříška, sehnal mladého nadějného herce – Boba Redforda. A já si znovu nechal nakukat od přátel, že to nebude ono... Voskovec se urazil a skoro dva roky mi neodpovídal na dopisy...

S Voskovcem jste se setkal osobně?

V pětadesátém jsem dostal pozvání do USA od Fordovy nadace. Bylo na půl roku, ale vydržel jsem tam jen čtyři měsíce. Projezdil jsem Ameriku křížem krážem. Zažil jsem ještě doznívající beatnickou vlnu, v San Franciscu slavné knihkupectví City Lights Books, Ferlinghettiho, Charlese Bukowského s jeho kamarádem v New Orleansu...

V New Yorku jsem sice párkrát byl v bytě Jiřího Voskovce, ale on byl zrovna v té době s manželkou ve Skotsku a svůj byt na Washington square, kde měl mimo jiné krásné Šimovy obrazy, půjčil Jiřímu Muchovi. V šedesátém devátém, když jsem měl jet do Ameriky podruhé, mi Jiří psal dopis, že koupil barák na Manhattanu a v něm bude celé patro moje, udělá mi program, seznámí mě s Tennessee Williamsem, s Arthur Millerem a se spoustou lidí – ale to už mi sebrali pas a s Voskovcem jsme se neviděli. Zůstaly dopisy.

V šedesátých letech se vaše hry začínaly uvádět v řadě divadel světa od Německa, Rakouska, Francie, Jugoslávie a Polska až po Japonsko. Po osmašedesátém však prakticky zmizely, a to nejen v Československu.

V Japonsku hráli v Tokiu tři aktovky – Slavíka k večeři, Kočku na kolejích a Hodinu lásky. Díky Šimako Murai, která studovala v Praze, dokonce asistovala Krejčovi, moje hry přeložila a sama režírovala. Podle novinových výstřižků vzbudily velký ohlas. Šimako mi po letech říkala, že jsem ovlivnil některé mladé japonské dramatiky...

Voskovec přeložil do angličtiny Kočku na kolejích a Slavíka k večeři. Uvedl je „zkušebně“ ve vlastní režii na dramatickém oddělení univerzity

v Oklahomě. Když je chtěl prosadit v New Yorku, přijely tanky a začaly nesnáze. Nikdo mě najednou nezastupoval, nebylo s kým podepisovat smlouvy, z Dilie nikdo neodpovídal. Dokonce v Polsku, kde moje hry ještě uváděli, sdělila naše ambasáda divadlu, že je nežádoucí mě hrát. Vznikla tak letitá pauza, kdy jsem skoro vymizel z „povědomí“.

Ale někteří autoři jako třeba Václav Havel, Ivan Klíma či Pavel Kohout si našli agentury v zahraničí.

V devětašedesátém mi kupříkladu Havel a Kohout doporučovali: „Josefe, honem, podepiš nějakou smlouvu se zahraničím, dokud je čas!“ Nechtěl jsem to udělat, dokud fungovala Dilie. Radil jsem se i s Krejčou a Krausem a ti mi řekli, že bych tím mohl také ublížit Divadlu za branou. Tak jsem to vzdal.

Napadlo vás v sedmdesátých letech, že by bylo rozumnější, i kvůli synům, odjet do zahraničí?

Doopravdy jsem o tom nikdy neuvažoval, i když raditelů, abych zvedl kotvy, bylo hodně. Ale měl jsem tu maminku a krátce předtím jsem koupil dům na Malé Straně, což jsem bral jako další závazek. Loni o Vánocích mi můj syn Filip řekl – tati, to nejlepší, co jsi pro nás udělal, bylo to, že jsi neemigroval. Aspoň nám nikdo nemůže nic nakukat.

Někdy to nebylo zrovna lehké – třeba když jsem kluky doprovázel do Bartolomějské, kde jsem byl předtím sám už několikrát. Filipovi bylo asi čtrnáct patnáct a předvolali je kvůli nepovolenému koncertu, který někdo prásknul. Jenom jsem jim mohl říct, nebojte se, dá se to vydržet. Ale pak se člověk dozví, že Jáchyma zadrželi na dvakrát čtyřia-dvacet hodin, třískali ho...

Nebál jste se o své syny, když začali psát, že to nebudou mít jako Topolové po vás snadné?

Sice jsme si pyšně říkali, když kluci ještě byli kluci, že jsme „tres alamos“ – tři topolové, ale toho jsme se báli z obou stran. Někdy říkám až rouhavě, že jsem si přál, aby aspoň jeden z nich byl pro praktický život.

Mít v rodině advokáta, lékaře, inženýra! Ale co naplat, od dětství vyrůstali mezi knížkama, moje žena je dcera spisovatele Karla Schulze, Filip četl od čtyř let. Jáchym odmítal číst moje hry, poezii nezná asi vůbec. A stejně tak měl ostych dávat něco číst mně. Poctil mě, když mi v pubertě nechal na stole ležet pár básniček. Ale oba měli správný instinkt. Někdy jsem až žárlil, když si Jáchym hledal úplně jiné rádce – Egona Bondyho, Magora, za kterým kluci jezdili na Moravu.

Jáchym s Filipem se liší zjevem, povahou, založením, ale není mezi nimi rivalita a vzájemně se respektují, a jak říkají, jsou rádi, že jsou dva.

Kromě her píšete i poezii, ale takřka nikdo ji nezná.

Skoro nikomu jsem básně nepůjčoval, jestli je pět žijících lidí, kteří je četli... Veršování jsem měl vždycky jako své privatissimum. A divadlo mě záhy pohltilo natolik, že jsem dodneška líný sestavit sbírku. Kromě té z juvenilních veršů, kterou kdysi v roce 1958 moje budoucí žena opsala a nechala svázat. František Hrubín na mě naléhal, abych něco dal do hromady, že mně to vydá v Klubu poezie. Anebo Jan Skácel, kterému jsem párkrát poslal pár básní do Hosta. Nebo později Petr Kabeš a Václav Havel otiskli něco v samizdatových sbornících. A v poslední době i přítel básník Jiří Kuběna ve svém BOXU.

Co se pro vás v padesátých letech stalo impulsem k psaní poezie?

Víte, co to bylo? Vtloukali nám do hlavy Ivana Skálu a podobné veršotepce; z Nezvala ještě tak Zpěv míru – jeho ranější verše jsem objevoval později. Vzpomínám, jak Jaroslav Seifert napsal svou Píseň o Viktorce, za kterou ho málem zatratili, a my ji pak navzdory na gymnáziu ve spolupráci s městským divadlem inscenovali.

Psal jsem „jinošské“ básně, ale asi ve dvaceti jsem šťastnou náhodou potkal malíře Mikuláše Medka a začal chodit k němu do ateliéru. Byl to právě malíř, ne básník, který způsobil, že jsem začal psát jinak a především vidět jinak. Nemiloval jsem upovídanou, rýmovanou nebo snadno plynoucí poezii.

Poezií je ale vaše dramatická tvorba silně ovlivněna.

Divadelní kritik Sergej Machonin mi jednou svěřil, že mu nejde na rozum, proč já, založením spíš lyrik, píšu divadlo. Lyrická žíla je v mých hrách asi přítomná, ale někdy se utěšuju tím, že zanedbatelná není ani u Shakespeara. A přitom, s podivem, celý život ctím Molièra, miluju Gogola, kde po lyrice není snad ani stopy.

Nerad mluvíte o tom, co máte rozepsané, ale již několik divadel se nechalo slyšet, že se snaží získat vaši novou hru o svatém Vojtěchovi.

Přiznám se vám, že už mě divadlo, k mému smutku, pár let nebaví. Až si říkám, že bych měl přejít na jiný žánr, třeba na ty povídky. Hra o Vojtěchovi je víc než jen rozdělaná. Ale téma je to těžké, obloukem se vracím do svého mládí, kdy jsem napsal Půlnoční vítr inspirovaný Kosmovou kronikou a českým dávnověkem. Přečetl jsem skoro všechno, co bylo o svatém Vojtěchovi napsáno, a přitom nechci psát historickou hru. Láká mě domyslet si a vybájit, co šlo tehdy lidem v Evropě hlavou, taky koncem století a tisíciletí, jako dnes...

(1995)

Trialog

Tento rozhovor byl natočen v roce 1995 v bytě Josefa Topola na Malé Straně.

Machonin: Dostal jsem od vás z divadla štůsek básní a textů, který mi poslal váš přítel Tomáš Steiner. Byl k nim přiložený skromný dopis, že by mi to dal rád k přečtení, jakou tuto poezii shledávám a jak bych se k ní postavil. Básně jsem si přečetl a svým způsobem mě ohromily. Jednak proto, že je to druh poezie, na kterou slyším, a za druhý proto, že se mi zdá, že česká poezie už od třicátých let trpí vlastností, které říkám umění básniviny. U nás kdekdo umí básnit. Zejména v těchto letech se v poezii začal objevovat prvek thrillerů, morbidit, sarkasmů, katastrof, hrůzy a nesrozumitelností a podobnejch věcí. Neříkám to z hlediska realisty, nýbrž z hlediska člověka, který si o umění myslí tak banální věc, že umění je k tomu, aby povznášelo srdce. Zejména se mi na té poezii líbilo, že to byla zamyšlená poezie, která navazovala na cosi z osmnáctého století a odněkud z každé meditativní poezie od antiky až po velké myslitelské poezie. Dodatečně jsem se dozvěděl, co jsem vlastně už tušil, že jste spolu s Josefem Topolem pracovali u Krejči, vy formou „režijní spolupráce“, Josef jako režisér své hry. Teprve potom se mi to začalo skládat. Řekl jsem si, že básník vašeho typu je teď zcela výjimečný nejen u nás, a za druhé, že to, čemu se říká provincialismus, má na svědomí mnoho lidí, kteří jsou tu v Šumperku, tu někde jinde a neví se o nich, zatímco v Praze kdekdo triumfuje loktama a blbostí. Josefa Topola jsem přizval k rozhovoru proto, že jsme staří přátelé už mnoho a mnoho let. Ptám se Josefa, byl bys tak laskav a pana Vošáhla mi představil, protože ho znáš dlouho, jste kamarádi od mládí a já bych chtěl, abyste mi každé vyložili začátek své známosti.

Topol: Je určitě jeden z mých nejdávnějších přátel. Zmínil jsi Buriana. Tam to začalo. V Burianovi se protáhlo tolik lidí, které jsem v životě potkal, spousta mých přátel se u něj nějak namočila už před válkou, nebo aspoň chodili nadšeně na představení...

Machonin: ... každého přivinul ke svému srdci, mě taky, a pak mě vyhodil...

Topol: Jenom je třeba trochu rozlišit, já nejsem ze Studia, já už jsem tam fungoval předtím, od roku 53. Celou historii už jsem jednou v Revolveru líčil. Jednou mě Burian vzal, s tím, že si mě tak šacoval. Vypadal jsem, že bych mohl psát. Ale po osmi měsících, jak to pak vykládal ředitel Mikota, kterež ještě sloužil u Buriana, říkal: „Prosím tě, co ten Topol, nák se neprojevuje, dáme mu výpověď. Ale zrovna den předtím mu kolega Švýcar, archivář, poslal nebo donesl moji první hru Půlnoční vítr. Druhej den prý Burian přiběhl, v noci to opravdu přečetl: „... Je tam ještě ta výpověď?“ Roztrhal ji na kousky a řekl: „Já jsem v noci přečetl tu hru a my to budeme hrát.“ Ale na řadu přišla až příští sezónu. Burian měl potřebu, toho jsem byl svědkem, obklopovat se mladými lidmi. Věděl i o všelijakejch svejch průšvících, asi chtěl začít znovu, a vydupal si složitě na ministerstvu školství povolení založit si Studio při divadle. Vypsal konkurs, uchazečů bylo dost a vybral si jich asi osm. Jeden z nich byl Petr Vosáhlo, pak tam byli dva Jirkové, Jiří Hrzán a Jiří Zahajský, říkalo se jim malý Jirka a velký Jirka, vůbec nevím proč... (smích)

Vosáhlo: Já jsem byl z celýho studia nejvyšší...

Topol: Jarka Tvrzníková tam byla, Růžena Merunková, Alena Hesounová. Jenomže to muselo bejt tak dva roky před jeho smrtí, začátkem září 57. Mělo to podobnej statut, jako kdybyste absolvovali DAMU.

Vosáhlo: Některý přednášky jsme měli i na Akademii.

Topol: U Buriana byla spíš praktická výuka a tam jste chodili na marxismus. (smích)

Vosáhlo: Jako študáci jsme neměli dost peněz, tak jsme vždycky vběhli k Rozvařilům a dali jsme si po ránu česnečku. Holky pak s námi nechtěly baletit, protože jak jsme se začali potit, tak jsme nelibě páchli.

Topol: Pak Burian zemřel a vás se podařilo zachránit. DAMU vás vlastně dovychovala poslední dva roky.

Vosáhlo: Původně jsem chtěl být herec, ale ukázalo se, že to dost dobře není možný, a přešel jsem na režii. Když jsem přišel do první hodiny na DAMU, profesor Dvořák mi řekl: „No... nevidím vás tady rád.“ To byla jeho první věta. Ale na druhý straně, když jsem potom měl průšvihy a chtěli mě exemplárně vyloučit, protože zkoušky jsem sice udělal všechny, ale index jsem si vždycky zapomněl, takže když jsem ho šel uzavřít, nic jsem v něm neměl napsáno, profesor Dvořák se mě velice zastal.

Machonin: Absolvoval jste režii, nebo drama-turgii?

Topol: Já už nevím, na co mě ten Burian specifikoval, když nás bral?

Vosáhlo: On říkal, a to si myslím, že bylo velice moudrý, bude z vás cokoliv. Co budete dělat, se ukáže během studia. Někdo budete herec, někdo budete třeba dramaturg nebo i technik, nebo osvětlovač. Měl v plánu, abychom vším prošli. Absolvoval jsem režii Plautovy komedie O strašidle v Disku.

Machonin: Teď se vracíme k našemu tématu. Seznámili jste se, spřátelili jste se. On je takovej dvoulomnej talent: divadelník a divadelní myslitel a zároveň je básník. Jak tys ho viděl a jak sis ho nahmatal, jak jsi ho poznal?

Topol: Z těch lidí, co jsme jmenovali, jsem se sblížil doopravdy pouze se třema lidma: se Zahajským, s Hrzánem a s Petrem. Ale s Petrem

jsme si nejvíc padli do oka, já nevím přesně dodneška proč, ale možná v tom bylo venkovanství. Petr je jenom zdánlivě z Pardubic, on je v podstatě ze Studánky. Já z toho Poříčí. Navíc jsi měl za sebou nějakou lesáckou školu? To nebylo gymnázium...

Vosáhlo: To byla dvouletá základní lesnická škola a chtěl jsem být hajným. A skutečně. Ještě mně nebylo osmnáct a pod Landštýnem onemocněl hajnej. Jednou jsem ti slíbenou hájenku Pod Landštýnem ukazoval. U mlejna u rybníka jsme přespali a na kolách jeli na Bítov. Na to jsem byl hrozně pyšnej a vlastně jsem se pod Landštýn chtěl vrátit. Ale škola neměla maturitu, byla jenom dvouletá, a já v mínění o sobě povýšil: chtěl jsem bejt lesním inženýrem. Přišel jsem do Frenštátu pod Radhoštěm. Tam byl nákej pokyn, kterému já jsem nerozuměl, že měli podmínku, jít na gymnázium ve Frenštátě. Dělal jsem zkoušky.

Machonin: kdy to bylo, v kterém roce?

Vosáhlo: Maturoval jsem v roce 55, zkoušky jsem dělal do desátý třídy. Tenkrát to byla jedenáctiletka...

Topol: Já jsem přišel k Burianovi na podzim 53.

Vosáhlo: A já jsem v tom roce šel do Frenštátu a tam jsem měl báječnou kantorku češtiny, na kterou dodnes nemohu zapomenout. Eva Opluštlová se jmenovala, ale říkali jsme jí Evička. A ta mi půjčovala knížky. Když zjistila, že mám zájem, osvobodila mě od psaní obsahu básní, protože jsem jí jednou místo rozboru napsal, že báseň se vyjadřuje slovy, která jsou jinou interpretací nenahraditelná. A obsah básně jinak vyslovený než slovy básně je vlastně nesmysl. Na základě toho mě zásobovala knížkami. Spolu jsme i besedovali, takže já jsem si v té době načetl Rimbauda a Halase, Holana, Hostovského... Evička říkala: tak dobře, nebudeš psát obsah, ale naučíš se tu báseň nazpaměť. Musel jsem ji přednést nahlas a toho si tam všimli a vzali mě na nějakou další

recitaci. Organizoval to můj přítel Pavel Parma, pracovali jsme např. na večeru Jaroslava Seiferta, na kterýžto večer Jaroslav Seifert přijel, protože on byl Parmův přítel a v knize Všecky krásy světa ho vzpomíná. A tak jsem měl tu čest sedět asi dvakrát se všema, jednou sám s panem Seifertem. V jedné próze to mám, že vždycky než se napil červeného vína, tak takhle zatočil skleničkou. A já jsem to pak dělal sám po něm. A vůbec jsem si myslel, že ve vínu je jakási inspirace, a tak jsem to taky zkoušel. Po maturitě jsem šel na filosofii, dělal jsem ji dva roky... Bydlel jsem v takovém sklepeš támhle v Radlicích, říkal jsem tomu Suterén, a jednou jsem si koupil flašku, točil sklenicí, a pil a čekal, až ta inspirace přijde. Ráno se probudím a říkám si, jak mám vysoký strop. Ležel jsem na zemi na dlaždicích a flaška vedle mě rozbitá.

Machonin: A báseň ležela vedle?

Vosáhlo: Báseň nebyla žádná.

Machonin: Tys mi to pořád nedořekl, Josefe...

Topol: Když se vrátím k tomu Burianovi, říkám si, že vyplul v pěkných blbostech, ale koncem svého života a své kariéry udělal pár výbornejších věcí. Jednak založil to Studio... pak tam udělal tu sérii retrospektiv, takže já jsem konečně nakoukl do předválečného Děčka, i když pamětníci včetně Hrubína říkali, že už je to takový odvar. Lidový satiry, Vojnu, Lásku, vzdor a smrt nebo Dostojevského Bílý noci jsem miloval. Ale taky v té době už zaměstnával takový osobnosti, jako byl Libor Fára a Jan Grossman, a dal jim tam prostor. Měl jsem štěstí, že kvůli mojí hře se mi začali ozývat, psát mi lidi. Většinou ty dopisy za moc nestály, ale jeden byl chytřej, to byl nákej Václav Havel, o kterém jsem nevěděl zhora nic. Mně bylo dvacet a jemu devatenáct. No a na to jsem opravdu odpověděl a sešli jsme se. A stalo se podivný zřetězení. Přes Václava jsem velice rychle poznal svoji budoucí ženu a Jiřího Kuběnu, s kterým jsme byli dokonce jednu dobu spolužáci. Moje žena už pro tyhle kluky

opisovala jejich první sbírky. Václavovi opsala nějakou sbírku veršů, zrovna tak Kuběnovi, a když mi to měla na návod Havlův předat v kavárně Paříž, tak jsme se poznali. A pak už to šlo jedno po druhém, přes Kuběnu jsem se dostal do Brna, tam jsem zase poznal Josefa Šafaříka, Pavla Švandu, Věru Fibichovou, ale to bych mohl jmenovat donekonečna. Byl to celej jeden proud a velice záhy jsem do toho zapojil Petra. To potom skončilo tím, že jsem měl svatbu a za svědka mi byl Petr Vosáhlo s Věrou Linhartovou, na Hluboký. Věra tam tehdy pracovala v Alšově galerii, tak jsem si pro civilní sňatek vybral tyto dva svědky.

Vosáhlo: I pro svatbu v kostele.

Topol: A zároveň za mnou Petr začal jezdit na Poříčí, já za ním do Studánky, takže on poznal ještě moje rodiče, já jeho rodiče a tak to prorůstalo. Podivuhodně někdy. Tím, že jsme, naštěstí jako velice mladí, získali toto zázemí, jsme se vyhnuli mnoha nepříjemnostem. Svého času jsem byl, velice krátce, kandidátem Svazu spisovatelů a snad už po roce řádným členem. Ivan Skála, pamatuju si, mi předával legitimaci a říkal, ať si považuju, že jsem v historii Svazu nejmladším členem. Ale já jsem, Sergeji, byl v budově na Národní třídě, přísámbohu, snad pouze dvakrát v životě. Podruhý, až když už to končilo, když pan Seifert byl naším posledním předsedou a vědělo se, že už se něco blíží, a honem se ještě rozdaly symbolický legitimace s jeho podpisem a věděli jsme, že to je naše poslední rande.

Machonin: Co tě na Petrovi zaujalo v obou oblastech, v divadle i v poezii, od toho začátku, kdy jste se začali očuchávat? Čím jste si kdysi byli blízcí, nebo čím je ti blízké to, co on píše v poezii, a čím je ti blízké jeho divadelní myšlení?

Topol: Už jsem trochu naznačil, že byly společné kořeny a společná tíhnutí k objevování autorů, k osobnostem, k tématům a určitě to byla jeho danost, jeho zakořeněnost a jeho vztah k přírodě. My

jsme opravdu kdysi podnikli v mém životě asi největší výlet přes půl Čech, až na Bítov. Tehdy nás právě pozval Jiří Kuběna. Takhle jsem poznal několik hradů a zámků, protože jak Kuběna, tak Věra Linhartová byli studenti kunsthistorie a byla běžná praxe, že brigádničili jako průvodci po hradech českých. Důvěrně jsem poznal například Český Šternberk, kde prováděl Kuběna celé jedno léto, a starou hraběcí rodinu, protože pan hrabě tehdy ještě prováděl z milosti Nejedlého. Tradovalo se totiž, že Kašpar Šternberk kdysi spoluzakládal Národní muzeum. Byla to vlastně zasloužilá rodina. Tak je tam aspoň nechali žít a nevystěhovali je ze zámku, i když byli trochu pokořováni. S Věrou jsem takhle poznal Lanhošť. Bítov je zase zakletý hrad Kuběnuv. Pozval nás tam tehdy a my jsme to opravdu zmákli na kolech, přes Jindřichův Hradec.

Vosáhlo: Tam jsi šel tehdy do antikvariátu, já držel kolo na náměstí, někdo tam fotil po turisticku dvě hezký holky na kolech, tak nás k tomu přiřadili.

Machonin: To jsem zvědavej, jak se dostaneme od hradů a zámků k Vosáhlovi?

Topol: Strašně dlouho přede mnou tajil, že píše. Něco mi dal před mnoha lety, ale pak strašná díra. Dlouho nic neposílal, takže v tom mám dodneška díry. To právě jsem byl teď užaslej, když jsem, a není to tak dlouho, znovu četl některý jeho věci a najednou jsem viděl, jak uzrál od mladistvých veršů, do kterých mi někdy milostivě dal nahlédnout... A pak nás vítr nějak rozprsk. Začal jsem dělat Dvě noci s dívkou u Krejči. Já jsem si tehdy samozřejmě kladl podmínku, že potřebuju k ruce přece jenom zkušenějšího režiséra, hlavně kamaráda, kterýho bych se nebál. A tak jsem prosadil, že Krejča vzal Petra. Stejně se pořád ohlížel po nějakým režisérovi, do té doby tam byla pouze Helena Glancová, kterou on potřeboval jako asistentku, dělala tam asi jedinou samostatnou režii, můj překlad Marný lásky snahy. Jenomže

už to bylo na zlomu a hru zakázali. Stejně se to schylovalo ke konci. Musel sis začít hledat nějaký angažmá...

Vosáhlo: Do Prahy jsem přišel z Chebu, to se jel Krejča podívat ještě s Krausem na moji režii Půlnočního větru. Ale skončilo to, jak říká Josef, a já jsem se vracel domů tehdy ještě za maminkou a tatínkem do Pardubic, kde mi nabídli angažmá. Je zajímavý, že jsem přišel do Pardubic a měl od samýho začátku trápení. Jednak ředitel mě měl neustále k poslušnosti. Báł se Divadla za branou, báł se Okresního výboru KSČ, báł se KNV. Jednou ráno zničehonic zvoní telefon, abych se prej dostavil k policajtům. Byli to estébáci a začal velkej výslech. Furt se ptali na Havla a na Divadlo za branou, tvoje jméno, Josefe, kupodivu nepadlo. Potom jsem si uvědomil, že kdysi v tvém dejvickém bytě jsme se sešli s Havlem a se spoustou jinejch lidí a poslouchali jsme rozhlasovou hru Věrušky, kterou už napsala ve francouzštině. A to oni zřejmě sledovali, protože pak mi pořád říkali, jak se znám se spoustou lidí, a nabízeli mi spolupráci. „Neodpovídejte, neodpovídejte, to si rozmyslete, jestli chcete, nebo nechcete. To si rozmyslete...” Dali si se mnou takový tajný rande. A dali mně návod. Nevím, k čemu měl ten návod sloužit. Byl osvobozující, radili mi, jak to udělat, abych s nima nemusel spolupracovat. Možná to bylo proto, aby si mě s konečnou platností prověřili, protože mi řekli, že to nesmím nikomu říct. Měl jsem v Pardubicích mnoho kamarádů mezi výtvarníky, a výtvarníci, jak známo, rádi choděj do hospody. Nemožu o sobě říct, že bych v té době chodil do hospody nerad nebo z přinucení. Moc jsem se přátelil s malířem a sochařem Alvou Hajnem. Domluvili jsme se spolu, že já to v hospodě vykecám. Protože oni taky o mně říkali, a tím mi i vyhrožovali, že náč moc piju. Možná že na tom něco bylo, protože tenkrát jsem se rozváděl a bylo to pro mě hrozný, tak asi jo. No a já jsem informace, že piju a že to nesmím nikomu říct, dal dohromady, s kamarádem jsem se domluvil, vypili jsme tři piva, už jsem byl jako opilej

a říkal jsem: „Já vás zatknou, všechny vás nechám zatknout.“ A všem jsem to jako vyžvanil. A pak jsem šel na to rande a takovej jsem byl zkroušenej. „Já jsem se strašně vopil a já jsem to nák řek...“ A tím jsem byl osvobozenej. Ale peklo neskončilo, furt se mi ztrácela občanka, legitimize, moje zápisky, a tejrali mě... A v tý době i z osobních důvodů, i pro tu existenční starost, jsme na sebe neměli moc času. Setkávali jsme se s Josefem někdy, náhodou.

Topol: A v Jihlavě?

Vosáhlo: V Jihlavě to bylo dávno před pardubickým angažmá.

Topol: Jednou mě vzal přítel Anastáz Opasek s Janem Klusákem, že nám ukáže Florianovu Starou Říši. To byly vazby přes moji ženu, on byl veliký přítel Josefa Floriana. Stavoval jsem se u tebe v Jihlavě a on ti tam snad ještě vysvětlil byt.

Vosáhlo: A tam jsem byl poprvé v životě přítomnej zázraku. Vždycky na podzim jsem olámал nějaký roští a dal ho do vázy, bez vody, bez všeho. Oni odjeli a to suchý roští, který jsem tam měl celou zimu, rozkvetlo, bez vody! Vysvětlitelný to samozřejmě je, protože ten byt byl strašně vlhký, ale zázrak to byl. Bylo to jak zjevení, ráno se probudím a roští kvete. Druhej zázrak mýho života bylo zvolení Václava Havla prezidentem.

Machonin: Vrátime se teď k poezii. Vosáhlo se od impresie dostal k meditaci a potom velikej skok. Četl jsem tu velikou skladbu, já jí říkám filosofická skladba, je to ta skladba, kde se dostávají do rozhovoru čtyři typy lidí, z nichž každý představuje jakýsi druh myšlení, a tito lidi mluvěj o věcech života a smrti, o podstatě lidského života. Může se to spojit se Svatoplukem Čechem, který psal takové velké výpravné básně, stejně jako s Eliotem. Zajímá mě, Josefe, jak vnímáš vývoj jeho poezie, jestli jsi tu velkou skladbu četl a co si o ní myslíš.

Vosáhlo: Netrapte Josefa. Já bych k tomu chtěl říct toto: Měl jsem lesnickou školu a gymnázium, jak jsem o tom mluvil – Evička Opluštěilová, seznámení s Jaroslavem Seifertem. Nevím proč, ale poezie mě vždycky lákala. Víím, že asi jako třináctiletý kluk jsem vymyslel první „báseň“. Znáím ji dodnes nazpaměť: Zřídnyly lesy / vypadal zemi vlas / planeto, nejsi / nejplešatější z nás? To už je celý. Vymyslel jsem ji na skautským táboře na Šumavě. Když je člověk mladej, tak na něj pochopitelně působí lidi, který považuje za autority. Takže na tom skautským táboře už mi půjčili sem tam nějakou knížku, ten, kdo se na to specializoval, mě učil znát souhvězdí, někdo mě učil znát jména stromů. Tam se narodila i moje utkvělost, že budu hajným. Na gymnáziu jsem zjistil, že je dobré číst, protože člověk donekonečna nemůže bejt zvěďavej jenom sám na sebe. Je to další dialog s dalšíma lidma. Seznámil jsem se také s Čestmírem Krátkým, to byl taky skaut. Četl mi z Romaina Rollanda. Čestmíra jste možná znali jako fotografa, začínal s Karlem Plickou, nejprve studoval kunsthistorii a potom přešel na národopis. Když Plicka zjistil, že fotografuje, tak ho bral s sebou, dokonce některý fotografie si od něj koupil... Ten Čestmír na mě měl velkej vliv a jako mě zasvětil do Romaina Rollanda, tak posléze Romaina Rollanda zavrhl a začal mi půjčovat Anatola France.

Machonin: To je zajímavý, já jsem měl podobnej vývoj, já jsem to nakonec taky zavrhnul. Rolland byl moc sentimentální...

Vosáhlo: To nebylo zdaleka všechno. Anatole France souvisel s Epikurem. Ani ne tak s banálním barokizujícím výkladem, jako skutečně s filosofem. S tím souvisel i ateismus. Vzápětí, jak Čestmír, který byl o čtyři roky starší, dospíval, začal se zabývat i existencialismem. Sešity Václava Černého mám dodnes jím tenkrát ofotografovaný. Jako hlavní rys to mělo intelektuálství. A to bylo něco, co se nedalo srovnávat se světem Josefa Topola. Mně sice Čestmír Krátký velice imponoval, ale nebyl to tak zcela můj

svět. A já jsem jenom nevěděl, kterej svět je můj. A když mně Jiřína potom dala sešit, co asi ona přepsala, špatně seřadila, tys to potom, Josefe, přelepoval a přehazoval, aby to mělo správný pořadí, to bylo něco, co mě skutečně oslovilo. Josefovy básně... Tím já chci jenom vysvětlit svou zdrženlivost dávat Josefovi své texty. Protože jsem udělal pochopitelně hned další blbost, další kotrmelec. Já jsem začal svoje texty přizpůsobovat jeho textům. Protože jsem si pořád myslel, ten Josef má někde nějaký tajemství, kdyby mně ho sdělil, tak já budu taky umět psát jako on. Dneska už vím, že má hovno tajemství, že má talent. To je dosti na vysvětlení.

Topol: Ty jsi, Sergeji, mluvil o tom básnění v úvodu. Básnění v Čechách. My když jsme dospívali, když jsem chodil na gymnázium, člověk se musel chytat archetypů. Opravdu jsem ležel v náručí Máchově. A nebylo to studiem, ani mě to až tak neohromovalo, ale v kontextu toho, co vycházelo, jsem nevěděl. Začátek padesátých let... člověk si musel hledat útočiště. Navíc jsme měli na gymnáziu profesora Hertla, a to jsou všechno takový zázraky, pak já poznám po strašně letech svoji budoucí ženu a dozvím se, že paní Hertlová Eva byla její biřmovací kmotra. Hertl byl za války ředitel Vyšehradu, hluboce vzdělanej. S naší pomocí založil vlastivědný kroužek, s naší pomocí vypracoval tu epizodu, týkající se Benešova. Mácha byl spolužákem pozván do Benešova, zahrát si tam ve Štěpánkově hře Čech a Němec, a tam poznal Márinku Stichovou, dceru hajného ze Žerotínky u Konopiště. Byla z toho láska. A to bylo jediný krásný, protože já jsem končil gympl v roce, kdy zemřel Stalin a Gottwald, a do té doby to bylo k neživotu. No a to se vracím k tomu, že v Čechách po Halasech, Seifertech a Holanech se pak už snadno někdy básní... A my jsme tomuhle nějak podvědomě vzdorovali, té snadnosti, jak snadno už se dá v češtině...

Machonin: Ale nota meditativní poezie není v Čechách moc silná, a vy jste na ni navázali, oba dva.

Topol: Je zajímavý, že jsi zmínil Svatopluka Čecha. Až do poslední chvíle jsem se stýkal s Bedřichem Fučíkem. Jednou jsme seděli u něho na mlýně, celý odpoledne. Pamatuju, že on tehdy dával dohromady nějakou předmluvu k Demlovi, myslím, že to byly dopisy Demla Nezvalovi. A taky zmínil Čecha, že je to nedocenený básník, už skoro zapomenutej, neprávem opomíjený. Já jsem zase měl rád Františka Hrubína, protože byl z Lešan, z Posázaví. Byl jsem vždycky na tohle vlastenec. Nemůžu říct, že bych byl velký ctitel jeho poezie, ale Franta Hrubín byl báječný člověk, ke mně nesmírně přátelskej, kamarádskej. Byl jsem téměř z Lešan, takže párkrát přijel do Poříčí, zamiloval se do mé maminky, stejně jako E. F. Burian. Já když jsem měl premiéru u Buriana, tatínek vzdoroval, vůbec tam nechtěl přijít. Takže na premiéru k Burianovi přišla pouze maminka. Pamatuju Emila, jak poseděli o pauze, a pak mi říkal, já mít takovou maminku, tak u ní klečím na kolenu a naslouchám jí. Totéž o ní napsal jednou Josef Heyduk. Krásnej sloupek.

Je mnoho lidí, kteří nesnášej poezii Jiřího Kuběny. Pro mě to byl taky průboj někam proti času. Čím nás krmili v padesátých letech, co jsme měli číst? Nedávno jsem objevil Almanachy poezie, které kdysi vydávalo nakladatelství Československý spisovatel. Vycházelo to jako vydání nejlepších výtvorů za uplynulou sezónu. Jeden dokonce uspořádal Milan Kundera. Až trnu... těch básníků i básnírek je bezpočet, a jestli mě tam někdo zaujal, tak třeba Kolář, nebo dokonce Kainar, ti slušnější... Skoro tam není nic ke čtení, je to spíš směšný a trapný. Hlavně jak se furt rýmovalo.

Machonin: Kainar byl dobrej básník, přes to všechno... ranej Kainar. Stříhali malého chlapečka je velká poezie.

Topol: Já si pamatuju, jak my jsme s tím Kuběnou trýznivě hledali předka.

Machonin: Kde jste je hledali a koho jste našli?

Topol: To je zajímavý, že skoro všichni jsme narazili na stejný zjev. Když už jsme se pak poznali, tak... Jelínek, Ladislav Klíma... Až mě to vždycky ohromovalo. Já jsem šel z nich možná nejdál, hrozně dlouho jsem se patlal v obrození.

Machonin: Tam byli taky Šolc, Václavský, básník... „Chodili po krajích spolu, ona červenou sukýnku, on šaškovu kamizolu.“

Topol: My jsme kdysi pojali s Jirkou Kuběnou záměr, že vytvoříme Vzdoročítanku. Už jsme na tom pár let pracovali, každý jsme si vzali nějaký téma, já jsem chtěl vysledovat vůbec ten zrod... začal jsem samozřejmě od legend, až jsem se doploužil do středověku k Tomášům Štítným atd... A pak jsem se zase chytil až v baroku díky Kalistovi a Vašicovi, ale pak jsem si říkal, že to je k nezvládnutí, tak jsem začal obrozením a mapoval jsem si 19. století. Strašně dlouho jsem se zabýval Milotou Zdiradem Polákem – to způsobil Mácha, protože jsem hledal, na koho on se mohl chytat, jestli měl vůbec nějakýho, alespoň menšího, předchůdce.

Machonin: No ale právem, právem...

Topol: Klíč byl v Máchově deníku, že si četl asi dvakrát Vznešenost přírody, a něco o Polákovi. Pak jsem chodil léta studovat do Památníku celou Milotovu pozůstalost, a to pořád navazovalo. Zajímal mě i ten podivnej konec, jak se najednou vytratil... byl víc generál a víc Rakušák, než český vlastenec, kterýho objevil Jungmann. Vojančil, ale je nádherný, že sloužil jako pobočník generálu Kollerovi a byli spolu ještě za Napoleonem. A takovýhle věci... To mě vzrušovalo... Tam už je najednou mrtvo. On pak umírá v půlce století, a přitom jsem se dopátral, že se zachovaly jeho paměti, on už je psal na odpočinku... a ještě jsem našel stopu, v roce 1907 existovaly, ale zřejmě jsou nenávratně ztracený...

Vosáhlo: Tohle zase neříkal Josef nikdy mně.

Topol: My jsme takhle došli až ke Stanislavu Mrázovi...

Machonin: A po Milotovi byste tam dali koho?

Topol: Šolce, Kollára... Ale moje veliká láska je Julius Zeyer, protože vím, že nebejt tohohle člověka, tak tady chybí celej rodokmen český poezie a literatury, celá linie... na něj navazovalo mnoho lidí. O Kollárovi jsem psal loni do BOXu, protože měl dvě stě let od narození. Vždycky tam někoho vyzývají, aby řekl svou nejoblíbenější báseň, což je úkol přetěžký, těch by bylo tolik, a já jsem schválně sáhnul po Kollárovi, poněvadž vím, že už to dneska nikdo nechte, nikoho to nezajímá, ale to je taky zase schodek k Máchovi. Najdeš tam verše máchovský ražby. Mácha o tom musel vědět, mají dokonce stejná slova.

Machonin: Ta linie je zřetelná...

Topol: Já toho mám někde štos. Ted' jsem přečetl celýho Zeyera a přitom jsem z toho udělal takovej útlej svazek. Ale samozřejmě jsme nechtěli mapovat prozaiky, šli jsme po básnících, a přesto jsme brali třeba i Polákovy Cesty do Itálie, což je první český cestopis. Jsou v něm někdy nudný popisný pasáže, což mohli opisovat z průvodce, ale jsou tam najednou skvostný intimní odstavce, kde líčí nějaký svůj zážitek, jak přespali tam a tam, a jaký bylo jitro nebo soumrak, a jsou to už Máchovy zápisky z cesty, z putování do Itálie. Je zvláštní, že Polák se narodil ve stejnej den, a opravdu myslím, že to byl veliký talent, ale dal se na vojáckou dráhu, bojoval v důležitých bitvách. Tehdy u Aspernu velel armádě arcivévoda Karel...

Machonin: A z Máchy romantická nota, nebo meditativní?

Topol: Spíš meditativní.

Machonin: Protože Mácha se pořád strká do vlivu evropský romantiky. Mě zajímalo: „Míluju květinu, protože uvadne.“ Byl by se do čítanky dostal i Neruda?

Topol: Taky. Sice toho napsal moc, znám skoro celý jeho dílo a musí se rozlišovat. Neruda byl hlavně publicista. Co on napsal referátů! I o divadle. Mezi nimi jsou velký skvosty. A dál třeba Vrchlický. Poslední sbírky veršů. Proto Vzdoročítanka, protože nás krmili. Nemysleli jsme jen zapomenutý zjevy. U těch, kterými nás krmili, zmiňovali jen určitý stránky, sociální notu.

Machonin: „Aniž křičte, že vám stavbu bořím,“ to byl jejich básník. Na totéž téma Vosáhlo: jak pokračovalo psaní poezie? Šlo od Josefa a později od potřeby se od něj odlomit, nakonec se dostalo od básně o Olysalé hoře a řidnoucích stromů k meditativní poezii. Je ta genealogie podobná jako u Josefa, anebo jiná? Co vás na české poezii chytalo?

Vosáhlo: Ani nevím, jestli budu umět povídat. Spíš jsem si uvědomil, že když chce člověk psát, tak osamí. Nutně osamí. Jsou věci, který slyší kolem sebe, který vnímá, jiné, kterými chce být vzdělán, ale pro to vlastní psaní osamí. Někde jsem řekl větu, že poezie je interní záležitostí. Člověk píše a za dva roky zjistí, že vytvořil monument pitomosti. Stejně tak se může ale stát, že i někoho jiného než sebe „pojmenuje“, osloví. Ale spíš jsem si to nechával pro sebe. Steiner vám poslal ukázkou za mými zády. Když mě někdo požádá, abych mu to předložil, tak se nebráním. To samý v Pardubicích. Sprátelil jsem se tam s Alvou Hajnem, vzácným člověkem, který měl na mě velký vliv. Jednou se Alva ztratil, už druhý měsíc nepřišel do hospody, a nevěděli jsme, co s ním je. Vydal jsem se za ním do ateliéru. Byl to jen takovej kutloch, protože on nemohl prodávat svoje věci. Přišel jsem a byl jsem ohromenej, protože jsem viděl, co on za ty dva tři měsíce udělal za kus práce. Uměl bejt protivnej. Nechtěl jsem mu lichotit, ale prostě ocenit to, co kolem vidím. Řekl jsem mu: „To se mi líbí.“ Podíval se na mě, dal mi přes hubu a řekl: „Líbit se ti můžou holky. Todle je obraz.“ Byla to škola přísnosti, nežvanit. S tímhle člověkem jsem v Pardubicích nejvíce komunikoval. Proto je ve skladbě Paměti Jakuba Lodence – kluka ten Lojza, to je

Alva, a Habuška, to jsem já. Na poezii je vzácný, že je lepší než zrcadlo. Člověk na sobě objevuje sklon k pitomosti. Vzácněj prostředek, kterej na pitomost můžeme použít, je ironie. Ne cynismus, ale ta ironie, kdy člověk vidí sám sebe, jak šlape vedle.

Machonin: Sebeironie je v kritice to samý. Když jsem psal impresivní kritiky, tak jsem byl naprosto nesnesitelněj, a jak jsem začal vidět, že se musím sám sobě smát, tak to začalo být zajímavý.

Topol: Jak jsme úzkostlivě hledali, na co navázat, kupodivu jsem to nacházel dřív. Nehledal jsem pouze v literatuře, naopak, bál jsem se subjektivity, svého sklonu k lyrismu. Kdysi jsi mi řekl, to už je let, že se až divíš, že tíhnu k dramatu. Přímo jsem si ukládal dívat se především skrze výtvarné umění, architekturu, sochařství. Nepřišel bych na způsob svého psaní dramatu, kdybych nevyseřádal několik let v ateliéru Mikuláše Medka. Do té doby jsem psal, už od čtrnácti, verše jako Vítězslav Hálek. Najednou jsem viděl Medkův rukopis, různé fáze vznikání obrazu. Převzal jsem zakrátko způsob jeho vidění, bylo mi krátkou lekcí a velikou zkratkou. Puzení už ve mně sice bylo, jenom jsem nevěděl, jak s ním zacházet. Zrovna tak Půlnoční vítr. Vznikl z mého tříměsíčního pobytu u Myslivečka v blázinci. Byl právě rok 53, hrozný konflikty ve škole. Měli jsme tam velký blbce, který tam zavedli vojenský dril, bylo to k nedejchání. Až jsem skončil u Myslivečka. Věděl jsem, že kdybych v blázinci byl setrval, tak se opravdu zblázním. Navíc vedle byl pokoj, kde má úmrtní desku Smetana. Přitom mě pak nechtěli pustit. Nebejt profesora Vondráčka, což byl ušlechtilý pán, kterej tam chodil na vizity, tak se odtamtud nedostanu. Jednou při vizitě přišli Vondráček i Mysliveček, Vondráček byl bidlo a Mysliveček takovej malinkej. Na chodbě jsem ho poprosil, aby mě přijal. Hned mi udělal audienci. Tak jsem mu všechno vyložil a on říkal: „Vy tu opravdu nemáte co dělat, mažte domů, na Sázavu, a něco se sebou dělejte!“ A já jsem u rybníka začal psát tuhle hru, protože jak jsem byl zahrabanej v obrození,

miloval jsem legendy. Kuchyňskej realismus, kterej okolo mě psali, se mi nelíbil. A se současností jsem si tehdy ještě nevěděl rady. Začas, v Masopustu, jsem přišel na metaforu, abych povýšil jazyk. Pamatuju se, jak jsem byl úplně pitomej. Burian dal číst hru Grossmanovi, jako dramaturgovi. Při našem prvním sezení mi tehdy říkal: „No, máte tam pěkný blankversy.“ A já nevěděl, co to je. A tak když rande skončilo, běžel jsem do slovníku podívat se, co to tam vlastně mám. Připomínal jsem to Burianovi před smrtí a strašně se chechtal. Hledal jsem to osvětlení sebe sama ve výtvarném umění. Hudbu jsem taky miloval, ale hudbu jsem prožíval. Pamatuju se, jak jsem se nutil vnímat architekturu, vnímat sochy, protože to člověka nutí vyjít ze sebe, blížit se k tomu objektu, zvažovat a vidět.

Machonin: Tvoje verše jsou zcela neobvyklý tím, že jev nich pořád něco baladického, krutého a přerývaného. Jako když se staví stavba... A přitom v každé z nich je vlastně drama.

Topol: Vzdoroval jsem ladnosti. Kupodivu jsem měl rád Nezvala. To máme s Kuběnou společný. Mám tam báseň věnovanou přímo Nezvalovi, když zemřel. To si pamatuju, že tehdy vyšel v Literárkách snímek, jak sedí v tůčku. Vyfotografovali ho proti kulatému okýnku a jeho obličej vypadá jako srpek měsíce. Pak tam otiskli Črty o Itálii, a to už bylo špatný. A tam prej napsal jen čtyřverší na ubrousek. Pije víno v krev Krista... Kristovy slzy... končí to už brzy, už brzy. Za měsíc, ani ne, zemřel.

Machonin: Na tom je zajímavý, že jste oba suroví básníci. Tvoje raný verše jsou surový a on je taky k sobě surovej.

Topol: To většinou tak bejvá, já jsem vědomě šel proti. Nás nutili ještě na gymnáziu sborově recitovat v aule Zpěv míru.

Machonin: A představ si, že i tam jsou krásný verše. Je to kokotsky objednaná poezie a jsou tam úžasný metafory.

Topol: Jsou. Ale nějak jsem podvědomě šel proti tomu, proti srsti.

Machonin: Proti té hladkosti.

Topol: Proti té snadnosti. Umět zřymovat všechno se vším. Zbásnit cokoli.

Machonin: Závada, kterej byl takovej těžkopádněj, ranej, dobrej Závada, ho bezmezně obdivoval, za tuhle vlastnost, za schopnost to ze sebe vydávat. Vy jste psal básně v době, kdy je psal Josef, a vy jste se od něho osvobodil. Co vás orientovalo k druhu poezie, kterou děláte, a jak se díváte na osud, na úděl té poezie, jak se vyvíjela dál, přes totalitu až k tomu, co dnes reprezentuje nadanej básník Wernisch, který je ale inspirátorem takové zvláštní sardonické morbidity české poezie, vždycky se tam musí houpat pár oběšenců a vždycky tam musí být něco, co shodí každou přirozenost lidskou, a druh meditace, kterej já tam čtu, je meditace o nemožnosti žít. Jak se díváte na úděl české poezie a jak vidíte sami sebe ve vztahu k té poezii, která se teď dělá?

Vosáhlo: Pokusit se stvořit naději. V tom vidím téma poezie.

Machonin: Já čtu vaši poezii jako nepohodlnou, která ukládá přemýšlení.

Topol: To je krásný, nepohodlnou. Tak jsem to myslel, když jsem mluvil o snadnosti. Dnes opravdu může básnit skoro každý. Po velkých zjevech tohoto století. A třeba po Vrchlickém.

Machonin: Já jsem měl rád Sovu právě za tohle. On v sobě spojoval ten velikej dramatickej baladický talent s nádherným talentem myšlení.

Topol: Máchovské variace. Zápisky z nemoci, ty poslední, co už psal na smrt chorej.

Vosáhlo: I z prvních sbírek, „Ti mrtví dole pomlouvají nás“.

Machonin: Já nevidím nikde v celé generaci, ale nejen v té, co píše dnes, ale už od konce šedesátých let, básníky, kteří by chtěli takto

přemýšlet. Já to spojuju stále s tím údělem české nestatečnosti v dějinách. Mně se zdá, že poezie, která komentuje život národa lyricky, je jedna věc, a poezie, která se do toho vmísí myšlenka-ma, ta je v menšině. A mě na té skladbě strašně zaujalo, že je to poezie, která se dobývá do nezbytí nést úděl, a to nikoli zbaběle, nýbrž statečně.

Vosáhlo: Byly to věci, které jsem psal pro sebe a eventuálně pro intimní kroužek přátel v Pardubicích. Oni pak vždycky chtěli, abych jim to v hospodě četl, tak jsem jim to četl, a oni se buď smáli, nebo reagovali nějak jinak. Nebyl jsem ochoten něco vysvětlovat, mluvit o záměru, přednášet svou poetiku. Kamarádi malíři se mnou nad svými obrazy zacházeli stejně. Prostě mě v textech brali, nebo se začali všelijak kroutit. Ještě bych měl přiznat, že od 12 let jsem seděl v lavici a kamarádil se s Pavlem Landovským. Často jsem ho přistihnul, jak sedí na obrubní chodníku a rozmlouvá s metařem. Pak o té rozprávce vyprávěl. Bylo to vyprávění klukovské, ale asi mi to nějak utkvělo a vrostlo do potřeby tím nižším poschodím lidskosti nepohrdat, jak často se v zájmu pocitu subjektivní sebevznešenosti děje. Alespoň na to při psaní myslet, třeba v touze vymanit se... Psala mi kdysi Maita Arnautová, jak se jí ta směsice nízkého prostředí i jazyka s vysokými materiemi zamlouvá. To možná s Landákem souvisí.

Machonin: Já to tak myslím, já to tak čtu. Protože mně se zdá, že i to, co ty píšeš, Josefe, včera jsem tu hru zase viděl, že to je, jako kdyby ten národ pořád byl mezi mlýnskejma kamenama. On se naučil být oportunní, protože si schovával statečnost pro lepší časy – až bude dobře, budeme stateční. Bejt statečnej je nutný neustále, uvnitř každého uměleckého aktu, kterej děláme. Poezie, kterou teď čtu po Literárkách a kterou tam iniciuje Wernisch, to je poezie, která od záhrobních nadanejch básníků, jako je Krchovský, až po básníky, kteří slavěj zmar jako takovej, představuje nemáchovskej zmar. Máchovskej zmar, to je něco instruuujícího k živo-

tu, a já tady vidím konstatování, že se nedá žít. Za toto století jsme měli jen několik dramatiků, Čapkova dramata se mi zdají dobře napsaná, ale myslím, že k podstatě údělu národa říkají méně, než se zdá. Ani Ze života hmyzu (kteřej napsali oba), ani RUR, ani Matka, zejména ne Matka, která je nepravý gesto, neříkají k tomuto tématu skoro nic. A když to vezmeme od Bozděcha nahoru, tak neznám dramatika, který by mně k tomuto řekl víc, než mi řekl Konec masopustu. Stejně tak, jako pokládám Koláře za největšího básníka druhé poloviny tohoto století, tak pokládám Topola za dramatika druhé poloviny 20. století. Nevím, jestli vidíte také jiné drama, z druhé strany, zasvěcené divadlu, kde se vztahuje k tomu mému tématu... Poláci mají slovo niepodległość, a my ho nemáme. Po tom, co jsem všechno prodělal od koncentráku přes komunismus, až jsem se dostal k tomu pojetí konzervatismu, já vidím jako největší uchovávaní hodnot právě tuto linii přemějšlení v poezii a v dramatu, která mě vede k představě, že má-li národ za něco stát, musí se zmátořit k odvaze být. A já ji čtu i v této poezii a v tomto dramatu.

Vosáhlo: Člověk si uvědomuje, že je se slovem sám, že poezií tvoří sám sebe. Těžko chtít po národu, aby byl takovej nebo onakej, každý se takovýmonakým přece musí nejdřív stát. Pak se může i domluvit. Netvořit poezii z poezie.

Machonin: A pak ho mohou eventuelně některý lidi slyšet. Takto.

Topol: Hezky jsi to řekl předtím o naději. Ten průběžník je u mě taky. Mě by nebavilo psát, kdyby to nebyla alespoň touha po naději. Byl jsem na Steigerwaldovi, na Nobelovi, vzal jsem si jako průvodkyni Jarku Adamovou, protože ženě se to zrovna nehodilo, a oba jsme si potom svorně v klubu šeptali, jak nepříjemnej pocit je, když nás z toho jeviště tříská po hubě, že jsme všichni darebáci, všichni jsme se namočili, všichni jsme špinavci, a my jsme si s Jarkou shodně říkali, to my jsme asi jiného založení, že i když se

to nerado vyslovuje, že jsme toužili po naději, po kráse, po lásce. A já si opravdu vzpomínám, že kdykoli jsem četl evangelium, že mě dojímalo svatý Pavel na Prvním listu korintským: „Kdybych mluvil jazyky lidskými i andělskými, lásku však neměl, byl bych jako měď zvučící a jako zvonec znějící...“ Je to jako báseň.

Machonin: Rád to slyším, pánové.

(1995)

Zlatá loď aneb Hlasy lidí

Osoby:

JOSEF T., *slavný český dramatik a básník.*

JIŘÍ R., *redaktor společenského časopisu.*

Scénická poznámka: Odehrává se v pečlivě rekonstruované velké klenuté místnosti malostranského domu. V pozadí vchod do kuchyňky. Při inscenování je třeba myslet na to, že se jedná o dokumentární záznam skutečně proběhnuvšího rozhovoru. Zejména záměrně nevýraznou postavu redaktora není radno „individualizovat“ nějakými „nápady“ herce nebo režiséra.

T. *(stojí uprostřed místnosti a obrací se ke dveřnímu portálu vpravo):* Pozor na hlavu. Jáchym se tady vždycky praští, Představte si, to jsem tady objevil. To je renesanční portál. Bylo to celý zašalovaný dřevem.

R. *(Vchází se skloněnou hlavou na scénu):* Četl jsem už v Českých rozhovorech Lederera, že jste ten dům opravil skoro sám.

T. No jo, jemu jsem rozhovor dal a pak ještě mé budoucí snaše pro Revolverku. Ale jinak, hlavně po devětaosmdesátým, nic. Já na to nejsem. Mám celý dopoledne depresi z toho, že přijdete. Tenkrát, v tom šestasedmdesátým, jsem úplně zapomněl, že má Lederer přijít. A najednou zvoní. Povídám zedníkovi, kterému jsem přidával: Pane Hodys, nedá se nic dělat, musíme toho nechat, já něco slíbil. On jenom odpoví: Dobře, pane Topol, já vás pustím, ale musíte mi namíchat ještě jednu várku. *(Krátce, jako ostýchavě se zasměje.)* My jsme tady neměli ani míchačku. To všechno jsem dělal lopatou v plechový vaně. Pan Lederer se rozhlédl: Mužskej, vždyť vy se tady zničíte. Co já znám ty ostatní kluky, tak si každej sedí na chalupě a píše. *(Usedají ke stolku s koženými křesílky v popředí.)*

Vy jste neměl peníze, ale hodně těch ostatních si to dokázalo nějak zařídit. To já neuměl. Zato jsem se tady naučil všechno. I třeba řezat závitý pro instalátéra nebo topenáře.

To bych nezvlád'. Mě ty ručky nikdy moc neposlouchaly.

Já byl zvyklej na ledajakou práci z domova, z Poříčí.

Jezdíte tam ještě?

Už tam nemám nic. Ale pár přátel tam doposud mám. To víte, hrál jsem tam skoro od dětství s ochotníkama, zpíval jsem v chrámovém sboru. Včera mi zrovna volali, jestli zase nechci nechat sloužit zádušní mši za maminku. Ona je Anežka. Přišel do Poříčí nový mladý farář, probíral zděděnou agendu po svém předchůdci a zjistil, že pan Topol tam vždycky na Anežku, druhého března, za maminku mši sloužit nechává. Tak tam v úterý pojedeme.

Vy jste z hodně prostých poměrů. Co zrovna vás tak popouzelo k divadlu?

Jak na tohle odpovědět? Naši na mě skoro neměli čas. Tatínek dělal celý život, čtyřicet let, na dráze. I noční služby, takže jsem ho skoro neviděl, maminka pracovala jako lesní dělnice u Konopiště. A přitom se musela starat o rodinu, o nemocnou babičku a o malý hospodářství. Tatínkova maminka byla dvanáct let ochrnutá, měla zřejmě tuberu kostí. Museli jsme ji krmit, česat, mejt, oblíkat – ona byla ochrnutá jak luk, bradu skoro u kolenou. Lékař tehdy říkal, aby k ní nepouštěli děti. Ale já byl u ní pořád. Nikdo za ní už dávno nechodil, lidi zapomněli. Ona mi krásně povídala, ta duše jí zůstala a já jí naslouchal. Měla nádhernej cop, krásné vlasy až do smrti, a ten cop jí maminka vázala do drdolu a ona měla ráda, když jsem jí ho rozčesával velkým hřebenem a znovu jí ho uplet' do drdolu, jak mě maminka naučila. Jinou slast už asi léta neměla.

Tak vy už tam nic nemáte. Já jsem myslel, jestli ještě nechováte holuby.

Holuby jsem miloval. Ale to už dávno nejde. Ještě dokud žila maminka. Ale asi před třemi roky mi zemřela i sestra. Byla těžkej astmatik. My to máme v rodě. Proto jsem se vám tuhle omlouval, měl jsem záněť průdušek. Taky tatínek a jeho tatínek byli astmatici – a to táta skoro celý život sloužil jako strojní topič na parní lokomotivě. Víte, co to bylo? Jen na sklonku života ho nechali dělat ve výtopně v Čerčanech, už by to byl

neudejchal. Vozil jsem mu tam na kole z Poříčí obědy a pomáhal, když bylo třeba na točně lokomotivu, která tam po službě zajela, otočit zase čumákem dopředu. Ono to kupodivu šlo. Nevím, co to je za vynález, ale dva lidi na té točně celou lokomotivu otočili. Dalo to zabrat, jenže tatínek byl vždycky hrdej, že si nemusel zavolat na pomoc lidi z nádraží, že to zvládl sám se svým klukem. Umřel mi, když mi bylo čtyřiaadvacet. To jel na kole z výtopny a nějakej přiopilej kluk do něj najel na motocyklu. – Nemám kouřit. Já měl dvakrát v životě tuberu. *(Oba si zapalují.)*

R. (s ostychem): *Taky kostní, ne?*

Nejdřív kostní, to mi bylo asi jedenáct. Léčil mě jeden lékař na revma. Až po dlouhý době na dětský ortopedii na Karláku zjistili, že je to kostižer. Asi to bylo ono, mizely mi kosti. Zachránila mě UNRRA – panu profesoru Zahradníčkovi poslali ze Švýcarska první antibiotika. To tady zatím nebylo. – Vaří se nám tam kafe. Já to naleju, jo? *(Odchází do kuchyňky v pozadí a vrací se s konvicí. R. ho zvědavě pozoruje.)*

Plicní tuberkulózu jsem dostal čerstvě před tím, než jsem se oženil. A do roka jsme měli syna, Jáchyma. Lékaři mi říkali, abych s rodinou nežil, abych třeba syna nenakazil, dokud je kaverna otevřená. Léčil jsem se na Dobříši.

Na zámku?

Ne. V léčebně, která tehdy byla na kopci proti zámku. Pak z toho prý udělali luxusní domov důchodců pro zasloužilý straníky. To už jsem tam pro Krejču, když jsem trochu pookřál, překládal Romea a Julii. Byl tam tehdy primářem pan doktor Ostrý a jednou mi řekl: To je teda legrace, to je zvláštní. Vy už jste třetí, kdo tady překládá Shakespeara. Byli tu už před vámi Erik Saudek a Zdeněk Urbánek a taky zrovna překládali Shakespeara. Není to nějaký znamení? *(Zajímavý smích, přecházející v kašel.)*

R. (rozhlíží se): Tady to pro člověka vyléčeného z tuberkulózy nemohlo být nejlepší prostředí. Muselo tu být vlhko a teď ten prach, když jste bourali a stavěli.

To nemáte představu. Koupil jsem to od takový stařenky, paní Střílkový. Jednou jsem viděl na vývěsce v Lucerně, ale ona o tom chudák nevěděla, protože to tam dala její neteř bez jejího vědomí, tohle oznámení: Prodáme rodinný palácový dům na Malé Straně. Já z toho byl pryč, protože jsem už na Malé Straně v mládí bydlel, potom z nezbytí jinde, v Karlíně, v Dejvicích. Hned jsem se vydal na tu adresu. Ono jí bylo už přes osmdesát, byla dost nedůvěřivá, ale nějak jsem se jí zalíbil a „pozvala mě do domu“. Říkala, že už to tam chtěl kdekdo koupit, třeba Zrzavý, Pavel Kohout a jiný lidi. Ale ona se bála. Pak jsme seděli u kafe ve druhém patře a najednou jí stačilo moje jméno. Byla spiritistka. Vyvolávala duchy, měla taky různý takový krásný hlášky. Říkala mi třeba: Mluvím někdy i s Masarykem. Divíte se tomu? Masaryk, kterej uměl několik světovejch jazyků, přece nemoh' jenom tak zmizet ze světa. (*Oba se dlouze smějí.*)

Byla jako věchýtek. A já ji vidím, jak se plácá do kolínka, když jsem to svoje jméno řek', a povídá: Tak to je sichr, to je ve hvězdách. Vy jste Josef, já jsem Josefa a Topol byla moje domovská obec u Chrudimi. Přisoudila tomu zvláštní význam a spřátelili jsme se. Stejně to trvalo dva roky, než jsme šli k notáři.

Asi čekala na vhodnou konstelaci hvězd.

Střecha byla úplně nadranc a v tom druhém patře přšelo na hlavu. Takže takovou těžkou postel s dlouhýma pelestma tahala sem a tam, nebo spala pod roztaženým deštníkem. No, říkala mi neuvěřitelný věci. Vždycky ve tři ráno se jí tam prý zjevovala jakási bytost ženského pohlaví, byla to, jak říkala, jenom taková busta, a kolem krku měla přehozenej bílej šál. Paní Střílková věřila, že ta bytost byla v našem domě zavražděna, protože ten šál podle ní halil řeznou ránu na krku. Stařenka se vždycky klepala, lezla k pelesti a říkala: Osobo, co si přejete? Co mohu pro vás udělat? Ale ta bytost neodpovídala, jen čekala. Až když u Víta, což je sem slyšet, odbily čtyři hodiny, tak zmizela.

Paní Střílková tady s vámi ještě bydlela?

Brzy umřela. Ale fandila mi a svítila mi baterkou, když jsem tady něco objevoval. Byla vzrušená a říkala: Vy na to máte! Tady, ve sklepě, má být zakopaná zlatá loď a vy ji určitě objevíte.

Tu zlatou loď bych byl potřeboval, protože jsem v těch sedmdesátejch letech nemoh' sehnat ani zaměstnání. Pak jsem se z protekce dostal ke kameníkům na opravu Karlova mostu. Jediný volný místo byla obsluha u kompresoru, protože tam šel nějaký dědek s kýlou na operaci. Jenže já to se stroji neuměl, v životě jsem neměl ani auto. Ale kameníci byli výborný, oblíbili si mě. Možná taky proto, že jsem jim chodil do Mostecký pekárny brzo ráno pro housky. Ale já v tom lítal – nevěděl jsem ani, co je spojka, nebo že se tam musí vyměňovat olej. Oni, když viděli, jak v tom lítám, mě to po šichtě tajně učili.

Proč tajně?

Protože se vědělo, že když neobstojím, tak mě vyhodí. Naučili mě to. Po čase už jsem obsluhoval dokonce dva kompresory! Jeden u Mostecký, druhý u Staroměstský věže. Chodil jsem po Karlově mostě s kanystrama nafty. Trochu smutný bylo, že jsem někdy potkával známý, i herce, a ti najednou krmili racky, dělali, že mě nevidí. Ale nelituju toho, poznal jsem tam mezi kameníky báječný lidi. Jen vedoucí na mě byl někdy dost zlej, chodili se tam na mě ptát fízlové, jak mi jednou v opilosti přiznal, a on se posíral strachy. Jednou jsem chlapům přines' zase housky, oni tam měli pod kamenem schovanej vizovňak, pozvali mě na skleničku. Pan vedoucí dělal takový namátkový kontroly a zrovna mě přistih', jak si přit'ukávám s panem Minaříkem a s panem Sýkrou. Rád ta jména uvádím. Za trest mi dal uklidit celý nábreží. Mužský mi říkali: Vybodni se na to, tady to nikdo nikdy už léta neuklízěl. Ale já jsem to udělal, makal jsem tam až do večera. Nakonec přišel on, pan vedoucí, namotaněj, protože v tý jejich maringotce pořád pořádali pijatyky, a já mu říkal: Tak co, pane vedoucí? Tady byste moh' na jaře zasázat růže! Snad se trochu zastyděl.

R. (zase bloudí očima po pokoji) Vám už se tu nikdo neobjevoval?

Ne, já si jen sehnal všechny možný materiály o tom baráku a vím, že za Rudolfa II. to tady měl jakýsi Thürhammer, dvorní hodinář, což byl tehdy širokej pojem. Docházel tam za ním Tycho Brahe a Johannes Kepler. On pro ně zhotovoval taky astronomický přístroje. (Odmlčí se. V pokoji se začíná šerit.)

Vy se asi o historii hodně zajímáte. Vaše první hra byla historická, což je teda u devatenáctiletýho kluka divný.

To bylo z blbosti. Chtěl jsem něco napsat a tu současnost jsem neuměl. Ale o historii jsem taky věděl houby. Prosím vás, já maturoval v Benešově na gymnáziu v roce třiapadesát – a to akorát umřel Stalin. Nebejt několika slušnejch kantorů, tak bych to tam nevydržel. Chodil jsem hodně za školu. Když přišel podzim a bylo ponuro a my jsme s holkama, který na gymnázium taky dojížděly z venkova, vystoupili na nádraží, někdy jsem jim řekl: Holky, já tam nejdu. Byli tam tři dobytkové – ředitel a ještě dva. Tihle pacholci tam po Únoru zavedli skoro vojenskej režim. Takže já se někdy místo do školy vydal na Konopiště, čet' jsem si tam Tolstýho, Stendhala, Dostojevskýho a takovýhle věci, o kterých jsem věděl. Pak ale přišel jednou průšvih, do školy jsem nechodil už asi tři neděle. Holky mi napsaly domů: Pepíku, co blbneš, ukaž se ve škole. Nebo bude průser. A matka to otevřela. Ve škole o mně hlasovali, ředitel mě přímo chtěl vyloučit. Dopadlo to nakonec dobře – o dva hlasy jsem to vyhrál. Zasloužila se o to i má profesorka češtiny.

Vy jste měl dobrou profesorku češtiny?

Výbornou. Miloval jsem ji, paní profesorku Šístkovou. Ona byla po dětský obrně, chodila v železných výztuhách. Moji spolužáci byli už tak trochu cynici. (*Hrdě a důrazně.*) Kašlali na literaturu, kdežto já to všechno čet'. Já přečet' i celý Holečkovy Naše, všechny ty díly. A oni se mi smáli a jí taky. Mně někdy škodolibě říkali Josef Kajetán Topol. Josef Kajetán Tyl jim připadal směšnej. A ona, už někdy zoufalá, mě vyvolala, abych o tom něco řekl'. A zdála se mi být šťastná.

Měla pocit, že vás neučí nadarmo.

Zrovna tak ten pan profesor, co nás učil dějepis. Anebo jinej – na přírodopis. Ale třeba fyzikář, to byl dobytek. Věděl jsem o něm, že za protektorátu kolaboroval. Když to hlasování ve sborovně o mně prohráli, pamatuju se, jak na mě na chodbě řval: Co si o sobě myslíš? Z tebe bude úplný hovno.

Pak jsem ho po letech potkal jednou v autobusu, to už mě hráli v Národním divadle. Byl to chudák, měl v sádře zlomenou ruku. Hned se ke mně přilísal a říkal: Hochu, já teď vo tobě čtu a mám z tebe takovou radost! (R. *chechtá se.*)

Nevím, co vy jste měl za kantory. Ale já už tohle zažil za protektorátu na obecný škole. Tam jsme měli na němčinu nějakýho Karaze. Poříčí, to byl zvláštní případ, jako celý Benešovsko, Neveklovsko – to způli, zprava od silnice, za války zabrali Němci a udělali si tam vojenský cvičiště. Tak zabrali i půlku Poříčí. Tatínek vzal k sobě strejdu a jeho ženu se dvěma dětma, který byli z tý protější strany vyhnany. Byli jsme v chalupě narvaný, navíc strejda si k nám přived' ještě koně a krávu. Ale mě to bavilo. Bylo nás víc. A k tomu ještě jsme se strejcovýma dětma spali na seně, na půdě. Pořád jsme poslouchali Londýn. To bylo o hubu, skoro všichni si nechali vykuchat u rádia krátký vlny. Jen tatínek a pan vikář, pokud se pamatuju, to neudělali. A ti méně odvážný se večer stahovali k nám nebo na faru a za staženýma roletama poslouchali na Londýně Jana Masaryka. Tatínek mě zkrátka vychovával už jako dítě coby vlastence. Jednou, na obecné škole, mě musela prásknout spolužačka. Dostal jsem svý první sáčko v životě a byl na ně pyšnej. Pod klopou jsem si připích' medailonek TGM a potají se na něj při vyučování díval. Tenhle učitel Karaz mě vyvolal k tabuli a povídá: Co to máš pod klopou? Musel jsem ji otočit, pak nastavit ruce a on mi je roztrískal rákoskou tak, že jsem několik dní nemohl vzít tužku do ruky. Samozřejmě že hned v pětáctýřicátým se dal ke komunistům, odešel do pohraničí a udělal kariéru.

Myslíte si, že mají Češi nějaký zvláštní talent k tomu, být zbabělý před vrchností a ponižovat slabší?

Bojím se, že jo. Maďaři nebo Poláci mají nějakou národní hrdost. Ale, jak jsem říkal, já byl kdysi rodinou vychovanej tak, abych byl hrdej na to, že jsem Čech. Mýmu tatínkovi bylo třináct, když jeho otec a starší bratr narukovali do první války a jeho otec mu řek': Josef – jmenuju se po něm –, ty seš teď hlava rodiny. Doma zůstala maminka, mladší bratr a dvě sestry. Měli pár políčků, to se muselo orat a s tatínkem to při tom orání takhle házelo, protože ještě neměl tu sílu. Dědeček Alois se vrátil po válce z ruskýho vězení, ale tátův bratr, taky Alois, ne. Padl jako legionář na Piavě. – Tatínek měl na hodně, ale nemoh' nikdy studovat už pro tohle, co se stalo. Ale dodnes mě udivuje: předplácel si třeba Evropský literární klub a Melantrichovu knižnici – tak se mi už v dětství dostal do rukou Balzac, Dickens, Poe, ale taky nejstarší česká literatura. V zimě, když nebylo tolik práce, tak celý rodině tatínek čet'. Třeba Jiráskovo U nás nám četl na pokračování. To byla taková jeho radost. To čtení.

A jak se díval na to, že jste se dal k divadlu?

On v tom byl starosvětskej, bral to, jako že jdu ke komediantům. Bylo mi ještě ne dvacet, když mi E. F. Burian uved' první hru. Tatínek na premiéru nepřišel, přijela z Poříčí jenom maminka. Vzduroval. Chtěl zřejmě, aby se mi podařilo to, co jemu se nepodařilo, abych studoval a byl třeba lékař nebo inženýr, něco solidního. Až těsně před jeho smrtí, to už se mu to astma hodně zhoršilo, takže při záchvatech kašle na chvíli ztrácel vědomí, jsme za ním byli v nemocnici v Benešově a maminka s sebou vzala myslím Literární noviny. A v těch novinách byl obrázek s textem: Návrh scény Josefa Svobody pro hru Josefa Topola, kterou uvede Národní divadlo. Tatínek se na ten obrázek podíval, usmál se (poprvé) a stiskl mi ruku.

Vy jste se kdesi zmiňoval, že máte rozepsanou hru o svatém Vojtěchovi. Vojtěch žil na přelomu tisíciletí, teď ho tu máme zas.

To jsem se právě děsil, že to po mně chtěj' k tomu milénium. Naše rodina má dávné vztahy s opatem Anastázem Opaskem z Břevnova a já mu už v šedesátých letech říkal, že bych jednou rád něco napsal o Vojtěchovi. Je to krásný téma, ale těžký. Člověk by se především musel očistit, usebrat, aby do té postavy mohl vstoupit. Pročetl jsem k tomu takovejch věcí... Ale ani to není moc dobrý. Musí se na to trochu zapomenout. V tom příběhu je třeba vzrušující moment: při poslední cestě do Čech Vojtěch prosedí s mladičkým císařem Otou III. celou noc. Je to v legendách, je to ve středověkých análech. Ale vy si můžete jenom domejšlet, o čem si tu noc mohli povídat. Zrovna tohle jsem se pokoušel napsat. Jednou už jsem to měl skoro napsaný a v nějaký depresi jsem to na chalupě spálil. Ted' toho trochu lituju, ale ono to už stejně ve mně je. A pan opat touží, aby se toho ještě dožil. – To je skvělejší člověk. A s jakou energií, ve svém věku, se po návratu z exilu pustil do obnovy kláštera a jak to tam dali všechno do rychtyku!

Co si asi budou potomci myslet o tom našem století?

Myslíte i ty moje? My se teď už tolik s klukama nevidíme. Jáchym je zrovna někde v Krkonoších, prý aby aspoň rozepsal novej román, Filip se otřepal a zase koncertuje. Ale když jsme se naposledy viděli, říkal jsem jim: Nezávidím vám to příští století! Mě už by to asi nebavilo. Nevím, na to se těžko odpovídá... Je to možná absurdní: kus dětství jsem prožil za války, těžká doba, ale přitom na to vzpomínám rád. Jenom maminka! Předě mnou se jí narodili dva synové a oba do roka umřeli. Rodiče už tatínkovi říkali: Co sis to vzal za ženskou, zatím ti nepřivedla na svět jediný zdravý dítě. A když byla se mnou ve třetím měsíci, jela s trakařem na jetel, naložila si toho moc a ztrhla se. Zase to vypadalo špatně. Čerčanskej doktor Mařík znal její trápení, a když se ho zoufalá ptala, jestli se to ještě dá zachránit, prý jí řekl: Paní Topolová, zažijete peklo, ale denně k vám budu chodit, a když to tak sedm deset dní vydržíte, bude žít. Vydrželi. (Smích.) Maminka mi to řekla, až když jsem se

ženil. Snad mi to ani neměla říkat. Od té doby si myslím, že jsem dávno před narozením utrpěl úraz z matčina lůna, a proto mám švába na mozku.

Jsem vám vděčnej, pane Topole. (T. mu beze slova podává ruku, R. trochu váhavě odchází.)

T. ještě chvíli sedí, zatímco v pokoji rychle houstne šero. Z rohů pokoje se začne ozývat stále sílící nesrozumitelný šepot. T. vstává a vydává se se šálky od kávy do kuchyňky, takže se ocitne zády k obecenstvu. Tma.

(1999)

Neposlouchám politiky, na očích jim poznám, co v nich je

Výbor českého centra Mezinárodního PEN klubu předá zítra básníku a dramatikovi Josefu Topolovi Cenu Karla Čapka pro rok 2000. Nezávislá porota ocenila Topolovo životní dílo, které novými dramatickými postupy zasáhlo do vývoje poválečného divadla podobně jako kdysi Karel Čapek. V souvislosti s předáním ceny poskytl Josef Topol Lidovým novinám rozhovor.

V posledním desetiletí jste se jako dramatik odmlčel. Proč?

Mám už delší dobu rozepsané dvě hry. Jedna je z dávné minulosti o svatém Vojtěchovi. Sliboval jsem ji v šedesátých letech svému příteli, opatovi břevnovského kláštera Anastázovi Opaskovi. Vyzýval mě k tomu ještě před svým odchodem do exilu, myslel, že jsem k tomu povoláný. A pak došlo k oslavám milénia Vojtěchovy mučednické smrti a já se zalekl, že by se tato hra mohla stát součástí ceremonií, a odložil jsem ji. A rozepsal jsem jinou, takříkajíc ze současnosti. Ale přiznám se vám, už pár let mě divadlo nebaví a nevím ani, komu bych tu hru svěřil.

Býváte oslovován dramaturgy i režiséry, abyste pro ně psal?

Otomar Krejča, myslím, si přeje, abychom spolu ještě něco udělali. Z těch mladších Hana Burešová, J. A. Pitínský. Několikrát jsem seděl s Petrem Léblem, spolužákem mého syna Filipa ze základní školy v Josefské ulici. Vypadalo to slibně, a vidíte, co se stalo...

Neláká vás napsat hru o přelomu posledních let?

Sergej Machonin mi kdysi dávno řekl – proč ty, svým založením lyrik, píšeš hry? Pamatuju, že jsem z toho byl trochu nesvůj a dával jsem mu za pravdu. Nikdy mě nebavilo „mapovat současnost“, žil jsem si svůj život

a měl jsem „svá témata“. Přicházela nezávisle na okolním dění. I dnes bych se chtěl vyvarovat závislosti na tom, co je takzvaně aktuální.

Znáte současné mladé dramatiky, myslíte si, že jejich drsná, syrová poetika má širší rezonanci?

Nejspíš ano, já bych dnes asi taky psal jinak. Pamatuju, když jsem napsal Slavíka k večeri, že i někteří členové Divadla za branou se ozývali, proč se to má hrát. To byl tehdejší „hnus“ a mnozí si mysleli, jak jsem poklesl, jak jsem propadl absurdnímu divadlu. I můj přítel František Hrubín mi to vyčetl. Já to nabral z něčeho úplně jiného, vrátil jsem se tehdy ze Spojených států s jakousi noční můrou. Napadlo mě, že bych si mohl napsat sen jako hru. Tak to vzniklo, a ne že bych „módně“ nebo svévolně přešel k „jinému žánru“.

Chodíte do divadla?

Moc ne, naposledy jsem byl na Léblově inscenaci Strýčka Váni.

Jak na vás zapůsobila?

S bolestí říkám: moc se mi nelíbila, přišlo mi to jako totální destrukce a delší dobu jsem vůbec nechápal, pokud jde o postavy, kdo je kdo. Ani jsem se potom v divadle nezdržel, a pak jsem si vyčítal, že jsem s Petrem nepromluvil. Filip dělal k té inscenaci hudbu a byli s Petrem domluveni na další spolupráci – na Cyranovi z Bergeracu, kterého měl Lébl inscenovat v Národním divadle. Víím, že Petr tu hru už nastudoval v Izraeli. To by mě dost zajímalo.

Tvořil jste vždy v úzké spolupráci s dramaturgem Karlem Krausem a režisérem Otomarem Krejčou. Nenapadlo vás někdy psát pro jiného režiséra a soubor?

Vždy jsem potřeboval v divadle pocit přátelství, blízkosti a „spříznění volbou“ a ten se v Divadle za branou vrchovatě naplnil. Při psaní jsem často měl na mysli konkrétní herce, postavy, jak se mi vynořovaly, nabývaly konkrétní podoby, jednu dobu to byl Jan Tříska a Marie Tomášová,

ale třeba i paní Dostalová. Bylo to inspirativní a teď mi to chybí. Po návratu do Národního divadla v roce 1990 jsem něco podobného téměř nenašel. Tenkrát mě oslovil Ota Roubínek, můj spolužák, který se tam po listopadu ocitl jako dramaturg a přál si obnovit mou zpřetrhanou spolupráci s Národním divadlem, ale moc se to nepovedlo.

Jak vnímáte polistopadové obnovení Divadla za branou a jeho zánik?

Já už jsem se na této nové éře DZB nepodílel, svým přátelům – Otomarovi a Karlovi – jsem se až divil, že chtějí tuto anabázi znovu podstoupit. Zažíval jsem pak, že dost mladých lidí, kteří dělají divadlo, se mně svěřovalo se svým zklamáním. Říkali mi: A to je ta legenda?

Myslíte si, že byl někdo oprávněn s tímto divadlem tak zamést?

Určitě ne. To je podobné jako s divadlem Labyrint, i tam přišlo mnoho úsilí nazmar. Obdivoval jsem energii svých přátel, ostatně velmi se mi líbila Krausova dramaturgie, ale nějak se posunul čas, nevycházelo to. Nastaly finanční problémy, ale přesto mě velmi zarazilo, že to byl právě ministr Tigrid, který se pod tuto likvidaci podepsal. On – při vši úctě – tady pan Tigrid od roku 1948 nebyl, nikdy neviděl a nemohl vidět žádné představení Krejčovy éry v Národním divadle nebo potom v Divadle za branou. Čím se potom měl řídit? Když nás zakázali poprvé, byl to ministr Brůžek. Tehdy nechtěli, aby likvidace vyzněla jako politický akt, a tak se v divadle střídaly státní kontroly kvůli hospodaření. Nic nenašli – ekonom divadla byl velice pečlivý. Zkoušeli to jinak, přišli hasiči, hygienici. Nakonec v červnu 1971 napsal Brůžek tři řádky a zrušil nás.

V Divadle za branou jste také režíroval své hry. Jak se snášel dramatik s režisérem?

Jako mladý jsem režíroval ochotníky v Poříčí nad Sázavou. Nechtěl jsem to dělat, ale Krejča mě jednou v Bratislavě přemluvil. Prý když jsem to napsal, tak tomu nejlíp rozumím. To už bylo v době, kdy v Divadle za branou byl soubor větší (začínali jsme v pěti) a Otomar potřeboval dalšího režiséra. My jsme moc nové inscenace nepotřebova-

li, bylo hodně repríz, například Tři sestry se hrály skoro dvě stě padesátkrát, ale Krejča moudře seznal, že herci musí pracovat, jinak chodí kolem divadla a „bují zákulisi“. I proto se dlouho zkoušelo, norma byla šest měsíců. Byl jsem zoufalý z dlouhých zkoušek Dvou nocí s dívkou, po třech měsících se mi zdálo, že inscenace je hotová a měla by jít na jeviště. Nevěděl jsem, co mám hercům říkat, aby je to ještě bavilo. Oni nám ji nakonec stejně zakázali.

Překládal jste – Čechova, Shakespeara. Jak se vám podařilo najít pro tyto hry současný a zároveň básnický jazyk?

Měl jsem z toho strach, nejdřív mě Krejča s Krausem přemluvili, abych přeložil Čechovova Racka. Po velkém trápení jsem to zkusil, a snad to vyšlo. Hned potom na mě vyrukovali s Romeem a Julií, že by rádi uvedli tuto hru snad jako „generační výpověď“. Byl jsem přesvědčen, že najdu jiné řešení než Saudek, kterého jsem ctil, ale pak jsem se do té hry začel, opatřil si různou literaturu, začal si dělat takové sondy – a najednou se mi zdálo, že vím, jak na to, to už jsem měl znovu před očima Třísku a Tomášovou. Ale pracoval jsem na tom asi dva roky. Mezitím jsem dostal tuberu a octl se v sanatoriu na Dobříši. Pan primář se smál a říkal – to je zvláštní, už léčíme třetího překladatele Shakespeara, před vámi tu byl Saudek a Urbánek, to je skoro prokletí, co to je? Moc mě potěšilo, když do Prahy přijel Peter Brook se svým souborem a prohlásil, že je to nejlepší Romeo a Julie, co kdy viděl. A nesmlčel to, ani když se vrátil do Londýna, a Krejčovi pak začala chodit pozvání do zahraničí.

Měl jste do té doby nějaký osobní vztah k Shakespearovým hrám?

Jako kluk jsem moc Shakespeara neznal. Ale jezdil jsem s ochotníky z Poříčí do Prahy do divadla a viděl například slavný Frejkův Sen noci svatojanské. Bylo mi dvanáct a Jarka Adamová, moje pozdější přítelkyně, hrála Puka. Říkal jsem jí pak – tys mě nakazila divadlem. Ona se doslova vznášela prostorem, a to mně učarovalo. Pak jsem viděl absolventské představení Disku, které režíroval Miloš Nedbal, Romea tam

hrál Vladimír Brabec. Byl skvělý. A přesto, když mi Jan Grossman řekl o mé prvotině, že tam mám pěkný blankvers, vyděsil jsem se, co to je. A honem to večer hledal v Ottově slovníku.

Jak vzpomínáte na Jana Grossmana?

V šedesátých letech byla tři divadla, mezi nimiž existovalo jakési pnutí a zvědavost na to, co ti druhí – Činoherní klub, Divadlo za branou a Divadlo Na zábradlí. S Janem Grossmanem mě pojilo letité přátelství ještě z dob mého působení v divadle E. F. Buriana a je mi smutno, že už nedošlo k další spolupráci, i když jsme se stýkali až do jeho smrti. Měl rád moji hru Sbohem, Sokrate a chtěl ji režirovat. Navrhoval jsem ho tehdy v roce 1990 v Národním divadle. Bylo mi řečeno, že jde o inscenaci, která bude otevírat Stavovské divadlo, a není žádoucí, aby ji nastudoval hostující režisér. Zklamalo ho to, ale plánovali jsme, že spolu uděláme něco Na zábradlí, K tomu, bohužel, už nedošlo.

Přineslo vám posledních deset let uspokojení?

Z polistopadového vývoje moc šťastný nejsem a poslední dobou už vůbec ne. Ostatně moc šťastných období jsem si v životě neužil, narodil jsem se za Masaryka, pak přišel Hitler, Stalin a Gottwald... Vždycky jsem se snažil vybudovat si vlastní prostor, do kterého ty vnější záležitosti nepronikaly. Moji synové jsou o něco otrlejší, já špatně snáším zlo a blbost. Léta se mi kluci smějí, že když sleduji pohádku, kde dobro vítězí nad zlem, bývám zpravidla dojatý. Říkají – no jó, táta zase uroní slzu. Oni mají výhodu, že už od školy žili s kamarády, v partě, pomáhali si a vydrželo jim to dodnes. Já jsem byl vždycky samotář.

Máte nějakou svoji oázu, dodává vám něco nebo někdo naději?

Posiluje mě, že když se octnu na venkově mezi obyčejnými lidmi, zjišťuji, že pořád ještě jsem schopen mít rád a oni zase mají rádi mě. Buď to dlouhá cesta, lidi se naučili lhát a šidit. Nemusím se moc dívat na politiky, ani poslouchat, co vykládají, já dám na to, co říkala moje

maminka – oko do duše okno. Na obličejích poznám, co je uvnitř. A ti naši nedopadají moc dobře, jeden má místo očí takové škvíry...

Jak vnímáte udělení Ceny Karla Čapka za celoživotní dílo?

Mám z toho hrůzu. Syn Jáchym se mně směje a říká – jen si to, tatínku, užij. Nějak se s tím budu muset vyrovnat...

(2000)

Dvě nové hry Josefa Topola už spějí do finále

Dramatik Josef Topol, autor desítky divadelních her a překladatel, který psal také básně shrnuté do souborného vydání v roce 1997, si v neděli odnesl Cenu Karla Čapka, kterou mu udělilo české centrum PEN klubu za celoživotní dílo. Topol po roce 1968 nesměl publikovat a vystřídal několik profesí ze zcela jiného soudku.

Je známo, že jste spjat s Divadlem za branou. Proč jste s ním neobnovil spolupráci po listopadu 1989?

Otomar Krejča v obnoveném Divadle za branou velice stál o to, abych napsal něco nového. Říkal mi sice: Jakmile doneseš hru, dám jí před vším přednost – ale k bližší spolupráci už nedošlo. Divadlo zavřeli, ani jsem nestihl pro ně něco přeložit.

Z ostatních scén vás neoslovili, abyste pro ně něco napsal?

Ale ano. Třeba režisérka Hana Burešová by o spolupráci velice stála. Pitínský by si taky rád něco mého zarežiroval, byli jsme v dost živém kontaktu i s Petrem Léblem, který říkal, že by se mnou také rád něco dělal... No uvidím, co z toho všeho bude.

Spěje nějaký váš rukopis už k finále?

Něco píšu, ale člověk trochu ztratil během té nedobrovolné pauzy jistotu. Mívám často chvíle, kdy si nedůvěřuju, že to dovedu k nějakému konci. Pracuju střídavě na dvou hrách. Jedna je historická, o svatém Vojtěchovi, a druhá ze současnosti – každá je trochu jiná a na té druhé si vždycky odpočinu od té první. Doufám, že jednu bych v dohledné době mohl dokončit.

Jak dlouho už na hrách pracujete?

No, na těch posledních poměrně dlouho... Býval jsem mnohem pilnější. Pamatuju se třeba na Konec masopustu – to je asi má nejdelší hra, a přitom jsem ji napsal za týden. Ale samozřejmě jsem byl zvyklý dlouho to nosit v hlavě, zvykat si na postavy, na téma, a pak už to chtělo jen pár dní intenzivní práce. A té už taky nejsem moc schopen. Přibyla léta.

O vás se říká, že málo chodíte mezi lidi. Není vás vidět ani mezi spisovateli. Je to záměr?

Já jsem nikdy nikam moc nechodil. Kdysi jsem byl zásluhou E. F. Buriana přijat jako nejmladší člen v historii do Svazu spisovatelů, ale v onom domě na Národní třídě jsem byl za život jenom dvakrát. Podruhé, když se Svaz vlastně likvidoval a rozdali nám nové legitimace se Seifertovým podpisem jakožto předsedy, ale my jsme věděli, že už to je jenom symbolické. A pak jsem měl třeba na Malé Straně kamaráda, prozaika Karla Pecku. Ale ten mi nedávno zemřel. Měl jsem taky rád Věru Linhartovou, a ta mi emigrovala do Paříže.

Máte někoho z českých dramatiků ve zvláštní oblibě?

Václava Havla. Jsme totiž generační druhové. Už od šedesátých let existovala tři divadla, Za branou, Činoherní klub a Na zábradlí, kde jsem skoro všechny hry znal a vždycky jsem byl zvědavý, co dělají. Všude jsem měl přátele, ale zároveň šlo i o takovou zdravou soutěž, kdy jsme provokovali jeden druhého. Byla to hezká doba.

Televize vás neláká?

Ne. Nikdy jsem ji nedělal a televizní seriály bych určitě ani nedovedl. To jsem jednu dobu spíše psal básně, protože ty nepotřebovaly jeviště, mohl jsem si je psát do šuplete. Možná teď vydám další knihu básní.

(2000)

Jsem zvědavý na mladé režiséry

Hned po převzetí Ceny Karla Čapka jsem se v neděli zeptal Josefa Topola:

Na jakou etapu své básnické či dramatické tvorby vzpomínáte nejraději? Určitě byla šťastná doba, která bohužel dlouho netrvala, když jsem spolupracoval s Divadlem za branou. Jak možná víte, divadlo bylo později zrušeno. Tvrdě se tam pracovalo, režisér Otomar Krejča dokázal vnutit celému souboru svůj rytmus a náročnost, ale právě to mi imponovalo, to jsem miloval.

Vaše divadelní tvorba mohla nejvíce oslovit diváky v šedesátých letech, v době celosvětového vzestupu civilizace. V čem by se nastupující doba nového milénia mohla inspirovat oním časem?

Myslím, že se opravdu šedesátá léta vyznačovala v evropském i světovém měřítku jakýmsi pnutím společenským i kulturním. Ne nadarmo se vždycky připomíná Lennonův výrok, že ta sedmdesátá léta stála za starou belu, on to řekl ostřeji. Snad i dnes by bylo nač navázat, i když je to těžké. Pozoruji to na mladých lidech, jako že jich od divadla znám hodně. Těžko jim vysvětlovat, co to byla představení Radokova, Krejčova, co býval Činoherní klub, Divadlo Na zábradlí s Janem Grossmanem. Když se to nežije, tak je to těžké přiblížit.

Které divadlo, soubor či divadelní poetika je vám dnes nejbližší?

Dost jsem zvědavý hlavně na mladé režiséry, jako je J. A. Pitínský, Hana Burešová, jako byl Petr Lébl, nedávno tak tragicky odešlý. Tak spoléhám, že by to mohlo mít budoucnost.

(2000)

Bloudění ve vlastní duši

V domě pod Hradem, kde Jiří Lederer dělal rozhovor s Josefem Topolem, se už neválejí pytle s cementem, cihly a jiný stavební materiál. A přece je to domeček jako zakletý, nikde žádná vizitka, jen docela nahoře dva bílé zvonky. V přízemní hale, kde je krásná prolamovaná klenba a renesanční portál, jako by člověk vstoupil do jiného světa plného pokladů, který hlídá Zorka s blýskavýma očima. Ale není to Kerberos, ani neštěkne.

Jak se vám podařilo koupit takový skvostný dům?

Nebylo to jednoduché, vlastnila ho stará paní s pejskem, mnoho dalších lidí o něj mělo zájem, ale nakonec zvítězilo to, že se jmenuje Josef Topol. Sama byla totiž Josefa a Topol byla její domovská obec u Chrudimi. Muselo se to z gruntu předělat, většinu prací jsem dělal sám, protože nebyly peníze ani materiál, někdy jsem pytel cementu sháněl po celé Praze. Třináct let jsem to dělal.

A nebylo vám líto času, který jste mohl využít k psaní nebo vůbec k užívání si života?

Je pravda, že tenkrát mě napadala spousta věcí a tak rád bych byl psal, jenomže nebyl čas. A teď bych měl čas, a zas se mi do ničeho nechce. Ale musím říct, že jsem při tom „budování“, ať už tady nebo v Poříčí u rodičů nebo pak na chalupě v Krakovci, pracoval vždycky s radostí. Asi jsem to měl po tatínkovi, ten přišel třeba z noční služby, chvíli se prospal a pak šel pomáhat přátelům na pole nebo na stavbu. Když se ohlédnu za takovou prací, je za mnou vidět něco hotového, už i proto jsem na Krakovci založil okrasnou i ovocnou zahradu. Krásný pocit, že se něco ujímá a roste. A když třeba vypleju brambory, sednu za stodolou na bobek, dívám se na ty čisté řádky a je radost.

Jako dítě jste často stonal a ty nemoce měly zřejmě velký vliv na způsob vašeho pozdějšího života i na vaše vnímání...

Měl jsem například tuberu v kostech a dva roky měl kvůli tomu nohu v sádře. Nesměl jsem chodit, tři čtvrtě roku jsem ani nenavštěvoval školu, spolužáci mi nosili úkoly. Ale pak bylo jaro, kluci chodili s kajaky na Sázavu, já to viděl z okna, na mě už ani nezamávali. U nás byla tubera v rodině, jenže náš venkovský lékař to dlouho nepoznal, myslel, že je to revma. Přišel na to až profesor Zahradníček na Karlově náměstí, protože mě prvně vzal na rentgen, a zachránila mě UNRRA; od ní sem přišla první antibiotika. Prsty se mi už ale nespravily a dělá mi to dodnes potíže při delší chůzi. Pak byl pár let pokoj, jenomže když jsem končil DAMU, vrátilo se mi to do plic a musel jsem do sanatoria na Dobříši. A pan primář se podívoval, že to je nějaké stigma, jsem prý už třetí, kdo se u něho léčí a překládá Shakespeara. Přede mnou to byli Erik Saudek a Zdeněk Urbánek.

Všechno zlé je k něčemu dobré, takže v té izolaci jste měl spoustu času na čtení?

Knih jsme doma měli plné kufry, tatínek odebíral ELK a svazky Melantrichovy knihovny, kde vycházel Dickens, Dumas, Dostojevskij, Balzac, Poe, Tolstoj, a z obecní knihovny jsem si půjčoval Klostermanny, Raise, Jírásky, dokonce jsem přečetl všechny svazky Holečkových Našich. Ještě před tou nemocí jsem hrozně toužil po loutkovém divadle, rodiče na to neměli peníze, tak jsem bral polínka matce od kamen a vyřezával z nich loutky. Ve stodole jsem pak hrál pro děti ze vsi hry, které jsem si sám skládal. Maminka byla vyučená švadlena, našla mi nějaké hadříky na „kostýmy“, kvůli tomu mě naučila šít na staré singrovce. V rodném Poříčí jsem chodil do Sokola, hrál se sousedy loutkové divadlo, až jsem skončil v ochotnickém divadelním souboru. A zpíval v chrámovém sboru.

Dočetla jsem se, že jste zpíval výborně a že Zdeněk Otava vám chtěl dávat hodiny. Váš tatínek byl taky muzikální?

Tatínek krásně troubil na křídlovku a hrál na housle. Jak zjistil v konopišťském archivu můj profesor na gymnáziu v Benešově doktor Hertl, naši příbuzní z tatínkovy strany sloužili v 18. století u hraběte Vrtby jako zámečtí kapelníci. (V té době měli Vrtbové Konopiště; pozn. aut.) Jmenovali se Matěj a Vincenc Peklo – to je jméno! Tatínek se ale nemohl věnovat muzice, byl přezaměstnaný, pracoval na dráze, od roku 1945 až do roku 1948 také starostoval v Poříčí a za tři roky stihl postavit novou školu, novou sokolovnu, vysázet lípy u potoka. Především pořídil „místní rozhlas“, kterým zval brigádníky na práci. To byli ještě lidé nadšení z konce války, tatínka měli rádi a každý přišel. Byl sociální demokrat, ale když mu po sloučení s komunisty bez ptaní poslali legitimaci KSČ, hned jim ji vrátil a ještě jim pořádně vynadal. Ale abych pravdu řekl, byl nešťastný, že chci k divadlu, jako bych šel k houpačkám nebo ke komedianům. Nebral to jako solidní povolání. Ani na mou první hru k Burianovi nepřišel, vlastně ode mne nikdy nic neviděl.

Jak píšete v jedné básni, tatínek tragicky zahynul, když ho porazila motorka. A co maminka?

Maminka mi opatrovala holuby, a pak zas trpěla, když jsem nic nesměl. Ptávala se mě: Jak to, že ti nikde nic nehrajou? Děláš vůbec něco? A já to vždycky něčím zamlouval, aby ji to neranilo.

Přesto jste napsal, že život je krásnej. Myslíte si to pořád?

Ale jo.

Dětství je jako studna, jistě jste odtud čerpal a čerpáte dosud...

Naši na mě neměli moc času, ale naproti nám byla fara a pan vikář tam žil tak dlouho, že všechny lidi znal už z paměti, ani nemuseli jít ke zpovědi. Byl to takový náš patriarcha, velmi přísný a zároveň laskavý. Ten mi otevřel svou knihovnu, kterou vytvořily celé generace. Taký tam byly knihy barokní, a baroko jsem ještě na venkově zastihl, všechny ty

obřady, Boží tělo, křížové cesty, Vzkříšení, na masopustní průvody se k nám sjížděli lidé zdaleka. A jako kluk jsem rád poslouchal, když k nám sousedky chodily drát peří. Bylo to za protektorátu, nebyla televize, a bylo krásné, jak ty ženské semlely živý mrtvý volnou asociací, až surrealisticky to přecházelo z jednoho tématu na druhé. Všechno jsem si už tenkrát zapisoval, ukrytý v koutku za kredencí. Třeba v hospodě co vyprávěli cestáři nebo majitel pohřebního ústavu pan Černý (nomen omen), jeho někdy morbidní příběhy kolem mrtvol, až jsem z toho často nemohl usnout, maminka mě musela držet za ruku.

A byla pro vás i škola tak podnětná?

Moje generace byla obětí několika školských reforem. Chodil jsem do gymnázia v Benešově, původně to bylo piaristické gymnázium, takže tam byla taky letitá obsáhlá knihovna, z které jsem mohl těžit. Odmaturoval tam kdysi například Vladislav Vančura. Nám se jednou dostaly do rukou jeho kompozice z češtiny, k našemu údivu samé čtyřky a pětky! Často mu tam červeně připomenuli: Piš na dané téma! Já jsem na tom byl podobně, zadali nám třeba téma podzimní práce na združstevnělých polích, a já psal o krásách podzimu místo o JZD. Po válce jsem začal do Benešova chodit do primy a do sekundy a kvůli Nejedlého „reformě“ pak zase do Poříčí do třetí a čtvrté měšťanky a poté do kvinty zpátky do gymnázia. To už bylo po „vítězném únoru“. Časem jsem měl z toho deprese, zvláště na podzim – taková ta krhavá rána, a tak jsem začal chodit za školu, většinou na Konopiště. Nakonec to málem prasklo, holky, spolužačky, mi napsaly: Pepíku, co je s tebou, vypadá to na pěkný průser. To jsem nebyl ve škole už asi tři týdny. Ředitel mě pak seřval, chtěl mě okamžitě vyloučit, ale naštěstí o tom ve sborovně nechal hlasovat a podrželi mě lepší kantoři. Přehlasovali ho.

Když jste se pak chtěl hlásit na DAMU, neměl jste žádné problémy?

Chtěl jsem jít na dramaturgii a divadelní vědu, ta se otvírala jen každé dva roky. Tenkrát zrovna ne. Tak jsem to zkusil na herectví, abych ten rok, už kvůli rodičům, nějak přežil. Zkoušky jsem udělal, měl jsem dost

zkušeností s ochotníky, ale Vlasta Fabianová, která předsedala přijímací komisi, mi řekla: Vy jste napsal tak krásnou písemnou práci, vás by bylo na herce škoda. A že ať se hlásím za rok na dramaturgii, že budu mít jejich doporučení. Víím jenom, že jsem tehdy psal něco o Tylovi.

Nepochází váš hluboký zájem o obrození z toho, že tenkrát šlo o obnovu českého jazyka? Vy jste přece vázán na češtinu, na krásnou češtinu...

Asi. Už na gymnáziu jsem ležel v knížkách, které tehdy málem nikdo nečetl. Spolužáci mi někdy s úšklebkem říkali Josef Kajetán Topol. V té době Karel Janský chystal monografii o Máchovi a my s panem profesorem Hertlem (Janský ho o to požádal) jsme ve vlastivědném kroužku pátrali, jaké vztahy měl Mácha k Benešovu: zamiloval se do Márinky, dcery nadlesního u Konopiště, kterou poznal při ochotnickém představení, v němž sám hrál. Máchu jsem měl rád už jako kluk a chtěl jsem zjistit, kde se tu vzal, co mu předcházelo. Začal jsem u Puchmayera a Thámovy družiny, šel přes Jungmanna a dál. Hodně jsem se věnoval básníku Milotovi Zdiradu Polákovi, kterého dnes už nikdo nezná. Už proto, že Mácha ho ve svých denících zmiňuje. Na Polákovi mě zaujalo i to, že brzo zanechal „básnění“ a větší kariéru udělal v armádě, skončil jako generálmajor. Léta sloužil jako pobočník u barona Kollera a přes něho se sešel s Goethem, s Napoleonem, cestoval po Itálii a jako jeden z prvních viděl vykopávky v Pompejích. Na tehdejší české poměry to byl vedle našich obrozenců skutečný velman (mimochodem: narodil se ve stejném roce jako lord Byron), který pak ovšem ztratil kontakt s českými vlastenci. Myslím, že i to Máchu na Polákovi zaujalo.

Historie vám zřejmě učarovala. Ale jak jste připadl na téma vaší první hry Půlnoční vítr, čerpající z mytických českých dějin?

Mě nezajímalo jen obrození, ale taky dávné legendy a kroniky. Tehdy – ale to jsem byl mladíček, bylo mi osmnáct – jsem si netroufal na současnost. Nevěděl jsem, jak na to. Divadlo E. F. Buriana, kde jsem pracoval jako lektor, se tehdy jmenovalo Armádní umělecké divadlo a všemu tomu šéfoval vlastně Gottwaldův zeť Alexej Čepička. Ten poslal na před-

stavení svého poskoka, generála Kučeru, který po premiéře prohlásil, že to je čirý defétismus, a hned to chtěl zakázat. Burian mě nakonec nechal zavolat, bylo mi devatenáct, ukázal mě generálovi a řekl mu: Tak tohle je ten škůdce! A povolili nám to.

Vy jste studoval na DAMU v době, kdy bylo kladivo ne na čarodějnice, ale na umění...

To je pravda, ale moc rád vzpomínám třeba na profesora Františka Černého nebo na Františka Götze, který se k nám choval otcovsky. Byli jsme čtyři studenti, vždycky v pondělí nám čtyři hodiny vykládal o socialistickém realismu, což byla otrava, měl to v přikázaných osnovách, jenže pokaždé mi dal sto korun, abych koupil chlebičky a dorty. Já ho časem prokoukl a nahrál jsem mu: A co ten Hilar, pane profesore? A on celý ožil a rozpovídal se a bylo to krásné. Ke mně byl něžný, když jsem třeba pro nemoc nepřišel, odmítal přednášet. Ale při zkoušení chtěl slyšet přesně své definice. Já se styděl, holky do mne kopaly pod lavicí: Tak mu to řekni, jinak ti ten zápočet nedá! Tak jsem odříkával: Idea je reflektor vržený na dramatické dějství. Snění je předvídání prvků budoucnosti v přítomnosti. A tak dále. Začal se usmívat a podepsal mi to.

Začátkem šedesátých let měl velký úspěch Konec masopustu, patrně vaše nejslavnější hra. Tehdy jste ji psal pro Národní divadlo a Otomara Krejču, ale nejdřív se hrála v Olomouci. Proč?

V podstatě to vzniklo na ÚV KSČ: Hendrych a spol. usoudili, že to je prý hra proti kolektivizaci zemědělství. Proto ji v Národním nechtěli povolit. Ale taky nastal rozkol v souboru, někteří členové začali „nahoře“ Krejču udávat. Pokud vím, tak hlavně ti, co za nic nestáli, třeba Eva Klenová, Lída Plachá a další. V Olomouci se té hry ujali, Krejča ochotně spolupracoval s tamějším režisérem Jiřím Svobodou. Pak to hrálo skoro současně asi třináct divadel včetně Bratislavy (tam mj. tak význační herci jako Króner, Chudík, Meličková, Kvietik, Dibarbora), až to nakonec i v Národním divadle povolili.

Konec masopustu není podle mého názoru hra jen o věrnosti řádu, proto Král nemůže vstoupit do JZD, ale je to básnické podobenství o slávě i tragice života a smrti. Je ten příběh založen na skutečnosti?

Asi jo. Vždycky jsem říkal, i hercům, že si nedovedu nic vymyslet, že všechno odněkud pochází, za vším je nějaký živý model. Všechno mělo předobraz ve skutečnosti, ta jediná je pro mě inspirující. Skoro u každé hry kromě úplných začátků jsem měl pocit, že nevím, jak to dopadne. Nejsem konstruktér, spíš mě to napadá postupně, nejdřív jakási mlha, která houstne, nejdřív jedna postava, pak druhá, třetí, mám většinou pocit, že jsem médium a těm postavám se jen propůjčuji, že jednají skrze mě. A já jim trpělivě naslouchám a nechám se jimi vést. To je dobrodružství. Jinak by mě asi to psaní nebavilo.

Každá hra ale přece musí mít logický dramatický oblouk...

Mám snad dramatické cítění, takže ten oblouk se tam nakonec vytvoří sám. Když to poprvé dostanu pod střechu, tak to celé začnu psát znova od prvních vět, z jakéhosi nadhledu. Teprve pak se v té konstrukci něco zpevňuje. Jsem určitě jiný typ než Václav Havel, který má dopředu všechno promyšlené. Ale ty jeho hry mám přitom moc rád. Je to důmyslná hra jeho vrozené, neobyčejné inteligence. Je to svým způsobem i hudba. Grossman mi kdysi říkal, jak zápasil jako dramaturg s jeho Zahradní slavností, než přišel na to, že to je napsáno na principu fugy.

Každá postava ve vašich hrách jistě nabízí něco předem...

Nabízí téma, prostředí. Většinou s tím chodím dlouho. Když jsem byl mladší, vydržel jsem několik dní i nespát, chtěl jsem to napsat jedním dechem. Aby nebyly znát žádné švy. Teprve když jsem to celé psal už potřetí, objevil se odpad, to, co napoprvé člověk necítí. Najednou vidím, že se dostanou k sobě dvě věci, i oč je to působivější. To je věc instinktu.

Máte ohromný cit pro jazyk...

Baví mě hrát si s jazykem. Mám rád, když jsou postavy vynalézavé. Když se jazykem vytvářejí a s chutí si s ním pohrávají. V tom jsem se musel někdy až krotit.

Pohráváte si s jazykem, i když překládáte. Proč jste se pustil do Shakespeara, Čechova, ale i Euripida a Synga?

Nikdy jsem si nepředstavoval, že bych překládal, ani jsem o to nestál. Vzniklo to v souvislosti s Rackem, kterého chtěl Krejča dělat v Národním, někomu to zadal a nějak to nedopadlo. Pak si Krejča s Krausem zasedli na mě a nedali pokoj. Já se bránil, pak že udělám pár stránek na zkoušku. A už to bylo. Hned potom si na mne vymysleli Romea a Julii, připadalo mi to troufalý už kvůli Saudkovi. Ale pak jsem se do toho začel a zazdalo se mi, že bych se do toho nějak vešel. Měl jsem tehdy taky víc času, mohl jsem s Romeem dlouho chodit.

To představení bylo báječné, nejen Tříška s Tomášovou, ale i Olga Scheinpflugová jako chůva, to byl objev...

Ona tím zprvu byla zaskočená, ale brala to, při zkouškách byla báječná, byl to gejzír nápadů, a taky se tak nenápadně přehrála do „starších ženských“. Klidně a krásně pak mohla zahrát Elišku v pověstném televizním seriálu. V Národním byla tehdy vůbec dobrá parta, až po starého inspicienta pana Roubala, který toho dost pamatoval. Jindy usínal, ale na téhle inscenaci ožil, a jednou to nevydržel a řekl: Otomare, takové zkoušky jsem naposledy zažil za Frejky!

Jenomže jak jste překládal Euripida, když jste neuměl řecky?

Proto mi asi nejvíc překladatelské práce dala Euripidova Ifigenie v Aulidě. Nejdřív jsem měl na přání inscenátora jen „oprášit“ starší Mertlíkův překlad, ale to jsem odmítl. A trval na tom, že potřebuju nějakého klasického filologa. Nakonec to byl Karel Hubka, který to se mnou probíral týdný a měsíce slovo od slova. Režíroval to Jan Kačer, nejdřív v Ostravě, pak na Zábradlí, překlad podepsal Karel Hubka se

svou ženou Evou Stehlíkovou. Když jsem byl na premiéře, uviděl jsem v poslední řadě svého osobního fízla z Bartolomějské, nebyl to hlupák, mám dojem, že tušil, oč jde. Trochu jsem měl strach o zúčastněné, ale po pauze zmizel a nic se nedělo.

A bavilo vás překládání?

Moc, zvláště když jsem to dělal souběžně s nějakou vlastní hrou, to je jiný druh práce. Ve své hře člověk snadno zabloudí, ale tady už je hotová osnova.

Asi nejslavnější éra, kterou zažily vaše hry, byla v Divadle za branou, o němž Otomar Krejča řekl, že by to mělo být divadlo za otevřenou branou. Vy jste tou branou vlastně vstoupil první s Kočkou na kolejích. Myslíte si, že právě tam se nejlíp vyznali v labyrintu vašich her?

U Krejči jsem se mohl spolehnout na jeho vysokou profesionalitu i na jeho básnivost, porozumění autorovi – jinak mi bylo vždycky před premiérou zle. I když Krejča dovedl zavalit herce spoustou detailů, občas mi ke konci práce řekl: Odcházím, sedni si s nimi a řekni jim něco. Snad to Honzovi Třískovi a Marii Tomášové někdy pomohlo, třeba když jsem jim řekl, že v tom ztrácí humor, že to, co dělají tak vážně, je spíš legrace. Většinou ožili a říkali: Vlastně máš pravdu, to nás nenapadlo!

V roce 1972 bylo Divadlo za branou zavřeno – těsně před premiérou vaší hry Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje. Myslíte, že zrušení této scény mělo nějakou souvislost s vaší hrou?

Damoklův meč se nad naším divadlem vznášel tak dva roky, ale k zákazu hledali jiné než politické důvody. Třikrát tam nahnali státní kontrolu, ovšem my měli tak schopného ekonoma, že nic nenašli, proto to hnali přes hasiče a hygienika. Pak jim došla trpělivost a tehdejší ministr kultury Brůžek poslal přípis, že divadlo se podle paragrafu toho a toho ke dni tomu a tomu ruší. Jak jednoduché!

Vy jste přece nikdy nebyl v KSČ, pražského jara jste se nijak aktivně neúčastnil, tak proč jste byl v takové nemilosti?

Přiznám se, že celé to jaro, když všude byly mítinky a planuly velké vášně, jsem si chtěl zachovat chladnou hlavu. Právě v té době jsem nejčastěji chodil do Památníku národního písemnictví a studoval si tam. Ovšem můj podpis byl pod Dvěma tisíci slov. Asi to stačilo. Někdo mi jednou říkal, že mám na ÚV úhlavního nepřítele v osobě pana Müllera. Možná sehrál roli i fakt, že v mé hře Dvě noci s dívkou je postava krejčího a říká se tam: Jsme v zemi, kde i krejčík má svou filosofii a umí ji aplikovat. Bil'ak jako vyučený krejčí si to prý vztáhl na sebe. Taky mě asi neměli rádi jako autora, že píšu „ty buržoazní svinstva“.

Byl jste vždycky skeptický i v politice, a najednou jste podepsal Chartu. Přátelil jste se s těmi, kteří ji dávali dohromady?

Někdy o vánocích 1976 tu zazvonil Václav Havel, hrozně spěchal, dal mi to přečíst skoro ve dveřích a upozornil mě, abych si pečlivě přečetl odstavec, který se týkal i mých dětí. Jáchym zrovna končil devítiletku a ředitelka nám řekla, že mu nedá doporučení na gymnázium. Že se zpříšňují „kádrová opatření“. A zrovna Charta způsobila to jedno z mála, co se podařilo, že jeho a pár podobných dětí přijali až za Prahou, v Radotíně, a na odvolání.

A vy jste Chartu hned na místě podepsal?

Jo, i když jsem měl tušení, že to velká sranda nebude. Taky nebyla. Ale říkal jsem si, je dobře, že po Havlově dopisu Husákovi se zase něco děje. Přišly pak všelijaké problémy, ale zavřený jsem nebyl, proseděl jsem jen několik hodin v Ruzyni, když nepočítám „návštěvy“ v Bartolomějské a jinde. Ne-mohl jsem ovšem sehnat žádnou práci, ať to bylo v Památníku, v Knižním velkoobchodu, v podniku Sady, lesy, zahradnictví atd. Na kolik dveří jsem klepal, ale opsalo to vždycky takový kruh a nikdy nic. Až nakonec jsem se s velkými potížemi a přes velkou protekci dostal ke kameníkům, kteří opravovali Karlův most. Jejich vedoucí se ale taky bál, asi se informoval, a dával pozor, co si povídám s ka-

meníky. Já v životě neměl auto, a teď jsem se musel naučit spouštět a obsluhovat kompresor! Ale nějak jsem si ty dědky kameníky získal, takže mě po šichtě učili, jak s tím zacházet. Partáka potápěčů, kteří vyměňovali kvádry pod vodou, dělal nějaký pan Vrba, a ten, když se o mně doslechl, mi jednou otevřel náruč a řekl: Pane Topole, vítejte v říši svobody! Pak jsem se dozvěděl, že tenhle člověk seděl v pověstném „domečku“ na Hradčanech jako politický vězeň.

Co soudíte o naší dnešní svobodě?

Vzpomínám si, že proti Chartě bylo tenkrát dost lidí, kteří se dnes na ní přiživou. Tenkrát mi nadávali, že už se všechno tak nadějně vyvíjelo a my že jsme to zase hodili zpátky. Dnes? Jsem někdy sklíčený, ale na druhé straně nejsem tím vývojem zas tak překvapený, asi bych se divil, kdyby tomu bylo jinak. Myslím, že to je na dlouhou trať, a pokud dojde k zlepšení, tak až v některé budoucí generaci. Všichni jsme těmi dlouhými lety nesvobody poznamenáni.

V roce 1969 vám vzali pas, ale právě v šedesátých letech jste dost jezdil po světě...

Toužil jsem vidět Itálii, hlavně Florencii. Na mě měla od dětství velký vliv hudba a výtvarné umění. Hudby jsem se trochu bál, věděl jsem, že jsem introvert. Výtvarné dílo nutí člověka vystoupit ze sebe, blížit se něčemu, co je mimo vás, obcházet to, ucházet se o to skoro jak o milenkou, ne jako v hudbě: sedět, poslouchat, nořit se dovnitř. Do Itálie jsem se dostal v šedesátých letech čtyřikrát nebo pětkrát, z toho dvakrát na nějaké stipendium. Jednou jsem tak mohl pobýt v Urbinu skoro celý měsíc, do toho města a okolí jsem se zamiloval. Psal jsem si tam, na jídlo jsem chodil do menzy, znal jsem už skoro všechny místní policajty a šťetky, a protože jsem ještě ušetřil, mohl jsem znovu zajet do Florencie do Říma.

A pak jste byl také v Americe...

Prostřednictvím Fordovy nadace. Bylo to v roce 1965, měl se nám narodit Filip, druhý syn, dlouho jsem váhal, jestli mám jet. Ale všichni mě

přemlouvali, kdy se taková možnost naskytne... Původně to bylo na šest měsíců. V New Yorku mi dokonce nabízeli, že mě pošlou zpátky řeckou lodí kolem světa přes Pacifik – už tam kotvila v přístavu, jmenovala se Homér! –, ale já dostal telegram, že se narodil Filip: You have a son, Mother. Američani mají rádi děti, pochopili to a cestu domů mi rychle vyřídili. A že mě pozvou znovu. Což také udělali, ale to už byl rok 1970, mně odebrali pas a s cestováním byl konec. Tenkrát jsme si dlouho psali s Jiřím Voskovcem, on hned nabízel, že zrovna koupil dům v New Yorku a že mohu u něho bydlet, a podrobně popsal, jaký program pro mne vymyslel. Ale už z toho nic nebylo...

Co jste napsal od rozhovoru s Jiřím Ledererem?

Ten rozhovor jsem tehdy, v roce 1976, měl s Jiřím Ledererem domluvený, a úplně jsem na to zapomněl. Když večer zazvonil, byl jsem celý od malty. Zedník mi ovšem řekl: To je vaše věc, ale já potřebuju ještě jednu várku. Pan Lederer musel chvíli počkat. Pak na mě spustil: Mužskej, vždyť vy se takhle zničíte! Já za těmi kluky (myslel spisovatele) jezdím na chalupy, sedí a píšou si, vy... Napsal jsem potom Stěhování duší pro Vlastu Chramostovou, pro její bytové divadlo. Poprvé jsem si zkusil monolog. Ale nakonec z toho nic nebylo, Vlasta říkala, že je na tom psychicky špatně a že by ji to rozložilo.

A co jste ještě napsal?

Nic. Já moc nepíšu. Tehdy bych byl psal, ale neměl jsem čas.

A co hra o svatém Vojtěchovi?

Tu jsem sice dopsal, ale jednou v depresi jsem ji na chalupě spálil. Mě teď divadlo moc nebaví.

Jak to, že jste neobnovil spolupráci s Otomarem Krejčou, když vytvořil Divadlo za branou II?

Párkrát jsem tam byl na zkouškách a viděl jsem, že to už není ono.

Dá se nějak vysvětlit, že ve čtyřicátých, padesátých a šedesátých letech tu byla taková ohromná herecká generace, a teď není?

Herci dnes neovládají pořádně řemeslo, neumějí mluvit, pohybovat se... Ano, taky rád vzpomínám na ty „staré“ herce. Ale to už vypadám jako staromilec. Když Krejča připravoval v Národním divadle Čechovova Racka, přidělil roli Trigorina Janu Pivcovi, ale ten ji týž den odmítl. Namítal, že ho chce Krejča znemožnit: Jak to bude vypadat, když při mé lysé hlavě mi bude Fabianová klečet u nohou a říkat Můj hedvábný, můj kouzelný! Lidi budou řvát jak v nemocnici. Ale nakonec to vzal a byl to veliký herecký výkon.

Co vám divadlo dalo?

Na mou povahu je to trýznivý žánr. Závidím prozaikům. Když si někdo vezme do postele povídku, autor neví, že se ten člověk třeba otravuje a klidně ji odloží. Ale zažívat premiéru, to pokašlávání, vrzání židlí, je utrpení.

Divadlo vám tedy přinášelo víc trýzně než radosti?

To nevím. V úsudku jsem se mohl mýlit, ale je pravda, že většinou se mi zdálo všechno spíš špatné, nepřesné, nedostatečné. A nejhůř bylo, když jsem si některé své věci sám režíroval. Někdy jsem nechápal, že Krejča tak oddaně a nadšeně sledoval třeba i posté své inscenace. Já vždycky utekl nahoru do bufetu na cigaretu nebo na panáka.

Jaký smysl přikládáte životu vůbec a svému vlastnímu zvlášť?

Snad nikdy jsem nebyl nadšený, že jsem tady. Jednou jsme se jako děti slezli s bratrancem a sestřenicí na manželské posteli – rodiče zrovna byli na bále – a dělali blbosti. Oni usnuli, já pak bosou nohou šlápl na kůži z vlčáka, co ležela pod postelí, a najednou si uvědomil, že to je mrtvola a co to je smrt. V něčem mi to pomáhá, dovedu se povznést nad malichernost, nad lakomství, nad lačnost, chamtivost, ctižádost. Ale je tu zároveň křehkost...

V Kočce na kolejích jste napsal, že „smrtí se neumírá. Smrt nás teprve stvoří“. Znamená to, že nemáte strach ze smrti?

Jen zopakuju, co se říkává: Nebojím se smrti, jen umírání. Jinak to je naděje sejít se zase s těmi, co nás opustili. Pořád kupříkladu vnímám otcovu náruč. Věřím, že je, někde dosud pootevřená je.

A s jakým přáním jste vstoupil do třetího tisíciletí?

Měl jsem trochu závrat', jako bych koukal do propasti. A nedovedu domyslet, čeho se dočkají naši kluci. Já na to nekoukám optimisticky, mě všechny moderní vymoženosti nikdy nemohly nadchnout. Vidím ten rozdíl třeba v tom, že když jsem v mládí šel v Poříčí do hospody, tak ti dědkové byli plní příběhů a historek, a dneska v hospodě mladí cucají pivo a nemají si co říct, hlídají na hodinkách, kdy začne televize. Nebo třeba starý autobusák tam na naší lince šel do penze, a mladík, co je tam teď, neumí ani odpovědět na pozdrav.

Možná že místo divadelních her teď píšete verše?

Ty jsem psal odjakživa. K šedesátinám mi jich pár vytiskli.

Máte nějaké sny?

Pořád se mi něco zdá. Hlavně dost cestuju, i bez pasu. Jednou v New Yorku, tuhle ve Florencii. Ale mám také sny příběhové, za ty jsem vděčný, protože potkávám milované bytosti, jsou to sny barevné, plné dialogů. Takové dialogy by mě v bdění ani nenapadly. Měl bych rozsvítit lampičku a zapsat si to, ale mám strach, abych nepřerušil sen v tom nejlepším.

(2001)

Jazyk je stav duše

V renesančním domě hodináře Rudolfa Thürhammera na pražské Malé Straně, kam kdysi chodíval za hodinářským mistrem Tycho de Brahe i Johannes Kepler, dnes bydlí devětašedesátiletý dramatik Josef Topol. Vizitku na dveřích nenajdete, o zvoncích vědí jen přátelé. Své soukromí si bedlivě chrání.

Vaše kamarádka, spisovatelka Věra Linhartová, napsala: Jazyk jsem já. Literární vědci hovoří o Topolově jazyku. Vy sám jste řekl: Jazyk mě fascinuje nejvíc. Co říkáte posunu jazyka, ke kterému došlo po roce 1989?

To je těžká otázka. Ale k lásce k jazyku se přiznám: Nemyslím si, že bych do českého dramatu přinesl nějakou zvláštní vlohu, ale je pravda, že mě vždycky bavilo pracovat s jazykem. A když hledám kořeny tohoto zájmu, vzpomínám si, že jako dítě jsem poslouchal báby, které se u nás v Poříčí nad Sázavou scházely na draní peří. Všichni odrbávali pírka, i můj tatínek. Občas uvařil grog a baby mlely a mlely...

Naši sousedé, manželé Černí, měli pohřební ústav a truhlářství, vyráběli rakve a k tomu samozřejmě měli parádní vůz se stříbrnými anděly a na něm vypravovali pohřby. Prostě manželé Černí, nomen omen. Schovaný za kredencí jsem poslouchal jejich hovory, nebo spíš tok řečí. A tehdy vznikly mé první literární pokusy. Svým vlastním dětským těsnopisem jsem si zapisoval, co jsem slyšel.

Přímo při tom vyprávění?

Přímo, protože tok jazyka byl pro mě neuvěřitelný. Byl jsem fascinován nepředpokladatelností asociací i obludnými historkami rodiny Černých, kterým vždy zavolali, když se někde našla mrtvola, nebo alespoň její kus. Třeba na trati Čerčany–Benešov, a protože vlak takovou mrtvolu většinou při nárazu roztrhal, byla rozházená na velké vzdálenosti. Manželé Černí ji pak museli najít a složit v rakvi dohromady. A jednou,

právě při neštěstí na trati, ne a ne najít hlavu, až na ni druhý den narazili v psí boudě ve vedlejší vesnici...

Na závěr trhání peří byla doderná, pil se punč a já jsem se tehdy odvážil jim záznam z večerů klopýtavě přečíst. Baby se mohly umlátit smíchy. Samy nevěřily tomu, co říkaly, co semlely.

Zpracoval jste někdy tyto zápisky literárně?

Nikdy jsem nepsal prózu, povídky. Příčilo se mi líčit, jak někdo vypadá. Mě bavil vždycky dialog. Když jsem pak jezdil do gymnázia v Benešově, vždycky jsem prošel kus vlaku a nakukoval do kupé, a kde se mi zdáli být již od pohledu zajímaví lidé, tam jsem se tiše posadil. Většinou jsem to odhadl a stálo za to poslouchat, co si povídají. Příběhy jsem si pak zapisoval. Nejspíš právě kvůli dialogu jsem se dostal k divadlu.

Později při psaní jste své původní dětské záznamy někdy použil?

Občas ano. Spoustu věcí jsem vyčerpал, když jsem si začal s Otomarem Krejčou a Karlem Krausem. Krejča byl šéfem činohry Národního divadla a Kraus tam byl dramaturgem. To bylo sice v totalitním čase, ale v době tzv. tání. Na tu dobu se dobře pamatuji, to už jsem byl na DAMU a na jednou tam mohli přednášet pánové Jan Grossman a Karel Kraus a já měl konečně pocit, že jsem na vysoké škole. Bohužel ten pocit vydržel jen jeden rok.

Byli jsme ale u Národního divadla...

Ano, tam právě Krejča s Krausem zakládali tzv. autorskou dílnu, protože nechtěli spolupracovat s tehdy zavedenými autory socialistického realismu, a oslovili Františka Hrubína, Milana Kunderu, Františka Pavlíčka. Karel Kraus, právě na té škole, oslovil i mě, protože jsem měl už za sebou premiéru své první hry – Půlnočního větru u E. F. Buriana. Zatáhl mě přímo ke Krejčovi, kde jsem se dozvěděl, že jsem jejich potenciální autor. Krejča už tenkrát na Půlnoční vítr velice příznivě reagoval. A tak vznikl Konec masopustu, kde jsem zužitkoval zápisky z draní peří.

A stejně mě Krejča s Krausem přivedli i k překládání. Najednou chtěli dělat Čechovova Racka, něco jim vybouchlo, a byl jsem v tom. V životě mě nenapadlo, že budu něco překládat, ale slíbil jsem, že to zkusím. A snad se to povedlo. A hned vzápětí Krejča říkal: Hochu, teď bychom rádi, dokud v souboru máme dva mladé nadějně herce (Marii Tomášovou a Jana Třísku), udělali Romea a Julii. To jsem se úplně vyděsil: překládat Shakespeara. Sice angličtinu jsem studoval už na gymnáziu a pak na DAMU, ale netroufal jsem si.

Po dlouhém váhání jsem Krejčovi a Krausovi slíbil, že se na to podívám. Vzal jsem si Sládkův i Saudkův překlad a po několikerém čtení jsem si řekl, že bych se tam možná vešel. A tak jsem se do toho pustil a zase bojoval s jazykem.

Právě od jazyka jsme se teď dostali až k Shakespeareovi...

A teď skočím k dnešnímu jazyku. Díval jsem se na nová pokračování Nemocnice na kraji města, soustředěněji jsem viděl až poslední díl a bohužel musím říci, že jazyk seriálu mě nebavil, nezajímal. Měl jsem pocit, že herci nemají co hrát. Hráli sebe: Ivu Janžurovou a Josefa Abráma. Bylo to opelichaný.

A současnou literaturu sledujete? Četl jste knihy od Květy Legátové či Petry Hůlové? Znáte mladší básníky, jako je třeba Petr Borkovec?

Bohužel už nemám knihy kam dávat a také na ně nemám skoro peníze, žiji z penze. Čtu jen to, co mi přinesou kluci, a proto si netroufám říci nějaký soud. Přes ně ale znám některé mladé básníky i osobně. Jmenovat nikoho nebudu.

Kdybych se vrátil k původnímu tématu: Proč myslíte, že se dnes jazyku věnuje tak malá péče, i když v našem civilizačním židovsko-křesťanském okruhu všechno z jazyka vychází? Proč se „nebojíme slov, těch, co s nima povídá každý“, jak říká jedna vaše postava?

Jsem na tohle vnímavý, citlivý a trpím tím, trpím tím. Když přijdu ho hospody a pozoruji pingly, jak prolisťují noviny, zastaví se u sportovních

zpráv a slyším, jak povídají: Hele, vole, podívej se, vole, jak ta Sparta to skoulela, vole... Už jsem to vzal za své, nemohu se na ně zlobit, ale když mám sám promluvit, bojím se, že mi už nikdo nebude rozumět.

Dokonce si myslím, kdybych teď přišel s novou hrou, nenajdu už obecenstvo, protože lidé jsou zvyklí z různých seriálů v televizi a z amerických filmů jen na postelní drmolení a akční výkřiky: kámo, sakra, doprdele... Položit se do jazyka, jako to dělali třeba Beckett a Ionesco, nenajdu porozumění.

A co když to bude spíš opačně, že devalvace jazyka již dosáhla takového stupně, že návštěvníci divadel čekají na přesné slovo jako na smilování? Navíc přesný jazyk lidi zbystřuje, jak říkají staří moudří: vytváří nové světy...

Kéž by lidé zbystřili. To víte, někdy i tady na Malé Straně v Praze potkávám známého, kamaráda, a řekne mi: Čau. Říkám mu: Co to je? Není lepší říct: Dobrý den, dobré ráno?

Co vlastně o nás vypovídá zbanalizovaný jazyk?

Jazyk je stav duše, ve své podstatě. A co s tím? Nevím. S tím si nevím vskutku rady. Já už si tady připadám nepatřičně.

Jezdíme třicet let za Rakovník na chalupu a nikdo o mně nevěděl, že jsem nějaký spisovatel. Raději jsem o tom nemluvil. Nebylo to žádoucí. Chtěl jsem mít pokoj.

Jednou v létě tam k nám přifrčelo auto. Byli to estébáci z Rakovníka, kteří na náměstí měli podobnou „kachlíkárnu“ jako v Praze. Musel jsem jet hned s nimi. Dovezli mě do té své kachlíkárny a udeřili: Pane Topol, víte asi, proč jsme si vás přivezli. Já na to: Nevím, to mi snad řeknete sami. Oni: Víte snad, co je dneska za den? Já: Vy myslíte tu okupaci. Oni (rozzlobení): My tomu říkáme internacionální bratrská pomoc!

A jsme u toho: klasická ukázka zneužitého jazyka, kdy řeč neslouží k pojmenování skutečnosti, ale k jejímu zamlžování, k zakrývání skutečnosti...

Ano. A pokračovali: Nemyslete si, my o vás víme všechno. Vy nám jezdíte na Krakovec už asi šest let. Já na to: Patnáct, pánové. Oni: To

nevíme, a honem si to v papírech opravovali. Pokračovali: Máme starost, jestli nám tady nerozvážíte letáky po okolí. Já: Čím asi. Snad víte, když víte všechno, že jsem v životě neměl auto ani motorku. Mám jenom kolo. Oni: Tak na kole, třeba.

Byl to neuvěřitelný dialog. Trval asi hodinu a pak mi řekli: Když jsme vás vyzvedli ze zahrádky, tak by mělo být naší povinností vás zase dovézt domů. Já na to: Chraň Bůh. Když už jsem tady, něco si nakoupím. S vámi už nechci nic mít. Vypoklonkovali mě. Když si teď vzpomenu na různá jejich slyšení v Bartolomějské i jinde, jaký používali ostrouhaný jazyk, mrazí mě.

Co myslíte tím ostrouhaným jazykem? Mohl byste ho ještě přesněji pojmenovat?

Bože, to je těžké. Jejich jazyk šel jen po základní funkci. Byl to „výslech“, a přitom neslyšeli, stále znovu se ptali, „slyšíme dobře“? Jazyk odpovídal jejich intelektuální úrovni a kapacitě. Vlastně nešlo o slovní projev a člověk ani z toho nepřišel na to, po čem šli. Jak jsem byl ctitel dialogu, říkal jsem si: psát o nich, napsat takovou figuru, jako jsou oni, to by mě nevzrušovalo, nebavilo, nanejvýš by to byla okrajová postava, která by člověku nestála za řeč. Jako neměli jazyk, neměli charakter. Když jsem jednomu z nich řekl: Nestydíte se mstít se na dětech, to vám nestačím já? Odpověděl mi: Ne, my vás chceme vyhubit.

Srovnám-li je s lidmi z Poříčí nad Sázavou, snad nepřeháním, všichni byli tvořiví v jazyce. Nejdůvěrnější přítel mého tatínka byl kostelník Josef Doležal, jeho mluva, jeho jazyk mě oslňovaly. Stejně jako jeho jméno. Do-le-žal.

Vzpomínky na Poříčí a kostelníka Doležala jste vložil i do své hry...

Skoro všechno, co tento krásný člověk dělal a říkal, je uloženo v mé hře Konec masopustu, kterou jsem už psal pro Krejču a Krause.

Mně tragicky zahynul tatínek, když mi bylo čtyřiaadvacet. Opilý kluk na motorce ho porazil, když jel večer na kole z práce, a nic se mu nestalo, protože jeho strejda byl tajemník OV KSČ v Benešově. Tehdy jsem si

uvědomil, že s otcem pro mě odešlo skoro všechno: dětství i mládí najednou. Při té příležitosti mě honem napadla tato hra. Vzpomněl jsem si, jak jsem jako kluk chodil po vsi s masopustními průvody na konci jako cancour a chtěl jsem úprkem tomu podat ruku, než to všecko nadobro zmizí. A Josefa Doležala, kostelníka, je ta hra plná. On mi byl předlohou i pro Smrtáka, ale zároveň i pro Krále. Byl ten, který zaboha nechtěl vstoupit do JZD. Do poslední chvíle zuby nehty se držel svých pár políček...

Také jsem zažil, jak panu Povolnému típli živnost „hadry, kosti, kůže“ a on se svým koníkem a bryčkou přijel do dolní hospody u Plachých, na korbě měl rakev, kterou vzal do hospody, lehnul si do ní a hostil všechny přítomné. Přinapití chlapi ho pak v rakvi nesli do jeho obce, která se jmenovala Mrač, on klel a oni mu k tomu zpívali chór. Rakev měl pak léta na půdě, dával do ní obilí a občas si do ní i lehal, aby si prý zvykl. Podle této scény jsem napsal závěrečnou pasáž Konce masopustu.

Z čeho dalšího tato vaše hra vyrostla?

Abych byl spravedlivý, myslím, že by mě nenapadl ten tvar, ten „způsob“, kdybych nezažil Emila Františka Buriana. Ono se sice o něm všelicos říká, udělal taky různé blbosti, ale já měl štěstí, že někdy v těch letech, kdy jsem už u něho byl, začal inscenovat retrospektivy toho, s čím měl kdysi před válkou úspěch.

V té době jsem se už sblížil s Františkem Hrubínem. Říkával mi: Josí-fku, je to jen odvar toho, co bylo ve třicátých letech, ale i tak to stojí za to! Když Burian nasadil své staré svity, jako byla Vojna, Láska, vzdor a smrt, obnoveným voicebandem provedený Máchův Máj... Nádherná byla jeho dramatizace Dostojevského Bílých nocí. Bez těchhle představení E. F. Buriana bych asi nepřišel na to, nechat maškary ve své hře mluvit ve verších a udělat z nich hybný moment představení.

Kdybyste měl kromě E. F. Buriana jmenovat dramatiky, kteří vás ovlivnili, kteří by to byli?

Kdybych se měl přiznat, když jsem začal chodit na DAMU, Shakespeara jsem moc neznal. Opravdu ne. Do čeho jsem se ale opravdu zažral, to byli řeční dramatikové Aischylos a Sofokles. Z nich jsem byl unešený, unešený a unešený. A zřejmě proto v Masopustu je v tak velké míře chór.

Co vás fascinovalo na řeckých dramaticích?

Jednak to, že psali ve verších. O takový jazyk jsem se vždycky pokoušel. A jednak si vzpomeňte, v čem jsme vyrůstali, co bylo okolo: ta hrůza, která na mě šla ze socialistického realismu. Dodnes si z DAMU pamatuji některé obludné fráze. V ročníku jsme byli jenom čtyři. Dvě holky a dva kluci: Bohouš Štěpánek, Iva Hercíková a Jana Petržílková. Štěpánek pak dělal náhradní normalizační časopis *Scéna*, nebo jak se to jmenovalo, Iva Hercíková žije ve Spojených státech a občas v Praze a Jana, kterou jsem měl moc rád, je už léta v USA někde u Miloše Formana.

K zápočtu nás zkoušel profesor František Götz, Hilarův dramaturg, a chtěl třeba vědět, co to je idea. Já jsem se styděl vypustit z úst tu hloupost, kterou nás učil. „Tak už mu to řekni, ať máš pokoj,“ syčely na mě holky. Snažil jsem se to všelijak opsat, až se mi pusa křivila, a pan profesor říkal: Řekni to jednoznačně, jednou větou, stručnou definicí. Až jsem se nadechl a řekl jsem: Idea je reflektor vržený na dramatické dějství. Pan profesor byl spokojený a říkal: Vidiš, že to znáš. Nebo, to si taky pamatuji, chtěl vědět, co je snění. I na takovéhle kategorie došlo. Správná odpověď zněla: Snění je dialektické předvídání prvků budoucnosti v přítomnosti. Takové byly tenkrát vysoké školy. Ale já měl s pokleslostí škol a studu za ně problémy i na gymnáziu.

Jaké?

Takové, že jsem skončil v blázinci „U Myslivečků“. Znechucovali mi školu a varovali mě, třeba i kvůli tomu, že zpívám v kostele, že ze mě bude hovno, že to zařídí. Po létech, když už mě hráli v Národním divadle, mě jeden z těch profesorů potkal v autobuse, nemohl jsem se mu

vyhnout, a říkal, hochu, jsem na tebe pyšný. Nevěděl jsem, co mu mám říct. Později jsem se dozvěděl, že za Němců kolaboroval a po roce 1948 a 1968 byl zase velký komunista.

Z blázince mě osvobodil pověstný profesor Vladimír Vondráček. Zařídil, aby mě pustili domů, a na rozloučenou mi řekl: Přemýšlej, a pokud se chceš věnovat literární vědě (jak jsem tehdy chtěl), zkoumej něco podstatnějšího, než jsou další milenci Boženy Němcové.

Když jsem se vrátil z blázince, vzal jsem si jeho slova k srdci. Měl jsem ctížádost projít si celou českou literaturou od legend a kronik až do obrození a 20. století. Tehdy jsem si zamiloval Kosmovu kroniku a právě při jejím čtení mě napadla má první hra Půlnoční vítr, kterou uvedl Emil František Burian v roce 1955. Psát jsem ji začal na Svárově u rybníka ještě před maturitou, tedy někdy před rokem 1953.

Před DAMU jste ale už v divadle u Buriana pracoval...

Protože se dramaturgie tehdy otevírala jen jednou za dva roky, začal jsem tam v knihovně. Pamatuji se, že když mě přijímal, říkal: Vypadáš, že píšeš. Když něco budeš mít, dones mi to. Dostal jsem u něho místo knihovníka-archiváře, ale tam se nade mnou zavřela voda. Byl jsem plachý kluk z venkova, záhy si na mě stěžovali hlavně z ROH, že ani nezdravím. Nebyla to pravda, jen jsem mluvil moc tiše. Později mi ředitel Mikota, který provozně šéfoval už Voskovcovi a Werichovi, řekl, že mně už Burian chtěl dát výpověď.

Vy jste mu tu svou hru neposlal?

Já ji tam v té knihovně stále smolil, a protože jsem měl velice špatný podnájem v ulici Na Poříčí, tak po práci jsem chodil psát do nedaleké kavárny Arco...

Když jsem měl hru hotovou, poslal jsem ji Burianovi po svém kolegovi z knihovny Šmuclerovi, a pan Mikota mi po premiéře prozradil, jak to bylo. Burian se jednou rozčílil: Co ten Topol? Už je tu pár měsíců a vůbec se neprojevil, dej mu výpověď. Naštěstí zrovna ten den Burianovi kolega Šmucler dal mou hru. Ráno prý Burian přiběhl celý zvichřelý do kancelá-

ře a chtěl vidět mou výpověď'. Když ji měl v ruce, roztrhal ji na kousky a říkal: V noci jsem si přečetl Topolovu hru a příští sezónu ji budeme uvádět! To mně bylo akorát osmnáct let.

Poslední vaše hra, která měla premiéru v roce 1988, se jmenovala Hlasy ptáků. Z čeho vyrostla tato hra?

Víte, za dvacet let normalizace jsem rozepsal asi pět her. A jak se režim drolil, můj spolužák režisér Kačer a Vedral jako dramaturg, kteří byli v Divadle na Vinohradech, do mě začali bušit a chtěli mě znovu „vrátit na scénu“. Pamatuji se, jak jsme vždy o vánocích na Štědrý den odpoledne chodívali s Václavem Havlem a dalšími přáteli „na šneky“. Střídali jsme hospody, protože Václav měl vždycky za zády estébáky. O vánocích v roce 1987 jsem Václavovi na těch šnecích prozradil, že na Vinohradech by chtěli zahrát nějakou moji hru a že mně je trapný, když mě budou hrát a jeho ne. On vzkypěl a vzrušeně říkal: Josefe, jdi do toho! Ty budeš takovej lakmusovej papírek. Na tobě se ukáže, jak to s tou perestrojkou myslej vážně. Tím mi to poželhal. I když, přiznám se, šel jsem do toho hrozně nerad.

Čím vás zaujala zrovna tahle rozepsaná hra?

Nevím. Našel jsem ji v šupleti na Krakovci. Moji kluci Jáchym a Filip šli do puberty, už za mnou moc nejezdili i proto, že už měli svou partu, a já z hlubokého stesku, podobného tomu, jaký prožívá hrdina hry, jsem se do toho zase pustil. Ze stesku, že se svým dětem moc nevěnoval a na jednou si uvědomuje, o co přišel, když šel vždy jen po své kariéře (což v mém případě, tehdy jsem neměl zhola nic, zní takřka ironicky). To je ale hodně důvěrné sdělení.

Udělal bych malou odbočku k vašim synům: sledujete Jáchymovy knihy a Filipovu skupinu Psí vojáci?

Původně jsme si se ženou říkali, že by bylo dobré, kdyby z jednoho syna byl třeba lékař a z druhého právník, ale bohužel vyrůstali mezi knihama, máme doma třígenerační knihovnu po Ferdinandovi, Ivanovi a Karlovi

Schulzovi, a dopadlo to jinak. Sleduji své kluky, ale nemluvil jsem jim do toho a oni se mě jako táty a spisovatele zase trochu styděli.

Filip dělal odmalička muziku a psal a Jáchym hned začal psát. Na rozdíl ode mne si umínil, že bude spisovatelem, že se tomu oddá, což nebyl můj případ. Měli to kvůli mně velice těžké, oba nesměli na vysokou školu, vystudovali jen gymnázium v Radotíně a Filip lidovou školu umění. Filip, když mi pomáhal tady se stavbou, složil ve třinácti letech Thunblues, a kdykoliv mně chce udělat radost, tak mi to zahraje. Jáchyma čtu, ale pomalu, musím to vždy vstřebat po částech.

Dnes mi oba kluci říkají, že je dobře, že jsme neodešli, že mají takovou zkušenost, že už je nic moc v životě nepřekvapí. Mám je moc rád. Tuhle mi Filip napsal lístek, tuším ze Šumperka, a na konci stálo: Tati, o tobě nepochybuji! To mně udělalo radost, protože jinak si moc nepíšeme.

A co teď? Divadla vás jistě tlačí, abyste další rozepsané hry dodělal...

Tlačí, na třech hrách střídavě pracuji, jedna z nich je o svatém Vojtěchovi a slíbil jsem ji původně arcipatovi Anastázi Opaskovi, kterému jsem říkal otče, k miléniu jeho kláštera v Břevnově. Jen ale nevím, s kým ji mám dělat, všichni mí přátelé už jsou pryč, i když – připouštím – mám kamarády i v mladé generaci. To víte, já byl zvyklý na své lidi a s nimi to už nejde. Národní divadlo až po Hanu Burešovou z Divadla v Dlouhé by o to sice stáli, ale moc to nejde.

Co vás teď brzdí?

Já sám.

Proč se brzdíte?

Trochu už jsem o tom mluvil. Nevím, jestli bych našel svoje obecenstvo. V šedesátých letech svítalo na časy, něco se tu pohnulo a kolem mě byly spřízněné duše. Na jevišti byli herci, kterých jsem si vážil.

A není stejnou výzvou dnešní zlajdačelý jazyk, od kterého by se vaše slovo odrazilo? Třeba na to lidé i někteří herci čekají úplně stejně jako šedesátých letech...

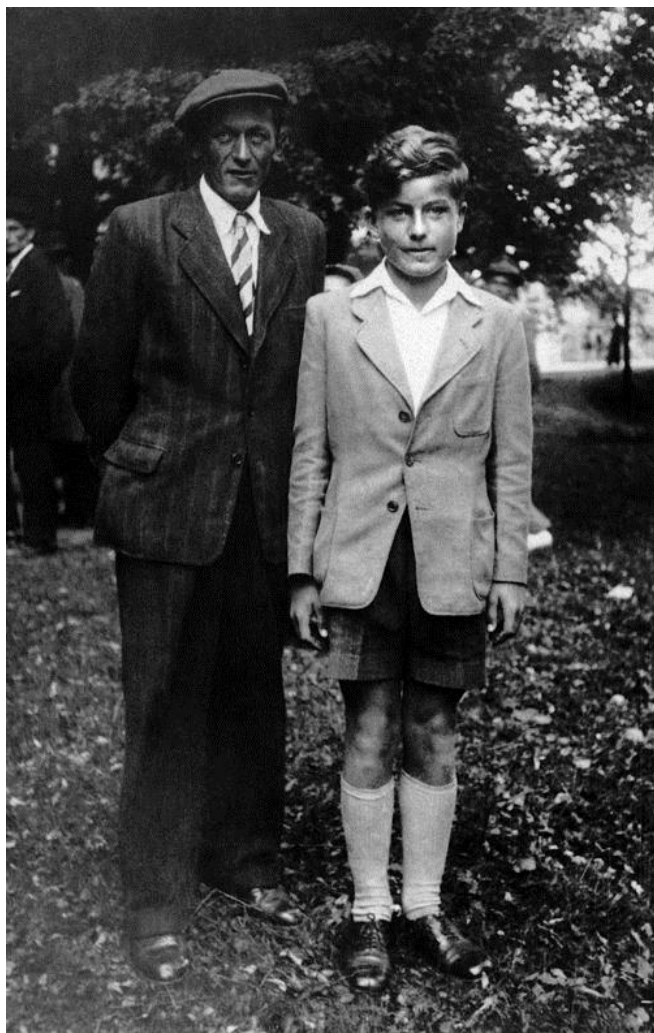
Nevím, nevím. Právě nevím. Ono nejde jen o jazyk, ona je zlajdačelá i výslovnost. Když dnes slyším moderátory v televizi, mám dojem, že čeština není vůbec krásný jazyk. Opravdu, někdy už mám hluboké pochybnosti, protože hluboce narušené jsou naše duše.

(2004)

Obrazová příloha



Josef Topol s maminkou Anežkou a sestrou Jaroslavou v Poříčí nad Sázavou, 1936



Josef Topol se svým kmotrem panem Vobeckým u kostela svatého Havla v Poříčí nad Sázavou v den svého biřmování, uděleného kardinálem Josefem Beranem, 1947



Josef Topol na začátku padesátých let



Josef Topol s Marií Scheinbergovou jako ochotníci ve hře Aloise Jiráska
M. D. Rettigová v Poříčí nad Sázavou v první polovině padesátých let



Josef Topol, Eva Červenková (přezdívaná Medvěď, později provdaná Effenbergerová), Jan Koblasa, Jiří Paukert (Kuběna) a Emila Medková v bytě Mikuláše Medka na Smíchově

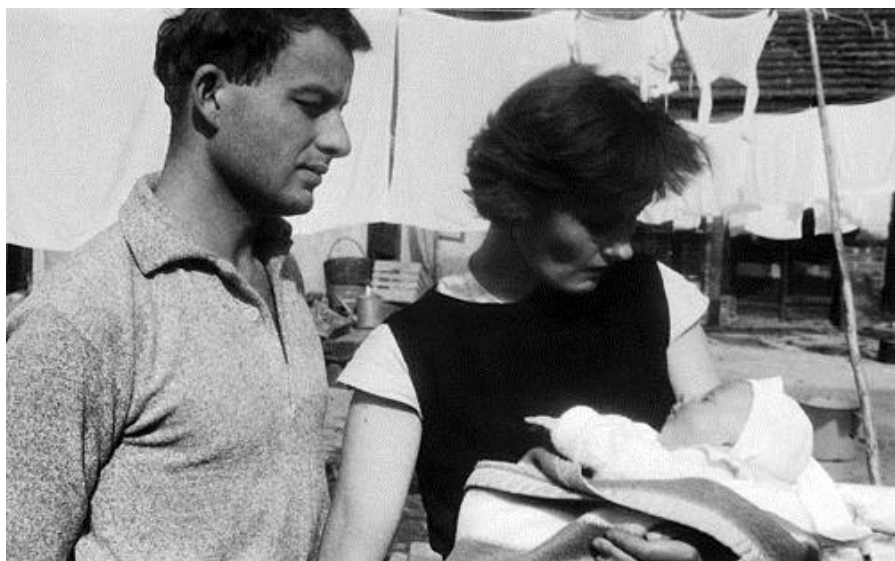
foto: Mikuláš Medek



Jiřina Schulzová a Josef Topol cestou z Konopiště na začátku šedesátých let
foto: Josef Topol starší



Svatba Josefa Topola a Jiřiny Schulzové, 1962



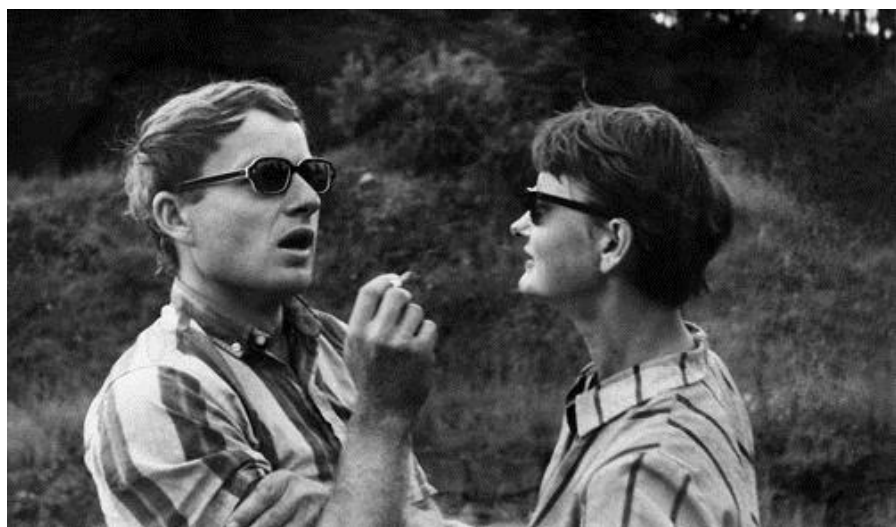
Manželé Topolovi se synem Jáchymem, 1962



Manželé Topolovi se synem Jáchymem, červenec 1963



Josef Topol na pohlednici Orbisu po premiéře své hry Konec masopustu, 1963
foto: Erich Einhorn



Manželé Topolovi v Poříčí nad Sázavou, 1966



Josef Topol uvádí přednášku filosofa Josefa Šafaříka v Klubu architektů,
9. února 1967



Čestmír Pilát, Filip Topol, Hana Schulzová, Jiřina Topolová, Josef Topol, Jáchym Topol a Jaroslava Pilátová v Poříčí nad Sázavou, 1968



Josef Topol, Václav Havel, Jan Tříska, Karla Chadimová, Jiřina Topolová a Olga Havlová při svatbě Jana Třísky, 23. prosince 1968



Josef Topol se syny Filipem a Jáchymem ve Vídni, 1969



Josef Topol v Caorle, 1969



Josef Topol s Vlastimilem Harapesem na Krakovci, 1974



Libor Fára, Václav Havel a Josef Topol v bytě Libora Fáry v ulici Anny Letenské
č. 17 při oslavě Fárových padesátých narozenin, 1975

foto: Gabina Fárová



Josef Topol ve svém bytě v Thunovské ulici na konci sedmdesátých let

foto: Ladislav Neubert



Josef Topol s Vlastimilem Harapesem na hradě Krakovec na začátku osmdesátých let

foto: Ladislav Neubert



Václav Havel, Olga Havlová a Josef Topol na hradě Krakovec, září 1994

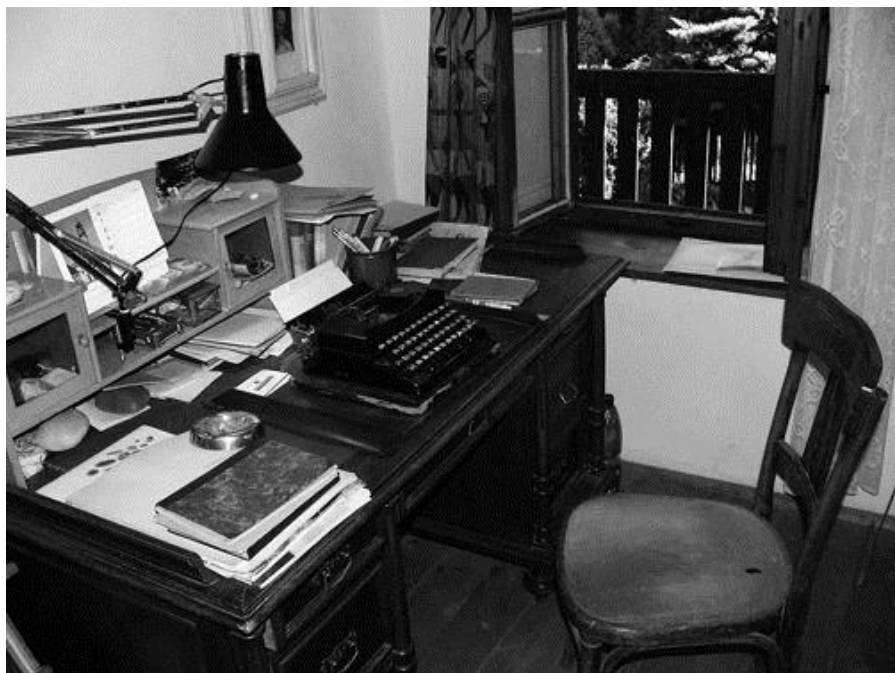


Josef Topol, Jan Tříska a Václav Havel v devadesátých letech



Josef Topol s Anastázem Opaskem, 30. dubna 1998

foto: Viktor Stoilov



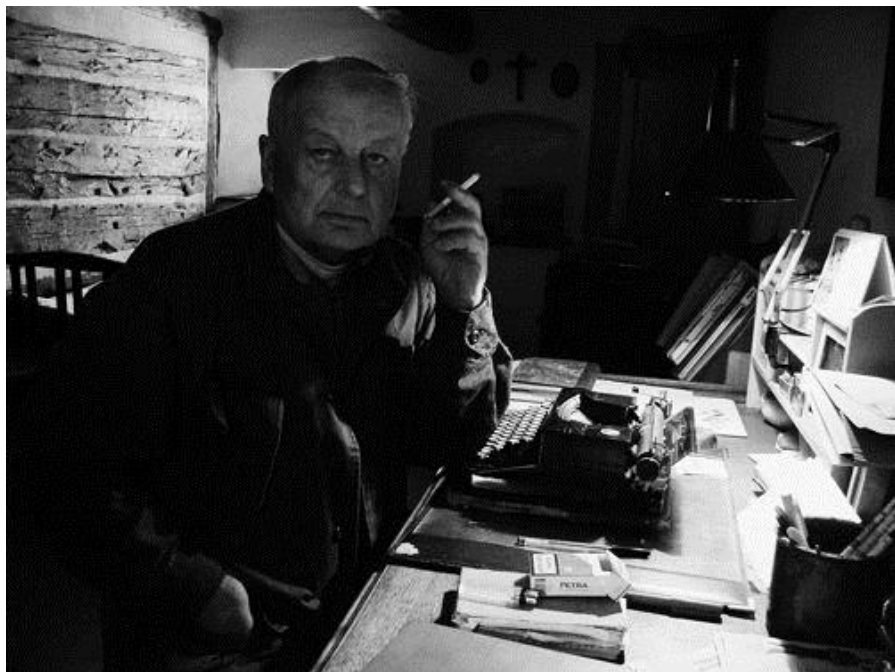
Pracovní stůl Josefa Topola na Krakovci

foto: Bohdan Holomíček



Manželé Topolovi na Krakovci

foto: Bohdan Holomíček



Josef Topol na Krakovci

foto: Bohdan Holomíček

Ediční poznámka

Kniha *O čem básník ví* Josefa Topola obsahuje v co nejúplnějším výběru jeho nebásnické a nedramatické texty s výjimkou částečně publikované korespondence s Jiřím Voskovcem a Josefem Šafaříkem. Drobnější příspěvky víceméně časového charakteru otiskujeme v chronologickém pořadí ve zvláštním oddílu knihy. Texty jsme podle jejich charakteru rozčlenili do pěti částí, přičemž k jejich bibliografickým údajům odkazujeme čísla v hranatých závorkách v Obsahu, odpovídajícím záznamům v zde otištěné Bibliografii Josefa Topola.

Oddíl I. (Eseje) obsahuje tři rozsáhlejší esejisticko-analytické práce, zachycující Topolův pohled na dílo autorů, jimž dlouhodobě věnoval svoji badatelskou pozornost – Karla Hynka Máchy, Williama Shakespeara a Jana Kollára, a esejisticko-lyrické průvodní slovo k televiznímu baletnímu filmu Petra Weigla.

Oddíl II. (O divadle) tvoří autorovy reflexe divadla, divadelního života a principů divadelní tvorby.

Oddíl III. (O výtvarném umění a fotografii) obsahuje Topolovy postřehy o díle jeho přátel-umělců Markéty Luskačové, Jana Koblasy, Jana Hladíka, Olgy Karlíkové a Stanislava Tůmy.

Oddíl IV. (Vzpomínkové a příležitostné texty) zahrnuje především osobní vyznání a vzpomínky na osobnosti a přátele, s nimiž se během života setkal.

Oddíl V. (Rozhovory) je souborem kratších i velmi obsáhlých rozhovorů, dotýkajících se širokého spektra témat: mj. vzpomínek na dětství, rodinu a rodný kraj, studia, působení v divadle, reflexe vlastní umělecké tvorby, životních postojů, existenčních a rodinných obtíží v době normalizace i vzpomínek na setkání s kolegy-divadelníky, s přáteli, s osobnostmi, kterých si Josef Topol vážil.

Několikrát bylo přitom nutné volit mezi dvěma variantami textu:

V případě diskusního příspěvku, předneseného na Konferenci o současném českém a slovenském dramatu [Diskuse o současném dramatu. *Divadelní noviny* 4, 1960/1961, č. 6/7, 9. 11. 1960, s. 6–7], který byl pro účely časopiseckého otištění redakčně zkrácen, jsme zvolili jeho nezkrácenou podobu, publikovanou ve sborníku *Festival a seminář současného českého a slovenského dramatu*, Praha, Svaz čs. divadelních a filmových umělců [1961], s. 177–182. V plné verzi textu byl vynechán odstavec: „Chtěl bych namítnout soudruhu Kopeckému: tato hra může svou tzv. katarzi vyjádřit zase jen svými vlastními prostředky, to je metaforou – i když to nemusí být vždycky jen ‚přírodní obraz‘, jak on to nazval u Hrubína“, týkající se Topolovy hry *Jejich den*. Přebíráme jej z *Divadelních novin* a vzhledem k souvislostem ponecháváme na jeho původním místě. Oba texty se liší rovněž drobnými stylistickými úpravami.

Také shakespearovská esej existuje ve dvou variantách: v podobě stenografického zápisu příspěvku, předneseného na Konferenci o překladatelské a jevištní interpretaci díla Williama Shakespeara, která se konala 22. února 1964 v Divadle Na zábradlí v Praze [Dnes je skoro nemyslitelné... In *Dialog. Materiály překladatelské sekce Svazu čs. spisovatelů*, 1964, č. 2, rozmnoženo, s. 45–54], a v jeho upravené časopisecké podobě [Člověk jménem Shakespeare, *Plamen* 6, 1964, č. 4, s. 1–9]. Z uvedených verzí jsme zvolili druhou, stylisticky propracovanější časopiseckou variantu.

Proslov Josefa Topola k hercům z 1. října 1971 byl publikován ve zkráceném [První zkouška. In *Program Divadla za branou* k (neuskutečněné) premiéře hry *Dvě noci s dívkou* aneb *Jak okrást zloděje*. [Praha], Divadlo za branou 1972, s. 21–23] i úplném znění [K hercům na první zkoušce hry *Dvě noci s dívkou*. In *Josef Topol a Divadlo za branou*, Praha, Český spisovatel 1993, s. 401–410], převzatém z archivu Divadla za branou, které zde přetiskujeme. Obě verze se mírně stylisticky odlišují.

Portrét herečky Leopoldy Dostalové, který Josef Topol publikoval pod pseudonymem Josef Franěk, byl ve zkrácené podobě přetištěn v knize *Josef Topol a Divadlo za branou* [Praha, Český spisovatel 1993, s. 302–303]. K této zkrácené verzi připojil Josef Topol dovětek, objasňu-

jší okolnosti vzniku článku a přibližující působení Leopoldy Dostalové v Divadle za branou. V našem vydání otiskujeme původní časopiseckou verzi článku, ke které připojujeme zmíněný dovětek.

Při textologické přípravě knihy jsme se drželi běžných edičních zásad, do textů jsme kromě oprav zjevných překlepů a přepsání nijak nezasahovali a pouze je přizpůsobili současné pravopisné normě. Texty jsme sjednotili také formálně. Týká se to zejména vkládání slov do uvozovek a vyznačování zdůrazněných slov. V naší knize vyznačujeme všechna zdůraznění kurzivou, sazbu názvů knih, divadelních her, časopisů apod. naopak sjednocujeme na obyčejné písmo bez uvozovek.

Záznamy v Bibliografii Josefa Topola jsou uvnitř jednotlivých oddílů (Práce původní, Překlady prací cizích autorů do češtiny, Adaptace her, Překlady divadelních her Josefa Topola do cizích jazyků) seřazeny chronologicky, v rámci jednotlivých roků mají přednost knižní publikace (monografie, sborníky), poté následují chronologicky řazené časopisecké články a otisky jednotlivých básní. Ty jsou zde ovšem uváděny pouze v případě, kdy časopisecká publikace předcházela jejich knižnímu vydání.

Po důkladném zvážení jsme do bibliografie zařadili s ohledem na jejich hodnotu i čtyři rukopisy, nalézající se v archivu Josefa Topola, které na rozdíl od ostatních textů nevyšly tiskem ani nebyly publikovány samizdatově. Jedná se o úplný zápis Topolova příspěvku na setkání „povolených“ divadelníků s „nepovolenými“ ve Vyšehradské bráně na podzim roku 1988 (Já nejsem koncepční člověk...), jehož značně zkrácená verze byla včleněna do záznamu debaty, který byl pod názvem O divadle na podzim 1988 zařazen do 5. čísla samizdatového sborníku *O divadle* (1989), dále je to zahajovací řeč k výstavě malířky a grafičky Olgy Karlíkové (Konečně jsem u Olgy Karlíkové...), dopis Josefa Topola Emile Medkové z roku 1975, jenž je velmi cenným svědectvím o jeho přátelství s Mikulášem Medkem, a koncept odpovědi do ankety „na průzkum stavu soudobého českého myšlení a literatury“ (jedná se zřejmě o rok 1968), který je výjimečný pro Josefa Topola velmi nezvyklým publicistickým charakterem (snad proto jej také autor nakonec nepředal ke zveřejnění).

Žádné další rukopisy (kromě rozpracované studie o Janu Kollárovi, kterou bychom chtěli v budoucnu zrekonstruovat a též otisknout), jež by bylo koncepčně možné do souboru *O čem básník ví* zařadit, nebyly v autorově archivu nalezeny.

Bibliografie až na výjimky nezahrnuje přetisky básní a úryvků z článků a rozhovorů, roztroušených po desítkách programů k inscenacím divadelních her Josefa Topola (máme zde na mysli především divadla regionální), které nebylo možné v úplnosti dohledat. U překladů divadelních her Josefa Topola do cizích jazyků uvádíme pouze jejich knižní vydání, nikoli zahraniční inscenace (vedle knižních překladů existují navíc rovněž překlady pro potřebu divadelních agentur, např. *Aurapontu*).

Josef Topol je rovněž autorem či spoluautorem několika filmových a televizních scénářů: scénáře celovečerního filmu *Radúz a Mahulena*, napsaného na motivy stejnojmenného pohádkového dramatu Julia Zeyera (1970, prem. 14. 5. 1971, společně s Petrem Weiglem, režie Petr Weigl), komentáře k televiznímu baletnímu filmu *Pas de quatre* na motivy Labutího jezera Petra Iljiče Čajkovského (1967, scénář a režie Petr Weigl), scénáře dokumentárního filmu *Svět je báječné místo k narození* (1968, společně s Petrem Weiglem, režie Petr Weigl), komentáře k televiznímu zpracování baletu *Giselle*, vytvořeného podle námětu Heinricha Heineho (*Víly*, 1971, prem. 6. 2. 1972, scénář a režie Petr Weigl) a scénáře televizní pohádky *Paví pírkó*, napsaného na motivy pohádek Boženy Němcové a Karla Jaromíra Erbena (1987, režie Petr Weigl).

Milena Vojtková

Nezařazené texty

Co říkáte festivalu?

Co jsem říkal festivalu? Především jsem něco říkal Bratislavě. Byl jsem tam „prvý raz“. Řečeno po lidsku: není to marné město. Člověk se má hned první den chytit, aby se zítra nemusel probouzet „do cizího“. Tak jsem se bez velké námahy chytil – večer, bratislavské staré město, vítr, drobný déšť, tiché uličky, někde nad hlavou skřípe uvolněné okno, obrovský kostel podepřený kládami, „aby nespadnul“, v prvním poschodí barokního domu jsou okna plná světla, siluety číšníků a tancujících párů a ulice plná hudby, pak zase dlouho nikoho nepotkáš, potom k tobě vítr donese dráždivou chuť opékaných kaštanů, s horkým sáčkem vyjdeš najednou na osvětlenou třídu plnou neonů, výkladních skříní a malých hloučků. Ráno je sluníčko, šlapeš krkolomnou stezkou podle hradeb, koukáš se na Dunaj, jdeš tržištěm, kde stojí venkovanky u svých hrušek, jablek, hub, u své zeleniny, kachen a hus, přicházíš k Opeře a pod nohama se ti pletou holubi – tak jsi se zabydlil.

Festival pomohl k tomu, že jsme v sledu několika dní mohli vidět pohromadě to, co se udělalo, že se tu pár lidí mohlo poznat, že se tu dalo slyšet i nejedno rozumné slovo. Líbili se mi ti, kteří svou kritickou práci chtějí brát přinejmenším tak vážně jako autor, kteří „neplácají do větru“, pokoušejí se o přesné formulace a neomlouvají se pořád větou: „Já to říkám asi dost zmateně a neurovnaně“. To se jistě stává každému, kdo improvizuje, ale neměla by to být jen zástěrka. Někdy se za tím schovává pohodlnost a malá poučenost o věci, ne dost pevné kritické zásady. Myslím, že by se všichni měli učit jedné ctnosti, která je tolik závazná pro autory: šetřit slovy a neukazovat stůj co stůj, co všechno vím. Tak se i zajímavý spor může utopit v písku. Udělali na mne dobrý dojem někteří mladí (i když k té chvále nejsem dost „kompetentní“).

(1960)

Co vás v roce 1960 zaujalo nejvíc – a proč?

1. v literatuře

2. v divadle

3. v televizi

4. ve vědě

1. Úsilí mladých básníků (Kundera, Florian, Šotola). Dali o sobě trochu víc vědět. Začínají se prosazovat jako autorita.

2. Jak se vede současné hře u divadel i u diváků. Ten hlad. – Chvála divadlům i autorům, kteří té příznivé situace dovedou využít, nikoliv zneužít.

4. Jistě nové výzkumy kosmických letů – ale taky práce našich archeologů (můj koníček).

(1960)

Naši dramatikové k dnešku

Redakce Divadelních novin se obrátila na několik z našich dramatiků, jejichž hry v minulých letech nejčastěji narážely na nepochopení i na zásahy řídících a dohlédacích orgánů, a požádala je, aby laskavě zodpověděli tyto otázky:

1. Má dnešní zjevná stagnace v naší původní dramatické tvorbě také příčinu v tom, že musila donedávna zápasit za svobodu projevu a že dočasně rezignovala před zvůli mocenských orgánů?

2. Slibujete si od současné situace zlepšujících se podmínek našeho veřejného i kulturního života, že může mít za následek nový rozmach domácí dramatické tvorby?

3. Hodláte svou vlastní novou hrou odpovídat přímo na slibný zvrát v našem celospolečenském smýšlení i cítění?

Rojící se ankety začínají připomínat sportovní zápolení: kdo dál, kdo výš. A podívaná na mistry kotrmelců. Ale buď'si:

1. Opět stagnace? Kolikátá už? Myslíte tím, že se málo píše pro divadlo, nebo že to, co se píše, nesplňuje očekávání? Píšu stále, co chci, od toho mě nikdo neosvobodí, a pokud vím, i Havel má novou hru, a jiní. Třeba se naše představy rozcházejí? Snad to předpokládá hlubší dech, než ten od sezóny k sezóně: co sezóna, to bilance.

2. „Rozmach!“ Aby se to nepodobalo spíš rozmáchnutí diskobola, který po vznosné otáčce skončí na stejném místě. – Jestliže se mluví o následcích, nemusí to ještě nic říkat o příčinách. Skutečnost má vrstev jako cibule. Ani o rakovině zatím nevíme, z čeho to je, kde se to bere, z čeho to roste. Když se „v rámci demokratičnosti“ mluví o svobodě, říká se: Musíme si zvykat. Bojím se, že to vychová další pokrytce. Potřebu svobody bud' máme, nebo nemáme – kdo ji nemá, ten ovšem se musí učit ji aspoň respektovat.

3. To je otázka, zplozená mechanikou let padesátých. Apel na dramatiky, aby reagovali, obrazil a zobrazovali. Důležitější bude cokoli pojmenovat, nazvat to *pravým jménem*. Neboť pojmenování je *zrodem*, „pojmenování je matkou všech věcí“, abych použil slov starého čínského filosofa. – „Dramatičnost“ doby se může ukázat jako fiktivní, pokud se nedaří vytvořit platné záruky faktických svobod. Jde nejspíš o to, aby se do této země vrátilo svobodné, nepředpojaté myšlení a poctivá práce místo pokřikování do dějin a do vesmíru. Tomu lidé u nás odvykli. Absence řádu plodí takové neřádstvo.

(1968)

Milý pane doktore,

ještě jsem nestačil odpovědět na Váš poslední dopis a přišel od Vás další, i když mi nad ním v první chvíli zůstal rozum stát: „byl bych se nadál všeho jiného“! Nenapadlo mne, že by si někdo na ten starý hřích ještě vzpomněl, ale nebyl bych upřímný, kdybych se Vám nepřiznal, že jsem sám už asi před dvěma roky nad tím textem proseděl pár chvil, ne pro vzpomínky, spíš abych zjistil, co zůstalo naživu. Dokonce jsem tehdy dostal chuť, jen tak pro vlastní potřebu, si do toho tužkou čmárat...

Přesto jste mě překvapil nepřipraveného, už je to zase dlouho, co jsem to měl naposledy v ruce. Ale zřejmě se Vám podařilo mi nasadit brouka, dokonce jsem dostal novou chuť, i když zatím nemohu slíbit, že vydržím až do konce. Ono je těžké vstoupit znovu do starých stop...

Tak Vás chci poprosit o tohle: zkusím aspoň kus udělat a pošlu Vám to. Uvidíte sami. A pak teprv se můžeme rozhodnout. Šlo by především o řeč a verš, sotva bych si troufal přisuzovat nové scény: už bych se asi netrefil a těžko by to srůstalo. Kdyby se mi to povedlo, jistě by mne těšilo a měl bych radost, kdyby to byla opět Olomouc. Taky bych se k tomu jinak nedostal.

Srdečně Vás zdraví

Josef Topol

(1970)

Myslím na mladé lidi

(kr) V Divadle na Vinohradech, kde se po celý minulý týden scházeli herci s diváky na diskusních večerech, zazněl i dopis dramatika Josefa Topola, z něhož vyjímáme:

Především teď myslím na dnešní mladé lidi. Až s úzkostí, aby nezažili to, co my. Aby nebyli znovu oklamáni, znovu podvedeni. Na počátku roku 1969 se u sochy sv. Václava držela tryzna za Jana Palacha. Byl jsem tam tehdy každý den a zažíval jsem tak skoro všechno, co s Janem Palachem souviselo, až po jeho pohřeb. Co si především pamatuju? Dívky a chlapce, kteří konali tzv. pořádkovou službu při všech setkáních a obřadech. Byla to čestná stráž. Dnes už to mohou být tatínkové a maminky dnešních mladých. Chovali se nádherně. Inteligentně, odhodlaně, disciplinovaně. I když zrovna tohle slovo nerad používám. Už jenom na závěr: Napsal jsem v počátku šedesátých let hru o člověku, který se nepoddal. Hra o rolníku Františku Královi, s kterým se krutě nakládalo, a přesto vydržel až do konce. Po mnoha letech jsem znovu takového člověka potkal. Taky sám hospodařil, dokud to šlo. Když ke mně časem pojal důvěru, po drobtech mi vyjevoval svůj život. Byly to hrozné věci, ostudné pro celou

naši společnost. On přesto nikdy nezahořkl, nepoklesl na mysli. Zdárně vychoval děti, do poslední chvíle byl činorodý, trápil a zajímal se o osud země, národa. Není to tak dávno, co předčasně zemřel. Když jsme jednou chvíličku, na víc on nikdy neměl čas, seděli pod lípou, která zrovna bohatě kvetla a kterou zasadil už jeho otec, řekl mi: „Pane Topol, ono by se nežilo špatně. Jen kdyby tak nelhali.“

(1989)

Píšete hru?

Přemýšlím o něčem. Pan prezident nás, české dramatiky (úsměv), nabádá, abychom psali, když on na to nemá čas... Jenom Daniela Fischerová snad něco píše.

(Ústní odpověď, 24. 10.)

(1992)

Bílé divadlo – reflexe a vzpomínky

Někdy koncem šedesátých let mne František Hrdlička pozval na zkoušku Bílého divadla na Hanspaulku. Čas mi zastřel konkrétní zážitky, ale utkvělo ve mně vzrušení, které jsem tehdy zažíval, atmosféra, či spíše duch té zkoušky, obdivuhodná píle, oddanost a sebekázeň všech zúčastněných. Sám dosud odchováván, ba cepován v dílně Krejčově, kde spíš *slovo* (autorovo) stálo v počátku a podnětem režiséra se začalo naplňovat a rozvíjet i v mnohovrstevnaté jevištní dění – zde naopak od elementárních lidských úkonů a funkcí, dechem počínaje, se až časem, jako k milosti, dospívalo ke *zrození slova* (Miloš Horanský).

Ještě dnes, z odhledu, si myslím, že to prazvláštně, tajemně souviselo a souvisí s mým *psaním*: vždy v těch dobrých, šťastných chvílích mému psaní týdny a měsíce předcházelo takové vnitřní „cvičení a pnutí“ a slova sama jako by pak byla už jen následkem, „výronem“ niterného, dosud neartikulovaného děje. Až jsem míval pocit, že netvořím postavy, ale

mediálně jim sloužím. (Dokonce i při překládání Shakespeara jsem chodil, myslel a dýchal – v blankversu.)

Bylo mi tenkrát nabídnuto Františkem Hrdličkou, abych pro Bílé divadlo se pokusil něco napsat. Lákalo to moc. Bohužel byl jsem tehdy zavalen jinými úkoly. Co se mohlo sblížit, už nesrostlo.

(1994)

V divadle není vyloučeno nic

Kulatý stůl: dramatici o dramatu

Začneme otázkou, která se snad může zdát banální, ale nás by přesto vaše odpovědi zajímaly: Proč píšete divadelní hry? Proč jste vůbec začali? Mě nikdy nebavilo něco líčit nebo vyprávět. Možná bych to ani nesvedl. Vždy mě spíše zajímal a přitahoval hovor, dialog. Když jsem jezdíval vlakem na Čerčany, prošel jsem často celou soupravu, abych si vybral kupé, kde se zdálo, že sedí zajímaví lidé. Sedl jsem si mezi ně a anonymně naslouchal.

Od dob národního obrození se v Čechách téměř nepřetržitě pocituje „nedostatek současného dramatu“. I dnes se ozývá podobné volání. Co tomu říkáte vy, jako ti, na něž se obrací?

Říká se, že od listopadu '89 nevzniklo u nás velké drama, které by reflektovalo dobu – asi to má své důvody. Dramatik je nejspíš „běžec na delších tratích“. Naléhání, abychom se chopili nových témat a nové skutečnosti, mi, naštěstí už vzdáleně, připomíná časy, kdy straničtí tajemníci kárali umělce a spisovatele, že zaostávají za převratnou dobou...

Ohlédneme-li se po historii evropského dramatu, jsou tu epochy skvostných dramatiků, ale také dlouhá období, kdy se divadlo ztrácelo či sotva přežívalo. Je to přirozené. Vydupat se „velké drama“ ze země nedá.

Můžete prozradit, zda vy sami něco píšete?

Něco zkouším, ale nerad bych se teď o tom šířil...

Jaké by podle vás mělo být postavení autora v divadle, které vás zajímá? Pomáhá vám při psaní konkrétní představa herců, režiséra a jeho poetiky – krátce: spolupráce s určitým divadlem?

Když jsem psal Hodinu lásky, od počátku jsem tam měl postavu „stařeny“ – nakonec Teti –, ale oba mladí protagonisté o ní pouze mluvili, nebo k ní mluvili. Kvůli paní Dostalové, kterou jsem ctil a miloval, jsem tu postavu „otevřel“ – začala mluvit, pohybovat se, byla přítomná. Co jsem při tom zažil: až nyní, teprve teď, začalo drama.

Z vašich odpovědí většinou plyne, že autor by měl nějakým způsobem být uvnitř souboru. Jaký máte vztah k dnešnímu divadlu? Jak na vás působí? A kde je teď divadlo, kde jsou báječní herci, režiséři, scéničtí výtvarníci... aby mě bavilo psát pro divadlo? Asi stárnu. Namátkou řeknu – a hned ukřivdím – že po Burianovi, Frejkovi, Krejčovi či Radokovi – z toho mála, co jsem osobně zažil – mě to moc nevzrušuje. Něco teď vidím mezi mladými. Počkám si.

(1994)

[Záznam obsáhlé besedy jsme omezili
pouze na odpovědi Josefa Topola.]

Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)

Toto setkání bylo volným pokračováním schůzek divadelníků (těch v „ilegalitě“ s „povolenými“), které se uskutečňovaly od roku 1988 ve Vyšehradské bráně. Záznam z besedy z podzimu 1988 publikovala samizdatová revue O divadle (č. 5, říjen 1989). Do vily Amalie pozval Václav Havel kromě účastníků těchto besed i někdejší spolupracovníky a přispěvatele revue O divadle, do jejíhož redakčního kruhu sám patřil.

[Josef Topol zde měl tuto jedinou poznámku:]

Přemýšlel jsem o tom, když jsi, Karle [Kraus], řekl, jak je smutné, že za pět let nic nevzniklo. A říkám si: proč by to mělo být smutné? Mně to připadá normální, asi to má svoje důvody, ač to může znít cynicky nebo dokonce destruktivně. Nevzniklo, tak nevzniklo.

(1994)

Bibliografie Josefa Topola

I. Práce původní

1955

Půlnoční vítr (Lucká válka). Tragédie o 5 dějstvích s prologem. Praha, rozmnoženo, ČDLJ 1955. 85 s.; dotisk: Praha, rozmnoženo, ČDLJ 1956. 85 s.; 2. vydání: Praha, Orbis 1956 [Divadelní hry]. 142 s. Doslov napsal František Černý. Premiéra 1. 3. 1955 v Armádním uměleckém divadle v Praze, režie Emil František Burian. [Divadelní hra.] **1**

Proč jsem psal. In *Program AUD* 18, 1955, č. 3. Nestránkováno. [Krátké zamyšlení nad autorovým postojem ke světu ve chvíli, kdy začíná psát své první dílo.] **2**

Léto, Stesk, Sonet křehkosti. *Program AUD* 18, 1955, č. 3. Nestránkováno. [Básně] **3**

1956

Viz: 1

1959

Jejich den. Hra o předeře, 4 obrazech, mezihře a dohře. Praha, rozmnoženo, Dilia 1959. 113 s.; 2., opravené vydání: Praha, rozmnoženo, Dilia 1960. 110 s.; 3. vydání: Praha, Orbis 1962 [Divadlo; 25]. 109 s. Doslov Vzpouř mládí napsal Otakar Blanda, režijní poznámku Otomar Krejča. Premiéra 4. 10. 1959 v Tylově divadle v Praze, režie Otomar Krejča. [Divadelní hra.] Úryvek ze hry s krátkým medailonem autora byl otištěn též in *Podblanická čítanka. Benešovský okres v beletrii*. Seřadila Jana Tywoniaková. Benešov, Muzeum okresu Benešov 1990, s. 45–47. **4**

Autor si v tomto okamžiku připadá... In *Program Národního divadla v Praze k divadelní hře Jejich den*. [Praha], Národní divadlo 1959. Nestránkováno. [Autorská poznámka k založení a charakteru hrdinů hry Jejich den.] **5**

*** Nejsou zbytečné dny, Cestou domů. In *Program Národního divadla v Praze k divadelní hře Jejich den*. [Praha], Národní divadlo 1959. Nestránkováno. [Básně.] **6**

1960

O čem básník ví. *Plamen* 2, 1960, č. 11, s. 44–46; přetištěno viz: 75. [Esej ke sto padesátému výročí narození Karla Hynka Máchy. Analýza Máchova básnického typu a úvaha nad podstatou básnění jako takového.] **7**

Diskuse o současném dramatu. *Divadelní noviny* 4, 1960/1961, č. 6/7, 9. 11. 1960, s. 6–7. [Diskusní příspěvek, zachycující Topolův pohled na současné drama, přednesený v rámci diskuse na Konferenci o současném českém a slovenském dramatu, která se konala 17.–18. října 1960 v Bratislavě. Kráceno původní redakcí.] Nezkrácená verze příspěvku byla publikována in: *Festival a seminář současného českého a slovenského dramatu*. Praha, Svaz čs. divadelních a filmových umělců [1961], s. 177–182. **8**

Co říkáte festivalu? *Divadelní noviny* 4, 1960/1961, č. 6/7, 9. 11. 1960, s. 7–8. [Odpověď na anketní otázku vztahující se k Festivalu o současném dramatu, který se konal 17.–18. října 1960 v Bratislavě.] **9**

Co vás v roce 1960 zaujalo nejvíc – a proč?. *Literární noviny* 9, 1960, č. 51, 21. 12., s. 8. [Odpověď na anketní otázku.] **10**

Viz: 4

1961

Viz: 8

1962

Viz: 4

1963

Konec masopustu. Hra. Praha, rozmnoženo, Dilia 1963. 115 s.; 2. vydání: Praha, Orbis 1963 [Divadlo; 52]. 114 s. Doslov napsal Jaroslav Vostrý; 3., opravené vydání: Praha, rozmnoženo, Dilia 1968. 104 s.; 4. vydání Praha, Artur 2011 [Edice D; 89]. 94 s. Souborné vydání viz: 65. Časopisecky: *Divadlo* 14, 1963, č. 5, příloha s. 1–26; *Svědectví* 7, 1975/1976, s. 130–168. Premiéra 27. 4. 1963 v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci, režie Jiří Svoboda, režijní spolupráce Otomar Krejča. Text hry byl rovněž otištěn jako součást divadelních programů: *Program činohry Národního divadla moravskoslezského* k premiéře 4. 11. 2010 v Divadle Jiřího Myrona v Ostravě. Ostrava, Národní divadlo moravskoslezské 2010, s. 49–141 (zde je na s. 8–16 přetištěn také rozhovor Josefa Topola s Karlem Hvížd'alou Jazyk je stav duše, viz: 107, a část korespondence s Jiřím Voskovcem, s. 20–41, viz: 105).]; *Program činohry Národního divadla* v Praze k premiéře 26. a 27. 5. 2011. Praha, Národní divadlo 2011, s. 99–209. [Divadelní hra.] Úryvek ze hry s krátkým medailonem autora byl otištěn též in *Podblanická čítanka. Benešovský okres v beletrii*. Sestavila Jana Tywoniaková. Benešov, Muzeum okresu Benešov 1990, s. 45–47. **11**

Bylo to někdy v březnu... In *Program Národního divadla* v Praze k uvedení Shakespearovy hry Romeo a Julie 25. 10. 1963. [Praha], Národní divadlo 1963, s. 6–14. [Autorský komentář k překladu hry.] **12**
Rozhovor s Josefem Topolem. *Zemědělské noviny* 19, 1963, č. 202, 24. 8., s. 3. [Připravil Jiří Lederer.] **13**

1964

Dnes je skoro nemyslitelné... In *Dialog. Materiály překladatelské sekce Svazu čs. spisovatelů*, 1964, č. 2, rozmnoženo, s. 45–54. [Příspěvek zachy-

cuující Topolův pohled na dílo Williama Shakespeara, přednesený na Konferenci o překladatelské a jevištní interpretaci díla W. S., která se konala 22. února 1964 v Divadle Na zábradlí v Praze.] Upravená časopisecká verze viz: 15. **14**

Člověk jménem Shakespeare. *Plamen* 6, 1964, č. 4, s. 1–9. [Napsáno ke čtyřsetletému výročí narození Williama Shakespeara. Stat' analyzující způsob modelování dramatických postav v Shakespeareových tragédiích, principy básnického přetváření reality a životnost Shakespeareova vidění skutečnosti z pohledu dneška.] Stenografický zápis původního textu viz: 14. **15**

Legenda. *Host do domu* 11, 1964, č. 5, s. 12–16. Další otisk in *Program Divadla za branou* k (neuskutečněné) premiéře hry Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje. [Praha], Divadlo za branou 1972, s. 20. [Báseň.] **16**

Dětský průvod, Déšť padá na rány, Cothurny nocturna. *Host do domu* 11, 1964, č. 9, s. 66–67. [Báseň.] **17**

Jen pravda je krásná. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 48, s. 6. [Rozhovor, připravil Karel Jangl = Josef Heyduk.] **18**

1965

Kočka na kolejích. Hra o třech situacích. *Divadlo* 16, 1965, č. 2, příloha, s. 85–97. [Divadelní hra.] Knižní vydání viz: 21, 65. **19**

Pražský rozhovor. In *Program Divadla za branou* ke společné premiéře Maškar z Ostende Michela de Ghelderode a Topolovy Kočky na kolejích 23. 11. 1965. [Praha], Divadlo za branou 1965. Nestránkováno. Přetištěno viz: 65. Úryvek z rozhovoru byl otištěn též v programu k inscenaci Městského divadla v Brně (prem. 17. a 18. 1. 2004). Brno, Městské divadlo Brno 2003. [Trialog o pojetí a vnímání divadla mezi Otomarem Krejčou, Karlem Krausem a Josefem Topolem.] **20**

1966

Kočka na kolejích. Hra o třech situacích. Praha, rozmnoženo, Dilia 1966. 60 s.; 2. vydání: Praha, rozmnoženo, Dilia 1969. 58 s.; 3. vydání: Praha, rozmnoženo, Dilia 1990. 53 s. Souborné vydání viz: 65. Premiéra 23. 11. 1965 v Divadle za branou, režie Otomar Krejča. Premiéra televizní úpravy na stanici ČT 1 8. 9. 1994, režie Petr Koliha. [Divadelní hra.] **21**

Rozhovor 2. In *Program Divadla za branou* k premiéře Tří sester Antona Pavloviče Čechova 1. 10. 1966 v režii Otomara Krejči. [Praha], Divadlo za branou 1966. Nestránkováno. [Dialog Otomara Krejči, Karla Krause a Josefa Topola nad uvedením Čechovovy hry.] **22**

Scéna v diskusi. *Divadlo* 17, 1966, č. 5, s. 9–10. [Odpověď na anketní otázku o úloze scénografa v současném divadle.] **23**

1967

Slavík k večeři. Hra ve snu. Praha, rozmnoženo, Dilia 1967. 47 s. Souborné vydání viz: 65. Časopisecky: *Divadlo* 18, 1967, č. 3, příloha, s. 81–91. Premiéra 22. 3. 1967 v Divadle za branou v Praze společně s dramatem Václava Klimenta Klicpery Ptáčník, režie Josef Topol. [Divadelní hra.] **24**

Pas de quatre. Soukromý tisk, b. m. n. [1967]. 4 s. [Průvodní slovo ke stejnojmennému televiznímu baletnímu filmu Petra Weigla.] **24a**

Klicperův Ptáčník mne odedávna přitahoval... In *Program Divadla za branou* ke společné inscenaci Ptáčníka Václava Klimenta Klicpery a Topolova Slavíka k večeři, [Praha], Divadlo za branou 1967. Nestránkováno. Zkrácený text byl otištěn viz: 65. [Autorsko-režijní poznámky k uvedení her Ptáčník a Slavík k večeři.] **25**

Z amerických zápisků Josefa Topola. In *Program Divadla za branou* ke společné inscenaci Ptáčníka Václava Klimenta Klicpery a Topolova Slavíka k večeři, [Praha], Divadlo za branou 1967. Nestránkováno. Přetisk první části textu viz: 65. [Zachycení dojmů z pobytu v USA. Úryvek z dopisů manželce Jiřině Topolové.] **26**

Slovo padlo na Josefa Topola. *Student* 3, 1967, č. 7, 14. 2., s. 6. [Rozhovor, připravil Pavel Kohn.] **27**

1968

Hodina lásky. Sen ve hře. Praha, rozmnoženo, Dilia 1968. 48 s. *Divadlo* 19, 1968, č. 8–9, s. 58–70; 2. vydání: Praha, rozmnoženo, Dilia 1990. 46 s. Souborné vydání viz: 65. Vydání ve sborníku: *Rozhlasové hry*. Praha, Svoboda 1969, s. 105–136. Doslov Na okraj současné české rozhlasové dramatické tvorby napsal Miroslav Stuchl. Časopisecky: *Divadlo* 19, 1968, č. 8–9, s. 58–70; *Premiéra. Nepravidelný bulletin Realistického divadla Zdeňka Nejedlého*, sezóna 89/90, s. 23–29. Premiéra 14. 12. 1968 v Divadle za branou v Praze, režie Otomar Krejča. [Divadelní a rozhlasová hra.] **28**

Růžový pokoj, Krutost, Andělská jízda, Hlava, Ave, Proměny. In *Tempo* 1. Samizdatově, Brno, b.n., 1968, s. 305–314. [Básně z let 1955–1958.] **29**

Naši dramatikové k dnešku. *Divadelní noviny* 11, 1967/1968, č. 18, 27. 3. 1968, s. 4. [Odpověď na anketní otázky k situaci v oblasti kultury a umění.] **30**

Vyzvali jste mne... Strojopis, [1968]. 2 s. [Zřejmě nezveřejněný příspěvek ke kampani zkoumající stav soudobého českého myšlení a literatury.] **31**
Kterak si představujete svou další práci?. *Listy* 1, 1968, č. 1, 7. 11., s. 16. [Odpověď na anketní otázku.] **31a**

Viz: 11

1969

Requiescat, Škaredá středa, Pouhá cesta, Báseň mé básně. In *Podoby* 2, Praha, Československý spisovatel 1969, s. 81–86. Uspořádal, údaje o autorech zpracoval a úvod napsal Václav Havel. [Básně z let 1956–1960.] **32**

Drahá Poldičko... *Divadelní noviny* 12, 1968/1969, č. 10, 29. 1. 1969, s. 1. [Pozdravný dopis k jubileu herečky Leopoldy Dostalové.] **33**
Viz: 21, 28

1970

Milý pane doktore... In *Program Divadla Oldřicha Stibora Olomouc* k uvedení hry *Půlnoční vítr* 9. 5. 1970 v režii Jiřího Svobody. Olomouc, Divadlo Oldřicha Stibora 1970. Nestránkováno. [Dopis Josefa Topola řediteli divadla dr. Svetozáru Vítkovi.] **34**

1971

Milovaný pane Seiferte... In *Pozdravy Jaroslavu Seifertovi*. Samizdatově, Praha, s. n., 1971, s. 114–115. [Vzpomínka-vyznání k sedmdesátým narozeninám Jaroslava Seiferta.] **35**

Kde chodí andělé. In katalog k výstavě fotografického cyklu Markéty Luskačové *Poutníci v Divadle za branou*. Praha, Divadlo za branou 1971, nestránkováno. Další otisk in *Markéta Luskačová*. Fotografie Markéty Luskačové, Autoři doprovodných textů: Josef Topol, Gerry Badger a Marie Klimešová. Souběžný český a anglický text. Praha, Torst 2001, s. 23. Anglicky s tit. *Where Angels Used to Tread*. In Markéta Luskačová: *Pilgrims*. Fotografie: Markéta Luskačová, autoři doprovodných textů: Mark Haworth-Booth, Josef Topol a Markéta Luskačová. London, Victoria & Albert Museum 1983. [Kratší doprovodný vstup k fotografickému cyklu Markéty Luskačové *Poutníci*.] **36**

1972

???. In *Otomar Krejca et le Théâtre Za Branou de Prague*. Lausanne, La cité 1972. 124 [12] s. [Sborník, zvláštní otisk z *Travail Théâtral*.] **37**
První zkouška. In *Program Divadla za branou* k (neuskutečněné) premiéře hry *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*. [Praha], Divadlo za

branou 1972, s. 21–23. [Z proslovu Josefa Topola k hercům 1. října 1971. Program obsahuje rovněž úryvky z první části hry a stručný soupis domácích a zahraničních uvedení Topolových her.] Zkrácený text byl pod titulem Divadlo za branou 1. října 1971 přetištěn in *Noviny z divadla 3* [Severomoravské divadlo Šumperk], 1994, č. 7. Nestránkováno. Úplný text proslovu viz: 65. **38**

Viz: 16

1974

Leopolda Dostalová. *Naše rodina* 7, 1974, č. 5, s. 12. Pod pseudonymem Josef Franěk. [Portrét herečky k nedožitým devadesátým pátým narozeninám.] Zkrácený přetisk článku s připojeným dovětkem viz: 65. **39**

1975

Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje. Veselá hra s árií z Figara [1970]. Samizdatově: [Praha, Kvart 1975]. 154 s.; 2. vydání: [Praha], Edice Petlice 1976, sv. 65. 169 s.; Pouze předpremiéra 3. 3. 1972 pro Klub mladých diváků v Praze, režie Josef Topol, režijní spolupráce Petr Vosáhlo. [Divadelní hra.] Knižní vydání viz: 56, 65. **40**

Ironie osudu... In *Když se řekne Werich*. Sborník k sedmdesátinám Jana Wericha. Sestavil Jiří Lederer. Samizdatově, Praha, s. n. 1975, s. 45. [Závěr reflexivního vzpomínkového textu k jubileu Jana Wericha.] Celý text s incipitem Vídal jsem Jana Wericha... byl otištěn ve sbornících *Když se řekne Werich...* Sborník k sedmdesátinám Jana Wericha. Uspořádal a předmluvu Dobrý den, pane Werichu napsal Jiří Lederer. Köln, Index 1981; ...*když se řekne Werich ... a když se řekne Voskovec*. 2. vydání první části souboru. Uspořádal Jiří Lederer. Praha, Orbis 1990, s. 109–112. [Vzpomínka na setkání s Janem Werichem, charakteristika jeho osobnosti.] **41**

Drahá Emilo... Strojopis. 1 s. [Dopis adresovaný Emile Medkové ze září 1975.] **41a**

Viz: 11

1976

Záznamy, Vigilie, Ach. In *Pohledy* 1. Uspořádal a úvod napsal Václav Havel. [Praha], Edice Petlice 1976, sv. 74, s. 96–109. Další otištění viz: 59. [Básně.] 42

Viz: 40

1977

Sbohem, Sokrate! Hovory o dvou větách [1976]. Samizdatově: [Praha], Edice Petlice 1977, sv. 85. 121 s.; 2. vydání: [Praha], Edice Expedice 1977, sv. 16. 106 s.; 3. vydání: [Praha], Popelnice [1979]. 112 s.; 4. vydání: [Praha], Krameriova expedice [1979]. 118 s.; 5. vydání: [Praha], Popelnice [1981]. 111 s. Časopisecky: *Listy* (Roma), 1984, č. 3, Čtení na léto. Knižní vydání: Praha, Dilia 1990 [Minus 21 – edice bez dohledu. Řada celovečerních her; 10]. 62 s. Souborné vydání viz: 99. Text hry byl rovněž otištěn v *Programu Národního divadla* v Praze k inscenaci hry *Sbohem, Sokrate*. Sestavil Otakar Roubínek. Praha, Národní divadlo 1991, s. 33–66. Premiéra 12. 10. 1991 ve Stavovském divadle v Praze, režie Jan Kačer. [Divadelní hra.] **43**

Rozhovor z roku 1976. Na otázky Jiřího Lederera odpovídal Josef Topol. Samizdatově: b. m. n., [Praha], Edice Petlice 1977, sv. 117. 38 s. [Část souboru České rozhovory, který vycházel v jednotlivých sešitech.] Rozhovor byl pod titulem *Dělám si na tuhle zemi stejný nárok jako jiní, i kdybych tu měl pěstovat jen holuby přetištěn in Jiří Lederer: České rozhovory*. Köln, Index 1979, s. 245–266; 2. vydání: Praha, Československý spisovatel 1991, s. 253–274. [Rozhovor s Jiřím Ledererem.] Německy s tit. *Tschechische Gespräche. Schriftsteller geben Antwort*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1979. **44**

1979

Viz: 43, 44

1981

Viz: 40, 43

1983

Kaplička. In *Písačky pro Dominika Tatarku*. Pozdravy českých přátel ke 14. březnu 1983. Samizdatově, [Praha], Edice Petlice 1983, sv. 266. [200] s. [Báseň.] **45**

Viz: 36

1984

Záznamy, Ach. In *Básníci a samotáři*. Zaváté postavy české poezie let 1940–1980. Pro generace, které se nesmějí dozvědět. Sestavili [Ondřej Fibich] a [Jiří Brixi]. Samizdatově, b. m. n., 1984, s. 181–182. [Básně. Připojena bibliografie a krátký medailon autora.] **46**

Milý Bedřichu... In *In memoriam* B. F. Samizdatově, b. m. n., [1984], s. 21–25. [Vzpomínkový příspěvek ve sborníku kuctění památky Bedřicha Fučíka.] **47**

Viz: 43

1985

Vážený pane profesore... In *Setkání*. Panu profesorovi Václavu Černému k osmdesátým narozeninám. Sestavila a ediční poznámku napsala M. R. K. [Marie Rút Křížková]. Samizdatově, b. m. n., [1985], s. 73–75. [Vzpomínka na první setkání s Václavem Černým nad textem hry Půlnoční vítr.] **48**

1987

Stěhování duší. Meditace pro herečku [1986]. Samizdatově: *Revolver Revue*, 1987, č. 7, nestránkováno. Časopisecky: *Listy* (Roma) 18, 1988, č. 3, s. 268–277; *Revolver Revue*, 1991, č. 16, s. 77–101. Premiéra 21. 11. 1990 v divadle Rokoko v Praze, režie Ladislav Vymětal. [Monodrama.] Souborné vydání viz: 99. **49**

Dramatici o dramatu I. Samizdatově in *O divadle*, únor 1987, č. 2., s. 39–86. Knižně in *O divadle 1*. [Výbor z pěti svazků samizdatového periodika *O divadle* 1986–1989.] Praha, Lidové noviny 1990, s. 39–68. [Úvod k diskusi napsal a výchozí otázky položil Karel Kraus. Rozhovor vedl s Václavem Havlem, Josefem Topolem, Františkem Pavlíčkem a Milanem Uhdem Sergej Machonin.]. Německý překlad s tit. Playwrights on Plays. In *About Theatre*. Texts from the samizdat periodical with the same name. Scheinfeld – Stockholm, Documentation Centre for the Promotion of Independent Czechoslovak Literature – The Charta 77 Foundation 1989, s. 53–68. **50**

Honza z Čech [1986]. Samizdatově in *O divadle*, únor 1987, č. 2, s. 350–357. Podepsáno J. T. Časopisecky: *Listy* (Roma) 17, 1987, č. 3, červen, (8. Čtení na léto), s. 149–151 [Vzpomínka na herce Jana Třísku.] **51**

1988

Hlasy ptáků. Opera pro činoherce. Jako samostatná příloha k programu inscenace Divadla na Vinohradech v sezóně 1988/1989. Praha, Divadlo na Vinohradech 1988. 40 s.; 2. vydání: Praha, rozmnoženo, Dilia, 1989. 67 s. Vydání ve sborníku: *Dramatické umění '89*. Předmluvu a úvod napsal František Černý. Praha, Svaz českých dramatických umělců 1989, sv. 4, s. 151–177. Premiéra 22. 6. 1989 v Divadle na Vinohradech v Praze, režie Jan Kačer. [Divadelní hra.] Souborné vydání viz: 99. **52**

Viz: 49

1989

Rozloučení s Liborem Fárou [1988]. Samizdatově in *Z Obsahu*, Praha, Edice Petlice 1989, sv. 383, s. 554–558. Časopisecky: *Revolver Revue*, 1995, č. 28, s. 287–288. Publikováno v rámci bloku 35 vzpomínek na Libora Fáru. Francouzsky s tit. Adieu à Libor Fára (se souběžným českým textem in *Libor Fára 1925–1988*. Katalog k výstavě sestavila Anna Fárová a Gabina. Nancy, Association culture et communication pour La Nuit Culturelle [1990], s. 12. [Smuteční proslov.] **53**

O divadle na podzim 1988. Samizdatově in *O divadle*, říjen 1989, č. 5, s. 59–89; příspěvek J. T. se nachází na s. 69. [Zkrácená verze příspěvku Josefa Topola na setkání divadelníků ve Vyšehradské bráně. Plný text, který rovněž otiskujeme pod titulem Já nejsem koncepční člověk..., se nachází v autorově archivu.] **53a**

Myslím na mladé lidi. *Lidová demokracie* 45, 1989, č. 280, 28. 11., s. 4. [Z dopisu k aktuálním událostem, čteného v Divadle na Vinohradech.] **54**

Viz: 50, 52

1990

Jaký má divadlo smysl v dnešním světě a co znamená pro vás osobně?. In *Program Realistického divadla* v Praze k obnovené premiéře hry Hodina lásky 6. 12. 1990, 46. sezóna, 90/91. [Praha], Realistické divadlo 1990. [Úvaha nad podstatou divadla a jeho úlohou v životě člověka.] **55**

Viz: 4, 11, 21, 28, 41, 43, 50, 53

1991

Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje. Veselá hra s árií z Figara [1970]. Praha, Dilia 1991, [Minus 21 – edice bez dohledu. Řada celovečerních her; 15]. 84 s. Premiéra 3. 9. 1994 v Severomoravském divadle

v Šumperku, režie Jaromír Janeček. [Divadelní hra.] Samizdatově viz: 40. Souborné vydání viz: 65 **56**

Zbyla na mne slova. *Revolver Revue*, 1991, č. 16, s. 105–142. [Rozhovor, zaznamenaly Barbara Topolová a Terezie Pokorná. Připojen medailon Josefa Topola.] Anglický překlad s tit. *The Theatre as a communion of souls. Czech & slovak theatre*, 1992, č. 3, s. 14–27. **57**

Mlčení. In *Program Národního divadla v Praze k inscenaci hry Sbohem, Sokrate ve Stavovském divadle v Praze*. Sestavil Otakar Roubínek. Praha, Národní divadlo 1991, s. 8–12. Ve zkrácením znění byl text přetištěn v *Literárních novinách* 11, 2000, č. 4, 19. 1., s. 10. K textu je připojena báseň Josefa Topola Ach. [Vzpomínkový a úvahový text reflektující kulturní a společenskou situaci (nejen) v normalizačním Československu.] **58**

Vigilie, Záznamy, Ach. In *Program Národního divadla v Praze k inscenaci hry Sbohem, Sokrate ve Stavovském divadle v Praze*. Sestavil Otakar Roubínek. Praha, Národní divadlo 1991, s. 5–6, 14–15 a 29–31. Původní otištění viz: 42. [Básně.] **59**

Být raněný slepotou... In Jan Koblasa: sochy. Katalog k výstavě sestavila Ivona Raimanová. Praha, Město Praha 1991, s. 5–6. **60**

Proměny (Janu Koblasovi). In Jan Koblasa: sochy. Katalog k výstavě sestavila Ivona Raimanová. Praha, Město Praha 1991, s. 6–8. [Báseň.] **61**

Viz: 43, 44, 49

1992

Pozdrav. *Divadelní noviny* 1, 1992, č. 0, s. 1. [Fejeton.] **62**

Píšete hru?. *Večerník Praha* 2, 1992, č. 2, 3. 1., příloha VP pro volné dny, s. 4. [Odpověď na anketní otázku.] **63**

Jsem zahanben, jsem otřesen... *Literární noviny* 3, 1992, č. 49, 10.–16. 12., s. 2. [Dopis psaný pod dojmem loupežného přepadení Jaroslava Foglara.] **64**

Viz: 57

Josef Topol a Divadlo za branou. Edičně připravila, uspořádala, doslov, bibliografickou a ediční poznámku napsala Barbara Mazáčová. Praha, Český spisovatel 1993. 428 s. [Obsahuje divadelní hry Josefa Topola Konec masopustu (s. 11–100), Kočka na kolejích (s. 121–179), Slavík k večeři (s. 191–226), Hodina lásky (s. 245–280), Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje (s. 309–396), starší texty, případně jejich varianty, Pražský rozhovor, s. 180–183, úryvek z dopisu Jiřině Topolové, s. 187–189, O realizaci Slavíka k večeři, s. 230–251, Leopolda Dostalová, s. 302–303, K hercům na první zkoušce hry Dvě noci s dívkou, s. 401–410, bibliografii a bibliografické odkazy.] **65**

Deo gratias (Hodina rozuzlení). In *Anastáz Opasek: Obrazy*. Havlíčkův Brod, Miroslav Zavřel 1993 [Memoria; 4], s. 69–74. [Doslov k básnické sbírce.] **66**

M. M. Hrstka vzpomínek (publikováno v rámci bloku *Mikuláš Medek*. Zrod Velkého Žíznivého Anděla). Box 2, 1993, č. 3, s. 31. Text byl přetištěn též in *Mikuláš Medek*. Koncepce výstavy a katalogu Antonín Hartmann. Galerie Rudolfinum 25. 4. – 18. 8. 2002. Praha, Gema art 2002, s. 190. [Vzpomínka na malíře Mikuláše Medka.] **67**

Hlava (pouze část), Půl noci (publikováno v rámci bloku *Mikuláš Medek*. Zrod Velkého Žíznivého Anděla). Box 2, 1993, č. 3, s. 1 a 32. [Básně.] **68**

Život má být dílo vlastní duše. Box 2, 1993, č. 3, s. 142–143. [Stat' analyzující dílo Jana Kollára.] **69**

Proměny, Tajnosti, Triumf, Tkvění, Dospělost, Tristium, Andělská jízda, Vpád, De profundis, Zavržení, Modlitba, Krutost, Veliká báseň, Ave, Výpad, Torso, Růžový pokoj, Počátek světa, Denní jízda, Tíže zemská, Stesk, Sicut erat, Zlatý věk, Noční jízda. Výbor z rukopisné sbírky *Básně a jejich torsa* sestavil Jiří Kuběna. Box 2, 1993, č. 4, s. 19–26. Přetištěno viz: 75, 89. [Básně.] **70**

1994

Bílé divadlo – reflexe a vzpomínky. *Divadelní revue* 5, 1994, č. 2, s. 82 (otištěno v rámci rozsáhlejšího bloku, s. 81–84). [Kratší vzpomínka na pražský divadelní soubor.] 71

V divadle není vyloučeno nic. Kulatý stůl: dramatici o dramatu. *Divadelní noviny* 3, 1994, č. 17, 18. 10., s. 1, 6–7. [Záznam besedy z 31. 5. 1994 v Divadelním ústavu, které se zúčastnili Ludvík Kundera, František Pavlíček, Jan Antonín Pitínský, Karel Steigerwald a Josef Topol, zpracovaný záznam besedy pak písemně doplnili Přemysl Rut, Jan Schmid a Ladislav Smoček. Připravili Barbara Mazáčová a Vladimír Procházka.] 72

Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět). Ze setkání divadelníků pozvaných Václavem Havlem do vily Amálie u Lán (13. 5. 1994). *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 26–48. [Záznam besedy, jíž se dále zúčastnili mj. Karel Kraus, Karel Steigerwald, Daniela Fischero-vá, Barbara Mazáčová, Milan Uhde, Václav Königsmark, Luboš Pistorius, Věra Ptáčková, Václav Havel, Zdeněk Urbánek, Alice Šimotová a Jitka Sloupová.] 73

Vracím se ke svým začátkům. *Rudé právo* 4, 1994, č. 220, 19. 9., s. 7. [Rozhovor, připravil Pavel Dostál. Připojen stručný medailon autora.] 74
Viz: 38

1995

Básně a jejich torsa. Bibliofilie. Sbírku seřadila a v červnu roku 1958 na psacím stroji opsala Jiřina Schulzová. Výběr z těchto raných básní pro první knižní vydání doprovodil citacemi starých mistrů technikou leptu Jan Hladík. Slovo k němu napsal Petr Vosáhlo. Praha, Bonaventura 1995 [EVA; 11]. 86 s. [Výbor z raných básní. Obsahuje rovněž starší esej O čem básník ví, s. 75–79, viz: 7.] 75

Thunovská; *** Měl jsem za to; *** Byl to den; *** Je to jako vypořádat se se saní; *** Bolí to; Otázky; *** Mám odstonáno; Altový doprovod; Bohnice; *** Co bych se bál snů?; *** A myslel jsem si; *** Dost jsem se už

nadíval; *** Že není bytí kde je hniloba?; Tělesnosti!; *** To jsme se milovali; *** A tak; *** Nejlepší jsou básně tvořené ze slov; *** Já tolik v hlavě; *** A uvědomil jsem si; *** Je zima jak má být. In *Sedm dní s Josefem Topolem* (26. 3.–1. 4. 1995). [Praha], A-studio 1995. Nestránkováno. Přetištěno viz: 89 jako IX. oddíl souboru. [Básně ze sedmdesátých a osmdesátých let. Rozšířený program, vydaný k projektu Sedm dní s Josefem Topolem, obsahuje rovněž pozdravy přátel.] **76**

Hlava. In *Mikuláš Medek: Texty*. Uspořádali, k vydání připravili, ediční poznámky a vysvětlivky napsali Antonín Hartmann a Bohumír Mráz. Praha, Torst 1995, s. 332–333. [Báseň z roku 1957, věnovaná Mikuláši Medkovi.] **77**

De profundis. Lidové noviny 8, 1995, č. 78, 1. 4., příloha *Nedělní Lidové noviny*, č. 13, s. 8. [Báseň.] **78**

Výpad, Stesk, Bázeň mé básně, Altový doprovod, Bohnice, *** Mám odstoupeno, Tělesnosti!, *** Bolí to, *** A tak. *Literární noviny* 6, 1995, č. 15, 13. 4., s. 9. [Básně. Připojeny krátké charakteristiky Topolovy poezie z pera Karla Krause, Petra Vosáhla a Jiřího Kuběny.] **79**

Modlitba. *Nové knihy*, 1995, č. 14, 12. 4., s. 10. [Báseň Josefa Topola z června 1958.] **80**

Smrt Erbenova. *Souvislosti* 6, 1995, č. 2, s. 145–147. [Báseň. S poznámkou o autorovi.] **81**

Co vás vedlo k tomu, že jste se rozhodl vrátit k poezii?. *Knihy 95*, 1995, č. 41, s. 6. [Rozhovor, připravil Vladimír Sůva.] **82**

Tři Topolové ve větru. *Mladá fronta Dnes* 6, 1995, č. 76, 30. 3., příloha Magazín MF Dnes 3, č. 13, s. 34–36. [Rozhovor s Josefem, Jáchymem a Filipem Topolovými, připravili Zdeněk A. Tichý a Alex Švamberk.] **83**

Motto: „Fascinován hovory lidí“. In *Gen. 100 Čechů dneška*. Díl 4. Podle televizního projektu Fera Feniče napsal a sestavil kolektiv autorů pod vedením Romana Galla. Praha, Fischer 1995, s. 146–155. [Rozhovor; součástí bloku o Josefu Topolovi je i jeho biografický medailon a stať charakterizující Topolovu dramatickou tvorbu s názvem Hry ve snu – sny ve hře.] **84**

Tkaní Jana Hladíka. In *Jan Hladík: Tapiserie, grafika*. Katalog k výstavě. Praha, Správa Pražského hradu 1995, s. 4–5. [Charakteristika tvorby Jana Hladíka. Připojena báseň Poesie, věnovaná Janu Hladíkovi a datovaná rokem 1977.] **85**

Viz: 53

1996

Něco o Janu Grossmanovi. In *Jan Grossman. Svědectví současníků*. Sborník příspěvků ze setkání Odkaz Jana Grossmana divadelníkům. Uspořádali Marie Boková a Miloslav Klíma. Praha, Divadelní ústav – Divadelní fakulta AMU – Divadelní a reklamní agentura Elekta – Nakladatelství Pražská scéna 1996, s. 40–42. [Drobná vzpomínka na setkání s Janem Grossmanem v divadle E. F. Buriana.] **86**

Úvod k přednášce Josefa Šafaříka Člověk ve věku stroje [9. 2. 1967]. *Box 4*, 1996, č. 6, s. 110–111. Otištěno v rámci bloku vzpomínek a dokumentů Tvář v krvi. V zrcadle pozůstalosti, rodiny, přátel, hrobu, věnovaném Josefu Šafaříkovi.[Osobní vyznání a vzpomínka na setkání s osobností a dílem filosofa Josefa Šafaříka.] **87**

Ladislav Landa. *Revolver Revue*, 1996, č. 31, s. 14–15. [Vzpomínka na básníka Ladislava Landu.] **88**

1997

Básně. Uspořádal a ediční poznámku napsal Jan Šulc. Praha, Torst 1997. 431 s.; 2. vydání: Praha, Torst 2011. 431 s. [Výbor z básní.] **89**

O Kytici. In *V poli mnoho bylin stojí. Svatební košile, Štědrý den, Vrba, Záhořovo lože*. Program sestavil a otázku Čím je pro vás Erbenova Kytice českým básníkům a literátům položil Miloš Doležal. Ledec nad Sázavou – Praha, s. n., 1997. 20 s. [Vyjádření Josefa Topola je součástí montáže výroků O kytici, s. 4–10.] **90**

1999

Husova pout'. Bibliofilie vydaná u příležitosti desátého výročí památné Husovy pouti Zdeňkem Šímou a Petrem Machem. Originální grafický list Vladimír Komárek. 1999. 6 s. [Proslov k výročí upálení Mistra Jana Husa a vzpomínka na Husovu pout'. Obsahuje též dovětek Vlastimila Harapese.] **91**

Zlatá loď aneb Hlasy lidí. *Reflex* 10, 1999, č. 12, 25. 3., s. 18–20. [Rozhovor, připravil Jiří Rulf. S připojeným stručným portrétem Josefa Topola.] **91a**

Ladislav Dvořák. *Revolver Revue*, 1999, č. 41, s. 194–199. Publikováno v rámci bloku „... a nedal se k těm, kterým jde o jiné výhry“ (Ladislav Dvořák ve vzpomínkách, ohlasech a dokumentech). [Vzpomínka na básníka Ladislava Dvořáka.] **92**

Konečně jsem u Olgy Karlíkové... Příležitostný počítačový tisk, 1999. 2 s. [Úvodní slovo k výstavě v Obecní galerii Beseda v Praze.] **92a**

2000

Drahý Ivane... In *Transdisciplinární gratulovník k 60. narozeninám Ivana M. Havla*. Uspořádali Jiří Fiala a Ivan Chvatík. Praha, Oikoymenth 2000, s. 545. [Pozdravný dopis k jubileu vědce Ivana M. Havla.] Původně sborník vyšel v Praze v roce 1998 v podobě jednoho ručně sestaveného a svázaného výtisku, který byl předán oslavenci.] **93**

Neposlouchám politiky, na očích jim poznám, co v nich je. *Lidové noviny* 13, 2000, č. 12, 15. 1., s. 13. [Rozhovor u příležitosti udělení Ceny Karla Čapka, připravila Jana Machalická.] **94**

Dvě nové hry Josefa Topola už spějí do finále. *Slovo* 92/14, 2000, č. 14, 18. 1., s. 13. Text byl v identickém znění publikován zároveň v *Zemských novinách* 10, 2000, č. 14, 18. 1., s. 13. [Rozhovor, připravil Lubor Falteisek.] **95**

Jsem zvědavý na mladé režiséry. *Právo* 10, 2000, č. 14, 18. 1., s. 12. [Rozhovor, připravil František Cinger. Připojen krátký medailon autora.] **96**

Josef Topol píše Karlu Krausovi. *Divadelní noviny* 9, 2000, č. 3, 8. 2., s. 6. [Pozdravný dopis k jubileu dramaturga a překladatele Karla Krause.] **97**

Karel Čapek nás uvedl do Evropy. *Zprávy Společnosti bratří Čapků*, 2000, č. 59 (prosinec), s. 6. [Vyznání. Datováno listopadem 2000.] **98**
Viz: 58

2001

Sbohem Sokrate, Stěhování duší, Hlasy ptáků. Komentář napsala Kamila Černá. Praha, Torst 2001. 247 s. [Obsahuje divadelní hry Sbohem Sokrate, s. 7–94, Stěhování duší, s. 95–130, a Hlasy ptáků, s. 131–224, bibliografické údaje o jejich předchozích vydáních a scénických provedeních a fotografickou přílohu.] **99**

Bloudění ve vlastní duši. In *České rozhovory Jiřího Lederera po 25 letech*. Sestavila, otázky kladla a Poznámku autorky napsala Milena Nyklová. Praha, Prostor 2001, s. 159–178. [S připojeným medailonem autora.] **100**

Kladení slov. In *Jiří Sobek: Osamělé panenství*. Rakovník, s. n., 2001, s. 36–37. [Doprovodné slovo k básnické sbírce Jiřího Sobka.] **101**

O krajině. In *Josef Petráň: Příběh Ouběnic*. 2. vydání, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2001 [Knihnice Dějin a současnosti; 14], s. 7–8. **102**

Otomar Krejča podle mne. *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 17, 16. 10., s. 14. [Vzpomínka na režiséra Otomara Krejču u příležitosti jeho jubilea.] **103**

Viz: 36

2002

Triolog. *Babylon* 12, 2002/2003, č. 4, 16. 12. 2002, příloha *Literární a výtvarná příloha*, č. 4/XII, s. 4–6. Text byl přetištěn též in *Petr Marek Vosáhlo... Dva umělci na Dědině*. Brno, Atlantis 2004, s. 81–105. [Roz-

hovor Josefa Topola, Petra Marka Vosáhla a Sergeje Machonina, natočený v roce 1995 v bytě Josefa Topola na Malé Straně.] **104**

Viz: 67

2003

Korespondence Jiřího Voskovce a Josefa Topola. K vydání připravila a úvodní poznámku napsala Eva Stehlíková. *Divadelní revue* 14, 2003, č. 3 (září), s. 79–114. [Soubor dopisů ze 17. 4. 1966 až 3. 8. 1976, týkajících se zejména Voskovcových překladů a inscenací her Josefa Topola.] **105**

Byl jeden fotograf. In *Stanislav Tůma: Pražské podhradí*. Praha, Stanislav Tůma a Nakladatelství KANT – Karel Karlický 2003. 145 s. [Úvodní vzpomínkový vstup ke knize fotografií Stanislava Tůmy, též angl., něm., franc. a ital.] Ve zkrácené podobě byl text pod tit. Pražské podhradí otištěn též in *Fotografie magazín* 10, 2003, č. 11, s. 22 a 24. **106**

2004

Jazyk je stav duše. *Hospodářské noviny* 48, 2004, č. 56, 19.–21. 3., příloha Víkend, s. 4–8. [Rozhovor, připravil Karel Hvízd'ala.] **107**

Viz: 104

2007

Odmlčení, které se nemůže změnit v mlčení. *Host* 23, č. 3, s. 40–43. Otištěno v rámci bloku Josef Šafařík. Slova Obrazy Vzpomínky, uspořádaného Jitkou Taussikovou a Davidem Drozdem. [Z korespondence Josefa Šafaříka a Josefa Topola.] **108**

2008

Josef Šafařík a Josef Topol v dopisech. *Divadelní revue* 19, 2008, č. 1, s. 90–97. Úvod k výboru z korespondence z období 11. 6. 1963 –

18. 1. 1972 napsal David Drozd. [Výbor z korespondence Josefa Šafaříka a Josefa Topola.] **109**

2010

Viz: 11

2011

Viz: 11, 89

II. Překlady prací cizích autorů do češtiny

1961

Anton Pavlovič Čechov: Racek. Komédie o čtyřech dějstvích. [Z ruského originálu Čajka.] Praha, rozmnoženo, Dilia 1961. 75 s.; 2. vydání: Praha, Orbis 1965 [Divadlo; 76]. 74 s. Doslov napsal Jaroslav Vostrý; text hry byl otištěn též v programu k inscenaci Městského divadla v Brně (prem. 17. a 18. 1. 2004). Brno, Městské divadlo Brno 2003, s. 165–207. Premiéra 4. 3. 1960 v Národním divadle v Praze, režie Otomar Krejča, režijní spolupráce Jaroslav Horan. Premiéra přepracované verze 25. 2. 1975 v Činoherním klubu v Praze pod jménem Jana Kačera, režie Jan Kačer. **110**

1962

Oleksandr Jevdokymovyč Kornijčuk: Platon Krečet. [Z ruského originálu Platon Krečet.] Překlad a úprava Josef Topol. Premiéra 12. 5. 1962 v Severomoravském divadle Šumperk, režie Jaroslav Horan. **111**

1964

William Shakespeare: Romeo a Julie. Tragédie o 5 dějstvích. [Z anglického originálu *Romeo and Juliet.*] Praha, rozmnoženo, Dilia 1964. 106 s.; 2. vydání: Praha, Orbis 1964 [Divadlo; 2]. 144 s.; 3. vydání: Plzeň, Divadlo Josefa Kajetána Tyla 2009. 78 s. [Inscenační úprava DJKT, prem. 25. 4. 2009 ve Velkém divadle DJKT v Plzni.]; 4. vydání Praha, Artur 2010 [Edice D; 74]. 156 s. Vydání ve sborníku: *Drama a dramatická výchova.* Texty k literární výchově pro 5.–12. ročník. Praha, Scientia 1993, s. 13–84. Text hry byl otištěn též v programu k inscenaci činohry Národního divadla (prem. 23. 1. 2003), Praha, Národní divadlo 2003, s. 77–171. Premiéra 25. 10. 1963 v Národním divadle v Praze, režie Otomar Krejča. **112**

1965

Viz: 110

1966

Anton Pavlovič Čechov: Tři sestry. [Z ruského originálu *Tri sestry.*] Společně s Karlem Krausem. Praha, rozmnoženo, Dilia 1966. 82 s. Premiéra 1. 10. 1966 v Divadle za branou v Praze, režie Otomar Krejča. **113**

1970

William Shakespeare: Marná lásky snaha. Veselá duchaplná komedie, jak byla provedena před Její Výsostí o posledních vánocích. [Z anglického originálu *Love's labour's lost.*] Praha, rozmnoženo, Dilia 1970. 88 s.; 2. vydání: Praha, Divadlo za branou 1970 [Hry Divadla za branou; 1], jako samostatná příloha k programu inscenace, 152 s.; 3. vydání: Praha, Artur 2011 [Edice D; 90]. 139 s. Premiéra 13. 10. 1970 v Divadle za branou v Praze, režie Helena Glancová. **114**

1971

Anton Pavlovič Čechov: Ivanov. [Ze stejnojmenného ruského originálu.] Společně s Karlem Krausem. Praha, rozmnoženo, Dilia 1971. 79 s. Premiéra 13. 2. 1970 v Divadle za branou v Praze, režie Otomar Krejča. **115**

1972

Alexandr Nikolajevič Ostrovskij: Viníci bez viny. [Z ruského originálu *Bez viny vinovatyje.*] Překlad podepsali Miroslav Plešák a Jarmila Kryštofová. Premiéra 7. 10. 1972 v Divadle pracujících Gottwaldov (Zlín). Adaptace a dramtizace Miroslav Plešák, režie Svatopluk Skopal. **116**

1973

Aleksandr Moisejevič Volodin: Pět večerů. [Z ruského originálu *Pjať večerov.*] Překlad podepsal Jaroslav Chundela. Praha, rozmnoženo, Dilia 1973. 61 s. Premiéra 4. 11. 1972 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem pod jménem Jaroslava Chundely, režie Jaroslav Chundela. **117**

John Millington Synge: Stinné údolí. [Z anglického originálu *The Shadow of Glen.*] Překlad podepsal Zdeněk Mahler. Hra byla poprvé uvedena 1. 3. 1973 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem společně s hrou téhož autora *Drátenická svatba* pod společným názvem *Prokleté svatby*, režie Jaroslav Chundela. **118**

John Millington Synge: Drátenická svatba. Komédie o dvou jednáních. [Z anglického originálu *The Tinkers Wedding.*] Překlad podepsal Zdeněk Mahler. Hra byla poprvé uvedena 1. 3. 1973 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem společně s hrou téhož autora *Stinné údolí* pod společným názvem *Prokleté svatby*, režie Jaroslav Chundela. **119**

1984

Euripidés: Ifigenie v Aulidě. [Z řeckého originálu *Ífigeneia hé en Aulidi.*] Filologická spolupráce Karel Hubka. Překlad podepsala Eva Stehlíková.

Praha, rozmnoženo, Dilia 1984; 2. vydání: Brno, Větrné mlýny 2009 [Repertoár; 9]. 106 s. Úvod, vysvětlivky, poznámky, komentáře a doslov napsala Eva Stehlíková. Premiéra 23. 1. 1982 ve Státním divadle v Ostravě pod jménem Olgy Valešové, úprava a režie Jan Kačer; premiéra druhé verze 7. 2. 1984 v Divadle na zábradlí v Praze pod jménem Evy Stehlíkové, režie Jan Kačer. **120**

1985

Isaac Bashevis Singer: Kafkův přítel [březen 1980]. [Z anglického originálu *A Friend of Kafka*.] Pod pseudonymem Jetel. Samizdatově: *Jednou nohou*, 1985, č. 2, nestránkováno. Přetištěno in *Paternoster* (Wien), 1985, č. 11, s. 48–59. **121**

1986

Isaac Bashevis Singer: Klíč. [Z anglického originálu *A Key*.] Pod pseudonymem Jetel. Samizdatově: *Jednou nohou*, 1986, č. 3–4, nestránkováno. **122**

Isaac Bashevis Singer: Holubi. [Z anglického originálu *Pigeons*.] Pod pseudonymem Jetel. Samizdatově: *Jednou nohou*, 1986, č. 5, nestránkováno. **123**

1992

Jan Amos Komenský: Diogenes kynik znovu naživu. Přeloženo z latiny (*Diogenes Cynicus redivivus*). *Divadelní revue* 3, 1992, č. 2, s. 71–102. Premiéra 25. 1. 1974 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem pod jménem Václava Vrby, režie Evald Schorm.

124

1993

Viz: 112

2003

Viz: 110, 112

2009

Viz: 113, 120

2010

Viz: 112

2011

Viz: 114

III. Adaptace her

1962

Oleksandr Jevdokymovyč Kornijčuk: Platon Krečet. Premiéra 12. 5. 1962 v Severomoravském divadle Šumperk, režie Jaroslav Horan. [Volná adaptace. Překlad hry viz: 111.] **125**

1967

Václav Kliment Klicpera: Ptáčník. Premiéra 22. 3. 1967 v Divadle za branou v Praze společně s vlastním dramatem Slavík k večeri, režie Josef Topol. [Volná adaptace za použití několika Klicperových textů.] **126**

1969

Václav Kliment Klicpera: Rohovín čtverrohý. Premiéra 18. 10. 1969 v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci společně s další Klicperovou aktovkou Veselohra na mostě. [Jazyková adaptace.] **127**

Václav Kliment Klicpera: Veselohra na mostě. Premiéra 18. 10. 1969 v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci společně s další Klicperovou aktovkou Rohovín čtverrohý. [Jazyková adaptace.] **128**

1973

Aleksandr Moisejevič Volodin: Pět večerů. Praha, rozmnoženo, Dilia 1973. 61 [1] s. Premiéra 4. 11. 1972 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem pod jménem Jaroslava Chundely, režie Jaroslav Chundela. [Volná adaptace. Překlad hry viz: 117.] **129**

1974

Josef Kajetán Tyl: Tvrdohlavá žena. Premiéra 17. 10. 1974 v Národním divadle v Praze pod jménem Jana Kačera, režie Jan Kačer. [Volná adaptace.] **130**

1992

Jan Amos Komenský: Diogenes kynik znovu naživu. Divadelní revue 3, 1992, č. 2, s. 71–102. Premiéra 25. 1. 1974 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem pod jménem Václava Vrby, režie Evald Schorm. [Adaptace za použití několika Komenského textů. Překlad hry viz: 124.] **131**

IV. Překlady divadelních her Josefa Topola do cizích jazyků

Jejich den. Hra o předeře, 4 obrazech, mezihře a dohře

Německy s tit. Ihnen gehört der Tag. Stück in einem Vorspiel, vier Bildern, einem Zwischenspiel und einem Nachspiel, Praha, rozmnoženo, Dilia 1963. 114 s. Překlad Josef Fanta a Rio Preisner. **132**

Konec masopustu. Hra

Slovensky s tit. Koniec maškár. Bratislava, Diliza 1963. 84 s. Překlad Zora Jesenská.

Německy s tit. Faschingsende. Schauspiel in 15 Bildern, Wien, rozmnoženo, Universal Ed. 1965. 169 s. Překlad Oskar Willner; 2. vydání s tit. Fastnacht. Schauspiel. Berlin, Henschelverlag 1966. 132 s. Překlad Reiner Kunze; 3. vydání s tit. Fastnachtsende. Schauspiel in 15 Bildern. Wien, rozmnoženo, Universal Ed. 1967. 174 s. Překlad Oskar Willner; 4. vydání s tit. Faschingsende. Schauspiel in 15 Bildern. Wien, rozmnoženo, Universal Ed. 1968. 178 s. Překlad Kurt Krolop, Jaromír Povejšil a Oskar Willner.

Anglicky s tit. End of Carnival, Praha, rozmnoženo, Dilia 1965. 111 s. Překlad Roberta Finlayson-Samsour. Další vydání s tit. The End of Shrovetide ve sborníku *Visegrad drama III. The Sixties*. Ed. Kamila Černá, Zbyněk Černík, Anna Lakos, Kasia Ogidel a Natália Mazanová-Stopková. Prague, Arts and Theatre Institute 2009, s. 11–93. Překlad Gerald Turner.

Francouzsky s tit. Fin de carnaval. Pièce. *Theatre/l'Avant-Scène* (Paris), 1969, č. 438, s. 11–43. Překlad a úprava Milan Kepel.

Rusky s tit. Konec maslenicy. In *Pora eto izmenit'!*. Vosem' češskich p'jes. Sestavila Vlasta Smoláková. Sankt Peterburg, Baltijskije sezony – Praga, Institut teatra 2003, s. 19–76. Překlad Ol'ga Savčenko. **133**

Kočka na kolejích. Hra o třech situacích

Německy s tit. Katze auf dem Gleis. Spiel in 3 Situationen. Praha, rozmnoženo, Dilia 1966. 63 s. Překlad Paul Kruntorad. Zahraniční vydání: Wien, rozmnoženo, Universal Ed. 1966. 83 s. Překlad Paul Kruntorad; 2. vydání Wien, rozmnoženo, Universal Ed. 1970. 83 s. Překlad Paul Kruntorad. Vydání ve sbornících: *Modernes tschechisches Theater. Langer, Čapek, Mahler, Kundera, Topol*. Neuwied, Luchterhand 1968, s. 331–374. Překlad Paul Kruntorad; Gartenfest. *Dramen von Havel*,

Klíma, Kohout, Topol, Uhde. Sestavila, doslov a poznámku o autorech napsala Anja Tippner. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 2000 [Tschechische Bibliothek], s. 183–242. Překlad Paul Krontorad.

Bulharsky s tit. Kotka na relsite. Piesa v tri situacii. In Teatăr 20, 1967, č. 6, s. 67–79. Překlad Jana Pančeva.

Holandsky s tit. Kat op de rails. Spel in drie situaties. Den Haag, Nederlandse Centrum van het International Theater Institut 1969. 36 s. Překlad Hans Krijt a Olga Krijtová.

Anglicky s tit. Cat on the rails. In *Czech Plays. Modern Czech Drama*. Vybrala a úvodní studii napsala Barbara Day. London, Nick Hern Books 1994, s. 95–138. Překlad Jiří a Christine Voskovcovi. Text vyšel též v souboru Topolových her *The Voices of Birds and Other Plays*. Doslov napsal František Černý. Washington, SVU 2007, s. 1–62. Překlad Věra Bořkovcová. **134**

Slavík k večeři. Hra ve snu

Anglicky s tit. Nightingale for Dinner. A Play in Dream. New York, rozmnoženo, vlastním nákladem 1967. Překlad Christine a Jiří Voskovcovi.

Německy s tit. Nachtigall zum Abendessen. Wien, rozmnoženo, Universal Ed. 1967. 72 s. Překlad Jaromír Povejšil a Gisela Schulz. **135**

Hodina lásky. Sen ve hře

Italsky s tit. Un'ora d'amore. *Il dramma* 45, 1969, č. 9, s. 63–72, překlad Serena Vitale.

Německy s tit. Eine Stunde Liebe. Ein Traum in spiel. Wien, rozmnoženo, Universal Ed. 1969. 80 s. Překlad Karl Reif. Další vydání s tit. Stunde der Liebe ve sborníku *Gartenfest. Dramen von Havel, Klíma, Kohout, Topol, Uhde*. Sestavila, doslov a poznámku o autorech napsala Anja Tippner. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 2001 [Tschechische Bibliothek], s. 243–291. Překlad Kathrin Liedtke.

Anglicky s tit. Hour of Love v souboru Topolových her *The Voices of Birds and Other Plays*. Doslov napsal František Černý. Washington, SVU 2007, s. 63–113. Překlad Věra Bořkovcová. **136**

Hlasy ptáků. Opera pro činoherce

Anglicky s tit. *Voices of the Birds. An opera for actors.* Praha, rozmnoženo, Dilia 1990. Přeložila Ivana Jílovcová-Fieldová. Text vyšel též v souboru Topolových her *The Voices of Birds and Other Plays*. Doslov napsal František Černý. Washington, SVU 2007, s. 231–306. Překlad Věra Bořkovcová.

Rusky s tit. *Golosa ptic. Opera dlja dramatičeskich akterov. Žurnal zruběžnoj dramaturgii Sufler*, samostatné číslo s tit. *Sovremennaja češskaja p'jesa*. Moskva, Izdatel'stvo Rudomino 1996, č. 2, s. 26–71. Překlad B. Kamenskaja a Oleg Michajlovič Malevič. **137**

Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje. Veselá hra s árií z Figara Německy s tit. *Zwei nachte mit einem Mädchen oder Wie man Diebe bestiehlt. Lustspiel mit der Arie des Figaro.* Wien, rozmnoženo, Universal Edition Schauspiel 1972. 229 s. Překlad Lydia Tschakert. **138**

Sbohem, Sokrate! Hovory o dvou větách

Anglicky s tit. *Good-bye, Socrates. Dialogue in two moments.* Praha, rozmnoženo, Dilia 1991. Překlad Ivana Jílovcová-Fieldová. Text vyšel též v souboru Topolových her *The Voices of Birds and Other Plays*. Doslov napsal František Černý. Washington, SVU 2007, s. 115–198. Překlad Věra Bořkovcová. **139**

Stěhování duší. Meditace pro herečku

Anglicky s tit. *Migration of Souls. Meditation for an Actress* v souboru Topolových her *The Voices of Birds and Other Plays*. Doslov napsal František Černý. Washington, SVU 2007, s. 199–229. Překlad Věra Bořkovcová. **140**

The Voices of Birds and Other Plays. Doslov napsal František Černý. Obsahuje hry Josefa Topola *Cat on the Rails* (Kočka na kolejích) (s. 1–62), *Hour of Love* (Hodina lásky) (s. 63–113), *Goodbye, Socrates* (Sbohem, Sokrate) (s. 115–198), *Migration of Souls. Meditation for an Actress* (Stěhování duší) (s. 199–229), *The Voices of Birds* (Hlasy ptáků) (s. 231–306). Washington, SVU 2007. 308 s. Překlad Věra Bořkovcová. **141**

Josef Topol

O čem básník ví

Edice Současná česká poezie
Redakce Jaroslava Bednářová

Vydala **Městská knihovna v Praze**
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. vydání
Verze 1.0 z 15. 12. 2017

ISBN 978-80-7587-264-7 (epub)
ISBN 978-80-7587-265-4 (pdf)
ISBN 978-80-7587-266-1 (prc)
ISBN 978-80-7587-267-8 (html)