

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Herec František Řehák – dvě sezony v Divadle za branou

**Actor František Řehák – Two Seasons in the Divadlo za branou Theatre
(Theatre Beyond the Gate)**

Diplomová práce

Autor: Miroslav Ondra

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které byly použity.

V Olomouci dne 28. dubna 2009

Děkuji Doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D. za odborné vedení práce a za mnoho podnětných rad a nápadů a Františkovi Řehákovy za čas strávený nad rozhovory s autorem a poskytnutí materiálu z jeho soukromého archivu.

OBSAH

OBSAH	4
ÚVOD.....	6
1. ŘEHÁKOVA CESTA K DIVADLU.....	10
1.1. Mládí, ochotnické začátky a první angažmá.....	10
1.2. První olomoucké angažmá a Divadlo Pracujících Gottwaldov	13
1.3. Podruhé v Olomouci	17
2. SMRTÁK A WILLY LOMAN.....	19
2.1. Smrták v Konci masopustu	19
2.1.1. Konec masopustu v Olomouci.....	19
2.1.2. Role Smrtáka	26
2.2. Willy Loman ve Smrti obchodního cestujícího	30
3. DO PRAHY, DO PRAHY!.....	34
3.1. Drban v Maškarách z Ostende	34
3.1.1. Příchod do Divadla za Branou	34
3.1.2. Maškary z Ostende.....	34
3.1.3. Práce na roli Drbana	37
3.2. Čebutykin ve Třech sestrách.....	48
3.2.1. Čechovovy a Krejčovy Tři sestry	48
3.2.2. Práce na roli Čebutykina.....	49
3.3. Otec ve Slavíkovi k večeři.....	57
4. NÁVRAT DO OLOMOUCE	61
4.1. Odchod z Divadla za branou.....	61
4.2. Potřetí v Olomouci.....	62
4.3. Řehákovy olomoucké režie.....	67
4.4. Film a televize.....	69
5. HERECTVÍ FRANTIŠKA ŘEHÁKA.....	71

5.1. Herec-člověk František Řehák.....	71
5.2. Herec Krejčou ovlivněný	79
ZÁVĚR	91
RESUMÉ	94
POZNÁMKY.....	95
LITERATURA A PRAMENY.....	108
ANOTACE.....	113
PŘÍLOHY.....	114

ÚVOD

Jako téma své diplomové práce jsem si zvolil zmapování hereckého působení Františka Řeháka v Divadle za branou v Praze. Během dvou sezon zde Řehák ztvárnil pět rolí ve třech inscenacích. I když spolupráce Františka Řeháka s Divadlem za branou trvala jen krátce, odnesl si herec z pražského angažmá mnoho poznatků a zkušeností do dalšího hereckého tvoření. František Řehák sám sebe nejvíce považuje za Olomouckého herce; v olomouckém angažmá působil s přestávkami téměř čtyřicet let, ztvárnil zde přes sto padesát rolí. O Řehákovi, herci divadelním, televizním i filmovém, který výrazně přesahuje regionální význam, doposud nebyla napsána žádná souhrnnější práce, která by zaznamenala tvorbu této výrazné umělecké osobnosti.

Hlavním cílem diplomové práce je popsat okolnosti příchodu Františka Řeháka do Divadla za branou, jeho práci na inscenacích, setkání s režisérem Otomarem Krejčou a Krejčův vliv na Řehákovu myšlení o herecké práci a na jeho následující činnost v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Pro dosažení vytknutých cílů bude autor sledovat všechny Řehákovy významné role v Divadle za branou tj. Drbana v inscenaci Maškary z Ostende, Čebutykina z inscenace Tři sestry a Otce z inscenace Slávik k večeři. Pozornosti neujdou ani podstatné role v olomouckém angažmá, které předcházely Řehákovu příchodu do Prahy, Smrt'ák v Topolově hře Konec masopustu a Willy Loman v Millerově dramatu Smrt obchodního cestujícího.

Množství literatury vztahující se k našemu tématu bohužel není velké. K prozkoumání problematiky Divadla za branou autorovi nejlépe posloužily studie Karla Krause vydané pod souhrnným názvem Divadlo ve službách dramatu, dále dílčí studie Jany Patočkové uveřejňované v časopise Divadelní revue a v neposlední řadě výbor Josef Topol a Divadlo za branou, který obsahuje nejen Topolovy dramatické texty, ale

i mnoho materiálu jako jsou recenze, obsazení inscenací či ukázky Krejčových režijních poznámek. Pro seznámení se s dějinami olomouckého divadla čerpal autor z ročenek a almanachů Moravského divadla Olomouc a z knihy Jiřího Štefanidese a kol. Kalendárium dějin divadla v Olomouci. K poznání teorie Krejčovy režijní práce s hercem autor použil studie Jana Hyvnara Herec v Krejčově uměleckém divadle, vydané v souborném vydání Hyvnarových studií o herecké práci s názvem O českém dramatickém herectví 20. století. Krátce před ukončením psaní této práce se dostal autorovi do rukou i článek Aleny Štěrbové Setkání (K osmdesátým pátým narozeninám Františka Řeháka) uveřejněný v prvním ročníku Bohemica 1 Olomucensia – Litteraria, který shrnujícím způsobem představuje Řehákovy nejvýznamnější role v olomoucké činohře. Z příspěvku je jasně patrná úcta autorky, která v sedmdesátých a osmdesátých letech kriticky hodnotila výtvořiny činohry Státního Divadla Oldřicha Stibora.

Během výzkumu autor pracoval s dobovými novinovými články a recenzemi (z listů Rudé právo, Svobodné slovo, Mladá fronta, Stráž lidu a jiné), s odbornými periodiky (Divadelní a filmové noviny, Divadlo, Literární noviny aj.), dále pak s pětidílným pořadem Českého rozhlasu Vltava OSUDY, František Řehák, herec, vysílaným ve dnech 7. až 11. dubna 2008. Cenným materiálem byly také osobní rozhovory autora s Františkem Řehákem. Doplnující informace hledal autor v archivu Divadelního ústavu v Praze a archivu Moravského divadla Olomouc. Je důležité také zmínit, že podstatná část archivu Divadla za branou je v soukromém majetku Otomara Krejči mladšího a pro badatele je velmi obtížné jakékoli materiály odtud získat. Nejvýznamnějším zdrojem byl soukromý archiv Františka Řeháka, ze kterého se dalo čerpat nejlépe. Proto bylo autorovi k dispozici značné množství archiválií jako například programy k inscenacím, fotografie, ručně psané poznámky, seznamy odehraných představení atd. Nejpozoruhodnějším a

zároveň nejpřínosnějším pramenem se ukázaly Řehákovy vlastní scénáře a režijní knihy k inscenacím Maškary z Ostende a Tři sestry. Z těchto pramenů je nejen vidět hercova systematickosti, ale i Krejčovo režisérské vedení.

Celá práce se skládá z historického načrtnutí Řehákova profesního života, popisu a analýzy jeho herecké práce na vybraných postavách a také její kritický ohlas. Tam, kde se příliš nemůžeme dovědět o podobě divadelní postavy z dobového tisku, pokusil se autor o popis postavy z dochovaných fotografií, kterých bohužel také není příliš. Inspirativním zdrojem byl též jediný dochovaný záznam inscenace Divadla za branou Tři sestry. Bohužel František Řehák v repríze zachycené televizními kamerami nehraje, proto záznam posloužil pouze informativně.

Úvodní kapitola představuje Řehákovy první divadelní kroky a jeho první angažmá ve Středočeském divadle Mladá Boleslav, Divadle pracujících Gottwaldov a v olomoucké činohře.

Další kapitola je věnována dvěma podstatným postavám v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci – Smrt'ákovi v Konci masopustu a Willymu Lomanovi ve Smrti obchodního cestujícího – nejvýznamnějším rolím Řehákova druhého olomouckého angažmá, které předcházely a dokonce iniciovaly (Konec masopustu) jeho působení v Divadle za branou.

Třetí a nejpodstatnější část analyzuje dvě sezony Řehákova angažmá v Divadle za branou, jeho práci na svěřených rolích a spolupráci s režisérem Otomarem Krejčou.

Následuje kapitola zabývající se Řehákovým odchodem z Prahy, návratem do Olomouce, jeho olomouckým hereckým kreacím i jeho režii. Kapitola je doplněna stručnou o zmínkou hercově filmové a televizní práci.

Závěrečná kapitola se pokusí vyjmenovat a charakterizovat vlastnosti Františka Řeháka jako člověka i jako herce, předpoklady, které byly Řehákovi dány a se kterými herecky pracoval. Podstatná část kapitoly se snaží popsat herce „Krejčova divadla“ a pokusí se na názorech Františka Řeháka demonstrovat, že přijal Krejčův přístup k hereckému tvoření a že je tedy možné jej považovat za „krejčovského“ herce.

V příloze je pak diplomová práce doplněna kompletním soupisem Řehákových divadelních rolí, kde autor čerpal jak z Řehákova vlastního soupisu, tak z databáze inscenací Moravského divadla Olomouc. Pro ukázkou je též přiloženo několik fotografií Řehákových významných postav a ukázky z hercových rukopisných materiálů jako jsou například režijní knihy inscenací Maškary z Ostende a Tři sestry, soupis rolí a seznam odehraných představení, které autor považuje za nejcennější doklady Řehákovy precizní a systematické herecké práce a o umělci mnoho vypovídají.

1. ŘEHÁKOVA CESTA K DIVADLU

1.1. Mládí, ochotnické začátky a první angažmá

František Řehák se narodil 4. října 1923 v Novém Bydžově. Již od útlého dětství jej rodiče vedli k amatérskému divadlu, neboť maminka byla vášnivá ochotnice a tatínek, který měl v Novém Bydžově kadeřnictví, se v divadle často uplatňoval jako vlásenkář a maskér. A tak už jako tříletý chlapec hrál František Řehák malou roličku v Langrově Periferii, spolu se svými sourozenci statoval v Našich furiantech a sám rád vzpomíná na své účinkování v banální operetě Vlastislava Antonína Viplera Na Svatém Kopečku. To tehdy ještě netušil, co to Svatý Kopeček je a že pod touto hanáckou horou stráví většinu svého života.

Po absolvování základní školní docházky nastoupil František Řehák do otcovské firmy, aby se tu vyučil kadeřníkem a především vlásenkářem. Protektorátní zákaz Sokola, jehož byli všichni z rodiny aktivními členy, znamenal pro dospívajícího Františka ještě větší přimknutí k ochotnickému divadlu. V roce 1941 se Divadelní jednota Jirásek Nový Bydžov účastnila celostátní přehlídky amatérského divadla Jiráskův Hronov se svou inscenací Štěpánkovy hry Nezbedný bakalář, ve které Řehák hrál střední roli jednoho z rakovnických studentů Rezavého Mendíka. Ve stejném roce bylo z několika divadelních spolků regionu (Chlumec nad Cidlinou, Mladá Boleslav, Nový Bydžov, Nymburk a jiných) vybráno obsazení do Klicperovy hry Lhář a jeho rod. Představení bylo speciálně nazkoušeno pro pátý ročník ochotnické přehlídky Klicperův Chlumec, který v té měl době především národně uvědomovací charakter,¹ a současně byla vypsána soutěž o nejlepší herecký výkon. Ve velké konkurenci nejvýraznějších osobností místního ochotnického herectví František Řehák zvítězil za roli Prokopa a kromě busty Eduarda Vojana si odnesl také definitivní rozhodnutí, že se bude ve svém životě věnovat divadlu a ničemu jinému.²

S některými dalšími členy Divadelní jednoty Jirásek založil František Řehák na počátku čtyřicátých let Studio mladých. Chtěli se vymezit „klasickému“ ochotnickému divadlu, toužili po divadle jiném, novém. Svou inspiraci hledali v díle Emila Františka Buriana a jeho „Děčku“, o kterém všem členům vyprávěla jedna členka Studia mladých, která studovala v Praze a Burianovo divadlo často navštěvovala.³ Právě ve Studiu mladých také František Řehák zakusil první spolupráci s profesionálními divadelníky. Za války, když byla česká divadla z úředního rozhodnutí protektorátní vlády uzavřena, byli ve zbrojovce v blízkých Skřivanech totálně nasazeni herci Tomáš Bok či Ivan Glanc. Tito herci nabídli Studiu mladých spolupráci v podobě přípravy recitačních večerů (nejprve uzavřených – směli tam chodit jen členové Divadelní jednoty Jirásek) a později pásem z antických monologů a dialogů. Na těchto večerech se podílela i herečka Zuzana Kočová, tehdejší členka známé zájezdové společnosti – Středočeské činohry Josefa Burdy, pozdější manželka Emila Františka Buriana. To vše podněcovalo Františka Řeháka, aby šel svou cestou – směrem k divadelnímu profesionalismu. I přes otcovy námitky, který po synovi požadoval, aby převzal rodinnou firmu, psal mladý muž dopisy kočovným společnostem, aby jej přijaly do souboru. Do Nového Bydžova tehdy jezdilo několik cestujících společností, např. Secova společnost, Primova skupina a především právě Středočeská činohra Josefa Burdy. Vybraní místní ochotníci v jejich představeních většinou účinkovali v nějaké malé roli, takže Řeháka znali a již v červnu 1945, tedy necelý měsíc po skončení druhé světové války, nastoupil František Řehák v Poděbradech do Burdova souboru. Jeho první rolí byl Kojazník ve hře Josefa Juříče Tugomer v režii Tomáše Boka, v hlavní roli s Jiřím Škobisem.⁴ Sezóna skončila a po vydání Zvláštního výnosu Ministerstva školství a osvěty o zrušení koncesí a produkčních licencí (6. června

1945), čímž byla činnost cestujících společností zakázána, a kočovní herci si museli začít hledat angažmá v kamenných divadlech.⁵

František Řehák hned na počátku následující sezóny odmítl nabídku Jihočeského divadla České Budějovice a stal se zakládajícím členem Středočeského divadla Mladá Boleslav. Do angažmá s ním šli Jiří Škobis a Ivan Glanc, herci, se kterými se znal již se svých studentských začátků, ale také např. tehdy ještě poloamatér Martin Růžek. Kolem Vánoc 1946 dostal Řehák povolávací rozkaz. Naštěstí se podařilo získat odklad a mladý herec směl odehrát sezónu do konce. Během své první „profesionální“ sezóny a současně jediné ve Středočeském divadle Mladá Boleslav odehrál Řehák 12 rolí a 2 záskoky.⁶ K významnějším úlohám patří Jiří Dandin v Molièrově Ošáleném manželovi,⁷ Nadporučík Lukáš ve Švejkovi, Emil ve Slaměném klobouku Voskovce a Wericha a opět role pro zkušenějšího herce Corundet v Maupassantově Tlustém andělu z Rouenu.⁸ Jak je vidět, František Řehák nepředstavoval jen milovníky a postavy mladých mužů, jak by se vzhledem k jeho věku dalo předpokládat, ale i role charakterní, zralé muže a starší postavy, které osobně preferoval před naivními mladíky už od svých hereckých začátků.⁹

V říjnu 1946 narukoval František Řehák na prezenční vojenskou služku do Pardubic, po půl roce byl převelen do Moravské Třebové. Zde se pak začal divadelně projevovat. Vystupovat v armádních pásmech, estrádách, se studenty připravoval recitační pořady, režíroval inscenace s vojáky i civilními ochotníky. Po roce základní služby zažádal o převelení do AUSu, jeho nejbližší nadřízený důstojník mu však odchod nepovolil. Na počátku roku 1948 byl celý útvar přeložen do Olomouce. Zde František Řehák nastudoval s vojáky hru Dalibora Cyrila Faltise¹⁰ Stanice Gordian,¹¹ se kterou se zúčastnili celostátní soutěže armádních divadelních souborů a získali první cenu. Zásadní význam měla ovšem

návštěva tehdejšího šéfrežiséra olomoucké činohry Rudolfa Kulhánka na představení 2. dubna 1948, který na základě zhlédnutého představení vyzval Řeháka ke spolupráci. Již 3. června 1946 zaskakoval František Řehák za herce Jiřího Maršálka roli Jiřího v inscenaci Všichni moji synové a hned poté mu vedení Městského divadla v čele s ředitelem Juliem Léblem nabídlo angažmá od začátku příští sezony.

1.2. První olomoucké angažmá a Divadlo Pracujících Gottwaldov

První role ve stálém angažmá v Městském divadle v Olomouci¹² byl Josef Václav Frič v inscenaci hry Miloše Václava Kratochvíla České jaro.¹³ Podle vlastních vzpomínek to byl velký neúspěch a obrovské zklamání.¹⁴ Po premiéře při veřejné diskusi s diváky byl Řehákův výkon označen jako předramatizovaný, vypjatý a jedním svým kolegou dokonce označen jako nevhodný.¹⁵

Záhy po únorovém komunistickém puči roku 1948 (20. března) schválilo Národní shromáždění nový divadelní zákon 32/48 sb., který mimo jiné obsahoval také nařízení, že všichni profesionální herci, kteří nemají konzervatoř, musí absolvovat zkoušky před komisí, která potvrdí jejich způsobilost pro profesionální divadlo. V komisi pro Olomouc zasedli mimo jiné Ota Ornest a Antonín Dvořák. Komise zhlédla představení,¹⁶ podrobila uchazeče praktickým zkouškám při osobním setkání a položila několik teoretických otázek. František Řehák u přezkoušení obstál a dostal certifikát potvrzující jeho způsobilost.

Ve třech sezonách svého prvního olomouckého působení odehrál František Řehák kolem třiceti rolí. Z těch nejvýznamnějších je třeba zmínit např. roli rváče Vlčka v Mahenově Jánošíkovi,¹⁷ velký protiúkol v podobě role Soleného ve Třech sestrách¹⁸ nebo postavu Hynce Ptáčka v Jiráskově hře Jan Roháč.¹⁹ I zde obsazovali režiséři Řeháka navzdory

jeho věku do rolí spíše charakterních a do postav starších mužů. Jistě to předznamenával i jeho fyzický vzhled - mohutná vysoká postava.

Významným milníkem v Řehákově hereckém zrání bylo setkání se sovětským režisérem Vasilijem Vasiljevem,²⁰ který působil v Olomouci v letech 1948 až 1950.²¹ Vasiljev inscenoval v Olomouci především ruskou a sovětskou klasiku a i když představoval vrchol psychologického realismu, pro mladé a začínající herce byl výborným pedagogem. Podle vlastních slov Františka Řeháka Vasiljev velmi ovlivnil celý herecký soubor té doby.²²

Řehák však nebyl v Olomouci příliš spokojen. Nebyl obsazován do rolí, jaké by si představoval. Režisérům, i když to byli jeho osobní přátelé, se zdráhal říci si o lepší úlohu, a tak začal přemýšlet o změně svého působiště. Brzy se naskytla příležitost v Divadle pracujících v Gottwaldově.²³ Přes četná varování, která jej zrazovala od přestupu do „slabšího“ divadla, se Řehák rozhodl. Vedlo ho k tomu několik důvodů. Za prvé že v Gottwaldově působila parta mladých lidí (některé z nich znal již z Mladé Boleslavi), kteří se chtěli vymezit vůči „klasickému“ oblastnímu divadlu, chtěli hledat jiné formy a být dostatečně revoluční. Druhým činitelem byl fakt o mnoho prozaičtější a výsostně praktický. V Gottwaldově nabídli Františku Řehákovi a jeho rodině byt. Protože v Olomouci bydleli s manželkou a malým synem u manželčiny rodiny, představa vlastního bydlení byla nejsilnější podnět a herec František Řehák nastoupil od nové sezony 1951/1952 do Divadla pracujících Gottwaldov.

Začátky v Gottwaldově byly podle vlastních slov stejně neúspěšné jako v Olomouci.²⁴ Dramaturgie byla jednostranně zaměřena především na autory východního bloku (Gusjev, Kornejčuk, Tchaj Djan – Čun) nebo na českou klasiku (Jirásek, Tyl a pod.) Ovšem s příchodem Jiřího Nesvadby²⁵ v roce 1953, poté, co se režisér Jiří Svoboda stal ředitelem divadla, nastal jistý obrat. Nesvadba ve svých režiiích používal

humor, ironii, satiru, což se doposud v inscenacích příliš nepreferovalo. Jiří Nesvadba inscenoval například hry: Pes na seně Lope de Vegy, Koho tlačí bota Georgije Mdivaniho, Molièrova Tartuffa či Gogolovu Ženitbu. Spolupráce režiséra Jiřího Nesvadby s hercem František Řehákem byla z obou stran velmi kladně přijímána. Řehákovi vyhovoval Nesvadbův režijní styl a smysl po humor v inscenaci, Nesvadba zas oceňoval otevřený a energický přístup mladého herce. František Řehák sám vzpomíná, že Nesvadba v něm formoval komediální polohy jeho herecké osobnosti.²⁶

I když František Řehák nastoupil do Divadla pracujících plný revolučního nadšení, během několika sezon přišlo vystřízlivění. Soubor, který tvořily osobnosti jako například herci a herečky Jiří Adamíra, Otto Šimánek, Josef Langmiller, Jiří Holý, Marie Rovenská, Valerie Kaplanová, Božena Böhmová či zmiňovaní režiséři Jiří Svoboda, Jiří Nesvadba a další režisér Svatopluk Skopal, se razantně měnil, určitou dobu dokonce hrozilo, že Gottwaldovské divadlo se stane jakousi pobočkou ostravské činohry. Původní budovatelský entuziasmus se začal vytrácet. Navíc podmínky sálu, kde Divadlo pracujících hrálo, byly značně nevyhovující. Řehákovi taky postupně přestal dostačovat způsob práce režiséra Svatopluka Skopala,²⁷ který byl výtečný pedagog a autorita pro mladé začínající herce, ale jeho přístup a až jakési kantorské poučování spolupráci s ním značně ztěžovalo. To všechno začalo ve Františku Řehákovi vyvolávat nutkání opět změnit své působiště. Vždy zastával názor, že herec by neměl dlouho zůstat na jednom místě, v jednom angažmá. Že je pro něj přínosné potkávat nové lidi, jiné kolegy, seznamovat se s novými místy, divadly. A jen tak může svoje herecké prostředky náležitě kultivovat a celkově se vyvíjet.²⁸ Z šedesáti rolí, které František Řehák odehrál ve svých osmi sezónách v Gottwaldově, jmenujme alespoň Nila v Gorkého Maloměšťácích,²⁹

Maršála v Čapkově Bílé nemoci,³⁰ Bláhu v Našich furiantech³¹ či Petruccia ve Zkrocení zlé ženy.³²

První polovina padesátých let dvacátého století je poznamenána nadvládou socialistického realismu, který byl v divadle vymezen pojmy „ideovost“, „realistický výraz“ atd. Vše, co se na jevišti odehrávalo, muselo být připodobněno empirické realitě. Jako ideologie sloužil značně doformován Stanislavského systém, který „Stalinská“ kulturní cenzura notně zjednodušila a přizpůsobila svým účelům. „Stanislavský“ byl uplatňován křečovitě za každou cenu a dosti schematicky. Funkci jakési vzorové scény socialistického realismu plnilo pražské Realistické divadlo, které bylo v roce 1953 věnováno akademikovi Zdeňkovi Nejedlému a přijalo i jeho jméno.³³

Metody herecké práce v Divadle pracujících se z pochopitelných důvodů doktríně socialistického realismu zcela podřizovaly. Herci dokonce absolvovali teoretické přednášky o Stanislavského „systému“, podle kterého ztvárňovali své role. Jako přípravu pak psali obsáhlé životopisy svých postav z materiálu dramatického díla či historického kontextu. František Řehák vzpomíná např. na studium role Nila z Maloměřtů. Při práci na monologu ze čtvrtého dějství o nočních jízdách na lokomotivě a sršících jiskrách se chtěl co nejvíce přiblížit autenticitě pocitu mladého strojvedoucího a domluvil si v Otrokovicích noční projížďku v kabině parní lokomotivy. Osobní zážitek se promítl do jevištní akce. „Nepotřeboval jsem žádné vnitřní naladění, stačilo si vzpomenout. Nebylo důležité vytvářet popisný obraz vnějších jisker, ale objevit v sobě ty vnitřní.“³⁴

V roce 1958 se tedy začíná plně poohlížet po jiném angažmá. Na představení Taková láska Pavla Kohouta³⁵ přijíždí 10. října 1958 šéf olomoucké činohry Karel Novák, který už Řeháka viděl ve Zkrocení zlé ženy na shakespearovském festivalu v Olomouci (29. června 1958) a jako Maršála v Bílé nemoci již v roce 1956. Novák měl rád velké herce

– „chlapáky“. František Řehák mu vyhovoval jak svým fyzickým vzhledem, tak hereckými prostředky a proto mu nabídl, zda by na zkoušku nehostoval v olomoucké inscenaci Bílé nemoci. I když hrál Řehák Maršála naposledy v červnu 1956, nabídku rád přijal a téměř beze zkoušky (na nedělní zkoušku před představením se dostavili pouze čtyři herci)³⁶ zaskočil v Prostějově v roli Maršála 2. února 1959.³⁷ Karel Novák nemohl ještě Řehákovi nabídnout angažmá; měl sice o herce zájem, avšak musel čekat, až se pro něj uvolní místo. To se však brzy stalo a od začátku sezóny 1959/1960 se František Řehák stává podruhé členem olomoucké činohry.³⁸

1.3. Podruhé v Olomouci

Činohra Divadla Oldřich Stibora³⁹ zažívala v druhé polovině padesátých let druhé vrcholné období své poválečné historie.⁴⁰ S uměleckým šéfem Karlem Novákem tu v silném souboru působila plejáda hereckých osobností jako například Kamil Marek, Radúz Chmelík, Otakar Vážanský, František Šec, Bohuslav Čáp, Ilja Racek, Zora Rozsypalová, Slávka Budínová, Věra Bublíková a mnozí další. S některými se František Řehák znal ze svého minulého působení v Olomouci, proto to byl i po osmileté pauze plynulý návrat. Ovšem s hereckými příležitostmi to ze začátku příliš uspokojivě nevypadalo. Řehák nejprve přebral několik rolí za odcházející kolegy, ale vlastní „vstupní“ role, na kterou čekal, zatím nepřicházela. Až po několika měsících mohl dokázat své síly v inscenaci Leonovovy hry Zlatý kočár,⁴¹ kde ztvárnil hlavní roli a partnerkou mu byla tehdejší první hvězda olomoucké činohry Slávka Budínová. Zkouška ohněm, podle Řehákových vlastních slov, dopadla dobře.⁴² Poté ještě následoval Strážník v Dobrém člověku ze Sečuanu⁴³ a tím se Řehák zařadil do skupiny charakterních herců a začal dostávat spíše dramatické postavy, které většinou ztvárňují herci středního věku.⁴⁴ Pak ovšem přišel propad.

Celé dva roky (tedy až do února 1962) byl Řehák obsazován většinou do malých rolí nebo ne příliš výrazných. Řehákova situace se příliš nezlepšila ani po odchodu uměleckého šéfa Karla Nováka do pražského Divadla Emila Františka Buriana v roce 1960.⁴⁵ Výjimkou byla jen role pekaře Artura v československé premiéře hry Eduarda di Filippa Starosta čtvrti Sanitá,⁴⁶ která dokonce zahájila Řehákova jednání s režisérem Radimem Kovalem o jeho případném odchodu do Ostravy, ke kterému nakonec nedošlo. Od začátku nové sezony 1962/1963 nastupuje jako stálý režisér činohry Divadla Oldřicha Stibora Karel Pokorný. A tato sezóna je pro herce Františka Řeháka zlomová a zásadní. Je totiž obsazen do role Smrt'áka ve hře Josefa Topola Konec masopustu, do role, která předznamenala jeho životně zásadní setkání – setkání s režisérem Otomarem Krejčou.

2. SMRTÁK A WILLY LOMAN

2.1. Smrták v Konci masopustu

2.1.1. Konec masopustu v Olomouci

Josef Topol představuje k kontextu dramatiky druhé poloviny dvacátého století nesporně pozoruhodný zjev i jistou „nezařaditelnost“. V kontextu české literatury působí osamoceně a výjimečně, mimo jiné svým básnickým jazykem a specifickému přístupu k utváření dramatického příběhu.⁴⁷ Jako dramatika jej objevila tzv. dramaturgická dílna Otomara Krejči. Krejča v pozici šéfa činohry Národního divadla v letech 1956 – 1961 se snažil spolu s dramaturgem Karlem Krausem „rozrazit zaběhnuté postupy tehdejší dramaturgie a zainteresovat pro divadlo nové autory“.⁴⁸ Hledali nové dramatiky či nabádali k psaní dramat významné básníky té doby (např. Františka Hrubína), čímž podněcovali vznik nových dramatických děl. Pro uvedení problematiky a nahlédnutí do tvůrčí dílny dramatika, který byl Řehákovi nejen autorem, ale posléze v Divadle za branou i režisérem, jen stručně představme postavy a naznačme fabuli hry, o které Karel Kraus píše jako o „vrcholném díle české poválečné dramatiky“.⁴⁹

Ve vesnici se chystá masopustní maškarní průvod, jehož jakýmsi „organizátorem“ je holič Smrták, manipulátor a agilní štěnice, který je navenek s každým kamarád. Jeho protikladem tu je hrdý a nepřizpůsobivý rolník Král, jež je ve vsi posledním soukromým hospodářem a nenechá se za žádnou cenu přemluvit k vstupu do JZD. Když maškary v čele s Husarem – nepsaným vůdcem průvodu – donesou na jeho statek Králova duševně zaostalého syna Jindřicha jako „Nebožtíka“ masopustního procesí, dojde ke konfliktu a Král maškary, které si z něj utahují, vyžene ze svého pozemku.

Na konec masopustu přijíždí do vesnice také vnuk místí „milostpaní“ Rafael za svou láskou Marií, dcerou Františka Krále.

Rafael touží setkat se s Marií, chce s ní odjet do Prahy, vypůjčí si na zábavě Husarův kostým, aby si s Marií mohl zatančit. Jindřich se Husarovi chce pomstít, protože se maškary vysmáli jemu i jeho otci, „když pohřbívali soukromý sektor“, a proto se vydá za Rafaelem, v němž podle kostýmu vidí Husara. Rafael v sebeobraně a víceméně náhodou Jindřicha zabije. Scénou „výslechu“ Rafaela před Královou chalupou končí.⁵⁰

Topolova hra Konec masopustu představuje stejně jako její autor jistou výjimečnost a nezařaditelnost. Není to jen vesnické drama. I když na první pohled zobrazuje obyčejnou každodenní hmatatelnou realitu, ve skutečnosti nabízí mnohem víc. Především komplikované lidské vtahy ať už milostné, rodinné, politické, či sousedské. Z dnešního pohledu již není příliš aktuální téma kolektivizace, které vyčnívalo ze hry v době svého vzniku; dnes toto téma odchází do pozadí a ukazuje se, že slouží víceméně jen jako pozadí pro jednání a vztahy postav hry, které se zdají být pro současného diváka či čtenáře jednou z nejpodstatnějších součástí Topolova dramatu. Z toho také vyplývá, že postavy hry skýtají bohatý potenciál pro herecké naplnění. Není naším cílem charakterizovat všechny postavy, abychom zdůraznili jejich komplikovanost a zvláštnost. Výraznou devizou hry je také Topolův básnický jazyk.

K množství úvah a myšlenkových podnětů přispívá také samotná přítomnost masopustních maškar, jenž rozprostírá velké pole otázek na téma lidská identita, spontaneita, svoboda a výsostné téma Topolovy hry – hledání své vlastní bytosti, svého vlastního já a pokus přiblížit se k němu co nejvíc – neboť „(...) Pod maskami jsou tu lidé lidmi a bez masek maškarami“.⁵¹ Stejně tak by za bližší ohledání stála sama struktura dramatu, prolínání dvou rovin masopustní a „civilní“, kde maškarní průvod přebírá dimenze jakéhosi chóru a hře dává rozměr téměř antické tragédie. Právě proto se budeme věnovat jen samotné

inscenaci Konce masopustu a především roli Smrtáka v podání Františka Řeháka.

Dramatickou novinku Josefa Topola Konec masopustu, napsanou roku 1962, se podařilo začlenit do dramaturgického plánu již na jaře 1963, čímž si olomoucká činohra vydobyla prvenství a uvedla Konec masopustu jako československou premiéru. Proč nepřijalo hru Národní divadlo, když dramatik Topol zde v Krejčově režii debutoval již v roce 1959 hrou Jejich den? Otomar Krejča se v roce 1961 vzdal postu šefa činohry Národního divadla, byl k tomu donucen vedením divadla, které bez jeho vědomí propustilo dramaturga Karla Krause. Krejčova a Krausova dramaturgie plná českých dramatických novinek i klasických titulů postrádala socialistické budovatelské nadšení a Krejča sám začínal být „partajním dohlížitelům“ nepohodlný svou přílišnou samostatností v interpretaci. Hra autora, který vyšel z Krejčovy a Krausovy dramaturgické dílny byla pro nové vedení činohry trnem v oku, a proto její uvedení neustále oddalovalo. Karel Kraus, který poté působil v Divadle Oldřicha Stibora jako externí dramaturg (1961 – 1964),⁵² nabídl Topolovu v pořadí třetí hru šefovi olomoucké činohry Jiřímu Svobodovi. Předvídavý dramaturg Kraus velmi dobře rozpoznal sílu Topolova textu a objevil v něm potenciál, který by se na jevišti mohl proměnit ve výjimečnou inscenaci.

Konec masopustu byl potom mnohými divadelními i literárními vědci označen za jedno z nejlepších dramat české poválečné tvorby. Kritik ze Svobodného slova píše o Topolovi toto: „(...) Na další hru nechal divadla čekat několik let. Vyzrál v té době a odvedl-li v ‚Jejich dnu‘ práci aspirantskou, je ‚Konec masopustu‘ (...) prací kandidátskou, jež otvírá dveře k mistrovství.“ Svůj obdiv neskrývá ani Sergej Machonin v Literárních novinách: „Ve skutečnosti je to podle mého názoru nejcennější, nejodvážnější i nejdůslednější pokus naší poválečné dramatické tvorby napsat drama, které by bylo bez chůd, bez podpor,

bez ideového lešení, bez zjednodušování a vulgarizace čehokoli, bez chladného konstruktérství skutečně právo životu, jeho proměnlivé podobě, ale i jeho základní pravdě a základnímu směřování k nové socialistické, to jest v dějinách poprvé lidské podobě.“⁵³

Avšak ani kritikova angažovaná slova adorace nemohou dokázat kvalitu dramatu jako sama jevištní praxe. Hned po olomoucké premiéře 27. dubna 1963 ve společné režii Otomara Krejči a Jiřího Svobody následovala lavina „Masopustů“ po celých Čechách a Moravě. Ještě tutéž sezónu v Městském divadle Kolín 22. června 1963 v režii Ladislava Panovce. V příští sezoně uvedlo Topolovu hru 9 divadel,⁵⁴ až v následující sezoně se konečně podařilo Krejčovi prosadit Konec masopustu do Národního divadla⁵⁵ – 14. listopadu 1964 a poté následovaly ještě inscenace v Divadelním studiu JAMU v Brně 16. prosince 1964 – režie Milan Pásek a na dlouhou dobu poslední inscenace této hry 11. května 1965 v Krajském divadle procujících v Mostě – režie Zdeněk Buchválek.⁵⁶ Je tedy zřejmé, že dramaturgie mnohých divadel vsadily na hodnoty Topolova textu, na momentální aktuálnost jeho témat, a z Konce masopustu se tak (jistě právem) stala jedna z nejhranějších her tehdejší doby. Nutno ještě jednou podtrhnout fakt, že do repertoáru Národního divadla se dostalo toto drama až 14. listopadu 1964 tedy rok a půl po svém prvním uvedení jako v pořadí dvanáctá inscenace titulu! Konec masopustu představuje jeden z klíčových bodů Krejčovy kariéry, neboť to byla na dlouhou dobu jeho poslední režie v Národním divadle.⁵⁷

Soubor činohry Divadla Oldřicha Stibora začínal po premiéře Schillerových Úkladů a lásce⁵⁸ pod vedením šéfa činohry Jiřího Svobody zkoušení Konce masopustu. Po dvou třech týdnech, kdy má inscenace za sebou již čtené a první aranžovací zkoušky, přijíždí do Olomouce delegace pražských umělců. S externím dramaturgem

olomoucké činohry Karlem Krausem a autorem hry Josefem Topolem se objevil i Krausův dlouholetý spolupracovník, režisér Otomar Krejča, který Topolovu práci dobře znal a Konec masopustu sám chtěl uvést na jevišti Národního divadla. Po zhlédnutí (nedělní) zkoušce začal dávat Krejča připomínky, co doplnit, změnit... Nakonec zůstal ještě jeden den a pak další. Víceméně přebíral po Svobodovi funkci režiséra a inscenaci spolu dozkoušeli.⁵⁹ I když i v programu je jako režisér uveden Svoboda a Krejčovo jméno v řádku „Umělecká spolupráce“,⁶⁰ de facto dovedl jevištní dílo před diváky Otomar Krejča.⁶¹ Zkoušení dále probíhalo pod vedením náročného režiséra velmi intenzivně. Zkoušelo se i v sobotu a neděli, v nadstandardních časech a s velkým nasazením všech zúčastněných.⁶²

Neobvyklého přístupu k přípravě nové inscenace si povšimnul i místní tisk: „V posledních týdnech před premiérou bylo ve Velkém divadle obzvláště rušno. Nová hra si vyžádala mnoho neobvyklých příprav jak ve scénografii, tak v herecké práci. Zkoušelo se propojení uměleckých i technických složek v jeden celek. (...) Proto tolik houževnatého zápolení celého činoherního souboru během zkoušek na inscenaci Konec masopustu.“⁶³ Není se čemu divit. Krejča byl v té době již známá osobnost, herec, režisér a bývalý šéf činohry Národního divadla s pověstí energického divadelníka vyžadujícího obrovské nasazení nejen fyzické, ale i myšlenkové. Takovýto způsob hereckého vedení Řehákovi velmi vyhovoval. Jako herec, který se nikdy nebál riskovat a brát svou práci opravdu vážně, se vrhal do hledání své role s velkou chutí a naprostou důvěrou v režijní koncepci i přesto, nebo možná právě proto, že Topolova hra byla dost komplikovaná a na představitele postav dosti náročná. Za režisérem Krejčou šel dokonce tak důvěřivě, že mu až někteří kolegové a kamarádi vyčítali, že „šel Krejčovi moc po vůli“.⁶⁴

Premiéra inscenace se odehrála ve Velkém divadle 27. dubna 1963 a z dalších spolupracujících inscenátorů jmenuje ještě alespoň scénografa Josefa Svobodu, Irenu Nývltovou kostýmní výtvarnici, hudebního skladatele Jana Klusáka (všichni se podíleli i na inscenaci v Národním divadle) a choreografa Pavla Šmoka. Nejen fakt, že se jedná o českou dramatickou novinku, ale i přítomnost známých a renomovaných inscenátorů, pochopitelně vzbudily pozornost u odborné veřejnosti celé země.

Přestože valná většina recenzentů a autorů dává ve svých příspěvcích největší prostor hře samotné a inscenace se dostává mírně do pozadí kritického zájmu, dá se vystopovat většinou nadšené přijetí a uznání kvalitního jevištního díla olomouckého souboru. „Otomar Krejča vyjádřil s olomouckým souborem (...) celý významový svět Konce masopustu a dal mu na jevišti pečeť obrazivosti, básnicích z týchž zdrojů, z nichž vznikla hra. (...) Režisér, který bývá označován za ‚uchvatitele‘ dramatiků, osvědčil zde pokoru služby dílu, které naplňuje bez ctižádosti navýšit se nad ně – na rozdíl od většiny dalších inscenátorů.“⁶⁵ Eva Uhlířová ve své reakci dále podtrhuje vyrovnanost obou poloh inscenace (masopustní i civilní – nemaškarní). Ani jedna druhou nepřebíjí, nepohlí. „V Olomouci se nehraje žádné ‚vesnické drama‘ o našem posledním furiantovi ani ‚lidová suita‘, leč právě to, co Topol stvořil: organická jednota dvou srostitých básnických vrstev, z nichž jedna ozvláštňuje druhou, povyšujíc tak prostý příběh v drama, všednost v poezii a objevujíc jako přirozenou atmosféru prostoty a ryzosti (...).“⁶⁶ V Lidové demokracii se můžeme dočíst: „Konec masopustu uvedlo olomoucké Divadlo O. Stibora a dosáhlo touto inscenací, na níž má největší podíl O. Krejča (...), jednoho ze svých největších úspěchů vůbec. Herci se vypjali k velkému výkonu, na němž je patrné zaujetí, s nímž Topolovu hru studovali. Jednu z nejlepších her české poválečné produkce. Pražská dramaturgie má co dohánět.“⁶⁷

Samozřejmě ne všechny reakce byly bezvýhradně kladné bez smítka pochybnosti či upozornění na problematické místo. Alena Urbanová ve svém článku (který ovšem spíš než by kriticky hodnotil olomouckou inscenaci, osočuje dramaturgii pražské první scény z přehlížení takové dramatické hodnoty, jakou Topolova hra bezesporu je) poukazuje na příliš viditelné režijní vedení. „Tato poeticky vypjatá hra (...) znamenala pro soubor olomoucké činohry naprosto mimořádný nárok. Herci věděli, jakou hodnotu mají v rukách, napjali všechny své síly. Vzniklo představení v Olomouci vysoko nadprůměrné. Přece však v něm cosi vadí – precizní režisérská práce je příliš vidět... lešení koncepce režiséra zůstává však mnohde obnaženo, záměr nenaplněn skutečným, bohatým scénickým životem. Tím pronikl do celku představení chlad, který nesvědčí Topolově poezii.“⁶⁸ Leoš Suchařípa v Divadelních novinách hodnotí inscenaci z hlediska tehdejší tvorby Divadla Oldřicha Stibora a přiznává mu neobvyklost a nadprůměrnost, avšak z hlediska nároků, které Topolova hra klade před divadlo jako takové, je o něco přísnější. „(...) Konec masopustu patří ke špičkovým výkonům souboru, znamená etapové vítězství na dosavadní tvůrčí cestě, neboť je v řadě hereckých výkonů velmi precizní a přesvědčivý. ... technická stránka inscenace je nedokonalá, vznikají zbytečné prodlevy, nástupy maškar jsou chaotické. (...)“⁶⁹ Nutno podotknout, že jiný hodnotitel neshledává tyto technické problémy za zásadní a dokonce píše: „Technické zdokonalení scény umožnilo plynulé prolínání maškarády s vlastním dějem, napětí rostlo od obrazu k obrazu, postavy se rozehrávaly za plynulého rozvíjení vzájemných vztahů.“⁷⁰ Kritik z Lidové demokracie shrnuje, že i když Olomoucké nastudování „nevybrousilo do plného lesku všechny plochy a plošky tvaru, reprodukovalo tento tvar adekvátně a až na výjimky bez zdrsnění. (...)“⁷¹

I přes několik výtek, poznámek a nesouhlasných soudů, vyplývá z výčtu reakcí, že olomoucká inscenace Konec masopustu byla

významnou událostí a důležitým bodem v historii Divadla Oldřicha Stibora. Jaromír Jedlička uzavírá svůj článek v Nové svobodě: „Byla to umělecká událost, jejíž význam daleko přesahuje oblast působení olomoucké scény.“⁷² Především to však byla událost v životě herce Františka Řeháka.

2.1.2. Role Smrtáka

O žádné z rolí Komédie Masopustu nemůžeme s jistotou a plným přesvědčením říci, že je kladná nebo záporná, hodná nebo zlá. I když se dramatik záměrně snaží zezáčátku postavy předznamenat znaménkem plus či mínus, dalším postupným setkáváním s figurami poznáváme, že postavy a jejich umístění na ose dobro – zlo jsou problematičtější, než se zprvu zdálo. V každé postavě je něco dobrého i zlého, něco lidsky silného i slabého.

Role holiče Smrtáka je tu však jakýmsi nejčistějším spodobněním negativních vlastností člověka, jeho zákeřné slabošské síly, slizkého prospěchářství, vyprázdněné povrchnosti. „Napovrch šarmantní, vtipný, pohotový nápaditý středočeský Figaro.“⁷³ Ovšem uvnitř (pakliže připustíme, že uvnitř Smrtáka vůbec něco je), manipulátor, pletichář a opravdová zrůda. „Odhalíme-li podstatu jeho existence a činnosti, objeví se škůdcovství děsivých rozměrů, aktivní zlo. Smrták v holičském plášti je lokalizované a dočasné nebezpečí; Smrták jako princip ohrožuje samu možnost lidského soužití na světě.“⁷⁴

Karel Kraus dále výstižně pojmenovává tuto Smrtákovu ambivalentnost: „Topol vytvořil v Smrtákovi naoko sympatickou figuru s neodolatelně komickou razancí i rezonancí. A do této okouzující podoby ‚malého českého lumpa‘ vtěsnil zlo téměř nadživotních rozměrů.“⁷⁵ Ve své studii nazvané Topolův pokus o dorozumění

objevuje Kraus konfliktní podstatu hry právě v boji mezi Králem a Smrtákem. „Smrták je nepolapitelný, protože jedná vždy prostřednictvím jiných. (...) Nejnápadnější formou holičovy prázdnoty je pohyb. Těkáním a přeskupováním, ustavičnou manipulací jako by Smrták stále někde hledal sám sebe, jako by se nepřetržitým zasahováním a vměšováním vždy znovu ujišťoval, že skutečně je.“⁷⁶

Krejčovo pojetí Smrtáka se samozřejmě nevychyluje daleko od předchozích úvah. Zápis Heleny Glancové o Krejčově režijním výkladu postavy nám podá další pozoruhodný obrázek o bohatosti a potenciálním prostoru pro herecké ztvárnění.

„(...) Smrták je nezvládnutelně, neudolatelně živý, avšak jen proto, že je ve skutečně mrtvý. Je dokonale vyprázdněný, dutý, nedýchá v něm, neobrací se ke světlu ani jediné lidské hnutí, ani střípek soucitu, ani hrstička tepla, ani stín slušnosti.

Mluví a mluví, vykonává a vykonává, šmejdí, ryje, podněcuje, vrtá, nastražuje, organizuje, zařizuje, stará se, intrikuje – neustále, neúnavně. Hned usměvavý, hned vyděšený, hned nafoukle sebevědomý... Jeho charakter, jeho názor, jeho zásady se vymykají jakékoli míře, jakékoli charakteristice. Slyší, vidí, vnímá jen to, co chce, a jen to, co nechtějí druhí, jeho oběti... Jeho štěničí mizernost mu nedovolí zavázat se čemukoli, oddat se, spřátelit se s kýmkoli. Není možné ho urazit, není možné ho zbít. Všechno a všechny si přivlastňuje. Vždy má kam ustoupit, kam se schovat. Je nezměrně přizpůsobivý. Žije jen prostřednictvím druhých a z nich. (...) Bojí se opravdovosti jako čert kroupky. Mstí se všemu opravdovému – ušlechtilějšímu názoru, hlubšímu citu, jemnějšímu vztahu, bolesti, smutku, víře, mravu.

Uprostřed obce stojí provokativně osamělý a cizí, ale je všudypřítomný. Bez něho by všem něco chybělo. Nikdo ho nemá rád, ale je s ním veselo. Jeho kruté žertěřství ulehčuje všem v jejich vlastním smrtáctví. Zdá se, že to dobře ví. (...)“⁷⁷

František Řehák se zdál přesným představitelem bezcharakterního holiče. Vysoká mohutná postava, která by mohla přinést jakousi neohrabanost, v kombinaci s aktivním pohybem a energií, která dává do pohybu tělo herce, jehož je potom, plně dle vlastností postavy, „všude plno“. Jeho bílý holičský plášť vlaje po scéně a přináší stín do životů všech ostatních postav. V Řehákově jakoby prostém venkovském výrazu záměrně nepříliš vzhledného obličeje se střídal bodrý úsměv, obraz ustrašené malosti i tušený úšklebek povýšenosti. Z obličeje je též jasně pozorovatelný předstíraný zájem o vyslechnutí či zamračené zamyšlení.

Z několika mála fotografií, které měl autor k dispozici, lze také vyčíst již zmiňovanou Smrtákovu ambivalentnost především ze dvou druhů gestického výrazu. V první poloze Řehákových gest můžeme vysledovat jakousi staženost dovnitř sebe sama, ruce jsou složeny v klíně, popřípadě vsunuty do kapes kalhot, tělo v uvolněném postoji či posedu. Z této polohy Řehákova Smrtáka vyzařuje jakási předstíraná ušlápnutost a pokora, hraná vnímavost a pasivita. Druhá poloha naopak nabízí otevřená rozevlátá gesta (rozevřené paže, různé vychýlené postoje při držení těla, lehce přikrčené nohy v kolenou atd.), z nichž tušíme přítomnost zaznamenaného pohybu. Z této polohy cítíme Smrtákovu aktivní, jakoby nabízející hranou vstřícnost, otevřenost, bodrost.⁷⁸

Kritické hodnocení Řehákova výkonu sice není jednoznačně bezproblémové, ale většina příspěvateľů si jeho role, někdy více někdy méně, povšimla. Jaromír Jedlička vyzdvihuje několik herců za překvapující úroveň hereckého provedení „... a zejména mazaný holič Smrták Fr. Řeháka, to byli živí dnešní lidé se všemi svými klady i zápory.“⁷⁹ Kritik Svobodného slova označil za nejlepší výkony celé inscenace kromě Libuše Štědré v roli Marie právě Františka Řeháka v roli holiče Smrtáka.⁸⁰ Kritik Lidové demokracie také vyzdvihuje

Řehákův výkon, jen podotýká, že by „měl ze svého Smrtáka odstranit jen těch několik překresů...“⁸¹ Ještě o něco přísnější je pak Sergej Machonin, který přiznává hercům Řehákovi, Procházkovi a Vlčkovi kus odvedené cenné práce, ale současně podotýká, že jejich postavy „nejsou koncepčně dořešeny a mají vážné problémy.“⁸² A Leoš Suchařípa vytýká některým hercům mimo jiné i Řehákovi, že „jako by stále předznamenávali své postavy ideovým znaménkem plus nebo mínus – jejich charakteristiky jsou příliš zřejmé na první pohled, existují samy o sobě, jsou všeobecně divadelní, nerostou ze souvislostí vztahu k různým postavám hry.“⁸³ I z těchto několika reakcí vyplývá, jak různé mohou být soudy různých recenzentů – různých lidí. Eva Uhlířová v Divadelních novinách naopak vyzdvihuje Řehákova Smrtáka do výšin nezapomenutelných výkonů: „František Řehák, první Smrták Konce masopustu, vytvořil výkon, vzpírající se výjimečným obsahovým bohatstvím, virtuozitou hereckého sdělování odstínů psychofyzické podoby postavy jakékoli stručné charakterizace.“⁸⁴

Sám herec vzpomíná na roli Smrtáka především jako na krásnou práci s velkou režijní osobností. Ve svém seznamu odehraných představení má u premiéry Konce masopustu poznámku: „Olomouc, premiéra, velký úspěch – i můj!“⁸⁵

S rolí Smrtáka František Řehák i hostoval v jiných divadlech. Například v Pardubicích 20. března 1964 a také v Národním divadle v Praze (ve Stavovském divadle) 22. listopadu 1964.⁸⁶ Podle vlastní vzpomínky chtěl Krejča prosadit, aby Řehák pohostinsky hrál v pražském nastudování vícekrát, avšak z různých důvodů k tomu již nedošlo. Jak se Řehák domnívá, jedním z nich byla i nevole pražského představitele této role.⁸⁷

2.2. Willy Loman ve Smrti obchodního cestujícího

Postava Smrťáka v Konci masopustu znamenala v kariéře Františka Řeháka jakousi první z velkých rolí, které v krátké době po sobě následovaly. Hned na začátku další sezóny se objevil František Řehák v úloze doktora Hellemeiera v Čapkově hře RUR,⁸⁸ ve které režisér Pokorný upustil od tradičních představ a inscenoval ji jako „realistické drama blízké budoucnosti. Vedl herce k téměř civilnímu projevu, v němž vynikaly charakterové rozdíly jednotlivých postav a zejména jejich vztahy daleko výrazněji, než tomu bývalo v minulosti.“⁸⁹ Z hereckých výkonů ocenil Jaromír Jedlička právě Františka Řeháka jako doktora Hellemeiera.

Hned v další inscenaci anglické komedie autorů Keitha Waterhouse a Willise Halla Billy Ihář si Řehák zahrál otce titulního hrdiny slabošského, ulhaného Billyho.⁹⁰ V této roli sám herec s největším zaujetím hrál scény se synem Billym, které oběma protagonistům dovozovaly na mnoha místech volněji improvizovat v textu.⁹¹

Z dalších významných výrazných rolí připomeňme ještě např. Macduffa v Shakespearově Macbethovi⁹² a prvního radního Buška v Našich furiantech.⁹³ Inscenaci předního herce Národního divadla sice Jiří Stýskal vytýká nevyrovnanost ve výkonech a stylovou nejednotnost a poukazuje tak na výhody i nevýhody i nevýhody herecké režie,⁹⁴ ovšem uznává, že „nové rysy přináší do své role Fr. Řehák. Nevadí, že jeho Bušek je protitradičně mladší, než bývá v jiných inscenacích. Je hlučnější, pohyblivější, jak to vyplývá z charakteru sedláka-furianta a zároveň náruživého pytláka.“⁹⁵

Nemělo by se zapomínat ani na titulní roli Dürrenmattova Franka V.⁹⁶ a úsměvnou poznámku si zaslouží i role Sira Gaspara v komedii Williama Wycherlyho Panička z venkova.⁹⁷ Režisér Jaromír Pleskot tuto hru inscenoval již v Městských divadlech pražských. A ještě během

zkoušení olomoucké verze požádal Řeháka, aby hostoval svou roli na zájezdu Městských divadel pražských v Lipnici. Jelikož koncepce, dekorace i aranžmá byly úplně stejné – dalo by se říci, že olomoucká inscenace byla dokonalá kopie té pražské – František Řehák odehrál záskok ještě dva týdny před premiérou v Olomouci.⁹⁸

Samostatnou kapitolu je nutno věnovat roli, kterou Řehák považuje za nejlepší v celé své herecké kariéře. Willy Loman v Millerově dramatu *Smrt obchodního cestujícího*.⁹⁹ I když Pokorného výklad směřoval spíše k obecné kritice amerického kapitalismu a *Smrt obchodního cestujícího* se neinscenovala jako problém současného člověka kdekoli ve světě, Řehákovým východiskem celé role bylo brát Lomana jako zraňovaného malého člověka a především jako otce dvou synů.¹⁰⁰ Vše, co Loman dělá, je vlastně pro ně, pro jeho děti. A vše co František Řehák jako Willy Loman svým synům říkal, to jako by říkal svým biologickým dětem.

Během zkoušení přistupoval František Řehák k představitelům synů Biffa a Happyho, nováčkům olomouckého souboru Ladislavu Marečkovi a Aloisi Švehlíkovi veskrze „otcovsky“. Jako zkušený herec zkoušel sám dialogy se syny bez přítomnosti režiséra. Podal tak výrazným způsobem pomocnou ruku jak nezkušeným mladým kolegům, tak režisérovi Pokornému, který neměl na detailní práci s mladými herci čas.

Fotografie Františka Řeháka v roli Willyho Lomana často zobrazují jeho zamračenou tvář, ze které vyplývá Lomanova ustaranost. Z výrazu rezignace a bolesti lze vyčíst také beznaděj a zoufalství zlomeného člověka.¹⁰¹

Publikum přijalo inscenaci i výkon Františka Řeháka nadmíru příznivě. I většina kritiky se vyslovila velmi kladně. „Nedělní premiéra

zanechala u obecnstva hluboký dojem.“¹⁰² Jaromír Jedlička ve Stráži lidu píše, že diváci na premiéře byli „strženi hloubkou a pravdivostí těch dvou jednání, do nichž Miller s obdivuhodným mistrovstvím soustředil vše, co přimělo Willyho Lomana k tragickému úniku ze světa, v němž byl všem – i sobě – cizí.“¹⁰³

Samotný Řehák byl za svou roli kritikou velmi příznivě ohodnocen. „Obchodní cestující Willy Loman, v podstatě dobrý člověk, jenž se snaží vidět smysl života v úspěchu svých dětí, utmáčený, bez skutečné perspektivy, má ve Františku Řehákovi znamenitého interpreta.“¹⁰⁴ „V inscenaci režiséra Karla Pokorného zůstává ve hře Loman dominující postavou. (...) Vytvořit roli Willyho Lomana klade vysoké nároky na herce. František Řehák se tohoto úkolu zhostil s vysokou uměleckou interpretací.“¹⁰⁵ A opět Jedlička: „František Řehák dostal s rolí Willyho Lomana velkou příležitost, která ho podnítila k mimořádnému výkonu, strhujícímu hlediště k lidské účasti na osudu hrdiny hry.“¹⁰⁶

Jiří Stýskal v Nové Svobodě je však přísnější. Neztotožňuje se s Jedličkovým názorem, že Karel Pokorný inscenoval hru „prostými, pravdivými a při vší jevištní komplikovanosti hry srozumitelnými prostředky“,¹⁰⁷ a namítá, že Millerovo drama „klade na představení značné nároky, s kterými se při vší poctivé snaze herců i režiséra (K. Pokorný) olomoucká činohra plně nevyrovnala“.¹⁰⁸ Za kámen úrazu označuje zejména některé zásahy do textu, přesuny prolínajících se scén a „ne vždy úspěšné odlišení a zdůraznění vzájemné vázanosti retrospektivních scén se současným dějem“.¹⁰⁹ Svůj článek zakončuje poznatkem, že „inscenace jako celek zůstala tedy vynikající humanistické hře mnohé dlužna. Její úspěch u obecnstva bude tak dán především kvalitami textu, méně už jeho jevištním tlumočením.“¹¹⁰

Jevištnímu výkonu Františka Řeháka však i Stýskal přisuzuje určité klady: „Fr. Řehák v titulní roli byl postaven před svůj doposud

nejzávažnější úkol na olomoucké scéně a zaslouží si za svůj výkon uznání. Jeho Willy Loman je unavený člověk, ubíjený a ztracený uprostřed moderní odlidštěné civilizace. Fr. Řehák vystihl Lomanovu neschopnost překročit svým myšlením i svými životními cíli hranice kapitalistické džungle, což vede k závěru jeho života a zákonitě i k tragickému konci.¹¹¹ Ostatní herci však podle Stýskala „nebyli Fr. Řehákovi rovnocennými partnery a ochudili své postavy o nejen jeden rozměr. (...) Uměřenost v expresivně vypjatých scénách by tomu jen prospělo, a to i ve výkonu Fr. Řeháka.“¹¹²

Pozoruhodným problémem celé inscenace, na kterém se shodli bez výjimky všichni recenzenti, se stala nedokonalá výslovnost a špatná slyšitelnost v některých intimních scénách. Zatímco Jedlička prostě píše, že v zadních řadách nebylo slyšet, Stýskal o poznání analytičtějším tónem kárá: „Právě u Millerovy hry, která svou náročností vyžaduje divákovo maximální soustředění i na jemné odstíny textu, měla režie věnovat více péče zřetelnosti jazykového projevu a dikci herců.“¹¹³

3. DO PRAHY, DO PRAHY!

3.1. Drban v Maškarách z Ostende

3.1.1. Příchod do Divadla za Branou

Po roce a půl od premiéry Konce masopustu přišel Františkovi Řehákovi telegram: „Přijed'te do Prahy. Krejča.“ Bylo to přesně v den jeho dvaatřicátých narozenin 4. 10. 1965.¹¹⁴ Na příští den se nechal režisérem Svobodou uvolnit ze zkoušky a odjel do Prahy do Paláce Adria, kde sídlila Laterna magika a kde mělo hrát svá představení Divadlo za branou. Řeháka přijal dramaturg Karel Kraus a režisér Otomar Krejča a sdělili mu, že by mu rádi nabídli roli v němohře, která bude nasazena jako předehra před Topolovým dramatem Kočka na kolejích. Pravděpodobně bude roli alternovat s Rudolfem Hrušínským. Zkoušky začínají za týden.

Ve Františkovi Řehákovi se roztočil kolotoč pocitů a otázek. Byl zaskočen, ale potěšen. Za šest týdnů plánovali zakladatelé (tedy Otomar Krejča, Karel Kraus, Josef Topol, Marie Tomášová a Jan Tříska) slavnostní otevření Divadla za branou. Byla to jistě nabídka překvapující, ale byla to nabídka, která se neodmítá.

Jiří Svoboda i tehdejší ředitel Divadla Oldřich Stibor a Dr. Svetozar Víték měli pro hercovu příležitost pochopení, a tak Svoboda uvolnil Řeháka ze zkoušení, přeobsadil jeho roli jiným hercem a František Řehák se mohl, zatím jako host, účastnit práce na premiérové inscenaci Divadla za branou, které se později stalo jedním z nejvýznamnějších a současně režimu nejnepohodlnějších divadel u nás.

3.1.2. Maškary z Ostende

Belgický prozaik, dramatik a esejista vlámského původu Michel de Ghelderode napsal přes 50 divadelních her. Jeho dramata těží

především z burleskního až fraškovitého vidění světa, tematicky často vycházejí z jeho oblíbených jarmarků, procesí a jiných veřejných manifestací, ovšem vždy s jasným filozofujícím přesahem. Mezi nejznámější patří například Smrt doktora Fausta (1925), Balada o velikém kostlivci (1934) či v Česku poměrně hodně uváděný Escorial (1927). Stejně jako u mnoha jeho her, i v němohře Maškary z Ostende (v originále Masques ostendais) z roku 1934 se Ghelderode inspiroval výtvarným uměním.¹¹⁵ Ne však starými mistry Hieronymem Boschem či Pietrem Breughlem, jak u jiných dramat, ale obrazy svého přítele Jamese Ensora, který na svých plátnech oživoval především postavy a postavičky svého rodného městečka Ostende. „Ensor, napůl Angličan a napůl Vlám, maloval prodavačky ryb, drbany, přístavní rybáře, celý ten přímořský lid, který si za tvrdou práci dopřává neméně drsné odškodnění. Do jednoho z brlohů, v nichž bydlí tito poctiví lidé, jsem vsadil zběsilý karneval ostendských maškar. I v tomto případě jsem vlastně jen transponoval malířovu vizi.“¹¹⁶

Maškary z Ostende „vypráví“ příběh šťvaného člověka. Drceného svými vlastními city, hořkostí z neschopnosti využít příležitost. Člověka malého, plného života a touhy, ale člověka zkoušeného nicotou, pitím i šprýmy a schválnostmi svého okolí. Leoš Suchařípa v článku věnovaném inscenacím Kočka na kolejích a Maškary z Ostende a jejich vzájemným tematickým i kontextovým propojením se také pokouší podat obraz, jak Ghelderodova němohra působila na diváky sedící v hledišti Divadla za branou. Jako v každé masopustně-maškarní sešlosti ani zde nechybí postava smrti. V Krejčově inscenaci přebírá vysoká štíhlá Smrt s koštětem funkci jakéhosi dirigenta celé té karnevalové noci. Na její pokyn se vyrojí maškary, v jejichž víru se motá a potácí Drban. Smrt jako by řídila orchestr, když šimrá spícího Drbna pod nosem proutkem, je to ona, kdo ovládá příchody a odchody maškar, a její

vztyčené koště se pohybuje jako metronom, který každému neúprosně odměřuje jeho dny.¹¹⁷

„Drbana vyvrhl karnevalový rej do jeho komůrky, zpít a unaven natáhne se v sešlém křesle a usne. Střídají se výjevy snové a reálné, ale neodděluje je ostrá hranice, život a sen se spíš prolínají, a člověk často nerozliší, co je skutečnější. Drban bez peněz a s prázdnou lahví už nemá sílu vplynout znovu do pestrého a hřmotného proudu maskarní noci, sen o Přístavní víle skončí ponižujícím fiaskem a laškování se třemi mladými a svěžími běhničkami v maskách starých prodavaček ryb rovněž nedojde kýženého pokračování. Drban ,zavírá dveře a vrací se nevýslovně smutný, že se ho dotkla láska, kterou nemohl popadnout. Sejme falešný nos a odhodí jej. A rozvzlyká se. Jsou to jen slzy opilce? A tak zamyšleně upírá oči do prázdna...‘ Je mu zima. Je sám. Marné pokusy o štěstí. Lichá je snaha o srozumění. ‚Řízením osudu‘ (nebo pod taktovkou smrti?) se hudební motiv maškar zpočátku v názvucích a čím dál pevněji rozezná jako pohřební pochod. Drban se hodlá oběsit. Masky vtrhnou do pokoje, Smrt nařídí Drbanovi, aby sundal oprátku s lezl se židle; nastane výprask. Jakoby ubitý Drban pak leží uprostřed jeviště tváří k zemi. Smrt a její pomocník Čert sejmou masky, loknou si z láhve, důvěrně známý zvuk Drbana ,probudí‘, pozná přátele, napije se s nimi a s novými silami se chce vrhnout do víru karnevalu. Shání svůj falešný nos, ale Čert mu oblékne zlatem protkaný přehoz a Smrt nasadí zlatou masku: z Drbana je anděl karnevalu. Žehná maskám a uprostřed mezi Čertem a Smrtí pak ,podrážděně drtí podlahu: je to těžký námořnický tanec na lodní palubě‘. Zlatá maska však mívá mezi maskarami ještě jiný význam: nosí ji Král a Nebožtík. Drban je zasvěcen smrti. A tak je závěrečný sborový tanec rovněž ,tancem smrti‘. Jeho pudový, vervní, živočišný ráz je s obsahem smrti jako s koncem života v dramatickém napětí.“¹¹⁸

3.1.3. Práce na roli Drbana

Jak již jsme zmínili, úvodní inscenace Divadla za branou se skládala ze dvou částí. Hlavním programem měla být Topolova hra *Kočka na kolejích*,¹¹⁹ kterou Krejča zkoušel už mnoho měsíců před zahájením zkoušek *Maškar z Ostende*, které měly v programu *Kočky* předcházet. Kromě Řeháka Krejča oslovil i další herce: Věru Petákovou, Jiřího Zahajského, Zdenka Martínka a jiné. Přišla i početná skupina mladých absolventů DAMU: Hana Maciuchová, Miroslav Masopust, či Jiří Klem. Jako Řehákova alternace do hlavní role pak Vladimír Menšík.

Na počátku zkoušení dostali herci stručný děj Ghelderodova příběhu. To bylo vše. Forma představení neměla být pantomimická! Žádná přehnaná gesta, mimika a nabílené obličejy! Krejča zamýšlel *Maškary* jako němohru. Tzn. činohru beze slov. Jistým způsobem tanečně stylizovanou, doprovázenou hudbou, kdy každý pohyb byl přesně naplánován a precizně podložen tónem či hudebním motivem.

Zprvu vedla zkoušky choreografka Lea Janečková. Ta s herci na hudbu Yvanna Daillyho (v úpravě Miroslava Ponce) přesně hledala jednotlivé pohyby, akce a někdy až sportovní prvky a starala se především o technickou přesnost kroků. Když byla základní pohybová rovina nazkoušena, zapojil se do procesu další choreograf Pavel Šmok, který vkládal do pohybu postav vnitřní výraz a dával hercům a jejich tanečně-pohybovým kreacím vnitřní taneční vyjádření.

Bohužel zatím nic nespělo ke kýženému výsledku, herci nevěděli přesně, co se po nich chce. I když vnější a technické prostředky si již začali osvojovat, stále jim nebyla jasná podstata. Účel. Tápali, dohadovali se, nemohli dojít k jádru věci. Musel přijít Krejča a důkladně vysvětlit především hlavní myšlenku. Ve spolupráci Krejča, Šmok, Janečková, která je, podle Řeháka, neprávem odsouvána do pozadí, tedy vznikala němohra, žánr, který u nás nebyl příliš rozšířen.

Na spolupráci se svým značně populárnějším alternantem vzpomíná František Řehák jako na nezapomenutelný zážitek. S Menšíkem rozhodně nebyli rivalové. Navzájem se podporovali, během zkoušení si sdělovali svoje postřehy, zážitky, nápady, náměty. Přemýšleli spolu o úloze Drbana a v diskusích se snažili pojmenovat hlavní podstatu, ale i problémy role. Dalo by se říci, že Drbana vytvořili společnou prací.¹²⁰

Na tomto místě by se autor rád zmínil o pramenu, který se mu dostal do ruky a který je jedním z nejzásadnějších dokladů precizní práce herce Františka Řeháka. Útlý sešit formátu A4 je nadepsán „MAŠKARY SCÉNÁŘ technický“. Řehák do něj zapisoval tak, jak probíhalo zkoušení. Pravá část dvojstrany je rozdělena na dvě poloviny. Do první (levé) poznamenával průběh hudby, výrazné motivy či počet taktů, v sešitě popsáno: „Můj pomocný záznam ‚partitury‘ hudby z pásku MGT“, v druhé (pravé) části pak můžeme najít detailní popis pohybu „Prvý popis tanečního vyjádření v pohybu a krocích“.¹²¹ Celá levá strana je ponechána pro případné poznámky, doplnění či upřesnění jevištní akce. Slouží také jako místo pro momentální nápady, myšlenky či režisérské inspirace a připomínky. Hned ze začátku můžeme číst: „8 taktů bubínek – předehra“, k tomu náleží: „levá začíná, zády do hlediště, námořnický houpavý krok do stran.“¹²² Následuje „motiv námořnického pochodu“ a u toho popis „8x střídavě vlevo, vpravo, otáčky na pravé noze, otáčky na levé noze, 2 takty k pravému portálu, 2 takty zpět do středu.“¹²³ Jasnou ukázkou nám může poskytnout závěr scény, ve které se Drbanovi konečně podařilo usnout a ve snu k němu přišla krásná Přístavní víla. On se jí snažil zmocnit, ale nepovedlo se mu to. „Trubka – klečí, točí se za ní, pokukuje, hrnec nadzvedává, zvedá se za ní, skoro na místě, hrnec zpět na hlavu; Fagoty – sundá hrnec, houpá jím, kolíbá se k židli, uplivne za vílou; Motiv karnevalu – uléhá do židlí; 2. motiv – oddechuje a pochrupuje, zarazí se v chrápání, 3x chrupne. Taktů 16 –

vyskočí, budíček, zapíná kabát, přebíhá do středu, chce hlásit ucho¹²⁴, probírání aj.“¹²⁵

Podobným způsobem je detailně zapsán průběh celé inscenace. Na konci však není pouze místo pro případné poznámky a doplnění, ale znovu ještě jednou průběh představení. V hlavičce strany nalezneme datum 15. 11. 65 v Olomouci a Řehákovu poznámku „Těsně před generálkou“. Celá strana je doplněna zvýrazněnými hesly jako: „Děj!! Zčinohernění!! (obličej nejvíc vyjádří), Nepodléhat hudbě, Drban určuje!!! Změna hudby = změna psychologická.“¹²⁶ Jak vyplývá z časového sledu zápisků i z vzpomínky samotného herce, necelých deset dní před premiérou pořád nebyl Řehák se svým Drbanem spokojen. Technicky roli už zvládal dokonale. Kroky přesně seděly na hudbu, pohyb měl zcela ve svých rukou. Ovšem jak věděl režisér Krejča i on sám, opravdový obsah tam stále ještě nebyl. Nebylo to pořád ono.

Tehdy, zrovna trávil čas doma v Olomouci, si přes noc napsal do svého scénáře podtexty ke každému pohybu, ke každému kroku, ke každému pohnutí. Co si postava myslí, co by řekla, kdyby mohla mluvit. Do detailu vypsál všechny motivace, vnitřní pochody postavy, její momentální myšlenky, postřehy. Pro přehlednost si tedy František Řehák vytvořil druhou verzi scénáře, tentokrát se čtyřmi sloupci. K popisu hudebních motivů a jevištních akcí tedy přibyl sloupec „Vnitřní monolog“ a sloupeček pro poznámky. K výše citované úvodní scéně tedy náleží tyto popisy vnitřního stavu postavy: „Jsem mezi nimi sám, opuštěný, nikdo si mne nevšímá, jen pro smích tady jsem, nemám ani pořádnou masku, raději to všechno zapít, copak nevědí, že je nám rád? Že chci být mezi nimi?“¹²⁷

I u scény s Přístavní vílou tak dostáváme ucelenější obraz. Strohé vykreslení pohybu nabývá větší síly, charakteristika vnitřních pochodů figury dovoluje nahlédnout hlouběji do jejího nitra. Pro větší přehlednost uvedme všechny tři sloupce oddělené pomlčkou. „Trubka – vyskočí,

vyběhne, čeká polibek, pak má hrnec zpět na hlavě – Ano, já vím, že mne chceš políbit... au, co je? Co to děláš? Lásko mááá; II. trubka – vyskočí, po kolenou za ní, vstane – co se děje?; Fagoty – pozadu couvá, odhodí hrnec, valčíkem ke křeslu a plivne – Proč utíkáš? Nechceš? Tak jdi. Mně je to jedno, ani za to nestojíš, plivám ne Tebe; 2. motivy – sedne, lehne, spí – a spím si, spím a krásně, tvrdě spím. A chrápu; Pochod 100 kroků – Vzbudím se, nebo ne? Kde to je? Doprobudit!; 1 až 8 takt – dopředu na židli, dozadu do křesla, spadne vlevo, vstává, náprah kupředu, zpět pro kabát – ano, prosím, rozumím, co je? Kdo to hodil? ...“ atd.¹²⁸

S novým scénářem a novými myšlenkami o postavě přijel na další zkoušku. Najednou se stalo něco, co se herci v divadle stává. Generálka proběhla bez většího rozruchu ale u herce Františka Řeháka se cosi změnilo. Dnes si neuvědomuje a vlastně ani tehdy přesně nevěděl, co hrál jinak než před tím. V čem byl přesnější a dokonalejší. Ale tehdy poznal, že našel svého Drbana, v celé jeho životnosti, síle a vnitřním naplnění. S Menšíkem potom ještě jednou důkladně probrali motivace a podtexty, spojili s pohybem, popřípadě lehce poopravili na podkladě společné debaty. Postava byla na světě.

Možná právě tady přijal František Řehák Krejčovu představu práce s postavou. Pochopil, že nestačí dokonale ovládat vnějšíkové projevy pohybu a jednání, ani povrchní motivace a cíle. Že obyčejný „realismus“ je nedostačující a není třeba dlouhosáhle vypisovat životopisy a rodokmeny, protože vnitřní život postavy je mnohem složitější a barvitější a momentální stav je podstatnější než historické pozadí. Důležitější jsou pocity, vnitřní pochody tady a teď. Herec sám tedy musí o své postavě vědět více, než je třeba sdělit divákovi. Ale to, co herec o své postavě dovede říci, aniž by to pouštěl přes rampu, je něco vnitřního, jaksi imanentního postavě, hercem pochopeného a objeveného, nikoli vykonstruovaného z vnějších zdrojů.

František Řehák plně přijal Krejčovy metody herecké práce a nastoupil tak cestu k tomu, stát se plnohodnotným „krejčovským“ hercem.

Zahajovací představení Divadla za branou Kočka na kolejích a Maškary z Ostende znamenalo divadelní událost nebývalé důležitosti. A již prvním představením si vymezilo svoji oblast diváckého zájmu. „Krejčovo Divadlo za branou se představilo jako – divadlo náročného diváka. Nikoli snad v tom smyslu, že by jeho inscenace byla ‚nesrozumitelná‘, nebo vyhrazena pro zasvěcené, ale proto, že se obrací k divákovi, který přišel do divadla za uměním, jenž potřebuje konfrontaci svého života a vůbec skutečnosti – s hlasem a názorem. Ve chvíli všeobecné komercializace je to počín odvážný a potřebný.“¹²⁹

Kritické ohlasy na sebe nedaly dlouho čekat, ovšem ve valné míře psaly hlavně o Topolově Kočce a Maškary z Ostende jim zůstaly pouze jakousi přehrou a většinou jim proto věnovaly pouze malou noticku. Sergej Machonin ve svém obsáhlém článku v Literárních novinách (11. prosince 1965) se dokonce o Maškarách nezmiňuje vůbec. Miloš Smetana v Divadelních a filmových novinách se v svém obsáhlém článku dotýká Maškar jen jedním krátkým odstavečkem: „Režisér Otomar Krejča zahájil Topolovou hrou práci Divadla za branou, uvedl ji v jednom večeru s němohrou u nás dosud neznámého belgického autora Michela de Ghelderoda Maškary z Ostende, které oslnily vynalézavým, dramaticky a rytmičky cítěným režijním i hereckým zpracováním.“¹³⁰

Ovšem Maškary z Ostende a Kočka na kolejích nebyly dvě nahodile vybrané jednoaktovky, volně po sobě následující. Znamenaly dvě části jedné inscenace. Navzájem se spojovaly, upomínaly jedna na druhou, vyměňovaly si jednotlivé motivy. Patřily k sobě. Koneckonců, nedá se ani předpokládat, že by divadelně umělecky uvažující Kraus a Krejča něco takového dopustili a bezmyšlenkovitě přiřadili dvě

jednoaktovky za sebe jen pro rozdílnost jejich prostředků, proto, aby se herecký soubor takzvaně předvedl.

Ještě než se v hledišti před představením setmělo, ozval se z reproduktorů dialog z Kočky, když diváci odcházeli po představení z hlediště, na odchod jim hrál ústřední hudební motiv z Maškar. Po první části leží na jevišti masky, které sem představitelé maškar odhodili, na konci druhé části sedí přibližně na téže místě dva lidé, kteří před námi „odkládali masky“, sedí tu se skrytými obličejí a přece „bez masek“.¹³¹ Jak píše Leoš Suchařípa v časopise Divadlo, Maškary tvoří inscenaci Kočky kontext, kontext divadelní. Poukazuje na fakt, že Divadlo za branou přichází s němohrou, „jež svou hudební, pohybovou, výtvarnou mimickou složkou chce být sdělná i bez ‚berliček‘ textu. Je to cesta za ryzí divadelností, která se touží projevovat autonomně, bez inspirací literárních a bez ideového a tvarového omezení hotovým dramatem. Vedle tohoto díla, jak je na jevišti uskutečnil Otomar Krejča za pohybové spolupráce Ley Janečkové a Pavla Šmoka, by tlachavé drama se schémata postav místo obrazu živých lidí jistě v jediném večeru neobstálo.“¹³²

Je zřejmé, že spojení němohry a Topolova vysoce poetizujícího a jazykově bohatého dramatu, nemůže být náhodné. V obou hrách se také tematizuje přítomnost sebevraždy a smrti, „která je vždy o to strašnější, oč méně zůstal naplněn čas života, jemuž hrozí.“¹³³ Téma velmi blízké Krejčovu oblíbenému a inspirujícímu autorovi Antonu Pavloviči Čechovovi, jehož hry i témata Krejča zpracovával ve své éře v Národním divadle, v Divadle za branou i jinde. Proto podobnost Topolových postav, ale i figur z Maškar (zejména v případě Drbana) hrdinům Čechovových her rozhodně není náhodná.

Opomíjení Maškar v recenzích a člancích může samozřejmě znamenat, že tehdejší kritika nepřikládala první části večera dostatečný význam. Je ovšem možné, že si s tímto poměrně neobvyklým dílem

prostě nevěděla rady. Pantomima v té době slavila úspěchy ve velkém, ale němohra, tedy činohra beze slov, představovala zjev dosti netradiční. Maškary z Ostende tedy vnímali spíše také jako jakousi hudebně–tanečně–výtvarnou kompozici. Není proto divu, že velký prostor dostala inscenace právě v odborném periodiku zabývajícím se scénografií – v časopise *Acta scaenographica*. Jaroslav Gillar ve svém rozsáhlém příspěvku věnuje Maškarám stejný prostor jako Kočce, ne-li větší. Navíc sám upozorňuje na podivuhodné zapomínání na Ghelderodovu němohru. „Opomenutí Ghelderodeho hry převážnou většinou kritiky, nezmenšuje dramaturgický a inscenační význam představení, chápaného spíše jako doplněk Topolovy hry, než jako rovnocenné předznamenání jejího tématu.“¹³⁴ Zdůrazňuje dále význam a dramaturgickou objevnost němohry a podtrhuje její magickou divadelnost. „Síla podivuhodné magie, obsažená v Ghelderodovi, zobrazuje svět divadla v syntéze znamení a náznaků, nezodpovězených otázek a nevyžádaných odpovědí, plný strašidel, která budí důvěru, a živých bytostí, které nahánějí strach; plný předstíraného života, na nějž však za scénou číhá smrt“ (autor hry v programu).“¹³⁵

Gillar se především věnuje scéně, díky čemuž nám podává čitelný doklad, jak jeviště vypadalo. „Režisér opouští možnost vertikálního jevištního členění, volí s výtvarníkem černý šálový prostor, vzadu uzavřený šikmou zrcadlovou plochou, otvírá pohled do úzké nástupové ulice pro herce. Použití lehké doplňkové rekvizity (kamna, židle, křesla) bez pevného prostorového zastavení, umožňuje pohyblivě přenášet výtvarné akcenty, nekomplikuje přestavbu do další hry.“¹³⁶ Pochopitelně nezapomíná na práci s jevištním osvětlením a detailně analyzuje kostýmy a masky maškar, které v disproporci k hercovu tělu, „ve tvaru ovlivněného kostýmem, vytváří napětí ve výrazových konturách a agresivně modelovaných proporcích.“¹³⁷

V režijním vedení a celkové struktuře inscenace poukazuje Gillar na precizní uchopení, kdy „Krejča důsledně udržuje dějovou linku v neustále pohybové senzibilitě a mimicko-gestickém napětí (postava Drbana)... Dynamismus maškar, podtržený sugestivní hudbou Daillyho, jejíž dilatační rozměr určuje oblast, z které vychází, nepřehlčuje dějový plán.“¹³⁸

Jak známo, Divadlo za branou se brzy po svém vzniku stalo, dalo by se říci, vývozním vzorkem českého divadelního umění. Již koncem sezóny 1965/1966 (červen) vyjíždí soubor na zájezd do Spolkové republiky Německo, kde byl přijat s nadšením. „Divoký Ghelderodův rej byl přijat s demonstrativním potleskem“, ¹³⁹ píše německý tisk. Autor si však pokládá otázku, zda-li to způsobila revolučně moderní hudba, strašidelné maškary či sympatie německého obyvatelstva k mladému, s vášnivým zaujetím hrajícímu souboru z Československa. Odpovídá si a výkony herců v Maškarách z Ostende dosti problematizuje: „Nakolik byl tento frenetický potlesk potěšitelný, natolik byl pochybený. Ani přátelská atmosféra mezinárodního experimentálního týdne nesmí kalit skutečnost, že jsme viděli nepřesnou, neodborníky zatančenou a opakováním rychle se vyčerpávající choreografii.“¹⁴⁰ Je zřejmé, že autor nepřijal formu inscenace a Maškary odsoudil, na rozdíl od Kočky na kolejích, kde „hodina stačí, abychom v Krejčovi (...) poznali velikého režiséra.“¹⁴¹

Dalším aspektem, který poměrně ztěžuje bádání o herectví Františka Řeháka v Divadle za branou, je fakt, že s Řehákem jeho roli alternoval v té době již známý filmový herec Vladimír Menšík. A tak i tam, kde se o představiteli Drbana něco dozvídáme, je to informace spíše poukazující na známějšího alternanta. Ovšem i z reakcí na Menšíkovy jevištní kreace se dá odečíst, jak mohla postava Řeháková (a Menšíkova) Drbana vlastně vypadat.

Drban oblečen do pruhovaného námořnického trikotu, se šátkem na krku, je malý člověk, námořník, možná rybář. Už od začátku jej vidíme v alkoholovém deliriu, je to nešťastník, všem ostatním jen pro smích. Sám by se chtěl zapojit do reje maškar, ale má jen malý falešný nos, ani pořádnou masku si nemůže dovolit. Je rozpolcen. Maškary současně nenávidí za jejich zlé hry a současně s nimi chce „řádit“, aby nebyl sám. Bojí se maškar, víc se však bojí samoty a opuštěnosti. Touží po citu, přál by si milovat, přál by si uchopit, užít. Nic se mu však nedaří. Ve snu jej dál pronásledují masky žen, které by chtěl mít a které nikdy mít nebude. Po zjištění, že jeho život je k ničemu, raději volí dobrovolnou smrt. „Ať sáhnu na cokoli, nic se mi nedaří, k čemu to je? šla tu láska, já ji nechytíl, jsem sám a život mně nepřeje.“¹⁴² Ovšem maškary mu nedovolí ani to, nedovolí mu, aby sešel ze světa vlastní rukou. To by nebyla dostatečná zkáza. Ony potřebují Anděla karnevalu – Nebožtíka. Oběť. Trýznění je třeba dovést do konce. Proto se dobrosrdečný, spontánní, zmatený, vyhořelý zoufalec nechá důvěřivě vtáhnout do kola a utancovat k smrti.

I přes absenci slovního výrazu rozehrává Drban škálu emocí, stavů a postojů. Opilost střídá zmatek, nevraživá nenávist vůči maškaram je brzy nahrazena radostí, vlnná živočišná touha zhnuseným opovržením. Na představitele hlavní role kladla úloha jistě velké požadavky. Nejen taneční a pohybová přesnost a fyzická výdrž, ale i přesný výraz obličeje, mimiky, vnitřního výrazu, to všechno vyžadovala postava, potažmo náročný režisér Otomar Krejča. Podle vlastních slov během zkoušení shodil František Řehák ze své váhy 7 kilogramů a při každém dalším představení vždy kilo a půl.¹⁴³

Fotografie Josefa Koudelky z inscenace Maškary z Ostende ukazují například Drbanův nevinný, snad až švejkovsky „příblblý“ výraz obličeje. Z rozevlátých gest a zachycených poloh hercova těla (leckdy různě vychýlených), které jsou patrně zastaveny v náročném pohybu, se

lze přesvědčit, že tanečnost pohybu postav Maškar z Ostende je nesporná. Podle fotografií se dá hovořit snad až o jakési grotesknosti a naivitě předváděného pohybu.¹⁴⁴

Tělesně zdatný a plastický Řehák, který mate svým mohutně vyhlížejícím zjevem, se Krejčovi zdál do této role víc než vhodný. Stejně tak si dovedeme představit energického, živého, temperamentního Menšíka, ve kterém, podle bratislavského Ľudu, „našiel Krejča vynikajúceho interpreta tejto náročnej postavy. Je to herec-komediant, herec-akrobat, herec-herec.“¹⁴⁵ Bezprostředně po premiéře reaguje na inscenaci i recenzent Práce a shrnuje zážitek z představení: „Suggestivní hudba Y. Daillyho v Poncově úpravě silně spoluurčuje děj, v němž jsme obdivovali Vladimíra Menšíka i další přesné sólistické taneční a pohybové výkony souboru v kostýmech J. Koblasy.“¹⁴⁶

Vladimír Menšík však poměrně brzy soubor Divadla za branou opouští. Rozezkoušel ještě roli Andreje v následující inscenaci Tři sestry, ale pro vytížení ve filmu z divadla odchází, a tak i role Drbana plně zůstává v rukou Františka Řeháka.

V období uvolněné nálady roku 1968 se podařil tehdejší dramaturgii Československé televize smělý kousek. Krejčovi bylo dovoleno dvojinscenaci Maškary z Ostende – Kočka na kolejkách ekranizovat pro televizní obrazovku. Během tří natáčecích dnů vznik záznam, který Čs. televize odvysílala koncem ledna 1969 v rámci cyklu pořadů Zveme vás do divadla. Rudé právo přineslo nadšené ohlasy ze silného televizního zážitku a uchvácený autor nevycházel z nadšení. „(...) nebyl to přímý přenos (a přitom nám nechyběl styk s publikem!) ani přejaté, mechanicky zaznamenané představení: Ghelderodovy Maškary z Ostende a Topolova kočka na kolejkách, které prošly v divadle již desítkami repríz, dostaly pro televizního diváka nové, skutečně specifické televizní zpodobnění, jehož se ujal sám režisér divadelní inscenace Otomar Krejča.“¹⁴⁷

Autor článku oceňuje režisérův zkušený, citlivý přístup, dokonale přesný, díky němuž se mu podařilo vtáhnout celý děj z rámce jeviště do soukromí televizního diváka. „Dramatický zápas člověka (Fr. Řehák) mezi chladnými tvářemi maškar, všechno to lidské mezi přízračným, strach, uvolnění, radost i hrůza, získávalo tady nové strhující napětí.“¹⁴⁸ S obdobným uznáním hovoří i o Kočce na kolejích a celý článek přispěvatel uzavírá úvahou: „Myslím, že se tu podařilo dílo, které nejen přesvědčuje o síle dokonalého uměleckého tvaru, ale zároveň se stává – třebaže to byl večer divadelní – významným příspěvkem do diskusí o specifice televizního umění.“¹⁴⁹

S razantním nástupem takzvané normalizace uvolnění zase brzy zatuhlo. Jak režim likvidoval své nepřátele, zbavoval se vzpomínek na „příznivou náladu“ minulé doby. „Čištění“ archivů od reakcionářských pozůstatků kontrarevoluce znamenalo zkázu pro mnohá umělecká díla, instituce i fyzické osoby. Stejný osud také potkal záznam Krejčovy inscenace. Neví se přesně, kde Maškary s Kočkou skončily, jisté je jen to, že záznam prostě není. Na dotaz autora této práce Divadelnímu ústavu odpověděla významná česká odbornice na problematiku Divadla za branou Jana Patočková: „Samozřejmě jsme věděli o existenci záznamu a protože jsme dali udělat rešerši všech záznamů o Otomaru Krejčovi a jeho divadelní činnosti, doufali jsme, že bude nalezen, ale nestalo se. Záznam byl tedy zřejmě zničen, jako mnoho jiného. Mohl být ovšem také – tak říkajíc bona fide – odcizen a tímto způsobem zachráněn, ale kam se pak poděl, to už by byla práce pro detektiva.“¹⁵⁰ Česká divadelní historiografie tak přišla o vzácný doklad jedinečného uměleckého díla, inscenace, která určila další směřování Divadla za branou.

3.2. Čebutykin ve Třech sestrách

3.2.1. Čechovovy a Krejčovy Tři sestry

Úspěšnou premiérou Maškar z Ostende a Kočky na kolejích začíná pro Františka Řeháka první skutečné angažmá v Praze. V Olomouci dostává roční neplacené volno s možností návratu kdykoli, dohrává poslední reprízy starších inscenací (Molnárovu Olympii,¹⁵¹ Shakespearovu Půjčku za oplátku,¹⁵² kde v roli Hektora ukončil na několik let své olomoucké působení 15. ledna 1966) a stává se tedy oficiálním členem souboru Divadla za branou.¹⁵³

Pro druhou inscenaci Krejčova divadla zvolili autora režisérovi velmi blízkého. I když této době měl zatím Krejča za sebou jen dvě inscenace Čechovových textů (Racka v Národním divadle a Tři sestry z divadla na Vinohradech, kde ztvárnil roli Tuzenbacha¹⁵⁴), je nutné jej považovat za „čechovovského“ režiséra, neboť celá jeho éra v Národním divadle byla Čechovem ovlivněna. Texty autorů, kteří psali pro Krejčovu „dramaturgickou dílnu“, vycházely z inspirace Čechovem, postavy v sobě nesly naléhavost a rozháranost postav Čechovových. Celá řada inscenací ruského autora ovšem teprve měla přijít. Jistě ne neprávem se hovoří o Krejčově Čechovovi, vždyť jej provázel celou divadelní kariérou. Během režijní dráhy se na Krejčově kontě objevila téměř dvacítká čechovovských inscenací. Jen stručně připomeňme, že šestkrát inscenovat Racka, pětkrát Tři sestry a Višňový sad, třikrát zpracoval Platonova, pouze jedenkrát převedl na jeviště Ivanova a Strýčka Váňu.¹⁵⁵

František Řehák byl původně obsazen do role Kulygina. Na první zkoušce (24. ledna 1966) začal zkoušet postavu Doktora Čebutykina člen činohry Národního divadle Jan Pivec, alternovat měl Ilja Prachař. Ovšem už o den později oznámil Pivec svou rezignaci ze zdravotních důvodů, stejný den se omluvil i Prachař, takže již od třetí zkoušky nastoupil do role František Řehák.¹⁵⁶ Obsazení se pak během dalšího

průběhu zkoušek různě formovalo a proměnilo se posléze i během hraní. Řehákovi tak kromě doktora Čebutykina, kterého později alternoval s Otomarem Krejčou, zůstala také postava sluhy Feraponta (alternoval s Vladimírem Štrosem). Pracovní postup zkoušení inscenace byl nezvyklý. Začalo se zkoušet bez tzv. čtených zkoušek, tedy rovnou fyzická akce v prostoru. Herci dostávali tzv. „inscenační text“ – jakýsi scénář, který na pravé straně obsahoval autorovy dialogy i scénické poznámky a na levé části dvojstrany konkrétní jednání a pohyb postav po jevišti. Každá situace byla označena číslovkou a k příslušnému číslu se vázal režisérský popis, který také mohl vyjadřovat psychologický stav postavy, její vnitřní monolog, či komentář.¹⁵⁷

3.2.2. Práce na roli Čebutykina

Náročné zkoušení s režisérem vyžadujícím maximální nasazení navíc ještě komplikovaly nouzové podmínky sálu, pro který byla inscenace připravována. Na domovské scéně v paláci Adria se Divadlo za branou střídalo se souborem Laterny magiky, pro niž bylo jeviště adaptováno. Problémy tedy plynuly nejen z prostorového omezení jeviště – mimořádně nízký strop, přílišná šířka pódia – což vyžadovalo specifický režijně-scénografický přístup, ale často nastávaly komplikace organizační. Divadlo za branou mělo k dispozici jen několik hracích a zkušebních dní v týdnu, a proto muselo zkoušet různě, kde se dalo, ve vypůjčených volných prostorech a scénách.

Podobné problémy se objevovaly i v personálních otázkách, jak již bylo naznačeno výše, kdy někteří představitelé roli nedozkoušeli kvůli přemíře jiných závazků, některým nevyhovoval Krejčův náročný přístup atd. Naopak během závěrečných fází zkoušek nabíral režisér nové herce a herečky a role nechal alternovat.

Další novinkou, kterou pak Krejča praktikoval i u dalších inscenací se stal fenomén předpremiér mimo Prahu. Tři sestry¹⁵⁸ se tak poprvé objevily na jevišti v Táboře 6. května odpoledne a slavností premiéru v Divadle za branou pak oslavily po patnáctce provedení až v nové sezóně 1. října 1966.

Pro Františka Řeháka byla role doktora Čebutykina jistě velkou výzvou. Ve svých necelých třiačtyřiceti letech měl lidsky ještě dost daleko k vyhořelému, životem zklamanému doktorovi, který si uvědomuje svoji zbytečnost a neumětelství. Soudě podle jeho vlastních poznámek a záznamů v jeho scénáři, přistupoval k hereckému úkolu velmi zodpovědně a pečlivě, jak bylo koneckonců Řehákovi vlastní.

Na první straně hercovy textové knihy ještě před poznatky a poznámkami o konkrétních hereckých akcích stojí několik holých vět, které shrnují komplexní „metodu“ výstavby role. Dílem z režisérova vysvětlování, dílem z hercových vlastních úvah a postřehů, jako například na první pohled viditelný nápis „KŘEČ z klasika!“¹⁵⁹ Přístup k roli je definován v horní části strany. „Hrát kousky na pozadí základní barvy. Podbízání výsledku – (proces – oč jde a pocit). Přesnost = (přesnost obrazu). Výsledek musí vznikat!“¹⁶⁰ Z těchto kusých hesel můžeme lehce odečíst Krejčovu „metodu“ a pojmenovat základní rysy jeho pohledu na hereckou práci, ale této problematice se budeme věnovat až později. Zůstaňme však ještě u hercových zápisků a všimněme si dalších návodů, které si k roli (a svým způsobem ke způsobu hraní celkově) ještě zaznamenal. „Herec ‚slyší‘ zevnitř – tedy subjektivně.“¹⁶¹ Spodní část strany naplňují jen krátká hesla jako „cudnost, jemně, před divákem ‚mlčet‘, odvážnost!, poctivost!, velkorysost!“¹⁶² Stránku pak zakončuje odposlechnutá poučka „zalíbení v sobě obtěžuje“.¹⁶³

Doktor Ivan Romanovič Čebutykin je typická postava čechovovské dramatiky. Kdysi možná nadějný a perspektivní vojenský

lékař, dnes vnitřně prázdná lidská mátoha. Autor nám však nepředkládá obě fáze vývoje jeho osobnosti od prvotní naděje a očekávání úspěchu po zklamání a nenaplnění tak jako třeba u Andreje nebo Trepleva z Racka. Čebutykina potkáváme již jako starého muže, pamětníka, kdy jakékoli vyhlídky na budoucnost již ztratily veškerou svěžest. Jeho vývoj ve hře i Krejčově inscenaci je ovšem jasně patrný a prochází tak jasnými proměnami.

V prvním dějství je to veselý společník, člen „party povalečů“ z místní vojenské posádky, dlouholetý známý rodiny Prozorovových. Svě trpké zklamání životem zatím nedává na sobě znát. Jeho banální historky a vtípky budí zatím dojem bezstarostného veselí a bodrosti. Následující jednání pokračuje v započaté linii, v momentě střetu s mladou ženou Andreje Prozorova začíná pociťovat smutek, osamělost a zoufalou bezmoc. Jeho „humor“ již není veselý a je vystřídán sentimentem. Ve třetím dějství přichází existenciální vrchol postavy doktora Čebutykina. V opilosti si nahlas uvědomuje svou zbytečnost. Nic neumí, všechno zapomněl. Dokonce kvůli němu zemřela pacientka po běžné lékařské prohlídce. Všechny své neúspěchy svádí na ostatní. To oni jsou vinni jeho alkoholismem, vždyť oni z něj dělají doktora a jedině oni všichni jej dohnali tam, kde skončil. Nenávidí je za to. Ale nejvíc nenávidí sám sebe. Závěrečný akt ukazuje Čebutykina zlomeného, rezignovaného, cítí prohraný, zpackaný, ukončený život. Jsou v něm sice malé plaménky snahy o záchranu, ale sám tomu nevěří. Ví, že zůstane sám, ale tentokrát se již nelituje, je smířený a cítí se tím volněji, avšak ještě více beznadějně, než kdykoli dřív.¹⁶⁴

Řehákův (a Krejčův) Čebutykin je něco víc než běžný rodinný přítel. Je to důvěrník, opatrovník. Armádní disciplína je mu roky cizí (pakliže mu vůbec někdy byla vlastní). Uniformu nosí povětšinou rozepjatou a vojenský dril už dávno vyměnil za posed v pohodlném křesle. Neustále zabrán do nějakého banálního novinového článku,

brýle, pleš, zřetelně patrné břicho starších „vážených pánů“. Nepříliš rychlý pohyb v klidných scénách je postupně nahrazován energickou a snad až lehce hysterickou roztěkaností, vrcholící ve třetím dějství v monologu o zhnusení lidmi kolem i sebou samým.

Z písemných připomínek, jež dával Krejča jednotlivým hercům během generálních zkoušek a po předpremiérových představeních, můžeme vyčíst, jak se František Řehák potýkal s budováním postavy a do jaké míry byl režisér s hercovou prací spokojen. Na jednom z listů připomínek ještě před prvním provedením poukazuje Krejča na nutnost a důležitost vnitřní proměny. Srovnává šíři této proměny u postavy Čebutykina a postavy Smrtáka. Pro dokonalou představu Krejčových režijních připomínek uveďme poznámku v plném znění: „děkuju za trpělivou a vytrvalou práci – výsledek není prozatím úměrný námaze, postava vychází mělká a hraná, ale objevují se zachycená, pěkná místa – ve Smrtákovi mohl Řehák jednat za sebe, proto to bylo mnohem lepší, u Čebutykina je potřeba vnitřní herecká proměna – pochopit vyvráceného, zbankrotělého dědka, sžít se s ním a na takto proměněném vnitřku zase jednat jakoby za sebe – u Smrtáka nebyla tato vnitřní proměna tak náročná – nehledat spásu v hraní, to děláte velmi pečlivě a přesně a důkladně – oživit, prohloubit a herecky zvýraznit může Čebutykina jenom vnitřní proměna, pochopení a pocítění takového, nebo podobného typu člověka – s takovým nějakým pocitem je třeba přijít na jeviště a tot’ vše – ten pocit neopouštět – nic nikde nemalovat, nenanášet, nepedálovat, nekreslit hlasem – bude-li to uvnitř, hlas se promění a poddá sám.“¹⁶⁵

Jak vidno, Řehákovu technicky bezvadné zvládnutí role Krejčovi nedostačovalo. Chtěl po něm přesnější vnitřní náplň, pochopení postavy, zkrátka obsah. Na stejném připomínkovém listě Krejča upozorňuje herce na jeho charakteristické opoždování, které v této fázi zkoušení většinou provází celou hru. Krejča dochází k názoru, že je to z určité křeče,

„nejste dost volně spojen s okolím, hlídáte se, uvědomujete si a to retarduje.“¹⁶⁶ V další kartičce s připomínkami zdůrazňuje režisér opět nutnost hrát vývoj postavy. Po krátké rekapitulaci ale zakončuje: „ale na vnějšek neměnit vůbec nic – jde o vnitřní pochopení, ‚hraní‘ je v pořádku!“¹⁶⁷

Krejčův dokonalý profesionalismus a jistě oprávněné nároky na herce přímo číší z jiné připomínky, psané již někdy těsně před slavnostní pražskou premiérou, tedy v době, kdy měl Řehák za sebou kolem šestnácti představení Tří sester. „Příteli milý, pročpak na to na těchto zkouškách tak kašleme? Pročpak nejdeme dál, vejš, tak jako na př. (představení – pozn. M.O.) v Sokolovu?“¹⁶⁸ – Pročpak zkoušíme jako na ND, jen tak odříkáváme? Kubánková bude alternovaná DŘÍV než Čebutykin a hrála si dneska pro radost, naplno – nehrajeme jen pro vyprodané hlediště, pro SEBE si hrajeme, ano? (jestli se mylím, odpusťte!).“¹⁶⁹

I po patnácti představeních po českých a moravských městech zkoušel Krejča dál svou inscenaci, piloval, doplňoval a především dbal na přesnost a vnitřní náplň postav na jevišti. Když si uvědomíme, že v mnohých dnešních divadlech se patnáctá repríza již často přibližuje k derniéře a u Krejči, v případě Tří sester, ještě ani nedosáhla označení „premiéra“, dáme jistě režisérovi zapravdu v jeho naléhání na herecký profesionalismus, ovšem ne v tom pejorativním významu tohoto slova. Profesionalismus v Divadle za branou neznamenal mechanické (byť navenek dokonalé) odehrání své úlohy, ale nutnost pokaždé znovu a se stejnou razancí vplynout do role a naplnit ji lidským obsahem se vším, co postava vyžadovala. Na druhou stranu je třeba ocenit výdrž hereckých představitelů, neboť Krejčovy inscenace (ty významnější) dosahovaly stovek repríz.

Právě proto také kritika nejvíce oceňovala povětšinou herecké výkony. Netřeba zdůrazňovat, že Krejčova inscenace Tří sester

rozpoutala vlnu reakcí, odborného hodnocení a zájmu periodik nejrozumnějšího druhu. Jako druhou inscenaci divadla, které představovalo neobvyklý zjev mezi novými českými scénami, si Čechovovu hru nemohli kritici nechat ujít. Navíc, když si režisér s dramaturgem zvolili tak známou a současně nesnadnou dramatickou látku. Valná většina všech reakcí vyzdvihuje Krejčovo „současné“ uchopení dramatu. Čechov tady není jen sentimentální vzpomínkou na lidi přelomu století, ale vyobrazení situací, vztahů a deziluzí naší současnosti a „...kontakt staré hry s dneškem je tentokrát neobyčejně intenzivní.“¹⁷⁰ Díky novému překladu Karla Krause a Josefa Topola, kteří odstranili veškeré nepotřebné rusismy a přebytečné reálie, získala hra svěží současný jazyk své doby. „Inscenace vtahuje do svého světa tak suverénně, až vzniká pocit, že hra byla dopsána včera nebo dnes.“¹⁷¹

Recenzenti také často upozorňují na „klasičnost“ Krejčova uchopení. Klasičnost ve smyslu zřeknutí se experimentálních výkladů, formálních i interpretačních pokusů o „novou“ podobu známé hry. „Krejča nehledá formální princip, estetickou nebo ideovou formu, jíž by předjal výsledek. Ponořuje se do Čechova skrze herce a jimi. Přesněji řečeno: do života, který našel výraz v literárním textu.“¹⁷² S uznáním zdůrazňují, že Krejča v žádném případě neznásilňoval Čechova, neimplantoval inscenaci vlastní myšlenky, ale slouží pokorně autorovi. „Krejča si zde násilím nepřizpůsobuje Čechova, ale vystihuje ho v podstatě, která často vystižena nebývá. Krejča nevnáší do hry své téma, vyzdvihuje zde ústřední téma autora.“¹⁷³

Bez výjimky se pak všichni autoři shodují, že jde o inscenaci, která je od začátku do konce postavena na přesném vyobrazení jednotlivých postav a z toho vyplývající nadřazenosti hereckých výkonů. Hlavní devizu inscenace spatřují především v „důsledném dodržení principu ansámblu. Představení je rozžito ve všech postavách stejnou měrou. (...) Není tu tedy samozřejmě ‚tradičního‘ rozdělení na hrdiny,

prožívající tragédii, a na glosátory. U Čechova i u Krejči se na jeviště chodí žít, ne glosovat, protože glosovat tu není co: je to jen život, co vidíme před sebou, ne problém, ne teze. Není třeba zvlášť zdůrazňovat, že takováto koncepce představení vytváří žádoucí prostor pro svobodnou hereckou tvorbu – herec je zbaven povinnosti svou postavu sám vysvětlovat, může ji žít, ztotožněn s ní, s jejím hledáním pravdy a smyslu.“¹⁷⁴

Někteří píší až o jakémisi „režiséřském asketismu“,¹⁷⁵ kdy postava režiséra zcela vymizela a dává tu prostor jedině herci. Z našich dřívějších poznatků o Krejčově práci s hercem ovšem nemůžeme souhlasit s myšlenkou, že se tu režisér zcela vytrácí, naopak silný vliv režiséra je zde pouze „rozpuštěn“ do jednotlivých hereckých výkonů. Asi nejlépe pojmenovala tento stav Jana Patočková ve své studii v časopise Divadlo: „... smysl představení je téměř bezezbytku vložen do herecké akce a spolehry, jejíž podrobný ‚plán‘ je sice dílem režijně-herecké spolupráce, ale jejíž ‚nadplán‘ mohou už ‚splnit‘ pouze herci.“¹⁷⁶

O samotných hereckých výkonech píší recenzenti opět spíše obecně pochvalně. „Na všech je vidět, s jakým přesvědčením tvoří své role. Nároky velkého dramatu s požadavky Krejčovy tvůrčí režie se stávají přímo jakousi zkouškou ohněm pro všechny účinkující. Pro některé je role v této inscenaci i mezníkem uměleckého růstu.“¹⁷⁷ Jaroslav Gillar pak jde se svou neskryvanou úctou ještě dál, když píše: „Existuje-li víra v psychologické divadlo, pak její inspirativní zdroje spočívají v těchto hereckých kreacích.“¹⁷⁸ Konkrétním hereckým výkonům se však věnují už méně. Větší pozornosti se dostává maximálně Třískově Tuzenbachovi, Lukavského Veršininovi, Máše Marie Tomášové či Olze Věry Kubánkové. Okrajově vzpomenu autoři na Riehsova Andreje a Anfisu Leopoldy Dostálové.¹⁷⁹ Čebutykina Františka Řeháka autoři také často vzpomínají, leč věnují mu většinou

jen malou poznámku ve výčtu skvěle zvládnutých hereckých úloh.¹⁸⁰ I když Václav Hepner vyhláší, že „také v mužských rolích není výkonu, který by nestál za samostatný rozbor“,¹⁸¹ kam řadí i Řehákova Čebutykina, žádnému rozboru již místo nevěnuje. Je tedy zřejmé, že i Řehákův výkon stál za kritické zhodnocení, ale nutno si uvědomit, že recenzenti byli omezeni prostorem, který jim byl v periodikách přidělen, a proto se na „vedlejší“ role již tolik místa nedostávalo.

Jednou z mála ucelenějších poznámek je noticka k doktorovi Čebutykinovi v časopise Československý voják. „Čebutykin je postavou trochu podivínskou. V Čechovovi je to, myslím – proti podání Františka Řeháka – víc člověk na dně, je víc proniknut deziluzí. I on je ostatně částí Čechovova obrazu lidí, jejich životních plánů a ideálů, lidí, jejichž galerie se nám tu předvádí.“¹⁸² Jenže ta nám o uchopení role příliš neřekne.

V kritických hodnoceních Řehákova výkonu tedy mnoho materiálu nenalezneme. Plnohodnotným pramenem by mohl být pracovní záznam inscenace Tři sester, který je uložen ve videotéce pražského Divadelního ústavu. Byť jde o nahrávku velmi nekvalitní, dosti opotřebovanou a navíc bez závěrečného čtvrtého dějství, které pro svou špatnou technickou kvalitu nebylo vůbec digitalizováno. Mohl by být. Ale není. K autorovu velkému zklamání zde František Řehák nehraje ani v jedné ze svých rolích. Jako Čebutykina můžeme vidět Otomara Krejču a v malé roličky Feraponta Vladimíra Štrose. Ovšem není to materiál zcela zbytečný. Dává jasný obraz inscenace, jejího rytmu a zacházení s hereckými prostředky. I z nekvalitního záznamu působí inscenace velmi živě, divácky atraktivně a její stárí jí rozhodně neubírá na současnosti a síle vyznění. Ze znalosti Krejčova přístupu k práci s hercem a s vědomím toho, že všechno v Krejčově inscenaci je přesně určeno, naplánováno a promyšleno, každé gesto, pohyb, mimická reakce, může nám sloužit výkon Krejčova Čebutykina jako vodítko pro

zkoumání Čebutykina Řehákova. Nahrává nám i jistá fyzická podobnost obou herců a z některých znaků Krejčova hraní můžeme spolu s rekonstrukcí fotografií Františka Řeháka v této roli, vyzorovat základní rysy jeho zpracování role.

Výraz Čebutykinovy tváře je na většině dostupných snímků podmračený, smutný, unavený, jakoby rezignovaný. Přesto nepůsobí nepříjemně, spíš budí soucit. Z gest převládají buď křečovitě bodrá, nebo na druhou stranu rezignovaně povolená (svěšené ruce podél těla, poklidný postoj či pohodlný posed s hlavou jemně unaveně skloněnou směrem dolů).¹⁸³

3.3. Otec ve Slavíkovi k večeři

Tvůrci Divadla za branou brzy dokázali své dřívější prohlášení, že budou ve svých inscenacích používat jiné postupy, hledat jiné cesty inscenační práce. Tuto různorodost potvrdili i v dramaturgii, neboť po úvodní dvojinscenaci Kočka na kolejích a Maškary z Ostende a první „velké“ inscenaci Tří sester nasadili jako třetí titul komedii. Žánr, který byl něco nového nejen pro soubor, ale představoval určitou neobvyklost i u režiséra. Giraudouxovo Intermezzo¹⁸⁴ nebylo obvyklou komedií, Karel Kraus píše, že „Giraudouxovo dílo připomíná na první pohled poetickou improvizaci, hru vtipného ducha, poloironickou férii, avšak zevnitř je vyztuženo myšlením, o němž by se chtělo říci, že je precizní, a snad i trochu preciózní.“¹⁸⁵ František Řehák do inscenace obsazen nebyl. Později však několikrát (asi dvanáctkrát)¹⁸⁶ zaskakoval za Zdeňka Martínka v roli kata Crapeueho.

Nejen František Řehák, ale i několik dalších herců „stálo“, proto se umělecký šéf Krejča rozhodl, že je zaměstná. Oslovil Josefa Topola, aby se ujal své první režie. Pod Topolovým vedením tedy začala vznikat

další dvojinscenace složená z Klicperovy aktovky Ptáčník a Topolovy „hry ve snu“ Slavík k večeři.

Josef Topol jako režisér se pochopitelně snažil pracovat podobným způsobem jako Krejča. I on poskytoval hercům režijní text doplněný o poznámky popisující podtext, pohyb postav a podobně. Ovšem podle slov Františka Řeháka to byla práce markantně jiná. „U Krejči jsme zkoušeli neustále pod tlakem. Tady to byla poklidná práce, stálé rozmlouvání a vyjasňování. Jenže Topol byl křehký člověk. Jako pampeliška. Stačilo fouknout a mohl se rozsypat.“¹⁸⁷ Až po mnoha letech se František Řehák osmělil, a protože vždy tendoval k upřímnosti a nesnášel jen zákulisní „šuškání“, napsal Topolovi dopis, ve kterém mu popsal, jak tenkrát s ostatními herci zkoušení v jeho režii prožívali a že si myslí, že Josef Topol je skvělý dramatik, ale „mizerný režisér“.¹⁸⁸

V aktovce Václava Klimenta Klicpery Ptáčník¹⁸⁹ ztvárnil František Řehák malinkou roli, která se v hříčce vysloveně „mihne“, zbrklého, lovu chtivého nálevku, myslivce Kunu.

V Topolově Slavíkovi k večeři¹⁹⁰ byl František Řehák obsazen do role Otce. „Hra ve snu“, jak Topol svého Slavíka označil, i její prolog Ptáčník prodělali podobnou předpremiérovou cestu jako všechny ostatní inscenace Divadla za branou. Poprvé se objevila na jevišti v Ostravě 13. února 1967, pražská premiéra proběhla 22. března téhož roku. Na rozdíl od Krejčových režii však nevzbudila dvojinscenace příliš velký zájem odborné veřejnosti. Kritika je v Topolově případě jaksí shovívavá. Neobjevuje se ani jednoznačné nadšení, ani úplné odsouzení. Pro některé je tezovitost Slavíka k večeři přijatelná a svým způsobem i přitažlivá (Alena Urbanová v Kulturní tvorbě),¹⁹¹ pro jiné se „hraje jakési absurdní schéma, které navíc v aranžmá i vedení některých postav až nepříjemně připomíná uměleckého šéfa souboru O. Krejču.“¹⁹²

O hereckých výkonech píše všichni recenzenti opět velmi sporadicky. Avšak dá se říci, že když se i odmítaví recenzenti o něčem

zmíní pochvalně, jsou to právě některé herecké kreace. „Inscenace Slavíka je (...) výrazná, divadelně ostře cítěná a herecky zajímavá. Zejména J. Derková a Fr. Řehák nabízejí divákům dráždivé postavy a odborníkům látku k přemýšlení nad uměním vytvořit ireálními znaky reálný typ, dramatický text v rámci daného typu ospravedlnit a zároveň ozvláštnit.“¹⁹³ Kritik ve Svobodném slovu též vyzdvihuje mezi herci mimo jiné i Františka Řeháka, když konstatuje, že ve Slavíku k večeři tvoří František Řehák (Otec), Jarmila Derková (Matka) a Jiří Klem (Syn) vyrovnanou trojici, která ostrou individuální charakterizační zkratkou vyjevuje lidskou primitivnost jako jediný zdroj krutosti.“¹⁹⁴ Václav Hepner v Práci poukazuje na nevyrované pojetí Ptáčníka, kde se „herci ani nemohli dobře rozehrát“, ovšem uznává, že „ve Slavíkovi se na podkladě náročného textu rozvinul koncert hereckých typů vedený v podivuhodné souhře a se vzrůstajícím napětím k vyvrcholení.“¹⁹⁵

Podrobnější popis hereckých výkonů však opět nenalezneme. Nezbyvá než se znovu uchýlit k pokusu vyčíst herecké prostředky a podobu Řehákova Otce z dostupných fotografií. Je sice oblečen do svátečního, ale výjimečnost setkání s dceřiným přítelem již ztratila na váze, neboť Otcovo sako je pověšeno na opěradle židle, vesta rozepjatá, límeček u krku s kravatou povolený, rukávy vyhrnuté. V Otcově mimice i gestech můžeme vypořizovat podivnou neústupnost, tvrdošíjnost. Řehákův Otec působí velmi pevně a rozhodně. Fotografie jej povětšinou zastihují v energických postojích, které v žádném případě nepůsobí nijak uvolněně, bez napětí. Tato gesta a postoje v nás ovšem vyvolávají dojem Otcovy „upřímnosti“ a důvěryhodnosti, na nic si nehraje. Není to tedy typ gest, která lze vypořizovat u Řehákova Smrtáka, podlézavá, hraná, jen na oko. Gesta, jenž pouze předstírají jakousi realitu, avšak ve skutečnosti zakrývají prázdnotu jejich nositele.¹⁹⁶ Otec ve Slavíkovi k večeři vypadá naopak jako opravdový člověk, i když z kritických reakcí na inscenaci i z režisérových poznámek víme, že herci

nepracovali s klasickým pojmáním dramatických postav, používali ireální znaky a neměli „průběžné jednání, kontinuitu v běžném, realistickém slova smyslu“.¹⁹⁷

4. NÁVRAT DO OLOMOUCE

4.1. Odchod z Divadla za branou

Premiéra Ptáčníka a Slavíka k večeři byla pro Františka Řeháka poslední premiérou v jeho pražském angažmá, do další inscenace již obsazen nebyl. Po zbytek sezony 1966/67 tedy „pouze“ dohrával ve všech doposud nazkoušených inscenacích a pohostinsky zaskakoval za Petra Martínka v Intermezzu. Pomalu začal přemýšlet o možnosti, že Krejčovo divadlo opustí. Vedlo jej k tomu hned několik podnětů.

Jeden z nejsilnějších faktorů bylo vyčerpání. Po dvou sezonách náročné práce, kdy v Praze přespával někdy ve švagrově prázdném bytě, jindy u rozvedeného bratrance, výjimečně i u svého bratra a do Olomouce za manželkou a dvěma syny dojížděl jednou za týden a někdy ještě méně, začal pociťovat únavu a odcizení. Navíc hercův plat byl stejný, jaký by měl v Olomouci a přebývání v hlavním městě také něco stálo. Dalším významným aspektem byl aspekt politický. Krejča již tehdy nebyl příliš kádrově vyhovující a Řehák se obával, že jeho syn Ivan by mohl být na střední škole perzekuován a neudělal by maturitní zkoušku, když by jeho otec zůstal v angažmá v Divadle za branou. Nakonec všechny tyto impulzy, finanční nedostatek, obavy z politické pomsty na vlastní rodině, které byly zřejmě nejvážnějším důvodem, i fakt, že do Olomouce se mohl vrátit kdykoli, vedly k rozhodnutí, že František Řehák Divadlo za branou opustí. S Otomarem Krejčou se dohodli, že od nové sezony 1967/68 bude v Praze dohrávat Maškary, Tři sestry a Slavíka k večeři. Krejča mu však kromě polovičního hereckého úvazku dal ještě možnost, že kdyby se chtěl za rok vrátit, bude vítán.¹⁹⁸

Nikoli tedy z uměleckých důvodů, ale z důvodů velmi prozaických jako je politické nebezpečí, stesk po rodinném zázemí a hmotná nouze, ukončil herec František Řehák své stálé angažmá v Divadle za branou, ve kterém pohostinsky dohrával až do jeho

násilného konce v roce 1972. Těžko lze Františka Řeháka obviňovat z nedostatku vůle, že nevydržel nuzné podmínky a nezůstal v divadle, které bylo jistě právem označováno jako umělecké. Musíme si totiž uvědomit, že v době, kdy z Divadla za branou odcházel, bylo mu necelých čtyřiačtyřicet let, což i v hereckém životě může být doba, kdy člověk začíná přemýšlet o jistotě, bezpečném zázemí a stabilitě.

Po roce stráveném ve svém třetím olomouckém angažmá v Divadle Oldřicha Stibora se František Řehák rozhodl, že využije Krejčovo pozvání a bude se ucházet opět o celý úvazek v Divadle za branou. Syn Ivan splnil maturitní zkoušku, a byl dokonce přijat ke studiu na pražské DAMU, nové olomoucké role nepřinášely Řehákovi tolik hereckých příležitostí, jak očekával, proto reagoval na rok starou režisérovu nabídku. „Krejča hned opáčil, že mě samozřejmě vezme, i když si myslím, že to bylo tehdy spíš ze slušnosti.“¹⁹⁹ Současně Františka Řeháka ale informoval, že se rozhodl přijmout do divadla dva herce podobného oboru, jako je právě Řehák. Herce z činohry Národního divadle v Praze Miloše Nedbala a Ladislava Boháče. „Vzhledem k tomu, že v Divadle za branou jsme měli dvě premiéry do roka a že Krejča bude muset dát těmto umělcům role hodné jejich významu, mi bylo jasné, že bych hrál jen malé role, čurdy. A to jsem nechtěl, nehodlal jsem v Praze zůstat za každou cenu. Pěkně jsem poděkoval a zdvořile odmítl.“²⁰⁰

Svou spoluprací s Divadlem za branou samozřejmě ani tentokrát úplně neuzavřel, avšak jeho hostování již nebylo tak časté. Hlavním prostorem Řehákovy divadelní práce, nejen herecké, ale i režijní, se stala Olomouc.

4.2. Potřetí v Olomouci

První role Františka Řeháka po jeho posledním návratu do Olomouce, jak již bylo řečeno, nedávaly herci takový prostor, jaký

předpokládal. V sezoně 1967/1968, po které se chtěl vrátit do Divadla za branou, ale nakonec k tomu nedošlo, se František Řehák dostal k významnější úloze až před prázdninami rolí generála v Ustinovově hře V půli cesty na strom.²⁰¹ Laurinova inscenace nebyla v kontextu tehdejší tvorby Divadla Oldřicha Stibora sice mimořádná, ale pro herce Františka Řeháka to bylo opět setkání, které mohlo změnit jeho kariéru. Hned začátkem října totiž hostoval ve stejné roli v inscenaci pražského Realistického divadla Zdeňka Nejedlého (také v režii Františka Laurina). Česko-německý herec Walter Taub, jenž roli původně nastudoval, zůstal po srpnu 1968 v Německu a František Řehák nejen zaskakoval jeho úlohu, ale dostal i nabídku od tehdejšího uměleckého šéfa Realistického divadla Karla Palouše, aby šel do stálého angažmá. Řehák tuto možnost dlouho zvažoval, ale asi po tři čtvrtě roce se Walter Taub z Německa vrátil a pro Řeháka již nebylo místo. Této uniklé šance však Řehák podle svých dnešních vzpomínek ani tehdy nijak nelitoval.²⁰²

I když dramaturgie činohry Divadla Oldřicha Stibora směřovala k dobově aktuálním tematicky závažným titulům a původní dramatické tvorbě,²⁰³ což bylo patrné zejména v režii uměleckého šéfa Jiřího Svobody (např. inscenace: Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách, Dumasovo Spiknutí naruby, Topolova hra Půlnoční vítr, Albeeho Všechno je v zahradě a pod.), František Řehák nedostal pořádnou příležitost plně dokázat své poznatky a herecké zkušenosti z Divadla za branou. Téměř celé desetiletí mu nebyla svěřena skutečně zásadní herecky zajímavá role. Sám Řehák dnes vzpomíná například na Těťereva z Gorkého Měšťáků²⁰⁴ či na titulní roli v muzikálu Johna Kander a Josepha Steina a Freda Ebba Zorba.²⁰⁵

Důvody přehlížení herce Františka Řeháka můžeme těžko hledat jinde, než právě v politických souvislostech. Přestože byl členem Komunistické strany Československa (vstoupil hned v roce 1945), po vstupu vojsk Varšavské smlouvy nastoupil do aktivního řešení nastalé

situace. „Se skupinkou herců Divadla Oldřicha Stibora jsme vyšli do ulic a stali jsme se jakýmsi mluvčími davu. Chodili jsme před sekretariát strany, chtěli jsme diskutovat s představiteli, organizovali jsme manifestace. Chtěli jsme, aby nám to všichni ti tajemníci vysvětlili, co se děje.“²⁰⁶

V následující době tzv. normalizace musela spousta umělců odejít z veřejného života, mezi nimi byl i tehdejší šéf olomoucké činohry Jiří Svoboda. František Řehák mohl v divadle zůstat, ale byl vyloučen z komunistické strany a dlouhou dobu nedostal pořádnou hereckou příležitost. „Dokud byl ředitelem Dr. Svetozar Vítek,²⁰⁷ nic nebezpečného se nedělo, protože on podporoval herce, i ty nepohodlné. Ovšem po nástupu ředitele Srovnala začaly problémy. Sice mě také nevyhodil, ale měl jsem zmražený plat, několik let jsem nedostával přidáno, což mě mělo vytrestat.“²⁰⁸ František Řehák měl zakázáno působit v rádiu i televizi a byl to právě ředitel Josef Srovnal, který mnohokrát nepovolil Řehákovo obsazení do televizní inscenace.²⁰⁹

Po roce 1977 František Řehák opět neuposlechl nařízení stranických kádrů a nepodepsal antichartu. V místním tisku se dokonce objevil na „Seznamu pravicových oportunistů“. Přesto právě v tomto období kolem roku 1977, kdy jeho zákaz práce v rádiu a v televizi dosáhl nejužšího naplnění, v divadle jeho „embargo“ začíná ustupovat. Z rolí, které stojí za zmínku a na které sám herec rád vzpomíná, jmenujme alespoň Efrima Cabota v inscenaci O’Neillovy hry Farma pod Jilmy,²¹⁰ šaška Vejražku v Shakespearově Večeru tříkrálovém,²¹¹ Polonia v Hamletovi,²¹² strýce Františka Matouška v Horníčkově komedii Můj strýček kovboj,²¹³ Valentina Bláhu ze Stroupežnického Našich furiantů.²¹⁴ Detailnější analýzy těchto rolí by jistě přispěly k obrazu herecké vyzrálости Františka Řeháka, ale to již není předmětem této práce. I další vývoj Řehákova profesního života přehlédneme jen velmi stručně a zastavíme se u některých významnějších událostí.

Významným milníkem v herecké kariéře Františka Řeháka se stal rok 1982, kdy zákaz jeho práce v televizi a rozhlasu polevil, a od této chvíle se stal Řehák častým spolupracovníkem ostravského, brněnského i pražského studia Československé (později i České) televize. Následovaly také divadelní role, adekvátní Řehákovým zkušenostem, jako například Vávra v Maryše, kterého Řehák nehrál jako tradičního tyрана, ale spíše jako člověka, který svou mladou ženu šíleně miluje a jen jeho sžíravá láska podněcuje jeho chování k ní,²¹⁵ Orgon v Molièrově Zdravém nemocném,²¹⁶ po téměř sedmnácti letech doktor Čebutykin ve Třech sestrách, nyní o mnoho zkušenější než kdysi v Divadle za branou,²¹⁷ či hrabě Kent v Shakespearově Králi Learovi.²¹⁸

V roce 1986 přechází František Řehák z plného pracovního úvazku na poloviční a v roce 1988 odchází ze Státního divadla Oldřicha Stibora do penze. Jeho poslední rolí ve stálém olomouckém angažmá byl soudce Auburn v inscenaci Smrt v zahradě Girardinů.²¹⁹ Na jeviště olomouckého divadla (byť na studiovou scénu) se však ještě vrátil jako Starý herec v Drábkově Janě z parku²²⁰ a svoji definitivní derniéru prožil František Řehák ve hře, která jej provázela celou jeho hereckou kariérou (už jako ochotníka), a totiž v roli dědečka Dubského v Našich furiantech.²²¹

Kritická reflexe hereckých výkonů Františka Řeháka v tomto třetím olomouckém období je různorodá. Jak jsme již naznačili, v první polovině sedmdesátých let Řehák buď nebyl vůbec obsazován, nebo ztvárňoval jen málo významné či nevýrazné role, a pokud obsazen byl, stejně figuroval na seznamu těch, o kterých se psát nesmělo.²²² V druhé polovině této dekády, kdy se začaly vracet větší příležitosti, již nebylo možné herce Františka Řeháka opomíjet. Řehákovu vyzrálé herectví a široké herecké rozpětí zaznamenávala především recenzentka Alena Štěrbová ve svých kritikách v denním tisku (vyšly později souborně v knize O současném činoherním divadle) i v interních hodnoceních

činohry Státního divadla Oldřicha Stibora, kde tento post zastávala v osmdesátých letech.²²³ Všechny tyto Řehákovy role však už nejsou předmětem našeho zájmu, proto se jimi blíže nezabýváme.

Bylo by jistě přínosné a zajímavé věnovat se poslední etapě Řehákova hereckého života, detailní analýze hercových rolí i práci na nich, popřípadě vysledovat vývoj Krejčova vlivu na Řehákovu ztvárňování postav, ovšem to již není náplní této práce.

Za zmínku však stojí ještě jedno setkání Františka Řeháka a vlastně další neproměněná příležitost. V roce 1989 natáčel František Řehák v ostravské televizi seriál *U nás doma*, který režíroval Jaroslav Dudek. Ten mu nabídl, jestli by nechtěl hrát v jeho obnovené inscenaci hry Thorntona Wildera *Dohazovačka* v Divadle na Vinohradech roli Horáce Vandergeldera. Řehák si nebyl jistý, ale Dudek mu brzy poslal scénář, a nahrávku původní inscenace s Iljou Prachařem a ujistil ho, že premiéra je plánovaná na konec září 1990, Řehák nakonec přikývl. Jenže zkoušet se začalo až počátkem září a František Řehák nastudoval roli Horáce Vandergeldera za sedm zkoušek. Jeho partnerkou v roli Dolly Leviové mu byla Jiřina Bohdalová. V následujících devíti měsících odehrál František Řehák jedenapadesát repríz. V květnu 1991 jej však na dovolené ve Španělsku zastihla mozková příhoda. Sezónu dohrál do konce, ale o prázdninách prodělal ještě další dvě mozkové mrtvice a musel se podrobit operaci. Tehdejší ředitelka Divadla na Vinohradech nabídla Řehákovi dokonce poloviční herecký úvazek, aby jej na Vinohradech udržela, ale František Řehák velkorysou nabídku odmítl. Podle vlastních slov už se necítil na to, aby hrál plnohodnotně, tak jako předtím.

4.3. Řehákovy olomoucké režie

Velký vliv Otomara Krejči na Františka Řeháka se neprojevoval jen v jeho herectví. Krejča totiž Řeháka motivoval také k jiné divadelní profesi, totiž k režii. Podle jeho vzpomínek, po návratu do Olomouce toužil mluvit s herci o divadle, o rolích, chtěl rozebírat dramatické situace v inscenacích, motivace jednotlivých postav atd. A nejlepší příležitost, jak se tomuto všemu věnovat, se Řehákovi zdála právě režijní praxe. Již v minulosti inscenoval jako režisér několik her, s ochotníky i během své prezenční vojenské služby, ale také Divadle pracujících v Gottwaldově (zejména představení pro děti a mládež: Perníková chaloupka, Pohádka o písmenkách a Popelka). K divadelní režii tedy tíhl Řehák vřdycky, ale až Otomar Krejča mu dal rozhodující impuls.

Řehákovou první inscenací po návratu z Divadla za branou byla bláznivá komedie Pavla Dostála a Vladimíra Ditricha Župan č. 42 aneb Zůstane to v rodině, kterou nazkoušel se členy Divadla Oldřicha Stibora pod hlavičkou tehdejší Radionky – „Experimentálního studia pokleslých žánrů, při Parku kultury a oddechu“. Premiéra se uskutečnila 4. prosince 1967. Jelikož Radionka v sobě nezapřela svou minulost satirického divadla, politicky provokativní Župan č. 42 byl její poslední inscenací, soubor musel jako ideologicky nežádoucí po srpnové okupaci svoji činnost ukončit.²²⁴ Františkovi Řehákovi to ovšem jeho chuť a sílu režírovat nikterak neoslabilo. Další inscenaci připravil také s herci olomoucké činohry, tentokrát plně pod patronátem Divadla Oldřicha Stibora, a byla to Řehákova režijní premiéra na jevišti Velkého divadla. Jistě ovlivněn svými předešlými zkušenostmi z Divadla za branou, inscenoval Řehák dvě aktovky Václava Klimenta Klicpery Rohovín Čtverrohý a Veselohra na mostě v úpravě Josefa Topola.²²⁵ Obě jednoaktovky v tehdejší době po srpnu 1968 nacházely veliký ohlas u diváků, přestože Řehák, respektive Topol Klicperu nijak příliš neaktualizoval. Nebylo třeba. Tehdejší publikum velmi dobře chápalo

jemné narážky a častokrát v inscenaci nacházelo mnohem více, než do ní inscenátoři ukryli. Není se čemu divit, z každé inscenace, kde se objevili dva nepřátelští vojáci, a zde navíc ještě proti nim stojící rozumně uvažující civilisté, nebylo možné nevyčíst jednoznačné konotace s příchodem okupačních vojsk. Řehákova inscenace rozpoutala lavinu reakcí, protireakcí a polemik. Kritik v Nové svobodě velmi ostře odmítl některé nechutné reakce části publika, která „povykem souhlasila s prapodivnými invektivami“.²²⁶ Ve svém dopise adresovaném souboru se ovšem ředitel Vítek ohradil proti recenzentovi a snažil se herce uklidnit tvrzením, že na první repríze, kterou navštívil již k žádným takovým „nechutnostem“ z řad reagujícího publika nedocházelo. I když si divadlo navenek zachovalo nechápavý postoj vůči těmto ostrým kritickým výpadům, jak Řehák, tak i herci moc dobře věděli, co uvedení především Veselohry na mostě vyvolá. Právě inscenace Klicperových jednoaktovek se stala příčinou zmiňovaného přehlížení herce Františka Řeháka a později také zapříčinila Řehákův zákaz spolupráce s televizí a rozhlasem.

Režie na velkém jevišti olomouckého divadla již nepadala v úvahu, proto se Řehákova režijní práce přesunula do nově vzniklého Divadla hudby. V cyklu Komorní hry, který fungoval jako studiová aktivita olomoucké činohry, inscenoval Řehák s herci Divadla Oldřicha Stibora téměř desítku her.²²⁷

Po sametové revoluci dostal František Řehák po více jak dvaceti letech znovu příležitost režírovat na velkém jevišti olomouckého divadla. Hned v roce 1990 přenesl svoji původní inscenaci Landovského hry Hodinový hoteliér z Divadla hudby z roku 1971 a v roce 1993 realizoval Shawův Pygmalion s Mikulášem Pánkem v roli profesora Higginse a Renátou Truhlářovou (později provdanou Klemensovou) v alternaci s Ivanou Plíhalovou v roli Lízy Doolitlové.²²⁸

4.4. Film a televize

Přestože tato práce pojednává výhradně o divadelní práci herce Františka Řeháka, bylo by jaksi nepatřičné alespoň nenastínit jeho tvorbu filmovou a televizní. Jak již bylo naznačeno dříve, Řehák prožil během dvou let v Divadle za branou umělecky nejpřínosnější období za celý svůj život. Proto také není divu, že impulz k jeho herecké kariéře u filmu pocházel právě od Otomara Krejči.

Své první setkání s filmovou kamerou si František Řehák odbyl již roce 1958 ve filmu Karla Zemana Vynález zkázy (hraje zde malou roli lodního důstojníka). Ovšem opravdovým „velkým“ filmovým debutem byl až Menzelův přepis Vančurova románu Rozmarné léto. „Menzel tehdy chtěl, aby Krejča v jeho filmu hrál roli lázeňského mistra Antonína Důry, ale Krejča měl spoustu práce v divadle, nabídku odmítl, ale nabídl Menzelovi herce podobného typu, mě.“²²⁹ František Řehák se tehdy zúčastnil kamerových zkoušek. Režisér nakonec rozhodl, že Důru ztvární jiný herec – Rudolf Hrušínský a Řeháka obsadil do role Důrova kumpána kanovníka Rocha.

Setkání s filmovým režisérem Jiřím Menzelem se později rozrostlo nejen v další spolupráci, ale i v osobní přátelský vztah. František Řehák se objevil v menších i větších rolích v dalších osmi Menzelových snímcích.²³⁰ Kromě Jiřího Menzela využívali Řehákova typu i jiní filmoví a televizní režiséři, především do úloh lékařů, primářů, farářů, učitelů a ředitelů škol. V satirických a komediálních filmech představoval Řehák často „akurátní, omezené a egoistické funkcionáře, úředníky, tajemníky, náměstky a vedoucí pracovníky, často v pozici nadřízených hlavním hrdinům“.²³¹ Celkem se František Řehák postavil před filmovou kameru jedenapadesátkrát. Hrál také ve čtyřiceti televizních filmech, objevil se asi ve stovce jiných televizních pořadů (v seriálech, ve vzpomínkových večerech či hraných soutěžích typu: O

poklad Anežky české, Kufr a podobně) a patnáctkrát coby televizní moderátor.²³²

Byl to právě film, jenž dodával Řehákovi sílu (i finanční přilepšení), kdy v době po srpnu 1968 nedostával velké divadelní příležitosti a v televizi do roku 1977 vystupoval velmi málo a po roce 1977 již nesměl vůbec. Zákaz televize Řehákovi skončil v roce 1982, tedy v jeho necelých šedesáti letech. Na filmovou tvorbu se však naštěstí tento zákaz nevztahoval. „Když mě chtěl Menzel do něčeho obsadit, pokaždé jsem ho varoval, že v televizi točit nesmím. Na to on vždycky opáčil, že oni na Barrandově o tom nic nevědí a že mě prostě chce.“²³³

Zatím poslední filmovou rolí Františka Řeháka je štamgast Bieler v Menzelově hrabalovském snímku *Obsluhoval jsem anglického krále* z roku 2006. Ve svých více než pětadesáti letech však Řehák před kamerou ještě neskončil. Naposledy jej mohli diváci vidět v televizním filmu *Setkání v Praze s vraždou* v prvních lednových dnech roku 2009.²³⁴ I když sám Řehák říká, že už další role brát nebude a že „Setkání“ bylo definitivně poslední, jen během rozhovorů s autorem ohledně práce zvažoval nabídku na další televizní roličku. Je tedy možné, František Řehák svou filmografii ještě neuzavřel.

5. HERECTVÍ FRANTIŠKA ŘEHÁKA

5.1. Herec-člověk František Řehák

Všechno, co tu zatím bylo o Františkovi Řehákovi napsáno, o jeho prvních dětských ochotnických setkání s divadlem, o jeho nástupu k profesionální herecké činnosti, o změnách angažmá, o jeho působení v Divadle za branou, jeho neustálé návraty do Olomouce a jeho neutuchající láska k divadlu, které neustále vnímá a sleduje, dává obraz člověka, který celý svůj život věnoval právě divadlu. Věnoval ho herecké profesi. Ač nikdy nestudoval žádnou uměleckou školu, prožil v divadle naplno celých čtyřicet let a dalších dvacet let následujících tomuto umění věnoval většinu svého času. Ani po dovršení svých pětadesáti let divadlo neopustil a stále chodí do Moravského divadla na veřejné generální zkoušky, výjimečně i na premiéry, potkávat své bývalé, většinou o jednu i dvě generace mladší, kolegy, diskutovat s nimi a pochopitelně vzpomínat na léta aktivní práce. Není jako někteří jiní bývalí herci, kteří po své poslední roli divadelní budovu obcházejí obloukem. Vztah Františka Řeháka k divadlu je tak silný a natolik dlouhotrvající, že přerušit jej by jednoduše nešlo. Ale to je jen a pouze důsledek všech okolností života Františka Řeháka, jeho vlastností a ideálů, které po celý život vyznával a jimiž se řídil.

Je namístě shrnout veškeré Řehákovy danosti, vlastnosti jako člověka, které s hereckou tvorbou velmi souvisejí, jeho herecké prostředky, které mu sloužily jako pracovní nástroj při vytváření svých postav.

Jednou z nejpodstatnějších daností člověka a tedy i herce jsou fyziologické předpoklady. Hercův vzhled se samozřejmě po dobu jeho kariéry neustále vyvíjí a mění. U herecké dráhy Řehákovy délky o to víc. Z fotografií jeho začátků ve Středočeském divadle v Kladně či z jeho

prvního angažmá v Olomouci můžeme vyčíst, že František Řehák působil jako urostlý mladík, pevné tělesné konstituce, přitažlivého vzhledu. To by jej jistě mohlo zařadit do oboru milovníků, ale těžko říci z jakých důvodů jej režiséři už v jeho mladém věku začali obsazovat do rolí středního věku, do rolí charakterních. Tak jak herec zrál, pochopitelně se měnil i jeho fyzický vzhled, který jen utvrdil většinu režisérů a dramaturgů v rozhodnutí osazovat Řeháka do rolí středně starých mužů, většinou spíše ne zrovna hrdinských typů. Proto přicházely typy starostlivých otců (Billy lhář, Smrt obchodního cestujícího), bezcharakterních „štěnic“ (Konec masopustu) a také všemožní náčelníci, úředníci, radní či velitelé, role, které vyžadují uvážlivost, autoritativnost atd.

V šedesátých letech už se fyzická podoba Františka Řeháka ustálila do obrazu, jaký známe například z Menzelova filmu Rozmarné léto. Postava jen trošku více zmohutněla, vlasy značně prořídly a zůstal z nich vlastně jen úzký pruh kolem temena hlavy. Vysoké čelo tak jen podtrhlo prostě vypadající obličej. V Řehákově tváři bylo často možno pozorovat zdánlivě prostý a bezelstný výraz, ovšem za ním se skrýval někdy velmi vychytralý či bystře uvažující charakter postavy.

Z hercova obličejce výrazně vystupují, mnohými pamětníky zdůrazňované, bystré, chytře pronikavé „Řehákovy oči“. Právě oči jsou, podle Františka Řeháka, jedním z hlavních sdělovacích prostředků herce. „Očima se dá zahrát mnoho. Je strašně důležité na jevišti zachytit pohled, tedy vlastně oči, svého hereckého partnera, partnerky. Skrze pohled do něj proniknout a najít společnou sílu, která vede k dobré herecké souhře. Ovšem to neznamená, že by herci na jevišti měli hrát jen z očí do očí. I odvrácením pohledu a tím, že druhé postavě odepřete oční kontakt své postavy, se dá vyjádřit mnoho, častokrát účinněji, než zbytečnými slovy, mimikou i velkými gesty.“²³⁵

Dalším velmi důležitým prostředkem Řehákova hereckého sdělování je jeho hlas. Příjemně posazený ani příliš hluboko, ani příliš vysoko. Kultivovaný přísnou pregnantní výslovností a pochopitelně spisovným jazykovým projevem, který neopouští ani v privátním životě, neboť věří, že herec by měl neustále jít příkladem, a to zdaleka ne jen na jevišti. Není proto divu, že Řehák velmi často spolupracoval i s televizí a rozhlasem (více méně až po skončení jeho zákazu v roce 1982), kde jeho kultivovaný projev zvláště vynikal.

Herectví je samozřejmě nejen práce těla – hercovy fyziognomie, jeho vnějších hereckých prostředků, pohybu, mimiky, gestiky, práce s hlasem – ale také práce ducha. Proto také hercova lidská vybavenost, popř. nevybavenost určuje jeho vnitřní herecké prostředky – jeho prožívání, umění uvažovat o roli a o divadle vůbec. U Františka Řeháka, který vždy o divadle přemýšlel nejen z pohledu herce, ale nazíral jej mnohem širší optikou, pak platí toto tvrzení se stoprocentní účinností. Životní naturel a charakter Řeháka-člověka plně souzní s pojetím jeho profese Řeháka-herce. Podrobnějším zkoumáním vlastností Řeháka-člověka, můžeme najít opodstatnění dlouhé a úspěšné kariéry Řeháka-herce.

V první řadě musíme počítat s obrovskou láskou k divadlu, která jej provázela už od mladého věku a která předznamenala jeho, dalo by se říci bezhlavé a nezodpovědné, rozhodnutí vstoupit do řad divadelních profesionálů.

V Řehákově přístupu ke ztvárňování všech možných postav lze vystopovat obrovskou energii, chuť do práce a zápal pro věc. Nikdy nedělal jen tak na polovic, vždy dával do svých jevištních výkonů maximum síly a počínal si tak i při přípravě role, na zkouškách. Jeho velkou vnitřní devizou byla vždy důvěra v silnou režijní osobnost, které se dokázal otevřít a propůjčit ji svůj „materiál“ (například režiséri Vasilij

Vasiljev, Jiří Nesvadba, Jiří Svoboda, Karel Pokorný, Karel Nováček a pochopitelně Otomar Krejča).

Na druhou stranu měl František Řehák také dar naprosté upřímnosti. Nebál se nikdy ani těmto velkým režijním osobnostem říci, co si o práci myslí, s čím nesouhlasí, co by změnil. Například v jeho osobním i profesním setkání s režisérem Jiřím Svobodou mu právě tato otevřenost dlouhou dobu kladla nesporné překážky. Jejich vztah se ustálil až po Řehákově třetím příchodu do olomouckého angažmá v roce 1967. I když jejich spolupráce příliš dlouho netrvala, neboť Jiří Svoboda musel během normalizačních čistek opustit šéfovskou pozici a brzy na to i post stálého olomouckého režiséra. Ani před „velkým“ Otomarem Krejčou se Řehák nikdy nebál zveřejnit svůj názor. Protože Krejča byl také velice přímý člověk, je dost možné, že mu spolupráce s Řehákem právě proto vyhovovala.

Významným znakem Řehákovy osobnosti je odvaha. Odvaha riskovat. Ve své kariéře podstoupil několik velmi riskantních rozhodnutí, ale nikdy nevyužil tu jednodušší a pohodlnější variantu. Přestup z Olomouce do Gottwaldova, na který se dívali jeho přátelé jako na bláznovství, stejně tak jako odchod ze slibně se rozvíjející kariéry v jistém oblastním angažmá do nejistého začínajícího pražského divadla. Tento risk mu však pootočil hereckou kariéru zásadním směrem. Díky tomuto „osudovému“ setkání se František Řehák nejen dostal blíže k filmu, ale především k pravé herecké práci, která jej ovlivnila až do konce jeho hereckého života. Stejně tak odvážným krokem bylo i toto divadlo opustit. Po dvou letech, kdy Divadlo za branou začínalo nabírat velkého ohlasu a mezinárodního uznání, se rozhodl odejít. Jako přemýšlivému herci však dodalo toto setkání mnoho materiálu a podnětů, které později po svém návratu do Olomouce plně využil.

K všestrannému hereckému vybavení patří také dvě polohy, které se zdají zdánlivě protichůdné, avšak v jejich spojení může umělec najít

rovnovážné síly pro hereckou práci. Na jedné straně smysl pro pořádek a systematičnost, na druhé straně uvolněnost a smysl pro improvizaci. Obě tyto polohy se v profilu Františka Řeháka dají lehce vysledovat. Řehákův cit pro systém je patrný například z jeho přesně vedených seznamů odehraných představení, kde kromě pořadového čísla představení, data, autora, názvu hry a jména postavy, můžeme najít i hercovu osobní poznámku na konkrétní den. Nikdy si ovšem tyto zápisky nevytvářel s myšlenkou na možné budoucí badatele a životopisce, ale jen sám pro sebe, aby měl zdokumentovanou svoji práci, která byla současně jeho zálibou. Řehákova systematičnost je taktéž patrná např. z jeho scénáře k Maškaram z Ostende. Poznámky o hudebních a rytmických motivech jsou přesně přiřazeny k popisu akce a vnitřního podtextu. Dokonalý systém můžeme také najít v Řehákově archivu, kde uchovává programy, výstřižky z novin a časopisů, své poznámky k rolím i režii. Tuto systematičnost a přesnost uplatňoval i v herectví. Vždy se na zkoušky velmi svědomitě připravoval, jeho role byly vždy bezvadně technicky zvládnuty.²³⁶

Na tento základ pak mohla nastoupit další složka Řehákova naturelu a totiž hravost a tíhnutí k improvizaci. Ve svých vzpomínkách říkal, že improvizace jej vždy nesmírně přitahovala. Jenže v kamenných divadlech, kde pobýval v angažmá se mu příliš prostoru pro improvizaci nedostávalo. Jednou z mála zkušeností, kde mohl vystoupit z předem dohodnutého a nazkoušeného textu a také lehce pozměnit aranžmá byla například komedie Keitha Waterhouse a Willise Halla Billy lhář. Jeho role Billyho otce i styl komedie si mohli se Zdeňkem Vrablíkem coby Billym dovolit opustit pevné hranice inscenace a vydat se do prostoru improvizace.

Rozhodně se však nedá se říci, že by František Řehák byl ten typ herce, který záměrně ve všech inscenacích mění texty, jak se mu zachce, a bourá strukturu inscenace svými „improvizovanými“ výstupy, ke

kterým někteří populární herci současnosti sahají buď v touze pobavit diváka za každou cenu a strhnout tak na sebe pozornost, nebo zkrátka jen proto, že si nepamatují text. Dnes se s tímto populárním či populistickým trendem v herectví můžeme setkat čím dál častěji, ovšem improvizace Františka Řeháka je rozhodně jiného druhu. Jelikož Řehák vždy ve svých rolích postupoval od smyslu, od podstaty směrem k provedení a nikoli naopak, tam, kde cítil, že by malé vybočení z přesného plánu role neškodilo, nebál se jej použít. Sám vzpomíná například na Štěpánkovu inscenaci Našich furiantů v Divadle Oldřicha Stibora, kde hrál prvního radního Buška. Radní má ke konci hry repliku „Já nevím, co bych samou radostí udělal“, načež Řehák jako rozveselený Bušek, který unikl vězení, udělal kotrmelec. Podle jeho slov mu to po představení starší kolegové ostře vytkli, bylo to pro ně nepřipustné vybočení, ale Řehák trval na svém, že dramatická situace to v tu chvíli dovolila.²³⁷

Další dvě naoko antagonistické vlastnosti, které musejí být v rovnováze, aby herec mohl správně zacházet se svým talentem i naučenými prostředky jsou sebedůvěra a pokora. Nutno konstatovat, že Františkovi Řehákovi nechybí ani jedna z nich. Jeho sebedůvěra se projevovala právě tím, že se nikdy nebál učinit riskantní krok. Nebál se, protože si věřil. Důvěřoval svým schopnostem, byl si jistý sám sebou. „Herec bez sebedůvěry není herec. Když stojí na jevišti, musí si plně věřit. Když si nevěří, divák to pozná. A takový herec nemá na jevišti co dělat.“²³⁸ Herecká pokora pak jde se sebevědomím ruku v ruce. Řehák nikdy nebyl natolik nezdravě sebevědomý, aby odmítal nové impulzy, myšlenky, aby se neučil od ostatních herců a režisérů. Vždy se snažil analyticky hodnotit svůj výkon, vždy byl v přemýšlení o sobě samém velmi sebekritický a nejdříve hledal problémy a chyby sám u sebe, potom až u ostatních. Samozřejmě nebál se ani pojmenovat chyby druhých a

hledat jejich nápravu. „V herectví je asi nedůležitější poznat, co je touha být lepší a co je kariérismus.“²³⁹

František Řehák o sobě říká, že nikdy nebyl rváč. „Spíš vnitřní rváč. Vevnitř jsem ostře prožíval spoustu věcí, ale nerval jsem se.“ I když však o sobě tvrdí, že nebyl nikdy ani velký hrdina, některé jeho činy mluví o opaku. Jeho reakce na vstup vojsk Varšavské smlouvy, odmítnutí anticharty a pod., to vše je důsledek velké morální síly Františka Řeháka, která se objevuje pochopitelně i na jevišti, neboť je stále přesvědčen, že herec nemůže být špatný člověk. „Být hercem je náročné na charakter a opravdu dobrý herec nemůže být špatný charakter. Herec nemá lhát v běžném životě, nesmí lhát ani na jevišti. I když hraje vraha, musí věřit, že má postava pravdu. Když hraje děvkaře, musí věřit, že na to má právo. Čemu nevěřím, to nezahraju.“²⁴⁰

Řehák byl velká herecká osobnost (navíc i režírující herec, který má mezi svými kolegy vždy trošku jiné postavení), nikdy nebyl zastánce hereckého individualismu. Byl přesvědčen, divadlo je výsostně kolektivní umění a dobré fungující divadlo se dá vystavět jen na vytváření pevného souboru. „Z mnoha hvězd se velké divadlo udělat nedá. Žádná hvězda představení nezachrání. Vždy jsem velmi rád rozebíral v šatně se svými kolegy co se povedlo, co se nepovedlo, co by měl ten či onen udělat jinak. Právě to pomáhá k budování kolektivního ducha souboru.“²⁴¹ Jistě právě proto také František Řehák v inscenacích netoužil nijak okatě vyčnívat, ale sloužit celku, i když byl po celý život skalní propagátor hereckého divadla.

Ani dnes, jak říká, kdy se doba změnila, neuznává absolutistický režisérismus, kdy herec je jen loutkou v režisérových rukou. „Chápu snahy avantgardních režisérů i dnešních výrazných režijních osobností, ale vždy jsem tvrdil a budu se za to bít, že nejdůležitější v divadle je herec. Dramatik může napsat sebekrásnější hru, režisér může přijít na geniální interpretaci, ale pokud to herec nezahraje, nic jako by

neexistovalo. Ve výsledném produktu všechno stojí a padá jedině na herci.“²⁴² Této premise zůstal věrný i z pozice režiséra. Nestavěl své inscenace jako demonstraci režijních nápadů a interpretací, ale dával prostor hercům, aby zpřítomňovali dramatikova slova zásadně skrze své postavy a jejich jednání.

Řehákův obraz vnitřně barevného člověka obohacuje také jeho celková múzičnost; vždy obdivoval výtvarné umění, hudbu, sám v mladých letech hrával na trombón a zpíval. Nezanedbával ani fyzickou stránku svojí osobnosti, odmalička tíhnul ke sportu. Hrával fotbal, basketbal a tenis, který aktivně provozoval až do osmdesáti let. Jen takto vybavený a senzitivní člověk může nacházet adekvátní prostředky k vyjádření různých dramatických postav, může svým postavám rozumět a živě je přenášet na jeviště. Vždyť je to právě jedině herec, který pochází k Krejčova uměleckého divadla, jež nejen přijímá dílčí vlastnosti od své postavy, ale také svojí postavě cosi propůjčuje. A František Řehák – herec i člověk – měl jistě dostatek materiálu na obohacování svých postav. Jak již bylo řečeno dříve, Řehák, až na výjimku pár odborných seminářů, nikdy neprošel žádným akademickým hereckým školením. Nikdy toho ale nelitoval a stále zastává názor jakési vrozené danosti, že „herectví je v člověku geneticky zakódováno“. V tom případě je pak nejlepší herecké vzdělávání praxe sama. „Nejlepší školou pro herce je dříť a pracovat s dobrými lidmi a dobrými herci. Jen tak má herec šanci poznat osudy, které by jinak nepoznal. Ale to není samo sebou. Musí o nich přemýšlet, hloubat, objevovat je. Ovšem ne teoreticky, nýbrž tak jak sám žije, fyzicky. Přes svoje tělo, svůj pohyb. Jen tak se z něj může stát dobrý herec.“²⁴³

Závěrem poznámek o herci-člověku Františku Řehákovi je třeba učinit jen malou zmínku o rolích, které vždy chtěl hrát a za celou svoji kariéru se k nim nedostal. Každý herec má nějakou vysněnou úlohu a

bud' mu ji osud (tedy dramaturgie) přidělí, nebo nikoli. František Řehák má také několik takových nesplněných snů. Vždy si chtěl zahrát Francka v Maryše. Dvakrát účinkoval v inscenaci hry bratří Mrštíků, ale buď jako rekrut (v Divadle pracujících), nebo později jako Vávra v Olomouci. Stejným způsobem se mu vyhnula i role mouřeninského generála Othella, po které také toužil, jenže inscenace Státního divadla Oldřicha Stibora přišla příliš pozdě, v Řehákových necelých šedesáti letech, a tak mu byla přidělena pouze malá role Desdemonina příbuzného Lodovica.

Poslední rolí, na kterou František Řehák takto poukázal je Valenta z Tylovy Paličovy dcery, i přesto, že Řehák tuto postavu nakonec hrál. Původním Valentou ve Vrbově inscenaci z roku 1975 byl Jan Matýsek, který odehrál premiéru a několik prvních repríz, jeho roli však hned po prázdninách během tří zkoušek nastudoval František Řehák. „To nebylo regulérní zkoušení, příprava na roli, byl to jen záskok (přestože v tomto záskoku odehrál Řehák čtyřicet repríz – pzn. M. O.). Proto tu roli skoro ani nepočítám.“²⁴⁴ Z toho vyplývá, že Řehák sám jako těžiště herecké práce nevnímá jen představení na jevišti, před diváky a pro diváky, ale je pro něj jako pro herce důležitá fáze předjevištní, fáze pro sebe sama. Tzn. doba zkoušení, kdy se herec s postavou setkává, seznamuje, vytváří ji vlastním tělem a vlastní osobností. V tom je jistě velmi cítit vliv Otomara Krejči a jeho pojetí herectví.

5.2. Herec Krejčou ovlivněný

Chceme-li odpovědět na otázku, jestli František Řehák byl hercem vyhovujícím metodám herecké práce v Krejčově divadle, je nutno podrobně shrnout, jaké metody a postupy v herecké tvorbě Krejča uplatňoval, jak jich dosahoval a na druhou stranu jak Krejča svoje herce ovlivňoval.

Jak bylo naznačeno v předešlých kapitolách, Krejčovo divadlo bylo opravdu divadlem náročným. I když kritiky na první inscenace píší, že „divadlo je umělecké a přitom skutečně divácké“, ²⁴⁵ Divadlo za branou si časem získalo pověst scény pro elitní publikum, které pochopitelně klade velké nároky taky na své představitele. Inscenace se zkoušely téměř půl roku a režisér bedlivě kontroloval úroveň každé další reprízy, i když byla inscenace na repertoáru několik let a herci měli za sebou přes stovku provedení. ²⁴⁶

Krejča úpěnlivě dbal na vysokou kvalitu, nikdy neviděl smysl divadla v jeho mimoestetických funkcích. Nikdy neuznával vlastenecké, ideologické, buditelské či ze všeho nejméně politické poslání. Byl propagátorem a samozřejmě aktivním realizátorem divadla ryze uměleckého. Spojencem v tomto programu byly Krejčovi především dva aspekty. Dramatický (básnický) text a herec. Ostatní jako by jej nezajímalo. Důvěřoval naplno dramatu a společně s představiteli jednotlivých dramatických postav hledali jeho smysl, rozžívali jej a tím pádem zobrazovali před divákem. Krejčův herec, jak píše Karel Kraus, ovšem nemá za úkol jen „ztělesňovat dramatikův text doplňováním gest a intonací“, ²⁴⁷ ani nemá být pouhým tlumočníkem něčeho „vychýleného, enormního, nehorázného“, co v sobě každá postava skrývá. „(...) pouze nás neinformuje o lidech, jejichž vášně, hrdinství, (...) přesahují míru, ani nevydává nezaujaté svědectví, že došlo k určité události, ale živě, „tělesně“, přítomnostně konfrontuje diváka s postavou, kterou ovládá vášně a která podle toho skutečně jedná. Zkrátka staví nás před událost dějící se tak, že jí nemůže zůstat nedotčen náš skutečný lidský zájem.“ ²⁴⁸

Aby k takovým přenosům mezi postavou-hercem a divákem opravdu docházelo, soustředil se Krejča na několik rovin výstavby dramatické postavy. Nejprve je nutno podotknout, že Krejča své vedení herce opírá o konkrétní a vyzkoušená východiska, ke kterým došel mimo jiné taky důkladným zkoumáním metod a postupů práce s hercem

ruského režiséra Konstantina Sergejeviče Stanislavského. Pochopitelně ne v podobě pejorativně známého „sytému“, ve který Stanislavského dílo „zmutovalo“ vulgarizací a ideologizací v padesátých letech dvacátého století. Ze Stanislavského si bere spoustu užitečných praktik, jako je podrobná příprava, technická promyšlenost výstavby role, dostatečná doba zkoušek i například přísné zásady pracovní etiky. Ovšem jde ještě o kus dál, jeho metaforičnost „se zdá být strmější, klene monumentálnější, ‚divadelnější‘ dramatické linie, chce vtáhnout na jeviště nejen celý svět autorův, ale – řečeno nadsázkou – celý svět. (...) To v podstatě znamená – jinak řečeno -, že pro Stanislavského je půdou divadla umění, kdežto Krejčovi je umění půdou pro člověka, kterému pokaždé jde o všechno. Proto ztroskotává u herců, kteří věří jen v sílu přímého návodu a ve vlastní dovednost.“²⁴⁹ Kraus ovšem dále píše, že toto Krejčovo pojetí nevylučuje profesionalizmus. Krejča většinou začal zkoušet jako poctivý řemeslník. Nevysvětloval hercům na začátku zkoušení smysl inscenace ani se nedovolává něčeho „racionálně nepostižitelného“, pohyboval se směrem od základu, tj., detailně rozebral každou repliku, vytvořil s hercem síť opěrných bodů, které sloužily k celkové výstavbě role. Předpokládal však, že herec přijde sám s „osobním a osobitým řešením každého detailu role“.²⁵⁰

Základním kamenem Krejčovy koncepce herectví je dialog herce s postavou. Herecká práce na dramatické postavě musí být setkání – ovšem rozumějící setkání. „První podmínkou takového setkání je zajisté otevřenost. Herec jí nedosáhne, pokud není schopen přijmout postavu a sám být postavou přijat, aby zahlédl v očích toho, komu se dává, celý svět a zároveň spatřit celý svět jeho očima.“²⁵¹

Krejčovi v žádném případě nejde o to, aby se herec se svou postavou ztotožnil, identifikoval se s ní, aby se s ní spojil a úplně k se ní přimknul. Tak by mu nemohla být partnerem v dialogu při onom „rozumějícím setkání“, jehož předpokladem je otevřenost a „původním

spontánním hnutím otevřenosti je láska. Herec, který svou postavu nemiluje (nikoli jako příležitost k sebeuplatnění), ztratil svou šanci. Láska rozumějící (...) pokorně přijímá druhého (postavu) v tom, čím vskutku je.²⁵² Karel Kraus přirovnává tento dialog až k jakémusi partnerskému vztahu. Ale koneckonců, co jiného je postava herci a krejčovsky vnímáno také naopak herec postavě, než právě partnerem v dialogu. „Postava vždy bude herce v něčem přesahovat (a v něčem nedosahovat). A vice verza.²⁵³ V neúplném překrývání je však i poučení: Chci-li někdo přijmout takového, jaký vskutku je, musím ze sebe také něco dávat a něčeho se vzdát. A nejen pro milovanou bytost. I věci je třeba se odevzdat, chceme-li o ní s partnerem vést smysluplný rozhovor. Nebo jsme-li za ni dokonce ochotni dát život. Účinek takového pohybu je paradoxní: vzdávám-li se něčeho, zároveň něco získávám. Pokud se ovšem nevzdávám, abych získal.“²⁵⁴ Chtělo by se tato slova podtrhnout, neboť získávají svoji platnost v mnohem širším spektru, než právě ve vztahu postava – herec. Tady ovšem platí zaručeně a zvláště v dnešní konzumem urychlované době.

Herec Krejčova divadla tedy musí v postavě nejprve poznávat sám sebe. „Nejenom ve své omezenosti, ale i ve svých možnostech. Poznává své zkušenosti, své myšlenky, své touhy, své sympatie, svůj údiv, ale také to, co by chtěl nebo přál si zkusit, mohl nebo nemohl promyslet, touhy, kterých se neodvážil, naplněné sny, divy, nad nimiž dosud nedovedl užasnout, city, s nimiž se dosud míjel.“²⁵⁵ Potom, píše Kraus se pomalu začne poznávat postava v herci, začne v něm pomalu přicházet ke slovu, přebírat jeho gesta, jeho hlas. Jan Hyvnar ve své studii podotýká, že podobné úvahy by se daly napadnout. (Copak dramatická postava může předpokládat, že ji bude živý herec hrát a zkoumat?) Hned ale upozorňuje, dialog herce a postavy nemá být vnímán jako „empirický dialog dvou živých bytostí zde a nyní“, ale spíše jako dialog věřícího s bohem, s ideálnější bytostí a průběh tohoto

dialogu „můžeme přirovnat spíše ke vzájemnému nasvětlování a postupnému projasňování na zkouškách“.²⁵⁶ Tedy nejen herec vytváří svými prostředky, fyzickými i psychickými, postavu a také postava nenabízí jen herci podněty pro jeho práci tzn. dává herci prostor pro vyslovení jejich vět, pro ztělesnění gest a pod., ale také naopak. Dalo by se snad říci, že postava sama se podílí na svém vlastním „oživení“ na jevišti z hercových rukou. Postava u Krejči není pasivním návodem pro hereckou kreaci, ale spolutvůrcem. Samozřejmě v případě, když je herec dostatečně otevřený a schopný hledat v postavě sám sebe a když je ochoten kousek sebe se vzdát, aby směl od postavy něco přijmout.

Jestliže chceme definovat, jaký je tedy herec v divadle Otomara Krejči, musíme nejdříve sáhnout k negativnímu vymezení, jaký herec to v žádném případě není.

Takový herec nesmí jít cestou jednosměrné interpretace postavy, nesmí ji znásilňovat. Krejčovi proto naprosto nevyhovuje autorské herectví, kdy herec vychází jen ze svého názoru, který vnutí postavě a podle kterého ji zahraje. Ovšemže, autorský herec, tak jak jej známe třeba z divadel malých forem, stojí na jevišti sám za sebe, nikoli za postavu. Nemusí s postavou navazovat otevřený rozumějící dialog, neboť se neopírá o dramatický – s Krausem řečeno – básnický text, tudíž o tomto herci nemůžeme hovořit jako o dramatickém herci a proto je pro Krejču nezajímavý.

Stejně tak nevyhovuje této estetice herec „proteovského typu“, který se dokáže dokonale „ztratit“ v příslušné roli, bezezbytku přijme její hlas, intonaci, gesta, pohyby, dokáže se naprosto proměnit, převtělit, ztratí tím svoji vlastní přirozenost. Takový herec také nebude modelovým představitelem divadla Otomara Krejči, neboť takové „herectví“ přisuzuje Karel Kraus spíše imitátorům v kabaretu.²⁵⁷

Vztah herec – postava nebere Krejča jako vztah subjektu k objektu, protože postava viděná jako předmět zájmu. Pozorování,

reflexe a posuzování zakládá spíše „odtažité, demonstrativní herectví, které se projevuje jako ‚hra na‘, jako vnějškové napodobování, souzení postavy hercem, zkrátka jako – řečeno Krejčovým oblíbeným slovem – ‚odstrkování‘ postavy. Výsledkem takového přístupu je mj. zneskutečnění postavy nemístným zdůrazněním osoby herce.“²⁵⁸

Herec takového divadla také „nenapodobuje dramatickou postavu (ve smyslu zobrazování její literární předlohy), nýbrž že konkrétní lidské jednání (třebaže jde o jednání osoby fiktivní, ‚stvořené‘ autorem) představuje (zde je třeba brát doslova: staví před nás) zpřítomňuje, protože především sám člověk vždycky už nezrušitelně je.“²⁵⁹ Nejde tedy o nic jiného, než o skutečného člověka, individualitu, která v divákových myslích odžívá svoje vášně, city, prohry i výhry, svůj život.

Konečně se tedy dobíráme pozitivního vymezení, jaký by měl být herec v divadelní estetice Otomara Krejči. Kraus se domnívá, že pro diváka je nejlepší, když v postavě, kterou vidí na jevišti, dobře rozpoznává herce, který ji hraje, neboť tím víc skutečnější, pravdivější se bude jevit obraz hrané postavy. Toto tvrzení je výsledkem popsaného vztahu herce a postavy. Herec musí nacházet sebe sama v postavě a nechat se postavou vést ke konečné podobě jejího výsledného obrazu. Krejča dbal na to, aby herci „vycházeli vstříc svým postavám a vydávali se setkání s nimi s nadějí na příležitost poznat, co dosud nepoznali.(...) Herec se tedy vydává na setkání s postavou nejen proto, aby se o ní něco dověděl, ale aby ‚na vlastním těle‘ poznal dobré i zlé.“²⁶⁰

Tolik teoretické vymezení, jak vypadal ideální herec v Krejčově divadle. Jenže Krejča byl především praktický divadelník, jehož působením prošla velká řádka živých herců, tedy nikoli jen ideálních modelů. Práce s živým hercem je zcela něco jiného než teoretický program. Živému hrajícímu herci nestačí dlouhosáhlé odborné poučky,

komplikované konstrukce modelových situací. Herec chce vědět a především chce hrát (tzn. vědět, jak hrát). Aby Otomar Krejča svým hercům předal vše, co do nich potřeboval vložit, používal svoji charakteristickou metodu – dialog. Tak jako herec má vést dialog s postavou, tak vede dialog režisér s hercem. Dialog Krejči-režiséra se svým hercem spočíval především v kladení otázek. Krejča se neustále ptal a neustále vyžadoval „mimetickou odpověď“ tj. odpověď celou hercovou bytostí, nejen slovy, ale jednáním herce v postavě, jeho mimikou, gesty, akcí atd.²⁶¹ Pokládá hercům stále další a další otázky, jejichž odpovědi museli herci odůvodňovat z textu hry. Ptal se na motivace sebemenšího pohybu, gesta, na důvod, proč postava v tuto chvíli říká tu konkrétní repliku, co tím myslí atd. Krejča samozřejmě nezahltl herce hned na první zkoušce. Postupoval promyšleně systematicky od obecného k větším a větším detailům. Když se herci podařilo splnit jeden úkol (odpovědět na otázku), dostal další. Krejča svoje herce podněcoval, dráždil, aby se nespokojili s tím, co mají, na co už přišli, ale aby hledali v postavě dál (dál s ní vedli dialog).

František Řehák vzpomíná na zkoušení s Otomarem Krejčou jako na velmi náročné a hektické. „Krejča neustále vyžadoval fyzický tah, jednání. Ale vždy podložený myšlenkovým vybavením. Neustále nás směřoval do postavy, dovnitř.“²⁶² Podle Řeháka se v Krejčově režii často pracovalo v dusné napjaté atmosféře, jakoby pod tlakem. „Krejča do herce vstoupil a nedal mu vydechnout. Také dost herce utlačoval, na jeho zkouškách bylo kolikrát dost nervózní ovzduší. Ale nikdy na herce neřval. Byl to vlastně takový herecký táta, který je dost přísný, ale myslí to s vámi dobře.“²⁶³

Po dlouhém procesu zkoušení, když režisér poznal, že herci už nasáli dost materiálu, že jim pomohl vymezit přesné mantinely postavy, vyžadoval po nich, ať jednají sami za sebe. Tady už předpokládal, že herec se natolik seznámil s postavou (otevřel se jí), že postava sama

začíná promlouvat hercovými ústy, přebírat jeho gesta. „Křičel na nás: Vykašlete se na mě! Hrajte, jak vám to postava dovoluje.“²⁶⁴ Tím Krejča docílil, že postavy na jevišti pak vypadají neobyčejně přirozeně, že se před divákem skutečně odehrává kus života, což odborná veřejnost velmi dobře zaznamenala.²⁶⁵ Podle Hyvnara však toto nabídnutí volného pole působnosti hercům bylo některými kritiky chápáno tak, že „Krejča zachází s herci jako s cvičenými opicemi.“ Hyvnar ale naopak konstatuje, že jestliže přirovnávali herce k opicím, tak Krejča spíše nechal své opice volně pobíhat svobodně „v přirozeném prostředí buše. Co pro opice vytvořila příroda, muselo být ale vytvořeno jako režijní partitura na zkouškách a Krejčovy prostorové symfonie působily na diváka vždy právě jako spontánní a inspirované chováním herců v přirozeném prostředí-partituře.“²⁶⁶ Krejča tedy dával hercům jistou volnost, ovšem této „volnosti“ byly dány určité přesně vymezené hranice v podobě opěrných bodů, pro „konkrétní jednání v každé situaci a každém okamžiku hry“.²⁶⁷ Krejča k této důvěře dospěl jistě podle předpokladu, že jestliže se herec dokonale otevřel své postavě, postava herci „nedovolí“, aby jednal jinak, než je pro ni správné a možné.

Krejčův režijní přístup k vytváření dramatické postavy by se dal nakonec shrnout citátem Karla Krause: „Cesta k postavě je překážkový běh s tolika nástrahami, že otevřenému herci nezbývá, než vnímat je, obohacovat se jimi, brát je jako stimuly.“²⁶⁸

O Františkovi Řehákovi můžeme s klidem prohlásit, že byl (je) „krejčovským“ hercem. Z lidských vlastností Františka Řeháka, které jsme pojmenovali výše, a z nároků, jaké jsou kladeny na herce v divadle Otomara Krejči, lze konstatovat, že se v mnohém shodují. Otevřenost, která je na jednom z prvních míst, Řehákovi rozhodně nechybí. Již před Krejčou byl vždy přístupný, otevřený, schopný dialogu. Také potřeba přemýšlet nejen o postavě, ale také o světě postav celého dramatu, mu

nikdy nebyla cizí. Jak jsme zmínili dříve Krejča si Řeháka do svého divadla vybral pro jeho typovost – mohutnou velkou postavu a energii při práci. Ale jako senzitivní režisér se smyslem rozpoznat cenu svých spolupracovníků po něm jistě sáhl i pro jeho vnitřní vlastnosti, pro jeho vnímavost, přemýšlivost, upřímnost a snahu se zdokonalovat. I když František Řehák působil v Divadle za Branou necelé dvě sezony, právě tyto dvě sezony jej jako člověka a především jako herce ovlivnily na celý život.

S vědomím všech těchto skutečností, lze považovat Řeháka za herce, který právem patří do divadla Otomara Krejči. Stručně řečeno, o Františkovi Řehákovi můžeme s klidem prohlásit, že byl (je) skutečným „krejčovským“ hercem.

Pro pochopení významu Řehákova pražského angažmá je třeba srovnat je se všemi jeho ostatními angažmá. Středočeské divadlo Mladá Boleslav, Divadlo pracujících Gottwaldov i Divadlo Oldřicha Stibora byla velká kamenná oblastní divadla se vším všudy, co toto označení zahrnuje. Nejen velká jeviště, personálně mohutné soubory, ale také organizační struktura, hierarchie a také v neposlední řadě diváci. Musíme podtrhnout, že ve všech případech se jedná o oblastní divadla s diváckou obcí zvyklou na „svoje divadlo“. Pojem oblastní divadlo zde samozřejmě není zdůrazněn nijak hanlivě, avšak je to jiný druh divadla, než menší pražská scéna, která si v konkurenci ostatních divadel může a vlastně musí dovolit svou vlastní cestu, svou vlastní poetiku, vytvořit si svůj okruh publika. Oblastní divadlo tuto možnost nemá. Většinou jediné divadlo ve městě, a kolikrát i v celém okolí, musí sloužit všem. Je to jakési veřejnoprávní médium, kulturní služba pro široké spektrum diváků a nemůže si příliš vybírat. Z toho plyne také obsazení souboru, dramaturgický výběr titulů a též délka zkušební doby jednotlivých inscenací. Když vezmeme jako standardní počet šest inscenací za

sezonu, vyjde zkušební období na inscenaci v délce asi sedmi týdnů. Zatímco Krejča v Divadle za branou zkoušel i půl roku. Je zřejmé, že v oblastním divadle se herec nemůže tak detailně věnovat roli, rozebírat ji, vést s postavou dialog, protože by to jednoduše nestihl. Tento přístup ke zkoušení tedy byl pro Františka Řeháka značně rozdílný, než který znal a na který byl zvyklý z předchozích angažmá a do kterého se zapojil i v tom následujícím. Je tedy otázkou, zda mohl všechny „dovezené“ poznatky, metody herecké práce dále v Olomouci používat. Z předešlého vyplývá, že nemohl. Návrat do mašinérie oblastního kolosu nemohl herci dovolit takovou detailní práci s rolí, jakou ji věnoval v Divadle za branou. František Řehák navíc ani neměl příliš velkou příležitost na větších rolích pracovat. Jeho herecké příležitosti po návratu z Divadla za branou se omezily po dlouhou dobu na role spíš menší. Proto ani odborná kritika se herectvím Františka Řeháka nijak výrazně nezabývala. Cenným materiálem nám je ovšem hercovo vlastní svědectví o jeho proměně, o tom, jak přistupoval k práci na postavě ovlivněný Otomarem Krejčou tentokrát už bez jeho přímého vlivu.

Jak sám říká, František Řehák celý svůj profesní život důvěřoval herectví přirozenému, pravdivému, dalo by se říci realistickému. Takový způsob uznával, a právě tímto směrem se celou kariéru ubíral. Od Otomara Krejči si „odnesl“ potřebu mnohem více přemýšlet o roli, potřebu vést onen dialog s postavou. I když to tak sám nepojmenovává, ona krejčovská otevřenost herce vůči postavě z jeho slov jednoznačně vyplývá. „Ve své herecké práci jsem vsadil na pravdivost, přirozenost, realismus. Krejča mě však posunul mnohem dál. Dal mi filozofii herectví. Ukázal mi, že je potřeba mnohem hlubšího vhledu do postavy. Krejča dával hercům náplň, kterou z textu sami nevyčetli. Je velmi důležité hlouběji hledat, co je za tím, co říkám. Proč to říkám, a když tohle říkám, co to ve mně vyvolává. Lidský život postavy dramatu je složitější, než já si jako herec si myslím. Musím připustit, že v tom

druhém (v postavě i v druhém člověku. pzn. M.O.) je nějaké tajemství. Musím v druhém porozumět tomuto tajemství, pak jsme schopni mu pomoci. Nesmím se zbavit pochyb, jestli vidím všechno, co na druhém a v něm vidět mám. Krejča mi ukázal prohloubení pohledu na postavu, na její život, na její svět.“²⁶⁹ Jinými slovy je vlastně řečeno totéž, co píše Karel Kraus o dialogu herce s postavou a jak poukazuje na potřebu důkladného prozkoumání vnitřního světa dramatické postavy a otevření se vůči němu. František Řehák se touto „filozofií“ po návratu od Krejči řídil. Bohužel ji nemohl bezprostředně v době po příchodu zpět do Olomouce prokázat. O jeho krejčovském přístupu k roli hovoří i výše uvedená skutečnost, že roli Valenty v Paličově dceři, kterou Řehák přebíral za Jana Matýska, nepovažuje za plnohodnotnou roli, protože k ní nemohl na zkouškách přistupovat právě tak, jak bylo podle jeho „filozofie“ důležité.²⁷⁰

Vliv Otomara Krejči na Františka Řeháka byl však mnohem širší, než aby na něj zapůsobil pouze jako na herce. Řehák se u Krejči naučil víc, než některé návody a přístupy k ztvárnění postavy. Nevzal si od něj jen „filozofii herectví“, jak sám říká, ale vlastně jakousi obecnější „filozofii divadla“. Pochopil, že když chce zastávat nějaké místo v určitém fenoménu (tedy v divadle), musí mu porozumět co nejvíce, ze všech stran. Jen takový umělec, který dokáže to „své“ umění nazírat z více úhlů, má více bodů ponoru do něj, může recipientovi (divákovi) nejvíce sdělit. Řehák, který cítil potřebu divadelně sdělovat, ale také vést dialog, nejen s diváky, nejen jako herec s postavou (jehož se mu nedostávalo), ale právě s kolegy, s herci. Cítil potřebu přemýšlet o divadle, diskutovat o něm a ne jen „vyrábět“. Proto se také (Krejčou ovlivněný) vrhl na divadelní režii, jak bylo popsáno v dřívější kapitole.

S trochou nadsázky by se dalo říci, že Otomar Krejča „neudělal“ z Františka Řeháka herce, ale divadelníka. „Krejča mne postrčil k režirování. Věřil jsem, že to, co mi Krejča dal, dokážu předat nejen

jako herec, ale jako režisér.“²⁷¹ Dnes k tomu Řehák dodává, že nebýt srpna 1968, zřejmě by s herectvím skončil a věnoval by se čistě jen režii. Normalizační doba však znemožnila jeho režijní práci na velkém jevišti. Po jeho inscenaci Klicperových jednoaktovek Rohovín Čtverrohý a Veselohra na mostě z roku 1969 již na dlouhé období nedostal příležitost k režijní práci ve Velkém divadle. Jeho režijní aktivity se tedy omezily pouze na malé jeviště Divadla hudby a František Řehák nadále působil v Divadle Oldřicha Stibora jako herec, který nikdy nepřestal přemýšlet o svojí herecké tvorbě a divadle jako takovém.

ZÁVĚR

V této práci jsme si za cíl svého zkoumání zvolili zmapování hereckého působení Františka Řeháka v Divadle za branou v Praze, seznámení s režisérem Otomarem Krejčou, a především prokázat Krejčův vlivu na Řehákovo myšlení o divadle a herectví a vliv na Řehákovu další hereckou tvorbu.

Pro nastínění Řehákova uměleckého vývoje jsme zmínili jeho herecké začátky ve Středočeském divadle Mladá Boleslav, v Divadle pracujících Gottwaldov a Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Z druhého olomouckého angažmá jsme detailněji analyzovali roli Smrtáka v inscenaci Topolovy hry Konec masopustu, roli, která představovala v Řehákově tvorbě významný mezník. Byla to jeho první spolupráce s Otomarem Krejčou a na základě právě této role dostal František Řehák nabídku k angažmá v Divadla za branou. Větší pozornost také věnujeme další Řehákově výrazné roli Willymu Lomanovi v inscenaci Smrt obchodního cestujícího.

V následující části se podrobně věnujeme Řehákovým rolím v Divadle za branou. Analyzujeme především ty významnější postavy jako je Drban v inscenaci Maškary z Ostende, Čebutykin v inscenaci Tři sestry a Otec v Topolově inscenaci Slavík k večeři.

Nedá se říci, že bylo dosaženo bezvadného úspěchu ve snaze bohatě popsat tyto Řehákovy výkony a to z několika důvodů: Za prvé dostupnost některých materiálů, především z archivu Divadla za branou, je velmi malá. Za druhé tehdejší recenzenti se hereckými výkony zabývali jen velmi okrajově, a proto z těchto úryvků lze složit jen přibližný obraz konkrétní postavy. Na druhé straně autor pracoval s fotografiemi, ze kterých se snažil vyčíst charakteristické prvky Řehákova ztvárňování jednotlivých postav. Velmi cenným a přínosným se zdá být i práce s Řehákovými vlastními scénáři k jednotlivých

inscenací, ze kterých je jasně patrný hercův přístup k práci na roli, systém jeho poznámek a také geneze dané postavy.

V další části práce autor shrnul výše uvedené informace o Řehákově herecké práci a dohromady z vyposlechnutými názory vyvodil charakterové rysy člověka Františka Řeháka, které formovaly jeho herectví a divadelní tvorbu jako takovou. Po podrobné analýze Krejčovy režijní práce s hercem, autor porovnal rysy Řehákova herectví a jeho názory na hereckou práci s Krejčovými metodami. Dospěli jsme tak k názoru, že František Řehák se dá považovat za opravdového „krejčovského“ herce, neboť zcela přijal jeho metodu na vytváření postavy a vždy ji uplatňoval ve své práci, i když byl po příjezdu vojsk Varšavské smlouvy odsunut do pozadí a na jeho herectví „po Krejčovi“ neexistuje příliš rozsáhlý kritický ohlas.

Obrovský přínos pro herce Františka Řeháka neznamenal jen Krejčova „herecká škola“, ale také fakt, že Krejča seznámil Řeháka s filmovým režisérem Jiřím Menzelem, a tím mu otevřel cestu k filmovému umění a padesátce postav, které za svoji kariéru Řehák natočil.

Vliv Otomara Krejči na Františka Řeháka je nesporný. Herec, který ovšem neměl bezprostředně po svém návratu do Olomouce v roce 1967 mnoho divadelně zajímavých příležitostí, si odvezl z Prahy touhu projevovat se i jinak, než jen jako herec. I když k tomu tendoval již od začátku svého profesionálního působení, až teprve Otomar Krejča v něm potvrdil odhodlání věnovat se i této profesi. Dalo by se říci, že Otomar Krejča naučil Františka Řeháka mnohem více, než otevírat se roli, komunikovat s ní a navzájem se ovlivňovat. Naučil jej divadelně přemýšlet, myslet v širších souvislostech, než jen z pohledu herce, nahlížet hlouběji do postavy a vlastně i do divadla jako takového. Právě

proto se stal nepřehlédnutelným olomoucký hercem, který až do svého odchodu na odpočinek vytvářel bohaté a zajímavé divadelní postavy.

Jak jsme naznačili již dříve, herectví Františka Řeháka skýtá bohaté možnosti i pro další bádání. Zmapovat a analyzovat Řehákovy role od druhé poloviny sedmdesátých let až do konce jeho kariéry a hercovu práci na nich, zkoumat změny a vývoj jeho divadelních názorů a doznívání vlivu Otomara Krejči, to vše by vydalo na obsáhlou a jistě velmi pozoruhodnou monografickou studii.

František Řehák je osobnost, která se výrazným způsobem zapsala do olomoucké divadelní historie právě svým nadregionálním významem, šířkou záběru divadelní tvorby a vysoce mravním postojem k divadlu a vlastně ke skutečnému životu. V pokusu představit takovouto osobnost v její nejpodstatnější činnosti může spočívat přínos této diplomové práce.

RESUMÉ

Miroslav Ondra follows the work of František Řehák in Theatre Beyond the Gate in years 1966 – 1967 in his diploma thesis.

František Řehák was born in 1923 in Nový Bydžov. After the World War II he started his first professional engagement in Středočeské divadlo Mladá Boleslav (Central Bohemian Theatre Mladá Boleslav). The next engagements in Olomouc, Gottwaldov and again in Olomouc followed. Among the most prominent parts in Řehák's second activity in Olomouc were the barber called Smrt'ák in play by Josef Topol The End of Carnival and Willy Loman in Arthur Miller's play Death of a Salesman. When staging The End of Carnival Řehák met the director Otomar Krejča, who took him later to his Divadlo za branou (Theatre Beyond the Gate). There Řehák played parts of Drban in the performance of Michel de Ghelderode's play Masques ostendais, doctor Chebutykin in Anton Chekhov's Three Sisters and the part of Father in Topol's play Slavík for Dinner. Miroslav Ondra analyses Řehák's distinctive parts in his diploma thesis and depicts Řehák's work on them as well as their critical evaluation.

Two seasons after František Řehák returned to Olomouc again. In the first years of the seventies he was not given any noticeable acting opportunities, he was not even allowed to appear neither on television nor on radio. Towards the end of the seventies there was a radical change and František Řehák could prove his acting mastery again.

František Řehák was strongly influenced by Otomar Krejča, the prominent Czech director of the second half of the 20th century, especially in the way of grasping of acting and in precise creation of dramatic persons. Otomar Krejča gave Řehák an impulse to direction and to thinking about theatre as a whole.

POZNÁMKY

¹ ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava: *Databáze českého amatérského divadla*, Přehlídky: Klicperův Chlumec. www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=7109.

² František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

³ Viz Český rozhlas Vltava pořad OSUDY, František Řehák, herec (díl 1/5). 7. 4. 2008.

⁴ S Jiřím Škobisem se Řehák později setkal ve svém angažmá v Olomouci.

⁵ Viz PÖMERL, Jan: *České divadlo na rozcestí (1945 – 1948)*. In: JUST, Vladimír a kolektiv: *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech souvislostech*. Praha: 1995.

⁶ Viz osobní archiv Františka Řeháka.

⁷ I přestože je to role pro staršího herce. Řehákovi bylo v té době 23 let.

⁸ Viz osobní archiv Františka Řeháka.

⁹ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

¹⁰ Vlastním jménem Dalibor Cyril Vačkář.

¹¹ Premiéra 1. 4. 1948 v Olomouci.

¹² Počínaje sezónou 1949/1950 bylo divadlo přejmenováno na Krajské oblastní divadlo v Olomouci – viz ŠTEFANIDES, Jiří a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci*, Praha: 2008.

¹³ Premiéra 4. 9. 1948.

¹⁴ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Komise ve složení, Ornest, Dvořák a Kytka zhlédla představení Jiráskovy Lucerny 5. 6. 1949 (F.Ř. hrál roli sekerníka Brahy).

¹⁷ Režie Rudolf Kulhánek, v titulní roli Jánošíka Josef Bek, premiéra 19. 5. 1949.

¹⁸ Režie Vasilij Vasiljev, premiéra 25. 6. 1959.

¹⁹ Režie Rudolf Kulhánek, premiéra 27. 5. 1950.

²⁰ Vasilij Vasiljev byl členem souboru (herec) K. S. Stanislavského, který se ve 20. letech již nevrátil ze zájezdu souboru do Evropy.

²¹ Viz ŠTEFANIDES, Jiří a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci*. Praha: 2008, s. 149.

²² František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

²³ Město Zlín bylo od 1. 1. 1949 přejmenováno na Gottwaldov. Původní název dostalo město až po sametové revoluci 1. 1. 1990.

²⁴ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

²⁵ Režisér, výtvarník, bratr herce Miloše Nesvadby.

²⁶ Viz František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

-
- ²⁷ Roku 1956 se stal Svatopluk Skopal uměleckým šéfem.
- ²⁸ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ²⁹ Režie Jiří Nesvadba, premiéra 28. 11. 1953.
- ³⁰ Režie Svatopluk Skopal, premiéra 29. 1. 1956.
- ³¹ Režie Svatopluk Skopal, premiéra 9. 6. 1956.
- ³² Režie Jiří Nesvadba, premiéra 23. 11. 1957.
- ³³ Viz ŠORMOVÁ, Eva: *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956)*. In: JUST, Vladimír a kolektiv: *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech souvislostech*. Praha: 1995.
- ³⁴ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ³⁵ Režie Jiří Svoboda, premiéra 14. 6. 1958 (František Řehák v roli Pán v taláru).
- ³⁶ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ³⁷ Režie Karel Novák, premiéra 27. 4. 1958.
- ³⁸ S Řehákem nastoupil do olomouckého angažmá i režisér Jiří Svoboda, který v Olomouci působil v letech 1959 – 1974. Uvedl se tady Nezvalovou hrou Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. Premiéra 19. 4. 1959. Viz ŠTEFANIDES, Jiří: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci*, Praha: 2008, s. 162.
- ³⁹ Tento název divadlo přijalo v roce 1958. V roce 1975 byl název divadla změněn na Státní divadlo Oldřicha Stibora. Od roku 1991 používá divadlo název Moravské divadlo Olomouc.
- ⁴⁰ Viz: STÝSKAL, Jiří: *Obrysy vývoje činohry v Olomouci (1920 – 1993)*. In: Almanach Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Olomouc: 2000, s. 96.
- ⁴¹ Režie Jiří Svoboda, premiéra 5. 12. 1959.
- ⁴² František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ⁴³ Režie Karel Novák, premiéra 7. 2. 1960.
- ⁴⁴ Např.: *Lodní rotmistr* v Optimistické tragedii (režie Karel Novák, premiéra: 7. 2. 1959), *Logan* v inscenaci *Poklad* (režie Jiří Svoboda, premiéra: 12. 6. 1959) a další.
- ⁴⁵ S Novákem odchází do Prahy i velká část souboru především do Prahy a Ostravy. Viz: STÝSKAL, Jiří: *Obrysy vývoje činohry v Olomouci (1920 – 1993)*. In: Almanach Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000. Olomouc: 2000, s. 96.
- ⁴⁶ Režie Radim Koval, premiéra 18. 2. 1962.
- ⁴⁷ Viz KRAUS, Karel: *Topolovo místo v současné dramatičce*. In: Týž: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: 2001, s. 350.
- ⁴⁸ Tamtéž, s. 356.
- ⁴⁹ Tamtéž, s. 348.

⁵⁰ Viz SUCHAŘÍPA, Leoš: *Ledy se hnuly*, Divadelní noviny VI., 29. 5. 1963, č. 23, s. 2.

⁵¹ ? : *Strhat masky z tváří lidí*. Svobodné slovo, 3. 5. 1963.

⁵² Viz *Divadlo Oldřicha Stibora v desetiletí 1955 – 1965*, Jubilejní ročenka Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci, Olomouc: 1965.

⁵³ MACHONIN, Sergej: *Konec masopustu aneb Pátrání po pravdě*. Literární noviny, 1. 6. 1963.

⁵⁴ 5. 10. 1963 Divadlo pracujících Gottwaldov – režie Zdeněk Pošíval, 14. 10. 1963 Divadlo Vítězného února Hradec Králové – režie Milan Pásek, 2. 11. 1963 Divadlo Vítězslava Nazvala Karlovy Vary – režie Vítězslav Bartoš, 24. 11. 1963 Jihočeské divadlo České Budějovice – režie Jan Schmidt, 12. 12. 1963 Divadlo Petra Bezruče Ostrava – režie Saša Lichý, 14. 12. 1963 Východočeské divadlo Pardubice – Jaroslav Novotný, 21. 1. 1964 Západočeské divadlo Cheb – režie Karel Nováček, 26. 1. 1964 Těšínské divadlo Český Těšín – režie Ladislav Knížátko a 29. 2. 1964 Divadlo F. X. Šaldy Liberec – režie Jaroslav Horan. Až v další sezóně se konečně podařilo Krejčovi prosadit Konec masopustu do Národního divadla – 14. 11. 1964 a poté následovaly ještě inscenace v Divadelním studiu JAMU v Brně 16. 12. 1964 – režie Milan Pásek a na dlouhou dobu poslední inscenace této hry 11. 5. 1965 v Krajské divadlo procujících v Mostě – režie Zdeněk Buchválek.

⁵⁵ Jen pro srovnání uvádím obsazení hlavních rolí v Olomouci a v Praze.

KRÁL	Otakar Vážanský	Radovan Lukavský
JINDŘICH	Milan Riehs	Luděk Munzar
MARIE	Libuše Štědrá j. h.	Marie Tomášová
CIHLÁŘ	Jan Matýsek	Miloš Nedbal
SRMŤÁK	František Řehák	Josef Kemr
VĚRA	Věra Kološová	Blanka Waleská
PANÍ PRAŽKA	Marie Preislerová	Leopolda Dostálová
RAFAEL	Oldřich Vlček	Jan Tříška
PETR	Jaroslav Švehlík	Vladimír Ráž
PŘEDSEDA	František Brož	Bohuš Záhorský
TAJEMNÍK	Bořík Procházka	Ladislav Boháč
ANEŽKA	Dana Richterová	Luba Skořepová
MLADÍK (Husar)	Miroslav Kahoun	Vladimír Brabec
MICHAL (Maškara)	Václav Babka	Emil Konečný
PAVLÍČEK (Maškara)	Václav Brtna	František Filipovský

a další.

Viz program k inscenaci *Konec masopustu*, Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci. Olomouc: 1963 a heslo *Konec masopustu*, <http://archiv.narodni-divadlo.cz>.

⁵⁶ Viz kartotéka Divadelního ústavu Praha.

⁵⁷ Další inscenací byl až Goethův *Faust* (premiéra 12.09.1997)! Viz: heslo *Otomar Krejča*, internetový archiv Národního divadla, <http://archiv.narodni-divadlo.cz>.

⁵⁸ Režie Radim Koval, premiéra 10. 2. 1963. František Řehák v této inscenaci nehrál.

⁵⁹ Viz Český rozhlas Vltava pořad OSUDY, František Řehák, herec (díl 2/5). 8. 4. 2008.

⁶⁰ Viz program k inscenaci *Konec masopustu*, Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci. Olomouc 1963.

⁶¹ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

⁶² Tamtéž.

⁶³ ek: Zítřka „*Konec masopustu ve Velkém divadle*. Stráž lidu, 26. 4. 1963.

⁶⁴ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

⁶⁵ UHLÍŘOVÁ, Eva: *Jedna hra v jedné*. Divadelní noviny VII, 12. 2. 1964, č. 14, s. 1. a 3.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ rl: *Nová hra J. Topola Konec masopustu*. Lidová demokracie: 2. 5. 1963.

⁶⁸ URBANOVÁ, Alena: *Pohřeb zimy*. Kulturní tvorba: 9.5.1963.

⁶⁹ SUCHAŘÍPA, Leoš: *Ledy se hnuly*, Divadelní noviny VI., 29. 5. 1963, č. 23, str. 1-3.

⁷⁰ JEDLIČKA, Jaromír: *Drama lidských vztahů*. Stráž lidu: 14. 5. 1963.

⁷¹ mir: *Konec masopustu – další hra Josefa Topola*. Lidová demokracie, 3.5.1963

⁷² JEDLIČKA, Jaromír: *Konec masopustu*. Nová svoboda: 16. 5. 1963.

⁷³ KRAUS, Karel: *Masopustní tragédie*. In: Týž: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: 2001, str. 337.

⁷⁴ KRAUS, Karel: *Topolův pokus o dorozumění*. In: Týž: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: 2001, str. 321.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž, str. 319.

⁷⁷ Režijní pojetí postav. Dokumentace ke Krejčově inscenaci *Konce masopustu* v Národním divadle – zapsala Helena Glancová. In: *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: 1993. str. 107.

⁷⁸ Viz KONEČNÝ, Karel: Fotografie z inscenace *Konec masopustu*. Soukromý archiv Františka Řeháka.

-
- ⁷⁹ JEDLIČKA, Jaromír: *Drama lidských vztahů*. Stráž lidu: 14. 5. 1963.
- ⁸⁰ Viz: ? : *Strhat masky z tváří lidí*. Svobodné slovo, 3. 5. 1963.
- ⁸¹ mir: *Konec masopustu – další hra Josefa Topola*. Lidová demokracie, 3.5.1963
- ⁸² MACHONIN, Sergej: *Konec masopustu aneb Pátrání po pravdě*. Literární noviny:1. 6. 1963.
- ⁸³ SUCHAŘÍPA, Leoš: *Ledy se hnuly*. Divadelní noviny VI., 29. 5. 1963, č. 23, s.3.
- ⁸⁴ UHLÍŘOVÁ, Eva: *Jedna hra v jedné*. Divadelní noviny VII, 12. 2. 1964, č. 14, s. 1. a 3.
- ⁸⁵ Seznam odehraných představení, 2. sešit, 1. 9. 1956 – 18. 6. 1975. Rukopis. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ⁸⁶ Viz tamtéž.
- ⁸⁷ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ⁸⁸ Režie Karel Pokorný, premiéra 6. 10. 1963.
- ⁸⁹ JEDLIČKA, Jaromír: *K. Čapek stále aktuální*. Nová svoboda, 30. 10. 1963.
- ⁹⁰ Režie Karel Pokorný, premiéra 30. 11. 1963, československá premiéra.
- ⁹¹ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ⁹² Režie Jiří Svoboda, premiéra 26. 4. 1964.
- ⁹³ Režie: Zdeněk Štěpánek, premiéra 20. 12. 1964. V této hře Ladislava Stroupežnického hrál Řehák za celý svůj život pětkrát. Dítě ještě jako ochotník, Bláhu v Divadle pracujících Gottwaldov – režie Svatopluk Skopal (9. 6. 1956), opět Bláhu v Nováckově inscenaci v Olomouci (29. 3. 1981) a nakonec i dědečka Dubského opět v režii Karla Nováčka (11. 4.1997).
- ⁹⁴ STÝSKAL, Jiří: *Naši furianti v Olomouci*. Nová Svoboda: 14. 1. 1964.
- ⁹⁵ Tamtéž.
- ⁹⁶ Režie Karel Pokorný, premiéra 13. 6. 1965.
- ⁹⁷ Režie Jaromír Pleskot, premiéra 11. 7. 1964.
- ⁹⁸ Viz Český rozhlas Vltava pořad OSUDY, František Řehák, herec (díl 2/5). 8. 4. 2008.
- ⁹⁹ Režie Karel Pokorný, premiéra 18. 10. 1964.
- ¹⁰⁰ Stejně jako Willy Loman je i František Řehák otcem dvou synů.
- ¹⁰¹ Viz KONEČNÝ, Karel: Fotografie inscenace Smrt obchodního cestujícího. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ¹⁰² kbz: *Artur Miller: Smrt obchodního cestujícího*. Práce, 24. 10. 1964.
- ¹⁰³ JEDLIČKA, Jaromír: *Smrt obchodního cestujícího*. Stráž lidu, 27. 10. 1964.
- ¹⁰⁴ čk: *Hra o smyslu života*. Svobodné slovo, 31. 10. 1964.

-
- ¹⁰⁵ kbz: Artur Miller: *Smrt obchodního cestujícího*. Práce, 24. 10. 1964.
- ¹⁰⁶ JEDLIČKA, Jaromír: *Smrt obchodního cestujícího*. Stráž lidu, 27. 10. 1964.
- ¹⁰⁷ Tamtéž.
- ¹⁰⁸ STÝSKAL, Jiří: *Další Miller na olomoucké scéně*. Nová Svoboda, 4. 11. 1964.
- ¹⁰⁹ Tamtéž.
- ¹¹⁰ Tamtéž.
- ¹¹¹ Tamtéž.
- ¹¹² Tamtéž.
- ¹¹³ Tamtéž.
- ¹¹⁴ Viz František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ¹¹⁵ Na inscenaci Divadla za branou se podíleli: Režie: Otomar Krejča, Hudba: Yvan Dailly, úprava hudby: Miroslav Ponec, Masky a kostýmy: Jan Koblasa, Scéna: Josef Svoboda, Pohybová spolupráce: Lea Janečková a Pavel Šmok.
Obsazení: Drban: František Řehák nebo Vladimír Menšík, Přístavní víla: Věra Petáková, Tři prodavačky ryb: Bohumila Dolejšová, Hana Hubová, Hana Maciuchová, Smrt: Zdeněk Martínek, Čert: Jiří Zahajský, Maškary: Jana Andresíková, Čestmír Gebouský, Jaromír Janeček, Rudolf Jelínek, Jiří Klem, Luděk Nešleha, Hana Pastejřáková, Milan Riehs, Eva Řepíková, Jan Řeřicha, Eva Vlachová, Ivan Zmatlík. Premiéra 23. 11. 1965. Viz program k inscenaci Kočka na kolejích, Maškary z Ostende.
- ¹¹⁶ Ostendský interview (z odpovědí Michela de Ghelderode, srpen 1951), program k inscenaci Maškary z Ostende, Kočka na kolejích. Divadlo za branou: 1965.
- ¹¹⁷ Viz SUCHAŘÍPA, Leoš: „člověk je stejně sám“. Divadlo, 1966, č.3, s. 9-10.
- ¹¹⁸ Tamtéž, s. 10.
- ¹¹⁹ Obsazení: Évi: Marie Tomášová, Věna: Jan Tříška, Chlapec: Miroslav Masopust, První mladík: Jiří Zahajský, Druhý mladík: Jiří Klem.
- ¹²⁰ Viz František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ¹²¹ Maškary, technický scénář. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ¹²² Tamtéž.
- ¹²³ Tamtéž.
- ¹²⁴ Salutat. Pzn. M. O.
- ¹²⁵ Maškary, technický scénář. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ¹²⁶ Tamtéž.
- ¹²⁷ Tamtéž.
- ¹²⁸ Tamtéž.

-
- ¹²⁹ SMETANA, Miloš: *Vévodí mu láska?*, Divadelní a filmové noviny: 12. 1. 1965, s. 3.
- ¹³⁰ Tamtéž.
- ¹³¹ Viz SUCHAŘÍPA, Leoš: „*člověk je stejně sám*“. Divadlo, 1966, č.3, s. 7.
- ¹³² Tamtéž, s. 8.
- ¹³³ Tamtéž, s. 12-13.
- ¹³⁴ GILLAR, Jaroslav: *Inscenace 1965-1966. Maškary z Ostende. Kočka na kolejích*. Acta scaenographica: 1966, č. 2, str. 40.
- ¹³⁵ Tamtéž.
- ¹³⁶ Tamtéž.
- ¹³⁷ Tamtéž.
- ¹³⁸ Tamtéž.
- ¹³⁹ MICHAEL, Rolf: *Osamělé masky*, výňatek ze článku Einsame Masken, uveřejněném v hannoverském měsíčníku Teater heute v červenci 1966, přeložil Jaroslav Fixa. In: Zprávy divadelního ústavu: 1966, č.6, s. 29.
- ¹⁴⁰ Tamtéž, str. 30.
- ¹⁴¹ Tamtéž.
- ¹⁴² Poznámka k situaci „Umírání“ ve sloupci „Vnitřní monolog“. Maškary, technický scénář. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ¹⁴³ Viz František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ¹⁴⁴ Viz KOUDELKA, Josef: Fotografie inscenace Maškary z Ostende. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ¹⁴⁵ jh: *V znamení divadla*. Ľud, Bratislava, 3. 4. 1966.
- ¹⁴⁶ vbk: *Nové pražské divadlo*. Práce, 26. 11. 1965.
- ¹⁴⁷ mv: *Zážitek z obrazovky*. Rudé právo, 27. 1. 1969.
- ¹⁴⁸ Tamtéž.
- ¹⁴⁹ Tamtéž.
- ¹⁵⁰ Jana Patočková v osobním e-mailu autorovi.
- ¹⁵¹ Režie Jiří Svoboda, premiéra 27. 11. 1964.
- ¹⁵² Režie Jiří Svoboda, premiéra 24. 10. 1965. Nejednalo se o inscenaci Divadla Oldřicha Stibora, nýbrž o soukromou produkci.
- ¹⁵³ Viz Seznam odehraných představení, 2. sešit, 1. 9. 1956 – 18. 6. 1975. Rukopis. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ¹⁵⁴ Režie Jaromír Pleskot, premiéra 22. 12. 1948.

¹⁵⁵ Viz PATOČKOVÁ, Jana: *Krejčův český Čechov – léta šedesátá*. Divadelní revue, 1/2007. Praha: 2007, s. 3.

¹⁵⁶ Viz tamtéž, s. 33.

¹⁵⁷ Viz tamtéž, s. 23.

¹⁵⁸ Režie: Otomar Krejča, překlad: Karel Kraus a Josef Topol, výprava: Josef Svoboda, kostýmy: Jarmila Konečná, hudba: Miroslav Ponc.

Obsazení: Andrej Prozorov: Milan Riehs, Natalie, Andrejova žena: Bohumila Dolejšová, Olga: Věra Kubánková nebo Jarmila Derková, Máša: Marie Tomášová, Irina: Hana Pastejříková nebo Marie Durnová, Kulygin, Mášin manžel: Rudolf Jelínek nebo Bořík Procházka, Veršinin: Radovan Lukavský nebo Václav Neužil, Tuzenbach: Jan Tříška, Solenyj: Zdeněk Martínek nebo Rudolf Jelínek, Čebutykin: František Řehák nebo Otomar Krejča, Fedotik: Jiří Zahajský, Rohde: Jiří Klem, Ferapont: Vladimír Štros nebo František Řehák, Anfisa, chůva: Leopolda Dostálová a další.

Viz program inscenace *Tři sestry*, Divadlo za branou, Praha 1966.

¹⁵⁹ Scénář k inscenaci *Tři sestry*. Soukromý archiv Františka Řeháka.

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ Tamtéž.

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ Viz Krejčovy rukopisné poznámky k roli Čebutykina na kartičkách s režijními připomínkami Františkovi Řehákovi. Soukromý archiv Františka Řeháka. A dále viz autorova vlastní recepce záznamu představení *Divadla za branou Tři sestry*, Videotéka Divadelního ústavu v Praze.

¹⁶⁵ Krejčova režijní připomínka k Řehákovi v roli Čebutykina, strojopis. Soukromý archiv František Řehák.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Jiná karta s režijními připomínkami k Čebutykinovi, manuskript, soukromý archiv Františka Řeháka.

¹⁶⁸ V Sokolově se hrálo 16. 9. 1966, bylo to tedy poslední předpremiéra před pražským uvedením. Viz Seznam odehraných představení, 2. sešit, 1. 9. 1956 – 18. 6. 1975. Rukopis. Soukromý archiv Františka Řeháka.

¹⁶⁹ Další karta s režijními připomínkami k Čebutykinovi, manuskript. Soukromý archiv Františka Řeháka.

¹⁷⁰ KOPECKÝ, Jan: *Jen na to přijít*. Divadelní noviny, 19. 10. 1966, s. 3.

¹⁷¹ Tamtéž.

-
- ¹⁷² Tamtéž.
- ¹⁷³ URBANOVÁ, Alena: *Vraždící prostřednost*. Kulturní tvorba, 13. 10. 1966.
- ¹⁷⁴ Tamtéž.
- ¹⁷⁵ Viz BLANDA, Otakar: *Čas jít do divadla*. ČS voják, 2/1967, s. 50.
- ¹⁷⁶ PATOČKOVÁ, Jana: *Tři sestry za branou*. Divadlo, prosinec 1966. s. 34.
- ¹⁷⁷ HEPNER, Václav: *Tři sestry vítězné*. Práce: 8. 10. 1966.
- ¹⁷⁸ GILLAR, Jaroslav: *Inscenace 1966 – 1967. A. P. Čechov: Tři sestry*. Acta scaenographica, č. 7, 1967, s. 175.
- ¹⁷⁹ To především proto, že tato dáma českého divadla hrála v Krejčově Třech sestrách ve svých neuvěřitelných sedmaosmdesáti letech.
- ¹⁸⁰ Viz GILLAR, Jaroslav: *Inscenace 1966 – 1967. A. P. Čechov: Tři sestry*. Acta scaenographica: č. 7, 1967, str. 175 nebo také HEPNER, Václav: *Tři sestry vítězné*. Práce: 8. 10. 1966.
- ¹⁸¹ HEPNER, Václav: *Tři sestry vítězné*. Práce: 8. 10. 1966.
- ¹⁸² BLANDA, Otakar: *Čas jít do divadla*. ČS voják: 2/1967, s. 50.
- ¹⁸³ KOUDELKA, Josef a Koreček, Ivan: Fotografie inscenace Tři sestry. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ¹⁸⁴ Režie: Otomar Krejča, asistentka režie: Helena Glancová, výprava Josef Šíma, kostýmy: Jarmila Konečná, hudba: Jan Klusák. Premiéra: 11. 1. 1967. Viz program k inscenaci Intermezzo, Divadlo za branou 1967.
- ¹⁸⁵ KRAUS, Karel: *Literární divadlo životně důležité*. In: *Divadlo ve službách dramatu*, Praha: 2001, s. 356.
- ¹⁸⁶ Viz Seznam odehraných představení, 2. sešit, 1. 9. 1956 – 18. 6. 1975. Rukopis. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ¹⁸⁷ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ¹⁸⁸ Viz tamtéž.
- ¹⁸⁹ Režie: Josef Topol, scéna: Mikuláš Medek a Jaroslav Wágner, kostýmy: Darina Šimkovicová. Obsazení: Kotrč, lékárník: Zdeněk Martínek, Milina: Bohumila Dolejšová, Kocourek z Kocourkova: Otomar Krejča mladší, Datlík: Miroslav Masopust, Kuna: František Řehák, Kočička: Jiří Klem, Kajka: Jarmila Derková, Duch: Jiří Lír, Dlask: Jiří Zahajský. Viz program k inscenaci Ptáčník, Slavík k večeři. Divadlo za branou 1967.
- ¹⁹⁰ Režie: Josef Topol, scéna: Mikuláš Medek a Jaroslav Wágner, kostýmy: Jiří Fiala, asistent režie: Helena Glancová. Obsazení: Otec: František Řehák, Matka: Jarmila

Derková, Syn: Jiří Klem, Dcera: Hana Pastejříková, Slavík: Miroslav Masopust. Viz program k inscenaci Ptáčník, Slavík k večeri. Divadlo za branou 1967.

¹⁹¹ URBANOVÁ, Alena: *Bezbranný básník*, Kulturní tvorba V, 1967, č. 14, s. 13.

¹⁹² jb: *Znovu Josef Topol*, Zemědělské noviny, 28. 3. 1967.

¹⁹³ URBANOVÁ, Alena: *Bezbranný básník*, Kulturní tvorba V, 1967, č. 14, s. 13.

¹⁹⁴ ? : *Na okraj divadelního týdne*, Svobodné slovo, 8. 4. 1967.

¹⁹⁵ HEPNER, Václav: *Klicpera, Topol a také Tyl*, Práce, 5. 4. 1967.

¹⁹⁶ Viz: SVOBODA, Jaromír: Fotografie inscenace Slavík k večeri. Soukromý archiv Františka Řeháka.

¹⁹⁷ TOPOL, Josef: Z Topolových poznámek a doporučení hercům ze zkoušek Slavíka k večeri. Viz: Josef Topol a Divadlo za branou, Praha: 1993, s. 232.

¹⁹⁸ Viz František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ Režie František Laurin, premiéra 7. 7. 1968.

²⁰² František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

²⁰³ ŠTEFANIDES, Jiří a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci*, Praha: 2008, s. 175.

²⁰⁴ Režie Jiří Fréhar, premiéra 25. 2. 1973.

²⁰⁵ Režie Stanislav Regál, premiéra 8. 4. 1971. František Řehák roli alternoval s tehdejší šéfem souboru operety a režisérem inscenace S. Regálem.

²⁰⁶ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

²⁰⁷ Ředitel Svetozar Vítek působil ve funkci v letech 1957 – 1976.

²⁰⁸ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

²⁰⁹ Ředitel Josef Srovnal působil ve funkci v letech 1976 – 1985. Neexistuje písemný doklad, který by dokazoval, že Josefu Srovnalovi bylo nařízeno, aby všechny pokusy o obsazení Františka Řeháka odmítl. Dá se však předpokládat, že Srovnal toto nepsané nařízení z vyšších stranických míst opravdu měl.

²¹⁰ Režie Karel Nováček, premiéra 7. 1. 1977.

²¹¹ Režie Karel Nováček, premiéra 24. 4. 1977.

²¹² Režie Karel Nováček, premiéra 10. 6. 1979.

²¹³ Režie Karel Nováček, premiéra 18. 5. 1980.

²¹⁴ Režie Karel Nováček, premiéra 29. 3. 1981.

²¹⁵ Režie Karel Nováček, premiéra 9. 5. 1982.

²¹⁶ Režie Ivan Misař, premiéra 10. 10. 1982.

-
- ²¹⁷ Režie Karel Nováček, premiéra 23. 10. 1983.
- ²¹⁸ Režie Karel Nováček, premiéra 3. 3. 1985.
- ²¹⁹ Režie Karel Nováček, premiéra 8. 5. 1988.
- ²²⁰ Režie David Drábek a Darek Král, premiéra 21. 4. 1995.
- ²²¹ Režie Karel Nováček, premiéra 11. 4. 1997.
- ²²² Viz ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Setkání: (K osmdesátým pátým narozeninám Františka Řeháka)*. In: Bohemica Olomucensia 1 – Litteraria, Olomouc: 2009, s. 173.
- ²²³ Viz ŠTĚRBOVÁ, Alena: *O současném činoherním divadle*. Ostrava: 1990. Dále viz ŠTĚRBOVÁ, Alena: Interní hodnocení činohry Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci v letech 1985 – 1989. Soukromý archiv autora práce.
- ²²⁴ Viz LAZORČÁKOVÁ, Tatjana – ROUBLA, Jan: *K netradičnímu divadlu*, Praha: 2003, s. 141.
- ²²⁵ Premiéra 18. 10. 1969.
- ²²⁶ ? : *Klicpera v Topolově rouše*. Nová svoboda, 21. 10. 1969.
- ²²⁷ Patří sem inscenace: Ladislav Smoček: podivuhodné odpoledne doktora Zvonka Burkeho (1970), Pavel Landovský: Hodinový hoteliér (1971), Fjodor Michailovič Dostojevskij: Bílé noci (1971), Jacques Prévert – Pierre Henri Cami: Minikomédie (1972), Robert Anderson: Tichá noc, osamělá noc (1973), Ferenc Karinthy: Sny na Gellértově hoře (1980), Václav Kliment Klicpera: Každý něco pro vlast, Amatérské studio při Státním divadle Oldřicha Stibora (1983). František Řehák je dále podepsán pod režiiemi zájezdových inscenací herců olomoucké činohry: Miroslav Horníček: Malá noční inventura (1978), Guy de Maupassant: Příběhy plné lásky (1982) a Michail Bulgakov: Divadelní román (1984).
- ²²⁸ Viz Seznam rolí Františka Řeháka, manuskript. Soukromý archiv Františka Řeháka a LAZORČÁKOVÁ, Tatjana: *Olomoucká činohra – osmdesátá a devadesátá léta*. In: Almanach Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000, Olomouc: 2000, s. 113.
- ²²⁹ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ²³⁰ Zločin v šantánu – Fízl (1968), Skřivánci na niti – truhlář Drobeček (1969), Kdo hledá zlaté dno – otec (1974), Na samotě u lesa – zedník Lorenc (1976), Postřižiny – člen správní rady pivovaru Vejvoda (1980), Slavnosti sněženek – cestář Procházka (1983), Konec starých časů – lesmistr Rychtera (1989) a Obsluhoval jsem anglického krále – štamgast Bieler (2006). Viz Seznam rolí Františka Řeháka, manuskript, soukromý archiv Františka Řeháka. Dále viz FIKEJZ, Miloš: *Český film, herci a herečky /II. díl: L – Ř*, Praha: 2007, s. 640 – 643.
- ²³¹ FIKEJZ, Miloš: *Český film, herci a herečky /II. díl: L – Ř*, Praha: 2007, s. 642.

-
- ²³² Viz Seznam rolí Františka Řeháka, manuskript. Soukromý archiv Františka Řeháka.
- ²³³ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ²³⁴ *Setkání v Praze s vraždou* (2008). Režie Jitka Němcová, podle detektivního románu Josefa Škvoreckého a Zdeny Salivarové. Vysíláno na ČT 1 v neděli 4. 1. 2009 v 20:00.
- ²³⁵ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ²³⁶ Viz režijní připomínka Otomara Krejči o roli Čebutykina, v této práci na s. 52.
- ²³⁷ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.
- ²³⁸ Tamtéž.
- ²³⁹ Tamtéž.
- ²⁴⁰ Tamtéž.
- ²⁴¹ Tamtéž.
- ²⁴² Tamtéž.
- ²⁴³ Tamtéž.
- ²⁴⁴ Tamtéž.
- ²⁴⁵ URBANOVÁ, Alena: *Vraždící prostřednost*. Kulturní tvorba, 13. 10. 1966.
- ²⁴⁶ Viz HYVNAR, Jan: *Herec v Krejčově uměleckém divadle*. In: Týž: *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: 2008, s. 202.
- ²⁴⁷ Tamtéž.
- ²⁴⁸ KRAUS, Karel: *Herec a postava*. In: Týž: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: 2001, s. 69.
- ²⁴⁹ KRAUS, Karel: *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: Týž: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: 2001, s. 285.
- ²⁵⁰ Tamtéž, s. 285 – 286.
- ²⁵¹ Tamtéž, s. 280.
- ²⁵² Tamtéž, s. 280 – 281.
- ²⁵³ Obráceně, naopak. Pzn. M. O.
- ²⁵⁴ KRAUS, Karel: *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: Týž: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: 2001, s. 281.
- ²⁵⁵ Tamtéž, s. 281.
- ²⁵⁶ Viz HYVNAR, Jan: *Herec v Krejčově uměleckém divadle*. In: Týž: *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: 2008, s. 199.
- ²⁵⁷ Viz KRAUS, Karel: *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: Týž: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: 2001, s. 294. U definice tohoto tzv. proteovského herce, samozřejmě musíme počítat s jistou nadsázkou, neboť, jak píše Kraus, herec nemůže

zcela opustit svoje tělo, změnit svou podobu, měnit své fyzické danosti, nemůže zkrátka opustit sám sebe.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 292.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 296.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 295.

²⁶¹ Viz HYVNAR, Jan: *Herec v Krejčově uměleckém divadle*. In: Týž: *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: 2008, s. 216 – 217.

²⁶² František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ Tamtéž.

²⁶⁵ Viz např. Kritika Aleny Urbanové v Kulturní tvorbě:: „... především je to důsledné dodržení principu ansámblu. Představení je rozžito ve všech postavách stejnou měrou. (...) Není tu tedy samozřejmě ‚tradičního‘ rozdělení na hrdiny, prožívající tragédii, a na glosátory. U Čechova i u Krejči se na jeviště chodí žít, ne glosovat, protože glosovat tu není co: je to jen život, co vidíme před sebou, ne problém, ne teze.

Není třeba zvlášť zdůrazňovat, že takováto koncepce představení vytváří žádoucí prostor pro svobodnou hereckou tvorbu – herec je zbaven povinnosti svou postavu sám vysvětlovat, může ji žít, ztotožněn s ní, s jejím hledáním pravdy a smyslu.“
URBANOVA, Alena: *Vraždící prostřednost*. Kulturní tvorba, 13. 10. 1966.

²⁶⁶ Viz HYVNAR, Jan: *Herec v Krejčově uměleckém divadle*. In: Týž: *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: 2008, s. 212 – 213.

²⁶⁷ Program inscenace *Tři sestry*, Divadlo za branou, Praha 1966.

²⁶⁸ KRAUS, Karel: *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: Týž: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: 2001, s. 281.

²⁶⁹ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

²⁷⁰ Viz kapitola 5.1., s 78.

²⁷¹ František Řehák v osobním rozhovoru s autorem.

LITERATURA A PRAMENY

LITERATURA

Almanach Moravské divadlo Olomouc 1920 – 2000. Olomouc: 2000.

ČERNÝ, Jindřich: *Otomar Krejča.* Praha: 1964.

Divadlo Oldřicha Stibora v desetiletí 1955 – 1965. Jubilejní ročenka Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci. Olomouc: 1965.

FIKEJZ, Miloš: *Český film, herci a herečky /II. díl: L – Ř.* Praha: 2007.

HYVNAR, Jan: *O českém dramatickém herectví 20. století.* Praha: 2008.

JUST, Vladimír a kolektiv: *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech.* Praha: 1995.

KRAUS, Karel: *Divadlo ve službách dramatu.* Praha: 2001.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana – ROUBLA, Jan: *K netradičnímu divadlu.* Praha: 2003.

MATYÁŠ, Bohuslav: *Snad jsem se dotkl hranice umění.* In: Týž: *Rád jsem vás poznal.* Velehrad: 2003.

PATOČKOVÁ, Jana: *Krejčův český Čechov – léta šedesátá.* Divadelní revue, 1/2007, Praha: 2007.

PATOČKOVÁ, Jana: *Krejčův Čechov (a jiní) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.* Divadelní revue, 3/2007, Praha: 2007.

PATOČKOVÁ, Jana: *Otomar Krejča: umělecké divadlo a politika.* Divadelní revue, 4/2001, Praha: 2007.

PATOČKOVÁ, Jana – VENCL, Vít (ed.): *Opožděná zpráva o likvidaci divadla.* Praha: 2001.

PROCHÁZKA, Vladimír a kol.: *Národní divadlo a jeho předchůdci: Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního.* Praha: 1988.

TOPOL, Josef: *Josef Topol a Divadlo za branou.* Praha: 1993.

ŠTEFANIDES, Jiří a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci.* Praha: 2008.

ŠTĚRBOVÁ, Alena: *O současném činoherním divadle.* Ostrava: 1990.

ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Setkání: (K osmdesátým pátým narozeninám Františka Řeháka.* In: *Bohemica Olomucensia 1 – Litteraria*, 1. ročník, Olomouc: 2009.

Internetové stránky

<http://www.amaterskedivadlo.cz>

<http://www.ceskatelevize.cz>

<http://archiv.narodni-divadlo.cz>

<http://divadlo.zlin.cz>

<http://www.svandovodivadlo.cz>

<http://www.mdmb.cz>

PRAMANY

Rozhovor s Františkem Řehákem pořízený ve dnech 11. 1. 2009, 13. 1. 2009 a 5. 3. 2009 (záznam v držení autora práce).

Rozhlasový pořad OSUDY, František Řehák, herec (díl 1/5). Český rozhlas Vltava, 7. 4. 2008.

Rozhlasový pořad OSUDY, František Řehák, herec (díl 2/5). Český rozhlas Vltava, 8. 4. 2008.

Rozhlasový pořad OSUDY, František Řehák, herec (díl 3/5). Český rozhlas Vltava, 9. 4. 2008.

Rozhlasový pořad OSUDY, František Řehák, herec (díl 4/5). Český rozhlas Vltava, 10. 4. 2008.

Rozhlasový pořad OSUDY, František Řehák, herec (díl 5/5). Český rozhlas Vltava, 11. 4. 2008.

E-mail Jany Patočkové autorovi.

TOPOL, Josef: *Konec masopustu*. Program k inscenaci Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci. Olomouc: 1963. Soukromý archiv Františka Řeháka.

MILLER, Artur: *Smrt obchodního cestujícího*. Program k inscenaci Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci. Olomouc: 1964. Soukromý archiv Františka Řeháka.

GHELDERODE, Michel – TOPOL, Josef: *Maškary z Ostende, Kočka na kolejích*. Program k inscenaci Divadla za branou, Praha: 1965. Soukromý archiv Františka Řeháka.

ČECHOV, Anton Pavlovič: *Tři sestry*. Program k inscenaci Divadla za branou, Praha: 1965. Soukromý archiv Františka Řeháka.

GIRAUDOUX, Jean: *Intermezzo*. Program k inscenaci Divadla za branou, Praha: 1967. Soukromý archiv Františka Řeháka.

KLICPERA, Václav Kliment – TOPOL, Josef: *Ptáčník, Slavík k večeři*. Program k inscenaci Divadla za branou, Praha: 1967. Soukromý archiv Františka Řeháka.

ČECHOV, Anton Pavlovič: *Tři sestry*. Videozáznam inscenace Divadla za branou. Uloženo v archivu Divadelního ústavu v Praze.

KONEČNÝ, Karel: Fotografie Františka Řeháka v inscenacích Divadla Oldřicha Stibora. Soukromý archiv Františka Řeháka.

KOREČEK, Ivan – KOUDELKA, Josef – SVOBODA, Jaromír: Fotografie Františka Řeháka v inscenacích Divadla za branou. Soukromý archiv Františka Řeháka.

Kartotéka inscenací Divadelního ústavu v Praze.

Soupis rolí Františka Řeháka. Archiv Moravského divadla Olomouc.

Soupis rolí Františka Řeháka, rukopis. Soukromý archiv Františka Řeháka.

Seznam odehraných představení, 1. sešit, 1945 – 14. 7. 1956, rukopis. Soukromý archiv Františka Řeháka.

Seznam odehraných představení, 2. sešit, 1. 9. 1956 – 18. 6. 1975, Rukopis. Soukromý archiv Františka Řeháka.

Seznam odehraných představení, 3. sešit, 1. 9. 1975 – 31. 3. 1998, Rukopis. Soukromý archiv Františka Řeháka.

Vlastní scénář Františka Řeháka k inscenaci *Maškary* z Ostende. Soukromý archiv Františka Řeháka.

ČECHOV, A. P.: *Tři sestry*. Scénář k inscenaci. Soukromý archiv Františka Řeháka.

KREJČA, Otomar: Kartičky s Krejčovými režijními poznámkami Františkovi Řehákovi k roli Čebutykina. Soukromý archiv Františka Řeháka

Recenze

?: *Klicpera v Topolově rouše*. Nová svoboda, 21. 10. 1969.

?: *Na okraj divadelního týdne*. Svobodné slovo, 8. 4. 1967.

?: *Strhat masky z tváří lidí*. Svobodné slovo, 3. 5. 1963.

BLANDA, Otakar: *Čas jít do divadla*. ČS voják, 2/1967.

CÍSAŘ, Jan: *Umění odkrývá pravdu*. Rudé právo, 6. 5. 1963.

čk: *Hra o smyslu života*. Svobodné slovo, 31. 10. 1964.

ek: *Zítřka „Konec masopustu ve Velkém divadle*. Stráž lidu, 26. 4. 1963.

GILLAR, Jaroslav: *Inscenace 1965-1966. Maškary z Ostende. Kočka na kolejích*. Acta scaenographica, 1966, č. 2.

GILLAR, Jaroslav: *Inscenace 1966 – 1967. A. P. Čechov: Tři sestry*. Acta scaenographica, 1967, č. 7.

HEPNER, Václav: *Tři sestry vítězné*. Práce, 8. 10. 1966.

HEPNER, Václav: *Klicpera, Topol a také Tyl*. Práce, 5. 4. 1967.

jb: *Znovu Josef Topol*. Zemědělské noviny, 28. 3. 1967.

JEDLIČKA, Jaromír: *Drama lidských vztahů*. Stráž lidu, 14. 5. 1963.

JEDLIČKA, Jaromír: *Konec masopustu*. Nová svoboda, 16. 5. 1963.

JEDLIČKA, Jaromír: *K. Čapek stále aktuální*. Nová svoboda, 30. 10. 1963.

JEDLIČKA, Jaromír: *Smrt obchodního cestujícího*. Stráž lidu, 27. 10. 1964

jh: *V znamení divadla*. Ľud, Bratislava, 3. 4. 1966.

kbz: *Artur Miller: Smrt obchodního cestujícího*. Práce, 24. 10. 1964.

KOPECKÝ, Jan: *Jen na to přijít*. Divadelní noviny, 19. 10. 1966.

MACHONIN, Sergej: *Konec masopustu aneb Pátrání po pravdě*. Literární noviny, 1. 6. 1963.

MICHAEL, Rolf: *Osamělé masky*, výňatek ze článku *Einsame Masken*, uveřejněném v hannoverském měsíčníku *Teater heute* v červenci 1966, přeložil Jaroslav Fixa. In: *Zprávy divadelního ústavu*, 1966, č.6.

mir: *Konec masopustu – další hra Josefa Topola*. *Lidová demokracie*, 3.5.1963.

mv: *Zážitek z obrazovky*. *Rudé právo*, 27. 1. 1969.

PATOČKOVÁ, Jana: *Tři sestry za branou*. *Divadlo*, 1966. č. 12.

rl: *Nová hra J. Topola Konec masopustu*. *Lidová demokracie*, 2. 5. 1963.

SMETANA, Miloš: *Vévodí mu láska?*. *Divadelní a filmové noviny*, 12. 1. 1965.

STÝSKAL, Jiří: *Další Miller na olomoucké scéně*. *Nová Svoboda*, 4. 11. 1964.

STÝSKAL, Jiří: *Naši furianti v Olomouci*. *Nová Svoboda*, 14. 1. 1964.

SUCHAŘÍPA, Leoš: *Ledy se hnuly*. *Divadelní noviny VI.*, 29. 5. 1963, č. 23.

SUCHAŘÍPA, Leoš: „*člověk je stejně sám*“. *Divadlo*, 1966, č.3.

UHLÍŘOVÁ, Eva: *Jedna hra v jedné*. *Divadelní noviny VII*, 12. 2. 1964, č. 14.

URBANOVÁ, Alena: *Bezbranný básník*. *Kulturní tvorba V*, 1967, č. 14.

URBANOVÁ, Alena: *Vraždící prostřednost*. *Kulturní tvorba*. 13. 10. 1966.

URBANOVÁ, Alena: *Pohřeb zimy*. *Kulturní tvorba*. 9.5.1963.

vbk: *Nové pražské divadlo*. *Práce*, 26. 11. 1965.

ANOTACE

PŘÍJMENÍ A JMÉNO AUTORA: Ondra Miroslav

NÁZEV FAKULTY: Filozofická fakulta

NÁZEV KATEDRY: Katedra divadelních, filmových a televizních studií

NÁZEV DIPLOMOVÉ PRÁCE: Herec František Řehák – dvě sezony v Divadle za branou

VEDOUCÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE: Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

PŘÍLOHY:

- 1 volně vložený CD ROM s prací v elektronické podobě
- vázané – soupis divadelních rolí Františka Řeháka; fotografie z inscenací Konec masopustu, Smrt obchodního cestujícího, Maškary z Ostende, Tři sestry, Slavík k večeři; kopie stran scénářů k inscenacím Maškary z Ostende, Tři sestry; kopie strany seznamu odehraných představení Františka Řeháka,

POČET ZNAKŮ: 193.779 znaků

POČET TITULŮ POUŽITÉ LITERATURY: 14 knih a publikací, 39 článků

CHARAKTERISTIKA DIPLOMOVÉ PRÁCE: Diplomová práce si bere za cíl zmapovat působení Františka Řeháka v Divadle za branou v letech 1966 – 1967. Hlavním těžištěm práce je analýza Řehákových rolí v Divadle za branou, ale zaměřuje se také na významné role v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci, které předznamenaly jeho spolupráci s Otomarem Krejčou. Autor se snaží vystopovat vliv Krejčův na Františka Řeháka v jeho pozdějším angažmá v Olomouci a na jeho myšlení o divadle vůbec. Jako prameny slouží kritické reflexe, fotografie inscenací, Řehákovy vlastní poznámky, scénáře k inscenacím Divadla za branou a autorův rozhovor s Františkem Řehákem.

KLÍČOVÁ SLOV: divadlo, divadelní věda, herectví, inscenace, teorie herectví, Řehák František, Krejča Otomar, Topol Josef, Divadlo za branou, Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, Moravské divadlo Olomouc, Divadlo Pracujících Gottwaldov

PŘÍLOHY

SEZNAM PŘÍLOH

1. Soupis rolí Františka Řeháka
2. Fotografie z inscenací:
 - Konec masopustu
 - Smrt obchodního cestujícího
 - Maškary z Ostende
 - Tři sestry
 - Slavík k večeři
3. Ukázka z Řehákova seznamu odehraných představení
4. Ukázka z Řehákova scénáře k inscenaci Maškary z Ostende
5. Ukázka z Řehákova scénáře k inscenaci Tři sestry

Soupis rolí Františka Řeháka

(Soupis byl pořízen z rukopisného seznamu rolí Františka Řeháka a výpisu z databáze inscenací Moravského divadla Olomouc. U některých inscenací se nepodařilo dohledat jména režisérů ani v kartotéce Divadelního ústavu v Praze. Uvedená data označují Řehákovu premiéru v konkrétní inscenaci, to znamená, že se někdy nemusí shodovat s oficiálními daty premiér. pozn. aut.)

A. Středočeská činohra J. Burdy Poděbrady (1945)

1.	Josef Juříč:	Tugomer	Kojazník	T. Bok	7.6.1945
2.		Ruská poezie	recitace sólo + sbor	Z. Kočová	22.6.1945

B. Recitační kolektiv TRAKTOR Poděbrady (1945)

3.	Revoluční básníci:	Zajíždíme	recitace sólo + sbor	J. Škobis	14.7.1945
----	--------------------	-----------	----------------------	-----------	-----------

C. Středočeské divadlo Mladá Boleslav (1945 – 1946)

4.	R. Rolland:	Vlci	1. důstojník	M. Růžek	15.9.1945
5.	N. V. Gogol:	Ženitba	Anučkin	M. Pilát	6.10.1945
6.	Aristofanés:	Ženský sněm	Mladík	M. Pilát	2.11.1945
7.	Molière:	Ošálený manžel	J. Dandin	V. Zima	2.12.1945
8.	V + W:	Slaměný klobouk	Emil	M. Pilát	25.12.1945
9.	J. K. Tyl:	Tvrdohlavá žena	Pěnkava	V. Zima	23.1.1946
10.	Pospíchal – Růžek:	Kašpárek v podivné zemi	Princ	M. Růžek	2.2.1946
11.	J. Hašek:	Švejk	nadporučík Lukáš	V. Zima	18.2.1946
12.	G. de Maupassant:	Tlustý anděl z Rouenu	Corundet	J. Škobis	2.4.1946
13.	H. Ch. Andersen:	Císařovy nové šaty	tulák	?	29.4.1946
14.	V. Vaňátko	300 – jednou ranou	doktor*	V. Hartl	30.4.1946
15.	F. Langer:	Velbloud uchem jehly	Alík*	V. Hartl	30.4.1946
16.	A. Jirásek:	Jan Roháč	Prokop Holý	J. Škobis	4.5.1946
17.	W. Shakespeare:	Zkrocení zlé ženy	Hortensio	V. Zima	4.6.1946

D. Divadelní role během vojenské prezenční služby (1946 – 1948)

18.	G. B. Shaw:	Pygmalion	Higgins	F. Řehák	20.9.1946 ¹
19.	O. Černoch:	Veliká zkouška	José de la Mano	Marek, Řehák	12.2.1947 ²
20.	K. Horký:	Vodopád Giesbgeh	dr. Šlechta	F. Řehák	2.5.1947 ³
21.	D. C. Faltis:	Stanice Gordian	Larsen	F. Řehák	1.6.1947 ⁴

E. Městské divadlo Olomouc (1948 – 1949)

22.	A. Miller:	Všichni moji synové	Jiří*	J. Lébl	3.6.1948
23.	M. V. Kratochvíl:	České jaro	J. V. Frič	R. Kulhánek	4.9.1948
24.	R. Kulhánek:	Píseň života (recitační pásmo)		R. Kulhánek	26.9.1948

* Záskoky nebo převzané role.

¹ s ochotnickým souborem v Novém Bydžově.

² s ochotnickým souborem vojenského útvaru v Moravské Třebové.

³ tamtéž.

⁴ s ochotnickým souborem vojenského útvaru v Olomouci.

25.	B. Lavreněv:	Za ty, kdo na moři	Bojko	V. Vasiljev	16.10.1948
26.	d'Usseau, Gow:	Hluboké kořeny	šerif*	J. Lébl	24.10.1948
27.	S. L. Kostov:	Čaroděj	komisař	R. Kulhánek	24.11.1948
28.	L. Miljugin:	Starí přátelé	Alexej	V. Vasiljev	1.12.1948 ⁵
29.	A. Jirásek:	Lucerna	Braha, sekerník *	R. Kulhánek	1.1.1949
30.	N. Pogodin:	Kremelský orloj	Dzeržinský; Roman	V. Vasiljev	22.1.1949
31.	K. Isajev, A. Galič:	Volá vás Tajmyr	Ďjužikov	V. Vasiljev	3.3.1949
32.	R. Kulhánek:	Radostný svět	Čechoameričan	R. Kulhánek	10.4.1949
33.	J. Mahen:	Jánošík	Vlček	R. Kulhánek	19.5.1949
34.	A. S. Puškin:	Boris Godunov ⁶	otec Pimen	V. Vasiljev	11.6.1949
35.	A. P. Čechov:	Tři sestry	Solenyj	V. Vasiljev	25.6.1949

F. Krajské oblastní divadlo Olomouc (1949 – 1951)

36.	W. Shakespeare:	Večer tříkrálový	Kapitán, ochránce Violy	J. Lébl	17.9.1949
37.	O. Batěk:	Pohádka o písmenkách	A	V. Kilian	25.9.1949
38.	A. Simukov:	Vrabčí hory	Volod'a	V. Vasiljev	19.11.1949
39.	V. Káňa:	Parta brusiče Karhana	Tulach, brusič	R. Kulhánek	25.2.1950
40.	B. Polách:	Rozum do hrsti	Lebeda	Kilián, Paul	12.4.1950
41.	A. Jirásek	Jan Roháč	Hynek Ptáček	R. Kulhánek	27.5.1950
42.	C. Goldoni	Sluha dvou pánů	Brighella, hostinský	J. Škobis	1.7.1950
43.	B. Lavreněv	Hlas Ameriky	policista	Vasiljev, Lébl	27.9.1950
44.	A. Vasiljev	Poplach	Bojko	J. Škobis	3.10.1950 ⁷
45.	L. Rachmanov:	Neklidné stáří	Bočarov	J. Škobis	18.11.1950
46.	J. K. Tyl:	Strakonický dudák	Franěk, chasník	J. Pleskot	7.1.1951
47.	M. Disman	Tři medvíďata	Medvědář	J. Koláček	28.1.1951
48.	J. Martinec, V. Kuchařová:	Únos	ing. Karel Marek	J. Lébl	10.2.1951
49.	S. Michalkov:	Pionýrský šátek	Kočubej	F. Řehák	25.2.1951
50.	J. Zaoral:	Slepice a kostelník	SNB	F. Paul	31.3.1951
51.	Molière:	Jeho urozenost pan Měšťák	učitel šermu	J. Pleskot	5.4.1951
52.	V. Cach:	Duchcovský viadukt	František, syn	Škobis, Lébl	26.5.1951

G. Divadlo pracujících Gottwaldov (1951 – 1959)

53.	V. Gusjev:	Sláva	Kolja *	Vyoral, Kubát	1.9.1951
54.	J. Burjakovskij:	Lidé, bděte	Patočka	J. Dalík	15.9.1951
55.	A. Jirásek:	Lucerna	rychtář*	Dalík, Svoboda	20.9.1951
56.	A. Kornejčuk:	Kalinový háj	N. Verba, malíř	J. Svoboda	7.11.1951
57.	Tchaj Djan – Čun:	Na jih od 38. rovnoběžky	Kim Yn Čen, tajemník	Svoboda, Kachlík	20.12.1951
58.	J. K. Tyl:	Tvrdohlavá žena	mládek	J. Dalík	16.2.1952
59.	J. Vaculík:	Zbojnický poklad	Zara	J. Svoboda	2.3.1952
60.	J. Mikula:	Na přímětické faře	Vojta, syn kováře	A. Kachlík	29.3.1952
61.	V. Sabko:	Život začíná znova	Richter, režisér	J. Svoboda	14.6.1952
62.	J. Klíma:	Štěstí nepadá s nebe	valčíř Kubišta	V. Kyzlink	27.9.1952
63.	M. Disman:	Tři medvíďata	hajný	L. Paul	19.10.1952
64.	P. H. Freyer:	Ztracená pozice	seržant cizinecké legie	J. Moučka	6.12.1952
65.	J. K. Tyl:	Jan Hus	Šembera, měšťan	J. Kubát	7.3.1953
66.	Lope de Vega:	Pes na seně	Markýz Ricardo	J. Nesvadba	13.6.1953
67.	G. Mdivani:	Koho tlačí bota	Měšcerjakov	J. Nesvadba	5.9.1953

⁵ premiéra v této roli na zájezdu v Prostějově.

⁶ k příležitosti oslav 150 let výročí Puškinova narození.

⁷ převzetí role za B. Čápa na zájezdu do Vrbna pod Pradědem.

68.	A. a V. Mrštíkové:	Maryša	rekrut	Novák, Langmiller	19.9.1953
69.	M. Stehlík:	Nositelé řádu	Havel, dělník	V. Kyzlink	31.10.1953
70.	M. Gorkij:	Maloměšťáci	Nil	J. Nesvadba	28.11.1953
71.	F. Kožík:	Hejtman Šarovec	jezuíta	J. Nesvadba	25.2.1954
72.	V. Vaňátko	Perníková chaloupka	otec *	F. Řehák	21.3.1954
73.	V. Jelínek:	Skandál v obrazárně	dvě role	J. Maršálek	10.4.1954
74.	Molière:	Tartuffe	Kleant	J. Nesvadba	15.5.1954
75.	F. Šrámek:	Léto	Perout	J. Svoboda	26.6.1954
76.	Různí autoři:	Bílý týden	dvě role	Nesvadba, Maršálek	7.9.1954
77.	N. V. Gogol:	Ženitba	Čubkin	J. Svoboda	25.9.1954
78.	M. Stehlík:	Vlajky na věžích	S. K. Kirov	J. Nesvadba	6.11.1954
79.	J. K. Tyl:	Paličova dcera	Martin, řezník	J. Svoboda	15.1.1955
80.	N. Hikmet:	Legenda o lásce	Ferchad	J. Nesvadba	19.3.1955
81.	J. Procházka:	Ohně na horách	Palo, kovář	J. Svoboda	8.5.1955
82.	J. Štolba:	Mořská panna	Machač, statkář	J. Nesvadba	3.9.1955
83.	L. Ukrajinka:	Lesní píseň	Jakub	J. Nesvadba	12.11.1955
84.	A. Fredro	Panenské sliby	„soukromý sektor“	J. Nesvadba	27.11.1955
85.	K. Čapek:	Bílá nemoc	maršál	S. Skopal	29.1.1956
86.	L. Stroupežnický:	Naši furianti	Bláha	S. Skopal	9.6.1956
87.	M. Stehlík:	Selská láska	SNB	J. Svoboda	2.9.1956
88.	A. M. Ostrovskij:	Viníci bez viny	Murov	S. Skopal	27.10.1956
89.	M. Lokvencová:	Popelka	Pobočník	F. Řehák	18.11.1956
90.	K. Čapek:	Matka	hlas v rádiu	S. Skopal	9.12.1956
91.	F. Schiller:	Don Carlos	Markýz Poza	J. Svoboda	28.2.1957
92.	D. a J. Vaculíkovi:	Blýská se na časy	Ondřej Janík	J. Svoboda	17.3.1957
93.	L. Feuchtwanger:	Đábel v Bostonu	Dr. Colman	S. Skopal	4. 5. 1957
94.	V. K. Klicpera:	Hadrián z Římsů	Jehoň	E. Kubiček	1.6.1957
95.	Pásek – Spáčil:	Já nejsem on	ředitel divadla	J. Svoboda	29.6.1957
96.	K. M. Walló:	Princezna se zlatou hvězdou na čele	průvodce	J. Svoboda	1.9.1957
97.	Ján Chalupa:	Čtyři svatby na jednom pohřbu	Vysloužilý kaprál	J. Nesvadba	14.9.1957
98.	V. Kantor:	Divuplné jaro	Starosvat	S. Skopal	28.9.1957
99.	W. Shakespeare:	Zkrocení zlé ženy	Petrucchio	J. Nesvadba	23.11.1957
100.	W. Shakespeare:	Zkrocení zlé ženy	Starý pán ⁸	J. Nesvadba	29.11.1957
101.	V + W:	Nebe na zemi	Horatio	J. Nesvadba	5.1.1958
102.	T. Svatopluk:	Stopami úzkosti	J. Fabián	S. Holub	24.2.1958
103.	F. Schiller:	Marie Stuartovna	francouzský vyslanec	S. Skopal	6.3.1958
104.	M. Kubátová:	Jak přišla basa do nebe	duše muzikanta	E. Kubiček	15.3.1958
105.	N. Manzari:	Triumf práva	Kaňour	J. Nesvadba	26.4.1958
106.	P. Kohout:	Taková láska	Pán v taláru	J. Svoboda	14.6.1958
107.	Neznámí autoři:	Broskvový květ	stařec a další	S. Skopal	6.9.1958
108.	A. Kornejčuk:	Chirurg Platon Krečet	předseda sovětu	S. Svoboda	7.11.1958
109.	Lope de Vega:	Sevillská hvězda	Busto Tabera	S. Skopal	17.1.1959
110.	J. K. Tyl:	Paní Marjánka, matka pluku	Sekáček	S. Skopal	7.3.1959
111.	J. Dietl:	Nepokojné hodiny sv. Kateřiny	Karlík, šofér	E. Kubiček	18.4.1959
112.	E. M. Remarque:	Poslední dějství	sovětský voják	S. Skopal	6.6.1959
113.	W. Shakespeare:	Hamlet	První herec	S. Holub	27.6.1959

H. Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc (1959 – 1965)

114.	N. Hikmet:	První den sváteční	Šádi, syn	K. Novák	1.9.1959
115.	A. Miller:	Pohled z mostu	úředník	K. Novák	4.10.1959
116.	L. Leonov:	Zlatý kočár	Něprjachin	J. Svoboda	5.12.1959
117.	B. Brecht:	Dobrý člověk ze Sečuanu	Strážník	K. Novák	7.2.1960

⁸ jedná se o stejnou inscenaci, ve které F.Ř. alternoval dvě role.

118.	V. Višnevskij:	Optimistická tragédie	Lodní rotmistr	K. Novák	17.4.1960
119.	J. B. Priesey:	Poklad	Logan, finančník	J. Svoboda	12.6.1960
120.	L. Aškenazy:	Host	SNB	V. Spilka	9.10.1960
121.	A. N. Ostrovskij:	Výnosné místo	Jusov	V. Spilka	3.12.1960
122.	K. Gruszczyński:	Velký Bobby	My, komentátor	J. Svoboda	15.1.1961
123.	A. Kornejčuk:	Nad Dněprem	Něčej, předseda kolchozu	V. Spilka	1.4.1961
124.	J. K. Tyl:	Drahomíra	Popel, vladyka	J. Svoboda	21.5.1961
125.	W. Shakespeare:	Večer tříkrálový	Antonio, kapitán	S. Papež	5.7.1961
126.	J. Patrick:	Paní Savageová	Titus	M. Horanský	8.10.1961
127.	E. M. Remarque:	Poslední dějství	sovětský voják	J. Melč	10.12.1961
128.	bří Čapkové:	Ze života hmyzu	náčelník mravenců	J. Svoboda	23.12.1961
129.	E. de Filipo	Starosta čtvrti Sanitá	Arturo, pekař	R. Koval	18.2.1962
130.	M. Kundera:	Majitelé klíčů	domovník Sedláček	M. Horanský	14.4.1962
131.	V. K. Klicpera:	Lhář a jeho rod	Hynek Pravdomluva	J. Novotný	19.4.1962
132.	J. Janovský:	Je libo cigaretu	náměstek ředitelky	J. Svoboda	3.6.1962
133.	H. Becque:	Pařížanka	Dumesnil	J. Kovář	17.6.1962
134.	P. Kohout:	Cesta kolem světa	Sullivan a další role	S. Lichý	25.10.1962
135.	B. Lavreňev:	Přelom	Švač	J. Svoboda	12.12.1962
136.	R. Thomas:	Past	komisař	J. Svoboda	20.1.1963
137.	I. Jamiaque:	Morčata	starosta	K. Pokorný	27.1.1963
138.	J. Topol:	Konec masopustu	Smrt'ák	Svoboda, Krejča	27.4.1963
139.	Molière:	Zdravý nemocný	pan Fleurant, lékárník	J. Pleskot	9.6.1963
140.	K. Čapek:	RUR	Dr. Hallemeir	K. Pokorný	6.10.1963
141.	K. Waterhouse, W. Hall:	Billy lhář	otec Billyho	K. Pokorný	30.11.1963
142.	F. Marceau:	Vajíčko	prokurátor	K. Pokorný	1.3.1964
143.	W. Shakespeare:	Macbeth	Macduff	J. Svoboda	26.4.1964
144.	W. Wycherley:	Panička z venkova	Sir Gaspar	J. Pleskot	11.7.1964
145.	A. Miller:	Smrt obchodního cestujícího	Willy Loman	K. Pokorný	18.10.1964
146.	F. Molnár:	Olympie ⁹	Albert	J. Svoboda	27.11.1964
147.	L. Stroupežnický:	Naši furianti	Bušek	Z. Štěpánek	20.12.1964
148.	N. V. Gogol	Revizor	Svistunov	K. Pokorný	14.2.1965
149.	I. Babel:	Marija	leštič parket	J. Svoboda	11.4.1965
150.	F. Dürrenmatt:	Frank V.	Frank V.	K. Pokorný	13.6.1964
151.	W. Shakespeare:	Půjčka za oplátku	výčepní	J. Svoboda	24.10.1964

CH. Divadlo za branou (1965 – 1967)

152.	M. de Ghelderode:	Maškary z Ostende	Drban	O. Krejča	26.11.1965
153.	A. P. Čechov:	Tři sestry	Čebutykin	O. Krejča	6.5.1966 ¹⁰
154.	A. P. Čechov:	Tři sestry	Ferapont ¹¹	O. Krejča	13.10.1966
155.	J. Topol:	Slavík k večeři	Otec		
	V. K. Klicpera	Ptáčník	Kuna, lesník	J. Topol	13.2.1967 ¹²
156.	J. Giraudoux:	Intermezzo	2. kat	O. Krejča	22.2.1967

I. Divadlo Oldřicha Stibora a Státní divadlo Oldřicha Stibora Olomouc (1967 – 1988)

157.	A. N. Tolstoj:	Zmije	Kondratěv	J. Svoboda	8.10.1967
158.	B. Březovský:	Všechny zvony světa	Svěrák	J. Svoboda	14.1.1968
159.	J. K. Tyl:	Strakonický dudák	Trnka	F. Bršlica	14.3.1968
160.	M. Frisch:	Hrabě Oederland	státní návladní	J. Svoboda	31.5.1968

⁹ soukromá produkce.

¹⁰ v Táboře, pražská premiéra 1.10.1966.

¹¹ v inscenaci Tři sestry odehrál F.Ř. 82x roli doktora Čebutykina a 36x Feraponta.

¹² v Ostravě, pražská premiéra: 22.3.1967.

161.	P. Ustinov:	V půli cesty na strom	generál	F. Laurin	6.7.1968
162.	čeští básníci:	Nač myslím	recitace	J. Svoboda	6.9.1968
163.	F. Hrubín:	Oldřich a Božena	Guntr	J. Svoboda	10.11.1968
164.	W. Shakespeare:	Veselé paničky Windsorské	hospodský od Podvazku	V. Špidla	23.1.1969
165.	A. Dumas, Ch. Charras:	Spiknutí naruby	Generál Lambert	J. Svoboda	27.6.1969
166.	F. Dürrenmatt:	Král Jan	vévoda rakouský*	J. Fréhar	11.1.1970
167.	V. K. Klicpera	Rohovín čtyřrohý	Rohovín*	F. Řehák	16.1.1970
168.	A. P. Čechov:	Racek	Dorn, lékař	J. Svoboda	17.2.1970
169.	J. Topol:	Půlnoční vítr	Neklan	J. Svoboda	9.5.1970
170.	J. Kesselring:	Jezinky a bezinky	komisař Rooney	J. Svoboda	28.6.1970
171.	R. Marinkovič:	Gloria	Don Florio	K. Nováček	1.11.1970
172.	E. Albee:	Všechno je v zahradě	Richard	J. Svoboda	20.12.1970
173.	Stein – Kander:	Zorba	Zorba	S. Regál	9.4.1971
174.	H. Zinnerová:	Ďáblský kruh	Lühling, pastevec	J. Svoboda	30.4.1971
175.	C. Goldoni:	Vějíř	Baron del Cedro	K. Nováček	9.10.1971
176.	F. M. Dostojevskij:	Bílé noci	opilý muž	F. Řehák	15.10.1971
177.	J. K. Tyl:	Kutnohorští havíři	Beneš z Vaitmile	J. Fréhar	19.12.1971
178.	Cami – Prévert:	Minikomedie	komentátor	F. Řehák	12.2.1972
179.	A. Arbuzov:	Šťastné dny nešťastného člověka	Ivan Berg	J. Fréhar	19.3.1972
180.	Kalídása:	Ztracený prsten	2. kajcník	J. Vrba	30.4.1972
181.	J. Solovič:	Žebrácké dobrodružství	Mřenka	K. Nováček	18.6.1972
182.	O. Zelenka:	Košilka	prof. Vácha	K. Nováček	15.10.1972
183.	M. Gorkij:	Měšťáci	Těťev	J. Fréhar	25.2.1973
184.	G. Scarnicci, R. Tarabusi:	Otec ze skříně	Giacomo, řečený Gege	K. Nováček	8.4.1973
185.	M. Držić – J. Vrba:	Římská fontána	Dundo Maroje	J. Vrba	8.6.1973
186.	B. Zelenka:	Elcepelce	Huboumele	R. Máhrla	26.9.1973
187.	R. Vailland:	Heloisa a Abellard	Rytíř	K. Nováček	7.10.1973
188.	Molière:	Jiří Dudek	Klitandr	J. Fréhar	17.11.1973
189.	I. Bukobčan:	První den karnevalu	Generál	J. Fréhar	24.2.1974
190.	A. Vampilov:	Straší syn	Sarafanov	J. Fréhar	7.4.1974
191.	bří Čapkové:	Lásky hra osudná	Dottore	J. Vrba	21.6.1974
192.	L. Hellmanová	Podzimní zahrada	Generál Griggs	K. Nováček	10.11.1974
193.	R. Lošťák:	Chůze po kamení	Vávra, ředitel školy	K. Nováček	22.3.1975
194.	J. Segel:	Vždycky se usmívám	fotograf, původem Rus	J. Fréhar	9.5.1975
195.	J. K. Tyl:	Paličova dcera	Valenta	J. Vrba	1.9.1975
196.	I. S. Turgeněv:	Měsíc na vsi	Islajev, statkář	K. Nováček	16.11.1975
197.	E. de Filippo:	Vnitřní hlasy	Alberto Saporito	K. Kříž	11.1.1976
198.	W. Shakespeare:	Romeo a Julie	Escalus, vévoda veronský	J. Fréhar	17.3.1976
199.	A. Fredro:	Dámy a husaři	Major	A. Nowak	27.6.1976
200.	V. Šukšin:	Charakteri	Andrej	J. Fréhar	23.10.1976
201.	E. O'Neill	Touha pod jilmy	Efraim Cabot	K. Nováček	9.1.1977
202.	A. Jirásek:	Lucerna	Vrchní	F. Čech	8.3.1977
203.	W. Shakespeare:	Večer tříkrálový	Vejražka, šašek	K. Nováček	24.4.1977
204.	O. Daněk:	Dva na koni, jeden na oslu	Rychtář	J. Novák	19.6.1977
205.	M. Gorkij:	Jegor Bulyčov	Jegor Bulyčov	J. Novák	16.10.1977
206.	B. Brecht:	Kavkazský křídový kruh	Kazbegi, kníže	K. Nováček	11.12.1977
207.	L. Hellmanová:	Lištičky	O. Habbard	K. Nováček	9.4.1978
208.	J. Vrchlický:	Noc na Karlštejně	Štěpán, vévoda bavorský	K. Nováček	28.5.1978
209.	M. Horníček:	Malá noční inventura	Kalouse	F. Řehák	2.10.1978
210.	B. Vasiljev:	Nestřílejte na bílé labutě	Fjodor	J. Novák	15.10.1978
211.	R. Lošťák:	Dům, kde nesněží	Dlabač, duchodce	J. Novák	26.11.1978
212.	W. Shakespeare:	Hamlet	Polonius	K. Nováček	9.6.1979
213.	F. M. Dostojevskij:	Idiot	generál Ivolgin	J. Novák	14.10.1979
214.	C. Terron:	Líbej mne, Alfréde	Lamantille	K. Nováček	9.12.1979

215.	J. K. Tyl:	Drahomíra	Česta, pohanský kníže	K. Nováček	10.2.1980
216.	M. Horníček:	Můj strýček kovboj	strýc František	K. Nováček	8.5.1980
217.	J. Hubač:	Král krysa	Timsen	J. Novák	7.12.1980
218.	L. Stroupežnický:	Naši furianti	Bláha	K. Nováček	29.3.1981
219.	O. Daněk:	Zpráva o chirurgii města N.	chirurg	K. Nováček	18.10.1981
220.	G. de Maupassant:	Příběhy plné lásky	3 role	F. Řehák	9.3.1982
221.	W. Shakespeare:	Othello	Lodovico	K. Nováček	21.3.1982
222.	bří Mrštíkové:	Maryša	Vávra	K. Nováček	9.5.1982
223.	Molière:	Tartuffe	Orgon	I. Misař	10.10.1982
224.	J. K. Tyl:	Lesní panna	Davison, kvaker	I. Misař	1.1.1983
225.	J. Hubač:	Dům na nebesích	Karel	K. Nováček	13.2.1983
226.	A. P. Čechov:	Tři sestry	Čebutykin	K. Nováček	23.10.1983
227.	G. B. Shaw:	Svatá Jana	Cauchon, biskup	J. Vrba	18.12.1983
228.	O. Zahradník:	Omyl chirurga Moresiniho	Nuncius	P. Vosáhlo	8.5.1984
229.	M. Gorkij:	Vassa Železnovová	Prochor, bratr Vassy	K. Nováček	7.10.1984
230.	W. Shakespeare:	Král Lear	Hrabě z Kentu	K. Nováček	3.3.1985
231.	J. Bouček:	Noc pastýřů	farář Zachar ¹³	J. Burian	21.9.1985
232.	A. Vampilov:	Jednou v létě	Děrgačev	P. Vosáhlo	20.10.1985
233.	N. R. Nash:	Hrst ohně	strážník	K. Nováček	8.12.1985
234.	J. Bouček:	Noc pastýřů	správce Tichý ¹⁴	J. Burian	10.12.1985
235.	J. Jílek:	Rafani	Svojtka	K. Nováček	23.2.1986
236.	E. de Filippo:	Muž a džentlmen	Lampetti	P. Vosáhlo	15.6.1986
237.	L. Pirandello:	Jindřich IV.	Lékař Genoni	K. Nováček	12.10.1986
238.	J. Šotola:	A jenom země bude má	hrabě Chotek	K. Nováček	15.2.1987
239.	V. Štech – M. Horníček:	Svatba pod deštníky	Sadílek	M. Horníček	22.11.1987
240.	J. Bouček:	Smrt v zahradě Girandinů	Auborn, soudce	K. Nováček	8.5.1988

J. Divadlo na Vinohradech (1990 – 1991) hostování

241.	T. Wilder:	Dohazovačka	Horác Vandergelder	J. Dudek	22.9.1990
------	------------	-------------	--------------------	----------	-----------

K. Moravské divadlo Olomouc (1997 – 1998) hostování

242.	L. Stroupežnický:	Naši furianti	dědeček Dubský	K. Nováček	11.4.1997
------	-------------------	---------------	----------------	------------	-----------

L. role nezařazené v Řehákově seznamu rolí:

D. Drábek:	Jana z parku	Starý herec	D. Drábek	21.4.1995
------------	--------------	-------------	-----------	-----------

¹³ premiéra se uskutečnila již 16.6.1985 – nesrovnalost s archivem MDO, role faráře – záskok.

¹⁴ původní role F.Ř. v této inscenaci.

Obrazová příloha



František Řehák jako Smrt'ák a Oldřich Vlček jako Rafael v Krejčově a Svobodově inscenaci Konec masopustu (soukromý archiv Františka Řeháka)



František Řehák jako Smrťák a Bořík Procházka jako Tajemník v Krejčově a Svobodově inscenaci Konec masopustu (soukromý archiv Františka Řeháka)

(Na zadní straně fotografie je rukou napsáno: 2/XI 63 Vzpomínám na pěknou spolupráci a na Váš krásný výkon ve Smrťákovi. Dneska jsem se na Vás díval zvlášť s velkým potěšením. Hodně takových úspěchů jako v téhle roli. Váš Krejča.)



František Řehák jako Willy Loman a Miroslava Malecká jako Linda v Pokorného inscenaci Smrt obchodního cestujícího (soukromý archiv Františka Řeháka)



František Řehák jako Drban v Krejčově inscenaci Maškary z Ostende
(soukromý archiv Františka Řeháka)



František Řehák jako Čebutykin a Milan Riehs jako Andrej v Krejčově inscenaci
Tři sestry (soukromý archiv Františka Řeháka)



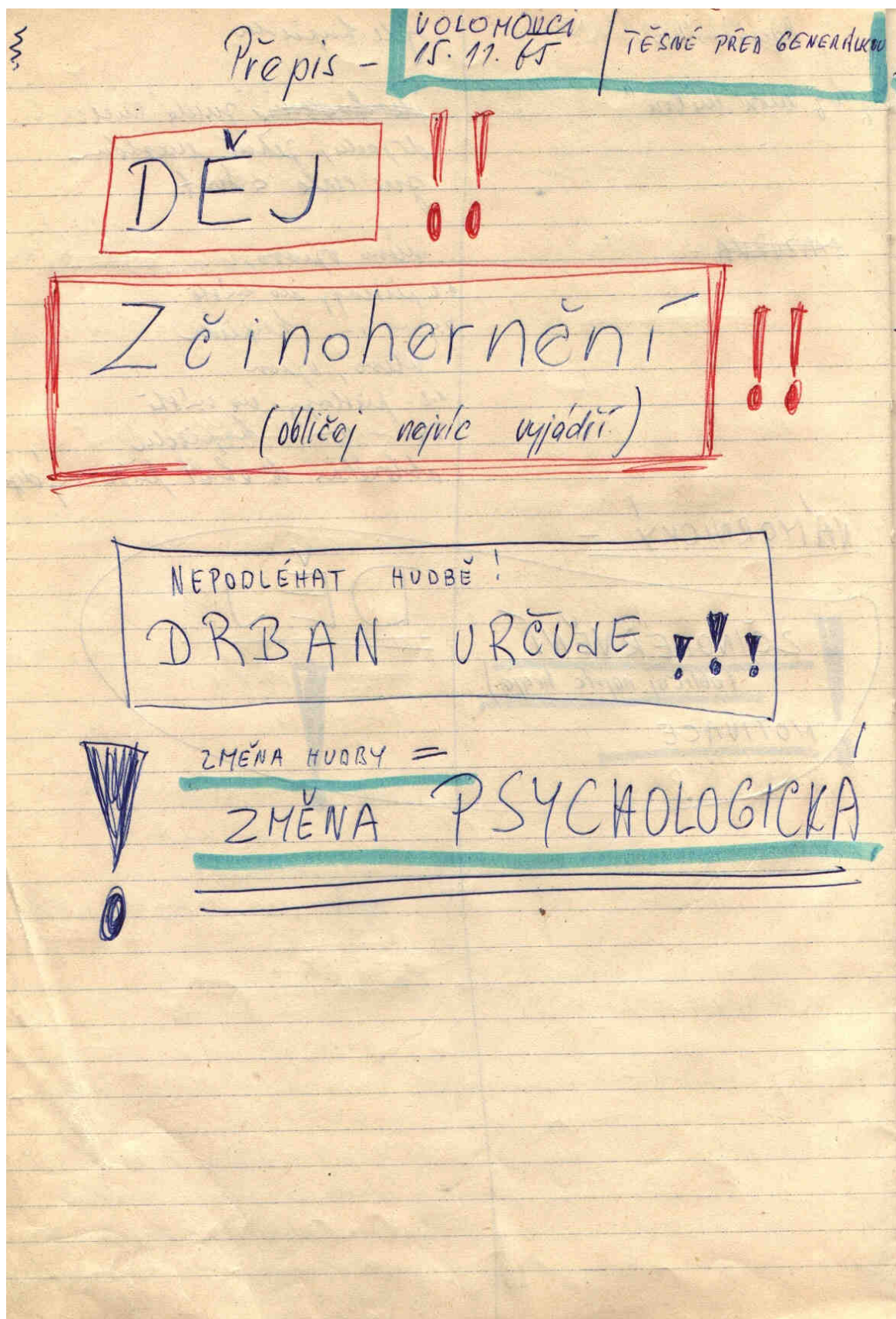
František Řehák jako Čebutykin Krejčově inscenaci Tři sestry (soukromý archiv Františka Řeháka)



František Řehák jako Otec, Jarmila Derková jako Matka, Miroslav Masopust jako Slavík, v pozadí Hana Pastyřáková jako a Jiří Klem jako Syn v Topolově inscenaci Slavík k večeři (soukromý archiv Františka Řeháka)

Pr. číslo	Datum	Centr	Msta	Role	Popuámle
3473	18.2. 87	Ghelderode	Haršary	Seban	Phe
3474	19.2. 87	Čechov	Tři sestry	Čebutylkin	Phe
3475	20.2. 87	Ghelderode Topol	Haršary, Slavík	Seban otec	Nisch
3476	22.2. 87	Topol	Slavík	otec	Phe odd. proslud.
3477 GLXXXII	22.2. 87	Jean Giraudoux	Intermezzo	II. lak !	Phe Zobch po Haušale, Jp Phe rep. proslud. deklara ma Phe
3478	23.2. 87	Topol	Slavík	otec	Phe
3479	23.2. 87	Čechov	Tři sestry	Furapout	Phe
3480	26.2. 87	Ghelderode	Haršary	Seban	Phe
3481	28.2. 87	Topol	Haršary, Slavík	otec	Phe
3482	1.3. 87	Čechov	Tři sestry	Čebutylkin	Phe
3483	2.3. 87	Ghelderode	Haršary	Seban	Phe
3484	3.3. 87	Giraudoux	Intermezzo	II. lak	Phe
3485	4.3. 87	Ghelderode	Haršary Kouka	Seban	Phe
3486	7.3. 87	Čechov	Tři sestry	Čebutylkin	Blouzac
3487	8.3. 87	Čechov	Tři sestry	Čebutylkin	Blouzac rep.
3488	8.3. 87	Čechov	Tři sestry	Čebutylkin	Blouzac
3489	10.3. 87	Ghelderode Topol	Haršary Slavík	otec	Phe

Strana z Řehákova seznamu představení (soukromý archiv Františka Řeháka)



Titulní strana Řehákova vlastního scénáře k inscenaci Maškary z Ostende
(soukromý archiv Františka Řeháka)

[illegible]

I,4

1) Čebutykin tahá notes a souhlasí, neboť objevil recept, kterým by mohl postavit na nohy jeho lékařskou reputaci. Poznává s nadšením, velmi důkladně.

2) Vědecký poznatek ho osvěžil, vrací se k předmětu sporu s novou silou. Solenýj tvrdí své.

3) Irina zažárila na pravdy tak nesporné. Ona je dneska majitelkou největšího objevu. Už to asi musí ven.

4) Čebutykin omládl a zjasnil od hlavy k patám. Kategorickým gestem odstraňuje Soleného, který chce pokračovat v učeném hádání. Ptá se něžně, účinně jako milenec. Už napřed má radost.

5) To řekněte, to mi vysvětlete a pak si můžete - všichni - myslet, že něco pořádného víte ... Říká to skoro hádavě, úpěnlivě jakoby jí to někdo bral.

6) Čebutykin uslyšel jen naléhavost v jejím hlase. Dupne, vzteče ruce : Tuzenbach přestává hrát. Olga se vyrušeně obrací. Má hvízdá dál. Doktor k ní pohoršeně vykročí, ale protože Irina křučuje, jde po špičkách, pozornost na všechny strany - a to na něho moc.

7) Irina se naráz otočila s celou židlí : tak odpoví mi někdo

8) Všichni, vyjma Máši, se na ni trochu udiveně dívají : je to žert, nebo co to je ? Tuzenbach vstal, Solenýj popošel ke křeslu u stolu. Ty dva pohyby vzbudily doktora. Doběhne k Irině, vezme něžně obě její ruce a protože Irina sedí, kleká si s velikými obtížemi na jedno koleno a říká jí, aby se ničeho nebála.

9) Vše bylo dnes nesmírně, klíčově důležité. Irina to přes doktora vykládá všem. Zní to přísně, div ne vyčítavě, je v tom netřetlivost objevitele, který není dost rychle a chápavě následován. Má to známou řečnickou intonaci.

10) Čebutykin nic nechápe, zdá se mu, že mu Irina něco moc vykládá, pro jistotu jí ochotně přikyvuje a vstává z jejího upřeného pohledu. Irininy výčitky se teď řítí na Mášu, která si stále svou.

11) Máša přestala hvízdát, otáčí se na Irinu, Olga to s povděkem zaznamenala, sedá do křesla u stolu, Solenýj také. Tuzenbach dá vzhledu, doktor je velmi nervozní, vedle Máši sednout nechce, na židli není a vypadá to, že Irina bude mluvit dlouho. V dá pro židli k jídelnímu stolu, Irina ale už začala mluvit, doktor potvrzuje souhlasným gestem každý její vývod, nakonec si sedá doprostřed pokoje proti Irině.

SDS 3301/I./66

SDS 330

Levá strana z Řehákova scénáře k inscenaci Tři sestry
(soukromý archiv Františka Řeháka)

4.

- 1) Z čehož vyvozují, že dva lidé nejsou dvakrát silnější než jeden člověk, ale třikrát, ne-li víckrát ... (v chůzi čte noviny): Při vypadávání vlasů ... deko naftalinu na půllitr lihu ... rozpustit a každý den vtírat ... (zapišuje do notesu). To si musím poznamenat!
- 2) (Solenně) * jak říkám, vrazíte do lahve zátku a tou proháží skleněná trubicka ... Pak se vezme ždibec docela obyčejného kanence ...
- 3) Doktoré, prosím Vás!
- 4) Co je děvenko, copak, zlato moje? *učitel klid*
- 5) Řekněte, čím to je, že jsem dneska tak šťastná? *neřekněte (ne-li klid)*
- 6) Jako když letím po moři, všude jen modré nebe a pod ním krouží bílí ptáci. Čím to je? *vstávej*
- 7) Řekněte, čím?
- 8) (líbá jí obě ruce, nežně) Ty můj bílý ptáčku ...
- 9) Ráno jsem se probudila, vstala, umyla se, a zdálo se mi najednou, že je mi všechno na světě jasné a že vím, jak by se mělo žít. Doktoré, já teď vím všechno. Člověk musí pracovat, dít v petu tváře, ať je to kdo chce,
- 10) a v tom je taky jediný smysl a cíl života, jeho štěstí a sláva. *pojeďte se pospat, je zastaven jení, matrušice ke klavíru, u dle Topolovské*
- 11) Není to krásné ráno vstát sotva se rozední a tlouct na ulici kámen, jako takový dělník nebo past dobytek nebo být učitelem a vyučovat děti, anebo strojuvůdcem na dráze.

SMS 3301/I./66

Pravá strana z Řehákova scénáře k inscenaci Tři sestry
(soukromý archiv Františka Řeháka)

PREMIÉRY 15. str. roli F. Ř.

Vinohrady 90-91

241 22. IX **90** Divadlo na Kark. VINOHRADY
T. Wilder * DOHAZOVAČKA : H. Vandergelder

rež. J. Dušek
se.

242 11. IV **97** Moravské div. OLOMOUČ 97-98

L. Stroupežnický - NAŠI FURIANTI : dědeček
Dubský

rež. K. Nováček
se.

K počtu zde uvedených premiér **242** +

~~ne~~ nezaznamenaným počet

41, což byly záskoky
malých rolí - nebo středních
odehraných jen v 1-5 reprisách

ale do součtu odehraných rolí
vlastně patří s rozdílky nebyly
uvedeny v normálním procesu!

CELKOVÝ POČET
odehraných postav tedy je : **283**

Celoveč. filmy	50
Tele-filmy	39
různé telepořady	78
	<u>167</u>

CELKOVÝ POČET POSTAV

ne počet zdražných a diskusních pořadů

450 divadelních
televizních
filmových

Poslední strana Řehákova vlastního soupisu rolí
(soukromý archiv Františka Řeháka)