



IMPULS Hradec
Králové



MINISTERSTVO
KULTURY



Volné sdružení východočeských divadelníků
ve spolupráci s Impulsem Hradec Králové, centrem podpory uměleckých aktivit
k 80. narozeninám prof. Františka Laurina,
s finanční podporou ministerstva kultury České republiky
a Královéhradeckého kraje

František Laurin

Divadlo mého života aneb Sklíčka z krasohledu



(vzpomínky divadelního režiséra a pedagoga)

Člověk, který dělá divadlo, by měl věřit, že jeho práce má nějaký vyšší smysl. Když jsem o tom pochyboval, připomínal jsem si dialog z knihy Františka Kožíka Rytíř smutné postavy. Don Quiote tam říká: „Pomalu, pomalu odcházíme, neboť v loňských hnízdech není už letos ptáků.“ A Sancho nato: „Neumírejte, milostivý pane můj, ale poslechněte mé rady a žijte ještě dlouhá léta. Třeba za nějakým křovím najdeme paní Dulcineu, vysvobozenou z čarů, a to bude potom radost...”

František Laurin, srpen 2014



Na Jiráskově Hronovu v roce 2012 převzal prof. František Laurin Cenu ministra kultury České republiky za „neprofesionální divadelní a slovesné aktivity“. Název ceny je poněkud zavádějící, laureátovy celoživotní aktivity byly totiž vždycky navýsost profesionální... Volné sdružení východočeských divadelníků patřilo k navrhovatelům toho ocenění, proto jsem měl tu čest pana profesora zaplněnému sálu Jiráskova divadla představit. Jen vešel, publikum povstalo a uspořádalo mu standing ovation. Ve svém laudatiu jsem připomněl, že prof. Laurina znají divadelníci napříč generacemi, obzvláště ti, co na Hronov jezdí už nějaké to desetiletí. Působil dlouhá léta v jeho lektorském sboru, vedl režijní a herecké kurzy, ostatně ještě v nedávných letech.

Avšak prof. Laurin svůj život spojil především s kariérou profesionálního divadelního umělce, byl uznávaným režisérem někdejšího Realistického i Národního divadla, ředitelem Divadla na Vinohradech, nějakou dobu i uměleckým šéfem Východočeského divadla v Pardubicích, zván byl k pohostinským režiiím v divadlech po celé naší vlasti. V sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století sváděl bitvy o novou českou dramaturgii, jeho plnokrevné divadelní a televizní inscenace vždycky rezonovaly s dobou. V těch letech svou lásku k divadlu spojil také s ochotnickým prostředím.

Jeho přítel prof. Jan Císar o něm napsal, že profesionální divadlo naplnilo jeho nejosobnější vlastnost, totiž „posedlost divadlem“. Což souvisí rovněž s jeho dlouholetou vynikající pedagogickou prací na DAMU i na Pražské konzervatoři, kde se podílel na nové koncepci výchovy herectví. Coby porotce jezdí ještě dnes na amatérské divadelní přehlídky a vede oblíbené kurzy, zvláště ve východních Čechách, k nimž má téměř milostný vztah.

Dlouho jsem ho vybízel, aby sepsal knížku vzpomínek na svá divadelní dobrodružství, na osobnosti, s nimiž se setkal. Umí o nich temperamentně a svěže vyprávět. A překvapí, které veličiny českého umění byly součástí jeho života, většinu z nich známe už jen z filmů pro pamětníky.

První část vzpomínek Františka Laurina vyšla v letech 2012-2013 v bulletinu Divadelní hromada. Později vznikla z dalších našich rozhovorů tato knížka. Smyslem vyprávění Františka Laurina nebylo zaznamenat divadelní historii s různými divadelními styly, polemizovat s kritiky a oponenty nebo nabízet historky pro bulvár, je to volné vyprávění o divadle, o lidech v něm i okolo, o situacích, které prof. Laurin osobně zažil. Bohužel se do tohoto formátu nevešly všechny vzpomínky a osobnosti, které by si připomenutí zasloužily. Knižka vypráví o životním putování režiséra, který své poslání divadelního umělce vždycky spojoval s dobrem a pravdou.

Saša Gregar

Úvodem

Tohle vzpomínání je jako obracet dětský krasohled a z různých jeho střípků sestavovat vzpomínky. Pootočením se náhle jako obraz vybavují některé události v mém životě, jež čas zcela nevymazal: koně shromáždění při mobilizaci na podzim 1938 v pivovarské zahradě na pražských Vinohradech, patnáctý březen roku 1939 se sněhem a deštěm, krásný život na Novém Hrádku v Orlických horách, kde jsem chodil kvůli nemoci otce do školy. Babička, vdova, tam měla hospodářství, koně a krávy. Při cestě k právě narozenému telátku mně připomněli, že mám pozdravit, tak jsem se uctivě uklonil a řekl „dobrý den“ místo „páměbůh požehnej“. Tím jsem se nadlouho ztrapnil u místní mládeže, ocejochovali mě jako „dítě odjinud“.

Ty spousty sněhu! Ze zapadaných chalup vytahovali lidi vikýřem, a pak tající sníh na kopcích posetých sněženkami. Ranní cesty na roráty s babičkou zahalenou v loktušce, kdy okna kostela svítla v tom čase do dálky, pod nohama křupající sníh a nad hlavou ještě hvězdná obloha. Z komínů tří pekáren na náměstí stoupal kouř a kolem se linula vůně čerstvého chleba, bylo slyšet varhany. Učili jsme se ve třídě u piliňáků, velkých kamen, v nichž se topilo dřevěnými pilinami, kolem hrozen svršků dětí, které se každé ráno brodily ve sněhu, mnohé cestou delší než hodinu.

A pak návrat do Prahy, klukovské bitvy v pivovarské zahradě, kde stávaly ještě zbytky filmových ateliérů. Na kabátě pana Katze, otcova přítele, jsem objevil židovskou hvězdu, na ulici ji zakrýval složenou aktovkou. Jednou se rozloučil a už se nikdy nevrátil, stejně jako jeho početná rodina. Rádio v kuchyni hlásilo osud Lidic, spousta zastřelených, do toho děsivé hlášení městského rozhlasu.

Doma jsme trávili krásné Vánoce, také s babičkou a tetou, které k nám pravidelně jezdily. Často u nás při štědrovečerní večeři býval i Jan Bartoš, blédý



*Toto nejsem v roli malého Švandy
dudáka, ale v jihočeském kroji,
jako zpěvák Khůnova dětského
pěveckého sboru; foto archiv
autora*



*Barikáda v naší ulici, jedna z postaviček napravo je
moje maličkost; foto archiv autora*

pán, dramatik uváděný Hilarem v Národním divadle. Píše o něm básník Jaroslav Seifert v knize *Všecky krásy světa*. Pan Bartoš miloval koně, stával často v Moravské ulici, kde byly poštovní stáje, koňům nosil různé pamlsky a laskominy, spokojeně ržáli a zdravili ho, pan Bartoš totiž věřil, že jsou to jeho blízcí, do nichž se jednou převtělí.

Prázdniny v Návarově, odkud pocházel náš rod, první ověřené zprávy o něm jsou z kroniky roku 1625, moji předci zřejmě sloužili na návarovském panství u hraběte De la Motta. S bratrem jsme bydleli v podkrovní světničce u pratety, která měla malý venkovský hospodský sál. Celou řadu let tam o svých dovolených jezdil básník Viktor Dyk, na stěnách ještě visely jeho fotografie. Ten kraj ho určitě musel inspirovat k napsání *Milé sedmi loupežníků*. Bratr tam pro mě tenkrát vydával, jednou za pár dní, „bohatě ilustrovaný časopis“ s názvem *Františkovo čtení*.

Byl začátek roku 1945, přesně 14. února. Nikdo nebral vážně hlášení o přeletu vojenských letadel, seděl jsem právě s otcem u oběda. Z dálky se blížily detonace a najednou se vyboulilo okenní sklo, pro cihlový prach jsme vůbec neviděli a tlaková vlna nás odhodila ke dveřím. Utíkali jsme do sklepa, zasaženy byly tři domy nedaleko, ten naproti už hořel, plno mrtvých. V Perunově ulici se stal zázrak, všechny stropy jednoho domu se propadly až na zem. Jen u nosné zdi v prvním patře, snad na třech čtverečních metrech v rohu někdejší kuchyně, zůstala stát žena se dvěma malými dětmi v náručí, nesrazilo ji to dolů. O kousek dál právě šel do trafiky pro cigarety majitel papírnictví, za zády mu spadl vlastní dům. Ve sklepe umíral jeho otec probodnutý trámem. Dlouho se k němu lidi nemohli dostat, bylo jen slyšet zpěv sestry majitele papírnictví. Nad umírajícím otcem zešílela.

Pak přišlo časně jaro, přelézal jsem do zahrádky jednoho vybombardovaného domu v Kolínské ulici, vedle sutě kvetly narcisy a tulipány. Vysadili je obyvatelé domu, v tu dobu už mrtví. Udělal jsem si tam jakousi skrýš, chýši,

a připadal si jako hrdina. Každý měsíc jsme se stěhovali do jiné školy, třídy těch předchozích zaplnila nemocniční lůžka, školáky nahradili ranění němečtí vojáci.

Revoluce: otec nám rozdál trikolory a kamsi zmizel, na děti nebyl čas. Slyšel jsem, jak rozhlas volá o pomoc. U vinohradské vodárny jsem uřízl nějaký klacek a odvázně se k rozhlasu vydal. V Nitranské ulici jsem viděl, jak dobíjejí německého vojáka, záda měl celá do krve rozervaná, asi to byl odstřelovač, kterého sestřelili ze střechy, ve Slezské ulici obrátili lidi auto s vojenskou posádkou. Bylo mi najednou smutno a chtěl jsem být u mámy. Celé dny jsme žili ve sklepě nebo stavěli barikády, také jsem pomáhal. V průjezdu kina Slávie internovali německého ředitele gymnázia, u Stavovského divadla pověsili na sloup nějakého esesáka a zapálili pod ním oheň. A z Pankráce, Jezerky i dalších míst zas přicházely zprávy o německých zvěrstvech. Soused se objevil v uniformě poručíka československé armády, ale jen se dozvěděl, že od Benešova jedou jednotky SS, tak se rychle převlékl zase do civilu. Kolem potom projížděly desítky německých tanků a různých vozů, dokonce i s kočárky na korbách, Němci prchali před Rudou armádou. A během půl hodiny jiné tanky, sovětské. Zastavily a zatímco vojáci spali, my děti lezly po těch kovových mašinách a žadonily „dajte zvězdu na pamjat!“

Jak před pár dny barikády rostly, tak začaly mizet. Na rohu Perunovy a Kournuní ulice vévodil chlapík v rajtkách a s bičíkem v ruce popoháněl německé civilisty k většímu tempu. Poznal jsem mezi nimi sousedku, bydlela ve vedlejším domě. Teď ve spodničce a podprsence a s bílou páskou na paži se vyhýbala ranám toho „mstitele“. Matka volala, ať ji nechají, že je to jen obyčejná ženská, ale pohrozili ji, že by té „Němkyni“ mohla taky pomoci.

Pár dnů po konci války zastřelil na Hrádku jeden ruský voják kamaráda. Při čištění zbraně. Ani ne za hodinu byl za to za stodolou popraven. Oba mrtví vojáci leží společně v jednom hrobě nedaleko hrobu mé babičky.

Na podzim jsem nastoupil na gymnázium ve Slovenské ulici, do primy, v kvintě už studoval můj bratr. S radostí vzpomínám na čtyři nádherné skautské tábory, první byl to léto po válce v Dobříši. Po lesích se ještě toulali němečtí vojenští zběhové, taky nám vykradli kuchyň a starší studenti proto hlídali s puškami a. my mladí je doprovázeli. V noci se u táboráků vystřelovaly rakety, puškami jsme se trefovali do jejich padáček.

Přišlo předjaří roku 1948, byl jsem na cestě od zubaře v Mezibranské ulici a viděl davy proudící na Václavák. Volám otci, co že to je? Nevěděl. Já tam postával a nevědomky se stal účastníkem Vítězného února. Otcí znárodnili stavební firmu, měl ale dobrou pověst a tak ho udělali národním správcem, aby spravoval svůj, již bývalý rodinný majetek.

Tatínek nás vedl, tedy mě a mého bratra, pevně. Když jsme potřebovali peníze, poslal nás na stavbu sklárny u Železného Brodu. Bratr pracoval jako montér, já vozil „japonky“. Což nebyly nějaké japonské krasavice, ale kovové kárky plně naložené betonem. Nakládaly se do klece výtahu a vytahovaly do pater. Jednou se přetrhl drát od zvonečku, kterým se ohlašovalo, že výtah může dolů. Vlezu do klece, abych drát opravil a pak zazvonil, že je vše v pořádku. Dělník slyšel zacinkání, výtah spustil - a plošina se zastavila snad jen dvacet centimetrů nad mou hlavou. V té době umíral otec ve vinohradské nemocnici, matka mi vyprávěla, že v agonii volal moje jméno. Snad právě ve chvíli, kdy jsem sám málem přišel život.

Nastaly horší časy, otec chyběl, peněz bylo málo a po matce chtěli, aby zaplatila daně z firmy, která už neexistovala. Tak šla pracovat jako dělnice. Jak jinak uživit rodinu a dva syny na studiích. Řešilo se, co se mou. Jevil jsem zájem o chemii, především o různé pokusy, a tak jsem se měl učit lučebníkem. Jenže babička po poradě s knězem navrhla, abych šel na katolické gymnázium v Bohosudově. Naštěstí jsem se na těch křížovatkách života neztratil a dostal se správným směrem, pokračoval jsem v kvintě gymnázia ve Slovenské ulici.

Na brigády jsem jezdil pravidelně, třeba do výroby ovocných vín v Dobrušce. Točil jsem rumpálem a míchal ovocné víno s italským vermutem. A taky zjišťoval, jak mohou zaměstnanci vypít denně tři litry takového vína a jít pak domů po svých. Pracoval jsem také v litickém lomu, nejlepší byly večery na ubytovně. Bývalý kriminalista, vyhozený v padesátých letech od mravnostní policie, nám jako seriál vyprávěl případy, s nimiž se setkal. Mezitím byl zatčen můj bratr, prý za účast v protistátní skupině studentů. Měli vybírat peníze pro jakéhosi bývalého západního letce. Ale našťástí se po soudu vrátil domů, byť s trestem odpovídajícím době vazby. Někteří studenti dopadli hůř, dostali deset i více let. V roce 1968 všechny amnestovali, potvrdilo se, že to byla nastražená provokace jakéhosi agenta StB, kterého se pak nepodařilo najít. Léta strávená v kriminále jim ale nikdo nevrátil.

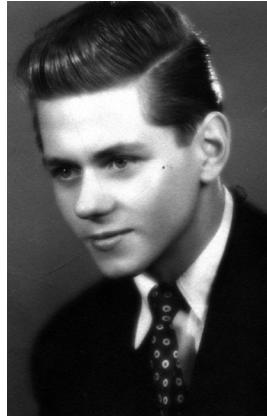
Přitom jsme trávili krásná šťastná a radostná léta. Samozřejmě ve společnosti půvabných spolužaček, některé mi dokonce psaly úkoly. Ale v té době se už začínala moje divadelní anabáze. - Co dodat, všechno, co člověk v raném mládí prožije, je v něm pevně uloženo. A ze všech zážitků si tká svůj život, u mě i ten divadelní.

Mladá léta, divadelní začátky

Jak říká svatá Jana v Anouilhově *Skřivánkovi*: „Každé začátky jsou krásné,“ tak já taky věřím, že každý kruh, který člověk začne, se nějak uzavírá. Jako dítě, snad už ve třech nebo čtyřech letech, mě tatínek vzal do divadla. Na to si vzpomínám, ale do kterého a co tenkrát hráli, na to jsem dlouho nemohl přijít. V hlavě mi stále zůstávalo jen jakési nádherné sluníčko. Myslím, že mě to první představení ani moc nebavilo a z nudy jsem koukal po stropě. Až po letech jsem si uvědomil, kde to bylo, kam jsme to chodili do divadla a co bylo tím prvním představením! – Byl jsem už v angažmá v Divadle na Vinohradech a zkoušel v hledišti. Během nějaké pauzy se podívám nahoru – a tam sluníčko nad portálem. Tak tady to bylo, tohle je první divadlo mého života! Dokonce jsem si vybavil, co tenkrát hráli, že to byla pohádka *O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku*.

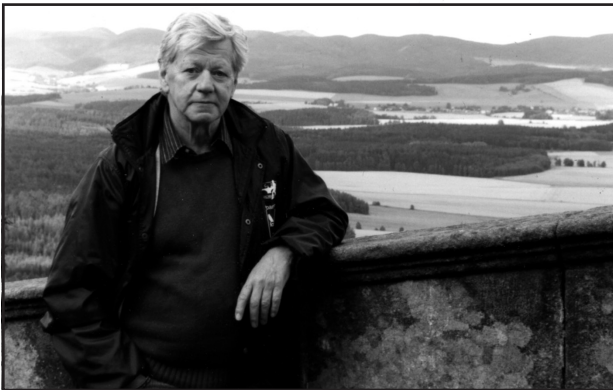
V kvartě nebo tercii gymnázia jsme s kamarády, bylo nás asi pět, chtěli založit klub a vybudovat klubovnu po vzoru časopisu Mladý hlasatel. Kdosi přišel s nápadem, že na dvoře jednoho vršovického činžáku, kde ten hoch bydlel, stojí dřevěná kůlna a on má od ní klíče. Odemkli jsme, vešli dovnitř a po levé straně objevili velkou vyklápecí okenici, bývala zřejmě jevištěm loutkového divadla, kolem hromada různých časopisů, starých loutkových her. A snad na třicet velkých loutek, někdo tam před spoustou let hrál divadlo pro děti. Tak jsme začali hrát taky, sbíhaly se děti z dalších činžáků a my pro ně asi půl roku „načerno“ hráli pohádky. Náš kroužek se pak rozešel a nevím, co s kůlnou bylo dál, možná dodnes stojí. Ale loutky tam už asi nejsou, i texty určité zmizely v nenávratnu... Tak to byla moje první, a úplně náhodná zkušenost s divadlem.

Tenkrát mě divadlo ještě moc nezajímalo, spíš různé sporty, fotbal, atletika... Amatérsky jsem také hrál na několik hudebních nástrojů, které mě bavily víc než housle či klavír, na ty jsem musel povinně docházet už jako dítě.



*Maturitní foto, 1953;
foto archiv autora*

*Po šedesáti letech na Hvězdě, vyhlídce z Broumovských stěn;
foto archiv autora*



A tak jsme s kamarády založili hudební skupinu, dokonce se zúčastnili Soutěže tvořivosti mládeže, zahráli několik písní a častušek, ale dál jsme nepostoupili. Nicméně se rozkřiklo, že na gymplu jsou nějací šílenci, které baví muzika. Snad proto se na mě za čas obrátil spolužák Zdeněk Štěpánek. Nebyl z rodu slavného herce, šlo jen o shodu jmen, proto jsme mu říkali Zdeněk X. Štěpánek, abychom je odlišili.

Přišel s nápadem, že chce dělat *Mastičkáře* a *Komedii o kádi*. Na Vinohradech na Korunní třídě bylo divadlo Koruna, kde hrávala řada amatérských souborů. Povídá: „Potřeboval bych muzikanty, a chci, abyste v tom taky něco zahráli.“ Zdeněk byl fascinující bytost, divadlem doslova žil. V té době už dokonce mluvil anglicky. Nevzali ho na divadelní fakultu, protože z gymnázia dostal zničující politický posudek. Tak odjel na Slovensko pracovat v divadle, které bylo něco jako naše tehdejší Vesnické divadlo. Hrál „po slovensky“, a když nás o prázdninách navštívil, měl na prsou odznak „Dedinské divadlo“. Nezažil jsem herce, který by byl tak hrdý na své povolání. Možná že to bylo i na vztek ředitelce gymnázia, která mu zahradila cestu na divadelní fakultu.

Zdeněk mě vlastně k divadlu doslova přivedl: vzal mě s sebou na radnici, na tehdejší národní výbor, abychom požádali osvětového inspektora o souhlas, zda toho *Mastičkáře* můžeme hrát. V kanceláři seděla taková holohlavá bytost s jedním vypouleným okem: – Tak chlapci, copak nám to chcete hrát? Vysvětlili jsme svůj záměr a on prohlásil: „Tak to ne, chlapci, toto nám tady hrát nebude! V téhle buržoazní čtvrti ani omylem! Jestli chcete hrát toho *Mastičkáře*, tak si k tomu sežeňte ještě nějakou pokrokovou hru, třeba aktovku, pak můžete.“

Hned jsme se stavili v Městské knihovně a vyhrabali aktovku sovětského autora Leonida Lenče *Jeden všechno nestačí*. Byla o tom, že jistý talentovaný chlapec, co chtěl být fotbalistou, zpěvákem nebo tanečníkem, se nakonec rozhodne být horníkem a rubat uhlí. To nám inspektor odsouhlasil. A nám, protože jsme byli divadlem posedlí, nevadilo, že spolu s *Mastičkářem* uvedeme tuhle agitku. Jenže: kdo bude



*V Lenčově aktovce. Já uprostřed, vlevo kamarád Zdeněk Štěpánek
a vpravo Luděk Hřebíček, myslím, že studoval orientalistiku a nám jen vypomáhal;
foto archiv autora*

hrát úderníka Kučerenka? Zdeněk se dlouze podíval na mě, až mě zlomil.

Začalo se zkoušet, navíc jsem v tom fungoval i jako muzikant, což byl Zdeňkův původní záměr. Dokonce jsem na piánu vybrnkal, a tím pádem i složil *Pochod ctnosti*, měl se hrát na závěr. A představení se samozřejmě muselo prodat. Se vstupenkami jsme chodili po domech, někde nás vyhnali, někde na nás poslali psa. A někde jen mlčky ukazovali na ceduli s nápisem „Podomní obchod a žebrota se zakazuje“. Bylo to nesmírné dobrodružství. Navíc jsme si troufli, že prodáme dokonce dvě představení. V jednom domě nám otevřela nějaká paní v sáří, zřejmě Indka. Za ní vykukovala indáťka a vyšel chlap s turbanem. Zdeněk mu plynou angličtinou vysvětlil, že si lístky koupit musejí, protože bez něčeho takového nebudou moci žít. Že Mastičkář je něco, co jinde v Evropě neuvidí. A Indové se nechali zlomit a lístky koupili.

Blížila se premiéra, plakáty vytištěny. A já na nich třikrát! Jako herec, jako muzikant a jako skladatel! Sám jsem je lepil po nárožích, hlavně cestou, kudy chodili študáci do gymplu, až skoro do rána. Zaspal jsem a do školy přišel pozdě. Rozhlížím se, všichni se tvářili, jako že nic nečetli. Celé dopoledne jsem byl nejistý. Jdu zpátky po svých nočních stopách a tu vidím: na všech plakátech je u každého mého jména napsáno – „Je vůl!“ Třikrát! Ó, jak snadno poklesla moje pýcha.

První představení se odehrálo, na druhé téměř nikdo nepřišel. Čekáme, nahlížíme oponou, v sále tak deset našich známých. Ale v první řadě sedm indátek, maminka v sáří a tatínek v turbanu! Hráli jsme jen pro ně, byli jako u vytržení. *Mastičkář* se jim líbil, ale pak přišla Lenčova aktovka o horníkovi. Skutečně, z evropského divadla něco tak zvláštního ještě neviděli, říkali nám potom.

Od jednoho obchodníka s hudebními nástroji, který měl obchod poblíž vi-nohradského divadla, jsem si vypůjčil basu. Že ji zaplatím z výtěžku druhého představení. Samozřejmě nebylo z čeho. Přišla soudní upomínka, že se mám

dostavit v rámci odcizení basy. Ani jsem ji neměl doma, maminka se vyptávala, čím je, s kluky jsme ji proto stále přenášeli z domácnosti do domácnosti. K panu majiteli jsem se dostavil. A že to dopadlo, jak dopadlo, říkám. Obchodník se na mě podíval s lítostí a pochopením, a ať mu tedy dám dvacet pět korun jako půjčovné, basu ať vrátím a že to bude v pořádku. Taky jsme potřebovali buben, ale kde na něj vzít? Nu, nezaplatil jsem svému profesorovi latiny, který mě doučoval. A buben byl, jenže profesor se matce ozval. Zapláceno samozřejmě dostal, ale já v tom zase lítal. Tak takhle vypadal můj vstup do divadla.

V Koruně na Vinohradech hrálo asi pět souborů. Brzo se rozkřiklo, že v jednom z nich hraje nějaký Laurin a že chce hodně hrát. Zakrátko jsem účinkoval skoro ve všech. Přišly Velikonoce a já se pokoušel získat jednu spolužačku. Strategicky jsem vymyslel, že ji pozvu do divadla, a koupil vstupenky asi na tři představení, třikrát za sebou. Nastaly tři intenzivní dny s divadlem a tou dívkou. Propadl jsem nadšení, ale více z divadla než z oné dívky. Až tak, že jsem hned musel do knihovny, vypůjčit si nějaký divadelní text, shodou okolností to byl Moliérův *Lakomec*. Sedl jsem si na Staroměstské náměstí, čtu slavný Harpagonův monolog o penězích. A najednou jsem byl úplně posedlý tím, co čtu, snad jsem začal ty repliky i nahlas vykřikovat. A že to musím hrát, že se s tím musím nějak porvat! V tu chvíli mě divadlo chytilo beze zbytku.

A tak jsem ve spolupráci s dr. Soukupem, vynikajícím profesorem filozofie a francouzštiny a skvělým muzikantem, nastudoval o Moliérovi hudebně dramatické pásmo. Samozřejmě jsem v některých úryvcích hrál, např. Orgona v *Tartuffovi*, Argana ve *Zdravém nemocném* i Harpagona v *Lakomci*. Prostě samé „mladě“ role. Čím víc jsem šaržíroval, tím víc se mi to líbilo.

Rozneslo se, že Štěpánek a Laurin jsou blázni do divadla. Zdeněk měl v obličeji nepatrný ekzém, lékaři mu ho natírali různými barevnými mastičkami a češtinář jednou povolal do školy Zdenkovu maminku: „Paní Štěpánková, víme, že vašeho chlapce divadlo baví, ale řekněte mu, ať se nám do vyučování nelíčí...“

Naše divadelnické nadšení se do školy různě promítalo. Jednou se v tělocvičně konala školní akademie. Recitovalo se, četlo, dokonce i úryvek z Jaltské konference. Jak známo, sešel se tam před koncem války trojlístek Stalin, Churchill a Roosevelt, aby si rozdělili svět. Já četl Stalina, uměřeně sice, ale aby mě bylo slyšet. Kantorka, která mě hrubě neměla ráda, a to z různých důvodů, ke mně najednou přišla a povídá: „Laurine, jak jsi to proboha četl? Kde se v tobě vzala ta moudrost?“ Od té doby se ke mně chovala úplně jinak. Ale nevím, jak bych dopadl, kdybych četl Churchilla...

Také jsem hrál v divadelním souboru „Svazu zaměstnanců v domech.“ Každý soubor musel mít nějakého zřizovatele, nemohl existovat jen sám za sebe. A tohle byl spolek domovníků a metařů, velmi příjemných a hodných lidí. Zásadně hráli takové hry, v nichž mohli být dobře oblečení, pokud možno ve fraku nebo v žaketu. Hlavně že byli za někoho. A neradi hráli staré lidi, vždycky museli být někým z lepší měšťanské společnosti. Já si s nimi zahrál v Šamberkově *Palackého třídě* č. 27. A přesto že mi bylo osmnáct, hrál jsem toho nejstaršího, posluhu Heliodora Drmolu. Všichni ostatní hráli mladší a bohatší, jen já byl tím starým posluhou.

Tenkrát hrál každý soubor většinou dvakrát, premiéru a jednu reprízu. Chodilo se po domácnostech a zvalo na představení, i domovníci obcházeli. A nikdo si nedovolil na jejich představení nepřijít, byli totiž obecně podezřelí, že jsou potenciální donašeči či udavači. A tak měli vždycky plno. Na představení chodily dámy v boa a muži ve smokingu, vždycky to byly luxusní premiéry. Svůj mladý osud jsem s nimi spojil, když jsem zjistil, že mají více repríz než jiné soubory.

Ale potkal jsem se také se souborem, který si říkal Syntetické divadlo. Měl jsem dojem, že ho provozuje nějaký průmyslový podnik, že jde o něco z chemie nebo od benzínu. V tom smyslu jsem se také vyjádřil před vedoucím souboru. Byl to dobrý herec s takovým ostrým „rrr...“ Obořil se na mě: „Syntetické divadlo je od slova syntéza, né od benzínu, ty krrrávo!“ Málem mě vyhodil.

Hrál jsem s nimi hodně, taky Lorenza v *Kupci benátském*. Měl jsem na

zkoušce políbit Jessiku, Lorenzovu milenku. Hrála ji jistá profesionální dramaturgyně olbřímích hrudních rozměrů s lehce pučícím knírkem pod nosem. Měl jsem z ní strach jako králík ze zmije. Režisér hrál Shylocka a vysvětloval mi, že se musím chovat milostně, stále řval: „Přřece jsi to už s nějakou dělal, třeba za stromem!“ Byl jsem zmaten a nechápal vůbec, o čem se mluví.

Blížila se generálka, z půjčovny od paní Tvrdkové přivezli kostýmy. Vedoucí souboru je podle hry vždy předem vybral, ani jsme je nezkoušeli, prostě je oblékli. Pak přišel maskér z Vinohradského divadla, neviděl jedinou zkoušku, ale věděl, jak se to má hrát, tak nás nalíčil a nasadil paruky. Já dostal obrovskou ofinu, nalíčené rty, na nohy španělské kalhoty, říkalo se jim trusničky. Kdosi na mě koukal a poznamenal, že vypadám jako kurva, což zcela dorazilo mé sebevědomí. A rozložitá dramaturgyně ještě podotkla, že bychom se měli trochu cícmat, když hrajeme tu milostnou hru. Myslel jsem, že omdlím, a utekl za horizont.

Začalo představení, vejdu na jeviště a s první větou se mi rozklepala pravá noha. Až jsem ji musel přidržovat rukou, pulzovala, že to muselo být vidět i z poslední řady. Přišel vrchol, milostná scéna. Měl jsem říci: „Teď na lože tě odnesu a celý svět bude nám snít u nohou.“ A ta dramaturgyně, jakoby zemdlená, na mě měla milostně padnout. Padla, já ji neudržel, strašně jsme sebou bacili a lidi se smáli. Naštěstí šla opona a já se styděl. Večer přijdu domů, maminka s bratrem u stolu, čekali na mě. Maminka se ke mně obrátila s tragickým výrazem: „Františku, udělal jsi nám ostudu po celých Vinohradech,“ zvedla se a šla spát. Brácha měl škodolibou radost.

Soubory si mě mezi sebou docela přetahovaly, také jsem působil v souboru Vavřín, což byl vinohradský spolek snad už s padesátiletou tradicí. Tam jsem zkoušel v *Našich furiantech*, postavu Václava, což mě moc bavilo. Při jedné zkoušce najednou ticho. Na jeviště vešel důstojný pán, měřil snad metr devadesát, s obrovskou hlavou a stříbrnými vlasy pod širokým uměleckým klo-

boukem. A promluvil hlasem podobným legendární dikci Jiřího Steimara (podobně uměl tohoto svého předka napodobit Jiří Kodet). Všichni stáli v pozoru a nepřehlédnutelný pán povídá: „Já jsem Fontaine a drrrržel jsem ochotnický prapor na Wilsonově nádraží, když se vrrracel prrezident Masarryk z emigrace. Sledoval jsem část zkoušky. Hochu, máš pevný postoj a zvučný hlas, možná, že z tebe bude i herrrec!“

Vzal jsem to jako obrovskou pochvalu, nikdo mě už nepovažoval za kandr-dase. Jenže to byl také můj konec, režisérům jsem odmítal měnit aranžmá, jen abych si udržel svůj pevný postoj. A protože v pevném postoji nelze chodit, držel jsem se zpravidla u portálu. Na nejbližší partnery, i ve chvílích nejintimnějších, i na tu nebohou Verunku jsem řval, jen abych dokazoval svůj zvučný hlas. Trvalo několik představení, než jsem si uvědomil, že je to blbý...

Kolem mě samí výborní ochotničtí herci. Co museli udělat, aby si zahráli, je až neskutečné a obdivuhodné. V životě možná chtěli být něčím jiným, než byli, život se jim možná vymknul z ruky. A divadlo se jim stalo náhradou za jejich životní touhy či ambice, třeba společenské, ale určitě taky milostné či partnerské. Tak to bývá, dá se o tom mluvit lehce a s nadhledem, humorně. Ale dodnes si těch lidí vážím.

Sblížil jsem se také se souborem zaměstnanců ve zdravotnictví. Hráli při jakémsi zdravotnickém ústavu vedle Vinohradské nemocnice. A velký repertoár, třeba *Zkrocení zlé ženy*! V tom jsem si zahrál Hortenzia. A ve *Slaměném klobouku* roli blbého bratrance Bobina. Mou partnerku Helenku hrála paní ode mě o pár let starší, působila vášnivým, dokonce temným dojmem, fascinovala mě. V kterémkoliv okamžiku naší jevištní existence na mě měla silně erotický vliv. Měla např. v roli, že ji něco píchá na zádech, snad špendlík na svatebních šatech. A já měl hledat příčinu. Hledám na krku, přejíždím rukama po šíji, pak níž a níž. A stále jí to bylo málo, málem jsem jí už rozepnul šaty na zádech, stále jí to bylo málo. A najednou spatřím nahá záda a podprsenku! Panická panika,



Gymnaziální léta. Ve spolku Vavřín hrají Václava v Našich furiantech, vlevo F. Velkoborský jako Habršperk; foto archiv autora

byl jsem z toho tak tuhej, že jsem zapomněl na těch osm vět, co jsem měl říct, a dostal vynadáno. Samozřejmě jsem nemohl přiznat, jak k tomu došlo. Ani já, ani nikomu jinému jsem se nikdy nesvěřil, tak hrozně jsem se styděl.

Na gymnáziu byl dramatický kroužek a v něm několik krásných spolužaček, co milovaly divadlo a znaly celého Shakespeara. Chodily do Vinohradského divadla a milovaly herce, byly na každé generálce. K hraní v kroužku však potřebovaly nějakého kluka, a tak přibraly mě. Nu, vždycky jsem se pouštěl do všeho, aby mi v životě nebylo nic odepřeno.

V takovém kroužku bývalo tenkrát zvykem mít nějakého patrona. Dívky proto oslovily již tehdy slavné herce z Vinohrad, Zdeňka Řehoře, Zdeňka Dítě a Vlastimila Brodského, tenkrát mladé chlapce. S potěšením to přijali, neb dívky byly půvabné. Pak jsme různě zkoušeli, jen já stále neměl co hrát, nedostal jsem žádný úkol a cítil se zbytečný. Až mi některý, už nevím, který z těch herců povídá: „Hele, běž do vedlejší místnosti a něco si zkoušej, třeba zkus imaginárně přišívat knoflíky.“ Po chvíli jsem se vrátil. A Vlastimil Brodský, ten to byl, znovu: „A umíš navlékat nit? Ne? Tak běž a zkoušej si to, zkoušej!“ Tak jsem se celou dobu učil navlékat nit. Až se po čase ten kroužek rozpadl.

Po letech jsem se s panem Brodským ve Vinohradském divadle sešel pracovně. Byl už nemocný, i když možná ne tak úplně, o jeho hypochondrii se ostatně vyprávějí neuvěřitelné příběhy, už nechtěl prodloužit angažmá. Říkám mu: „Pane Brodský, byl bych rád, kdybyste navzdory svým chorobám smlouvu s divadlem prodloužil.“ Pan Brodský, jak bylo jeho zvykem, zaplakal, a prý: „Víte, já už moc nehraju, co tady mám dělat, to si přece nemůžete dovolit, kdo by to platil?“ Já na to, že je pro Vinohradské divadlo důležité, aby jeho členem byl člověk jeho pověsti a skvělého kumštu, i když třeba tři čtyři měsíce nebude hrát. Stál přede mnou s dojemným výrazem: „A pane režisére, proč to chcete, proč o to tolik stojíte a proč to pro mě děláte, proč jste na mě tak laskavý...“ Já na to: „Pane Brodský, možná proto, že jste mě naučil přišívat imaginárně



*Jako princ v pohádce K. J. Erbena Dlouhý, Široký a Bystrozraký;
foto archiv autora*

knoflíky.“ A tak mu teprve došlo, že jsme se poprvé potkali při zkouškách s tím divčím sextetem. „Bože, ten půvabný kroužek! To jste tenkrát byl vy?“

V divadle Koruna byly za mého mládí hojně navštěvovány pohádky pro děti. Hrálo se jich moc, ale na zkoušení nebylo nikdy dost času, v úterý se rozdaly texty, ve čtvrtek se aranžovalo, v pátek generálka, v sobotu se hrálo. Někdo se text naučil, někdo improvizoval. Hrál jsem v rozmanitých opusech, třeba v pohádce *Honza a drak Pudivítr*. V ruce jsem držel velikého draka a povídal si s dětmi. Např. jsem říkal – děti, odletím, odletím. A děti na to – tak odletíš. A já zas na to – neodletím, a děti – no, tak neodletíš!, to byly nádherný chvíle. Myslím, že ty pohádky pokazily vkus snad polovině dětí z Vinohrad.

Mělo to ale ještě jeden půvab. V Koruně bylo baletní studio. Vedla ho bývalá tanečnice z Národního divadla, která s dětmi nacvičovala různé výstupy, rodiče totiž nechtěli, aby děcka jen tak poskakovala u tyče, rádi viděli, co se děti naučily. Paní profesorka s nimi cvičila taková pohybová čísla, třeba *Trpaslíci v lese* nebo *Houby se baví* nebo *Zajíci na palouku*, někdo dělal zajička, někdo hříbka. S takovým číslem pak vystupovali v nějaké pohádce. Třeba právě v tom *Honzovi a drakovi Pudivětru*, byť se to k tomu vůbec nehodilo. V představení se najednou zhaslo a po rozsvícení vystoupili zajičci, pak jsme v pohádce pokračovali, jako by se nechumelilo. Nu což, u Moliéra také bývaly taneční vsuvky, tak proč ne v *Pudivětru*... A rodiče byli šťastní.

Ale nejen divadlo vyplňovalo můj studentský čas. Bavilo mě sednout ráno na kolo a jet do vinohradské sokolovny, kde byla atletická dráha. Tam jsem si zaběhal a teprve potom jel do školy. Hrál jsem taky fotbal nebo basketbal, ale postupně jsem sport opouštěl. Stále více mě zaměstnávalo divadlo.

Jednou jsem zažil dojemnou scénu. Jdu se podívat na nějaké představení, v němž jsem nehrál. A do zákulisí se přibelhal starý ohnutý pán s rukama revmaticky zkroucenýma za zády. Povídám mu, co tam dělá? „Ale nechtělo se mi bejt doma, tak jsem se domluvil a jdu si aspoň zainšpicírovat!“ Sedl si v zákulisí



Jako útočník mužstva Slovan Orbis, v době, kdy jsem studoval na DAMU. Ale pak jsem začal kouřit a bylo po sportu; na snímku mě najdete třetího zleva v horní řadě; foto archiv autora

a dělal inspicienta, s knížkou v ruce. Prožíval zřejmě slavnostní okamžik, který ho vzdaloval od jeho potíží.

Možná že i tato příhoda mi pomohla zformulovat vztah k divadlu, který nikdy nebyl artistní či výlučný. Vždycky mě spíš těšilo být v partě lidí a dělat něco společně. A respektovat, že když chci hrát divadlo já, tak to musejí chtít také oni, že někdo musí udělat spoustu další práce, třeba sehnat maskéra, objednat nebo vyrobit kostýmy.

Po letech jsem se dozvěděl, že také můj otec, jeho sestra i bratři hráli ochotnické divadlo, a to ve spolku Lev v Držkově. Otec byl z generace, která rovnou z gymnázia odcházela na frontu 1. světové války. Řadu let prožil v Rumunsku a v Itálii. Když se, jako jiní šťastnější, z války vrátil, měl pocit, že je třeba své obci a nové republice pomáhat osvětou. V držkovské kronice jsou záznamy z 20. let minulého století o ustavení studentského kroužku. Otec byl jeho předsedou, hráli divadlo, dokonce za pár let vybudovali knihovnu o několika stech svazcích. Také přednášel proti alkoholu a o významu husitství proti katolické církvi, o Havlíčkovi...

Tatínek hrál na ochotnických prknech i Jánošíka. Měl zápasit se statným protivníkem, jenže ten se k němu naklonil a zašeptal, že ho vyhrát nenechá! Prostě trapas, otec během zápasu svého soupeře přesvědčoval, že je to divadlo a Jánošík vyhrát musí, ale protihráč jen sykl: „Nevyhraješ, protože v sále sedí Jarmila!“ Nakonec se nechal přesvědčit, ale z jeviště odcházel s výrazem, že „kdyby chtěl, tak žádný Jánošík nebude mít šanci, ani náhodou!“

Otec také režíroval Šrámkovo *Léto*. Fráňa Šrámek byl oblíbeným autorem jeho generace. Ve hře hrála Liduška, otcova první láska. Když po několika letech přijel na Nový Hrádek, aby oficiálně požádal o ruku mé pozdější matky Boženky, vešel do hostinského pokoje, kde se přijímaly návštěvy. Na stěně spatřil dívčí fotografii, byla to ta Liduška z Držkova, jeho první láska. Bydlela v tom domě před léty, její otec byl na Novém Hrádku lékařem. Takže v tomto pokoji



*Téměř po padesáti letech. S Josefem Vojtkem a dr. Pečeným,
mužem stojícím vlevo, jsem nastoupil za jedenáctku pražských rockerů;
foto archiv autora*

se narodila jak otcova první láska Liduška, tak moje matka Boženka.

Otec s maminkou se seznámili na všesokolském sletu v roce 1926, v automatu Černý pivovar na Karlově náměstí, v domě, který otec stavěl jako mladý inženýr. Prohlížel si tenkrát skupinu děvčat v sokolských krojích, měly nášivky Jiráskovy župy podorlické. Maminka požádala přítelkyně, aby si stouply před ní, že se na ni stále dívá nějaký podivný člověk. Otec ale přistoupil a řekl: „Jsem inspirován vaší blízkostí. Jest seznámení možné?“ Děvčata se smíchem utekla, ale otec si pak od jednoho sokola zjistil adresu. Psali si a po krátké známosti se pak otec mé matky, můj pozdější dědeček, vypravil kočárem do Držkova. Aby inkognito zjistil, co jsou ti Laurinové za rodinu. Děda z otcovy strany měl v Držkově řeznictví a hospodu s tanečním sálem. Takže hrádecký dědeček poseděl, ochutnal od každého jídla, zaplatil a odjel. Doma pak prohlásil, že rodina je to slušná, mají čisto, dobře vaří a za slušné ceny. Dědečka z Držkova pak pozval do hotelu Beránek v Náchodě, kde se dohodli na svatbě svých dětí.

Můj otec byl stavební inženýr, postavil řadu významných staveb, také se podílel na rekonstrukci italského velvyslanectví na Malé Straně. Italové byli spokojeni. Po čase byl králem Vittorioem Emanuele III. vyznamenán Řádem italské koruny s právem užívat před jménem šlechtický titul Cavaliere. To vyznamenání se po letech ztratilo a zůstal jen jmenovací dekret. Škoda, že jsem se někdy nezeptal, zda ten titul není dědičný. Nechal bych si říkat Cavaliere režisére, při české servilitě vůči všemu šlechtickému bych se zřejmě domohl většího společenského uznání než jako obyčejný režisér.

Kromě literatury měl otec dalšího nezvyklého koníčka: sbíral a kupoval v aukcích rukopisy slavných lidí, především z doby kolem roku 1848. Měli jsme doma i rukopisy Havlíčka, Němcové, Tyla i celé řady politiků. Maminka přišla do Prahy z venkova, ale měla velkou citlivost pro umění. Záhy se vyzнала v tehdejších výtvarném umění dokonale, dokonce lépe než někteří kunsthistorici, spolu s otcem znali velkou řadu malířů. Po otcově smrti dostala několik

Studenti a ochoťníci v Držkově.

Slavnostní představení na Husovu oslavu
v červenci 1919:

JAN ROHÁČ

Historická hra o pěti dějstvích od Aloise Jiráska.

Sigmund, císař římský, král
uherský Lad. Čila
Albrecht, vévoda rakouský Rud. Dala
Oldřich, král český Jos. Matoušek
Brunoro de la Scala, vévoda
veronský Al. Otahal
Kajpor hrabě Štik, kancléř
císařský Jar. Bruna
Arnošt z Vládně, dvorský mar-
šálek Ladislav Knop
Heřbít ze Schumberska Boh. Laurin
Jan z Lichtenejnska Karel Čila
Falkert, biskup z Constances B. Havel
Tomáš Haselbach, viceděkan
kanonický *
Jan z Palomar, arcibiskup
barcelonský J. Malý
Michal Ország, uherský pán B. Laurin
Kapitán Kumán *
Alois Vitkovský z Řízenburka
spisovatel království českého P. Devátá
Hyněk Plátek z Přibramova F. Smrha
Václav, kníže Starého
místa pražského Ot. Šimůnek
Kauz, Příklad Holý, správce
polní okresu táborického Jar. Kopal
Jan Čapek ze Sina, hejtmán
polní okresu táborického Frant. Matek

Jan Roháč z Dubé, hejtmán
táborický Frant. Laurin
Diviš Borek z Miletna Josef Kubáček
M. Jan Kobycana, vojevůdce
biskup Boh. Joda
M. Jan z Přibrami Frant. Majek
Václav Hrdlička Jos. Kubáček st.
Jan Křiževský, polský šlechtic B. Havel
Vác Račinský, polský šlechtic B. Havel
Zelený, mladá polská Jos. Matoušek
Baba Jos. Kubáček
Hrdlička Jos. Havel
Činčoch *
Šlaha R. Dala
Městský písař jihlavský Jar. Linka
Chrudimský mládenec Jos. Kubáček st.
Zelený mládenec Alois Otahal
Krejčíř Vl. Matoušek
Mastichův J. Laurin
Dokalský K. Čila
Křídlová Barbora M. Knapová
Anna, Vělovorova dcera M. Lišková
Matrona ze Sieny Am. Hádlová
Loreta Al. Laurinová
První B. Marková
Druhá L. Marková
Třetí M. Šimůnková

Zástupcové českých měst, celků, moravských rokůvníků, uherští páni, českí knížci podobojí, kanovníci
domovní dámy, bratři a posádci sionští, zástupci ze Sionu, trolníci.

První dějství u Lipan odpolodní dne 30. května r. 1454; druhé dějství v Praze v domě
Vělovorův počátkem července téhož roku; třetí dějství v patricijském domě v Jihlavě, dne 14.
srpna r. 1456; čtvrté dějství na hrade Šioně koncem srpna r. 1457; páté dějství v Praze
několik dní téhož roku.

Tiskem Jos. Kuby v Ed. Bratři.

S.M.VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE

RE D'ITALIA

Gran Mastro dell'Ordine della Corona d'Italia

Ha firmato il seguente decreto:

Sulla proposta del Vostro Ministro Segretario di Stato per gli Affari Esteri

Abbiamo nominato e nominiamo:

*On. Sig. **Luigi Laurin**, **Cavaliere***

dell'Ordine della Corona d'Italia

con facoltà di proseguire nelle insegne per tale Equestre grado stabilite.

Il Cancelliere dell'Ordine è incaricato dell'esecuzione del presente

Decreto che sarà registrato alla Cancelleria dell'Ordine medesimo.

Dato a Roma, addì 25. Novembre 1929. Anno VII.

Simone Vittorio Emanuele - Conteminate - Grazioli - Visio - T. Bionelli

IL CANCELLIERE DELL'ORDINE DELLA CORONA D'ITALIA

in esecuzione delle suddette Regie Disposizioni dichiara che

*On. Sig. **Luigi Laurin***

fu iscritto nell'Elenco dei Cavalieri (Esenti) al N. 6289 (Serie 2°)

Roma, 21 Settembre 1930 - Anno VII.

Il Cancelliere dell'Ordine

R. Bionelli

Il Direttore Capo della Divisione I

Albano

Plakát ke hře, v níž v roce 1919 hrál titulní
roli můj otec. Hráli tam dva moji strýčkové,
Bohumil a Josef;
reprodukcce z archivu autora

Diplom z roku 1930 za krále podepsal jakýsi
Il Direttore Capo della Divisione I.
Dell'ordine della Corona d'Italia;
reprodukcce z archivu autora

nabídek k sňatku, především z těchto kruhů, ale odmítla je. Říkala, že si nedovede představit, aby děti měly nějakého dalšího tatínka. S bratrem jsme po rodičích zdědili nějaké geny, Jiří vystudoval architekturu, jeho syn je také stavař a spolumajitel velké firmy na počítačové programy pro stavebnictví. Já se stal režisérem, dcera je herečka a vnučka začala taneční konzervatoř.

Každá rodina má své zvláštní vzpomínky a málokdy si uvědomujeme, že historie není až tak vzdálená. Prababička mi vyprávěla dojmy z horkých dnů krátce po bitvě u Náchoda v roce 1866, to jí mohlo být tak šest let. Vzpomínala, jak byla se svou maminkou na bojišti, kolik mrtvých tam leželo a jak lidé těm zabítým svlékali uniformy, které se přešívaly a v kraji nosily ještě celá léta. Její životní příběh byl jako ze starého románu nebo z divadelní hry. V mládí se zamilovala do syna bohaté statkářky a čekala s ním dítě, svůdník se jmenoval Mádr. Jeho matka nechtěla, aby si vzal chudou holku. Když onemocněl neštovicemi a měl vysoké teploty, jeho matka mu řekla, že ho nebude ošetřovat, pokud před křížem neodpřísáhne, že si Márinku, mou prababičku, nevezme. Ve strachu ze smrti poslechl. Pak se dítě narodilo, Mádrovi je jednou provždy vyplatili a Márinku si vzal jeden chalupník. Ale mladý statkář nepřestal Márinku milovat. Obcházel kolem jejího domu, posílal vzkazy, dokonce po ní jednou vystřelil. Díra ve dveřích byla patrná ještě za mého mládí. Když bylo prababičce už přes osmdesát, dostala od Mádra vzkaz, aby přišla na pouť do Rokole, že ji chce vidět. A prý: „Odpusťme si, Márinko, co jsme si, už jsme staří“. Prababička, po celý život velmi zbožná žena, mu ale vzkázala: „Mádrče, celý život jsi na mě kašlal, tak mi teď polib prdel!“ Později jsem jeho hrob našel, ale když jsem se k němu za pár dalších let vypravil, už tam nebyl. Asi ten celoživotní příběh zřejmě odnesl vítr nebo ho odvál sníh. Ptal jsem se sám sebe, zda to vlastně bylo či nebylo.

Propadl jsem divadlu

Za půldruhého roku gymnázia jsem odehrál možná deset premiér. Dalším ze souborů, s nimiž jsem spolupracoval, byla scéna s názvem *Živé slovo*. Nerozuměl jsem zcela, proč se tak jmenuje. Jejich patronátním podnikem bylo nakladatelství Orbis, a proto možná to „živé slovo“. Zřejmě tím bylo myšleno živé slovo z jeviště, prostě moje natvrdlost byla zarážející.

Hrál jsem tam ve Websterových *Kořenech*, také učitele tance v Moliérově hře *Jeho urozenost, pan měšťák*. A při tom zažil obrovskou rozkoš, poprvé jsem si mohl „nakytovat“ nos, měl jsem ho jako Cyrano! Na krku bílý límec jako jezuitský kazatel, v ruce obrovskou taktovku, to abych věděl, co s rukama. Té role jsem si strašně považoval a snažil se ji hrát komicky, trochu jsem i skřehotal. Důležitější bylo, že se hrálo v opravdovém divadle, v tehdejší Masarykově divadelní síni na Žižkově. Po letech, to už jsem učil na Pražské konzervatoři, jsme tam taky hráli. Studenti říkali, že je to takové malé divadlo, já je ale musel opravit: „Přátelé, před mnoha lety jsem tu sám hrál a hrálo se nám tu krásně. Važte si toho, že na takovém jevišti můžete stát!“

S Živým slovem jsme jezdili na zájezdy, nebylo jich moc, ale byly pěkné. Přijeli jsme na nějakou vesnici u Slap a čekali, až se lidi sejdou. Přišlo jich možná padesát. Měli jsme domluveno, že spát budeme po rodinách, jako kočovníci za starých časů, prostě si nás lidé rozebrali do domácností. Ještě s jedním hercem jsem spal u rodiny, která nám přepustila pokoj. Bylo deset pod nulou a v tom pokoji se netopilo snad dvacet let. Ulehli jsme do postelí a spolubydlící začal strašlivě kouřit, snad aby tu zimu zahnal. Když jsem zvedl koleno nebo rameno, zvedla se celá peřina. Byla tuhá mrazem jako prkno, ale v pozoru se ležet nedalo. Musel jsem na záchod, byl na dvorku. Vzal jsem si tedy kabát a ploužil se ven, ale jen jsem vešel do budky, vrhnul se na mě hlídací pes, vlčák, hodinu štěkal a já nemohl ven. Do postele jsem se mohl vrátit, až když se unavil, do rána jsem neusnul. A nerozmrznul jsem ani při dopoledním představení. Nebral jsem to jako újmu, představoval jsem si, že takhle

nějak žili kočovní herci, dokonce jsem se cítil slavnostně a měl k sobě větší úctu, než kdybych bydlel v opulentním hotelu.

Na Kladně se rušila opereta a dva její přední členové přišli s nápadem, že v Koruně by se mohlo nastudovat operetní představení a pak jezdit na štače. Angažovali k tomu slavnou dívčí pěveckou skupinu, Bajo Trio. Byla kdysi velmi populární, znal jsem ji ze starých desek z třicátých let, byly to už dámy pokročilého věku. Měla se hrát opereta od Heinricha Berté s hudbou Franze Schuberta, *Dům u tří děvčátek*. Sháněli mladé milovníky, ale pro mě v tom bohužel nebyla pěvecká role. Takže na mě zbyla činoherní postavička policejního konfidenta Novotného.

Představení to bylo kuriózní, dodnes vidím mladičkého kamaráda Petra Kruliše, jak na jevišti vyznává lásku herečce. Byla to už úctyhodná dáma v letech, dnes by se to mohlo považovat za incest. Pro Petra to ale byl sugestivní zážitek, zřejmě ho později katapultoval až k docentuře a řízení školicího střediska jaderných elektráren. Dům se hrál snad padesátkrát a po celých vlastech českých. Bajo Trio i páni umělci za peníze a my, mladí kluci, zadarmo. Ale k naší i jejich spokojenosti, byli jsme šťastní, že jsme „u divadla“.

Jednu z hlavních rolí hrál František Hanzlík, otec pozdějšího slavného herce Jaromíra. Pamatuji, že když jsme *Děvčátka* zkoušeli, pletl se nám pod nohama malý chlapeček a rušil, byl prostě na zabití. Vzpomněl jsem si na to, když jsem později s Jaromírem zkoušel na Vinohradech. Povídám: „Poslyšte, Jaromíre, já kdysi s vaším tatínkem hrál v *Domě u tří děvčátek*. A při zkouškách nás tam k zoufalství přivádělo takové malé zlobivé dítě, málem jsme ho zabili.“ Jaromír na to hrdě: „Ano, to jsem byl já!“

V době, když jsem nastupoval na DAMU, přišlo další přechodné období, hrál jsem ve vyhlášeném divadelním souboru Tatrovky Smíchov. Režisoval pan Vojtíšek, který o divadle skutečně mnoho věděl. Obsadil mě do role Víta v *Kutnohorských havířích*. A tu roli jsem hrál moc rád. Na jednom ze zájezdů, v Jablonci nad Nisou, jsem za svůj výkon dostal onyxový popelník, byla to nějaká přehlídka. Hráli jsme



*Zřejmě v tomhle oblečku jsem recitoval při Mariánských pobožnostech básně
Ó, panno Maria, ty přechistá lilie; foto archiv autora*

také pod širým nebem, na zámku v Brandýse nad Labem, v zahradě bylo pódium. Začalo hustě pršet, praskaly reflektory, všechno promočené. Kostýmy i paruky a fousy zplihly, líčidla se roztékala po obličejích. Publikum sedělo pod deštníky, ale my hrát nepřestali. Za jevištěm tma, zmoklí herci bloudili jakýmsi křovím, aby se vůbec dostali na scénu. A tu přišla moje chvíle, měl jsem jako zběsilý Vít, který právě unikl popravě, vběhnout a vzkřiknout: „Já, když ke mně kat, tak já jemu dal silnou péstí do tváře, až se mi ruce zakrácely, a potom hned jako šťvaný ven ze dvora.“

Než jsem se k té replice dostal, uklouzl jsem na snad šestimetrové louži a vjel na jeviště po břiše. Obličej, kostým, všechno od bláta, ale co nejdůstojněji jsem vstal, opřel se jakoby zhroucen o stůl a pozvedl ruce – a málem jsem se zhroutil skutečně! Z rukou mi kapala rudá krev! V tu chvíli jsem si sugeroval – hraj to mín, hraj to mín, ta hra se ti jako stigma vyrazila na rukou, nesmíš to tolik prožívat, uber, človče! Hned se ale ukázala příčina. Červený koberec položený na stole zcela nasákl vodou a tou rozmoklou barvou, hustou jako krev, jsem si ruce potřásl.

Ještě jedno vystoupení mě zvláště ovlivnilo. To mi bylo asi sedm či osm let a chodil jsem do školy na Novém Hrádku. Babička byla věřící, já se proto stal ministrantem. Při májových bohoslužbách se recitovalo, bývaly vždycky v podvečer. A kdo jiný by měl přednášet básničky než já? A tak v bílých šatíčkách mezi oslnivě bílými liliemi, které pronikavě voněly, jsem recitoval básničku *Ó, panno Maria, ty přečistá lilie!*

Babičce bylo přes sedmdesát. S panem farářem a kostelníkem ale vášnivě hrála mariáš, vždycky jednou týdně. Často při hře podváděla, a tak hned druhý den šla ke zpovědi, aby se z toho „hříchu“ vyzpovídala. Dostala rozhršení a do další hry bylo dobře. Později jsem nabyl dojem, že jsem při těch májových musel vystupovat proto, že mě v těch kartách prohrála. Jistě to tak nebylo, ale dodnes cítím vůni těch lilií a vidím babičku, která od dědovy smrti až do svých devadesáti devíti let chodila v černém...

Konečně na DAMU

Všechno předchozí jako by nasvědčovalo, že jsem od útlého věku chtěl být hercem. Ale mě to brzo táhlo k režii, na její studium jsem se také hned po gymnáziu přihlásil. Nedal jsem na ředitelku, ostatně mě neměla moc ráda a varovala mě, že na DAMU se v životě nedostanu. Přesto jsem šel ke zkouškám. Jejich součástí byly i zkoušky herecké. A tak jsem vzpomněl pana Fontaina a jeho pevný postoj a vybral si monolog z *Jánošíka*. Někdo mi doporučil, abych oslovil pana režiséra Salzera, zda by mi nepomohl s přípravou. Sešli jsme se spolu před školou, na chodníku v Karlovce. Říkám, co chci a že jsem už zkušený ochotník, a on, jak že si tu režii představuji? A co má režisér umět? Já, že režisér má mít především režijní knihu. A prof. Salzer mi odpověděl: „Blbost, když to má režisér v hlavě, tak přece žádnou knihu nepotřebuje!“ To byla jediná rada, kterou mi dal.

Zkoušky jsem neudělal. Komise mi doporučila, abych se vrátil za rok. Byl jsem zmaten a nevěděl, co počít s budoucím rokem. Kamarád mi doporučil vysokou ekonomickou, prý je u přijímaček jen jakási obecná ekonomie a zkoušky z češtiny a dějepisu, což mi vyhovovalo. Ale k mému velkému překvapení na mě chtěli fyziku a matematiku, nechápal jsem, co se děje! Na matematiku nakonec nedošlo, nějak se spěchalo, a z fyziky jsem dostal parní stroj. Tak jsem jim namaloval dětský parní stroječek, jaký jsem měl doma, nic jiného jsem nevymyslel. A oni, že něco chybí, tak jsem pod něj přimaloval svíčku. Komise se hrozně smála, chtěli ještě vědět, jaké je tření, já na to, že vlečné a valivé, a prý jaké je to valivé, tak říkám, že to je, jako byste táhli popelnici. Zase smích. A co takhle nějaké vzorce? S drzostí mládí jsem řekl, že bych si to musel odvodit. - A to byste uměl? Já na to, že ano, a přijali mě. Viditelně měli málo času, ale zřejmě také málo přihlášek.

Dostal jsem pak vyznění, že jsem přijat na čistou techniku, obor dopra-

va. Já dělal zkoušku na úplně na jinou školu! V budově totiž sídlily dvě různé školy a moje přihláška omylem přišla na tu nesprávnou. Celý další rok jsem tedy, sic dost podprůměrně, ale jinak úspěšně, studoval – i tu matematiku, která mi samozřejmě vůbec nešla. Ale byl tam skvělý kantor, Ter-Manuelians se jmenoval, holohlavý, zcela holohlavý, na hlavě ani chlup. A ten si vzal do hlavy, že mě matematiku naučí. Nenaučil, a po roce mě našťěstí vzali na divadelní fakultu.

Onen Ter-Manuelians se v mém životě mihnul ještě jednou. Ve čtvrtém ročníku DAMU jsem připravoval absolventské představení, *Figarovu svatbu*, a sešel se v kavárně Hlavovka se svým pedagogem, režisérem prof. Paloušem. Chtěl jsem mu vysvětlit koncepci své inscenace, že se bude celá hrát na posteli, bude to takové kukátko, kterým diváci budou sledovat děj. Coby novopečený moderní režisér jsem to myslel smrtelně vážně. Ale prof. Palouš byl po ránu nerudný, měl na tváři flastr, jak se pořezal při holení: „A prosím tě, takhle blbě to chceš režírovat?“ Zvedl se a našťavaně odcházel, jenže ještě před placením.

A já na kafe neměl, tahám ho za rukáv, já si to ještě rozmyslím, pane profesore. Ale byl pryč.

Přemýšlím, jak to vyřešit, vedle u stolku za novinami hlava jako koleno. Noviny najednou sklouzly na stůl a objevila se tvář mého učitele matematiky Ter-Manuelianse! Zabodl se do mě očima: „Já věděl, hochu, že budeš mít problémy!“ A tvář opět zakryly noviny. Určitě nemohl slyšet, co jsme si s Paloušem povídali. Ale jen mě spatřil, věděl i po těch čtyřech letech, kolik uhodilo...

Na začátku studia jsme se zúčastnili zajímavého projektu, který původně vymysleli studenti FAMU. Nastudovali jsme *Hrátky s čertem*, já hrál nejstaršího, Belzebuba. Dávali jsme to v divadle Koruna, kde jsem kdysi jako ochotník začínal. Hrál v tom např. i pozdější filmový režisér Jan Valášek, co natočil *Malého Bobše*, také skvělý televizní dramaturg Milan Tomsa i můj kamarád z dětství Zdeněk Štěpánek. Scénu vytvořil slovenský režisér Martin Holý, po



*Jako zpěvák a konferenciér orchestru Mixton
při studiu na technice. Vystupoval jsem za
honorář 10 nebo 15 korun na hodinu;
foto archiv autora*



*Jako Belzebub v Drdových **Hrátkách** s čertem,
nade mnou K. Žižka jako Čert vrátný;
foto archiv autora*

letech velmi slavný. „Konkurenční“ soubor studentů filmové fakulty, který založil Miloš Forman, hrál v divadle E. F. Buriana *Baladu z hadrů* od Voskovce a Wericha. Famáci na rozdíl od nás měli bohatší vybavení. Dokonce i čtrnáctičlenný jazzband. Dirigoval ho Libor Pešek, pozdější slavný šéfdirigent Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Byl také skvělý jazzový trombonista! Úplní profesionálové!

Baladu z hadrů hráli asi osmkrát a já ji viděl pětkrát! Oni měli velký band, naše *Hrátky s čertem* jen doprovodný klavír, jeho zvuk se do sálu přenášel reproduktorem. A díky tomu jsem se potkal se skladatelem Milanem Jírou. V Koruně vedle jeviště byla místnost, které se říkalo trémovna, tam seděl u klavíru člověk, který intenzivně a krásně hrál meziaktní hudbu. Říkal jsem si, kdopak je autorem, tohle snad ten člověk ani nemohl složit. Díval jsem se mu přes rameno, on ale žádné noty neměl, jen text hry, dokonce ani ten ne, jen na papíře načrtnutý příběh *Hrátek s čertem*! Bylo tam třeba napsáno: Martin Kabát přichází k Čertovu mlýnu a Jíra na to téma improvizoval. Milan se stal mým přítelem a dlouholetým spolupracovníkem.

Obě skupiny se za čas rozpadly, famáci i my jsme měli dost práce ve svých školách. Na DAMU to tenkrát chodilo jinak než dnes, více jsme se zabývali divadelním řemeslem. A jako režiséři jsme museli samozřejmě projít herectvím, jevištní řečí, jevištním pohybem i scénickým výtvarnictvím. Dodnes si považuji, že mě jednu sezónu učil prof. Josef Svoboda. Když jsem s ním později dělal dvě inscenace v Národním divadle, přiznal jsem se, že mám v indexu jeho podpis, on na to: „Vidíte, a já, proč jste mi docela sympatickej!“

V mém ročníku byly tři herecké skupiny. Jednu měl prof. Nedbal, druhou prof. Vnouček se skvělým Leo Spáčilem a třetí Božena Půlpánová. K tomu tři kluci, studenti režie, a dvě děvčata, jedna chtěla dělat rozhlas, druhá byla cizinka. V hereckých skupinách jsme také hráli a já si navíc každému z těch profesorů řekl o nějakou práci. Zatímco herci měli za semestr jeden úkol, já hned tři.

A nemusel jsem čekat, zkoušel jsem své věci, pak odkráčel do další skupiny, tam na další věc a potom do třetí. Takže jsem už na škole měl obrovský repertoár, Ominora v *Hrátkách s čertem*, Shawovy *Domy pana Sartoria*, *Hamleta*! V kostýmu vypůjčeném z Národního divadla jsem našel na kabátku přišpendlenou cedulku „Hamlet: Eduard Kohout“! Byl jsem v šoku, dlouho mi trvalo, než jsem se odvážil ten kostým obléknout.

Svět byl před námi! V osm jsme přicházeli do školy, cosi se učili, odpoledne zkoušeli, večer šli statovat a potom ještě poklábosit do hospody. Krásný studentský čas. Ale stihli jsme další věci, v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, tedy v „Julděfuldě“, jsme dělali improvizované pohádky pro děti. Skvělá parta, kamarád Zdeněk Štěpánek, o němž už byla řeč, taky herci Jarda Kepka, Miloš Hlavica a další. Scházeli jsme se o půl druhé, dali si párek a pivo. Někdo přinesl rekvizity, třeba stěhovácké popruhy nebo čtvery monérky, a na ně jsme vymýšleli pohádku. Hned ten den, ve čtyři hodiny jsme ji hráli. Psali jsme ji jako jídelní lístek: pět minut hra s kytkami, pět minut vázání se do lan apod. Taký jsme nesměli být všichni najednou na jevišti, jeden musel moderovat a hlídat čas. Ale byly za to krásné peníze, stovka za vystoupení! Pak se pokračovalo do Klášterní vinárny, tam se jedlo, pilo, hodovalo.

Seděli jsme jednou v Disku, v tom dřívějším, ještě v budově Unitárie před Karlovým mostem. A volali z Leninova muzea, že potřebují recitaci. Nikdo ale neměl čas, byla právě generálka. Co s tím? Jenže to by byly ušlé peníze, tam se přece musí! Za honorář přece půjdeme večer do Klášterky na víno, že? Châteauneuf-du-Pape stálo 27 korun, to nemůžeme pustit! Vzal jsem to na sebe. Do Leninova muzea se jde kolem Městské knihovny, půjčil jsem si knížku, v níž byla Horova báseň *Ivan a Lenin*. Dorazil jsem do muzea, hned u vchodu mi řekli, že se potom vyrovnáme, odrecitoval jsem a nějaký funkcionář mě odvedl do místnosti s velkým trezorem. Už jsem se těšil, jak bude honorář tučný! Ten milý člověk ho odemkl, zašátral v jeho hloubi a vytáhl malinký odznáček

s fotografií Lenina. „Tak ti moc děkuju, soudruhu!“ V Klášterní vinárně už seděli kamarádi u vína a hned, tak kolik to hodilo? Sundal jsem odznáček, položil ho na stůl: „Objednávejte, pánové, objednávejte, tohle bude mít určitě nějakou cenu.“

Na DAMU nás učili skvělí kantoři, Jan Kopecký, František Černý, Karel Martínek, Milan Obst, také překladatelé Jan Rak a Jaroslav Pokorný a další. S Janem Císařem jsem se minul, přišel na DAMU až později. Když jsem tu studoval, působil někde na Slovensku. Řada našich profesorů byli skutečné osobnosti, mezi nimi i prof. František Götz, spolupracovník legendárního režiséra K. H. Hilara a slavný dramaturg. Vyprávělo se o něm, že se klidně sebral a jel do Paříže nebo do Vídně, aby viděl divadelní novinky. Za pár týdnů se to hrálo v Praze!

Jeho přednášky byly skvostné. Přednášel nám na Anenském náměstí, tam, kde je dnes Divadlo Na zábradlí. Topilo se v kamnech, místnost plná kouře a Götz přednášel v kabátě, potilo se mu čelo, stále si ho otíral kapesníkem. Vždycky se s ohromným potěšením díval na naše krásné spolužačky. Jednou vyprávěl o francouzské herečce Adrieně Lecouvre. Říkal, že byla herečkou „vzácného erotického talentu, přímo erotické čimboraso!“ Najednou se neovládl a s pohledem na hrudník jedné dívky v auditoriu bez pauzy pokračoval: „Jarmilo, ty máš tak krásný svetr, kdo ti ho pletl?“ Oči se mu zamžily, okamžitě se ale opanoval a v přednášce pokračoval.

V místnosti se skutečně nedalo dýchat, byl sychravý listopad, kamna kouřila, vlhko, až nás to našťvalo. A že budeme stávkovat: „Pane profesore, tento prostor je nedůstojný pro vaše přednášky!“ Šli jsme na sekretariát školy, Ota Roubínek, já a někteří další. Pan profesor byl potěšen, ale když jsme odcházeli, volal: „Studenti, děkuju vám, ale já si to nevymyslel, to je vaše aktivita! Řekněte, že já s tím nemám nic společného!“

Studovali jsme intenzivně a také hledali různé příležitosti, jak se uplatnit.

Jedna z prvních, pro mě téměř hororová, byla v Pionýrském domě v Grébovce. Hráli jsme tam o Velikonocích pohádku *O Koblížkovi*, po tři dny. Děti se střídaly. Hrál jsem medvěda, který děti provázel jednotlivými místnostmi. Až jsme se dostali do poslední, kde na stole seděl Jiří Novotný a říkal tuhle krátkou říkanku: „Já jsem malý Koblížek...“, a tak dále. A tím to skončilo. Hrál se to šestkrát denně! A zatímco role mých kamarádů trvaly tři čtyři minuty, já byl v „akci“ od začátku až do konce, navíc stále v medvědí kůži. Ke konci dne jsem už padal na ústa, a když jsem si dal třetí den v poledne pivo, málem jsem zbytek dne lezl po čtyřech. Samozřejmě, že nás i takové vystupování těšilo, navíc to znamenalo drobný privýdělek.

Jedna z těch našich aktivit byla zásadní a přesáhla rámec školy. Bylo krátce po XX. sjezdu sovětských komunistů se známým projevem Chruščova, který odhalil Stalinovy zločiny. Plni těch politických událostí jsme měli pocit, že na to nějak musíme reagovat. Svolali jsme do Divadla Jiřího Wolкера schůzi všech fakult AMU. Tam se řešilo, co se po tom sjezdu bude dít u nás, jak nás to ovlivní či neovlivní. Někteří kantoři byli rezervovaní, někteří dokonce nechápali, proč se něco takového vůbec koná. Vystupovala tam řada lidí, studentů, spisovatelů, i Pavel Kohout, diskutovalo se třeba, proč se po československé hymně musí vždycky hrát i sovětská. Řešily se politické procesy, cenzura, školství, prostě pel mel názorů.

Tehdejším ministrem školství byl Ladislav Štoll. Na té schůzi vystoupil jeho náměstek, který volal „Přátelé, nebojte se, přijde soudruh ministr a všechno dá do pořádku.“ Ministr pak přišel a po deseti minutách svého projevu sklídil pís-kot, ani ho nedokončil. Já té schůzi dokonce předsedal a měl drobné úvodní slovo. Prošlo mi to, zatím. Po pár dnech ale začala bezpečnost vyšetřovat, kdože to pořádal a s jakým úmyslem. Dokonce si vymysleli, že jsme prý měli telefonní spojení na školy v Brně a Bratislavě a chtěli vstoupit do stávk. K naší lítosti to ale vyšumělo do ztracena.

Zkrátka jsme se dostali ke skupině umělců, kteří vydávali a psali do časopisu Květen. Ke konci padesátých let byl výraznou uměleckou reflexí, odmítal uniformitu socialistického realismu a jeho sloganem proti soudobé politice bylo „hledat krásy všedního dne“. Působili v něm básníci jako Karel Šiktanc, Jiří Šotola, Miroslav Florian, satirik J. R. Pick, který si vysloužil slovní hříčku: J. R. Pick – „politick“. Také začínající spisovatel Ivan Klíma, publicista Milan Schulz a mnozí jiní. Scházeli se v T-klubu na Jungmannově náměstí. Navázal jsem s nimi kontakt a dokonce jsem tam zřejmě jako první četl některé Šotolovy básničky a Pickovy aforismy. Vinárna byla nejen jejich klubem, ale také neoficiální redakcí Května.

Jako barmanka tu sloužila půvabná paní Anička, zřejmě to byl i jeden z důvodů, proč se tam ti umělci stahovali. My mladíci jsme si jen mohli přát, aby se na nás usmála a potěšila nás pohledem. Dlouho jsme se přeli, kdo by mohl být jejím vyvoleným, který z těch našich oblíbených básníků s ní má bližší kontakt. Nikdy jsme se toho nedopátrali. A po několika letech jsem do T-klubu přestal chodit, změnila se situace, taky paní Anička odešla. A jednou, když jsem byl na Novém Hrádku, jsem na ni nečekaně narazil. Nový Hrádek, zapadlá obec v Orlických horách, byl tam jen nějaký výzkumný ústav. Jdu směrem k Frymburku a najednou se s úžasem zastavím – proti mně nádherná paní Anička! Skoro jsem vykřikl: „Co tu, proboha, děláte?“. Usmála se a povídá: „Bydlíme tu s manželem, pracuje ve výzkumném ústavu.“ Je to k nevíře, svět T-klubu a osudová žena, po níž mnozí tajně toužili, se mi připomněl na pusté venkovské cestě.

Setkání s umělci okolo Května nás inspirovalo k tomu, abychom založili samostatné divadlo mladých. Což nebylo jednoduché, tenkrát byla pouze divadla zřizovaná státem. Naše se mělo jmenovat Balonek, po vzoru tehdejších polských divadelních skupin, např. v Gdaňsku byla skupina Bimbom, dělala skeče a divadlo malých forem, ale ještě se tomu tak neříkalo. Chtěli jsme divadelně ztvárnit

třeba povídky Ivana Klímy, poezii Šotoly a Šiktance, do toho satiry J. R. Picka...

Ale kde budeme hrát? Vydal jsem se na Svaz spisovatelů, zda bychom u nich získali záštitu, když se zabýváme současnou literaturou. Svazové tajemníci Aleně Bernáškové se náš nápad líbil. A nabídla, že hrát můžeme přímo v jejich budově, U Topičů na Národní třídě, v klubu spisovatelů, v sálku vedle restaurace. Sešli jsme se k představení – a dech nám vyrazil plný sál! Oni pozvali snad všechny v Čechách žijící spisovatele, celé generace! Bylo jich snad šedesát.

Hráli jsme v duchu glosy J. R. Picka “Ach, balonek mi uletěl a já bych ho tu tolik chtěl, balonku prostý všedních krás, vrať se k nám, nadešel tvůj čas...” Bylo to trochu naivní, ale chtěli jsme se orientovat nepoliticky, lidsky. Večer jsme odehráli a hned po představení se rozpoutala vášnivá diskuse přítomných literátů. Začali řešit, zda to je či není politické divadlo, vyvřely i spory mezi různými spisovateli, jako bychom do té místnosti vhodili granát. Prostě bylo živo, ale nakonec nám Svaz spisovatelů zdvořile oznámil, že takovou malou divadelní skupinu nemůže produkovat.

Přesto jsme pojali úmysl, že z toho večera poezie básníků kolem časopisu Květen uděláme programové představení, takovou montáž. Nazvali jsme ji *Tento den* a hráli, jenom jednou, v Realistickém divadle. Ke spolupráci jsme už pod názvem Studio 13 přizvali další mladé kumštýře, např. tehdy mladičkého houslistu, budoucího virtuosa Ivana Štrause, hudebního skladatele Milana Jíru, Luboše Fišera, Luboše Sluku, později mé dobré přátele. Představení dopadlo výborně. Přišla řada kritiků, psalo se o něm ve všech novinách a profesor Götze dokonce v časopise Divadlo napsal, že cítí v našem pokusu nové divadelní směřování. V té době neexistovalo jediné malé divadlo, ještě nebyl ani Semafor.

Taky nás napadlo, že bychom se mohli zprofesionalizovat, že by nás mohlo financovat rovnou ministerstvo kultury a my byli placeni za každou premiéru. Hráť bychom mohli ve Smetanově muzeu, velmi vstřícná k tomu byla např.

dr. Eva Soukupová, pozdější skvělá ředitelka Divadelního ústavu. A v Realistickém divadle se dokonce začalo mluvit, zda by nebylo dobré, aby tato scéna měla své alternativní studio. Dneska je to úvaha zcela normální, dokonce módní, tenkrát ale panovaly obavy: má si divadlo přivínout nějakou neformální a nekonformní partu, co když to skončí rozvratem? Přátelství s řadou osobností kolem časopisu Květen bylo jedním z klíčových období mého života. S Pickem a Šotolou trvalo až do jejich smrti. S Jirkou Šotolou se proměnilo v dlouhodobou divadelní spolupráci, dramaturgoval jsem a režíroval premiéry jeho her, a nejen v Realistickém, také v Národním a Vinohradském divadle. Bylo jich mnoho.

V redakci Květena mě pobízeli, abych coby mladý student začal o divadle také psát. Říkal jsem si, že by to byla nepředstavitelná drzost, ale oni, jsi přece mladý divadelník, tak co bys nepsal. Dostal jsem „redakční“ lístky na představení prof. Salzera, do Národního divadla na *Jánošíka*. Tak, a teď napíšu, co si o tom skutečně myslím, povzbuzoval jsem se! Jánošíka hrál Jiří Dohnal, tehdy padesátiletý, ale v tom věku byli i ostatní horní chlapci, Vladimír Leraus, Vítězslav Vejražka, Jaroslav Vojta. Tak, konečně napíšu, co si myslím o moderním divadle! Byl jsem pyšný na svůj úkol, ale jak se představení blížilo, pýcha mě pomalu opouštěla. Proboha, vždyť to ten Salzer bude čist! Lístky jsem vrátil s omluvou, že jsem onemocněl, hanba mě fackovala. Za dva měsíce jsem na *Jánošíka* šel a byl rád, že jsem nic nepsal, moc se mi to nelíbilo. Ale ta moje drzost, já, student 3. ročníku, a měl bych psát o mistrech Národního! Dnes si s tím, pravda, mnozí hlavu nelámou, ani nevím, zda mohu odvahu dnešních recenzentů obdivovat.

Díky známosti s J. R. Pickem jsem se krátce po škole přidal k zakladatelům divadla Paravan. Původně bylo v Redutě na Národní třídě, později ve Smečkách, kde je dnes Činoherní klub. V Redutě jsem režíroval jednu z prvních Pickových her *Jak jsem byl zavražděn*. Hráli v tom např. Karel Urbánek, Jiří

Mortua est . . .



Oznamujeme všem příbuzným, přátelům a známým, že náš ředitel,
milovaný manžel, bratr a satirik, pan

Jiří R. Pick

dopsal po dlouhém a těžkém utrpení v sobotu dne 25. srpna 1963
ve věku 38 let

detektivní hru se zpěvy

~~jak jsem byl zavražděn~~

pro divadlo Paravan Národní 20 Praha

František Laurin j. h.
režie

František Segert
výtvara

Karel Mareš
hudba

Miroslav Raichl
muzika

Antonín Hodek
choreografie

Martin Liška
námět

Sláva Kunst
dirigent

Eva Řepíková
námětoř

Karel Urbánek
herci

Alena Havlíčková
havlíčová

Jiří Hálek
vedoucí

Consuela Morávková
jule

Josef Kraus
pacht

Jiří Sládek
hudba

jménem veškerého příbuzenstva

57 207 - 20056-63 - F 07-20031

*Plakát k inscenaci hry J. R. Picka Jak jsem byl zavražděn;
reprodukcce z archivu autora*

Hálek, Josef Vondráček, Milan Neděla i začínající Ladislav Županič. Pick ke své hře vydal plakát v černém orámování, nahoře jméno J. R. Pick, mnozí mysleli, že je to jeho parte, Jirka Pick si liboval.

Většina jeho rodiny umřela v koncentráku, jen mamince se podařilo utéct do Argentiny. Malý Jiří přežil válku v Terezíně, kde vystupoval v dětských divadelních hrách a vytvořil svůj první kabaret. Poprvé prý poznal, jak říkával, že se satira často míjí s účinkem. V jedné hře si vzal na mušku Židy, co je v Terezíně hlídali. Jirka vyprávěl, jak se děsili, zda jim to projde, pár z těch lidí se na představení objevilo, vždyť se hrálo o nich! Ale prý se jim to tak líbilo, že herce plácali po ramenou, donesli jim nějaké konzervy a radovali se, že jsou populární. „Vidíte, jak je těžké být satirikem,“ dodával k tomu Jirka.

V 70. letech byl Jiří Pick těžce nemocný a zakázali mu publikovat. Často sedával v kavárně Slavia naproti Národnímu divadlu, tehdy ošuntělé a málo osvětlené, jen s koncertním šramlem uprostřed. V té posmutnělé a chladné atmosféře jsem se ho zeptal, zda někdy neuvažoval o emigraci do Argentiny, část jeho rodiny tam měla značný majetek. S ironickým úsměvem odpověděl: „Milý Františku, ptáš se hloupě. Copak by Žid jako já mohl někde ve světě žít bez pražských kaváren?“

V Disku, i jinde

Ve školním divadle DISK, tehdy v budově pražských Unitářů v Karlově ulici, byly na futře dveří před jevištěm vypsány všechny sezóny i všechny premiéry, které se tu hrály. Od podlahy nahoru a na druhé straně zase dolů, prostě kompletní repertoár od počátku této scény. Mohl ses dočíst, co se tu hrálo za studií Radovana Lukavského, Jiřiny Jiráskové či Jirky Valy až po naše časy. Když v roce 1989 o tohle divadlo divadelní fakulta přišla, zmizelo i to futro. Škoda, nikoho nenapadlo vytrhnout je a přenést někam, kde by bylo na očích, třeba do muzea.

Coby studenti nižších ročníků jsme v Disku museli občas vypomáhat. Nejen statovat, ale představovat scénu, zahrát nějakou malou roli a také pouštět zvuk. Gramofon, staříčký, byl na balkoně. Ve hře Halldóra Laxnesse *Prodaná ukolébavka* jsem pouštěl desku s Griegovou hudbou a byl to úžasný zážitek, na desce jsem měl tužkou označeno, kdy se co má pustit. Vždycky se to muselo pustit dřív, aby patričný motiv vyjel ve správnou chvíli, a pak zase správně stáhnout, aby nebylo slyšet něco jiného. Mělo to své kouzlo, z balkonu jsem se díval, jak jsou diváci dojatí – a určitě nejen tím, co viděli na jevišti, ale i hudbou, co jsem k tomu pouštěl. Vždy jsem trochu přidal na hlasitosti a v duchu si říkal: jsem to já, kdo vyvolává dojetí v sále, já a Grieg! Copak ti na jevišti, ti jen říkají naučené role.

Zaměstnanci techniky v Disku byli výteční. Byl tam i pan Maxa, dvoumetrový chlap schopný za pět minut přestavět celou scénu. A také bývalá tanečnice, říkalo se jí Emánek, starala se o rekvizity. Pan Punčochář, technik, byl někdejší profesionální boxer, hvězda malých předválečných arén. Dobírali jsme si ho: „Pane Punčochář, a to jste musel bojovat vždycky poctivě, když jste boxoval, že ano?“ On vždycky zavrňel a povídá: „Chlapci, to víte, že musel, já byl čestnej! Ale když se prohrávalo, tak jsem šel k němu až na doraz a dal mu čelem do

nosu, aby to rozhodčí neviděl. Vždycky jsem vyhrál! Ale každý můj zápas byl čestnej, chlapci, od začátku až do konce!“

Také tu sloužil pan Áda, skvělý osvětlovač, velmi vstřícný, ochotný, ale trochu hluchý. Osvětlovací kabina stála stranou, nebylo z ní na jeviště vidět, svítilo se po paměti. Jednou při zkoušce Bohuš Záhorský, profesor jednoho z ročníků, volá: „Ádo, Ádo! Co to světlo zprava! Vždyť to nefunguje!“ Nic se chvíli nedělo a Bohoušek znovu: „Tak co bude, Ádo, co bude s tím světlem zprava?“ Áda vylezl na jeviště, Záhorský ukazuje, kde není světlo. A Áda na to: „To máte těžký, pane profesor, vod vás je to napravo, ale vode mě nalevo, to bude tím.“ Záhorský cosi mravněho zařval, ale Áda se nedal: „Nic si z toho nedělejte, pane profesor, víte, něco zkazej studenti, něco profesori, a tak taky něco musí zůstat na Ádu.“ Mistr Záhorský si vzal klobouk, narazil ho do čela a beze slova vyšel z divadla do temné noci.

Krátce nato jsem se dopustil své první profesionální reží. V Obecním domě, tedy ne přímo ve Smetanově síni, ale v jednom z malých sálečků, snad v Riegrově. Nastudoval jsem pohádku pro děti *Jirka vaří špinifix* od Oty Žebráka. Byla jen pro šest lidí, hrála i mladičká Jiřina Bohdalová, už tenkrát, myslím, čarodějnicí. Jenže jsme neměli kluka, mělo mu být tak deset let. Někdo přišel s nápadem, že bychom mohli obsadit Aťku Janouškovou. Tenkrát to byla mladá holka, navíc velmi malého vzrůstu, prostě trpaslice, jak se říká. Ale schopná zahrát přirozeně i klukovské postavy. Ze své výšky si nic nedělala, byla to velmi milá mladá paní. Jednou odpadla zkouška, bylo to v neděli dopoledne. A tak jsme na půl jedenáctou šli do kina, do Pasáže. Blížíme se k sálu a za námi křik „Hele, tam nemůžete, kam se to hrnete?“ hulákal za námi biletář. Shodou okolností to byl pan Šebek z Vinohrad, dobře jsem ho znal, měl obchod s elektrobožím, ale po Únoru 1948 o něj přišel, tak byl uvaděčem v kině. „Slyšíte? No, vy tam, s tím dítětem! To je film nepřístupný a pro děti zakázaný!“ Zastavili jsme, pan Šebek uviděl Aťku a zrudnul rozpaky: „Á, pardon, promiňte, já netušil, že



*Kateřina z kyjovské **Balady z hadrů**. Hrála ji krásná Helena Novoměstská;
foto archiv autora*

dáma ráčí býti liliputka..." Pohádku jsme nazkoušeli, dokonce snad měla deset repríz.

Již zmíněné Formanovo představení *Balady z hadrů* mě nadchlo, stále jsem hledal příležitost, jak se s tou hrou také potkat. A podpořil mě spolužák Karel Pokorný, pocházel z Kyjova. Napadlo ho, že bychom o prázdninách mohli bydlet u jeho rodičů a s místním souborem tu hru nazkoušet. Bylo to na konci druhého ročníku DAMU. Hrál jsem Villona, roli Filipa Sermoise Jaroslav Chundela, pozdější ředitel Divadla Na zábradlí, postavy Voskovce a Wericha Karel Pokorný spolu s dobrým amatérským hercem Lubošem Severínem, který měl vinici a samozřejmě vinný sklípek.

Chtěl jsem si koupit kameru a potřeboval vydělat nějaké peníze, což samozřejmě divadlem moc nešlo. Proto jsem se nechal zaměstnat v kyjovských šroubárnách. Měli mě, studenta DAMU, za blázna a raději mi žádnou odbornou práci nedávali. Třeba jen zametat dvůr či přenášet bedny. Vždycky v šest ráno jsem nastupoval a končil v poledne. Chvilí si odpočal, večer se zkoušelo, třikrát v týdně. Dlouho do noci jsme pak ještě pobývali ve sklípku u Severínů, pak se ještě táhlo někam nad Kyjov, byla tam taková bílá kaple sv. Rocha. Měsíc svítíl jako rybí oko...

Roli Kateřiny hrála Helenka, místní děvče s jakousi zvláštní imaginací. Když se na partnera podívala, donutila ho mluvit logicky. Musel ji vnímat, navázat kontakt – představte si, to, jak jsem hrál, dávalo najednou smysl! Poprvé jsem si uvědomil, jaká je radost mít skutečného hereckého partnera. A přitom to byla amatérka.

Ta moje moravská *Balada z hadrů* byla slušné představení. Také jsme měli čtrnáctičlennou kapelu, jako famáci! Výbornou scénu navrhl a vyrobil budoucí kyjovský primář Dunděra, dokonce jsme si objednali choreografa, na generální zkoušky si přivezl tanečnice. Premiéra měla živý ohlas, dodnes vzpomínám, jak jsem prožíval písničku *Proč nemůžu spát*. Uvažovali jsme o dalších reprízách,



*Z představení Robin a Marion v ledeburských zahradách, 1957;
zleva Zdeněk Štěpánek, Jaroslav Kepka, Antonín Hardt a já.
Děvčata zleva Eva Sirotková a Lida Krajičková; foto archiv autora*

ale Helenka nám z ničeho nic sdělila, že za pár dnů se vdává a stěhuje se z Kyjova, od té doby jsem ji neviděl. Škoda, že se k divadlu nikdy nedostala.

Po premiéře jsme odjeli na Bystřicku, přehrada, kde měli Karlovi rodiče chatu. Šel se skoro celý náš ročník. Jednou večer se jdu kolem přehrady projít, došel jsem k hospodě, před ní nádherná blondýnka, dívka jako obrázek. Tak sedmnáct, osmnáct. Pozdravil jsem a poptal se „rafinovaně“, co tam dělá. Ona, že se prý s cizími chlapci nesmí bavit, mamička to zakázala. Přesto jsem se pokusil a pozval ji na procházku. Ona, že by mohla, ale jen s chlapcem, kterého by předtím představila mamičce. Já na to, že je snad už velká holka a zažertoval jsem, že v Praze to tak nebereme. Čtyřicet, snad padesát metrů šla se mnou po silnici sem a tam, byla krásná noc. A najednou, že mamička by se hněvala, že pro ni za chvilku přijede strýček a mamička že se už na ni určitě už těší. Něco tak čistého jsem dosud nezažil, jako by to bylo v nějakém snu.

Tak jsem ji dovedl zpět. Přijelo auto, zřejmě strýček, dívka nastoupila a byla pryč. Šel jsem do hospody, dát si rum. Výčepní mi nalil a utrousil suše: „Doufám, že jste si s ní nic nezačal, to je největší štětka z Uherskýho Hradiště. Ta tady je na lovu, ten strýček v autě byl její pasák.“ O tempora, o mores! Svět chce být klamán a člověk snadno podlehne. Já byl naštěstí ušetřen, v duchu jsem si říkal, co by tomu ta maminka, pokud vlastně existovala, asi říkala.

Na Ledeburských terasách jsme hráli krásné středověké starofrancouzské hry, *Robina a Marion* od Adama de la Halle a anonymní hru *Lancelot a Alexandrina*, hrál jsem Lancelota. Jednu režíroval Václav Hudeček a druhou Tadeáš Šeřínský, režisér, který měl za sebou pohnutou minulost, byl právě zaměstnán v Obecním domě. Choreografii dělal Láďa Fialka a muziku Jan Klusák, později taky významný hudební skladatel. Zkoušeli jsme, přes den strašně horko, ani se zkoušet nedalo. Hudeček zkoušel normálně, ale pan Šeřínský si vždycky lehnul na lavičku, přikryl si tvář novinami a řekl: „Jedte!“ Tak jsme jeli. Šeřínský usnul, my po chvíli zmlkli, ale to ticho ho probudilo. Jen se ale nadzvedl a pozna-

menal, že to moc nejde, ať jedeme dál. Zkoušky byly krásné, ale večery v těch zahradách pod ozářeným Hradem nádherné, hráli jsme naproti Sale terreně u Neptuna. Ten pocit ze hry v čirém a vlhkém vzduchu a v tom nábožném večerním tichu! Nikdy jsem nic podobného nezažil. A noční cesty z Ledeburských zahrad domů, až na Vinohrady, ty taky stály za to.

Samozřejmě jsme jako studenti měli několik oblíbených hospod, nejbližší ke škole byla v Karlově ulici, U Malvaze. Točili pivo od Fleků nebo od Tomášů, už nevím. Tam jsme taky chodili na obědy, obsluhovala nás servírka, co měla snad všechny vady řeči. Dali jsme si mexický guláš a k tomu pivo nebo dvě. Přišla a pokaždé napsala 15,50 Kč. Dal sis řízek s pivem, zase 15,50 Kč. Tak to šlo pořád dál a my jí říkali, že to snad musí být dražší. „Klid, hoši, je to 15,50, nestarejte se!“ A my, kdo že to doplatí? Odpověď nás uzemnila: „Říkám, nestarejte se. Jste studenti, tak to zaplatí někdo jinej, třeba támhle ten strejc, už to má na lístku napsaný!“ Podívali jsme se tím směrem, tam seděl náš profesor František Černý! „Proboha, tomu ne! Tomu to nepišť, ten nás učí!“

U Malvaze byl také skvělý kuchař, starý pán, co měl problémy se ženou, tloukla ho a házela na hlavu hrnce. Vždycky se snažil zachránit, utíkal průjezdem kolem zákulisí Disku a na Anenské náměstí. Často si nám postěžoval: „Pánové, neberte si nikdy takovou saň, viděli jste, co po mně hodila? Jednou mě zabije. Já se tam nemůžu vrátit.“ Měl pak hospodu na Betlémském náměstí U Lípy. Ale už bez té satírie. Jednou jsem tam vešel a nad výčepem nádherná busta F. F. Šamberka. Ptám se ho, kde ji našel? A on, že ji skutečně kdesi našel, očistil a vystavil „Aby lidi věděli, že jsem taky divadelník!“

Skvělá byla vinárna V Zátíší. Typický prvorepublikový zapadák, o výčepní pult se opírali taxikáři, s nimi klábosila děvčátka, nočňátka, která si tam vozili. Podlaha z holých prken, vše v šedivém kouřovém závoji, kolem stěn boxy, péra z čalounění čouhala ven, v obrovských kamnech se někdy topilo, někdy ne. Imaginativní prostředí, pro divadelníka velmi inspirativní. Vedle lokálu byla

místnůstka, kam jsme chodili jen my. Vládla tomu podniku olbřímí paní. A samozřejmě nám dávala na dluh, když přišlo stipendium, šli jsme zaplatit. Prostě jakýsi náš azyl. Jednou tam přišla parta z jiného ročníku DAMU. Odvolali se na nás a taky si dali na dluh. Když přišel termín placení, jeden z nich se objevil a dal do zástavy kabát, a když jsme pak přišli my, milá paní nás hned u dveří vypakovala. Prý jsme jedna banda! A už jsme nesměli přes práh.

Rádi jsme chodili do Kravína na Vinohradech, bylo to při cestě domů. Původně to byla zahradní restaurace a štamgasty tu bývali např. František Lan-ger a Jaroslav Hašek, tady založili Stranu mírného pokroku v mezích zákona. Sloužil tu vrchní Pěta, Rusín. Narodil se v Chustu a strašně rád se smál i těm nejhloupějším vtipům, až se třásl celý dům. Vykládal nám, jak to ve skutečnosti bylo s Nikolou Šuhajem, osobně se znal s jeho milou Eržíkou. Vždycky říkal: „Víte, to byla taková špindíra, hanba mluvit. Jak to ten Olbracht mohl tak napsat, vždyť je to podvod na čtenářích!“ A taky nám dával na dluh.

Jednou, bylo to na podzim, přišel s kytkou růží s tújema. A povídá: „Hele, dej to mamince, Františku. A že je to voďe mě, ona s tebou musí asi mít starosti.“ Pak jsme se jednou potkali na Karlově náměstí, svezl se mi, že celý život si přál být knězem. V mládí že byl vysvěcen jako řádce, sloužil u popa. A vedle hospodského povolání taky studuje teologii – jenže ji nemůže dodělat, protože u pravoslavných s tím musí souhlasit manželka. „A ona nechce,“ dodal. „Je dopisovatelkou Rudého práva a prý se to s tím neslučuje,“ bylo to koncem šedesátých let. Potkal jsem ho pak o pár let později, hrnul se ke mně a nadšeně sděloval: „Františku, tak ona s tím nakonec souhlasila, už mám vysvěcení. A zítra na Karláku první mši!“ Tak se řádce z Chustu „prodral“ až k vytouženému poslání pravoslavného kněze, přes bary a kamarádství s damáky až k primici na Karlově náměstí.

Poprvé v zahraničí

Padesátá léta, kdy jsem studoval, zahraničním kontaktům nepřála. Se školou jsme měli možnost vyjet „do zahraničí“ – ale jen do Polska a spřáteleného Německa, do NDR, jinak to nebylo možné. Kupodivu o dvacet let později, v době normalizace, vyjížděl každý ročník DAMU do zahraničí dokonce dvakrát za rok. Jednou, jak se říkalo, do kapitalistické ciziny - do Portugalska, Itálie, Francie nebo NSR, podruhé na východ, do Moskvy, do Petrohradu, na Kavkaz, taky do Bulharska. To neznaly žádné jiné vysoké školy, na DAMU byli lidé, kteří to dovedli prosadit.

Můj první zahraniční zájezd, do Polska, byl s inscenací *Maryši*. Luděk Munzar hrál Francka, my rekruty. Bylo to dobré tradiční představení. Přijeli jsme do Krakova, nádherné město, spousta vinárniček, kavárniček, což bylo první překvapení. Měli jsme pocit, že jsme se právě ocitli v oáze svobody. V jednom krakovském divadle, byl to slavný Crickot 2, jsem poprvé viděl jakousi surrealistickou inscenaci. Vůbec jsme tomu nerozuměli. Vychovávání v realismu jsme ani nechápali smysl té produkce, ale vášnivě jsme o ní diskutovali. I polské herečky, které jsme tam potkávali, byly úplně jiné, tedy oproti našim děvčatům. Měly francouzský šarm, a byť to zřejmě byly chudé holky, o to víc se zajímavěji oblékaly. Přitom se tam skoro nic nedalo koupit, prostě se uměly ozdobit nějakým pěkným detailem. A také se chovaly nějak volněji, svobodněji, byli jsme okouzleni. Když potom polští studenti přijeli na oplátku do Prahy, ne jeden z mých kolegů se zadlužil, jen aby mohl nakoupit co nejvíc dárků našim polským kolegyním.

V Krakově mě potkala zvláštní věc: když mi bylo asi třináct let, viděl jsem česko-polský film *Hraniční ulička*, byl o povstání ve varšavském ghetu. A natáčel se, myslím, v roce 1949 u nás na Barrandově. Ústřední postavou byl malý kluk, Davídek, židovský chlapec. Asi tak starý jako já tenkrát. Jeho jen o málo

starší sestru, mohlo jí být tak 15 či 16 let, hrála nádherná herečka. Dodnes si ji pamatuji, v mém životě to byl zřejmě první pocit intenzivní zamilovanosti, byť do fiktivního děvčete. Dokonce se mi o ní často zdálo.

Po krakovském představení jsme seděli ve sklepním klubu divadla, hlučném a zakouřeném. Najednou jsem strnul: nedaleko vedle mě stál ten kluk z filmu! Tedy jeho představitel, jmenoval se Jerzy Zlotnicki, samozřejmě teď o deset let starší. Dali jsme se do řeči a já se zeptal, co je teď s dívkou, která hrála jeho sestru. „Jo, ty myslíš Marii Broniewskou? Myslím, že je také někde tady...“ Rozčileně jsem pobíhal od skupiny ke skupině a v těch oblacích kouře ji najednou zahlédl. Ale než jsem se k ní prodral, byla pryč, zmizela. Dost možná, že jsem se jen spletl, že tam nebyla a já viděl jinou. Vlastně jsem ji, kromě toho filmu, neviděl nikdy. A ona samozřejmě o mně neví. Musím dodat, že jméno té herečky se mi dávno vytratilo, ale Saša Gregar, inspirován našim rozhovorem, tu dívku našel na internetu. Dnes jí musí být hodně přes osmdesát. Zjistil také, že hrála jen ve dvou filmech, druhý se jmenoval *Warszawska syrena* (1956) a fotka z něho potvrzuje, že to byla krasavice, něco jako naše Jana Rybářová. Když ji vidím v náruči toho krasavce se štítem, řekl bych, že určitě nikdy nelitovala, že jsme se nepotkali.

Další zájezd nás zavedl do Lipska, vedl ho profesor Miloš Nedbal. Hráli jsme nějaké úryvky v otevřeném amfiteátru. A báječně se o nás starali mladí němečtí kolegové, byť nálada byla stísněná. Projížděli jsme Drážďany, místo města jen bloky bývalých domů naznačené pouze chodníky na holých pozemcích, ulice, ale mezi nimi nic. Ty plochy byly tak obrovské, že na nás padla tíseň, dívali jsme se na to jak na špatný sen. Někteří z nás pamatovali konec války, i se vším, co se v Praze dělo, ale tohle byl totální smutek. Jeli jsme také na výlet do Buchenwaldu, ani ten nám nepřidal. A také do Výmaru. A tam jiný silný zážitek: z pokoje v nejvyšším patře měšťanského domu, kde psal Fridrich Schiller své *Úklady a lásku*. Z paláce naproti se na něj mohl dívat J. W. Goethe, který



*Marie Broniewská ve filmu Warszawská syrena;
foto z www.fdb.cz/film/warszawska-syrena/fotogalerie/73554*

tam právě tvořil *Fausta*! Nikdy se ale nepotkali - dvorní rada a začínající rebel! Suma sumárum krásný zájezd, ale domů jsme přijeli rozladění. Jak těmi pozůstatky války, tak vyzařováním mladých německých přátel, ke svobodomyslným Polákům měli trochu daleko.

Později jsem se, už jako pedagog DAMU, zahraničních zájezdů fakulty nemohl zúčastnit, vždycky jsem v divadle něco zkoušel. Ale v polovině 80. let se to podařilo. Se svým ročníkem jsem byl na divadelním festivalu v L' Aquile, městečku v hornaté střední Itálii. Překrásné jaro, na horách zářil sníh, kouzelný historický střed města plný zahraničních souborů. V odsvěceném kostele jsme hráli Shakespearova *Troila a Kressidu* - a jinak během dnů festivalu měli spoustu volného času. Pražský autobus nám byl k dispozici a tak jsme se rozhodli, že budeme během festivalových dnů cestovat. Začali jsme Pompejemi a Neapolí, pak se vydali do Říma, ale podívali jsme se i do Assisi, do Urbina, na cestě domů viděli i řadu jiných měst, Padovu, Sienu.

Dojeli jsme i do Vicenze s krásným barokním divadlem. Bylo už k večeru a tak jsem rozhodl, že rozpustíme vratnou finanční zálohu a před další cestou přespíme. Měl jsem kontakt na nedaleký klášter s ubytovnou. Zatelefonoval jsem tam, zda by s námi mohli počítat, prý ano. A tak jsme vyjeli do kopců, ale všude jen prázdné ohrazené pastviny, tisíce bílých kvítků v zapadajícím slunci jako čerstvě napadaný sníh. Ale žádný klášter, jen dřevěná ubytovna uprostřed luk. Ani její majitel o klášteře nic nevěděl, dodnes si to nedovedu vysvětlit. Jako bonus nám k večeři dal hrachovou kaši.

Jeden den našeho pobytu v Aquile pro mě přišel asistent místní fakulty, prý mám jet na policii, že bude tlumočit. Vešli jsme do malé kanceláře, zatažené závěsy, po zemi balíky spisů. Od stolu se zvedl dvoumetrový komisař, nepředstavitelně hubený, žlutý v obličejí jak po žlutence. Vysedlými zuby procedil, že se mám jít do automatu vyfotit. Na obrázku, oslněn fotobleskem, jsem vypadal jak kriminálník. Začal výslech: kdo jsme, odkud a kdy jsme přijeli a co



*Spolu s Milošem Nedbalem před představením v Lipsku;
foto archiv autora*

tu děláme. V dlouhé pauze lepil mou fotografii pomalu na spis nadepsaný jménem Francesco Laurin. Potom vstal a z různých stran si mě prohlížel. Patrně trpěl nějakým neduhem, protože si stále mačkal břicho. A prý, kdo nás platí? A máme-li pracovní povolení? Vysvětloval jsem, že jsme na festivalu, že máme nějaké drobné diety z Prahy a na náš pobyt přispívají místní pořadatelé. To ho nezajímalo - hráli jsme tu přece divadlo, což je práce a tudíž jsou diety skrytou formou honoráře. Což je v Itálii trestné. A že bude nezbytné zahájit řízení, především se mnou jako vedoucím zájezdu. Snad po hodině jsem si získal jeho důvěru a mohl vyvrátit pochybnosti. Nakonec mi situaci vysvětlil. Když jsme projeli nějakým místem, krátce na to tam vybuchly bomby, zřejmě za tím stály Brigate Rosse, italská teroristická organizace. A naše cesta byla podezřelá, celou dobu nás sledovali. Sice se vše vysvětlilo, ale nicméně jsme dostali příkaz, abychom Itálii opustili. Což jsme další den museli učinit v určitou hodinu a na určeném místě. Ale ještě jsme si po cestě prohlédli Vídeň.

Celý příští rok jsem ale musel v Praze vysvětlovat důvody, proč jsem rozpustil vratnou finanční rezervu a kolik kilometrů jsme do té Aquily vlastně najeli. Dodnes mi vrtá hlavou, kde je asi uložena ta policejní složka s mým jménem a fotografií, na níž vypadám jako nebezpečný terorista.

Nahlédnutí k Realistům

V prvním ročníku DAMU jsem prvně statoval v Realistickém divadle. Na režii jsme měli Karla Palouše, který byl jeho ředitelem. Divadlo neuvěřitelně čisté, když jsme tam poprvé přišli, uklízečky právě myly podlahu jeviště. Palouš nás prováděl a hrdě nás představoval: to jsou mí studenti, to je náš pan osvětlovač, to je náš pan inspicient, je nejlepší, jaký existuje, a to je paní uklízečka, díky níž tady máme tak čisto, a to zas náš milý pan vrátný. Jako by nám představoval svou rodinu.

U Realistů jsem se byl podívat ještě před příchodem na DAMU, věděl jsem, že prof. Palouš mě bude učit, chtěl jsem vidět nějakou jeho režii. Myslím, že to byl Tylův *Pražský flamendr*. Tenkrát se o tom divadle nemluvalo příliš dobře, ale mnohé, co se o divadle povídalo, byly naprosté nesmysly. Já sám měl pocit, že herci tady hrají velmi dobře, pravdivě. Realistické divadlo bylo totiž spojováno s nejhrubší vulgarizací tzv. metody Stanislavského. Herci podle ní zkoušeli různé etudy, aby vyvolali správný herecký pocit. Např. když hrála herečka žebračku, už v zákulisí se musela jako žebračka chovat. Když měl herec hrát raněného, vzlykal už v šatně.

Kolik slavných divadel po celém světě zkoušelo nejrůznější herecké metody a nikomu to nepřišlo zvláštní. Americké Actor Studio, vedené Lee Strassbergem a Eliou Kazanem, vycházelo důsledně ze Stanislavského. A poučeno navíc Michailem Čechovem dělalo nejrůznější cvičení, jimiž obohacovali svou hereckou práci i takoví herci jako James Dean, Marilyn Monroe či Marlon Brando. Dokonce si brali dovolenou nebo přerušili hereckou dráhu, jen aby se očistili od „hereckých manýr“. Díky své schopnosti autenticky jednat byli předurčeni pro takové autory jako např. Tennessee Williams, ostatně přímo pro ně některé role napsal. A ani dnes nejsou metody Michaila Čechova mrtvé. Problém nebyl ve Stanislavském, ale v tom, že byl u nás vydáván za jedinou přípustnou meto-

du, dokonce zpolitizovanou.

Říkal mi kdosi, že dokonce viděl dopis ředitele jistého divadla, který nabízel svou režijní spolupráci. Bylo v něm napsáno „Nastuduji u vás hru za honorář 3 000 Kč. V případě použití metod Stanislavského za 4 500 Kč.“ Stanislavskij se musel v hrobě obracet.

Realistické divadlo žilo v té době pod patronátem akademika Zdeňka Nejedlého, tehdy ministra školství. Byl to významný, ale stejně jako dnes velmi rozporuplně vnímaný hudební vědec. Nejedlý z tohoto divadla udělal něco tak oficiálního, že to budilo u řady lidí nenávist. A navíc bylo podle něho přejmenováno na Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého. Později díky postupné obměně souboru, což byla skvělá Paloušova strategie, se ale z Realistického divadla stalo jedno z nejlepších v republice. Palouš byl nejen výborný režisér, ale i citlivý pedagog se smyslem pro reálný obraz života, sám byl původní profesí učitel a možná právě to výrazně ovlivnilo jeho uvažování o smyslu divadla.

Chodili jsme statovat k Realistům rádi a zažili tu neuvěřitelné věci. Přijďme do šatny, tam herec, který hrál něco menšího. Pozdravili jsme a s pokorou vycouvali na chodbu, abychom ho nerušili. A na chodbě jsme trávili čas do svého výstupu. Jiří Smutný, jak se ten herec jmenoval, se pak stal naším skvělým kamarádem, o zákulisí divadla nám vykládal nejrůznější historky. Do školního indexu jsem si sám zapsal, že mě učí „divadelní zákulisí“, a on k tomu bez váhání přidal podpis.

Se svými profesory jsme zažili spoustu zajímavých příhod - s prof. Nedbalem jsme zkoušeli Čapkovu *Matku*. Také u něho doma, ve vile na Barrandově. Hrál jsem Jiřího, Jarda Kepka Tonyho, Zdeněk Štěpánek Kornela. Ale pan profesor se nám jednou nějak nezdál, mysleli jsme si, že je po flámu. Podivně pokládal nohy, mluvil divným hlasem. Jenže on v té chvíli už „byl zasažen“ rolí, kterou právě zkoušel na Národním, *Ďábelský kruh* v režii Alfréda Radoka. Za dva dny jsme tam šli na generálku. Byla to v podstatě agitka o procesu s Jiřím

Dimitrovem, o požáru Říšského sněmu v Berlíně, který politicky zneužili nacisté. Radok pracoval se skvělým obsazením, Dimitrova hrál Otomar Krejča, Göringa Vítězslav Vejražka, prostě se sešla celá garnitura tehdejších nejlepších herců. A Radok z té agitky udělal geniální sugestivní podívanou, neuvěřitelně napínavou.

Miloš Nedbal hrál roli sociálnědemokratického poslance Viléma Lühringa a ve scéně, kdy ho přijde zatknout gestapo, měl říci pětkrát, ne. To první bylo udivené s podtextem: „Cože, mně, poslanci říšského sněmu, přece nebudete prohlížet byt!“ Druhé, plné obav a strachu, mělo zaznít v momentě, kdy se k němu blížili dva gestapáci. A jen mu zkroutili ruce za zády, vykřikl Nedbal třetí, udivené a překvapené, ne! Dovlekli ho ke dveřím, v nichž stál esesák s bejkovcem. A zaznělo čtvrté, vyděšené! A když za ním dveře zapadly, ozvalo se páté, děsivě hrůzné, výkřik vražděného zvířete...

Nedbalův výkon byl nesmírně sugestivní, o tomto svém zážitku dodnes vyprávím studentům. Horší herec by určitě nějak pětkrát zaintonoval různá ne, ale Nedbal v nich představil celý osud člověka, hrdost i ponížení, odhodlání i hrůzu ze smrti. V několika replikách zahrál minulost, současnost i budoucnost člověka, pro mě to byl příklad na celý život.

V době studia jsme si užili i mnohou externí divadelní činnost, i statování v mnoha pražských divadlech, také v Národním. Tam jsem si zahrál malinkou roli v Shawově *Svaté Janě* (1956), Warwickovo páže. Warwick představoval Otomar Krejča, také v tom hráli Bohuš Záhorský, Bedřich Karen, Karel Höger, Ladislav Pešek, Jaroslav Marvan, Vladimír Ráž, Miloš Nedbal, celý tehdejší herecký výkvět. A kromě mě ještě další studenti, Tonda Brtoun, Jarda Kepka, Honza Tříska.

Bylo to tzv. představení „na angažmá“ režiséra Jaromíra Pleskota. Tenkrát musel režisér oslovený Národním divadlem absolvovat dvě režie, pak se teprve uvažovalo o jeho angažování. Měl jsem v té inscenaci dvě tři věty, přesto to

byl skvělý zážitek, především ze zkoušek. V inscenaci hráli nejlepší herci, tři herečky dokonce alternovaly tři svaté Jany, Jiřina Petrovická, Blanka Waleská a Vlasta Matulová. Každá samozřejmě jinak zajímavá, byly to znamenité herečky, ale vznikla vlastně tři odlišná představení! Představa, že bych někdy já měl dělat inscenaci, aby vznikla tři různá, odlišná představení, to bylo nad mé tehdejší chápání. Vůbec jsem si neuměl představit, že bych něco takového mohl dokázat.

S kamarádem Zdeňkem Štěpánkem a Jaroslavem Kepkou jsme také hráli v opeře, v Mozartově *Kouzelné flétně* (1957). Bylo to spíš symbolické představení, v němž se celé lidstvo jakoby zmítá mezi dvěma věžemi koncentráku. Režisér Bohumil Hrdlička byl zcela posedlý zkoušením, zkoušel i s námi nezpěváky v maličkých rolích. Byli jsme z něho přímo nadšeni! A při práci jsme viděli skvělé zpěváky, Ivo Žídka, Rudolfa Asmuse, Mariu Tauberovou, Miluši Šubrtovou. S kamarády jsme představovali Prvního až Třetího otroka a měli i drobné výstupy na forbině historické budovy Národního divadla.

Zkoušelo se, zkoušelo, a najednou se proti režisérovi Hrdličkovi vytvořila opozice. Inscenace to byla netradiční - a proto byli studenti konzervatoře vyzváni, aby proti představení vytvořili na veřejné generálce demonstrativní klaku, dokonce se pískalo. Druhá polovina generálky se pak hrála při rozsvíceném sále, a málem se nedohrálo. Představení to bylo vynikající, s nádhernou výpravou Josefa Svobody, dirigoval slavný Jaroslav Krombholc, Rudolf Asmus hrál Papagena, ten se od horizontu až na forbinu musel koulet a při tom nesměl přestat zpívat, to snad bylo proti fyzikálním zákonům! Žádná sošná opera, ale nádherné divadlo. Těsně po premiéře Hrdlička emigroval, byl k tomu v podstatě dohnán. Opera se ještě dlouho hrála, ale jméno režiséra na plakátech vynechali, zůstalo jen jméno asistentky režie, jako by to nikdo nереžíroval.

Studium na DAMU se přehouplo do druhé poloviny, začali jsme přemýšlet, na co si pozveme ředitele divadel, aby nás okoukli. Coby první ročníkovou



*Se spolužáky Karlem Pokorným a Jaroslavem Horanem
v prvomájovém průvodu; foto archiv autora*

inscenaci jsme měli nastudovat Shakespearovu *Zimní pohádku*. Já měl hrát Českého krále, Miloš Hlavica Cizího, režírovat měl pan profesor Nedbal. Jenže tři týdny před začátkem zkoušek si mě zavolal pan profesor Palouš, a že prý to Nedbal režírovat nebude, že točí film. „A tak jsme rozhodli, že místo toho bude Beaumarchaisova *Figarova svatba*. A režírovat to budeš ty!“ Málem jsem se zhroutil, já třeták, za tři neděle se mělo začít zkoušet. Palouš mě uklidňoval, ať si prý přečtu Feuchtwangerovy *Lišky na vinici*, tam prý o tom všechno je.

„A prostě začni zkoušet,“ povídá Palouš, „já se občas zastavím, kus mi ukážeš, já k tomu něco řeknu, tak, tak, a hotovo!“ A bylo. Kantoři skutečně jednou za týden přišli a pokoukali, řekli to či ono, třeba zkus to takhle nebo raději takhle... Na zkoušku se zastavil i profesor Nedbal, právě jsme zkoušeli setkání Cherubína s Hraběnkou. Nedbal se chvíli dívá a pak povídá: „Takhle nasucho se to nemůže hrát. Ten Cherubín má přece jasný erotický představy, to ti nedošlo?“ A začal vykládat své představy. Trochu jsem to brzdil: „Pane profesore, mně se to ale nezdá, takhle by to říkal nějaký senilní padesátník...“ Nedbal udělal malou pauzu, ale nemrknul okem: „Tak to ti pěkně děkuju, ale já budu mít padesátiny teprve až za čtrnáct dnů! Tak si to dodělej sám...“ sbalil klobouk a vypadl ze zkušebny. Pak jsem ho po čase potkal, smál se. Nic z našeho diskurzu nedělal. Coby první premiéru ročníku jsme *Figarku* dozkoušeli. Generálkové dny jsem strávil v mráкотách mezi množstvím káv a cigaret, bloudil jsem po hospodách a každého zval na svůj první opus, včetně hasičů a servírek.

Premiéra dopadla slušně. Figara hrál Jirka Michný, Zuzanku Ivanka Devátá, Miloš Hlavica představoval hraběte Almavivu. Statovali kolegové z nižších ročníků, také Jan Preučil, Jana Hlaváčová, Milena Dvorská. Vyšly první kritiky. Tenkrát i na studentská představení vycházelo čtyři, pět recenzí. První napsal spolužák a kamarád, student filozofické fakulty Jiří Beránek, později vynikající novinář. Za normalizace ho vyhodili, skončil ve Sběrných surovinách... V Lidové demokracii vyšla kritika pěkná a pozitivní, až se mi zamotala hlava, byl

jsem jí úplně posedlý a četl ji pořád dokola. Čtrnáct dnů jsem ty noviny nosil v kapse, abych je mohl ukazovat.

Nicméně školní rok skončil. Byl intenzivní, spolu s kolegy studenty režie Jaroslavem Horanem a Karlem Pokorným jsme byli u všeho, na každém představení. Trávili jsme spolu spoustu času - až se přiblížila doba našeho rozchodu. Došlo na poslední představení s tradičním damáckým rituálem, „koulením disku“. Školní divadlo se jmenovalo Disk, proto ono koulení. Rozbili jsme poslední láhev, aby byly střepy na památku. A zůstal pocit, že už se možná s některými z „nás“ nepotkáme, že skončila krásná doba studií a před námi neznámá země, v níž zůstáváme každý sám. (DISK byla původně zkratka názvu Divadlo státní konzervatoře, později název zůstal i pro školní divadlo Divadelní fakulty AMU; pozn.ed.)

První angažmá

Část našeho ročníku, Ivanka Devátá, Miloš Hlavica, Jirka Novotný, Láďa Trojan a já, dostala nabídku do smíchovského Realistického divadla. Samozřejmě už to nebyla naše původní parta, s níž jsme podnikali své první divadelní pokusy. Divadlo „na druhém břehu Vltavy“ jsme znali už ze statování. A už tam byli v angažmá někteří starší spolužáci, třeba Eva Klepáčová, tajná láska všech vinohradských gymnaziálních studentů (studovala totiž gymnázium Na Smetance). Byl tam Dalimil Klapka, všestranný herec, který v Disku hrál mimořádně Dona Juana. Znal jsem ho už z ochotnických dob a zprvu jsem nevěřil, že se takhle jmenuje, že Klapka není pseudonym. Dokonce jsem po něm chtěl občanku, aby dosvědčil to zvláštní jméno – Klapka, a navíc Dalimil! V Realistickém divadle v té době hrál také Ivan Palec, Ladislav Kazda...

Smíchovské divadlo, dnes znovu jako kdysi Švandovo, mělo skvělou tradici. Založil ho Pavel Švanda ze Semčic, kdysi jeden z nejslavnějších českých divadelníků. Hráli tu Hana Kvapilová i Eduard Vojan i skvělá herečka Ema Švandová, ve třicátých letech 20. století tu působil Vlasta Burian, české premiéry tu měly hry A. P. Čechova či Oscara Wilda. Když bylo po 2. světové válce zrušeno divadelní podnikání, stalo se divadlo družstvem a působili v něm skvělí divadelníci. Např. režisér Ota Ornest, který se vrátil z válečné emigrace, také Jan Škoda a Karel Palouš. A samozřejmě řada vynikajících herců. Realistické divadlo bylo tenkrát úplné novum i znamenitým repertoárem. Poprvé u nás uvedlo hry amerických autorů, Arthura Millera *Všichni moji synové* a Steinbeckovu *O myších a lidech*, Steinbeck dokonce do Prahy přijel, z představení byl nadšen a soubor naučil pít Bloody Mary.

Po Vítězném únoru nastala v divadelnictví celková reorganizace a změny se nevyhnuly ani tomuto divadlu. Škoda odešel do Národního a pak se stal ředitelem Vinohradského divadla, Ota Ornest vedl Městská divadla pražská,

v Realistickém divadle se stal ředitelem Karel Palouš. Ten do souboru přibral nové herce a repertoár zaměřil na současné politické divadlo – patronem divadla, jak jsem už zmínil, se stal akademik Zdeněk Nejedlý, ministr školství a „osvěty“, což divadlu opatřilo punc jakési oficiálnosti a účelové političnosti. Soubor ale svou práci myslel upřímně a vážně, jenže divadlo bylo příliš spojováno s komunistickou stranou, sic uznávané oficiální kritikou, ale divadelní veřejností nepříliš oblíbené. Ředitel Palouš po nějaké době dospěl k názoru, že divadlo potřebuje výraznou změnu. Pokusil se o změnu repertoáru, proměnu uměleckého souboru, který byl dlouho budovaný z herců spíše „popisně realistických“. Přišli jsme ve chvíli, kdy už tam „staré“ nebylo, ale „nové“ se teprve hledalo. Psal se rok 1958.

Bylo nám líto, že i kvůli nám několik herců odchází, ani my už nebyli dřívějším týmem. S divadlem jsme okamžitě splynuli a nebylo ani pomyšlení na nějakou tvůrčí skupinu, jak jsme o ní ještě ve škole snili. Nebyl už mezi námi ani Zdeněk Štěpánek, uplatnil se jako herec a režisér v karlovarském a později kolínském divadle. Ani dramaturg Ota Roubínek, který navíc vystudoval divadelní vědu a působil jako dramaturg ve Zlíně. Postavil se však proti „vstupu vojsk“ a byl vyhozen, v Krejčově Divadle za branou nejprve organizoval uvaděčky a později se trochu dostal ke své profesi, pracoval v Divadelním ústavu. A s Ivanem Vyskočilem učil na lidové škole umění, umřel předčasně.

V Realistickém divadle jsem se konečně postavil na vlastní nohy a začal divadelní kariéru, pouť po českých divadlech, po televizi... Čekala mě setkání se stovkami mimořádných osobností, především herců. Dostal jsem se do mnoha situací, z nichž každá by zasluhovala podrobnější vzpomínku, ale netroufám si, ani to nepovažuji za nutné, abych vyprávěl o různých etapách českého divadla. Nechci ani polemizovat s různými teoriemi či politickými konotacemi, do nichž divadla vždycky vstupovala. Zažil jsem spoustu názorových vln, kdy

třeba celá řada kritiků předepisovala, jak má divadlo vypadat, a když se člověk do jejich chlívěčku nevešel, byl z divadla vykazován, ale pak zase nastala vlna příznivější.

V době, kdy jsem přišel do profesionálního divadla, psalo o jedné inscenaci dvanáct i patnáct kritiků, kontinuálně sledovali práci divadla nebo režiséra třeba pět let. Hned jsem věděl, že tenhle kritik o mně píše špatně, protože nedělám absurdní divadlo. A tenhle zas, že nejsem jeho krevní skupina, že nedělám politické divadlo. Tenhle mě chválí, že dělám psychologické divadlo, které i jeho zajímá. Rozmanitá diskuse byla to nejlepší, čeho jsem se mohl dočkat. Ovšem, jak říkal kolega režisér Miloš Horanský, první angažmá je „krvesmilné“. Na dlouhou řadu let ovlivní tvé vnímání divadla i osobní postoje, tvá výchozí stanoviska, která třeba později musíš bolestně měnit. Někdy toho člověk není schopen po celý život. Je to, jako když skončí puberta a ty se učíš znovu stát na vlastních nohou.

Krátce potom, co jsme byli k Realistům angažováni, nastoupila do divadla řada výrazných herců - Jiří Adamíra, také můj pozdější dlouholetý přítel Karel Vlček, Míla Besser, Jirka Klem, Honza Hartl a Ota Sklenčka a několik dalších. Zakrátko i vzdělaný dramaturg Zdeněk Dinter, který ve své práci vždycky myslel na herce a jejich herecký růst. A už tu měly domicil velké herecké osobnosti jako Karel Máj, Jana Dítětová, Věra Kubánková a František Horák. A takto postupně vznikl jeden z nejlepších českých hereckých souborů, jevištěm Realistů prošli už jako studenti Jan Tříska, Jana Hlaváčová, Jana Drbohlavová, Petr Štěpánek, Jiří Štěpnička. Někteří tu později byli angažováni, Marta Vančurová, Jorga Kotrbová, Jaroslava Pokorná, Láďa Potměšil. Nastoupili i noví režiséři, Luboš Pistorius a Ivan Glanc, a najednou jsme spolu s dramaturgem Dinterem mohli společně inscenace obsazovat, a to s ohledem na herecké osobnosti, jejich herecký růst i celkové potřeby souboru. Taková komplexní spolupráce dnes zní už jako pohádka.

První inscenací mého prvního angažmá byl Holbergův *Pán, který nemá nikdy čas* (1958). Komédie, která spíše vyplňovala mezeru v repertoáru. Poprvé jsem pracoval s Janou Dítětovou, Karlem Májem, s Františkem Horákem. Všichni byli nesmírně ukáznění, milí, a nedávali mi příliš najevo, že toho ještě moc neumím, zřejmě mi věřili. Byla to moje první inscenace a dodnes nevím, zda na ni mohu být pyšný. Přijeli se na ni podívat němečtí kolegové z družebního divadla Maxim Gorkij Theater a označili některá místa dokonce za značně „formalistická“, že takhle by se to u nich hrát nemohlo.

Také jsem režíroval *Othella* (1963) a především díky hercům to bylo zajímavé nastudování. Zvlášť výborný byl Jiří Adamíra jako Jago, Míla Besser v roli Othella, Jana Dítětová jako Desdemona a Věra Kubánková coby Emilie. Hráli jsme překlad Ericha Adolfa Saudka, který skvěle překládal Shakespeara i barokní poezii. Jeden čas byl dramaturgem Národního divadla.

Toužil jsem se s ním setkat, byl Žid a za dramatických okolností přežil 2. světovou válku. Přišel jsem na návštěvu do jeho vily na Bílé hoře. Seděl v křesle uprostřed pokoje a svou osobitou dikcí mi hned nabídl tykání: „Ehm, milý Lauríné, než spolu budeme hovořit, budeme si tykat.“ Já mu nabídl svou koncepci inscenace, že text trochu proškrtám a především – že Jago nad mrtvým Othellem přiloží Emilii, která vypovídá, jak se to všechno stalo, k zádum dýku. Emilie ve strachu neprozradí nic a zlo zůstane nepotrestáno. Jago zůstane naživu a nad tím se sklene Beethovenova *Óda na radost*, tenkrát to ovšem ještě nebyla evropská hymna.

Saudek dlouho velmi soustředěně mlčel a pak pravil: „Ehm, milý Lauríné, to je pozoruhodné. A co tě to tak napadlo?“ – Já na to, že zlo zpravidla bývá potrestáno, ale když lidi uvidí, že potrestáno nebylo, budou ho víc odsuzovat. „A koukejme, koukejme. Milý Lauríné, ale ten Čepír (zásadně místo Shakespeare říkal Čepír) byl poměrně slušný autor, é, milý Lauríné. A kdyby to tak chtěl napsat, tak by to tak napsal. Jenže Čepír to napsal jako pohádku, kde zlo musí

být potrestáno.“ Chtěl jsem něco dodat, ale rychle mi skočil do řeči: „A milý Lauriné, ten skvělý redaktor Arne Laurin, co byl redaktorem předválečného *Pragér Presse*, to byl tvůj příbuzný?“ Říkám, že ne, že to byl Žid a navíc se jmenoval Lustig. „Já si to hned myslel, milý Lauriné, že to nebude tvůj příbuzný.“ A poslal mě domů.

Zanedlouho jsem začal hostovat také v jiných divadlech, v Pardubicích a také v Ostravě. Vzpomínám na svou režii Blažkova *Přilís štědrého večera*, na postavu Učitele, člověka zcela psychicky zničeného, který říká „Kdyby po mě chtěli, abych učil, že Hus byl rabín, klidně to tak budu učit“, psal se rok 1960.

Ten rok mi přinesl také mimořádnou zkušenost. Byl jsem spolu s dalšími mladými divadelníky vyslán do francouzského Avignonu, už tehdy slavného svým divadelním festivalem. Tenkrát nebylo snadné dostat se do „kapitalistické ciziny“. V Avignonu mě nadchla skvělá organizace, spali jsme v jakémsi historickém domě, v kójiích oddělených pouze skříňmi, pohromadě nás ale nenechali. Ani u oběda, každý z naší party musel sedět vždy s nějakými jinými cizinci, místa u stolu se každý den měnila, aby komunikace v cizí řeči byla co nejbohatší. Viděl jsem nějaké inscenace v Papežském paláci, i slavné herce, např. Gérarda Philipa a další z TNP, tedy z pařížského národního divadla. Jeho umělecký šéf Jean Vilar vlastně avignonský festival založil. S francouzskými herci, jež jsem dosud znal jen z biografu, jsme podnikali výlety a mohli s nimi besedovat. Pobyt byl placený, ale diety jsme měli jen na první a poslední den. Na nějaké kafe nebylo a dost trapně jsme museli odmítat pozvání francouzských přátel, abychom s nimi vyrazili někam do kavárny. S Gérardem Philipem jsme si dokonce podali ruku, ale určitě jsem nedopadl jako jedna česká kolegyně, která si ji po stejném zážitku tři měsíce nemyla.

Režisér v uniformě

Spolupracoval jsem také s Armádním uměleckým souborem. Měl zkratku AUS, sídlil na Pohořelci a s různými programy objížděl vojenské posádky. Vojna byla povinná a v tomhle souboru mladí umělci neztráceli čas. Mohli se profesně uplatnit, tančit, muzicírovat, režírovat, hrát, zpívat, po boku civilních zaměstnanců, jichž v té instituci byla většina, smysluplněji přechkat dva roky života. Jako vojáci prezenční služby s tím souborem spolupracovali i znamenití kumštýři, např. pěvec Národního divadla Antonín Švorc, skladatel Luboš Fišer či sbormistr Pavel Kůhn. A kontakt s AUSem také mně umožnil, že když jsem sám měl absolvovat vojnu, odveleli mě do menšího oblastního souboru. Měl zkratku UVS, tedy Umělecký vojenský soubor. Oba, AUS i UVS, sídlily v jedné budově. V herecké skupině jsem se znovu potkal s kolegy a spolužáky Jirkou Michným a Jirkou Novotným, dokonce se nám od bojového útvaru podařilo vyreklamovat dalšího kamaráda a herce Kruliše, s nímž jsem se znal už z ochotnického divadla.

Náčelníkem UVS byl podplukovník Říčka. Říkal o sobě, že je milovníkem umění, později studoval na FAMU. Byl vojákem každým coulem, dokonce víc než to. Nikdy jsme ho neviděli v civilu, chodil výhradně v holínkách. Dokonce si v nich s oblibou vykračoval i středem Smetanovy síně v Obecním domě, aby všichni viděli a především slyšeli, že kráčí voják. Pokud byl někdy výjimečně v civilu, tak ho nikdo nepoznal, kouzlo uniformy bylo pryč. V kanceláři měl na zdech sbírku šavlí, které dostal od představitelů armád spřátelených socialistických zemí.

Podařilo se mi domluvit, že kromě vojenských povinností budu mít možnost režírovat ve svém mateřském divadle. Byl jsem sice v uniformě, ale mohl pokračovat v práci – co víc, podplukovník Říčka si Realistické divadlo oblíbil. Byl v jeho klubu pečený vařený, rád se pohyboval mezi herečkami a herci. Dě-

lalo mu dobře, když se mým prostřednictvím s některými seznámil, pokládal si to za čest. Zvlášť když s nimi mohl vypít nějakou tu láhev vodky.

Téměř dva roky vojny utekly jako voda. Byla to doba vzrušující! Kolega Jirka Novotný jednou načerno uváděl v televizi nějaký taneční pořad. Domníval se, že si toho nikdo nevšimne, ale samozřejmě se mýlil. Hned druhý den mu podplukovník Říčka před nastoupenou jednotkou pohrozil, že s ním bude nakládáno jako s dezertérem, protože vystupoval v civilu! Jirka na to, že civil měl jen do pasu, pod stolem byl přece oblečen vojensky, takže by mohl být dezertérem pouze polovičním. Nikdo se neudržel smíchy, Říčka se mohl zbláznit. Před vojenský soud sice Jiřího nepostavil, ani ho nezastřelil, jak sliboval, ale degradoval ho ze svobodníka na vojína.

Potkalo mě něco podobného. Jednu z vynikajících uměleckých skupin, samozřejmě satirickou, vedl v AUSu Pavel Bošek. Byl to skvělý spisovatel a filozof, ale taky výborný herec, působil později s Ivanem Vyskočilem v jeho (Ne) divadle. Také se stal skvělým redaktorem časopisu Ochotnické divadlo, dnes je to Amatérská scéna. Založil jeho oblíbenou odnož Repertoár malé scény. Bošek spolu s vynikajícím klavíristou a skladatelem Milanem Jírou tvořili ostré satirické pořady, na hony vzdálené vojenskému myšlení, u vojáků byly velmi oblíbené. Spolu s Jírou měli kanceláře v budově, kde byl AUS i UVS. Po odpoledních jsem tam tajně chodil a režíroval jejich představení, samozřejmě za honorář, jako bych byl civil. Všichni mě tam viděli ve vojenském, tak se nikdo neptal. Režíroval jsem i program, který, než ho zakázali, se hrál jen párkrát. A pak další, ale ten se hrál i na nějaké přehlídce pro generalitu v Bratislavě. Já tam raději nejel, aby se mé „angažmá“ neprovalilo, ale Říčka tam byl!

Naše satira se ve slovenské metropoli setkala s hlubokým nepochopením, můj náčelník dokonce prohlásil, že by rád věděl, kdo to režíroval, který prase, co nemá rádo armádu. Někdo mu prozradil, že Laurin. Tenkrát jsem většinou nespál v kasárnách, ale doma. Ráno zvoní telefon: „Tady Říčka! Kde seš?“ Ho-



*Ve vojenském: Nevím, proč se tak usmívám, když si ředitel RDZN
a režisér Karel Palouš zakrývá tvář? Možná přemýšlí, proč mě vlastně angažoval;
foto archiv autora*

rečně jsem na sebe hodil uniformu a mazal na Pohořelec. V pozoru stojím na chodbě, a už dlouhou dobu, když se přiřítíl Říčka, máchaje nad hlavou šavlí. Začal mi vykat: „To, co jste udělal, je zrada! Zavřu vás, až zčernáte! Máte tři týdny basy!“ Vězení bylo na náměstí Republiky a po ruce bohužel nebyla žádná eskorta, která by mě tam odvedla. Eskortu totiž musí mít zbraň, kterou však nikomu z nás „umělců“ z principu nesvětili. Takže Říčka prohlásil, že nástup do vězení se odkládá, prý „až to pude!“

Za několik dní měl Říčka mít nějakou přednášku v Tachově, ale nechal to na mně, prý se na to nějak „necítil“. Po cestě, ještě s dalšími důstojníky, jsme se postavili v jakémsi baru v Mariánských Lázních. Alkohol tekł proudem. Byl tam důstojník, který pracoval v nějakém kulturním klubu, dost pil a také prý hrál divadlo, i komisaře Böhma ve Fučíkově *Reportáži psané na oprátce*. Přitom prý utrpěl jakýsi duševní úraz, který byl dokladem toho, jak divadlo může člověka rozložit. Důstojník byl v důsledku zvyšujícího se množství alkoholu stále agresivnější. Když jsme odcházeli, po kolonádě už pokojně korzovali důchodci. Ten opilý důstojník najednou vyskočil na lavičku a začal rvát, že je komisař Böhml A že všem ukáže, že jim zpřeráží hnáty! – Schovali jsme se za roh a s hrůzou tu scénu sledovali, důchodci prchali do bezpečí hotelů.

Pak došlo na přednášku v Tachově. Cestou domů jsme se ještě postavili v nějakém vojenském prostoru na houby. A nasbírali jich půl kufru auta. V Praze mi podplukovník Říčka odsypal spoustu hub do tašky. A udělej vašim doma smaženici. Rozdával jsem je i sousedům po celém domě, houby se všude smažily, vařily, já snědl čtyři talíře houbové polívky. Kolem desáté večer zvoní telefon, náčelník Říčka: „Hele, polovina těch hub je jedovatá! Teď jsem to zjistil, tak pozor, ať se neotrávíte!“ A zavěsil. Chodil jsem po baráku a omlouval se, možná jsou ty houby nejedlé, snad i jedovaté, nejzte je, prosím. Trapnost nad trapnost, už se mi také začalo dělat zle.

Druhý den při nástupu Říčka prohodil: „Tak co houby?“ Já na to, že nic,

že se nikomu se nic nestalo. – „Hele, poslouchej, Laurin, ty houby byly úplně v pořádku! To byla moje pomsta za to, co jsem viděl v Bratislavě! Ale byl jsi z toho vyděšený, co, Laurin!“ Řehtal se na celé kolo.

Ale jinak se k nám důstojníci chovali skvěle. Vracel jsem se jednou v noci domů z T-klubu na Jungmannově náměstí. Najednou na mě volá jakýsi plukovník, abych se prý zastavil, byl to intendanták z Pohofelce. Prý kam jdu a jestli mám propustku. Říkám, že nemám a jdu na Václavák. „Člověče, je jedna hodina po půlnoci a tam určitě bude vojenská policie. Dejte mi vojenskou knížku!“ Na skle výkladní skříně mi napsal a podepsal, že mám vycházku do pěti do rána.

Jeden čas jsem také byl „samostatnou vojenskou jednotkou“, vojákem se zvláštním posláním. Jezdil jsem vlakem po kasárnách a přednášel na téma „Dovršení kulturní revoluce“, vojáci to téma označili půvabnou zkratkou DO-KUREV. Vždycky, když se mě ptali, kam jedu, odpovídal jsem po pravdě podle té zkratky... Dostavil jsem se na tankodrom, na sobě důstojnickou uniformu, ale bez disktrinkcí. Zazvonil jsem, stráž byla šokovaná z mé uniformy. Mohl jsem být přece od kontrarozvědky nebo nějaká tajná kontrola. A co prý chci? No co, musím okamžitě mluvit s náčelníkem! A nastal fofr, poslali mě za ním, já se představil, byl ubytován a ráno důstojníkům vedl přednášku „dokurev“.

Většinou jsem mluvil o tom, co je divadlo, jak se zkouší, že jsou malé orchestry, ale i větší, taky symfonické, že existuje i balet! V těch časných ranních hodinách na mě auditorium zíralo jako na zjevení, všichni ještě s krvavými očima, zřejmě po nočním výcviku. A jak vykládám, že jsou třeba i kvarteta a klavírní tria, hned jeden politruk na to, že tohle by u nich nešlo, že v kulturní místnosti mají jen jedno píáno. A také pravil, že my si můžeme postavit dvě i tři filharmonie, ty malé kapely nebo ty tria ať si hrajou na Západě, protože tam na větší nemají peníze... Bylo mi těch lidí sice líto, ale pro mě to byla skvělá vojna, potloukal jsem se po Čechách a měl znamenitou volnost.

Moje vojna končila, když jsem právě byl s reprezentačním vojenským souborem na zájezdu v Polsku. Měl být složen údajně z amatérů, ale byla to řada profiků vysoké úrovně, hudebníků, tanečníků a zpěváků. Umělecky jsme tomu šéfovali spolu se skladatelem Lubošem Fišerem. Každodenní, resp. každonoční přejezdy na nové štace do nových posádek, byl to nesmírně namáhavý zájezd. Na nádražích nás vítala hudba, vojáci s prapory. Přes den zkoušky, oddech a večer představení, po něm družba s posádkou. Na tři lidi u stolu láhev vodky, k tomu vařená kuřata, spousta různých ryb a další alkohol v nezřízeném množství, trvalo to tři neděle! Později jsme s Lubošem Fišerem zjistili, že jsme pro ten zájezd byli dokonce povýšeni do nějakých poddůstojnických hodností, jenže nám to zapomněli říct. Stejně jsme už byli jednou nohou v civilu. A protože se nesmělo překročit délku vojenské služby ani o den, byl jsem propuštěn na velvyslanectví ve Varšavě, domů do Prahy jsem ale jel ve vojenské uniformě, nic jiného jsem na sebe neměl.

Ještě v letech v uniformě jsem u Realistů režíroval hru Karludwiga Opitze *Jakýpak zázrak* (1961), s výrazným protinacistickým obsahem. Autor byl tehdy významný západoněmecký prozaik a dramatik, antimilitarista, satirik, napsal známé prózy *Plechový cirkus*, *Můj generál* či *V tornistře – maršálskou hůl*. Přišel na premiéru, já ještě ve vojenském. Poseděli jsme, povykládali, také o Praze, a Opitz, že město dobře zná: „Víte, já tady strávil spoustu času, v nemocnici na Františku jsem se v roce 1944 léčil z těžkého zranění, já totiž sloužil pod maršálem Rommelem v Africe...“



*Karel Vlček, Peter Ustinov, Jiří Novotný, František Horák a Valtr Taub;
foto archiv autora*

Moje zlatá šedesátá

Vojenská prezenční služba utekla jako voda, jako bych na vojně ani nebyl. A v následujících letech jsem v Realistickém divadle režíroval řadu her, některé dopadly lépe, jiné hůře. K lepším patřila inscenace hry Petera Ustinova *Okamžik před finišem* (1965). Ustinov byl známý divadelní herec, nositel Oscara za filmové role, přátelil se v té době s Janem Werichem. Tuhle hru dostal přímo od Ustinova filmový a televizní režisér Eduard Hoffman na nějakém festivalu ve Španělsku. Hoffman natočil spoustu krásných pohádek a v roce 1968 půvabný seriál *Klapzubova jedenáctka*. *Okamžik před finišem* skvěle přeložil Jiří Mu-cha, syn slavného malíře Alfonse. Hra bilancuje život Sama, osmdesátiletého muže, který se sám se sebou potkává jako s šedesátníkem, také čtyřicetiletým a dvacetiletým – všichni čtyři jsou vlastně jeden muž. Nejstaršího skvěle hrál Valtr Taub. Náhle se ohlásil autor, že přijede do Prahy na reprízu. Pak jsme po představení slavili v klubu. Pilo se pivo a Ustinov vyprávěl a vyprávěl. Jenže pivo ho zmáhalo – měl hlad, ale styděl se říci o jídlo a hlad tím pivem prý zaháněl.

Byla to celá kaskáda vyprávění. Ustinov znal dobře českou hudbu, Smetanu, Janáčka, zazpíval nám dokonce árii Vodníka z *Rusalky*. A nakonec se svěřil, že těsně po válce už v Praze byl, prý u „toho E. F. Buriana“ na nějakém představení. O přestávce si chtěl dát hotdog. „A koukám“, říká Ustinov, „oni v tom bufetu prodávají taky gramofonové desky a knížky! To musí být přece skvělá země, tohle Československo, sem se musím vrátit! Tak mě tady máte.“

Jedním ze zajímavých textů, které jsem inscenoval, bylo koncertní nastudování hry Petera Weisse *Přelíčení* (1966). Bylo to oratorium o jedenácti zpěvech podle dokumentů z vyšetřování a soudu s velkou skupinou dozorců SS v Osvětimi, který proběhl krátce před napsáním hry, v roce 1963. V Německu se už v mnoha divadlech hrálo. Začátkem dubna 1966, bylo právě výročí osvobození osvětimského koncentračního tábora, ji chtělo uvést v jeden večer celkem 15



*Zakládám Klokán klub, fanklub mých oblíbených Bohemians,
dnes to jsou Bohemians 1905. Celý život chodím na jejich zápasy
do Dolíčku ve Vršovicích; foto archiv autora*

evropských divadel. Měl jsem velkou chuť se k takové události připojit a chtěl jsem, aby v tom hráli herci z dalších pražských divadel, např. Zdeněk Štěpánek, Miloš Nedbal a Vítězslav Vejražka z Národního, Radek Brzobohatý, tehdy ještě člen Divadla S. K. Neumanna v Libni, také Vladimír Šmeral a Ota Brousek z Vinohrad a Josef Větrovec z Divadla E. F. Buriana, Josef Somr z Činoherního klubu, Václav Voska a Václav Vydra z Městských divadel pražských. Ti všichni, spolu s Jiřím Adamírou, Valtrem Taubem a téměř celým souborem Realistického divadla, se na inscenaci podíleli.

Od dětství jsem hrál závodně kopanou. Sice ve zcela bezvýznamném klubu, to ale neznamenalo menší radost, zvláště z nedělních předzápasů mužstev dospělých. V té době ještě byla v Praze desítky hřišť, často neoplocených, jen ve vršovickém Edenu jich bylo aspoň sedm. Jako kluci jsme tam mohli kdykoliv zajít a zahrát si, kdo vlastnil fotbalový míč, byl král.

Po letech jsem se stal věrným fandou vršovické Bohemky. Pak došlo ve druhé polovině 60. let k politickému uvolnění a začala vznikat i svobodná a centrálně neřízená sdružení fotbalových příznivců, především Sparty a Slávie. Šířily se tenkrát fámy, co ta sdružení dělají pro hráče, pro jejich rodiny a případně i milenky - od shánění bytů, stěhování, zdravotní péče nebo nákup aut a kolik peněz těmi fankluby proteče. Tenkrát jsem někde napsal o svém vztahu k Bohemians, který v českých poměrech patřil k těm chudším klubům - a byl jsem osloven, zda bych se nepodílel na založení Klokana klubu. V přípravném výboru už byli Jaroslav Dietl, Jiří Vala, Ivan Klíma i autor Černých baronů Miloslav Švandrlík.

V bývalé Hajnovce jsem se zúčastnil schůze oddílu a tam slavnostně vyhlásil založení Klokana klubu. Získal jsem si důvěru hlavního organizátora, pana Bičíka. Ten se rozhodl, že mě seznámí i s účetnictvím klubu, a tak jsme se sešli v hospodě Rozkvět. Bylo to dramatické: výčepní nám mafiánsky naznačil, že je čistý vzduch a skrytými dveřmi nás uvedl do malé místnosti plné nejrůznějšího

starého nábytku. Posadili jsme se do rohu k malému stolku, pan Bičík vytáhl účetní knihu, kde se psalo o pohybu peněz. Stálo tam například, že na odměnu pro jistého hráče bylo během zápasu vybráno celkem 150 Kč, pro jiného za krásnou branku 200 Kč. A tak to pokračovalo – u bohatších klubů by takové údaje vzbudily úsměv, ale díval jsem se na pana Bičíka a u uvědomil si, že ta přímo plebejská láska ke klubu je až dojemná.

Pana Bičíka jsem na zápasech Bohemians ještě léta potkával – už jako vedoucího pořadatelské služby. Na jeho nezištnost, ale i ostatních takových příznivců, stále s úctou vzpomínám. Zvlášť tváří v tvář dnešním skandálům českého fotbalu. Můj vztah k vršovickým Klokánům, později rozkradeným a znovu na nohy postaveným, se ale nikdy nezměnil.

Přibližně v té době mě oslovil barrandovský dramaturg Jiří Bauer. Doštal za úkol připravit kulturní síň československé expozice na světové výstavě v Montrealu, na EXPO '67. Měla mít ústřední téma *Člověk a jeho svět*. Bauer mě vyzval, abych se zúčastnil konkurzu na umělecký program, což mě zaujalo, doslova chytlo. Vymyslel jsem, že s hlavní myšlenkou výstavy propojím české baroko, Braunovy sochy z Kuksu, které představují lidské vlastnosti, a k tomu slavné postavy dramatické literatury, např. Jaga, Harpagona. Na nich budu demonstrovat, co je to „člověk a jeho svět“. Samozřejmě se mi to jevilo jako komplikovaná záležitost a možná i dost drahá, ale rozpočet byl vstřícný, jak jsem si zjistil.

Předsedou konkurzní komise byl prof. Adolf Hoffmeister, tenkrát předseda Svazu čs. výtvarných umělců a československého PEN klubu. Prezentace byla ve Valdštejnském paláci. Ale než jsem stačil cokoliv představit, Hoffmeister si objednal a vypil bourbon. A hned další, zapálil si doutník, pomalu listoval v mém návrhu. Po chvíli z havana potáhl a pravil: „Zajímavé, velmi zajímavé. Tak to bereme. To se mi líbí.“ Odcházel jsem s přesvědčením, že moje koncepce bude přijata a za několik dní se pustím do práce. Jenže: pár minut před uzávěrkou

příhlášek se dostavili dr. Radúz Činčera s Jánem Roháčem. A přinesli skvostný projekt *Kinoautomatu*, který naši montrealskou účast potom proslavil! Příběh napsal Pavel Juráček, na režii se podílel Vladimír Svitáček, v hlavní roli exceloval Miroslav Horníček. Ale co zaujalo nejvíc, o vyznění příběhu rozhodovali sami diváci, měli na výběr jednu ze dvou odlišných variant pokračování. Byl to vlastně první „interaktivní“ film na světě, na tu dobu dílo zcela unikátní!

A bylo po naději, jenže, jak známo, ta umírá poslední. Požádali mě, abych na koncepci československé kulturní účasti dále spolupracoval a vytvořil nějaké menší programy, hlavně publicistický pořad o Československu. Moc uměleckého na tom nebylo, ale celá řada komplikací, různá předkládání a schvalování. Došlo na jednání o ještě nehotovém dokumentárním materiálu. Byly v něm drobné filmové záběry T. G. Masaryka, jak se vrací z amerického exilu. A také filmové dokumenty o návratu prezidenta Beneše z Londýna, prostě materiál o naší historii, což bylo zadání toho projektu. A už to bylo, náměstek ministra zahraničí položil otázku, proč tam dávám Beneše a Masaryka a proč tam nedám prezidenta Novotného, jak mluví ve Valném shromáždění OSN? Těžko jsem vysvětloval, že jsme ten záběr měli, ale nepoužili, Novotný totiž mluvil před prázdným sálem, což by byl poněkud trapný pohled. Dobře, nakonec došlo k podminěčnému schválení, prý ať se to nějak dodělá.

Myslel jsem, že to dokončím až v Kanadě, už jsem měl letenku do Montrealu. V pátek jsme z Ruzyně odlétali, na palubě skvělá společnost, slavný sklář prof. Stanislav Libenský, arch. Miroslav Řepa, spoluautor naší expozice. Po příletu jsem se šel představit generálnímu komisaři naší expozice, byl jím Miroslav Galuška. V roce 1968 se stal nadějným ministrem kultury a v dobách normalizace za to byl velmi perzekvovaný.

Po příletu si mě zavolal ředitel pavilonu a řekl: „Kde se tu berete, člověče, vždyť vám byl přece výjezd zakázán, ten váš materiál je prý politicky nevhodný!“ Odpověděl jsem, že o tom nic nevím, že mi v Praze předali letenku a já

v sobotu ráno přiletěl. „Aha, oni vám to asi zapomněli říct. Ten zákaz platí až od pondělka. No, tak už tady prostě zůstanete a ten pořad doděláte,“ pravil nakonec. Děly se kolem stále nějaké divné věci, filmový materiál přišel poškrábaný, pořezaný, některé části chyběly. Pořad jsem dokončil, párkrát se to hrálo, ovšem proti *Kinoautomatu* to nemělo šanci, na ten stály nekonečné fronty. Přímou v Montrealu jsem udělal ještě pár krátkých doplňkových pořadů, např. *Mozart v Praze*. Ale především jsem si užil tři nádherné měsíce v Kanadě.

Na montrealskou misi jsem si nachystal oblečení pro slavnostní příležitosti, bylo mi to doporučeno. Smoking a ještě jedny šaty jsem si dal šít za drahé peníze v jednom pražském salonu. Jeho šéf mi bral míru, a na co se chystáte, pane? Odpovídám, že letím na EXPO. „Já tam budu taky, pane, pojďte, něco vám ukážu.“ A zavedl mě ke skřini, v ní zelené šaty s jakýmsi červenými štrápci, jako pro vodníka. „To je pro mě. Budu tam dělat uvaděče v restauraci!“ Nevěřil jsem svým uším, významný šéf pražského krejčovství, a v Montrealu bude vodníkem v restauraci? Takhle se tam ale dostávala spousta „dobře zapsaných“ lidí. I náměstci různých generálních ředitelů stáli na výstavě u turniketů a počítali návštěvníky.

Na státní svátek 9. května 1967 se tam objevil prezident Antonín Novotný, přijel s početnou suitou a v Galuškově doprovodu chodili po výstavě. Já se k té výpravě ze zvědavosti připojil a byl tak svědkem neuvěřitelných komentářů. Novotný se třeba ptal, co bude s naší expozicí, až Expo skončí, generální komisař odpověděl, že se to bude muset zbourat, že je to tak ve smlouvě. Kanaďané chtěli ten umělý ostrov sv. Heleny po výstavě uvést do původního stavu, v jakém byl před ní. Novotný: „Soudruzi, víte, tohle by se mělo převézt domů, do Československa, a postavit znovu. Aby naši lidé viděli, jak si vlastně žijeme.“ Samozřejmě se to neuskutečnilo, přenesení expozice do Prahy by stálo víc než její vybudování v Montrealu.

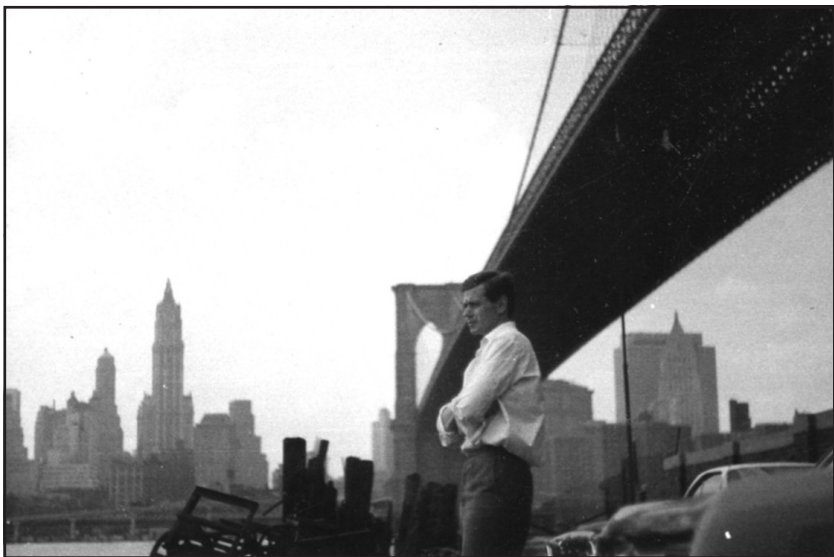
Výstava to byla velkolepá. Jeden pavilon mě ovlivnil na celý život, byl za-

svěcen světovému umění, tématům lásky, utrpení, smrti, nenávisti, zrození či války. Nebyla shromážděna chronologicky, podle dějin umění, ale tematicky – třeba africké umění z 9. století hned vedle Picassa a renesanční Madony. Samotné souvislosti dokládaly, že člověk se stále pohybuje v nějakých zvláštních silokřivkách, že nic se nemění a témata zůstávají, že žijeme ve stále stejném světě. Připomnělo mi to historika umění V. V. Štecha. Kdysi řekl, že v umění není vývoj jako třeba v technice – je to jen jiný způsob, jak se vyrovnat se skutečností.

Zpátky jsem se vracel přes Ameriku a v Buffalu se setkal se studentem divadelní vědy Martinem Hoffmeisterem, vzdáleným příbuzným profesora, který schválil můj montrealský projekt. Martin studoval na univerzitě v Yale. Ubytoval mě u strýce, taky Hoffmeistra. Ten byl vynikajícím chirurgem v oboru rakoviny mozku a patřil do poradního týmu prezidenta Kennedyho. A nabídl mi práci, v Paramountu Filmu! Operoval před časem jednoho z majitelů té společnosti. Nedovedl jsem si to představit, a tak jsem zdvořile poděkoval a po několika dnech odjel spolu s Martinem za poznáním nějakých amerických městeček, a pak do New Yorku...

V New Yorku: zcela náhodou vidím plakát, že bude v Lincoln Centru premiéra hry Petera Ustinova, o němž už byla řeč. Dostal jsem bláznivý nápad – zavolat mu z automatu v YMce, kde jsme za levné peníze bydleli. Neměl jsem na něj telefon, ale volal jsem do Agentury Cohen, o níž jsem věděl, že Ustinova zastupuje. Nápad volat z automatu takovou ctihodnou instituci byl zcela absurdní. Jako by chtěl někdo volat rovnou Tomáše Baťu nebo prezidenta Spojených států. Leč zkusil jsem to, že jsem režisér Laurin z Československa a rád bych se zeptal pana Cohena, zda neví, kde je pan Ustinov.

Někdo mě nevlídně přepojil a po dlouhém čekání se kdosi ozval: „A co že to chcete, pana Cohena?“ Já, že nechci pana Cohena, ale rád bych mluvil s panem Ustinovem, že jsem v Praze režíroval jeho hru. - Přepojili mě dál: „Tak



V New Yorku, pod Brooklynským mostem; foto archiv autora

vy říkáte, že jste režíroval hry pana Ustinova v Československu? Okamžik.“ A další přepojení: „Tak vy jste režisérem her pana Ustinova v Evropě? Promiňte, pan Cohen vás nemůže přijmout, není přítomen. A co pro vás tedy můžeme udělat?“ Tu lež o evropském režírování Ustinových her jsem potvrdil, ale že nechci mluvit s panem Cohenem, ale právě s panem Ustinovem.

Po chvíli se ozvalo, že mám přijít do Lincoln Centra, že budu mít rezervaci na odpolední představení, premiéra měla být až večer. A o pauze že se uvidím s Peterem Ustinovem. U vchodu mě čekal pán v livreji a uvedl mě na místo. Hru *Neznámý voják a jeho žena* jsem znal, četl jsem ji a byla skvělá. Tady s hvězdným obsazením, hrál Steve McQueen i další herci, které jsem znal jen z kina. O pauze přišel „komorník“ a „prosím, pan Ustinov vás čeká v režijní kabině“. Zavedl mě tam, kromě Ustinova byli přítomni ještě jiní lidé, také John Dexter, který *Neznámého vojína* inscenoval. To byl vynikající režisér, spolupracoval např. i s Laurencem Olivierem. Okamžitě mě přijali jako kamaráda, byl jsem přece „režisér her pana Ustinova v Evropě“. Po představení že půjdeme na kávu, pan Dexter bude mít připomínky a já jako kolega z branže u toho mohu být. Prohledal jsem své kapsy, ani cent! Tak abych nevypadal trapně, slušně jsem poděkoval, rozloučil se a odjel na letiště. V podvečer odlétalo letadlo přes Amsterdam do Prahy.

S Ustinovem jsem se znovu potkal v zimě 1969, právě se nám podařilo uvést v Realistickém divadle hru, kterou jsem viděl v Lincoln Centru. Ještě předtím jsem v olomouckém Divadle Oldřicha Stibora režíroval jinou jeho hru *V půli cesty na strom* (1968), a později jsem ji uvedl také na Smíchově. Hlavní roli hrál Valtr Taub, který zakrátko začal hostovat na rakouských a německých scénách, v Berlíně, v Hamburku i Mnichově, do své smrti v r. 1982 také hrál ve vídeňském Burgtheatru.

Hra *Neznámý voják a jeho žena* má pozoruhodný příběh: kolem hrobu neznámého vojína je velká sláva s proslovy a v tu chvíli neznámý voják vyleze na

PETER USTINOV

13 Rue Vienne

Paris 16^e.

870-86-25

5 Nov 69

Dorogoiissimo František and
Friends

Like most information today, the
one about my lying in hospital is false.
Perhaps I will one day have to admit
it having been in hospital, in order to
help those who began the rumour, but for
the moment at least it is untrue. I
have been away in Iceland, Norway etc etc
which cannot really be confused with a
clinic, but it is the reason I have not
written before. I will be in Prague on
the 15.12.69 if you still wish it, and
with the greatest pleasure
Ever, to all of you *P. Ustinov*

Dopis Petera Ustinova: píše, že není nemocen, že je to fáma,
a do Prahy na premiéru Neznámého vojína přijede;
reprodukce z archivu autora

světlo boží. Nepoznán, vždyť je to přece neznámý vojín, poslouchá řeči potentátů. A tváří v tvář té falši a nicotnosti se odehraje prostý lidský osud, život a smrt člověka. Ustinov hru koncipuje jako neustále se opakující koloběh přecházející z doby do doby, od narození: život, válka, smrt. A nad tím ta nesmyslná vyznamenávání a velké politické hry.

Peter Ustinov právě dostal dalšího Oscara, v době naší premiéry zrovna cestoval někde mezi Mexikem a Vídní, a že se rád zastaví v Praze. Jeli jsme mu naproti na letiště, v ruce měl nepatrnou taštičku a houslový futrál. Celníci se ptali, co bude v Praze dělat, on že koncertovat a druhý den hned jede domů, proto že je nalahko. A strkal jim stále ten futrál pod nos. Odbavili ho, zřejmě pro jeho ruské jméno nic neprohlíželi a málem salutovali, ostatně Ustinov měl zjev přímo carského důstojníka. Přijeli jsme do divadla, Ustinov položil šibalsky futrál na stůl. Otevřel ho, v něm láhve whisky a koňaku, konzervy s cizokrajnými nálepkami, dokonce přibory. Prý pohoštění pro soubor, po premiéře! Představení se mu líbilo, publikum živě reagovalo v kontextu doby, poseděli jsme, popili, ale moc veselo nebylo. Peter byl unavený z cesty a doba v tom roce po sovětské okupaci taky nebyla povzbuzující.

Potkal jsem se s ním ještě jednou začátkem devadesátých let. V roce 1991 přebíral od Karlovy univerzity čestný doktorát a na tu slavnost jsem byl taky pozván. Velvyslanectví zřejmě zvalo lidi podle Ustinova přání. Peter měl velmi chytrou slavnostní děkovnou řeč. A našel čas i na pár slov se mnou, nic z našich setkání nezapomněl, měl jsem pozdravovat spoustu lidí. I Valtra Tauba, ale ten už v té době byl na pravdě boží.



*Zřejmě učím Valtra Tauba hrát karty, podle toho, jak se tváří,
se mu asi mnoho nedařilo; foto archiv autora*

Léta v divadle na levém břehu Vltavy

Po návratu ze své montrealské mise už byla cítit zvláštní společenská, ale především politická atmosféra. Bylo po sjezdu spisovatelů, kde Pavel Kohout a Ludvík Vaculík velmi nahlas popsali marasmus české politiky, a co to dělá s národem. Režíroval jsem v té době v Divadle S. K. Neumanna v Libni ruskou hru Jevgenije Zamjatina *Blecha* (1967). Zamjatin byl zvláštní autor, profesí lodní inženýr. Patřil ke konstruktérům slavného sovětského ledoborce Krasin, který v roce 1929 zachránil Nobileho výpravu k severnímu pólu a našeho vědce Běhounka. Na inscenaci jsem spolupracoval s talentovaným dramaturgem Jiřím Flíčkem. Ten mi jako znalec ukázal původní Libeň, v té době tu ještě žil Bohumil Hrabal. A v roce 1968 jsem s Jiřím spolupracoval na dramatizaci Chevalierových *Zvonokos* (1968). Ale po sovětské okupaci Flíčka odevšad vyhodili, nakonec utopil svůj život v alkoholu a skončil jako noční vrátný. Jednou mi napsal „Tady mám klid, tady si můžu popovídat se svými přáteli, s Dostojevským, Gogolem...“

Blecha měla rozporuplné kritiky, motivované hlavně politicky, zvláště tvrdá vyšla v Kulturní tvorbě. Redaktor hodnotil především „problematického“ autora, to, že byl emigrant, zda se taková hra vůbec má hrát. Přitom Zamjatin k emigraci donutili, na poslední chvíli mu umožnili vyjet za hranice, klidně mohl skončit v gulagu. Napsali jsme tomu redaktorovi dopis, že byť Zamjatin skončil ve Francii, nemění to nic na tom, že je dobrý autor. Přitom si onen kritik, nebudu ho jmenovat, sám v padesátých letech při procesu se Slánským okusil dlouholeté vězení a málem skončil na šibenici. Odepsal nám, že i přes svou tragickou zkušenost s režimem raději žil v komunistickém koncentráku než v kapitalistické svobodě. Neuvěřitelné myšlení, nad tím rozum zůstává stát. Byl to přitom velmi slušný člověk.

Chevalierovy *Zvonokosy* byly u Realistů mou poslední prací před sovětskou

okupací. Byla to lehká oddechová komedie a divadlo pokaždé vyprodané. Potom, co do Prahy vjeli Sověti, se čekalo, jak budou divadla i diváci reagovat, co v té situaci hrát. Někdo přišel s nápadem, že by se neměly hrát ruské a sovětské hry, jako by Gogol či Čechov mohli za to, že nás Brežněv obsadil. Jenže co se nestalo? Ze *Zvonokos* byl hit! Narváno, nabito, lidi se rvali o lístky, bavili se i na místech, kde jsme to nečekali. Příběh o sporu mezi nadějami a zatuchlým zpátečnictvím, navíc scéna, kdy vojsko obsadí Zvonokosy, se náhle promítla do naší okupační reality. V inscenaci nebyla jediná „politická“ konotace, ale doba si hru našla.

Také jsem režíroval v Divadle Rokoko. Poznal jsem se tam s velmi talentovaným hercem, režisérem a na tu dobu mimořádným managerem Darkem Vostřelem. Zahrál mi znamenitě v inscenaci *Kat* a jeho mydlář (1968), což byla satirická komedie od Jiřího Supa Žáčka. Vostřel i Žáček po sovětské okupaci už do divadla nesměli.

V říjnu 1968 jsem režíroval Tylova *Jana Husa*, to už skutečně bylo demonstrativní představení, člověk intelektuál proti moci. Nešlo nám o historické pojetí Husovy postavy, ale o téma svobody a svobodného projevu. Po představení lidé vstávali, zpívala se hymna, diváci vtrhli na jeviště a nadšeně Husovi tiskli ruce, vlastně Jiřímu Adamírovi, který ho hrál, zcela si v tu chvíli personifikovali herce s hrdinou hry. A na domovské scéně jsem také režíroval skvělé tituly, např. hru amerického autora Williama Inge *Neboj se, miláčku*. V originále se to jmenovalo *The Dark at the Top of the Stairs* (1975). A ještě předtím jeho *Come Back, Little Sheba*, což jsme česky pojmenovali *Vrať se, Sábinko!* (1972). Sábinka byl pes, co utekl hlavní představitelce. Ale především to byla hra o notorickém alkoholikovi, doktůrkovi, spíše masérovi, který se v deliriu choval jako zvíře. Léčil se, ale byl už z něho vyhaslý muž, pil jen džusy s vitamínem a své ženě odpovídal pouze „Ano, miláčku, ano, miláčku!“ Vlastně to byla hra o zoufalé lidské samotě.

Dodnes mám před očima jednu scénu: je nádherný májový podvečer, v rádiu hrají Ave Marie. Jana Dítěťová jako manželka sedí u stolu, louská ořechy a ve vedlejší místnosti její muž (hrál ho skvěle Josef Vinklář) bezmyšlenkovitě pije ten vitamínový džus. Ona: „Miláčku, to děťátko, které jsme měli, by dnes už bylo velké, kdyby neumřelo, že?“ A on na to své „Ano, zlato, ano.“ A ona zas: „Ale my se přece milovali,“ a on zas to své ano, zlato. Dítěťová pokračovala: „My jsme se milovali...“ Do toho louskání ořechů a Ave Maria se Janě zlomil hlas, v tom zvuku byla celá beznaděj z hrozného manželství, dokonce i ten pes utekl - „.... a nikdo o tom neví!“ Ten drobný herecký detail byl na celý román, někdo by potřeboval napsat další dvě jednání, ale Janě stačila chvíle obrovské životní pravdivosti. Takovou jsem v životě zažil jen párkrát.

Hru jsme natočili i pro televizi. Recenzent Rudého práva na ni napsal zdrcující kritiku, že na obrazovky americké příběhy o notorických alkoholících nepatří, psala se 70. léta. Jedna moje známá mu pak napsala, že to téma může být živé i u nás. Ale on jí odpověděl, že bez ohledu na téma hry přece nebude propagovat divadlo a herce, kteří v roce 1968 zradili! To byl přece argument hodný tehdejší kritiky! Ta zášť šla tak daleko, že když jsem po letech hledal nějaké materiály k televiznímu medailonku Jany Dítěťové, zjistil jsem, že inscenace byla dokonce vyřazena z archivu a smazána.

Sabinka měla ještě další zvláštnost. Kolem premiéry se nám mělo narodit dítě a nevěděli jsme, zda syn nebo dcera. A otázkou bylo i jméno. Jana Dítěťová to rozřešila za nás, a bravurně. Když to bude holka, tak Sabina! Takže má naše dcera cosi společného s tou inscenací, kterou jsme měli moc rádi. Po letech si Sabina s Janou Dítěťovou zahrála v televizní inscenaci. Začínající sestřičku, Jana hrála hlavní staniční sestru, v jedné situaci ji učila převlékat příkrývky a polštáře. Po natáčení Jana prohlásila: „Vidíš, Sabinko, dala jsem ti jméno, a teď ti ještě dávám něco užitečného pro život.“

Rád vzpomínám na představení Moliérova *Tartuffa* (1973). Jednak pro zna-

menitý překlad Evy Bezděkové, jednak pro neobvyklé obsazení. Orgona hrál skvěle Jiří Adamíra. Orgon se tradičně hrával jako postava komická a směšná, sám jsem to tak mnohokrát viděl. Ale při podrobném čtení nás zaujalo, že by to také mohl být statečný a mimořádně slušný člověk, skrývá přece osobní korespondenci přítele, který musel emigrovat před králem. Orgon se proto domnívá, že mu do bytu nasadili fízla – Tartuffa, a má strach, že v nebezpečí je celá jeho rodina. Téma příznačné pro tu dobu. Výborná byla Jana Dítětová jako Dorina, Josef Vinklář jako Tartuffe a Dalimil Klapka v roli „společenského kritika“ Kleanta.

V roce 1977 jsem v Brně režíroval hru *Nestřilejte bílé labutě*, skvěle se mi pracovalo s Vlastou Fialovou a Ladislavem Lakomým. A v Městských divadlech pražských Šafránkovu hru *Střelba na reklamního textaře* (1978), zvláště rád vzpomínám na spolupráci s hercem Svatoplukem Benešem. Ale ze sedmdesátých let mám další skvělý zážitek. S dr. Evou Soukupovou jsem viděl na festivalu Divadlo národů v Hamburku inscenaci podle Tolstého povídky *Příběh koně* v režii Georgije Tovstonogova. Strhující zážitek, dámy v toaletách a páni ve smokingu přelézali do potlesku rampu jeviště a objímali herce! Leningradské divadlo s touto inscenací sjezdilo půl Evropy, také ji hráli v Praze. Se vznikem této inscenace je spojena pěkná historka: Tovstonogov režíroval po Evropě a do svého divadla se vracel, jen aby určil další práci. Dva jeho asistenti mu navrhli, že by rádi dramatizovali tuto Tolstého povídku. Nebyl proti, při další návštěvě mu ukázali výsledek práce. Tovstonogov netrpělivě popocházel hledištěm, najednou ho to ale začalo zajímat, tak si sedl co nejbližše jevišti a zapálil si cigaretu. V malé pauzičce pak přisedl jeden z asistentů, a cože tomu Mistr říká. Tovstonogov se na něj ani nepodíval, jen gestem naznačil, že obtěžuje. A zaujat jevištěm pronesl: „Uchadí, maladoj člověk! Uchadí! Tipěr rabótať budu ja!“ Sám tuto později slavnou inscenaci dokončil.

V 80. letech minulého století jsem dostal úžasnou příležitost spolupracovat

s novými českými autory. To pak byla skvělá a poměrně dlouhá kapitola mé umělecké práce. Autorů byla celá řada a naplňovalo mě to něčím novým. Měl jsem pocit, že se vydávám po cestě, kterou přede mnou ještě nikdo nešel. Často pak ty hry přejímala další česká divadla a já měl intenzivní pocit, že jsem u něčeho, co má další smysl. Jedním z autorů byl Jiří Šotola, už byl na indexu a nesměl vůbec nic. Ale dramaturg Zdeněk Dinter se spojil s dalším dramaturgem, Milanem Calábekem, a ten se uvolil, že novou Šotolovu hru „pokryje“ svým jménem. Scházeli jsme se, aby nás nikdo neviděl, aby někdo nevyčúchal, odkud vane vítr, v divadle se vždycky všechno roznese... Podařilo se, kromě dramaturgů se to nikdo nedozvěděl, možná ředitel Palouš měl nějaké tušení. Konspiraci jsme dotáhli až do konce, po představení se na jevišti coby autor děkoval Calábek a Jiří Šotola mu tleskal z poslední řady na balkoně.

Hra se jmenovala *Zázrak na louži* (1973) a byla první částí počínajícího dramatického triptychu, pojednávala o době císaře Karla IV. S Jiřím jsem spolupracoval na celé řadě jeho her, znamenitý a krásný byl *Ajax* (1977), společenský příběh o lidské samotě. Další hra, *Cesta Karla IV. do Francie a zpět* (1979), byla o poslední cestě českého krále, při níž se chtěl ujistit, jak bude vypadat Evropa po jeho smrti. Rovněž skvělá hra. Při generálce nám ji zakázali. Přišel to oznámit pracovník Divadelního ústavu, cosi vysvětloval, že to prý není komedie, jak by měla být, že by to lidi neměli brát tak vážně, že se smějí, což by neměli. Prý jsou to samé narážky, snad na cestu prezidenta Husáka, kterou právě podnikal do Německa? Že by ho to mohlo připomínat. A konečně argument jednoho známého historika, který si všiml autorské poznámky - Karel IV. se láskyplně podívá na svého syna Václava a pohládí ho jako svého milovaného psíka - to přece nejde, aby tak významný král jako Václav IV. jako pes lezl po zemi a nechal se hladit po krku.

A hra dostala roční distanc. Premiéru měla až v roce 1979, ale pak se hrála víc než stokrát, uvedena byla nejen u Realistů, ale na mnoha českých scénách.

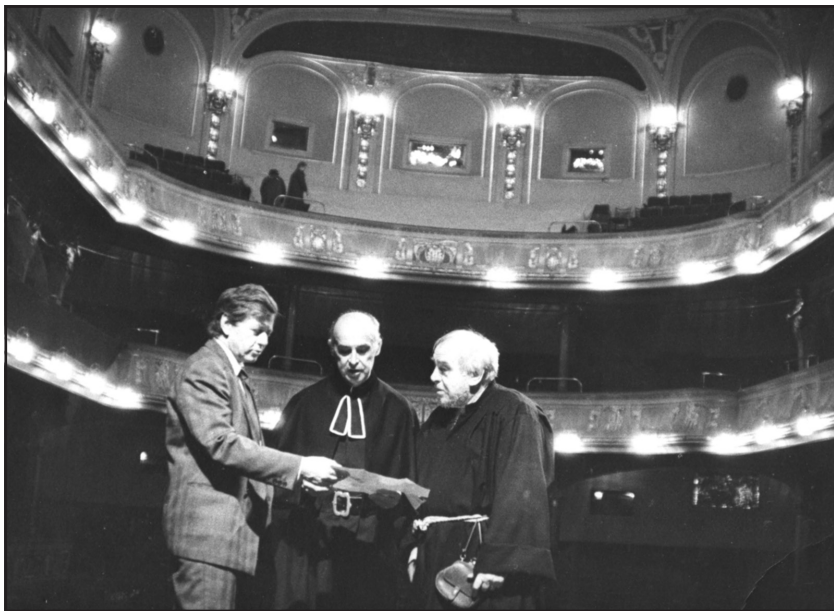


*S Jiřím Šotolou, Otou Skleněčkou a Janem Duškem, uprostřed Věra Kubánková;
Cesta Karla IV. do Francie a zpět, Realistické divadlo; foto archiv autora*

Spousta her, i jiných autorů, třeba Ivy Procházkové, měla podobný osud. Skvělá villonovská hra Daniely Fischerové *Hodina mezi psem a vlkem*, v roce 1979 ji u Realistů inscenoval Luboš Pistorius, musela na deset let do trezoru. Teprve na jaře 1989 se stala prvním představením spolku Kašpar Jakuba Špalka v Řeznické ulici. Ani mně se nevyhnuly podobné problémy, na představení Ajtmatovovy hry *Výstup na Fudžijamu* (1974) bylo vždycky plno, ale po každé repríze přišla zpráva, že se už nebude hrát. Příští představení bude zase pro komisi, která posoudí, co dál... A pak přišel příkaz z Národního výboru hlavního města Prahy, že se hra zakazuje. Jak bylo zvykem, příkaz byl nepodepsaný. Kauzu *Fudžijama* uzavřel až osud, po několika reprízách zemřel Vladimír Stach, jeden z hlavních představitelů, a tak byl důvod, proč hru stáhnout.

Šotolu jsem samozřejmě obdivoval i pro jeho romány, především *Kuře na rožni* či *Tovaryšstvo Ježíšovo*. Pracovali jsme spolu na celé řadě jeho textů, mezi nimi byl třeba *Zázrak na louži* (1973), *Ajax* (1977), *Možná je na střese kůň* (1980), *Bitva u Kresčaku* (1982) a *Padalo listí, padala jablíčka* (1985). V Národním divadle pak *Pěší ptáci* (1981) a k výročí K. H. Máchy inscenace *A jenom země bude má* (1986). Na Vinohradech jsem v dramizaci Jaroslava Votršého inscenoval *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1990).

Každý rok začátkem srpna, rovnou z Jiráskova Hronova, jsem většinou odjížděl k Jiřímu na chalupu. Měl ji v takovém bohulibém a zadumaném kraji poblíž Skutče, u Košumberka. Po mém příjezdu vždy následoval rituál: byl vlahý letní večer, seděli jsme při svíčce na zahradě, na stole talíř s mým oblíbeným nakrájeným uzeným jazykem. A hora čerstvě nastrouhaného křenu, několik lahví dobrého vína. Jiří mi dlouho do noci četl první verzi nové hry. Přes údolí táhla řídka mlha, hrad Košumberk byl tajemně osvětlen měsícem. Občas bylo slyšet, jak do trávy padají letní jablka, v dálce zářila bílá silueta hřbitovního kostelíka. „Tam bych chtěl ležet, tam na tom hřbitůvku, pod tím kostelíčkem, tady jsem doma,“ snil Jiří ve chvílích mlčení, „při pohřbu by mi hrála jen obyčejná trubka.“



*S Otou Sklenčkou a Vlastimilem Fišarem na zkoušce Tovarýšstva Ježíšova,
Divadlo na Vinohradech, 1990; foto archiv autora*

Za několik let, před začátkem zkoušek na *Tovaryšstvo Ježíšovo*, jsme mu to mohli splnit, recitoval jsem nad jeho čerstvým hrobem Máchovy verše *A jen země bude má*, do mlhy hrála trubka písničku *Ně darovalo děvčátko prstýnek zladený...* Do programového bulletinu Vinohradského divadla jsem tehdy napsal nekrolog: *Bylo to na podzim roku 1956, v redakci Května, v přízemí starého smíchovského činžáku, jsem měl možnost číst jeho verše. Báseň Člověk v tomto roce tenkrát nemohla vyjít. Mám dodnes její výtisk z vyražené korektury – jako by byla obrazem postojů, s nimiž jsme na divadelní fakultě vstupovali do života:*

*Jako by se nic nestalo – dál lidé neteční a zkameněli
v svých kancelářích pnou se vzhůru, těžké zlaté jmelí
jako by se nic nestalo – dál z rádia kdos známé věci krouží,
básníci plovou si v své šťastné teplé louži
a nad publikem, které zdola civí na ně,
jdou hochštapleři po tenounkém laně...*

První hru s názvem *Orfeus* napsal pro Divadlo na Vinohradech, režíroval ji František Štěpánek. Už se pozapomnělo, že Šotola vystudoval režii a po DAMU působil v Hradci Králové a v Šumperku a že nebyl špatným režisérem. Jeho profesorem byl Jiří Frejka. Na Vinohradech mu Šotola několikrát asistoval a přebíral večerní dozory. Měl k němu hluboký vztah a s jeho tragickou smrtí se nikdy nesrovnal. Frejka ho občas pozval do kanceláře, kde pak hodinu nebo dvě mlčel. „S vámi se mi krásně mlčí,“ prohlásil, když se ho Šotola ptal, co to má znamenat. Šotola také často vzpomínal, jak při své první vinohradské premiéře dostal na jevišti velký věnec. Po děkovačce, cestou do zákulisí, ho upozornil rekvizitář, že věnec musí vrátit, neb je rekvizitní. Na jedné z repríz své hry seděl na krajním místě v řadě a jakýsi pán se na něj před koncem představení obrátil s důvěrným dotazem: „Prosím vás, kdo tohle mohl napsat?“

Šotola měl smysl pro humor, sebeironii a pokoru stejně velký, jako byl jeho talent. Později se jeho jméno vytratilo z literatury a knihoven, nesměl publikovat.



*Nad hrobem Jiřího Šotoly, pochovali jsme ho na tom malém hřbitůvku,
kam světlo měsíce, co vychází nad Košumberkem, svítí nejjasněji;
foto archiv autora*

Teprve 6. května 1989 byl jmenován zasloužilým umělcem. Při slavnostním aktu ve Valdštejnském paláci však zůstala jeho židle prázdná, neměl štěstí svých o generaci mladších literárních druhů poctu přijmout, ani se o ní dozvědět. Ten den ležel v nemocnici, díval se na mě, ale jeho oči už viděly jiné světy, jeho ruka se občas zvedla, jako by ukazovala nějaký cíl, k němuž bylo třeba ještě dojít.

Ale už nebyl sám, postavy z jeho divadelních her k němu přicházely jedna po druhé, snad aby bylo trochu veselo. Matěj Kuře dělal kozelce a bečel jako beran, dokonce přivedl ztracenou divadelní společnost. Anda a Fanda přinesly petrklíče, Johan s křídlovkou v ruce utěšoval „Neboj se, sluníčko bude zase zapadat a v údolí bude tíško, zeleno, při zemi potáhne bílej kouř a já budu troubit, až se to bude rozlíhat k hořejšímu mlejnu.“ A Jan Lucemburský z dálky volal „Kde je dáma? Když jde rytíř do boje, vždycky je v okně dáma.“ Královna Isabela tiše vklouzla do pokoje: „Je tam kašna - a včely, z dálky hučí řeka. Neslyšíš? Milovali jsme se, až nám kůže hořela, ale ráda tě mám až teď.“ A docela blízko už byla křížová výprava dětí ke svým jeruzalémům, Johánek z Pomuku utekl z mučidel, Marcel Flanderka a Róza Rio hledali na stropě svou šťastnou hvězdu, Anna šeptala svému Kadetovi „Neopouštěj mě, vojáku! Jen čtrnáct dní. Dvanáct. Aspoň tři. Jen ať si hrám!“ A hrabě Chotek poslal varování „Do pravdy neračte strkat nos,“ ani advokát Duras z Litoměřic nemohl chybět: „Národ se vzmáhá! Národ sílí! Učí se žít - a co vy? Komu jste byl co platný?“ Hlasem zvonů se přidal Karel IV., Otec vlasti: „Z pole válečného se někdy utíká. Ale z pole, kde jsme zaseli hrách, nikdy - i když zarůstá šfovíkem...“ A ptáci, mnoho pěších ptáků. Z dálky přináší vítr hlasy, jen Marie z Košumberka nepřijela. Nebylo to zapotřebí. Věděla, že básník je již na cestě k ní...

Že byl Šotla vtipným ironikem, o tom svědčí jeden z dopisů, které pečlivě uchovávám. Napsal mi ho v půli srpna roku 1988 nebo 1989, právě skončil Hronov: „Milý Františku, podávám zprávu, co je se mnou: Se mnou není zajímavého nic. Byl jsem dva dny v Praze, ale Tys byl v Hronově. Pak jsem čekal, jestli se tu cestou z Hronova nezastavíš, ale Tys zřejmě tušil, že nemám

jazyk (uzený), a tak ses nezastavil. Taky jsem od Tebe dostal pohled z České Skalice. Nebo to bylo odjinud, už nevím, protože vnuk ten pohled rozžvýkal. – Začal jsem psát román a jde mi to pomalu, protože mě bolí cemr. Možná už také začínám být dementní. Nikde jsem za celé prázdniny nebyl, akorát jednou v Litomyšli, za Bohdanem Kopeckým, vlastně ne v Litomyšli, nýbrž u něho na chalupě, byl střízlivý a zavařoval malinovou šťávu. Tak trapně končí generace. Přijedu do Prahy kolem 10. září, ozvu se. Řediteluj dobře, Kvapil se na Tebe dívá. Mnoho pozdravů celé rodině. Tvůj Jiří Šotola.“ Bohdan Kopecký (1928 - 2010) byl významný český malíř a grafik, v době normalizace zakázaný. Proslavil se obrazy krajiny Mostecka, sám byl v mládí horníkem. V době „zakázanosti“ žil v rodném městě Litomyšli.

V Národním divadle

Umělecký šéf Národního divadla Václav Švorc mě v roce 1979 požádal, abych pohostinsky režíroval nějakou sovětskou hru, nezajímavou, nudnou, vůbec se mi nelíbila. Práce v Národním divadle mě samozřejmě lákala, tak co s tím, termín, kdy jsem měl nabídku potvrdit, se blížil. Na poslední chvíli se objevil režisér Josef Pala a přinesl svůj zbrusu nový překlad hry Viktora Rozova, spoluzakladatele slavného moskevského divadla Sovremenik, které vedl režisér Oleg Jefremov. Rozovovy hry se úspěšně hrály v mnoha zemích, i na Západě, a u nás snad ve všech divadlech. *Hnízdo tetřeva hlušce* mě okamžitě chytilo, byla to, jak se tehdy říkalo, velmi kritická hra, o rodině významného občana. Dostal rozměrný reprezentační byt, kam vodili i zahraniční návštěvy, aby viděly, jak žije současný sovětský člověk. Hra to byla o člověku, který se snaží zalíbit, kde může, žije ale ve strachu, aby se nikdo nedozvěděl, že jeho dcera je hluboce věřící a syn záškolák trpící pocitem marnosti a frustrací nové ruské generace.

Švorc se dlouho rozpokoval, ale protože nezbývalo moc času, nechal se nakonec přesvědčit. Znovu si hru přečetl a udělal všechno, aby inscenace nevzbudila „nežádoucí pozornost“. Neobjevila se jediná anonce, žádná fotografie, plakát nebo reklama. Hráli se v Laterně Magice, na pobočné scéně Národního divadla, a v inscenaci excelovali Martin Růžek, Petr Štěpánek, Klára Jerneková. Měla velmi slušné recenze, ale s kauzou „Rozov“ ještě nebyl konec. Po roce jsme s Ladislavem Vymětalem a ještě jedním pracovníkem DILIA jeli na studijní cestu do Moskvy, potkali se a hovořili s řadou skvělých autorů, s Gorinem, s Radzinským, Rozčinem i Gelmanem. Připadali nám však trochu chladní. Jeden z nich najednou povídá: „My se s vámi rádi sejdem, ale proč chodíte stále ve třech? U nás ten třetí většinou nebývá umělec, ale informátor.“ Sovětská praxe nebyla nikterak odlišná od naší.

Bariéra nicméně padla a večer s nimi byl přátelský, měli jsme podobné pro-

blémy a dobře jsme si porozuměli. Za nějaký den mě pozvali, abych navštívil VAP, což bylo něco jako naše DILIA. A že se mnou chce mluvit Rozov, nu, byl jsem velmi potěšen. Hned se mě ptal, zda se jeho *Hnízdo* v Praze hraje a kdo to režiruje, jaký má hra ohlas. Říkám, že hraje, pražské publikum ji nadšeně bere – a režisér stojí před ním. Rozov málem upadl úžasem a potom říká: „Slyšel jsem, že i v tom vašem stranickém tisku, Rudém právu, vyšla poměrně kladná kritika? Nemohl byste mi ji poslat? Tady mi tu hru zakázali! Třeba by mi to pomohlo.“ A došlo na kouzlo nechtěného, kdyby to na obou stranách hranic nebylo k pláči, bylo by to určitě k smíchu. Ale nebylo, ještě dlouho.

Švorce jsem byl po roce požádán o druhou pohostinskou režii v Národním divadle. Měl jsem připravit Šotolovy *Pěší ptáky*, takže jsem nabídku s nadšením přijal. Šotola v Národním, na scéně Stavovského divadla! Tam nejraději, nádherná hlavní budova ND mi vždycky připadala trochu odcizená a slavnostně odtažitá. Ve Stavovském jsem se cítil mnohem lépe. Navíc tu začala jedna z etap českého divadla, tady byl u svých her Tyl a Klicpera! Velké jeviště, ale intimní prostředí na rozdíl od monumentálního prostoru budovy u Vltavy. Ve „Staváku“ se dalo hrát i civilními prostředky. Do Národního jsem chodil s úctou, ale ve Stavovském měl pocit, že se před vstupem na jeviště musím vyzout.

Hostujícímu režisérovi se vždycky nabízelo obsazení především z herců, kteří právě nějakou dobu nehráli a byli volní. Ti, které mi nabízeli, se do *Pěších ptáků* nehodili, ale ne proto, že by nebyli dobří, měl jsem jinou představu. A na mnoha setkáních s vedením poukazoval, že to nedopadne dobře, ani Šotolovi se obsazení nezamlouvalo. Nezbylo než se obrátit přímo na ředitele Národního divadla, byl jím tehdy Jiří Pauer, velká umělecká osobnost, vynikající skladatel, který dříve vedl Českou filharmonii. Hledal jsem u něj podporu. „Zavolej tak za tři dny,“ povídá. A za tři dny to bylo vyřešeno. V obsazení všichni, které jsem chtěl, Munzar, Lukavský, Vášová, Nedbal, Bohdanová, Somr, Havelková, Filipovský, Navrátil! Skoro jsem se zbláznil radostí. Kdybych vyhrál

milión, nebylo by to nic proti štěstí, s kterým jsem mohl začít zkoušet hru svého oblíbeného autora, s takovými bardy a na jevišti Stavovského divadla!

Při premiéře jsme se Šotolou seděli v lóži, zeptal se najednou, jak dlouho mi jako režisérovi trvá po premiéře radost, tedy když to dobře dopadne. Trochu mě zaskočil. Říkám, že moc dlouho ne. Pak představení skončilo, šla jedna opo-
ma za druhou. Obrátím se k Šotolovi: „Tak vidíš, a je po radosti, teď půjdeme do zákulisí, budeme se děkovat a chovat oficiálně.“

V Hudebním divadle v Karlíně jsem režíroval hru podle W+V, jmenovala se *Znám Dona Juana* (1981). A při tom jsem poznal legendárního dirigenta Karla Vlacha. Na koncerty jeho orchestru jsem chodil už v mládí. Byl skvělý ironik, uměl si dělat legraci z operetních kolegů, především kvůli jejich herec-
tví. Ale byli tu i Gala Macků a Ladislav Županič, herci s velkým smyslem pro tento žánr. V Karlíně mě také zasvětili do některých pověr, které v činohře neplatí. Když např. tenorovi praskne knoflík u kalhot, určitě se objeví nová subreta. Když praskne subretě knoflíček u podprsenky, bude brzo angažován nový tenor. V Karlíně uváděli *Baladu z hadrů* (1984) a Nelly Gaierová, hvězda divadla, hrála Žebračku. Na generálce se oproti očekávání objevila v kožichu, obtěžkána šperky. Režisér Karel Jernek na ni z hlediště volal, co to má zname-
nat? Paní Gaierová došla na forbinu a prohlásila, že sice hraje žebračku, ale ta je ve skutečnosti zchudlou hraběnkou: „To jste si nevšiml, pane režiséře?“
dodala.

Václav Švorc skončil jako šéf činohry Národního divadla ještě před premi-
érou *Pěších ptáků*. Novým šéfem se stal Jaroslav Fixa, který mi nabídl smlouvu k angažmá. Byť jsem v ND už měl za sebou dvě inscenace, byla to proti Rea-
listickému divadlu velká změna. Obrovské prostory, obrovský soubor, někteří herci se na jevišti spolu léta ani nepotkali. I tehdy se vedly tradiční spory, jaké má Národní divadlo být, ostatně takové se vedly už od jeho počátků, od památ-
ného roku 1883 bylo Národní divadlo stále „v krizi“. A opět se diskutovalo, kdo

za to může, o jakou krizi vlastně jde, a zda nemá být Národní divadlo rozděleno na několik divadel a zdali idea Národního divadla už není mrtvá.

Takové debaty mě mýjely, myslel jsem jen na to, jak v tom nádherném prostředí a se skvělými herci budu pokračovat ve své práci. Někteří mě vítali srdečně, někteří jaksi společensky, někteří samozřejmě s vědomím, že jsem režisér, který může ovlivnit jejich osud. Režisér přece obsazuje role. Zásadní rozdíl mezi mou zkušeností s malým souborem a souborem takhle velkým nebyl jen ve ztížené komunikaci, byl i v jeho samotném složení. Režiséři Národního divadla co rok či dva doporučovali k angažmá v Národním divadle herce z oblasti či jiných pražských divadel, když je zaujali nějakou vynikající rolí. Herci byli samozřejmě nadšení, že získali úctyhodné angažmá, ale jiný režisér je pak do zajímavějších rolí už neobsadil. Protože patřili do jiného „klanu“. Hráli pak role střední a menší, najednou byla jistota a sebevědomí pryč – a necítili se být členy „souboru“. Dokonce to platilo i u herců staré generace Národního divadla, také často říkali, že jsou jen „u Národního“. Scházela týmová soudržnost, na jakou jsem byl zvyklý u Realistů, objevila se jen při některých inscenacích.

V roce 1982 jsem tu režíroval Čapkovu *Matku* s Jiřinou Petrovickou v hlavní roli. Říkalo se, že ji měla hrát Dana Medřická, že si tu roli Petrovická politicky prosadila, ale nebyla to pravda, musel bych o tom něco vědět. Medřická právě se svým španělským partnerem Artemiem Preciosou Ugarte prožívala nádherné osobní chvíle v jeho rodném Španělsku, ani by nemohla zkoušet. A manželství jejího „babího léta“ bohužel trvalo pouhý rok, Dana Medřická v lednu 1983 zemřela...

V *Matce* skvěle hráli i další herci, Štěpnička, Lukavský, Řanda, Petr Štěpánek a Petr Kostka, také Václav Postránecký. Tu inscenaci jsem měl moc rád, hráli jsme ji i na zájezdu v Moskvě, na Dnech československé kultury, v Malém divadle. Bylo jedním ze základů ruského divadla, existovalo od roku 1830. Tady se hrály premiéry Ostrovského, Puškina a Lermontova. Hned u vchodu byla síň

slávy s portréty slavných herců, za léta jich byly stovky. Divadlo mělo zvláštní hlediště, rovný parter a řadu trojúhelníkových vyvýšených stupňů, tam si sedalo sociálně různé publikum. Nejnižší lepší lidi, pak úředníci, nad nimi studenti a ještě výš vojsko. Člověk se vlastně dotýkal něčeho magického, historie ruského divadla, o níž jsem dosud jen něco četl, a tady byla na dosah.

Projevíl jsem přání setkat se s dramatikem Alexandrem Gelmanem. Znal jsem jeho hry, především skvělou *Lavičku*, četl jsem ji ve Šrámkově překladu. Nebyl to ten známý překladatel Vladimír Šrámek, ale výtvarník v jakémisi berlínském divadle. Překlad byl ale výborný. Ovšem na *Lavičku*, alespoň to tvrdila, měla copyright také překladatelka Jana Klusáková. A že ji nelze hrát v jiném, než v jejím překladu. Měl jsem zájem o ten Šrámkův a chtěl jsem o tom s autorem mluvit, zda by mi dal osobní autorský souhlas. Gelman byl nositelem všemožných uměleckých cen a nebylo snadné se k němu dostat, požádal jsem proto naši průvodkyni o sjednání schůzky. Ale pochybovala, že by se to mohlo podařit, Gelman prý nikoho nepřijímá. Jednou o půlnoci mě vzbudila – „Tak chceš k tomu Gelmanovi?“ Zjistila, kde právě je, a že to tedy zkusíme.

Taxík nás odvezl někam do činžáku na kraji Moskvy, v pokoji malého dvou-pokojového bytu uprostřed klavír, křídlo. A ve druhém pokoji snad čtyřicet hostů, neskutečné množství jídla a pití. Byl jsem představen a Gelmanovi řekl důvod své návštěvy. On hned fanfarónsky: „Hele, vy jste režisér, tak vy musíte vědět, co chcete, s tím textem si dělejte, co chcete, dávám vám k tomu plné právo!“ A jak byl v ráži, vytáhl ze stolku časopis Těatr, kde byla jeho hra otisknuta, rázným písmem na její titulní stránku napsal, že trvá na tom, aby československou premiéru „pastavil režisjor František Laurin!“ Podepsal se a bylo to. Poděkoval jsem, ale on vylovil další časopis Těatr a napsal na obálku: „Tavarišč Klusak, ministr kultury Československaj respubliky, ja prašu vas, što by čechoslovackij preměr mojej piesy pastavil režisjor Laurin. Gelman!“ A bylo to na druhou! Ještě mám ty časopisy schované. K uvedení ale nedošlo, vedení Národ-

ního divadla se hra zdála příliš existenciální.

V Malém divadle byla spousta starých paní. Nebyly to ani uvaděčky, ani děžurné, jen tak seděly u stolečku pod jevištěm. A na dohled byl další stoleček, o kousek dál jiný, na každém lampička. Jen tak seděly a koukaly, jak okolo chodí herci... Prý to byly válečné veteránky nebo snad vdovy po vojácích, šlo o jakousi sociální podporu, po celou pracovní dobu v teple a za trochu peněz. Připomnělo mi to příběh českého dirigenta Zdeňka Chalabaly, který měl za ženu českou herečku Evu Klenovou. V letech 1956 - 1959 působil v Moskvě jako šéfdirigent ve Velkém divadle. Vyprávěl, že do toho divadla vedlo asi patnáct služebních vchodů, jeden pro úředníky, druhý pro techniky, třetí pro Mistry, další pro muzikanty a jiný pro balet. A tím posledním, patnáctým, mohl vejít pouze ředitel a umělecký šéf. Každý den musel Chalabala předložit služební průkaz, už to nevydržel a obořil se na vrátného: „Človče, vždyť mě znáte, nejdu přece do práce poprvé a jsem tady přece šéf!“ Vrátný mu prý odvětil: „Jistě Mistře, ale jak můžu v tuto chvíli vědět, zda jste ještě šéf?“

V roce 1983, při stém výročí Národního divadla, se šíleně spěchalo s dokončením rekonstrukce, hlavní budova byla zavřená už sedm let. Přibyla Nová scéna, původně koncipovaná jako galerie. A tak se přerézávaly sloupy, měnily celé zdi, jednou hotové se bouralo a zase stavělo nové. Měl tam vzniknout nový divadelní prostor, více než pro činohru specializovaný pro Svobodovu Laternu magiku. Ke slavnostnímu otevření historické budovy jsem zkoušel Jiráskovu *Lucernu*, ale ve Stavovském divadle. Už bylo také vyklizené pro nastávající rekonstrukci. Vynikající scénu mi udělal Ladislav Vychodil, kostýmy Josef Jelínek a inscenace měla mít dvě obsazení. Což ke klidu při zkouškách nepřidalo, každý z herců myslel na to, že právě on bude hrát tu „pravou“ premiéru. Na tak velkou inscenaci s dvojnásobným obsazením jsem na jevišti historické budovy měl kromě generálek pouhých osm zkoušek. A navíc zlobila nová technika, pořád se něco předělávalo, kolem stále nějací řemeslníci a jiní lidé, nevěděli jsme čas-

to, kdo kolem nás vlastně je. Občas to byli tajní policisté, hlídali, aby nepřišli nějakí nepovolání s nekalými úmysly. V divadle se totiž začalo krást, jako suvenýry mizely i kliky a vodovodní kohoutky. A rozšířila se obava, že by nějaký psychopat tu novou krásu mohl poškodit. Přijdu do zkoušky a z balkonu mě zdraví tajný: „Ano, vím, vy sem můžete, vy jste režisér...“

Každou chvíli někdo z vedení chtěl divadlo ukázat někomu významnému nebo příbuznému. Při generálce *Lucerny* sedí Rudolf Hrušínský jako Vodník na forbíně, říká monolog, jak zařízł ty štiky. A najednou se za ním otevřel horizont, do světél vešlo třicet lidí a jako přízračný průvod došli, rozhlížejíce se po divadle, až na tu forbínu. Nevydali ani hlásku a užasli – na vlastní oči vidí Mistra Hrušínského! Podíval se na mě, já na to nic, tak on taky nic a klidně pokračoval v monologu. Delegace beze slova vycouvala a zmizela, zkoušku jsme ani nezastavili.

Kromě Rudolfa Hrušínského hrál v *Lucerně* celý výkvět tehdejšího Národního divadla, Vladimír Ráž, Jana Hlaváčová, Čestmír Řanda, František Němec, Petr Štěpánek, Jana Brezinová, Vladimír Brabec, Josef Kemr, Luděk Munzar, Josef Somr. A přes všechny nepříjemnosti neklidné práce se inscenace podařila, byť byla poněkud akademická. Vše nějak souviselo s oficiálním znovuoctvřením divadla, což budilo nevoli, a nejen u disidentských kruhů, ale také u celé veřejnosti. O „novém“ Národním se pořád mluvilo, každý byl expert na všechno, třeba na dozvuk, a jestli se dá na Nové scéně vůbec divadlo hrát. Herci řešili věci, které s tvorbou neměly vůbec nic společného, Národní bylo najednou v palbě kritiky. Někdy oprávněné, ale bohužel se v ní nesmyslně směšovaly věci umělecké s politickými.

V den slavnostního otevření se hrála *Libuše*. Spousta lidí si na obnovené Národní divadlo chtěla sáhnout, podívat se dovnitř, alespoň do foyeru. Jenže kol dokola budovy, po chodníku až k Žofínu a zase zpátky, stála slavnostní stráž. Vojáci s puškami a nasazenými bajonety, snad k počtě Národního diva-

dla, snad na ochranu prezidenta Husáka, který se taky dostavil. Stovky občanů to rozčílilo, na dosah ke Zlaté kapličce se kromě majitelů vstupenek nikdo nedostal. Také jsem se musel prokázat, že jsem zaměstnanec divadla a navíc režisér, teprve pak mě pustili. Jako v Moskvě Chalabalu...

Ve Stavovském divadle jsem v roce 1983 režíroval Daňkův *Životopis mého strýce* (1983). Autora jsem měl rád, napsal řadu výborných her, i románů a filmových scénářů. S herci Realistického divadla jsem připravil televizní úpravu jeho dramatu *Válka vypukne po přestávce*, Daňek tam hru sám v roce 1976 režíroval. V roce 1981 jsem u Realistů inscenoval jeho *Zprávu o chirurgii města N.*, odtud se rozletěla do všech českých divadel. Myslím, že k tomu přispěla i naše inscenace, především řadou skvělých hereckých výkonů.

V Národním se domnívali, že *Životopis mého strýce* by měl režírovat Miroslav Macháček. Právě měl za sebou vynikající inscenaci jiného Daňkova textu, *Vévodkyně valdštejnských vojsk*. Ale Daňek si přál, abych hru režíroval já. Text nebyl snadný, šlo o kaleidoskop scén z člověčího curriculum vitae, hlavní postava byla rozdělena dokonce na tři osoby podle věku. Hráli je Rudolf Hrušínský, tehdy hostující Josef Vinklář a Václav Postránecký, jednu z ženských rolí Jana Hlaváčová. Od začátku jsem měl pocit, že zkoušení nebude jednoduché, což se zakrátko potvrdilo. Herec, který měl hrát kolekci drobnějších postav, chtěl hned na první zkoušce vrátit roli, že prý má důvody, proč hrát nemůže. Mohl je samozřejmě sdělit mně nebo uměleckému šéfovi už před zahájením zkoušek. Přijít s tím na prvním setkání celého obsazení znamenalo záměrné demonstrativní prohlášení s jediným cílem, práci na inscenaci zpochybnit. Nakonec v obsazení zůstal a zkoušelo se klidně dál.

Na jedné zkoušce jsem vycítil, že je cosi ve vzduchu. Po pauze, ty se řídily podle Rudolfa Hrušínského, byl diabetik a musel se pravidelně najíst - vystoupil jeden z herců: že se mu hra zdá divná, že by se měla přestat zkoušet, a nebo ji odložit. A ať ji autor přepíše. Dokonce se obrátil k Hrušínskému o podporu,

ten ale v klidu seděl na jakémisi sudu z dekorace, jedl svou polévku a po chvíli svou nezaměnitelnou dikcí poznamenal: „Mě nenavrtáš, já Františkovi slíbil, že to dozkouším.“ A byl klid. Krátce předtím mně nabídl tykání, čehož jsem si neobyčejně vážil. Potvrdil jsem si, že velká herecká osobnost může obrovsky působit na vlastní soubor, a to nejen svým uměleckým výkonem.

V Národním divadle jsem se také znovu setkal s profesorem Císařem, angažován byl jako dramaturg. Skvěle byl pro tuto práci vybaven, je i významným historikem českého divadla. Ale v té době nebylo snadné být dramaturgem naší první scény, musel počítat s celou řadou nejrůznějších požadavků, jak na uměleckou koncepci, tak na plánování repertoáru. A docházelo proto k nejrůznějším střetům. Kromě Jana Císaře tu byli ještě další dva dramaturgové, jistě kvalifikovaní. Ale měl jsem pocit, že se spíše snaží dokazovat svou vzdělanost, aby soubor od první zkoušky věděl, že právě oni do Národního divadla patří.

Rád vzpomínám na Ostrovského hru *Výnosné místo* (1885). Měla skvělé obsazení: Hrušínský, Kemr, Hlaváčová, Štěpnička a řada dalších talentovaných mladých herců. Příběh velmi silný a aktuální, byť autor hru napsal v roce 1856, o tom, jak systém zničí mladého člověka. Kvůli politickým názorům se s ním rozejde i vlastní žena. A tak jde o nějaké „výnosné místo“ prosit strýčka, vysokého funkcionáře, aby mohl vůbec žít. Jenže strýček se mu vysměje a pokoří ho, synovec odhodí veškeré zábrany a vmete strýci do tváře svou obžalobu carského režimu. V textu jsou desítky vět, které rezonovaly s režimem, v němž jsme v osmdesátých letech minulého století žili... O generálce přišel, jak bylo zvykem, pracovník Divadelního ústavu, a že by se mělo škrtnout to či ono. Že je to samozřejmě ruský autor, ale že by se to mohlo vykládat všelijak. „Tak to zakažte celé,“ říkám, „ta hra je samozřejmě společensky kritická, Ostrovskij ji ale napsal o polovině 19. století o carském Rusku, ne o budování socialismu!“

Uprostřed zkoušení jsem po jednom mladém herci, byl to Vláda Beneš, chtěl jakýsi úkol, který mu stále nešel. Byl jsem dost netrpělivý a najednou si



*A jenom země bude má; s Janou Březinovou a Bořivojem Navrátilem;
foto archiv autora*

mě vzal stranou Josef Kemr. Odvedl mě na kraj jeviště a svou klasickou, deklamativní řečí povídá: „Hele, režiséře, pane Frrantišku, vždyť je to mladej člověk, netrrapte ho tak, von ještě nemá ty herrecký varrrhany, ty škály herrecký. Já je taky neměl, to jsem musel zestárrrnout, abych je měl. Netrrapte ho, von vám to udělá. Možná jinak, ale von je talentovanej, jednou ty varrrhany mít bude...“ Josef Kemr byl ke mně zpočátku zdrženlivý, až do doby, když jsem mu vyprávěl o svém ministrování v kostele.

Jaroslav Fixa odešel do Divadelního ústavu, ve funkci šéfa činohry ho nahradil Milan Lukeš, vynikající divadelní teoretik, překladatel, pedagog na filozofické fakultě. Nesporně zajímavá osobnost českého divadla. S jediným nedostatkem, skvěle znal divadlo zvenčí, ale praktická tvorba mu mnoho srozumitelná nebyla. A Janek Císař k mé lítosti odešel. Každý šéf si vytváří vlastní tým a Lukešovi do něj Císař nezapadal. Z filozofické fakulty si přivedl novou dramaturgyni, Radmilu Hrdinovou, spolupráce s ní ale byla znamenitá, herci jí rozuměli.

K výročí úmrtí Karla Hynka Máchy mělo Národní divadlo uvést Šotolovu hru *A jenom země bude má* (1986), nádherný básnický text, autorsky ale nepříliš dobře vystavěný. Později jsem dospěl k názoru, že jsem ho měl režírovat spíš jako básnické podobenství než reálnou hru. Máchu hrál Marek Vašut, v té době právě točil roli boxera ve filmu *Pěsti ve tmě*. Postava Máchy nám vyšla sice jako razantní, ale přece jen poněkud jednostranná, bez Máchova vnitřního bohatství a bez mladické rozervanosti.

Milan Lukeš chtěl repertoár Národního divadla rozšířit o americkou politickou hru *Konec světa* od Arthura L. Kopita (1986), byla na téma bipolárního světa a skvěle napsaná, jenže divácky nepříliš atraktivní. Podstatné bylo, že jsem se při této práci poprvé setkal s mágem české scénografie Josefem Svobodou. Byl šéfem výpravy Národního divadla a Laterny magiky, učil mě ale už na DAMU, v polovině osmdesátých let byl již mezinárodně uznávanou osobností se zkušenostmi ze spolupráce s mnoha evropskými režiséry.

Ředitelem Divadla na Vinohradech

Chystal se odchod vinohradského ředitele Zdeňka Míky, byl tu snad už dvacet let. Pozvali si mě na pražskou radnici, a zda bych na jeho místo nechtěl jít. Nebral jsem to příliš vážně, Míka měl silnou politickou pozici a vinohradské divadlo vynikající úroveň, skvělý soubor. Nějaký čas se na to zapomnělo, dál jsem režíroval v Národním, ale nakonec jsem nabídku přijal. V souboru Vinohradského divadla panoval neklid, jako vždycky při takové změně. Nový ředitel může změnit různé priority, může ovlivnit chod celého divadla a vlastně tak i hereckou existenci. Reakce byly různé, z vinohradského souboru někteří volali, že mi důvěřují, jiní byli rezervovaní. Někdo mě i varoval, dostal jsem dokonce anonymní dopisy. Kuriózní byla rada Martina Růžka. Potkal mě a říká: „Chlapečku, chlapečku, tak vy jdete na ty Vinohrady? Já tam byl, já to tam znám. Hlavně jim hned na začátku musíte říct, že to dělají dobře, a že se nic měnit nebude!“

Věřil jsem si. Měl jsem zkušenosti z Národního, vinohradské jsem od dětství miloval a s mnoha jeho herci se znal, pracoval jsem s nimi i v televizi. Nový šéf si obvykle s sebou přivádí štáb lidí, aby mu kryli záda, ale nic takového jsem nezamýšlel. Chtěl jsem vyjít z toho nejlepsiho, co v tom divadle je, a teprve časem snad přidat osobní podíl.

Vinohradské divadlo bylo souborem hvězd, co jméno, to respektovaná umělecká osobnost. Organizačně fungovalo dobře, staral se o to skvělý ekonomický náměstek Jindřich Gregorini. S jeho bratrem jsem spolupracoval už v Národním divadle, kde byl provozním náměstkem, oba bratři patřili mezi vynikající profesionály. Výborně fungovalo obchodní oddělení, vedla je paní Šmídová. Ale hlavně tam byla zajímavá dramaturgie v čele s Janem Vedralem. Takže jsem v tu dobu neměl důvod nic měnit. A časem jsem si získal i ty, co na počátku byli proti mému jmenování nebo vyčkávali, co předvedu.

Souboru jsem hned na začátku řekl, že mým cílem je naprostá otevřenost, svobodná diskuse na jakékoliv téma. Někjaký „ideologický“ žebříček pro mě nic neznamená. Požádal jsem, aby část umělecké rady byla volena souborem, takže v ní byl např. Viktor Preiss, Jiřina Jirásková, Vlastimil Fišar či Jaroslav Kepka. Ale musel jsem se porovnat se zásadním problémem – na malý počet premiér bylo v souboru příliš mnoho režisérů.

Dominantní postavení měl Jaroslav Dudek, v té době znamenitý tvůrce televizních seriálů. Obsazoval do nich především vinohradské herce. A ze starší režisérské generace tu byli ještě František Štěpánek a Jiří Dalík. Z mladších Jan Kačer a Jan Novák, ale smlouvu s divadlem měli i bývalý ředitel Zdeněk Míka a Stanislav Remunda, ten už dlouho nerežiroval, ale odmítal se vrátit do hereckého stavu. A já režirovat nehodlal, chtěl jsem se plně věnovat řízení. Problémem také byly časté změny v hracím plánu, některá představení se rušila, nikoliv ale pro onemocnění herců, jak se to stává, ale pro jejich jiné, často mimodivadelní závazky v televizi, ve filmu. Šlo přece o známé, populární herce a řediteli často nezbývalo, než je uvolnit. A na to jsem nebyl zvyklý, každá taková změna divadlo poškozuje. Diváci mají dostat to, na co přišli: když se nehraje a diváci musí domů, měl by na divadle viset černý prapor!

Přišel chřípkový týden, v každé inscenaci nějaký záskok, u řady členů se to setkalo s nepochopením. Prý by se nemělo hrát, vždyť záskok naruší inscenaci a lidé neuvidí původní nastudování, na něž přišli. S kolegou, který měl zaskočit v Hubačově *Generálce*, za mnou dokonce přišla Jiřina Bohdalová, znamenitě v té inscenaci hrála hlavní roli. Ať prý to představení zruším, že nedopadne dobře. Řekl jsem jí, že bych od ní spíše čekal, že kolegu uklidní a dá mu jistotu. Nu, záskok se konal a pak i další. Bylo to možná poprvé, co jsem důrazně dal najevo, že mi nejde pouze o pořádek, ale především o pevný vnitřní řád. O společné vnímání divadla jako celku. Jaroslav Dudek potom přijal funkci předsedy umělecké rady a mezi námi vznikla důvěra, což byl počátek další zna-



V roce 1989 jsem oslavil pětapadesátiny. Takovou gratulaci mi z Vídně poslali Jaromír Hanzlík a Ilja Racek; foto archiv autora

menité spolupráce. Měl jsem režírovat v Národním divadle Ostrovského hru *I chytrák se spálí*, ale Vinohradské divadlo mě natolik zaujalo, že jsem, možná ke své škodě, na spolupráci nepřistoupil.

Vinohradské divadlo nevzniklo coby součást nějakých národních emancipačních snah tak jako Národní, ale z potřeb obce, města Prahy. V tvořivých obdobích mělo mimořádný vliv na celé české divadlo autorským i dramaturgickým zázemím. Působil tu Čapek, Langer, Pavlíček, Kohout i takové osobnosti jako Kvapil, Hilar, Bor a Frejka. V době mého nástupu patřilo k nejlepším v republice a bylo přirozenou konkurencí Národnímu divadlu. Měl jsem motto: „Snažíme se hledat svorník mezi minulostí a současností, a v souvislostech nacházet smysl divadelní tvorby.“ Reagoval jsem na to, že po dlouhá léta byla přerušena spojitost mezi uměním první republiky a současností, že mnoho autorů bylo záměrně zapomenuto. Později ke své lítosti jsem zjistil, že podobný cenzorský přístup postihl i období po roce 1990.

Spolupracovali jsme se Společností bratří Čapků, pořádali různá matiné, setkání před oponou, třeba o Olze Scheinpflugové a Františku Langrovi, účastnila se toho řada herců. Zřídili jsme malou výstavní síň a s Národním muzeem připravili velký cyklus výstav k historii divadla. Taký se pustili do publikační činnosti, vyšla studie dr. Františka Černého *Karel Čapek ve Vinohradském divadle*, studie dramaturga Oty Roubínka a Jiřího Hilmery, historika divadelní architektury. Divadlo se přihlásilo k odkazu Karla Čapka a při 50. výročí jeho úmrtí jsme uspořádali velmi náročný projekt, výstavu dosud nezveřejněných dokumentů. Divadlo se tak otevřeně přihlásilo k tvůrcům, kteří byli v té době „zakázáni“, což byl např. Pavel Kohout, František Pavlíček nebo Luboš Pistorius - všichni v minulosti pracovali na projektech a inscenacích, spojených se jménem Čapek. Uvedli jsme i scénický pořad Jana Kopeckého *Neobyčejný život*, premiéru *Loupežníka* a čapkovský pořad pro děti.

Zcela výjimečný byl den otevřených dveří ve spolupráci s Československou

televizí, podílela se na něm dramaturgyně Marie Loucká a v té době jeden z nejlepších televizních kulturních redaktorů Ladislav Langr, dnes známější jako poděbradský divadelník a starosta města. Z divadla se vysílalo sedm hodin živě, během vysílání občané nosili drobné památky na vinohradské divadlo, odpoledne herci odpovídali rozhlasovým posluchačům na jejich telefonické dotazy a večer byl přímý televizní přenos inscenace Daňkovy hry *Krvavá He-nrietta* a po představení beseda, na dotazy diváků odpovídali členové souboru.

Také jsme vzpomněli šedesát let vinohradského působení herce Vladimíra Hlavatého, opět to byl příspěvek k uvědomování vlastních kořenů. Při rekonstrukci divadla se podařilo zachránit několik prken z původního jeviště, po nichž určitě ještě chodili dramatici Karel Čapek či František Langer i legendární ředitelé a režiséri divadla, K. H. Hilar, František A. Šubrt a Jaroslav Kvapil. A také František Hlavatý, otec herce Vladimíra. A pan Hlavatý dostal právě kousíček toho vzácného prkna, spolu s gratulací z rukou nejmladšího člena tehdejšího souboru Jana Potměšila. Ruku si podaly dvě od sebe tak velmi vzdálené generace herců. Je možná naivní nechat na sebe magicky působit, čím kdy toto jeviště žilo. Ale určitě to znamená navazovat s úctou na duchovní proudy těch před námi. A hledat, jak k rozvíjení tohoto odkazu přispět vlastním, alespoň malým dílem.

Za nejlepší inscenace vinohradského divadla, které vznikly v době, kdy jsem byl jeho ředitelem, považuji Dudkovu režii Sofoklova *Oidipa* (1988) v nádherném přebásnění v té době proskribovaného Jana Skácela. A Rigbyho *Pahorek* (1988) v režii Jana Nováka, Vedralovu dramatizaci Bulgakova *Mistra a Markétky* (1989), také v režii Jaroslava Dudka. A Topolovy *Hlasy ptáků*, které na jaře 1989 inscenoval Jan Kačer. Toto uvedení po dvaceti letech vrátilo českému divadlu jednoho z nejlepších novodobých dramatiků, za normalizace zakázaného. Měli jsme z toho velkou radost a věřili, že takovými postupnými kroky připravujeme cestu dalším autorům, které režim potlačoval.

Na konci 80. let mělo dojít k velké rekonstrukci divadla, snažil jsem se najít nějakou malou scénu, kde by soubor kromě zájezdové činnosti mohl hrát. Oprava Komorního divadla, které před lety bylo součástí Vinohradského, byla v nedohlednu. Vzpomněl jsem si na divadlo Koruna. Kdysi jsem tam začínal, teď patřilo čs. televizi, měla tam studio kresleného filmu. Jednání s ředitelem televize vypadala nadějně, ale Vinohradské se pak rekonstruovalo během delších prázdnin a nová scéna už nebyla potřebná. Po změně režimu Korunu získala nějaká cateringová společnost na soukromé večírky, částečně ji představěla na luxusní restaurační zařízení. Když jsem pracoval na Mezinárodní konzervatoři, pronajalo si její ředitelství Korunu pro své umělecké aktivity. Pracoval jsem tam se studenty a hlavou mi běžely vzpomínky na začátky mé divadelní činnosti. Přes všechny změny zůstaly balkóny a jeviště v původním stavu. Téměř dojat jsem se vrátil tam, kde kdysi probíhala má první setkání s divadlem.

Program Vinohradského divadla byl oceňován, ale samozřejmě určitými kruhy také zpochybňován. Dělicí čára procházela celým politickým spektrem. Jistou toleranci a podporu divadlu jsem nacházel spíš u Richarda Rozsypala, vedoucího odboru kultury na pražském národním výboru, než u vyšších funkcionářů. Ty většinou iritovalo, že tak úspěšné reprezentační divadlo hlavního města hraje i problematické autory, třeba „toho Bulgakova nebo Topola“. Bylo to nepochopitelné i tzv. neoficiálním kruhům, vždyť přece kritika režimu by měla přicházet spíše ze sklepních divadel a od nezávislých divadelních uskupení.

Zažil jsem mnohá jednání, zvlášť po uvedení *Mistra a Markétky* (1989) jsem asi patnáctkrát musel na kobereček, na nejrozličnějších úrovních. Ministr kultury, tenkrát Milan Kymlička, pro mě dokonce poslal auto, abych osobně vysvětlil, proč vůbec „toho“ Bulgakova hrajeme. Začalo to už premiérou, reakce diváků různorodé, ale většina vestoje aplaudovala, v lóžích bez hnutí stáli oficiální hosté. O přestávce se tito lidé zpravidla scházeli v kanceláři ředitele, na

skleničku, na kávu. Zeptal jsem se, jak se jim to líbí, odpověď ale byla vyhybavá, prý je brzo něco říkat, je třeba vyčkat až do konce představení. Atmosféra pod bodem mrazu. Do ticha se ozvala manželka jednoho ministra: „Tatínku, pojď domů, na té scéně pořád někoho zatýkají, ještě přijdou do lóže a zatknou taky tebe...“

Organizační součástí Vinohradského divadla byl Činoherní klub, do jeho organismu byl připojen už v roce 1981, potom, co jeho zakladatelé a tvůrci, např. Jaroslav Vostrý, Jan Kačer a další, byli vyhozeni. Činoherní klub měl od svého vzniku vynikající pověst, vystupoval na mnoha evropských jevištích a jeho repertoár i herectví byly přijímány s nesmírným ohlasem. Dokonale reprezentoval českou divadelní kulturu šedesátých a začátku sedmdesátých let minulého století. Nikdy jsem jeho sloučení s vinohradskou scénou nepokládal ani za správné, ani za přirozené a netajil se tím, že budu podporovat soužití s tímto divadlem, ale jen pokud sám Činoherní klub z toho bude mít nějakou výhodu. Jinak udělám vše pro to, aby se opět osamostatnil.

O práci této scény jsem se radil jak s novou uměleckou radou, tak s Ladislavem Smočkem, který byl nepsaným uměleckým reprezentantem Činoherního klubu. Smoček zůstal režisérem Činoherního klubu i po roce 1970 a do roku 1988, kdy byl ČK v nuceném svazku s Divadlem na Vinohradech, tu nastudoval, někdy s ročními, ale i delšími přestávkami dvanáct inscenací, mj. skvělé *Hráče* (1982). S lítostí jsem musel, především pro řadu jeho osobních problémů, odvolat tehdejšího dramaturga ČK, byl zároveň pověřen uměleckým vedením souboru. K překvapení některých funkcionářů jsem do této funkce jmenoval režiséra Jiřího Menzela, který byl uznávanou uměleckou autoritou. A do divadla se vrátili Josef Abrhám s Libuší Šafránkovou. V té době byl angažován i Ondra Vetchý.

A pak, 19. listopadu 1989, vzniklo v Činoherním klubu Občanské fórum. Spolu s celým souborem Vinohradského divadla jsme na výzvu divadelníků za-

čali stávkovat. V našem divadle a následně i v dalších vznikaly stávkové výbory, vše je ostatně zachyceno a natočeno, kazety jsou určité i v archivu Vinohradského divadla. Historické setkání v hledišti Činoherního klubu je dokonce minutu po minutě zaznamenáno Originálním videožurnálem.

Život divadla probíhal v mimořádné euforii, každý večer bylo hlediště plné, diváci, kteří se do divadla nevešli, poslouchali před vchodem přenos ze sálu. Bylo to elektrizující, na jevišti se střídaly mimořádné osobnosti. Ale později se názory na smysl a budoucnost Občanského fóra začaly různit. Někteří ho chápali jako nástroj permanentní revoluce, jiní se domnívali, že přináší jakousi novou křesťanskou společnost, kde budou všichni rozhodovat o všem. A někteří považovali Občanské fórum za novou odborovou organizaci. Objevovaly se nejrůznější názory, ne všechny se ale opíraly o poctivé zásady divadelní práce. Poznal jsem v té době řadu skutečných demokratů, kteří pak kvůli svým názorům o práci přišli. I jednotlivce, kvůli nimž mnozí riskovali, a oni na to zapoměli a pasovali se na hrdiny.

Často bylo slyšet názory i velmi radikální, třeba že by se všechna divadla měla rozpustit, že Vinohradské by se mělo zbavit města jako zřizovatele a mělo by je zřizovat samo ministerstvo kultury. Ne všichni chápali připomínky Jaroslava Dudka, že toto divadlo nevzniká znovu na zelené louce, ale má svou bohatou historii a z té je třeba vycházet. Zaznívaly návrhy, že divadla by si měla vydělávat nejrůznější hospodářskou činností, třeba na úkor tvorby. Že by měla pronajímat divadelní dílny, zadávat výrobu dekorací a kostýmů soukromým firmám. A také že by se mělo vyměnit publikum Vinohradského divadla za nové, odborně vyspělé! Jedna z hereček se veřejně vyslovila, že Divadlo na Vinohradech už nestojí o publikum, které dojíždí z venkova, a že si vychová své vlastní intelektuální publikum. Nato přišla řada protestních dopisů, lidé nesouhlasili, aby se mimopražští diváci stali publikem druhé kategorie. Musel jsem se k tomu znovu a znovu vyjadřovat, dokonce i v jednom televizním diskusním pořadu.

Po týdnech euforie a napětí se dostavila únava, řada lidí se ocitla v nezvyklé situaci. Nevěděli, jak ji řešit, měl jsem dojem, že někteří kolegové považují sametovou revoluci dokonce za chvíli svého nového zrození, lidé, kteří se důvěrně znali, se najednou viděli jinýma očima. Někteří měli příliš vysoké osobní ambice, chtěli např. odtrhnout Tylovo divadlo od Národního ve prospěch svých zájmů. To ale neobstálo ani u tehdejšího nového ředitele Národního divadla, vynikajícího operního pěvce Ivo Žídka. A Vinohradským divadlem v té době otráslo tragické zranění nejmladšího a nesmírně oblíbeného herce Jana Potměšila, soubor se spojil v úzkosti o jeho osud a s hlubokou účastí sledoval jeho postupný návrat k životu.

V divadle začala občanská fóra vznikat i na jednotlivých pracovištích. Bohužel mezi nimi docházelo k poměrně ostrým sporům, stávkový výbor se neustále obměňoval. Jeho stálými členy ale byly tři osobnosti, které měly autoritu a ochotu spolupracovat, režisér Jaroslav Dudek a herci Ilja Racek a Tomáš Töpfer. K zásadní krizi došlo, když Občanské fórum DnV odhlasovalo většinou přítomných návrh, aby všichni nomenklатурní pracovníci rezignovali na svá místa a znovu se o ně ucházeli na základě své odbornosti či přirozené autority. V dokumentu doslova stálo: „Především je třeba okamžitě realizovat vše, co vyplývá z vypuštění článku o vedoucí úloze KSČ z ústavy. Kromě zániku základní organizace KSČ na pracovišti a dořešení existence oddělení kádrové práce je třeba považovat stranickou nomenklaturu za protiústavní, což má své právní i mravní důsledky pro jí instalované pracovníky...“ Nejen z pohledu dramatických revolučních procesů to byl čirý nesmysl, někteří z těch, co takový dokument formulovali, navíc byli členy KSČ a dokonce i výboru té organizace v divadle.

Málokdo z těch, co takové opatření navrhli, i ti, co pro něj hlasovali, si uvědomil, že ve „stranické nomenklatuře“, která zakládala systém řízení před listopadem 1989, byli nejen řídicí pracovníci, ale v divadlech i umělci, dramaturgo-

vé, režiséři a vedoucí technických či organizačních pracovišť. „Nomenklatura“ často znamenala jakési formální potvrzení jejich pracovní činnosti, mnozí ani nebyli členy komunistické strany. Ani režisér Jaroslav Dudek, sám člen stávkového výboru, s tímto požadavkem nesouhlasil. A okamžitě na místo režiséra rezignoval. Jako ředitel jsem ale jeho rezignaci přijmout nemohl. Byl to umělec s vynikajícími výsledky, po dlouhá léta jeden z pilířů profesionality a tvořivosti souboru. Měl jsem pocit, že začíná docházet k nedorozumění, které by mohlo otrást samotnými základy fungování Vinohradského divadla a jeho organismu.

Občanské fórum divadla jsem požádal o vyslovení důvěry. Jen tak jsem mohl divadlo řídit a rozhodovat o svých spolupracovnících. Můj návrh projednali, já důvěru dostal a do dvou dnů, bylo to 14. prosince 1989, mi přišel dopis: „Stávkový výbor DnV se tímto omlouvá za rozjitření atmosféry v divadle způsobené nešťastnými formulacemi ve svém prohlášení z 10. prosince 1989. Jedná se především o větu - Očekáváme, že všichni nomenklатурní pracovníci rezignují na svá místa a budou se o ně podle svého svědomí znovu ucházet na základě odbornosti a přirozené autority, kterou získali svou dosavadní činností - pokládejte, prosím, toto prohlášení za anulované a pomozte nám i vy obnovit v divadle atmosféru klidu a důvěry. Děkujeme za pochopení, Stávkový výbor DnV. P.S. Prosíme všechny nomenklатурní pracovníky, aby se v případě nejasností obrátili na ředitele divadla.“

Při diskusích o budoucnosti divadla jsem i dál hájil názor, že divadlo nemá plnit žádné zástupné úkoly, že nemůže rezignovat na své společenské poslání, že divadlo má mít, jak se dnes často připomíná, i svůj program duchovní hygieny. V souboru docházelo k řadě změn, někteří členové odešli, např. Martin Stropnický do diplomatické školy ve Vídni, Jan Vedral se stal ředitelem Městských divadel pražských, myslím, že ke své škodě, jiní naopak přicházeli. Dokonce se mi podařilo přesvědčit Jiřinu Jiráskovou, která dostala nabídku do Národního divadla, aby na Vinohradech zůstala, vždyť k němu patřila skoro

celý svůj umělecký život.

Mnoho umělců začalo vracet tituly, které za minulého režimu od státu dostávali. Často o ně dlouho usilovali, dokonce za pomoci mnoha kolegů, k nimž se najednou neznali. Ke kolegům, ani k titulům. Snad jediní dva s tím neměli problém, Josef Kemr a Jiří Menzel, kteří se takovým poctám vždycky bránili.

A hned na jaře 1990 byl na místo ředitele Vinohradského divadla vyhlášen konkurz. Těsně předtím jsem odmítl nabídku, abych se stal ředitelem Divadla S. K. Neumanna v Libni, dnešního Divadla pod Palmovkou. Za nabídkou stálo několik herců, především Karel Urbánek. Nemohl jsem přece odejít od práce, kterou pro mě Vinohrady znamenaly. S Jiřinou Jiráskovou jsme se stali jedinými kandidáty. Těsně před konkurzem onemocněla, a jak jsem slyšel, právě v tom týdnu se udály věci, které mi v konkurzu nedávaly příliš šanci... Jiřina konkurs vyhrála, nastoupila v květnu 1990 a já zůstal v divadle jako režisér.

Začala nová sezóna, nová ředitelka měla projev, co se chystá. Že já v divadle zůstávám a že tu před ní byl nějaký ředitel, o tom se ani nezminila. Přihlásil se Jaroslav Satoranský, herec a můj výborný kolega pedagog, a že by mi chtěl za vše, co jsem pro divadlo udělal, poděkovat. A citoval seniora souboru Vladimíra Hlavatého: „Měli jsme dobrého divadelního ředitele.“ Ještě jsem režíroval Bagnoldové hru *Zahrada na křídě* (1991), ale už od začátku bylo zřejmé napětí, po premiéře si mě Jirásková pozvala do ředitelny, a tam mezi oleandry zahrála skvěle svou představu ředitelky. Na hlavě afroúčes, v ruce dlouhou špičku se zapálenou cigaretou. Sdělila mi, že jsem divadlo sice řídil dobře, ale ona že „za prdeli“ nemůže mít bývalého úspěšného ředitele. Ani jako režiséra. Tak jsem odešel z kanceláře i z divadla.

Na Vinohradské divadlo je z náměstí Míru krásný pohled. Málokdo ví, že na severní, vnější straně budovy, jeho zakladatelé pořídili nápis, na němž se skví, čemu by se toto divadlo mělo věnovat především „Dobru, Pravdě a Krásě!“

Ve Východočeském divadle v Pardubicích

Hned po rozhovoru s Jiřinou Jiráskovou mi bylo jasné, že si musím najít jiné angažmá. Váhal jsem, zda zůstat na volné noze a režirovat pohostinsky, nakonec ale zvítězila chuť a potřeba být členem nějakého souboru a kontinuálně s ním pracovat. V té době jsem v Českých Budějovicích režiroval hru Jeana Anouilhe *Cestující bez zavazadel* (1991). Tehdejší nový umělecký šéf Jiří Šesták mi nabídl místo šéfa činohry nebo dokonce ředitele divadla. Zřejmě to na budějovické radnici podporoval i Milan Lukeš, tehdejší ministr kultury a můj bývalý šéf v Národním divadle.

Mám České Budějovice rád, je to příjemné město a divadelní soubor byl dobře vedený, což byla právě zásluha Jiřího Šestáka, ale podíl na tom určitě měli i hostující dramaturgové Ondřej Šrámek a Marie Loucká z Československé televize, především však František Řihout, velmi svědomitý dramaturg, zcela odevzdaný divadlu. V Budějovicích byla řada výborných herců starší i mladší generace, třeba Roman Nevěčný, Honza Dvořák, Daniela Bambasová, Jarka Červenková, především ale Bibiana Šimonová. Když onemocněla Jana Hlaváčková, skvěle zaskakovala v Národním divadle v roli Kněžny v Jiráskově *Lucerně*.

Jedna z pražských kolegyně mi tehdy řekla, že jít do Budějovic znamená stát se Jihočechem, a že není seriózní a vlastně ani možné věnovat se řízení tak velkého divadla jen coby „dojízďející“. V té době jsem vedl hudebně - dramatické oddělení Pražské konzervatoře a nechtěl se vzdát pedagogické práce, bylo by mi to líto.

V předjaří roku 1991 jsem přijal režii hry Oskara Wildea *Ideální manžel* v pardubickém Východočeském divadle a koncem června domlouval obsazení. Ředitel VČD Radek Bartoník, sám skvělý herec, byl velmi nešťastný. Ředitelováním ho pověřil soubor už v průběhu změn po listopadu 1989, ale Radek velmi brzo zjistil, jaký je rozdíl mezi přátelskýmihovory s kolegy v šatně a po-



*Po několika letech jsem v Českých Budějovicích režíroval **Ideálního manžela**,
na snímku Roman Nevečný a vpravo Jiří Šesták, herec,
ředitel divadla a v současnosti senátor; foto archiv autora*

hledem na divadlo z ředitelské kanceláře. Právě mu odcházeli dva talentovaní režiséři, Michael Tarant a Juraj Deák. Proto mě uprosil, abych mu podepsal bianco angažmá na jakkoliv dlouhou dobu. A Pardubice byly blíže Praze než České Budějovice.

Žertem se říkávalo, že pro angažmá jsou nejlepší divadla na trati Praha – Pardubice – Ostrava, že je tam vždycky dobré spojení. Po prázdninách ale Bartoník těžce onemocněl a krátce nato zemřel. Na jeho místo přišel Míla Kučera, tehdy z pardubického magistrátu. V šedesátých letech vystudoval na DAMU režii, ale věnoval se pedagogické činnosti v lidových školách umění. Po roce 1968 mu bylo profesionální umění zapovězeno, ale vedl různé amatérské soubory. Aniž bych podceňoval práci souboru a jeho existenční možnosti, cítil jsem, že oproti Národnímu divadlu nebo Vinohradům mi přibudou starosti úplně jiného druhu.

Takže jsem po prázdninách nastoupil do divadla, kde nebyl jediný režisér. Tarant s Deákem odešli už na konci sezóny, nebyly vybrány tituly pro sezónu nadcházející, ani pohostinské režie. Stálý dramaturg Václav Červenka ležel v nemocnici s infekční žloutenkou a právě odcházel i ekonomický náměstek. Zprvu obětavě vypomohl režisér Petr Novotný, začal narychlo zkoušet Goldoniho *Treperendy*, aby sezóna mohla vůbec začít.

V pardubickém souboru byla řada talentovaných herců, znal jsem mnohé z divadelní fakulty, např. Josefa Vránu, Petra Dohnala a Jiřího Kalužného, také Jindru Janouškovou a Romanu Chvalovou. Znal jsem i skvělé herce starší generace, Milana Sandhause a Petra Skálu, mimořádnou hereckou osobností byla Zdena Bittlová, pokračovatelka významného hereckého rodu. Její otec byl dlouhá léta ředitelem pardubického divadla. A divadlo mělo dobré krejčovny a dílny, spoustu obětavých lidí v zákulisí. Včetně duše divadla, legendárního inspicienta Jindřicha Kratochvíla.

Přesto s dalším budováním souboru nastal problém. Mladí herci se do ka-



S Petrem Dohnalem zkouším Revizora. Stal jsem se zřejmě obětí jeho budoucího ředitelského objetí, VČD, 1998; foto archiv autora

menných divadel nehrnuli, měli nové možnosti v dabingu a podobných médiích, také u zájezdových společností. Někteří se vrhli na jinou práci nebo podnikání a zapomněli, že herecký růst závisí na jevištní praxi, na divadelních rolích. Že marní šanci. Projít oblastním divadlem je pro mladého herce vždycky devízou. Dnes se to změnilo, ředitelé mívají každoročně na stole desítky žádostí o angažmá, ale míst je málo.

V rámci privatizace městského majetku přišlo pardubické divadlo náhle o ubytovnu. Vztahy s radnicí nebyly jednoduché, dokonce odtud zavál názor, že divadelní soubor by se měl zrušit a budova využívat jako stagiona pro hostování dovezených představení. Padaly dokonce absurdní názory, proč např. provozovat krejčovnu, když si herci mohou nosit kostýmy z domova a taky se o ně starat. Ani vlásenkářů prý není třeba, herci by to určitě taky zvládli sami. A proč je tolik osvětlovačů, měl by stačit jeden, rozsvítit a zhasnout umí každý. Objevila se i „myšlenka“, že by se měl vytvořit jeden malý soubor, který by hrál pouze pro školy. Ale nebylo tomu tak jen v divadle pardubickém: v jednom dokonce sledovali, jak jsou vytížení muzikanti v orchestru. Zjistili, že harfenistka za celé představení brnkne do strun pouze jednou nebo dvakrát, okamžitě hráče navrhli snížení úvazku nebo náhradní práci ve vazárně not.

Ale ani v minulosti to nebylo jinak: když se v roce 1907 otevřelo Vinohradské divadlo, měla na jeho chod podstatný vliv jeho správní rada. Jeden její významný člen, představitel vinohradské záložny, nemohl pochopit, proč herci nezkoušejí všichni najednou, proč na některé zkoušky nemusejí chodit. Na schůzi správní rady řval na ředitele divadla Štecha: „Kdybych tu byl divadelním ředitelem já, divadlo by se tu možná nehrálo, ale byl by tady pořádek!“

Mnoho se nezlepšilo ani volbami v roce 1992, řada problémů se opakovala. Jen někteří lidé v zastupitelstvu stačili poznat, co je to divadlo, už nastoupili jiní politici, vše se opakovalo a začínalo se znovu. Naštěstí ředitel Kučera většinu těch lidí znal, dovedl s nimi komunikovat a mnoho nesmyslů pomohl vyvrátit.

Ale měnily se v té době i celkové podmínky v řízení divadel, novou podobu dostávaly ekonomické principy. Divadla podobná pardubickému přestávala být divadly „oblastními“ v rámci centrálně řízené sítě a přecházela pod zřizovatel-skou správu měst, v nichž působila. Také ubývalo diváků, soubory se jednak měnily, jednak zmenšovaly. A do jejich organismů se často promítaly politické vlivy a střety té doby.

Přesto jsme se pokoušeli prosadit, hlavně pestrým repertoárem v různých žánrech a důrazem na dramatické postavy. Mělo to být divadlo pro každého, divadlo, které hledá mravní obrodu současně společnosti. Vždyť na takových hodnotách divadlo v Pardubicích vzniklo. První profesionální soubor tu založili na bázi spojených východočeských měst už v roce 1905, ještě před postavením divadelní budovy. Soubor měl činohru, operetu a dokonce i operu. Nová budova divadla byla postavena až v roce 1909 jako výraz kulturního sebevědomí města (*Císař, Jan, Mohylová, Věra. Historie divadelní Pardubice a okolí. Východočeské divadlo Pardubice. 2002, str. 44*). Naštěstí na pardubickou radnici přišli po volbách lidé, kteří si uvědomovali, že divadlo má být kulturním centrem města a přirozeným místem pro setkávání občanů, že může posilovat tvář i pověst města. A také se podílet na sebe prezentaci politiků.

Po nějaké době přišel do angažmá mimořádně pracovitý dramaturg Jiří Záviš a spolu s novou lektorkou Janou Pithartovou vytvořili velmi zajímavou dramaturgii, já v té době inicioval založení dabingového studia, později ho realizoval herec Petr Dohnal. Ředitel Kučera dal přednost politické kariéře a za vzrušené atmosféry, která provázela jeho odchod, se stal ředitelem divadlem posedlý Gustav Skála, jehož velkou ambicí bylo obohatit divadlo o hudebně taneční produkce. Chystal se vytvořit taneční soubor, možná na úkor činohry. Divadlo se dostalo do ekonomických problémů a ztratilo podporu radnice. Na Skálovo místo přišel nový ředitel, Petr Dohnal, dlouholetý člen pardubického souboru. Ukázalo se, že je mimořádně schopným manažerem, a divadlo začalo

žit řadou nových aktivit. Vrátily se dobré vztahy s radnicí, ekonomická krize byla překonána, zvýšil se počet představení, návštěvnost. Petr také vymyslel Festival smíchu, který každoročně uvádí nejružnější inscenace zábavného žánru a zaslouženě budí celostátní pozornost. Navíc pardubickým divákům představuje celé spektrum českých divadel.

Jako umělecký šéf jsem v Pardubicích režíroval řadu inscenací, Sofoklova *Oidipa* (1992), Rostandova *Cyrana z Bergeracu* (1992) s Pepíkem Vránou a Lídou Meцерodovou v hlavních rolích, také *Dům se sedmi balkony* (1997) od Alejandra Casony s vynikající Zdenou Bittlovou. S Petrem Dohnalem Gogolova *Revizora* (1998), Shawův *Pygmalion* (1993) s hostujícím Františkem Němcem jako Higginsem a také *Smrt obchodního cestujícího* (1994). S autorem hry Arthurem Millerem jsem se osobně potkal na plzeňském divadelním festivalu, velmi ochotně mi tam předal svůj osobní pozdravný dopis pardubickému divadlu. V Millerově hře hrál hlavní roli Alois Švehlík, jeho ženu Zdena Bittlová, později v té roli zaskakovala za nemocnou Věru Galatíkovou v Národním divadle. V Pardubicích jsem nastudoval i hry Williamsovy, Shakespearovy, Daňkovy, bylo toho hodně.

Vždycky jsem dbal, aby herecká práce byla co nejlepší. Před sebou jsem měl vzory skvělých herců, s nimiž jsem v životě pracoval. Možná i z toho důvodu vycházel z mé strany při zkouškách tlak na spolupracovníky, na herce obzvlášť, což nemuselo přinášet vždycky nejlepší pohodu. Ale bylo to jiné od inscenace k inscenaci, od obsazení k obsazení.

Během pardubického angažmá jsem několikrát hostoval i v jiných divadlech, např. v Opavě. Tam mě pozval dlouholetý úspěšný ostravský režisér a opavský umělecký šéf Bedřich Jansa. Také jsem pracoval v kladenském divadle, ale nejraději vzpomínám na opakovaná hostování v Českých Budějovicích. Dramaturg František Řihout mi jednou zavolal, že objevil dosud nehranou hru Tennessee Williamse. Obrátil jsem se na skvělou překladatelku Williamsových



*V Pardubicích jsem také režíroval ministra kultury Pavla Dostála.
Hrál pruského důstojníka v inscenaci Josefa Štolby 1744,
která končí požárem města. Účinkoval v ní i primátor a několik radních.
Inscenaci jsme dávali k 90. výročí divadla,
v roce 1909 se hrála při jeho otevření; foto archiv autora*

her paní Pelarovou, zda to může být pravda. Odpověď byla zdrcující, objevitele prohlásila za hlupáka. Právě odjížděla do Spojených států, ale hned po návratu mi zavolala: „Laurine, blbá jsem já, je to varianta hry *Léto a dým*, prý se to tak v Americe občas hraje...“ Nastalo krásné zkoušení s Romanem Nevěčným, Bibianou Šimonovou a Danou Peškovou v roli Almy. Toho „nového“ Williamse jsme hráli pod názvem *Výstřednosti slavíka* (1994).

Dokonce jsem si na celou sezónu odskočil do plzeňského divadla, na jeho monumentální scénu s obrovskou budilovskou tradicí. Činohru tam vedl Pavel Pavlovský, velká herecká osobnost. Soubor byl ale rozdělen na dvě části, alespoň se to tak zdálo, jednu obsazoval šéf činohry a druhou Antonín Procházka, komediální herec, autor řady zábavných her a režisér. Ten nesourodý vztah však výborně spojovala skvělá dramaturgyně Máša Caltová. V Plzni jsem režíroval řadu inscenací, *Drobečky z perníku* (1997), operetu *Děvče z předměstí* (1996) či Wildeova *Ideálního manžela* (1997) a pak se zase vrátil do Pardubic.

Divadlo, jako je pardubické, plzeňské nebo opavské, potřebuje čas od času změnu. Proměnit se ale může jen tehdy, když přijde nový umělecký šéf, jiní režiséři nebo noví herci, divadlo vždycky potřebuje nové impulzy. A proto jsem po mnoha sezónách sám z Pardubic odešel.

Spolupracovníci, výtvarníci, muzikanti, fotografové

V tzv. kmenovém divadelním angažmá bývali kdysi i výtvarníci, scénografové, taky muzikanti a třeba i fotografové. Spolupracovali s režiséry na všech inscenacích sezóny, dokonce ji pomáhali připravovat. V Realistickém divadle byl takovým šéfem výpravy Jan Sládek, výborný malíř. Patřil ke skupině výtvarníků, začínajících již v dobách první republiky a k divadlu ho přivedl někdejší šéf ostravského divadla Jan Škoda. Sládek bydlel přímo v divadelní budově, a proto byl u všeho, neměl potřebu budovat si nějaké soukromí, svůj ateliér. Bytostně žil divadlem a v divadle.

Jednou, snad k nějaké výstavě nebo publikaci, hledal své původní návrhy k inscenaci *Strakonického dudáka*. A vzpomněl si, že je půjčil dr. Janu Portovi. To byl divadelní teoretik a režisér, dlouholetý tajemník Vinohradského divadla a také byl vedoucím divadelního oddělení Národního muzea. Sládek mu napsal, Port dlouho neodpovídal, až se náhodou potkali na Václavském náměstí. Sládek se dožadoval svých návrhů a Port na to, že je už nedostane. Sládek procedil mezi zuby: „Porte, pojď stranou, já ti dám pár facek!“ Port na to: „Jen udeř, Sládku, na tvých návrzích je už razítko Národního muzea!“ Nedovedu posoudit, jakým způsobem Port získával návrhy od jiných výtvarníků. Ale byl jsem účastníkem několika seminářů dr. Porta, krátce nás učil na DAMU, při nich nám ukazoval skvosty české scénografie, vždycky z originálů.

Sládkovy scénografické návrhy svědčily o velmi osobitém básnickém vidění jeviště, ale později ke své škodě se příliš podřídil požadavkům zjednodušujícího realismu. Spolupracoval s ním i další výtvarník, Jiří Dvořák, spíš jeho žák, který byl i výborným vedoucím divadelní výroby.

Dlouhá léta jsem spolupracoval s Janem Duškem, moderním výtvarníkem, později se uplatnil také jako pedagog na divadelní fakultě. Ale po nějakém čase naše spolupráce vyvanula. S Otakarem Schindlerem jsem se setkal už při

Čapkově *Loupežníku* v Ostravě (1965) a při Ostrovského hře *Výnosné místo* v Národním divadle (1985). Do Pardubic jsem přivedl Vladimíra Nývltu, pak tam pravidelně hostoval. Nývlt patřil ke špičce českých scénografů, byl ověřen řadou zahraničních uznání a cen. Kultivovaný a vtipný člověk, jeho nádherné návrhy vždy byly pečlivě vypracované, na rozdíl od jiných výtvarníků, nebyly to jen krásné obrazy. Nývlt vždycky počítal s konkrétním prostorem a materiálem, v něm pak scénografii realizoval.

Šéfem výpravy v Divadle na Vinohradech byl řadu let Zbyněk Kolář, velká osobnost. Jeho skvělé umění se projevilo na výtvarné podobě celého divadla, ale především v inscenacích Jaroslava Dudka. Kolář byl člověk vstřícný, radost s ním hovořit, především o tom, co se týkalo koncepce divadla. U většiny výtvarných výtvarníků se dal bezpečně rozpoznat jejich osobitý podíl na koncepci inscenace, byla ovšem jiná doba – kmenový výtvarník spolupracoval na inscenacích s hostujícími režiséry a byl zodpovědný za celkovou výtvarnou podobu divadla, určoval i jeho vnitřní i vnější tvář. Později se to změnilo, většinou režiséři se „svými“ výtvarníky putují od divadla k divadlu a specifičtější tvář divadla, odlišná od jiných, se jakoby vytratila. Určitě k tomu přispěla i celková proměna smyslu scénografie.

Vrátím se k profesorovi Josefu Svobodovi. Říkalo se mu zkráceně „Svob“. Byl spoluautorem Laterny magiky a také dlouholetým šéfem výpravy Národního divadla, v řadě zahraničních divadel se začal používat termín *Svobodova rampa* či *Svobodova světelná stěna*, krátce *Svoboda*. Než se začal zabývat scénografií, vyučil se truhlářem a snad i jiným řemeslům. V tom byla jeho výhoda, nikdo v dílnách nemohl říci, že něco nejde. Vždycky dokázal, že to jít musí. Při naší společné práci jsem měl pocit, že si stále něco ověřuje, že něco zkoumá, jako moderní Faust ve své laboratoři. Pro mou inscenaci Gorkého *Jegora Buljčova* (1987) na Nové scéně Národního divadla pokryl celý hrací prostor prostými prkny, palubkami, nad nimi byl jen lehký organitýnový strop na projekce a několik dveří. Nejprve



*S Josefem Jelínkem na semináři s amatérskými režiséry;
foto Alexandr Gregar*

byly daleko od sebe, teprve s dramatickou situací a kinetickou projekcí se na neviditelných kolejnicích přibližovaly, prostor se zmenšoval, až vytvořil nesnesitelné napětí. Na konci se vše vrátilo na své místo a vznikl obrovský prostor - svět se prudce zvětšil, Bulyčov v něm zůstal sám mezi postavami, různě umístěnými v tom najednou rozlehlém prostoru. Roli Bulyčova tenkrát alternoval Josef Somr s Jiřím Valou, oba v té době patřili k nejlepším hercům Národního divadla.

Byl jsem u prof. Svobody na návštěvě ve vile na Barrandově. Najednou telefon, pán domu ho vzal, a že prý volá Dürrenmatt. Domluvili a Svoboda se obrátil na mě, prý pan Dürrenmatt má novou hru, *Achterloo*, a premiéra bude v Zúrichu. A že po něm chce spolupráci na výpravě. Svoboda mu řekl: „A jaká by, pane Dürrenmatte, ta scénografie měla být, co si představujete na jevišti?“ – „Nic, pane Svobodo. Nic.“ zněla prý odpověď. „Tak k čemu mě ale potřebujete?“ Slavný dramatik prý odpověděl: „Jenže já bych rád, pane Svobodo, aby to nic bylo od vás!“

Dlouhá léta jsem spolupracoval s Josefem Jelínkem, výtvarníkem kostýmů. Poprvé v Realistickém divadle, když jsme chystali hru Jiřího Šotoly *Cesta Karla IV. do Francie a zpět* (1979). Jednou po zkoušce za mnou přišel Ota Sklenčka, hrál titulní postavu. A jestli znám toho Jelínka dobře, dal prý v krejčovně nastříhat nějakou nádhernou látku a sešít jí rubem a lícem obráceně! Taková škoda, takhle zničit tak krásný materiál? – Na generálce měl Sklenčka na sobě nádherný královský plášť, který střídáním různých povrchů vypadal ve světlech naprosto skvěle. Sklenčka za mnou zase přišel: „Prosím tě, tomu Jelínkovi nic neříkej, on je skutečně dobře!“

Po čase se Jelínek stal výtvarníkem Národního divadla a Státní opery, za skvělou práci byl oceněn Cenou Thálie. Vždycky hledal v inscenaci řád a styl, nikdy neexhiboval nesmyslným výtvarným řešením, důsledně vycházel z koncepce režiséra. A uměl si získat herce, dobře věděli, že výtvarník může jejich postavě přispět nebo uškodit.

Ve Státní opeře měla hostovat světoznámá černošská zpěvačka Gail Gilmo-

re. Jako Salome v opeře Richarda Strausse. O Jelínkovi slyšela a s důvěrou se na něj obrátila, aby vyřešil její kostým, sešli se v krejčovně. Jelínek zkoušel, měřil, přihlíželo tomu několik švadlen a práce se zadržávala. Gilmorová i Jelínek už byli nervózní, až zpěvačka s křikem všechny vyhodila. „Ty, Pepi, zůstaň!“ Pak se svlékla donaha „A teď pracuj, Pepi!“ Jelínek naaranžoval kusy látek přímo na její nádherné tělo a po nějaké době se podařilo vytvořit skvělý kostým. Zpěvačka byla nadšená, v mnoha divadlech pak jistě šířila slávu Jelínkova mistrovství. Ostatně Jelínek už v mnoha světových divadlech, od Indie až po Jižní Ameriku, pracoval.

Samozřejmě jsem spolupracoval i s mnoha výtečnými muzikanty. Zpočátku to byl Luboš Fišer, skladatel skvěle vážné hudby, ale i pro divadlo měl mimořádný smysl. Později se věnoval filmové a televizní tvorbě, napsal hudbu např. k *Babičce* Boženy Němcové v režii Antonína Moskalyka. Fišer měl zvláštní pracovní rytmus, psal v osamění na venkovské chalupě, pak na pár dní odjel do Prahy, prožil několik bouřlivých bohémských dnů a znovu se ponořil do ticha své chalupy, kde tvrdě psal. Jeho pracovitost byla obdivuhodná, večer jsme ve vinárně domluvili několik změn a on ráno donesl hotové party, rovnou k nahrávání.

O Milanu Jírovi jsem se už zmínil v souvislosti s mými amatérskými začátky. A naši profesionální spolupráci jsme rozvinuli už na vojně. Milan byl skvělý šansonier, jeho písničky měly hluboký smysl, výborně se doprovázel na piano. Měl svou skupinu literátů a zpěváků, dlouhá léta s nimi pořádal hudebně - literární večery. Často byly zakazované i vykazované z míst, kam za nimi lidé rádi chodili.

Díky Milanovi jsem se dostal ke spolupráci s Ljubou Hermannovou a připravoval s ní programy pro Divadlo hudby. Už jsem byl v Realistickém, když mě navštívil bývalý šéf karlovarského divadla. A že by měl o mě zájem – a také abych mu prozradil, jaký klíč mám ke svým inscenacím. Že by chtěl v jedné

sezóně uvést Mrštíky, aby se soubor naučil hrát realisticky. A pak Brechta, aby si herci nastudovali zcizovací efekt, a pak i Williamse, aby se pocvičili v psychologickém divadle. Zkrátka chtěl, aby soubor za sezónu uměl všechno. Ten nesmysl mě tak odradil, že jsem s ním přerušil další jednání. Za čas mi znovu zavolal, zda bych mu neumožnil vstup na zkoušku s paní Hermannovou. Myslel jsem, že je zvědavý, jak s ní zkouším. Takže jsem po dohodě se souborem přikývl. Jen zkouška skončila, tak se tento „vděčný divák“ zvedl a k našemu překvapení začal vyjmenovávat, které písničky jsou závadné, které se zpívat nebudou a které se musejí upravit! Vyklubal se z něj orgán tiskového dohledu. A jestli se to nezmění, tak se hrát nebude. Naštěstí jsme měli spoustu písní v záloze a „závadné“ vyměnili. Ljuba Hermannová byla tehdy skvělá, hrála s nesmírnou grácií a šarmem, přestože už byla v letech, divák jí vše beze zbytku věřil.

V Divadle Paravan jsem krátce spolupracoval se skladatelem Miroslavem Raichlem na textech J. R. Picka. Mladá autorská dvojice Petr Rada a Petr Hapka napsala pro jakousi pionýrskou slavnost dvanáct skvělých moderních písniček, zpívaly se za doprovodu Milana Jíry a Jaroslava Jakoubka. Ke spolupráci s Hapkou jsem se vrátil později v Národním divadle při hře Pavla Lungina *Lod' plná vdov* (1987), opět v dramaturgické spolupráci s Radkou Hrdinovou. Hra vyprávěla o starých ženách, o jejich osamělosti, naději a soudržnosti. Byla to skvělá příležitost pro generaci starších hereček, v té době pro Jiřinu Petrovickou, Libuši Havelkovou, Blaženu Holíšovou a Ljubu Skořepovou, měly krásné role. Text průvodní písně napsal Michal Horáček a nazpíval ji Michael Kocáb, tenkrát to byli třicátníci. Kocáb měl zprvu obavy, aby nesloužil nějaké agitce, ale hru si přečetl a že do toho půjde. Ta písnička, později známá jako *S cizí ženou v cizím pokoji*, se pak s jiným textem stala jednou z písní jejich reprezentačního alba.

Letmé setkání jsem zažil také s významným skladatelem Otmarem Máchou. Sešli jsme se při práci na inscenaci Shakespearova *Snu noci svatojánské* v Národním divadle (1984). Také jsem spolupracoval se známou skladatelkou



S fotografem Karlem Drbohlavem; foto archiv autora

dvojici Jiří Malásek a Jiří Bažant, především na různých televizních inscenacích a potom i v Národním divadle. U Malásků jsme se scházeli po večerech, oba skladatelé vždycky připravili nějaké motivy, abych si jako režisér vybral, bez ohledu na to, kdo z té dvojice je vymyslel. Já to ale brzy rozpoznal.

Miloval jsem filmovou hudbu Jiřího Srnky. A kvůli ní filmy *Řeka čaruje* nebo *Měsíc nad řekou*, viděl jsem je mnohokrát. Uchvacoval mě zvuk smyčců, jak ho dovedl napsat právě Srnka. Poprvé pro mě napsal hudbu k Čapkově *Loupežníku* (1965) a pak k dramatizaci Šrámkova *Stříbrného větru* (1969). Srnkovi chodili na všechny moje premiéry. Po letech mi napsal hudbu k Jílkově hře *Jak umřít na lásku* (1980), ani nevím, zda se mu ten záměrně insitní text líbil. Přijel jsem jednou k němu do jeho podolského bytu, měl tři pokoje propojené velkými dveřmi. Chvilí jsme si povídali, Srnka si pak sedl k pianu a dlouho mlčel. Venku nastal soumrak, Srnka se zvedl, rozsvítil lampu u pianu a zahrál jeden akord. Pak zase dlouho ticho. Už jsem myslel, že se mu do toho nechce, a hlavou se mi honilo, co si počnu. Srnka se po chvíli zvedl, rozsvítil další lampu, zase mlčel. Venku nastala tma, tak rozsvítil třetí lampu a já zmateně hledal důvod, jak se elegantně rozloučit. Srnka najednou povídá: „Ono by to šlo, ale nesmělo by se na to nic věšet.“ Potom zahrál naprosto přesný motiv: „Měly by to hrát dvě trubky, ono to vypadá veselý, ale přitom by to mělo být trochu teskný...“ Dodnes fyzicky cítím napětí z jeho předlouhého soustředěného mlčení. Ostatně vždycky je dobře, když se hudba stane nedílnou součástí inscenace.

Inscenace žije před divákem a zaniká s derniérou. Kromě osobních vzpomínek nebo několika recenzí zbývá pouze svědectví fotografií, někdy i televizní záznam. Prvním fotografem, který zaznamenával mé inscenace, byl Karel Drbohlav, otec skvělé herečky Jany. Nesmírně milý pán, s obrovskými zkušenostmi a novými nápady. Jako velmi mladý měl fotit generální zkoušku u K. H. Hilara a proti dosavadní tradici se rozhodl, že nebude fotit statické portréty, ale pokusí se nafotit představení v pohybu. Dříve se herci fotili buď ve foyer, před divadlem

nebo v aranžovaných situacích, důležité bylo, aby byla vidět jejich maska, kostým nebo nějaká herecká póza. Drbohlav postavil vedle Hilara stojan a pro lepší osvětlení připravil magnézium, tehdejší způsob snímání s „bleskem“. Zmáčkl spoušť, bouchlo to a Hilar se vyděsil, začal na Drbohlava křičet: „Pane, pane, to je atentát! Já myslel, že chcete fotografovat, a vy mi tu děláte bengálskou noc!“ Drbohlav na to: „Pane šéfe, já jenom chtěl...“ a Hilar zas: „Pane, pane, rozbil jste mi zkoušku. Okamžitě zmizte, ještě tu něco zapálíte!“

Drbohlav nikdy neřikal, zda se mu inscenace líbí nebo ne, aby neovlivňoval. Jen fotografoval a pak celé odpoledne seděl v klubu s herci při sklence vína. Vytratil se nenápadně domů a celou noc vyvolával a zvětšoval fotografie. Druhý den jich do zkoušky donesl celou kolekci, aby bylo co vybrat do programu, do foyer a na plakáty. Myslím, že byl skutečným zakladatelem moderní divadelní fotografie.

Fotograf Miroslav Tůma sám dříve divadlo hrál, měl vzácný smysl pro chvíli, kdy je třeba zaznamenat hereckou tvář. Potvrzoval mi, co jsem zažil i u jiných divadelních fotografů, že totiž nejde ani tak o technickou kvalitu fotografie či zajímavost zpracování jako o „drobnou maličkost“. O okamžik, kdy je třeba zmačknout spoušť, aby se přesně zobrazilo to, co se má na fotografii zobrazit.

Skvělými fotografy v Národním divadle byli Jaromír Svoboda a Oldřich Perníca. A některé mé inscenace mimo pražská divadla často fotografoval Karel Meister, také bývalý herec. V Pardubicích fotografovala Věra Mohylová, fotografa s velkou šíří uměleckých zájmů. Dělalá výborné plakáty, které byly oceněny i na mezinárodní soutěži v Polsku, vytvořila mimořádně precizní grafickou úpravu knížek k výročí pardubického a Vinohradského divadla a stala se také jejich spoluautorkou. Měla skvělou schopnost zachytit vztahy mezi dramatickými postavami, před fotografováním chodila na zkoušky, a proto přesně věděla, co a jak fotografovat. A nikdy zkoušku nenarušila, dovedla se na jevišti pohybovat zcela nenápadně.

Amatérské divadlo

Spolupráce s amatérským divadlem mě provázela po celý život a stala se jeho nedílnou součástí. Už někdy v sedmdesátých letech dnes minulého století jsem několikrát dělal jakýsi kurz pro amatérské režiséry, v Karlíně. Moc jsem se trápil, jak to udělat. Větší akcí byl asi čtyřdílný herecký kurz v Národním domě na Vinohradech, pořádal ho Václav Vaniš z Pražského kulturního střediska. A k mému překvapení tam bylo asi čtyřicet lidí z pražských souborů, všichni to vydrželi a nakonec dostali diplom! Před nedávnem jsem na jedné besedě potkal dámu, která ten diplom vytáhla z kabelky a ukázala mi ho, dojalo mě to...

Zpočátku jsem určitě odbornost více nahrazoval elánem a snad i humorem. Ale na dalších kurzech, např. v Příbrami či Poděbradech, jsem se začal potkávat s Janem Císařem, významným pedagogem pražské DAMU. Už tenkrát měl velký vliv na amatérské hnutí. A v roce 1974 jsem byl pozván na Jiráskův Hronov, jako lektor do Klubu mladých divadelníků. Vedli jsme ho s Antonínem Baštou, pozdějším ředitelem Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, lektorkou byla také Soňa Pavelková, odbornice na dětské divadlo, a pracovali tam i další.

Slyšel jsem řadu historek o různých návštěvnících Hronova, hned první mě velmi zaujala: na začátku sedmdesátých let, v době tuhé normalizace, jezdil na Hronov malý starší pán. Zásadně sedával v první řadě Jiráskova divadla a po jednom představení volal státní bezpečnost. Ať prý přijedou, že se na jevišti dělo něco protistátního. Tajní dorazili, vyšetřovali, ale od milého pána se mnoho nedozvěděli. Řekl, že je hluchý a že nic neslyšel – „Ale na konci, soudruzi, lidi vstali a vestoje tleskali. Čemu, prosím vás, kdyby to nebylo proti režimu!“

Bývala to skvostná léta. Bydleli jsme v chatičkách u koupaliště v Dřevíči, každý rok co rok ve stejné, nebylo možné si je splést ani v temné noci, když jsme se vraceli z Hronova. Později jsem se tam vracel s celou rodinou, moje dcera Sabina byla vlastně Hronovem divadelně odkojena. Kurzisté nocovali

v Sokolovně, společně jsme jedli v hospodě U Korců, bylo při tom neskonale humoru. Ale navzdory bujnému nočnímu životu se udělalo i hodně práce. Říkali jsme tenkrát: „Jdeme do hnutí.“ Dopoledne byl kurz, odpoledne představení, večer jeho rozbor, pak diskuse, rozprava. Ale každý, kdo se chtěl podívat, jak kurz probíhá, se musel práce zúčastnit, a bez ohledu na společenské postavení.

Pak jsem byl pozván, abych porotě hronovské přehlídky předsedal, tehdy bývala soutěžní. V porotě bývali skvělí lidé, samozřejmě doc. Jan Císař, také Jaromír Šnajdr, ředitel mosteckého divadla, nebo herec Jaroslav Someš, historik, absolvent filosofické fakulty, člověk s velkou režijní i hereckou zkušeností, kterou posléze uplatnil i jako oblíbený a precizní pedagog Pražské konzervatoře. Slovenskou stranu, samozřejmě to bylo ještě za Československa, reprezentoval většinou dr. Vlado Štefko, neobyčejně bystrý teatrolog, a doc. Marián Mikola, pedagog VŠMU. Nikdy jsem se nesetkal s nějakým národnostním rozporem, ať při hodnocení nebo vyhlašování cen.

Diskuse o inscenacích byly pro mě zajímavé i z úzce profesionálního hlediska. Hronov byl špičkovou přehlídkou amatérského činoherního divadla. Většinou se ho zúčastnilo osm vybraných nejlepších souborů, ty svá představení hrály dvakrát denně. Dopoledne bývaly diskusní kluby otevřené buď pro veřejnost, nebo pro skupiny vedené různými lektory. Ty bývaly zajímavější, dalo se v nich lépe diskutovat. Ale pořadatelé různě experimentovali, zavedli třeba jediný klub pro „širokou“ veřejnost, ale tam se moc otevřeně hovořit nedalo. Možná to byl záměr.

Na hronovské přehlídce hrávala vřdycky celá řada skvělých souborů, a nádherná představení. Dodnes nezapomenu na slovenský soubor ze Zelenče, který vedl a režíroval pozdější slavný operní a muzikálový režisér Josef Bednárik. Tenkrát se také formovala nová mladá generace československých divadelníků, kteří divadlo brali především jako výraznou společenskou výpověď. Patřil k ní soubor z České Lípy kolem Václava Klapky, také pražské Anebdivadlo

s Milanem Schejbalem. Samozřejmě František Zborník s vodňanskou Šupinou a další, třeba soubor Malého divadla z Ústí nad Labem s režisérem a hercem Rudolfem Felzmannem. Velkým zážitkem byla pro mě inscenace *Věvodkyně valdštejnských vojsk* v režii Saši Gregara, který v ní i hrál.

Výběr souborů a jejich inscenací na Jiráskův Hronov samozřejmě podléhal cenzuře, jako ostatně vše v té době. Bez ohledu na kvalitu inscenací se jistí funkcionáři snažili některé soubory či autory eliminovat. Ale někdy se našla obrana. Musím připomenout Zdeňka Jírového, pracovníka tehdejšího Ústavu pro kulturně výchovnou činnost, jehož pokračovatelem je dnes NIPOS/ARTA-MA. Zdeněk se snažil trpělivě a nenápadně odvracet cenzurní zákazy. Často byl úspěšný, byť ne vždycky, ale divadelníci o tom mnoho nevěděli, Jírového zásluha o uvádění i těch „problematických“ inscenací je však nesporná.

Dnes se to zdá jako dávná minulost, ale tehdy v každém okrese a krajském městě působila okresní nebo krajská kulturní střediska. Pečovala, často velmi úspěšně, i o amatérské divadlo. Mnoho amatérských divadelníků tenkrát chápalo svou činnost v divadelních souborech jako jedinou možnost tvořivé realizace. V amatérském divadle tehdy působila řada osobností, které se nesměly uplatnit v divadle profesionálním, např. můj spolužák Ota Roubínek, kritička a dramaturgyně Alena Urbanová či Jarmila Drobná-Černíková.

V dřevíckém kempu, našem hronovském bydlišti, jsme jednou s několika přáteli slavili fiktivní narozeniny Antonína Bašty. Bylo pozdě večer, sedělo se při víně. Antonín, už v povznesené náladě, vykládal nějaké anekdoty, nikoho jsme nerušili. Najednou se objevili dva příslušníci Veřejné bezpečnosti, a že je pozdě, že musíme končit. Toník nehnul brvou, a jako by pokračoval v načaté řeči, prohlásil: „Tak soudruzi, náš podnikový výlet se podařil, myslím, že jsme utužili kolektiv, a jsem velmi rád, že je mezi námi i trenér národního týmu cyklistů...“ Manžel Soni Pavelkové měl právě na hlavě cyklistickou čepici. Toník Bašta ještě chvíli plácal páté přes deváté a příslušníci, zcela konsternováni,



*S prof. Janem Císařem na valné hromadě VSVD v únoru 2012;
foto Ivo Mička*

chvíli poslouchali, potom zasalutovali a Baštovi zahlásili: „Soudruhu řediteli, je to v pořádku, pokračujte.“ A bylo.

K Baštovým „narozeninám“ je třeba dodat, že jsme v předchozích měsících před Hronovem požádali řadu známých, aby Toníkovi v době přehlídky gratulovali, posílali listky, dopisy a balíky na dřevíčskou adresu. Místní poštačka žasla, nechápala, kdo je ten Bašta, co to asi musí být za člověka, když se jí pošta na jeho jméno nevejde do kabely.

V létě roku 1989 byly už i na Hronově cítit nadcházející politické změny, krajský tajemník KSČ dokonce demonstrativně opustil představení Majakovského *Příliš horké lázně*, křičel, že jde o protistátní provokaci. Jako předsedovi poroty mně zavolali z Brna, co se to prý děje, hrál to totiž soubor z jejich kraje, z Blanska. Vysvětloval jsem, že nic, že se pouze jeden funkcionář urazil. A jakási federální poslankyně dokonce přišla s tím, že na dveře hronovské radnice někdo pověsil obrázek Masaryka, a že se to musí okamžitě řešit, že je to provokace.

Pak přišel listopad, který poznamenal i následující Hronovy. Zdálo se, že amatérské divadlo čeká těžké období. Mnoho divadelníků přeneslo své aktivity do politiky, do správy obcí nebo do podnikání, lidé nacházeli nové podněty pro seberealizaci. V případě hronovské přehlídky byly cítit jisté rozpaky. Bude pokračovat, a pokud ano, tak v jaké podobě? Hronovským starostou se stal ing. Houštěk, znamenitý divadelník. A situace se zklidnila. Změna společenských poměrů však zasáhla mnohé vztahy mezi lidmi. Někteří přestali na Hronov jezdit, protože neměli čas, někteří dokonce přestali dělat divadlo, a některá přátelství, často z osobních důvodů, se nadobro zprětrhala. Ale Jiráskův Hronov znovu ožil, když dr. Milan Strotzer spolu s Lenkou Lázňovskou rozšířili přehlídku o množství vzdělávacích seminářů. Najednou Hronov zaplnily stovky mladých lidí, některých se zájmem o divadlo, jiných s touhou prožít pár krásných prázdninových dnů nebo získat nějaké společenské sebevědomí. Několik-



*Starosta nás pravidelně zval na sobotní snídani; zprava Petr Mědílek,
Nada Gregarová, Michal Zahálka, Mirka Císařová, Regina Szymiková
a po mé pravé ruce Jaromír Vosecký; foto Alexandr Gregar*

krát jsem v těch letech lektoroval kurz divadelní práce. A Hronov se stal jakousi mezidruhovou žatvou, nesmírně zajímavou nesoutěžní přehlídkou, repertoár zahrnoval výběr z nejrůznějších jiných divadelních setkání. Přesto je mi líto, že už není také vrcholnou přehlídkou činoherního divadla, zasloužil by si to. Především proto, že soutěž bývá kořením každé takové přehlídky. Myslím, že by se to s ostatním programem nevylučovalo.

V té době jsem začal spolupracovat s královéhradeckým Impulsem, kulturním zařízením s dlouholetou tradicí ve východních Čechách, které má bohaté zkušenosti s podporou amatérského umění, především divadla. Určitě to musela být osvětlená osoba nebo snad skupina lidí, a určitě byla mezi nimi Mirka Císařová, kteří se přičinili o proměnu dřívějšího krajského kulturního střediska v současný Impuls. A já se ve východočeském kraji zabydlel, také díky Nadě Gregarové, znamenité organizátorce divadelních přehlídek. Zvala mě do porot, především na krajskou činoherní přehlídku do Červeného Kostelce, kterou pomáhá organizovat celý tamější soubor. Kolik času, energie a upřímného zájmu to vyžaduje! Připomenout musím místního starostu Petra Mědílk, který přehlídce vytvořil zcela nevšední podmínky, a taky režisérky červenokosteleckého souboru Janu Jančíkovou či Marcelu Kollertovou. Ta navíc báječně vede hronovské kulturní středisko a stará se o blaho Jiráskova Hronova. Přátelství mě pojí i s dalšími členy souboru, Honzou Brožem, Pavlem Labíkem, Jirkou Kubinou a dalšími.

Zvláštní kapitolou v mém životě je Krakonošův divadelní podzim ve Vysokém nad Jizerou, nádherná přehlídka s padesátiletou tradicí. Z okolí toho podkrkonošského městečka pochází část mého rodu po otci. A v porotě vysocké přehlídky jsem se ocitl už někdy v polovině sedmdesátých let. První, kdo mě tam vítal, byla paní Marie Hejralová a její rozsáhlá rodina. Mařenka, jak se jí říkalo, právě pořádala oběd pro své přátele. Bylo to v malém sálku, kde se hrává i loutkové divadlo a kde se v průběhu přehlídky schází porota se soubory,



V porotě vysoké přehlídky Krakonošův divadelní podzim spolu s editorem tohoto textu, Sašou Gregarem. Přestože v jednu chvíli děláme stejná gesta, nemluvíme dvojhlasně, 2006; foto Ivo Mičkal

bylo tam snad na čtyřicet lidí. Paní Hejralová mi hrdě ukazovala desítky let staré oblečky pro loutky, všechny dokonale srovnané, upravené a vyžehlené. Rodina Hejralova je rozsáhlá, snad každý její člen je s přehlídkou nějak spojen. A spousta dalších Vysočáků se stará, v zákulisí i v kuchyni. Vzpomínám také na dvě milé dámy, které v chodbě divadla tráví čas prodejem suvenýrů, divadelních zpravodajů a pamlsků. Jedna z nich pamatovala moji pratetu z Návarova. A návarovský taneční sál, dávno už zbouraný, kam chodívala tančit.

Všichni ti milí vysočtí lidé jsou vlastně pokračovatelé dob, kdy se v místních chalupách zakládalo české lidové divadlo. Tady vznikly Vodsedálkovy hry, *Komedie o umučení* či *Komedie o židoj Šilokoj*. Jsou-li někde vnímány začátky českého divadla jako základ kulturní existence našeho národa, pak je to právě tady, v tomto městečku a na Vysocku. Při jedné besedě se studenty z Jilemnice mně bylo trochu líto, že o tomto fenoménu, dokonce tak blízkém jejich městu, nevědí téměř nic. Pak jsem tam nějaký čas nemohl přijet, protože v říjnu jsem většinou zkoušel v divadle, ale pravidelně jsem tu pobýval od konce devadesátých let minulého století.

V porotách divadelních přehlídek mě vždycky těšilo být s lidmi, kteří nacházeli společný postoj k inscenaci, byť se jejich názory různily a měly jiný odstín. Souboru se vždycky „nastavovalo zrcadlo“, jakási odrazová deska. Vždy se vycházelo z toho, co jsme viděli. A pokusili jsme se pak doporučit další možnosti inscenace, nikdy jsme se nesnažili „režirovat“. Neměl jsem rád, když některý porotce nečekaně vystoupil s názorem odlišným, jako by chtěl za každou cenu upozornit na sebe, přestože jsme se předem dohodli jinak. Často mě ale zaujal názor prof. Jana Císaře, vždycky mě udivovala jeho schopnost přesné analýzy a dokonalých formulací. Dokázal inscenaci rozebrat na kousky a pak ji zase obdivuhodně složit dohromady.

Z přátel porotců chci připomenout Sašu Gregara, který často vyjadřoval své nekonformní názory a ve svých sedmdesáti letech dokonce na DAMU obhájil

doktorát. Taky Mášu Caltovou, Františka Zborníka, Rudu Felzmannu a ostravského Dušana Zakopala, s nímž mě pojí osobní přátelství z dob mých divadelních začátků. A také výtvarníky Petra Kolínského a Jaromíra Voseckého. Už jsem vzpomněl Naďu Gregarovou, skvělou organizátorku, a samozřejmě Mirku Císařovou, výbornou tajemnici poroty v Červeném Kostelci. Také Alenu Exnarovou, která brilantně psala záznamy z debat porotců.

Je mi líto, že většina profesionálních divadelníků o fenoménu amatérského divadla, který má celorepublikový význam, nemá ani potuchy. Pokud o amatérském divadle hovoří, chápou ho buď jako osobní exhibici, nebo práci hodnou obrozenců devatenáctého století. Ke své škodě přicházejí o zajímavé inspirace a postupy, které si profesionální divadlo často dovolit nemůže. Z toho vycházel i můj vztah k amatérskému divadlu, úcta k obrovské lidské tvořivosti. Amatérské divadlo mi umožnilo poznat mnoho zajímavých osobností rozdílných profesí a sdílet s nimi radost z divadla.

V Československé televizi

V televizi jsem začal pracovat v šedesátých letech minulého století, první mou televizní režií byl literárně dramatický pořad o ruských dětech, které byly za války evakuovány kamsi na Sibiř. Natáčelo se v improvizovaném studiu na Strahově, byla tam spousta hluku, čekalo se třeba, až přestanou prskat kamna. Byly to opravdu skromné televizní začátky. Už ve skutečném studiu jsem pak dělal zajímavou inscenaci hry Karla Urbánka *Je Tiery Brian vinen?* Mělo se to odehrávat v Kanadě. Dotáčky jsme natáčeli na zbytku sněhu v Divoké Šárce, záběry s malou indiánskou lodí v Krkonoších. Tenkrát se vysílalo živě, tato inscenace v podvečer. Nikdo samozřejmě nevěděl, jak to bude dlouhé – a samozřejmě v průběhu inscenace volali z centrály, že jsme „přes čas“, že nás za pět minut vypnou. Zoufale jsem prosil, ať nás nechají vysílat dál, že se lidé nedovědí konec příběhu! Nakonec se to dovysílalo.

V televizi jsem režíroval inscenace, které určitě nepatřily k hlavnímu proudu tehdejší dramaturgie, nicméně mě ta práce bavila. Natáčel jsem *Chvilky poezie*, takový cyklus pořadů klasické české poezie, s Marií Vášovou, Milošem Nedbalem, Otomarem Krejčou či Ludkem Munzarem, točilo se to filmovou kamerou. Točili jsme Halasovu *Mobilizaci* a Krejča mě zkoušel, co jsou to „rána s hrudi pelikána“. Patrně měl ke mně, mladému režisérovi, jakousi nedůvěru.

Televize chtěla natočit inscenaci, kterou ve Vinohradském divadle nastudoval televizní režisér Jiří Bělka, Weskerovu hru *Kuchyně* (1962). Bělka to odmítl, že pro televizi to nedopadne dobře. Televizní produkce neúspěšně volala dalším režisérům, až došlo na mě, přikývl jsem, ale drze zatajil, že jsem představení neviděl. Bylo domluveno, že se to pro mě a šéfkameramana Jindřicha Novotného zahraje ve zkušebně. V inscenaci každý z herců dělal svou „kuchařskou“ práci, ten kuchal rybu, ten válel těsto, každý něco jiného. Hráli to dokonale, ale s imaginární rekvizitou, nikoliv reálně! A já si s hrůzou uvědomil, že to televiz-



*Ze zkoušky inscenace **Farma pod jilmy** s Jorgou Kotrbovou,
Otou Sklenčkou a Jiřím Klemem; foto archiv autora*

ně snímat nepůjde, by to byl nesmysl, takovou míru stylizace televize neunes. Hledal jsem marně očima pomoc u kameramana. Ale ten se tvářil, že se nic neděje, že ví, jak na to, což mi přidalo na sebevědomí. Zkoušeli jsme posunout osu jeviště, udělali zavírací okna do stěn, odkud jsme chtěli inscenaci snímat, a obraz vždycky končil nad rukou herce, který „vařil“. Takže byly vidět jen pohyby, nikoliv materiál, s kterým pracoval. Nakonec se to podařilo. Ptal jsem se potom kameramana, jak to, že byl na zkušebně tak klidný. Odpověděl: „Já si myslel, že to nepůjde. Ale když jsem viděl tvůj klid, tak jsem pomyslel, že asi víš ty, jak na to.“ V tu chvíli jsem nemohl přiznat, že totéž jsem si myslel o něm.

V televizi jsem, kromě jiných, režíroval např. inscenaci *Vondráčkovo pozdní odpoledne* (1978) podle scénáře Rudolfa Ráže. S Ludkem Sobotou, Stellou Zázvorkovou, Františkem Filipovským a Naďou Konvalinkovou. Vzpomínám také na pěknou televizní úpravu hry *Madame Sans-Gêne* (1971) s Mílou Myslíkovou a Karlem Vlčkem jako Napoleonem. Rád jsem měl texty mladého dramaturga Jiřího Bednáře, zvlášť jeho *Sázku pro dva* (1978), hráli v ní Oldřich Kaiser a Marta Vančurová. A malou roli starý pan František Kovářík, jak jinak – dědečka. Čas od času se objevil a řekl jedinou větu: „To máte za to, že se nemodlíte k Pánu Bohu...“ Pan Kovářík si urputně zjišťoval, zda jeho postava je dobrý člověk, jakým způsobem má tu větu říct. Také se ptal, kolik je té postavě let, řekl jsem, že kolem devadesátky. Bylo dojemné pana Kováříka sledovat, před výstupem si mačkal u zrcadla tvář, aby měl výraznější vrásky, aby toho stařečka věrně zahrál. Sám v době natáčení překročil devadesátku.

Rád vzpomínám na inscenaci povídky podle Jaroslava Haška *Uličníci tví pana Čabouna* (1981), také na *Lyžaře v parném létě* (1985) s Martinem Stropnickým a začínající Vilmou Cibulkovou. Hrála v tom i moje dcera Sabina. Jiří Bednář upravil pro televizi podle Průchových *Hrdinů okamžiku* monologu slavných českých herců, jmenovalo se to *Nuž, brány dokořán již otevřete* (1983). Herce Jakuba Seiferta hrál Martin Růžek, Vojana Luděk Munzar, slavné

historické české herce představovaly i další současné herecké osobnosti, Kemr, Filipovský, Petrovická, Fabiánová, Hrušínský, Řanda, všichni členové Národního divadla. Jediný „nečlen“ byl Ota Sklenčka, hrál postavu Vendelína Budila, kterého Národní divadlo také nikdy neangažovalo. Pořad uváděl Radovan Lukavský a vysílalo se to jako hlavní televizní pořad v předvečer znovuotevření Národního divadla po jeho rekonstrukci, v roce stého výročí budovy.

Režíroval jsem i řadu televizních přenosů divadelních inscenací. První byla Paloušova *Maryša* (1967), ale např. také inscenace Daňkových her *Dva na koni a jeden na oslu* (1977), *Válka vypukne po přestávce* (1978) či *Cesta Karla IV. do Francie a zpět* (1981). Do televize jsem přenesl i své inscenace, např. *Šťastné dny* (1971), *Tartuffe* (1973) a *Vrať se, Sábinko* (1972). Rád vzpomínám na *Far-mu pod jilmy* (1976), především pro skvělé výkony Oty Sklenčky, Jorgy Kotrbové a Jiřího Klema, bylo těch přenosů víc než dvacet, některé se dodnes reprízuji.

Práce v televizi však nebyla mou hlavní pracovní náplní, zajímala mě především svou technikou a možnostmi pracovat s herci z jiných divadel, s nimiž bych se jinak asi nesetkal. A také proto, že mnohé inscenace se tak mohly zachovat, oproti krátkému životu divadelních představení. Obdivoval jsem stále televizní režiséry, Jiřího Bělku, Františka Filipa, Evu Sadkovou, také Jiřího Adamce, kterého jsem na DAMU učil herectví. A kameramany, Landýše, Navaru, Nožičku a další televizní pracovníky. Všichni obohatili můj profesionální život.

O lidech

Režíroval jsem mnohé literárně - dramatické pořady, večery poezie i několik pohádek. Točil jsem gramofonové desky, např. *Wolkrův večer* s Vladimírem Rážem a Vladimírem Brabcem, zkoušel jsem v pražské Viole, třeba *Langerův večer*. Paní Langerová mi tehdy darovala faksimile dopisu, který jejímu manželovi, slavnému dramatikovi Františkovi Langerovi, poslal prezident T. G. Masaryk. Jsou v něm i drobné rady, co by měl dramatik zlepšit či změnit ve své hře *Andělé mezi námi*, a také poznámky k některým hereckým představitelům. Rád vzpomínám na představení *Imaginární zrcadlo Miloše Nedbala*, připravil jsem ho k jeho sedmdesátinám a vyšlo i na gramofonové desce v Supraphonu. Nedbal na ní vzpomíná, jak kdysi režíroval v Kolíně, kde se dozvěděl o dvou starých hercích, kteří se scházejí, zatopí v kuchyni a při čaji si přehrávají slavné monology, které jim divadelní osud nedopřál. Nedbal si na desku vybral své životní monology z her, v nichž hrál či po nichž toužil. Přidal i nějaké básně. Pracovali jsme spolu ve studiu Supraphonu v paláci Lucerna, v hrozném horku, Nedbal svlečený do půl těla.

Jeden čas u Realistů jsme měli pronajatou zkušebnu ve Stavovském divadle. Ke každé zkoušce měl službu některý starší jevištní technik, vařival nám kávu a občas si přivydělával v nějaké malé roličce. Zvlášť když se točila nějaká televizní inscenace. V té naší to byl pan Stehlík. Už jeho otec byl jevištním technikem, tenkrát to byl stav pod penzí, s uniformou. Pan Stehlík mi občas vyprávěl, jak ještě velmi mladý přišel k divadlu a co v životě zažil. Dokonce si ho prý slavný režisér K. H. Hilar objednával, aby ho povozil po Vltavě na lodičce, kolem Žofína, když si chtěl odpočinout. „Vždycky mi dal pětikorunu,“ povídá pan Stehlík. „A jednou, když jsme zase jeli, Hilar si něco povídá pro sebe. Najednou vstal, zapotácel se, málem jsme se převrátili, hrozně jsem se vylekal. A tak křičím: Pane šéfe, to nemůžete, ještě se mi utopěj! – No, řekněte, pane Laurin, jak mohl

takový člověk dělat šéfa činohry v Národním?“ Pan Stehlík také vzpomínal, jak v únorových dnech roku 1948 vešla do zkoušky režiséra Karla Dostala skupina mladých agitátorů: „Jen tam vešli, už jsem věděl, že to dobře nedopadne. A vidíte, přišel ten Vítězný únor.“

Nejen herci a režiséři mají své osudy. V Realistickém divadle sloužil technikář a oponář, nikdo mu neřekl jinak, než „Beránku“. On se totiž tak jmenoval. Místo jídla pil grog, ale nikdo ho neviděl zjevně opilého. Pil po dlouhá léta, až z toho vážně onemocněl. Do motolské nemocnice jej přišla navštívit uklízečka a vrátná paní Milerová. Beránek seděl na židli uprostřed trávníku a dělal pohyby, jako by tahal provaz. Zeptala se, co to dělá? Potichu odpověděl „Je po premiéře. Děko-vačka. Tahám oponu...“ Za pár dnů zemřel. Kdyby se dožil převratu, mohl se stát restituentem hotelového komplexu Beránek na pražských Vinohradech.

V televizi jsem režíroval inscenaci Dickensova *Olivera Twista* (1965) s Eduardem Kohoutem, Jiřím Steimarem a Milošem Nedbalem. Steimar cho-
díval na zkoušky v kabátě se sametovým límcem. Pan Stehlík mu vždycky z kabátu pomohl a pověsil na věšák. Pan Steimar sáhl do kapsy a dal Stehlíkovi drobné, tak se to stále opakovalo. Ale pan Stehlík to nedělal pro těch pár korun, v jeho gestu byla zvláštní úcta k mimořádné herecké osobnosti.

Kohout, Nedbal a Steimar si jednou objednali kuře a nad tou pečenou drů-
beží se rozhořela vášnivá diskuse, kdo má právo na lepší kousek. Předhazovali si, co kdo kdy v životě hrál, a s jakým úspěchem, podle toho měl mít nárok na prsíčko nebo stehýnko. Bylo to jedno z nejkrásnějších dohadování, které jsem kdy v televizi zažil.

Jednou jsem byl na obědě v restauraci Savarin na Příkopech. Bylo to v zimě, za okny hustě padal sníh, u mého stolu se najednou objevil Eduard Kohout. S kolegy tam chodíval obědvat pravidelně. Prý že ve vedlejším sále volali mé jméno, patrně telefon. Byl jsem dojat jeho pozorností a v rozpacích se zeptal, jak se mu daří. Odpověď byla, jak jinak, v jeho aristokratickém duchu. Zcela

přesná: „Drahý chlapče! Chtěl bych být vločkou sněhu, chvíli se nechat hýčkat v teplé dlani – a pak tiše zemřít.“ A odešel do vánice. Eduard Kohout, slavný Oidipus, Hamlet, Cyrano, představitel desítek skvělých postav v celé historii Národního divadla.

Režisér má často pocit, že některého z herců přivede k jinému způsobu hraní, že v něm objeví utajený poklad. Nejednou jsem narážel na postoje či způsoby, které byly k nepřekonání. V Pardubicích, při mé první pohostinské režii po absolutoriu DAMU (*Lazebník sevillský*, 1960), hrál jednu z malých rolí pan Hugo Třešňák, starý místní herec. Byla to jedna z jeho rolí posledních. Nezkoušel, protože byl nemocen, ale přijel na kole, na řídítkách bandasku s polévkou. Nechal si mě vyvolat před divadlo a na chodníku povídá: „Pane režisér, víte, já jsem nemocný, tak nemůžu na zkoušky. Role je to malá, ale hodně se v ní kýchá. Mohl bych vám to nabídnout takto: mohu třeba kýchnout vesele nebo divoce nebo jen tak pro sebe nebo bouřlivě, jak to chcete,“ Pokaždé mi to na tom chodníku předvedl. „Tak si vyberte, pane režisér, a vzkazte, co si přejete. Já přijdu až na generálku.“

V ostravském Divadle Petra Bezruče jsem zkoušel s Ladislavem Mrkvičkou v hlavní roli Čapkova *Loupežníka* (1965). Starého Šefla, krásnou komickou figuru, hrál pan Adolf Minský. Na první zkoušce oznámil, že tu roli hrál poprvé ve třicátých letech a podruhé těsně před válkou, pak dvakrát i po válce. Takže ví, jak se to má hrát, aby to bylo veselé. A začal dělat legraci za každou cenu, všem radil, jak to pamatoval, čemu se lidi rozhodně budou smát. Říkal třeba: „Když přijde kovář a železem bude chtít otevřít tu bránu k domu Mimi, tak ať tam ten železnej pajcr dá, ale potom se to musí vohnout, von se na to koukne a zahodí to, a lidi se budou smát. A měl by mít bílou košili!“ Já na to, proč zrovna bílou? „No, von jde jako přece vod voběda – na zádech by měl černě vobtištěný ruce, jako že ho někdo vobjímal, no, a když se votočí, tak se lidi taky budou smát, mám to vyzkoušený...“ Pak se zkáznil a já měl pocit vítězství. Na premiéře

zavětril, jen se diváci poprvé zasmáli, už to hrál po svém. Vytknul jsem mu, že jsme to přece zkoušeli jinak, ale on dobrosrdečně odpověděl: „Vždyť jsem vám to říkal, pane režisér, že se lidi budou smát, ještě že jste na mě dal!“

O úspěchu večera často nerozhodují ani herci, ani režisér. V divadle vždycky bývala přítomna hasičská hlídka, měla hlídat v zákulisí. Ale obvykle hasiči popíjeli v klubu divadla jedno pivo za druhým. Jednou se jeden z nich šel podívat do zákulisí, na chvíli si sedl na židli v portále a zmožen horkem usnul. Právě vrcholilo představení Macbetha, herec na jevišti třímal kopí s „useknutou hlavou“ hlavního hrdiny a křičelo se „Ať zhyne tyranova krutá leb!“ Herec lebku obloukem odhodil za jeviště, spadla rovnou hasičovi k nohám. Ten se probudil, uviděl hlavu, podíval se na jeviště – a tam zas všichni „s odporem“ hleděli směrem k němu. Hasič měl pocit, že se přihodilo něco nesprávného, že je něco špatně, že by měl pomoci. Tak lebku vzal a hodil na jeviště zpátky. Dostákala, byla samozřejmě gumová, doprostřed scény, a nikdo se smíchy neudržel. Herci se otočili zády k publiku, jak se dusili smíchem. Naštěstí byl právě konec a opona šla dolů, ale publikum spustilo obrovský potlesk!

Samozřejmě, každá inscenace se nějak hodnotila, mnozí herci však takové rozpravy nesnášeli, říkali, že se nedají urážet v pracovní době. V divadle platily různé způsoby hodnocení, jiná kritéria měli umělci, jiná technika. Např. když v inscenaci nebyly přestavby, postavili technici scénu a mohli jít domů, bouralo se ráno. To pak byla inscenace skvělá, skvělý byl i režisér. Ale za inscenaci s mnoha přestavbami by technici režiséra nejráději zatratili, mohla být i silná a umělecky zajímavá. Velmi zvláštním způsobem hodnotil představení někdejší ředitel Vinohradského divadla Jan Škoda: po celém divadle, od přízemí až po galerii, byly na zdech fotografie herců. Vypravuje se, že Škoda vždycky po premiéře ty fotografie převěšoval, portréty herců, kteří se mu líbili, dával do přízemí, ty „horší“ na galerii a nejhorší pověsil vedle záchodu. Každý z herců si hned ráno mohl udělat úsudek, jak o něm pan ředitel smýšlí.

A těch nepočítaných breptů! V jedné anglické komedii byl na jevišti Valtr Taub spolu s Jiřinou Štěpničkovou, z níž i po letech strávených v kriminále vyzařoval velký talent, byla skutečnou hereckou osobností. Valtr Taub hrál dlouho jen německy, a tak si věty překládal. V té hře jeho syn odjížděl na motorce a Taub za ním volal: „Á, náš chlapec si to zase honí na motorce!“ Lidi se smáli, ale Taub vůbec nevěděl čemu. V představení *Lucerny* se Vladimír Brabec podíval na poraženou lípu a prohlásil: „Lípa je pryč a děvče dosud stojí!“ Herci se snažili nesmát nahlas, ale Vladimír netušil, co řekl. Takových historek byly desítky. Nikdy se mi ale moc nelíbily pořady, v nichž se historky o velkých hercích prezentovaly tak, že z nich vlastně dělaly blby nebo šmíraky, na něž se moderátor dívá shovívavě. Zajímal mě spíš rub té slávy, „slzy, které svět nevidí.“ Měl jsem štěstí, že přátelstvím mě pocítilo mnoho starších herců, že jsem měl možnost je vidět i jinak než z tzv. historek z natáčení.

Miloš Nedbal byl můj oblíbený profesor. Proto jsem byl šťastný, že s ním mohu v Národním divadle spolupracovat, dokonce jsme se stali přáteli. Když onemocněl a ležel v nemocnici, požádal mě šéf ND, abych za ním zaskočil, donesl kytku a popřál brzké uzdravení. Nedbal si postěžoval, že měl vystoupení na festivalu v Poděbradech, z paměti tam recitoval třetí zpěv z Máchova *Máje*. Říkal, že neměl do těch Poděbrad jezdit, necítil se už dobře, při recitaci měl dokonce malé „okno“, a za chvíli znovu: „Byl jsem z toho trochu rozpačitý, text jsem v ruce neměl, aby to nevypadalo, že to čtu,“ povídá Nedbal. Ale diváci prý nic nepoznali. Navštívil jsem ho v nemocnici po týdnu, povídali jsme si. Odcházel jsem a těsně předtím, než jsem zavřel dveře, na mě Nedbal ještě zavolal: „Franto, ten *Máj* jsem si v noci přeříkal, čtyřikrát, a bez chyby.“ Pointu našeho rozhovoru si přesně načasoval.

V Šotolově inscenaci *Pěších ptáků* hrál nerudného dědka v kulichu. V situaci s Blankou Bohdanovou měl krásný dlouhý monolog. Text byl velmi náročný a při jedné z repríz se v něm Nedbal začal plést a partnerka, bohužel, pomoci

nemohla. Sledoval jsem jeho souboj s pamětí z portálu, kam vždycky po scéně odcházel. Monolog skončil a ozval se bouřlivý potlesk. Za scénou se u mne Nedbal zastavil a povídá: „Vidíš? A co by teprve dělali, kdybych to řekl všechno.“

Nedbal s jedním ročníkem DAMU zkoušel Shylocka v *Kupci benátském*. Chtěl, abych to režíroval, a dal mi přečíst svou režijní knihu. Byla tak podrobná, až jsem zapochyboval, že bych se vešel do jeho představ, a omluvil se, že to dělat nemohu. Pokoušel jsem se to vysvětlit, ale on se usmál a povídá: „Franto, já si hned myslel, že bude lepší, když to budu režírovat sám.“ Pak mě pozval na generálku. Šel jsem za ním, když skončila, Nedbal, ještě v kostýmu Shylocka, seděl u stolku, popelník plný nedopalků, kolem už kupa „Unitářů“, kteří připravovali bohoslužbu, co měla hned po generálce následovat. „Tak mně během generálky umřela žena. Při operaci, nějak to nedopadlo.“ Ptám se, zaskočen, proč tedy nezrušil zkoušku? „Přece jim tu premiéru nezkažím. Ale kam já teď půjdu, doma prázdko, ke všemu mi utekl pes.“ Strávil jsem s ním potom celé mlčenlivé odpoledne.

Potkali jsme se později v Jeseníkách, v lázních. Po léčebných procedurách jsem mnohé krásné chvíle trávil s ním a nespoutanou Jiřinou Steimarovou. A Nedbala jsem tam seznámil s paní Žáčkovou, vlídnou paní, hrál jsem s ní divadlo už v Tatrovce. K mému velkému překvapení byla do roka svatba. Nedbal si milou paní Žáčkovou vzal a toto manželství mu určitě prodloužilo život.

Vzpomínám také na vynikající herečku Blanku Waleskou. Po odchodu z divadla vůbec nevycházela z domu, s pohledem na telefon čekala, kdy zazvoní, zda jí přijde nějaká nabídka, mobilní telefony ještě nebyly. Nevycházela z domu, ani aby si nakoupila jídlo, nosila jí ho Eva Soukupová, jinak znamenitá ředitelka Divadelního ústavu.

Přátelský vztah ke mně vždycky projevoval i František Salzer, děkan divadelní fakulty, bývalý skvělý režisér Národního divadla. Občas jsem mu zatelefonoval, jednou, těsně před Vánoci, se ozvala jeho paní. S pláčem říkala, že

František právě umřel, že ještě nikdo nepřijel, ještě ho neodvezli. „Leží tady na posteli u telefonu, určitě by měl radost, že voláte.“ Skonal prý hned potom, co mu spolunájemníci sdělili, že překáží, že by chtěli vilu pro sebe... Vyslechl je, a když odešli, položil hlavu na stůl a umřel.

V brněnské televizi jsem spolupracoval na scénáři *Májové kapitoly* podle románu Romaina Rollanda *Dobry člověk ještě žije*. Titulní postavu měl hrát geniální český herec Jan Pivec. Za pár dní mě po půlnoci probudil telefon a já se v pyžamu postavil téměř do pozoru. „Tady Pivec! Drahý chlapče, vy prej chcete, abych v tom hrál, a že je to velký. A kde vy vlastně bydlíte?“ Říkám, že na Vinohradech, a on na to: „Vidíte to, chlapče. A já celou dobu cejtím, jak ta střelka mého srdce pořád směřuje k Vinohradům. Poslouchejte, a není to takový to německý, jak to teď každé chce hrát a nikdo na to nechodí?“ Říkám, že ne, není to Brecht, je to slavný francouzský romanopisec. „Aha, tak to je něco jinýho. A pošlete, ta postava, je to frakman, nebo spíš lidovka? Jo, lidovka! Tak to je dobře, to jste na mě trefil. Tak já to přečtu a pak se sejdem.“

Sešli jsme se ve Filmovém klubu a Pivcova první otázka byla, kdo bude hrát tu Lasičku, jeho bývalou lásku. Říkám, že Jiřina Štěpničková. „Jéžíšmarjá, kdopak vám to poradil,“ zhrozil se Mistr. Já na to, že bude skvělá. „Bóže můj. A kdopak vás na tý škole učil?“ Odpovídám, že pan profesor Nedbal, a Pivec: „Já si to hned říkal, že v tom bude něco divnýho, tak Nedbal! A teď ještě ta Štěpničková, bóže! Ten Nedbal, on byl holohlavej už na konzervatoři a věděl, že se mně ta Štěpničková líbí, tak do ní vandroval. Ale ona ho stejně nechala. Já byl talentovanej, tak jsem kontrahoval do vyššího ročníku a on zůstal sedět.“ Najednou se ve dveřích do Filmového klubu objevila paní Štěpničková, a hned „Nazdar, Honzíčku!“ A Pivec se šťastným úsměvem: „No, Jiřinko, teď se dovídám, že to budeme spolu hrát! Podívejte pane režisére, jak jsem nadšeněj, ty hvězdičky ve vočích, jéžíšikriste, to je úplná pohádka, na to jsem se léta těšil...“

Do Brna jsme letěli letadlem, Pivec nervózní, bál se létat. Na letišti nás uví-



*Jiřinu Štěpničkovou jsem režíroval v Morálce paní Dulské,
RDZN, 1971; foto archiv autora*

tal produkční, jmenoval se Kroužek. Pivec to hned komentoval: „Bóže, kroužek, ježíšikriste, kroužek! No to to začíná!“ Přijeli jsme do hotelu, dali si kávu a Pivec zavolal vrchního, že má kávy v šálku nějak málo. Vrchní s despektem vysvětlil, že je to espresso. „Tak podívejte, někdo mně to kafe vypil, a já to chci zpátky! Podnik jste sice ‘Á’, ale vrchní jste až ‘Žet’,“ prohlásil Pivec. Natáčení bylo plné takových dramatických situací, ale Pivec i Štěpničková byli vynikající.

Po nějakém čase volali z ředitelství televize, dokonce generální ředitel, tehdy Jiří Pelikán. S filmem prý se cosi stalo, drolí se a některé záběry jsou rozostřené. Že bychom měli s Pivcem přijet znovu do Brna, dal nám na to své ředitelské auto. Pivec v autě stále říkal, že je nemocný, že se musíme zastavit na nějakou „žaludeční“ štamprličku. Jinak nepromluvil, vypadal, jako by jel na pohřeb. V budově brněnské televize vběhl do první kanceláře a žádal telefon k řediteli: „Tak jak to je, pane řediteli? Že mě nikdo nevíta? Tady Pivec z Prahy! Už jsme tady!“

Zcela rozlícený pak vstoupil do kanceláře ředitele Kocourka. Ten seděl celý bledý, Pivec se o jeho stůl opřel rukama a říká: „Tak, pane řediteli, slyšel jsem v Praze, že se to tady s vámi nějak houpá, tak mám mluvit s váma, nebo mám počkat na toho, co přijde po vás?“ Nakonec všechno dobře dopadlo, Pivec odjížděl a z auta volal: „Pane řediteli, kdybyste něco potřebovali, tak já to přijedu natočit!“ A celou cestu do Prahy opakoval: „Kroužek, Kocourek, ježíšikriste, já jsem věděl, že to nebude jednoduchý.“

Pivec neměl snadný život. Chtěl si koupit dům na Staroměstském náměstí, jak bývalo Štorchovo knihkupectví. Říkal mi: „Vlezu na balkon a koukám na ta místa, co kráčely dějiny. Hned jsem si pomyslel, že něco bude špatně. Vždyť támhle v rohu vždycky na tribuně stojí ti prezidenti a poslouchají je davy. Jo, já vylezu na tenhle balkon a celý náměstí se otočí na mě. A bude volat, Pivec, Pivec! Tím ta sláva skončí a mě zavrou do kriminálu. Tak jsem si to s tím domem rozmyslel.“



S Jiřím Dohnalem v roli Vodníka z Lucerny; foto archiv autora

S Nedbalem měl celoživotní spor. Nedbal se na to samozřejmě díval s rozkoší a humorem, ale já vyslechl desítky jejich sporů, z obou stran. Začalo to, když měl Pivec hrát s ochotníky v Čelákovících a Nedbal za něj musel zaskočit v Tylově *Drahomíře*. Pivec mu ale nezaplatil honorář, prý by měl být Nedbal rád, že si vůbec zahrál. Snažil se je udobřit tehdejší šéf činohry Vítězslav Vejražka, ale marně. Pivec mi kdysi povídal: „To vám byl, drahý chlapče, jednou takovej pěkněj jarní večer. Já Nedbala potkal u divadla a přišlo mně to takový teskný, tak jdu k němu a říkám, ty Miloši, odpusťme si, co sme si, podávám mu ruku se srdcem na dlani a von se jen vošklíb a ruku nedal. Tak jsem tu roletu našeho přátelství zatáh až na zem. Definitivně!“

Jednou mně volá šéf činohry Fixa, ať okamžitě přijdu do divadla, že se to týká *Lucerny*. Seděl u něj Jiří Dohnal, skvělý herec, už léta byl nemocen, ale projevil přání zahrát si roli Starého vodníka. V mé inscenaci ji hrál Rudolf Hrušínský. Vysvětloval jsem mu, že je tam složitá dekorace, spousta pohyblivých stolů, že to bude namáhavé a taky nebezpečné. Jenže Dohnal trval na svém, měl pouze přání ponechat si drobné úpravy textu, jak to hrával kdysi, ještě před rekonstrukcí Národního divadla. A že si dá za vodnický klobouk šišku borovou, jak byl zvyklý. Díval jsem se do jeho pomněnkových očí, a nakonec, až neuctivě jsem si řekl, co se má stát, ať se stane. Souhlasil jsem, ale pod podmínkou, že bude hrát jen odpolední představení. „Ale co budu dělat večer, když se to bude hrát dvakrát?“ zeptal se Dohnal.

Pro jistotu jsem požádal kolegu Mílu Bessera z Realistického divadla, už v mé inscenaci *Lucerny* Vodníka za Hrušínského zaskakoval, aby byl připraven, kdyby se něco dělo. Na zkoušku Dohnal přišel o holi, už to skutečně byl velmi starý pán. A já svého rozhodnutí začal litovat. Přišlo představení, sledoval jsem ho z portálu – a stal se zázrak! Dohnal na jeviště vešel bez hole, zato s temperamentem mladého herce, jeho hlas bylo slyšet až na poslední galerii. Odehrál odpolední, ale i večerní představení, při děkovačce herci ustoupili

a Dohnala nechali uprostřed vpředu samotného. Hlediště bouřilo a on je se slzami v očích jakoby celé objímal. Spadla opona, herci se rozcházeli, zůstali jsme s panem Dohnalem na jevišti sami. Celý se trásl, vzal mě za ruku a říká: „Děkuju vám, pane režisére, celou řadu let jsem žil jen pro tuhle chvíli, abych si po té slavné rekonstrukci ještě jednou v Národním divadle zahrál.“ Krátce nato zemřel, dodnes se mu v duchu omlouvám za svou nedůvěru.

V Realistickém divadle jsme v roce 1982 připravovali Štolovu *Bitvu u Kresčaku*, s Otou Sklenčkou v roli Albrechta. V době generálních zkoušek umírala jeho žena, herečka Nina Popelíková. Obdivoval jsem, s jakým nasazením Ota zkoušel, říkal jsem kolegům připomínky a bylo mi trapné, abych v té situaci říkal něco také jemu. Vzal mě stranou a rozhořčeně řekl: „To to dělám tak špatně, že mi nemáš co říct?“ Zakoktal jsem něco, že v téhle situaci přece... „Podívej, já tě žádám, abys se mnou jednal jako s každým jiným. Se svým problémem si musím poradit sám.“

Měl bych možná ty vzpomínky na čechovovské slzy, které nikdo nevidí, uzavřít trochu veseleji. Takže: ptali se jednou nestora Vinohradského divadla Vladimíra Hlavatého, znamenitého představitelem spousty „malých“ rolí, jak se zachoval, když se mu nějaká ta rolička nelíbila. Odpověděl prostě: „Šel jsem na jeviště, a když tam nikdo nebyl, text jsem pošlapal a proklel. Ale pak jsem to samozřejmě vždycky hrál. Protože já role ze zásady nikdy nevracel!“

O pedagogické práci

Na podzim roku 1963 jsem byl osloven, abych učil na Divadelní fakultě AMU. Nějakou dobu jsem dělal tajemníka tehdejšímu vedoucímu katedry činoherní režie Otovi Ornestovi, v té době byl ředitelem Městských divadel pražských. A také jsem se stal jakýmsi asistentem prof. Antonína Dvořáka. Ale o nějaké pedagogické činnosti se u mě ještě dlouho nedalo mluvit, studenti byli navíc jen o něco málo mladší než já. Z „mého“ prvního ročníku pak vzešli skvělí režiséři, např. Bedřich Jansa, Jiří Fréhár a Karel Kříž. Ale já tenkrát spíš jen asistoval při nějakých cvičeních s hereckým ročníkem, byli v něm třeba Jiří Plachý, Jaroslava Obermaierová, Michal Pavlata, Alena Procházková i řada dalších, později výtečných herců.

Díky Otovi Sklenčkoví, mému pozdějšímu dlouholetému příteli, jsem asi po čtyřech letech přešel na katedru herectví a začal skutečně učit. Sám jsem si analyzoval, co nás učili naši kantoři, ale co jsme se moc nenaučili. V hereckých ročnících jsem spolupracoval s prvotřídními pedagogy, např. s Vlastou Fabiánovou, Milošem Nedbalem, Vítězslavem Vejražkou, Františkem Salzerem, Václavem Voskou i dalšími. A také jsem začal režirovat v Disku, poprvé to byla taková generační hra od belgického autora José-André Lacoura *Zítřka budeme dospělí* (1965). Hrál v ní Jiří Klem a pozdější biskup Jiří Paďour, také Miroslav Masopust... Krátce předtím tu hru v Realistickém divadle zakázali, ale v Disku se mohla hrát, snad proto, že to bylo divadlo studentské. Mými hodinami herectví prošla řada později velmi slavných herců, třeba Boris Rösner, Eva Jakoubková a Ivan Vyskočil, nakonec si mě Ota Sklenčka vybral, abych učil i v jeho ročníku, tam byla třeba Iva Hüttnerová, také Zdeněk Podhůrský, Václav Knop a jiní.

Myslím, že jedním z nejlepších pedagogů herectví byl Leo Spáčil, sám bývalý herec a režisér. Měl zkušenosti z Divadla E. F. Buriana i z Realistického

a Karlínského divadla. Byl pedagogem v pravém slova smyslu, intenzivně pracoval na metodice výuky herectví, kterou pak, především pro její promyšlenost a návaznost, převzala většina učitelů tohoto oboru, i těch nejzkušenějších. Na DAMU učili lidé z různých divadel a s různými uměleckými názory, ale navzájem se respektovali, až jsem si připadal jako v nějakém neutrálním Švýcarsku.

Pak přišel rok 1968 a škola ho prožívala stejně intenzivně jako celý národ. Nastala léta sedmdesátá, normalizace, ze školy musel odejít Václav Voska i Rudolf Hrušínský, vyhodili i Vlastu Fabiánovou. Těto skvělé herečky suše oznámili, že už pro ni na škole není místo, také v Národním divadle ji donutili k odchodu do penze. Byla bez zaměstnání a začala se ohlížet, co by mohla dělat, ucházela se třeba o místo hlasatelky v obchodním domě Máj, té, co hlásí, jaké zboží se právě nabízí. Ale naštěstí k tomu nedošlo, její hlas by jistě poznal každý. Vyhodili také Otu Skleněku, dokonce prý na základě „doporučení“ vedení Městských divadel pražských. Takže jsem ho mohl získat do Realistického divadla.

Na divadelní fakultě zavládly nové pořádky, původní samostatné katedry byly spojeny v centrálně řízený celek, v jedinou katedru herectví, režie, dramaturgie a organizace, říkalo se tomu HRDO! Nesmysl! O pedagogickou práci byl v té době veliký zájem, zvláště od lidí, kteří chtěli školu „politicky posílit“. A vedení školy v řadě případů vyhovělo. V domnění, že to od školy odvrátí nežádoucí pozornost. A to se podepsalo na atmosféře školy. Např. herečka Světlá Amortová, známá svými prosovětskými postoji, byla angažována coby učitelka herectví před mikrofonem. Prosadila, že musí učit každého studenta, jako kádrová posila by na každého měla přece mít vliv (nebo taky proto, aby se dozvíдалa informace o ostatních). Jednou potkala ve vrátnici herce Zdeňka Řehoře, působil na AMU jako pedagog filmové fakulty. „A copak ty tady děláš, Zdeněčku?“ obrátila se na Řehoře Amortová. Řehoř na to: „Ale učím, učím tady, Světluško.“ Za týden ho z FAMU vyhodili.

S filmovou fakultou mě poji jedna vzpomínka na setkání s Otakarem Vávrou, byl tehdy vedoucím katedry filmové režie. Domníval se, že o herecké práci toho studenti režie mnoho nevědí, tak je k nám poslal na hereckou přípravu, aby se dívali a třeba také zkoušeli. A tak jsme pak v hereckém ročníku často potkávali pozdější režiséry, např. Zdeňka Trošku, Jitku Němcovou či Jiřího Cieslára.

Z každého mého ročníku vycházela řada výborných herců, třeba Jan Novotný, Jiřina Pachlová, Ivan Řezáč a Jan Fišar, Oldřich Kaiser, Antonín Procházka a taky Jindra Janoušková, Petr Dohnal, Jiří Kalužný, Romana Chvalová či Josef Vrána. Ti se později stali oporami pardubického souboru. Učil jsem i Lukáše Hlavicu, Ivana Trojana a Miroslavu Pleštilovou, také Ondřeje Kepku. Ale to už jsem katedru vedl spolu s Janou Hlaváčovou.

Situace na DAMU se za nějakou dobu uklidnila, katedry se opět osamostatnily a šéfem katedry herectví se stal Zdeněk Buchvaldek, vlídný a vstřícný kolega a také můj ředitel v Realistickém divadle. Buchvaldek v té době natáčel velký seriál *Muž na radnici*, sledovala ho snad každá domácnost. Seriály byly oblíbené, možná i proto, že od předchozího slavného *F. L. Věk* už uplynula řada let. Ve spojení s Buchvaldkem jsem si uvědomil, co je „televizní“ popularita. Jeli jsme spolu do Českých Budějovic, podívat se do divadla na nějakého herce. Jen jsme se ocitli v hledišti, začali diváci Buchvaldka zdravít potleskem, někteří vstávali. Potom po představení jsme večereli v hotelu Metropol a k našemu stolu se zakrátko vinula fronta snad padesáti lidí. Všichni chtěli od Buchvaldka radu, ztotožnili si jeho hereckou postavou se spravedlivým předsedou národního výboru.

Po nějakém čase jsem po Buchvaldkovi vedení katedry herectví převzal. Vedoucím katedry činoherní režie a dramaturgie se stal prof. Jan Císař, takže i tady naše spolupráce pokračovala. Podařilo se obnovit sbor katedry herectví, začala učit Jana Hlaváčová, Viktor Preiss, František Němec, Jaroslav Satoranský,

Dana Kolářová, Věra Galatíková i Tomáš Töpfer, také psycholog Jindřich Kabát, pozdější ministr kultury. Rozhlasové herectví přišel učit jeden z nejlepších rozhlasových režisérů Jiří Horčíčka, někteří studenti ani nevěděli, jak významná je to osobnost. Herecký ročník byl propojen se skupinou studentů režie, které učil výborný pedagog prof. František Štěpánek. Vytvořili jsme skvěle spolupracující tým, studenti věděli, že jejich kantoři si rozumějí, jsou přátelé a stojí na jedné lodi. Takové změny ale nebyly všem po chuti, z různých stran jsme se museli bránit výtkám, zda ten či onen pedagog je pro školu politicky vhodný a zda je katedra vůbec odpovědně řízena.

Nikdy se nestalo, aby při přijímacích zkouškách byl někdo vyřazen tzv. „z politických důvodů“. Nedali jsme ani na občasně intervence z vyšších míst, aby někdo přijat byl. V tom nás podporoval i rektor, v té době vynikající kameraman prof. Ilja Bojanovský. Pomáhal, jak mohl. Nikdy nevyhověl žádnému odvolání, aniž by ho s námi nekonzultoval. Přijímací komise nesměla podle nějaké vyhlášky mít větší počet členů, a proto jsem při rozhodování vždycky prohlásil, že „ostatní“ beru jako poradce. Jednou se v den zkoušek nějaký parťácký funkcionář vytasil s tím, že žádní poradci být nemohou. Já v prudší diskusi podotkl, že prezident Husák má přece také poradce. Odvětil, že sice mám pravdu, ale ti prý Husákovi radí dobře, což v mém případě není jisté. Dnes se to zdá směšné, ale i takové pitomosti se musely zcela vážně řešit.

Pak přišel listopad 1989, studenti vystoupili do stávky, a najednou mnoho nadějí, mnohá nová rozhodování a často špatné odhady. Byl jsem ředitelem Divadla na Vinohradech a musel se víc starat o ně, školu jsem denně sledovat nemohl. A vedení katedry herectví převzal Ivan Vyskočil, sám mě požádal o pomoc, o radu, situaci na škole dlouhá léta neznal. Na první schůzi katedry jsem se ho zeptal, co myslel svým prohlášením v novinách, byl to diskusní příspěvek na nějakou konferenci v Moskvě, kde ho měla číst překladatelka Jana Klusáková - totiž, že se na DAMU dosud herci učili „buď ustrašeně šeptat, nebo

hystericky řvát“. Zeptal jsem se ostatních, zda něco takového učili. Vyskočil si na mě veřejně stěžoval v Divadelních novinách, prý jsem ho napadl.

Tenkrát docházelo k mnoha manipulacím s názory studentů. Vždycky jsem zastával stanovisko, že student musí mít jasný občanský názor, ale k čemu mu bude, když nebude schopen umělecky ho realizovat? Byla volba děkana a učitelé se k ní nemohli vyjádřit. Uvažovalo se o nové organizaci školy. Po způsobu akademie výtvarného umění měly být namísto kateder ateliéry, a bez ohledu na studijní ročníky. Noví vedoucí katedry herectví si přímo z hodiny vytáhl nejlepšího pedagoga tohoto oboru Leo Spáčila a navrhl mu, ať odejde do penze. Spáčil se ho zeptal kdy a dostal odpověď, že hned. Ani hodinu že nemusi dokončit, už je za něj náhrada. Ale dozvěděli se to studenti, Spáčila měli rádi a vzbouřili se. A tak ten vedoucí Leovi zavolal, že to bylo jaksi nedorozumění, že se omlouvá. Noví vedoucí oněch ateliérů byli předem určení, ostatní měli podstoupit konkurz. Měl jsem pocit, že už jsem něco podobného zažil v době čistek kdysi na gymnáziu. Jenže to bylo s jiným znamením.

Pár měsíců jsem ještě učil v ročníku s Ivanem Rajmontem, pozdějším šéfem činohry Národního divadla, a dobře jsme si rozuměli. Ale na Pražské státní konzervatoři byl v té době vypsán konkurs na vedoucího hudebně - dramatického oddělení. Zúčastnil jsem se, vyhrál a začala další kapitola mé pedagogické činnosti. Na DAMU jsem učil více než dvacet let, poznal spoustu dobrých lidí, pedagogů, kolegů z různých divadel i mnoho talentovaných studentů. Ale v situaci, která tam zavládla, jsem jistě udělal dobře, že jsem odešel, byť nerad.

Na pražské konzervatoři skončila výuka divadelních oborů už v roce 1946. Tehdejší ročník přešel i s režisérem Pleskotem na právě vzniklou Divadelní fakultu AMU. Tehdy vládlo přesvědčení, že adeпти herectví, režie a dramaturgie by měli mít vysokoškolské vzdělání, nikoliv „pouze“ středoškolské. Ale v šedesátých letech minulého století nastal nedostatek mladých divadelních umělců, především pro obory hudebně - dramatické. Bylo třeba vzdělat posily pro tehdy

dožívající operetu a nastupující muzikál, tehdy se tomu říkalo hudební divadlo. A tak na jinak pouze hudební konzervatoři založil hudebně - dramatické oddělení sám Oldřich Nový, hvězda českého předválečného filmu a operety. Několik let také vyučoval, ale jako kantor se dobře necítil. Po několika letech z konzervatoře odešel, ale obor se postupně rozvíjel a měl dobré výsledky.

Můj vstup do tohoto prostředí nebyl snadný, byl jsem zvyklý na vysokoškolské prostředí a tohle byla střední škola, se všemi svými tradičními rysy. Divadelní fakulta se v té době již proměňovala v moderní vysokoškolské pracoviště, ale na konzervatoři jako by se zastavil čas. Přesto že se dramatickému oddělení obětavě věnoval výtečný herec Národního divadla Jiří Vala a později režisér Václav Hudeček.

S ředitelkou Žižkovského divadla Janou Pazderníkovou se mi podařilo domluvit, že u nich budou studenti konzervatoře hrát pravidelně, každé pondělí, dosud vystupovali nahodile. Ani prostorové podmínky na škole nebyly dostačující, přestože se v Praze mnohá místa uvolnila, vedení školy toho nevyužilo.

Díky Milanovi Jírovi, který byl v té době náměstkem ředitele, se změnila organizace celé konzervatoře. Přišli tam se mnou i další kolegové z DAMU, Leo Spáčil, Jaroslav Satoranský, Libuše Havelková, později Jana Preissová a Láďa Frej. Učitelský sbor tvořili další skvělí umělci, Ladislav Mrkvička, Vláda Beneš, Dalimil Klapka, Mirek Zounar a Gabriela Vránová, kmenovými učiteli byli např. Eva Vosková, Zuzana Koliandrová, Káťa Vlková, Miluše Dreiseitlová, později i Vanda Švarcová, Alena Rychetská či zpěvák Tomáš Trapl. Nízký věk studentů měl jednu výhodu – spontaneitu. Ale studovat začali ve věku, kdy ještě vztah k umělecké profesi není zcela vědomý, někteří o studium ztráceli zájem, začali pochybovat, zda „býti umělcem“ je to pravé. Jenže přechod na jinou školu pro ně býval velmi obtížný.

Přišel nový ředitel, s vůlí porozumět podstatě výuky hudebně - dramatického oddělení. Jenže rozdíl mezi výukou hudebníka a divadelního umělce neby-

ly ani pro něj zcela srozumitelné. Přibývalo administrativních povinností, pro mě velmi vzdálených, navíc jsem hodně režíroval mimo Prahu. A tak jsem byl z funkce odvolán. Novou vedoucí oddělení se stala kultivovaná Eva Vosková, učila umělecký přednes a ve škole byla denně. Měl jsem na starosti metodiku a učil jsem společně s Johanou Tesařovou, výbornou herečkou a skvělou kolegyní.

V ročníku jsme měli talentované studenty, Matouše Rumla, Veroniku Kubárovou, či Báru Dipoltovou s Martinem Donutilem. Martin později vzpomínal v Divadelních novinách: „Měl jsem za sebou tvrdou školu od Františka Laurina z konzervatoře. Stávalo se třeba, že s jednou replikou jsme stáli tři hodiny na jevišti a opakovali ji až do zblbnutí, dokud nebyla přesně tak, jak si ji představoval... V Národním divadle musí člověk vědět, jak se postavit, že je třeba mluvit nahlas a mimiku občas přehnat, aby i lidé vzadu věděli, o čem se hraje. Je to škola, kterou jsem se na konzervatoři učil od svých pedagogů Františka Laurina a Johany Tesařové, prostě tzv. velké herectví... Vycházel jsem ze školy a trochu naivně si představoval, že mě už nic nepřekvapí, že jsem připravený na všecko. Ale pak jsem se seznámil s Vladimírem Morávkem...“ (Němečková, Lucie. *Neuznávám cestu vzorů, ale vzdoru*. Divadelní noviny č. 10/2014, str. 9)

Nastoupil nový ředitel, dlouholetý pedagog školy a hudební skladatel Pavel Trojan. O dramatické oddělení měl zájem a o našem oboru toho oproti předchozím ředitelům věděl nejvíc, do historie školy se zapsal také tím, že vybudoval krásnou koncertní síň a malé školní multifunkční divadlo, pomohlo to zkvalitnit výuku absolventských ročníků.

Situace na škole se začala komplikovat, jako učitelé byli přijati dva příbuzní vedoucí oddělení a zdálo se že, že výuku ovlivní názory malé skupinky lidí. A tak odešli Jaroslav Someš, Jaroslav Satoranský, Jana Preissová a nakonec i já. Nějakou dobu jsem učil na pražské Mezinárodní konzervatoři. Z funkce vedoucí hudebně - dramatického oddělení byla odvolána Eva Vosková, na protest

proti tomu odešli další učitelé. A na místo Voskové nastoupila Eva Režnarová, učila na škole dlouhá léta a byla i úspěšnou herečkou Vinohradského divadla. Nástup neměla snadný, dokonce byla kampaň, která měla znesnadnit příchod nových pedagogů, šířily se dezinformace, co je měly odradit. Během prázdnin to vypadalo, že hlavní obor se ani nezačne učit, což bylo zřejmě cílem iniciátorů. Eva Režnarová to ale zvládla. A po nějakém čase jsem od vedení školy znovu dostal nabídku, abych se vrátil. Navíc do problematického ročníku, který jsem měl dovést k maturitě, což se nakonec podařilo.

Na konzervatoři bylo tradicí pořádat Dny otevřených dveří, měly přilákat nové studenty. Rodičům jsem vykládal o podstatě studia a přitom poukazoval na specifiku herecké práce, že není zrovna jednoduchá. A co pro adepta vyplývá z toho, že herec je sám sobě materiálem, že musí pracovat v určeném čase a nemůže si práci vybírat. Některým kolegům se zdálo, že uchazeče spíše odrážejí a mluvím proti škole, ale rodičům jsem připomínal, že pokud by jejich dítě zkoušky podstoupit chtělo, ať mu to v tom nebrání. Že je lepší čestně neuspět než si celý život vyčítat, že mi tento start do života někdo zakázal. I umanutost podstoupit takovou zkoušku je jedním z předpokladů úspěšného studia uměleckého oboru. Svou dceru Sabinu jsem od zkoušky na konzervatoř také zrazoval, ještě jsem tam neučil, ale o obtížnosti herecké práce jsem samozřejmě dobře věděl. Dcera se na mě tenkrát podívala pohledem plným rozhodnosti, a že na zkoušky stejně půjde. Bránit jí v mých silách nebylo. Opakovalo se to i u mé vnučky, když se rozhodla pro zkoušky na taneční konzervatoř.

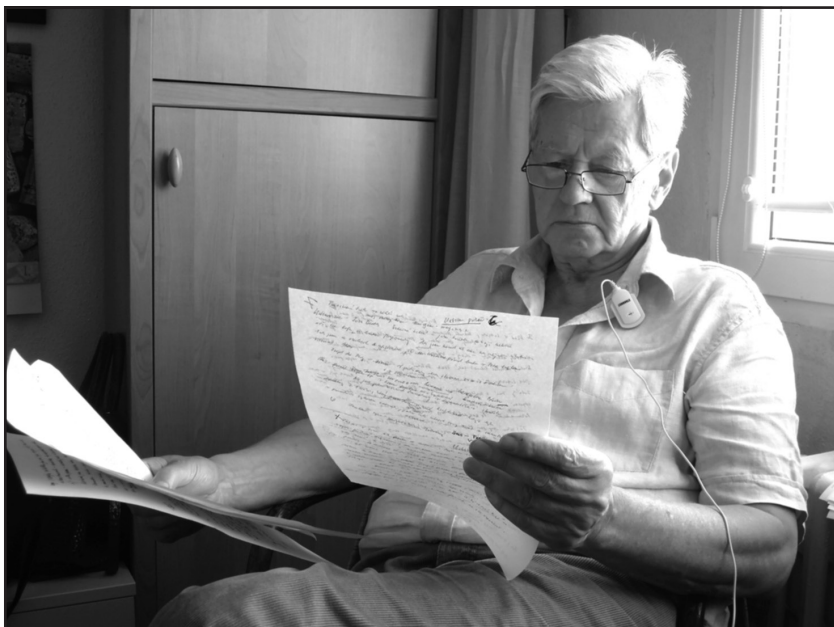
Z přijímacích zkoušek na DAMU mám mnoho kuriózních zážitků. Někdy byla motivace uchazečů podivná, jedna dívka např. prohlásila, že chce být herečkou, aby byla bohatá jako Jiřina Bohdalová. Jiná, že je pokladní v prodejně potravin někde na vsi, divadlo že jistě bude pohodlnější práce. Jeden chlapec měl pocit, že pokud bude „hrát do televize“, v jeho obci si ho budou více považovat. Také příprava na zkoušky byla u některých uchazečů zajímavá. Na

otázku, co si připravil, řekl jeden uchazeč, že *Lucernu*, a pak komisi nazpaměť zarecitoval prvních deset stránek, mluvil všechny postavy, obsazení i scénické poznámky. Jiný zahrál hádku Francka s Vávrou z *Maryši* a v divokém afektu mrštil židlí o stěnu – letěla přes komisi, jen tak tak se stačila schovat pod stůl. Odhodlaně pravil, že když hraje divadlo, tak se nezná! Také přišel elegantní chlapec, vybraně oblečený. Než začal monolog Romea k Julii, vytáhl bílý kapesník a položil si ho pod kolena, přece si nezašpiní kalhoty.

Kvalitní uměleckou školu nevytváří pouze talent studenta, ale i osobnost pedagoga, metodika a organizace výuky. Znáám několik výborných herců, kteří však nebyli dobrými kantory. Učili herectví na základě svých hereckých zkušeností a své svěřence jen amatérsky režírovali. Setkal jsem se dokonce s kantory, kteří o metodice odmítali mluvit a diskusi považovali za nežádoucí kritiku. Jenže bez diskuse se neobejde žádná umělecká škola.

Rozpoznat talent lze jen do jisté míry. Důležité je, aby byl pracovitý, někdy i z průměrných studentů se nakonec stali výborní herci a často patřili k nejlepším. Mnohé studentské „hvězdy“ naopak zplahly, přitahovaly je jiné příležitosti a jejich talent se rozplynul. Režiroval jsem mnoho absolventských představení a při tom si uvědomil, jak vlastní tvůrčí činnost ovlivňuje rozvoj talentu.

Dnes je velká nadprodukce divadelních škol. Mnozí, i dobří absolventi, jsou často na tzv. volné noze. Obcházejí konkurzy a za vrchol kariéry považují účinkování v nějakém televizním seriálu. V mnohých inscenacích herci pouze hostují a divadla proto připomínají nádražní halu, v nichž se míjejí jako anonymní cestující. Vytrácí se jeden z cílů divadelního organismu: dlouhodobé budování souboru a vytváření vnitřního řádu divadla, což v minulosti bylo odpovědností divadelních ředitelů. Je to zřejmý důsledek povrchně chápáného producentského systému. V divadle se generace stále mění, tak to bylo vždycky. A ředitelé a šéfové souborů samozřejmě preferují své generační vrstevníky, za mého mládí to nebylo jinak.



Takhle vznikal text těchto vzpomínek. Mezi první a poslední větou uplynuly dva roky, ale od první kapitoly do té poslední vlastně celý život; foto Alexandr Gregar

V Ostravě, na Janáčkově konzervatoři, jsem často působil jako předseda maturitní komise, byl jsem také u absolventských zkoušek. Pak mě pozvali do ostravského Moravskoslezského národního divadla, abych režíroval Kalmánovu *Fialku z Montmartru* (2009). Překvapilo mě, s jakým zájmem přistupovali někteří mladí zpěváci k herectví, jakou obrovskou vůli měli zkoušet a učit se hrát. Určitě se to hodilo např. Martině Šnytové, dvakrát pak byla nominována na Cenu Thálie. Ostravským angažmá jsem se vlastně vrátil do divadelní budovy, kde jsem svá divadelní hostování v roce 1960 začínal. A na konci své divadelní dráhy jsem se ocitl nejdále od Prahy, v Českém Těšíně, díky řediteli Miloši Čížkovi. Tamní soubor záměrně budoval ze samých mladých herců. Režíroval jsem Anouilhovu *Eurydiku* (2011) a navíc jsem mohl sledovat nesmírně zajímavé město. Směs německé, židovské, polské a české kultury. Už ve dvacátých letech minulého století bylo rozdělené na českou a polskou část, vedla tu strategická železniční trať do Košic. V české části bylo kromě nádraží jen pár ulic, ani hřbitov, ani kostel tu nebyl. Město obsadili Poláci, po nich Němci a po 2. světové válce se o něj přetahovali Češi s Poláky. Chodil jsem na večerní procházky do polské části, přes řeku Olši. Lehce sněžilo a já přemýšlel o lidech, kteří si místo a dobu k životu vybrat nemohli, jednou byli občany Rakouska, pak Polska, znovu Československa a znovu Polska. Potom dokonce Velkoněmecké říše a zase Polska a znovu Československa. A nakonec Česka – vždycky museli přísahat věrnost státu, v němž se právě ocitli, aniž by sami udělali krok.

Ještě pár slov

Netroufám si mluvit obecně o osobitých koncepcích divadelní práce. Na hrách, které jsem režíroval, mě ale zajímalo hlavně překonávání samoty, téma životních křížovatek mezi touhou a nemožností ji realizovat, vztah mezi jednotlivcem a společností, osudy člověka mezi mlýnskými kameny společenských proměn. Dívám se na dlouhý seznam svých režii a připomínám si myšlenku starého herce z Daňkovy hry *Válka vypukne po přestávce*: „Umět řemeslo, to není tak málo. Hereckého kumštu se dotkneš jen párkrát za život.“ Myslím, že skutečně dobrých inscenací, u nichž by se dalo hovořit o kumštu, jsem udělal jen pár, daly by se spočítat na prstech. Kolektivnost divadla jsem vždy chápal jako stroj, v němž každá součástka má svou funkci. V divadle se nemusejí mít všichni dohromady rádi, vše ale musí fungovat bez ohledu na postavení.

Důležitou funkci v divadle nemá pouze ředitel nebo režisér, ale kupodivu i sekretářka či tajemnice uměleckého provozu. Na ní závisí dobrá koordinace všech složek divadla, je jakousi ochrannou hrází mezi souborem a ředitelem. A vyslechnout musí často tvrdé poznámky, i vůči vedení divadla, k obsazování, k hracímu plánu, k organizaci zkoušek, a zároveň musí diplomaticky „upravovat“ výroky ředitele vůči členům souboru. O všem musí vědět, ale mnohé nesmí dát najevo. Takovou skvělou tajemnicí byla v Národním divadle paní Trojanová. Svou šťavnatou robustností byla schopná ukáznit nejednoho Mistra. V Realistickém divadle pracovala neobyčejně obětavá Stáňa Klapková, pomáhala mnohým řešit i osobní problémy, a to bylo na denním pořádku. Na Vinohradech to byla paní Jarolímová. Kultivovaná dáma, milovala herce natolik, že některá představení viděla mnohokrát. Schovávala se za závěsem v primátorské lóži, většinou prázdné, aby ji nebylo vidět.

Souboru svědčí dobrá atmosféra, nejdůležitější jsou ale výsledky. Když se představení zdaří, objeví se vždy i jakási společná duše. Každá umělecká tvorba

je riziková, bolavá, výsledky vratké a nelze je měřit. Záleží na talentu, na pracovitosti, ale také na štěstí a souhře náhod. Jedna mladá pardubická herečka požádala ředitele Karla Palouše o angažmá v Realistickém divadle a Palouš se na ni do Pardubic přijel podívat. Vzal mě tenkrát s sebou. Jenže ho zaujala jiná herečka, byla to Růžena Merunková, brzo ji angažoval. Ale jak by se její osud vyvíjel, kdyby ji takto – náhodou - nepoznal?

To všechno prochází jako spodní proud našimi životy. K čemu skvělý ohlas „mého“ divadla, když v něm málo hraju. Co nadělám, když chci hrát Romea, ale příležitost dostane kolega, který lépe zapadl do představ režiséra? Přicházejí léta a únava ze stovek odehraných repríz, stereotyp. Na dveře stále klepou mladé, čerstvé síly. Poznal jsem mnoho lidí, kteří vědomě vytvářeli úžasnou krásu divadelního soužití, ale i takové, co své problémy řešili prostřednictvím bulváru. S chutí v něm referovali o svých problémech, dokonce tak, aby druhým škodili. Spolu s francouzským dramatikem Jeanem Copéau se domnívám, že divadlo má smysl, především když pomáhá člověku nacházet další důvody, proč žít. Možná je to myšlenka stará a pro někoho i směšná.

Často se mi vyjevuje jedna vzpomínka na Eduarda Kohouta. V Realistickém divadle bylo po premiéře hry *Šťastné dny* (1971), oslava končila, blížila se půlnoc, Mistr stál na kraji jeviště a díval se do prázdného, temného sálu. Držel mě za rameno a svým charakteristickým hlasem řekl: „Drahý chlapče, slyšíte to ticho? To odchází můj život. Vás ještě čekají desítky roků, ale mně už zbývají jen minuty a vteřiny.“

Nedávno jsem byl v Národním divadle na Prokofjevově baletu *Romeo a Julie*, s vnučkou Valentýnou, která studuje taneční konzervatoř. Při balkónové scéně se horizont proměnil v oblohu posetou hvězdami. Hledal jsem tu svou, ale už jsem ji nenacházel. Znamení tanečník Ondřej Vinklát jako Romeo tančil lásku k Julii a Valentýna se na mě nadšeně obrátila, v jejích očích jsem těch hvězd viděl na tisíc.



*Toto je také divadlo mého života. Přátelé se ptají, zda těch múz nemám až příliš.
Zleva vnučka Valentýna, manželka Věra, dcera Sabina a druhá vnučka Maja;
foto archiv autora*

Vzpomněl jsem si přitom na starodávné hodiny. Babička, která zemřela těsně před svými stými narozeninami, je o své svatbě na začátku minulého století přinesla domů. Po celou tu dobu odměřovaly čas jejího života, zdědil jsem je, mám je doma. Netikají ani rychleji, ale ani pomaleji, než kdysi.

Člověk, který dělá divadlo, by měl věřit, že jeho práce má nějaký vyšší smysl. Když jsem o tom pochyboval, připomínal jsem si dialog z knihy Františka Kožíka *Rytíř smutné postavy*. Don Quiote tam říká: „Pomalů, pomalů odcházíme, neboť v loňských hnízdech není už letos ptáků.“ A Sancho nato: „Neumírejte, milostivý pane můj, ale poslechněte mé rady a žijte ještě dlouhá léta. Třeba za nějakým křovím najdeme paní Dulcineu, vysvobozenou z čarů, a to bude potom radost...“

Děkuji Sašovi Gregarovi za inspiraci a mimořádnou spolupráci při psaní této knížky. Díky jeho úsilí mohly tyto vzpomínky vzniknout. Děkuji i jeho ženě Nadě Gregarové, především za povzbuzení ve chvílích, kdy jsem si už myslel, že toto mé vyprávění nebude nikoho zajímat. A zároveň se omlouvám všem, kteří v dobrém či špatném ovlivnili můj život, a které pro rozsah publikace nebylo možné vyjmenovat.

Posedlost divadlem

Nemám v úmyslu popisovat a případně analyzovat pouť, kterou František Laurin v českém divadle vykonal. Tedy: od svých ochotnických začátků až ke vstupu na DAMU, kde byl posléze pěknou řádku let profesorem herectví a dnes v této činnosti už zase více než dvacet let pokračuje na Pražské konzervatoři. Tato vytrvalost a oddanost kr tpělivé a soustředěné práci, by se dala také nazvat věrností praporu. Což je pro Františka příznačné, po dlouhá léta režíroval v někdejším Realistickém divadle a právě prapor tohoto souboru přijal za svůj, byť v dobách, kdy se tak stalo, to nebylo jednoduché a pohodlné. V posledním desetiletí před listopadem 1989 přešel jako režisér do Národního divadla a potom se stal ředitelem Vinohradského divadla. Splnil se mu, myslím si, jeho celoživotní sen. Ale určitě ne proto, že se stal ředitelem. Vinohradské divadlo miloval tichou, vytrvalou a hlubokou láskou; byla to jakási jeho divadelní meta. Vinohradské divadlo mu nejspíše a nejvíce dovolovalo naplňovat vlastnost, jež stojí v titulu těchto řádků: posedlost divadlem. Není to ale posedlost v běžném slova smyslu, jako že někdo nemůže bez divadla být, že jej musí stále a za každou cenu dělat.

Tohle jistě o Františkovi také platí, ale jeho posedlost je zakořeněna v dávné minulosti. V tradici zdvihající se z řádu, který divadlu vtiskl jeho vývoj od poloviny 18. století a jenž fungoval ve velkých kamenných divadlech stejně jako v posledních kočujících společnostech. František, podobně jako já, se této tradici učil od velkých bardů českého divadla. Sám je ještě zastihl v tvůrčí práci. Učil se i od poctivých „řemeslníků“, kteří sice nezlezli nejvyšší divadelní vrcholy, ale o to více možná ctili a dodržovali všechna malá i velká pravidla, psaná i nepsaná, která v divadle typu, o němž je řeč, zabezpečují pořádek a kázeň. Včetně přesnosti provozu i tvorby, dodávající té posedlosti divadlem jeden ohromný rozměr: divadlem se nejen naplňuje a realizuje život, ale v divadle a s divadlem se také žije.

Nikdy nezapomenu, jak jsme spolu kdysi dávno školili amatéry v Poděbradech. Všichni druhý den ráno po probdělé noci spali, zatímco já cosi vykládal a jediný, kdo

si bedlivě a trpělivě zapisoval, byl František. Nejen proto, že se třeba dozvídal něco, co si chtěl zapamatovat, také proto, že v onom pořádku, jenž byl nastolen, to tak mělo a muselo být. Jen takový pořádek zajišťuje kvalitu tvorby, tedy zrod představení, jímž se divadlo prezentuje veřejnosti. Žít v divadle a divadlem totiž znamená sledovat řadu nejrůznějších drobných i velkých projevů, a to uvnitř divadla i mimo ně. A snažit se odstraňovat ty, které mu v rozvoji brání, a naopak vymýšlet a realizovat ty, co mu prospívají.

Takto jsme s Františkem před mnoha lety spolupracovali na sborníku *Historie divadelních Pardubic a okolí*. V tiráži je vedle jména Laurin uvedeno: „Inspirace, koordinace a výběr části archívního materiálu.“ Tak tomu i bylo. František věděl, že je třeba udělat něco víc než běžnou publikaci o historii divadla a za tou představou šel tak dlouho, až celý redakční tým svou posedlostí nakazil. A potom důsledně, ale nenápadně dbal, aby práce šla systematicky kupředu. Sám nadšeně bádál ve starých pardubických novinách a lovil nejrůznější zprávy, často bez ohledu na časový harmonogram, na který jinak dohlížel. S potěšením a s pečlivou pozorností nám četl i ty nejdrobnější zprávičky, zaujat objevováním toho, co formovalo tamní divadelní tradici. V té době prostě žil v tomto a s tímto pardubickým divadlem, v němž na začátku devadesátých let 20. století byl jistý čas uměleckým šéfem.

František Laurin vždy ctil a dodržoval pořádek, platící v jistém historicky vzniklém typu divadla jako instituce. To je projev jeho ukotvení v principiálním řádu divadla vycházejícího z mimetického principu. To jest ze snahy zobrazit a vyobrazit skutečnost. Podstatou je to divadlo realistické, usilující přivést na jeviště hodnotný text. Proto nikoliv náhodou je dlouhá etapa Františkova inscenačního úsilí spojena s houževnatým uváděním nových dramatických textů, Šotoly, Daňka a mnoha dalších. Realizace divadla jednajícího skrze dramatické osoby, jejichž tvůrcem je herec. Divadla, které se obrací k nejširším diváckým vrstvám, aby jim poskytlo estetický zážitek. Takové měl František vždy nejraději a sám je nazýval „duchovní hygienou společnosti“.

Jan Císar

Obsah

Úvodem	9
Mladá léta, divadelní začátky	15
Propadl jsem divadlu	34
Konečně na DAMU	38
V Disku, ale i jinde	50
Poprvé v zahraničí	58
Nahlédnutí k Realistům	64
První angažmá	71
Režisér v uniformě	76
Moje zlatá šedesátá	83
Léta u divadla na pravém břehu Vltavy	95
V Národním divadle	107
Ředitelem Divadla na Vinohradech	118
Ve Východočeském divadle v Pardubicích	129
Spolupracovníci, výtvarníci, muzikanti, fotografové...	138
Amatérské divadlo	147
V Československé televizi	157
O lidech	161
O pedagogické práci	173
Ještě pár slov	184
Posedlost divadlem (Jan Císař)	188

František Laurin:

Divadlo mého života aneb Sklípka z krasohledu

(vzpomínky divadelního režiséra a pedagoga)

Volné sdružení východočeských divadelníků ve spolupráci
s Impulsem Hradec Králové, centrem podpory uměleckých aktivit,
s podporou Ministerstva kultury ČR a Královéhradeckého kraje.

Editor Alexandr Gregar, kresba na obálce Josef Jelínek,
korektury Lenka Chytilová, Alena Exnarová a Naděžda Gregarová,
fotografie Ivo Mičkal, Alexandr Gregar a archiv Františka Laurina.
Sazba Mario Alfieri, nakladatel a tisk Grantis s.r.o. Ústí nad Orlicí, náklad 500 ks.