

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

2 • 1990 • 6 Kčs



Dílna divadelní fotografie při 59. JH

Stalo se zásluhou Krajského kulturního střediska v Hradci Králové (jmenovitě díky neuvěřitelnému úsilí Marie Vrbecké) a UKVC v Praze. Zájemci o účast na této dílně poslali svou přihlášku spolu s fotografiemi UKVC a vybraní byli pozváni do Hronova. Sjelo se celkem 13 fotografů z různých koutů naší vlasti. Jak se později ukázalo, bylo toto číslo opravdu šťastné. Lektorem dílny byl Jaroslav Krejčí (viz rozhovor v tomto čísle), jeho asistentem Jiří Višek z Prostějova, pedagog na brněnské fotografické škole. Účastníci dílny měli v Náchodě připravenou fotokomoru, kde mohli okamžitě zpracovávat výsledky své práce.

Členové divadla ZK ROH Metra Blansko uspořádali pro fotografy mimořádnou tříhodinovou zkoušku (ještě jednou díky jim!).

Druhý den se fotografovala zkouška Staré ženy (Divadlo AHA! MěstKS Lysá nad Labem), další dny pak Mistr a Markétka (Divadelní klub JIRÁSEK při SKP Česká Lípa) a Nos (ADIVADLO SKP ZV ROH Havlíčkův Brod). Na představeních se, bohužel, fotografovat nesmělo, a tak Léblovu Přeměnu, velice vděčnou pro oko fotografa, si vyložene „ukradlo“ několik účastníků dílny z balkónu divadla. Mezi fotografováním se konaly konzultace s Jaroslavem Krejčím nad hotovými fotografiemi a zároveň se diskutovalo nad divadelními fotografiemi jiných fotografů, které Jaroslav Krejčí přivezl s sebou z Prahy. Již v průběhu festivalu začala vznikat z hotových fotografií improvizovaná výstava jak ve foyeru divadla, tak i na terase. Denně se fotografie obměňovaly. Atmosféra

První setkání účastníků Dílny s J. Krejčím v Hronově / Foto JAROSLAV KREJČÍ



Instalované fotografie Dílny ve Svitavách / Foto JIRÍ KALABIS

byla tak fantastická, že se skutečně z Hronova nikomu nechtělo odjet. Další setkání účastníků dílny se uskutečnilo 4.—5. listopadu ve Svitavách. Zde každý s pomocí Jaroslava Krejčího vybral ze své hronovské kolekce to nejlepší a hned na místě se nainstalovala výstava. Tato výstava ze Svitav putovala do Opavy a do letošního Hronova, kam se nakonec vrátí, navštíví Plzeň, Uničov, Rakovník, Blansko, Hradec Králové, Písek, Karlovy Vary a Ústí nad Orlicí. A na letošním, již 60. JH, se účastníci dílny setkají, doufejme, zas.

ZUZANA KOPRIVOVA

J. Krejčí nad fotografiemi účastníků dílny ve Svitavách / Foto JIRÍ KALABIS

Na titulu Jaroslav Krejčí na fotografii JIRIHO CHLUMA

Rozkvetou záhony fantazie

Připravovat v těchto dnech měsíčník s výrobní lhůtou dvou měsíců je tak trochu marnost. Tolik fascinujících událostí, tolik (staro)nových tváří a jmen, tolik mimořádných prožitků... Neznámí lidé si v metru půjčují noviny a hltají každou řádku. Týdeníky přinášejí již vychladlé informace...

K převratným událostem závěru minulého roku se vrátíme v příštím čísle. Nezbyvá než doufat, že si najdete čas na pročtení i těch příspěvků, z nichž většina vznikala před 17. listopadem. — Oslnění svobodou bude brzy doprovázeno i řadou úvah o dalších cestách divadla. Těšme se na to střetání názorů, na rozkvet ne-
tušeně mocné tvořivosti. (M.)

STRACHOLAM JANA SKÁCELA

Zemřel 7. listopadu, deset dní před tím, než se konec vzpomínkové manifestace na Jana Opletala a uzavření českých vysokých škol stal onou poslední kapkou. Jiskrou, z níž vzešel oheň. Boli mne, že se Jan Skácel nedomáchal tohoto impozantního vzepětí českého a slovenského národa, inspirovaného pražskými studenty. Jeho verše patří k těm, které se stanou posilou příštích dnů, měsíců, let.

Znal jsem ho dobré čtvrtstoletí, možná trochu déle, to není důležité. Blízký mi byl už od vydání prvotiny Kolik příležitostí má růže v roce 1957. Potkal jsem v něm básníka, který vdechuje ticho za verš, které dovoluje čtenáři vstoupit do básně. I ty zdánlivě nejprostší a nejprůzračnější verše počítají s tímto tichem.

Nikdy jsem ho nezažil hlučného, spíš šeptajícího. Od prvního setkání jsem pochopil, že jeho oči, obočí, celá tvář, ale i gesto má v sobě cosi mimořádného, jedinečného. Z celé jeho osobnosti vyzařovala poezie, jeho tvář prozrazovala básníka.

Den před básníkovou smrtí jsem odevzdával v nakladatelství Odeon do sazby jeho vlastní výbor ze všech dosud vydaných sbírek nazvaný Stracholam. Byl hotov už koncem jara, ale pozdrželo se to nesrozuměním grafika, který o své vůli nerespektoval autorovu a redaktorovu koncepci knihy ve vztahu k výtvarnému doprovodu, který oba společně vybrali a umístili. A tak poslední dopis, který jsem od něho dostal 9. října 1989, se týká právě této věci: básník trvá na přepracování. Nedlouho předtím poslal pohlednici z Lipnice v Jugoslávii: „Milý Vladimíre, dávají mně tu zase jakousi literární cenu, už začínám být podezřelý sám sobě, ale konečně tu mají opravdu krásné. Jan Sk.“

Z těch cen byla ta hlavní asi Petrarцова. Domácí titul ho netížil žádný. I to je příznačné. O to víc byl ctěn a čten těmi, kdo o něm věděli. Ti, pro něž toto jméno bylo utajeno, protože oficiálně dlouho zamlčované, Jana Skácela jistě potkají. Je to básník, jehož verše neodcházejí s dnem.

Tedy: umlčený básník? Skutečného básníka nelze umlčet, lze ho netisknout, deptat, ponižovat. U nás v tom máme bohatou „tradici“. Jan Skácel byl jedním z této dlouhé řady. Kdo to zavínil? Systém, který dovolil, aby to uskutečnili lidé, jimž básník vadí. Často i proto, že vedle něho bledne jejich veršování. V době, kdy si vydávali reedice reedic, Skácelovy verše kolovaly v opisech. On sám svým přátelům rozesílal novoroční čtyřverší. Tichá poselství.

Ticho za slovem. Tím mi zůstává Jan Skácel.

VLADIMÍR JUSTL

JAN SKÁCEL / MRTVÍ

Stále jsou naši mrtví s námi
a nikdy vlastně nejsme sami.

A přicházejí jako stíny,
ve vlasech popel, kusy hlíny.

Tváře jakoby rozmazané
a přece jen se poznáváme.

Po chrpách, které kvetly vloni
slabounce jejich ruce voní.

Tiše mne zdraví jako svého
hrbáčka času přítomného.

Obsah

- | | | |
|----|---|---------------------------------------|
| 2 | SVITAVY — TMA I SVIT
(XVII. národní přehlídka ruských
a sovětských divadelních her) | D. Ullrichová |
| 4 | DIVADLO DĚTEM
(Národní přehlídka ve Stráži pod Ralskem) | E. Rolečková |
| 6 | POEZIE = SVOBODA
(XXV. Moravský festival poezie) | V. Závodský
P. Chalupa
V. Justl |
| 8 | DVEŘE DOKOŘÁN
(Královna Koloběžka První) | E. Machková
J. Lhotská |
| 10 | ŽIVOT BEZ KOMPROMISŮ
(Rozhovor s Jaroslavem Krejčím) | Z. A. Tichý |
| 12 | DÍLNA DIVADELNÍ FOTOGRAFIE | |
| 15 | 10 OTÁZEK PRO JK + VK | Z. Kopřivová |
| 18 | OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE
(Alfréd Radok) | J. Černý |
| 22 | K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE
(Poezie stále budoucí) | J. Brixl |
| 23 | MIR KARAVAN
A AMATÉRSKÉ DIVADLO | P. Scherhauser |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 2 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

Ročník 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství
a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1

Vedoucí redaktor TOMAŠ CACH

Redaktor IVO MARKVART

Grafická úprava JAKUB KABÁT

ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,
telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, s. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,
602 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a ob-
jednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS
— UED Praha, záv. 01 — AOT, Kalkova 19, 160 00 Praha 6, PNS — UED
Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS — UED Praha, záv.
03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí vy-
řizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, záv. 01, admi-
nistrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny:
středa 7.00–15.00 hod. — pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého
výstupu 4 Kčs, roční předplatné 48 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 7. 12. 1989

© MINISTERSTVO KULTURY ČSR, Praha 1989 46 027

Svitavy - tma i svit

XVII. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKA RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH DIVADELNÍCH HER

Musím předeslat, že tento článek píše 28. listopadu 1989. Národní přehlídka amatérského divadla ruských a sovětských her proběhla před pouhými čtrnácti dny, ale zdá se mi v této chvíli vzdálena věky. 18. listopadu vstoupila profesionální divadla do stávky, a tak jsem jako člen jednoho z nich získával zkušenosti, o kterých jsem v dobách povinné školní četby čítávala pouze v dílech klasiků. Události se valily, čas byl drahý a každou jeho minutu bylo nutné věnovat přítomné chvíli. I v tomto okamžiku je těžké soustředit se, vybavit si, utřídit a pojmenovat cokoli z blízké minulosti.

Prosím čtenáře, aby má předešlá slova bral jako vysvětlení a zejména omluvu, že mé reference o přehlídce budou pouze chabým pokusem prodrat se vrstvou intenzivních zážitků posledních dnů. Budou to spíše vzpomínky, dojmy, nikoliv kvalifikovaná seriózní pojmenování.

Svitavskou přehlídku zahájili hosté z Burjatské autonomní sovětské republiky inscenací hry sovětského autora střední generace Viktora Merežka PROLETÁRSKÝ MLÝN. Představení jsem bohužel neviděla, a tak se mohu pouze odvolat a volně citovat fanatického příznivce amatérského divadelního hnutí Luďka Richtra, který ve svém neuveřejněném příspěvku do místního zpravodaje poukázal na bizarní rozpor mezi upřímnou touhou oduševnělých sovětských divadelníků oslovit nitro, předat poselství vlastní duše, a monstrózností zahajovacího ceremoniálu plného jalových a nabubřelých frází, které „navelené“ přítomné diváky přímo naváděly k ignoraci, předem likvidovaly možnost dorozumění. Naštěstí se sovětským hostům dostalo spontánních sympatií v průběhu přehlídky, a tak byly snad jejich dojmy, doufejme, přece jen příznivé.

Soutěžní program festivalu byl tentokrát okleštěný, představilo se pouze pět souborů. Kompetentní místní spolupořadatelé se rozhodli (jistě na návrh kohosi kdesi), že nemají být uvedeny dvě výběrovou porotou navržené inscenace Majakovského. Ze stejných důvodů nám nebylo dopřáno vidět i slovenský amatérský soubor. Letošní přehlídce by tedy slušel název „Bez Ma-

jakovského“. Cítuji návrh sovětského teatrologa Vladimíra Ivanova, který vedl kvalitní a inspirativní semináře o neznámých a tajených stránkách sovětského a ruského divadla.

Jako první se představil divadelní soubor Vicena SKP Ústí nad Orlicí se hrou Viktora Slavkina ŠPATNÝ BYT. Zajímavá, pro sovětskou dramaturgii netypická hra, kolísá mezi žánrem groteskního skeče a modelového absurdního dramatu. Inscenace zaujala kvalitními a vyrovnanými hereckými výkony, ale nevyhraněnost žánru hry se promítla i do výsledného tvaru inscenace, ne zcela jednotného a důsledného. Soubor probudil sympatie poctivým hledáním tématu. Vydal se obtížnější cestou. Nespokojil se pouze s pojednáním bizarních komediálních situací (při necitlivosti by toto východisko mohlo vést až k levné komunální politické satíře), ale soustředil se na podstatné obecnější problémy lidské existence. Proto mu byla udělena cena za dramaturgii.

Divadlo Hanácké obce ZK ROH Železářny Prostějov inscenovalo aktovky A. P. Čechova MEDVĚD a SLZY, KTERÉ SVĚT NEVIDÍ. Práce tohoto souboru reprezentuje tradiční typ interpretačního divadla. V aktovce Medvěd se projevila omezení tohoto přístupu, jeho nebezpečí. Imitace profesionálních výkonů (v tomto případě pojednání Jana Wericha) omezovala možnost osobního vkladu a byla na překážku jakékoli konkrétnosti. Druhá aktovka naznačovala možnosti dalšího směřování. Přesně volené typy, zejména v pánské části souboru, a především konkrétní situační jednání odkrývaly dispozice, jak nezaměnitelně a původně ztvárnit byt mnohokrát inscenovanou látku.

Představením PILÁT PONTSKÝ v provedení Divadelního studia Elipsa OKVS Brno se začala pozoruhodně zajímavá prezentace díla Michaila Bulgakova. Brněnský soubor přistoupil k výchozímu románu M. Bulgakova Mistr a Markétka radikálně, nepokoušel se interpretovat román v jeho úplnosti. Za základní zvolil tematickou rovinu Bulgakovovy parafráze biblického příběhu, která se stává klíčem k pochopení

všech dalších postav a dějových motivů. Z konfrontace biblického Piláta a „současného“ tajemníka spisovatelské organizace Berlioze — mocných mužů, kteří nechápou a zabírají poselství pravdy — vyrůstá i memento hry, a to formulované jednoznačně a nekompromisně: vina je nesmazatelná na věky. Akteři představení vyslovili radikálně svůj názor, že se nehodlají smířovat i s dalšími možnými viníky, příběh se děje věčně, učedník Matouš nese dál slovo mistra a ďábel Woland znovu skáče do ulic. Inscenace Elipsy má atraktivní estétskou formu. Je založena především na výtvarném znaku. Obdivuhodně vynalézavá a významotvorná je práce se světlem, kostýmy a prostor jsou zvládnuty s profesionální dokonalostí. Prostorem dění jsou diváci sevřeni, hraje se ze tří stran hlediště, dokonce i vysoko nad ním. (Soubor hrál ve zcela odlišných prostorových dispozicích než doma, a přesto složitá konstrukce scény, kterou staví několik hodin, působila jako pro daný prostor stvořená — to zasluhuje poklonu.) Jde o představení výrazně generační — téma Bulgakova redukuje, vlastní názor vyhrcuje a neláme si příliš hlavu se sdělností. (Tento názor nepřipouštím diskusi, ale ani neočekávám, a patrně ani nechce, aby jej akceptoval každý.)

Tvůrčí skupina Baret S při OB Valdice s inscenací DIABOLIÁDY by jistě vedle ceny poroty a ceny diváků zasloužila i cenu za nejzábavnější představení. Podkladem scénáře se stala jedna z Bulgakovových povídek. Cestou kolektivní režie se soubor dopracoval k tvaru svižné filmové grotesky, založené na principu gagu. Přestože nápadů je v představení záviděníhodně, nejsou samoúčelné, jsou orientovány k základní metafoře hry. Ve světě, který je ve stavu „byrokratického chaosu“, se ztráta občanského průkazu rovná ztrátě vlastní identity. (Vnější, avšak nedefinovatelný, a proto neproniknutelný řád, supluje neexistující podstatu, obsah.) Inscenace má obdivuhodný rytmus a tempo, herecké výkony jsou založeny na elementární hravosti. Scéna je jednoduchá, adekvátní lehkosti a vtipu žánru: dva paravány, otáčecí dveře a židle. Scéna

Baret S při OB Valdice — M. Bulgakov: Diaboliáda / Foto ZDENEK HOLOMÝ





Baret S. — M. Bulgakov: Diaboliáda



Soubor z Burjatské autonomní sovětské republiky (o přestávce) / Foto ZDENEK HOLOMY

CENY PŘEHLÍDKY

Pohár A. P. Čechova divadelnímu souboru Jirásek z České Lípy za inscenaci **MISTR A MARKÉTKA**

Cena Kulturního rozvoje Tvůrčí skupině Baret S při OB Valdice za inscenaci **DIABOLIÁDA**

Cena České mírové rady Divadelnímu studiu Elipsa OKVS Brno 5 za scénograficko-režijní koncepci a realizaci inscenace **PILÁT PONTSKÝ**

Čestné uznání souboru Vicena SKP Ústí nad Orlicí za invenční dramaturgickou volbu

Čestné uznání Pavlu Nožičkovi za mimořádný herecký výkon v inscenaci **DIABOLIÁDA**

sama o sobě pojmenovává podstatu byrokratického světa a je funkční v pointování situací. „Hvězda“ představení Pavel Nožička se představil jako komik, který by těžko hledal soupeře, alespoň v této roli, i za hranicemi amatérského divadla.

Přehlídka vyvrcholila představením **MISTRA A MARKÉTKY** v provedení Divadelního klubu Jirásek z České Lípy. Jeden z nejvýspělejších českých amatérských souborů opět zaujmul maximalistickými nároky svého snažení ve všech složkách inscenace - herecké, výtvarné, hudební a režijně-interpretací. Pozoruhodná a naprosto výjimečná je kvalita dramatizace románu. Román Mistr a Markétka má v Bulgakovově díle klíčové postavení. Má natolik složitou polyfonní strukturu, je natolik plný symbolů, které jsou dešifrovatelné jen při důkladné znalosti mnoha kontextů (dobových reálií, motivů ruské klasické literatury, Goethova Fausta, Bible a jistě mnoha dalších), že je ve své úplnosti v podstatě nepřevoditelný. Dramatizátor a režisér Václav Klapka nahradil složité prolínání a konfrontaci jednotlivých tematických rovin románu výrazným autorsko-interpretáčním řešením. Realizovaný princip přebírání rolí má hlubokou filozofickou podstatu, graduje v očistné katarzi. Ač dramatizace musí rezignovat na mnohé motivy a postavy (jakkoli podrobné jejich převedení by stejně skončilo v mechanické ilustraci), dokázala jejich význam nahradit novým principem struktury, zachovat jejich význam novou původní organizací motivů. Inscenátoři se s překvapující velkorysostí vyhnuli nebezpečí laciné politizace a soustředili se na mnohovýznamnost a humanost Bulgakovova poselství.

Jako nesoutěžní představení vystoupili Tatrami OB Sudoměřice s přepisem arménské pohádky **O HADU A ŠIVAROVÍ**. V příliš velkém sále se bohužel asketické prostředky inscenace s dětským divákem minuly. Soustředění se na podstatu, minimalizace prostředků, výtvarná čistota a kultivovanost, snaha po maximální prostotě byly sice průkazné, ale v neadekvátním prostoru těžko posoudit, zda nemají význam a hodnotu především etickou, a to pro diváka výrazně dospěleho.

Úroveň přehlídky byla vysoká. Představení byla žánrově vyhraněná a odlišná. Tematicky je spojovala naléhavost etického poselství — jako by předjímal přítomný čas.

DARIA ULLRICHOVÁ



Divadlo dětem 1989

NÁRODNÍ PŘEHLÍDKA
VE STRÁŽI
POD RALSKEM

PRVNÍ REPRÍZA

Jsou festivaly, které proudy amatérských divadelníků nakrátko změní v Mekku, at už je to Hronov, Chrudim nebo Prostějov. Známi nás na Václaváku pozdraví slovy: „Jedeš letos?“ Víme kdy, víme kam a víme, že se tam nebudeme klanět, ale často nadávat a přit se a hlavně: dvacet hodin denně se dívat na divadlo, mluvit o divadle, žasnout a pohoršovat se... Ale Stráž pod Ralskem? Většina lidu divadelního dosud jen rozpačitě krčí rameny.

Není divu. Národní přehlídka amatérských divadelních souborů dospělých hrajících pro děti se do Stráže přestěhovala teprve nedávno z Ostravy. Po premiéře v roce 1987 tu v říjnu 1989 absolvovala první reprízu. Kulisy se za ty dva uplynulé roky nezměnily: stejně zapadlé městečko, fantazii nedotčené paneláky uprostřed kdy-si malebného máchovského kouta, prostorný Dům horníků a zlatí místní organizátoři, kteří nikdy nelení přispět k blahu přehlídky, uprostřed největšího mumraje se usmívají a vymýšlejí, co a jak vylepšit.

CO SE JEŠTĚ NEZMĚNILO

Až na malé výjimky porota. Předsedal František Sokol, ředitel Naivního divadla v Liberci, jemu po boku stály či spíše seděly Alena Urbanová, Zdena Josková a tvář v porotě nová, ve Stráži však naopak legendární — Jaroslav Dejl, neodolatelný předloňský „tygřík“.

Dále pak vedoucí Klubu dětského diváka (ten je nový; ještě před dvěma roky si říkal dětská porota, ale nový název se ukázal jako bližší pravdě) — Aťka (Anna Lošťáková), doktorka Ivanka (Ivana Veltrubská) a báječný strýček Pepa (Josef Mooz). Letos navázali na práci prvního klubu, kdy se lektori teprve učili

s dětmi pracovat. Ze souhrnu poznatků o dětské reflexi formulovali některé hypotézy, jež se letos pokusili ověřovat. V příštím ročníku se pak pokusí tříletý cyklus uzavřít.

A do třetice: politováníhodný úkaz z rozborových seminářů — rozštěpení na „starodivadelníky“ a „mladodivadelníky“, v oblasti divadla pro děti ostřejší než u divadla pro dospělé. Oba tábory jsou kdykoliv ochotné vykopat válečnou sekuru, horké hlavy planou, silná slova padají, i když by mnohdy stačilo jen vyjasnit pojmy. Zásadní rozpor je většinou v tom, že starodivadelníci vytýkají druhým nedostatek tolerance, mladodivadelníci protivníkům neschopnost obhájit vlastní názory v inscenační praxi.

CO SE NAOPAK ZMĚNILO

Samozřejmě děti, které zasedly v hledišti, protože čas běží a ty loňské odrostly. Ale jinak to nejde.

Také tajemník poroty, neboť čas běží (viz výše) a Evu Machkovou vystřídal Karel Tomas. Eva Machková tu ovšem byla také a nahradila ve vedení semináře prof. Císaře. Letos se ve Stráži nevzdělávali dramaturgové, ale metodici, a tady se objevil první háček: Zhubeněl ten hlouček seminaristů za pouhé dva roky! Snadno se vešli kolem stolu a nemuseli na sebe křičet. Je pravda, že si tak jistě mohli povědět víc, ale stejně: Že by oblast divadla pro děti byla stále tak chudou příbuznou vedle svých honosných hronovských a chrudimských sester? Že by ji metodikové podceňovali přes všechny plamenné výzvy, které byly od té doby napsány?

A teď to hlavní: dramaturgie. Mnozí z nás se pamatují na to chudické menu před dvěma lety: samé „veselé“ pohádkové nicotnůstky a v nejlepším případě zvířecí podobenství. I ty tu letos byly, ale navíc komedie dell'arte, velká kouzelná pohádka, školní klasika, montáž z nonsensové poezie, dramatizace inspirovaná civilním příběhem...

A tak se znovu vracím k tématu předloňského semináře: byla jim dramaturgie a ejhle — úhor se zazelenal. Škoda že metodiků přijelo letos tak málo (mimo chodem polovina ze Severomoravského kraje, což bych nepřehlížela). Možná bychom za dva roky bilancovali s potěšením i tuto oblast.

Ale nepředbíhejme. Tam, kde mohl být na počátku chaos, zapracovali zruční organizátoři, metodici i soubory a z příprav se vyloupil

DEN PRVNÍ

Zahajovala Mladá scéna KSSM Ústí nad Labem a děti i dospělí potěšila výběrem předlohy — pohádkou V. Tomšovského TŘI KMOTŘINKY (režie Pavel Trdla). Zkušební soubor si zřejmě uvědomil, po čem všichni tak dlouho toužíme: Po velké kouzelné pohádce plné opravdových slz a skutečného boje za pravdu, kde se zjevují bytosti tajemné a probíhají děje nevídané. To vše nám Ústečtí předložili kultivovaně a s vkusem, kouzel a efektů dokonce v míře vrchovaté, a sami si tak přivodili řadu problémů, neboť všechny ty hlasy shůry, ohně, dýmy a černodivadelní prvky si vynucovaly od herců tak železnou disciplínu, že je zatlačily do pasivní polohy. Neživotné herecké výkony byly nejslabší složkou inscenace a zdálo se, že se na tom podíleli nejen herci sami, ale i re-

žisérovo málo propracované vedení herecké práce.

Kočovné divadlo z Lomnice se představilo v PATALII S DALEKOHEDEM Jiřího Tíbitanzla a všechny rozesmutnilo. Tolik svěžesti, herecké jistoty, temperamentu a smyslu pro humor, tolik schopnosti navázat hravě a nenásilně kontakt s dětmi doslova vyplýváno, neboť se díky slabé až přehloupulé předloze hraje hodinu doslova o ničem. Lomničtí tuto „detektivku“ bez smyslné zápletky a bez logického vývoje řešení svým výkonem přiodělí, jak mohli, ale to všechno bylo málo. A tak jako na dlaních chlup nesebereš, ani dobré divadlo z prachšpatné hry nesehraješ.

DEN DRUHÝ

A hned šťastný. Všechny tři inscenace přinesly námět k zamyšlení. Jihomoravské divadlo ze Znojma se STRAKATOU KOMEDII Jiřího Čapouna potěšilo hned po ránu. Komedie dell'arte byla dětem srozumitelná, zábavná, šavnatá, hraná s chutí a plnokrevně, vybudovaná na pevné zápletce. Drobné vady na kráse jako disproporční veršovaný úvod, občas váznoucí rytmy a některé slabší momenty v herecké práci nemohly zatajit dojem celkově příjemný.

Ten nám vydržel i přes následující představení. Mladá část DS J. K. Tyla Jihočeských energetických závodů z Českých Budějovic se prezentovala hrou DOBRODRUŽSTVÍ KOCOURKA MODROČKA, představením tvořivým, nápaditým, hravým, vkusným a promyšleně vystavěným. Moderní scénografie (tolikrát použité a tím i poněkud osídlené tafle) byla veskrze funkční, nic tu nepřebývalo, všeho režie i herci doposledka využili. Potěšilo invenční, osobnostní herectví, šťastná režijní řešení písňových částí (škoda jen, že těmu se Budějovickým podařilo ovládnout v hraných pasážích, nikoliv ale vždycky ve zpívaných), potěšilo i to, že se herci nepitvořili, nenutili nás k smíchu ani k odpovídání — hráli si s námi.

Problém přišel až do třetice. DRC z Kaplice se odvážil zajímavého dramaturgického činu a nastudoval scénickou koláž z poezie pro děti, z převážné části nonsensové. Škoda jen, že průzračnou hravost, půvab nesmyslu a rozpoutanou fantazii původních veršů zatěžkal ve scénickém provedení spoustou intelektuálně prokonstruovaných významů, které netvořily otazníky, ale velmi často záhady. Obvykle postrádáme v inscenacích pro děti ambicióznost, ale tady jsme byli svědky opačného jevu: Nadměrná ambicióznost zaplašila emocionální působení poezie. Tento odvážný pokus tedy nevyšel, ale bylo dobré, že byl podniknut, neboť ukázal další možnost k obohacení dramaturgie divadla pro děti.

DEN TŘETÍ

Sympatický a skromný divadelní soubor J. V. Sládka ze Zbiroha přijel do Stráže ověřit si pohled na divadlo, poněkud inspirovaný minulým ročníkem, jeho tvořivějšími inscenacemi i seminářem. Mladá, že si k tomu vybral travestii Perníkové chaloupky autorů V. Henzla a J. Kozáka s názvem ZAHRAJEM SI NA POHÁDKU. Opět tedy za „veselou pohádku“ převlečená snůška nicotnosti bez logiky a bez motivace jednání postav. Kolektiv ze Zbiroha použil „dvorečkové“ metody, ta však působila samoúčelně, chaotičnost předlo-



JihoMoravské divadlo Znojmo — J. Čapoun: Strakatá komedie / Foto KAREL KUBÁT

hy spíše umocnila než potlačila, takže nesporná herecká pohotovost, temperament a poctivost inscenátorů vyzněly tentokrát naprázdno.

Soubor Máj ŮKDŽ z Prahy sáhl po textu jednoho z našich nejpřednějších současných autorů. Uvedl ZVÍRÁTKA A PETROVSKÉ aneb Brémské muzikanty Oldřicha Daňka. Mohli jsme si tak znovu ověřit, že i nejmoudřejší autoři pášou občas hříchy mládí. Pravda ovšem je, že se Oldřich Daněk po tomto nezdařeném pokusu k textům pro děti už nevrátil a bylo by asi lepší, kdyby Zvířátka a Petrovské ponechal na dně zásuvky i soubor Máj, kolektiv jinak zkušený a herecky vybavený. Soubor Máj na herectví už tradičně staví, ale vy-

bere-li si k tomu mnohohlavnou předlohu, v níž zručně verbální žonglování nahrazuje slovní jednání, jsou základy stavby položeny na vodě a festovní skladba nemůže vzniknout.

V DEN ČTVRTÝ

se opět vyjasnilo. Jaroslav Kodeš, režisér divadelního souboru Tyl MěKS Rakovník, vytvořil s mladičkým kolektivem jakousi ansámblovou improvizaci na motivy knihy Františka Kožíka Cirkus u tří slunečnic s graficky komplikovaným názvem CIRKUS. Osu tvoří vyprávění o klaunu Silvestrovi, přerušované inscenováním některých situací. Představení bylo hutné, nápadité a svěží, zajímavě ozvláštěně použitou stí-

nohrou. Poněkud problematicky působil v kontextu málo přesvědčivý výstup Silvestrův.

FIMFÁRUM Jana Wericha si vybral DS Heřman — Studio ViŇOuš z Heřmanova Městce. Naivistický přístup k předloze je odůvodněn počátečním výstupem techniků, kteří jsou nuceni zaskočit za nepřítomné herce. To sice ospravedlní některé nedostatky v provedení, ale princip naráží na hořce moudrou poetiku autora, již je naivismus na hony vzdálen. A pak — základní téma manželské nevěry chápou děti v jakýchsi „zástupných variantách“ problému (pro Klub dětského diváka byla nevěrná žena především zlá, nevděčná apod.), což rovněž vede k naivizaci, ale i k oslabení dramatického působení zápletky. Klub dětského diváka potvrdil, že děti byly rozpačité a poměrně lhostejné. My dospělí jsme na tom byli podobně.

Posledním hodnoceným představením přehlídky byl KRAL LÁVRA v úpravě J. Mlejnk. Vystupoval s ním DS Změny SOUs Vítkovice. Mladičský kolektiv sehrál milé a svěží představení poučené principy dramatické výchovy. Havlíčkův humor doslova rozkvétal v zaujaté a hravé interpretaci, umocňován zajímavými režijními nápady. Tu a tam však příjemné pocity diváků zchlazovaly špatné logické přízvuky. V práci s veršem mají Vítkovičtí přece jen ještě dluhy.

Ze severní Moravy přivezli i inspirativní představení dětského divadelního souboru DIVIDLO MěDPM Ostrava. Inspirovalo po všech stránkách. Montáž textů Daniela Heviéra v kolektivní úpravě DIVIDLA a pod názvem NEVYPLAZUJ JAZYK NA LVA aneb Hraní si režíroval Saša Rybecký. Zdařilé představení si přímo vynucovalo srovnání s kaplickou Peřínovou zemí a potvrdilo, že poezie pro děti ano, ale inscenační stránka se neobejde bez fantazie hravé a lehkonožné, nikoliv vykoumané.

DEN PÁTÝ A POSLEDNÍ,

hodnotící a oceňující. Ráno jsme viděli ještě jedno mimosoutěžní představení, pohádku J. Holubové BYLO ČI NEBYLO v podání Malého divadla MKS Kolín. Díky jemu se závěr přehlídky ocitl v poloze ironické až lehce absurdní. Podivně slátaný příběh i jeho provedení přineslo snad všechny nectnosti, na něž v průběhu přehlídky přišla řeč. Jako by nám před očima ožily televizní pohádky ze Studia Kamarád, plné samoučelného humoru, málo vkusných hereckých exhibic a pomíchaného pohádkového fundusu.

Skoda takového závěru, protože přehlídka přinesla ve srovnání s tou předcházející mnoho zajímavého především v dramaturgii, ale v řadě případů i v dalších inscenačních složkách. A co je ve srovnání s minulým ročníkem obzvláště potěšitelné: Stále více souborů si neponechává tvůrčí potenciál v rezervě pro dospělá a nesnaží se dětem pouze „odehrávat“. A ubýlo i takových souborů, které se na představení pro děti touží především „herecky vyřadit“ bez ohledu na to, o čem se řadí a proč. Dá se říci, že v divadle pro děti se už blýská na časy, občas zahřmí a rozsvítí se, někdy jen z velké dálky zaduní. Ale na ten správný kulový blesk si zřejmě ještě počkáme.

Tvůrčí týden ve Stráži ukončil den pátý a po něm ještě v žádném případě nenásleduje čas odpočinku.

EVA ROLEČKOVÁ



DS J. K. TYLA Jihočeských energetických závodů České Budějovice: J. Kolář, P. Prchal: Dobrodružství kocourka Madroočka / Foto KAREL KUBÁT

Na návrh poroty byla na 9. národní přehlídce Divadlo dětem udělena tato ocenění:

Cena amatérskému souboru Jihomoravského divadla MěstoB Znojmo za inscenaci hry Jiřího Čapouna STRAKATÁ KOMEDIE

Cena Jiřímu Čapounovi za autorskou, režijní a výtvarnou práci na inscenaci hry STRAKATÁ KOMEDIE

Cena divadelnímu souboru J. K. Tyla ZV ROH JČEZ České Budějovice za inscenaci hry Josefa Koláře a Petra Prchala DOBRODRUŽSTVÍ KOCOURKA MODROČKA

Cena Martině Vodičkové za režii a výpravu inscenace hry DOBRODRUŽSTVÍ KOCOURKA MODROČKA

Cena divadelnímu souboru Tyl MěKS Rakovník za inscenaci hry Jaroslava Kodeše CIRKUS

Cena Jaroslavu Kodešovi za autorskou a režijní práci na inscenaci hry CIRKUS

Cena Haně Dluhošové za práci s učňovskou mládeží na inscenaci KRÁLE LAVRY

XXV. MORAVSKÝ FESTIVAL POEZIE

Poezie=svoboda

Jubilejní 25. „Valmez“ se konal ve dnech 16. — 19. 11. V závěru jsem poprosil tři účastníky o krátké příspěvky s tím, že je uvedu několika řádky. V neděli jsem přijel do Prahy a vpadl do omamující revoluce. Dala mi mj. odpověď na to, proč ležel na celém tom soutěžním klání, plném osobitých vystoupení, stín. BYLO TOHO DOST. Mnozí interpreti přicházeli s aktuálními texty, dávali najevo (ostatně jako celá léta) svůj odpor k nedoslýchavosti mocných. Kvalitní literatura pomáhala překonat bídu předešlého. Ale to letité přebývání v kyselém nálevu totality nás přiotrávilo. Vzдор měl nádech zoufalství či hořkosti (i když se smál).

Ale myslíme na Valmez dvacátý šestý. Až nás budou ti pohostinní pořadatelé vítat, bude vše jisté jiné. Zmizí nesmyslná rivalita, drobné nepatřičnosti. Jisté se v Meziříčí uskuteční neformální slavnostní setkání českých a slovenských přátel, kteří se budou navzájem obdarovávat při klubových posezeních, setkávat se s předními tvůrci...

(Charmsův text v podání M. Lukešové, dětsky udivené nad tím, že se spisovatelé mohou mlátit po hlavách berlemi, mě na chvíli vysvobodil ze soutěžní tísně — viz vedlejší strana). (M.)

Dostí výrazným rysem jubilejního Moravského festivalu poezie se stala skutečnost, že poměrně značná část soutěžících využila poslední změny propozic a zvolila si pro první kolo prozaický text (ve finálovém to regule, možná zbytečně, nedovolovaly). Z dramaturgického hlediska byl nápadný jistý odklon od současné sovětské poezie a naopak hledání v dosud relativně méně prozkoumané etapě modernistických směrů přelomu století (L. Andrejev, A. Kuprin, I. Bunin, F. Sologub aj.), která ovšem optimistickým laděním právě neopíjí. Interpretáční nivó se tu zdálo být nižší nežli v minulých letech; úbytek originálních osobností však částečně kompenzovala zlepšená a vyrovnaná úroveň většiny. V mírně „útlumové“ atmosféře přesto zazajiskřilo několik oživujících výkonů — pro mne např. mile a nápaditě ozvláštňující pojetí Chlebnikovova Obrateně Heleny Chalupové ze Šumperka nebo Charmso-

vých groteskních kuriozit Z historie ruské literatury ve stylizované naivistickém podání Pražanky Petry Lukešové.

Při zmíněné vyrovnanosti nechala porota postoupit téměř dvě třetiny účastníků. Ve druhém kole s vyváženým poměrem našich a cizích básníků ocenila naprostou většinu recitátorů výše, někdy i velmi zřetelně (např. Slovenku Kamilu Vondrovou s Hemingwayovým textem o celých devět bodů) — v porovnání s posledními lety však hodnocení „medailistů“ číselně příliš vysoké nebylo. Osobně mě zaujala opět P. Lukešová, a to jak dramaturgickým výběrem (Antonín Klášterský: 28. října 1988), tak tím, že tuto antikovanou předlohu dokázala uvést do nového, tragikomického kontextu. Vítězka Pavlína Koničková z Dolního Bousova si v obou bodových výsledky vyrovnaných kolech volila písňové texty, jejichž posluchačský úspěch zdaleka nebývá předem zaručen. Především u Kainarova Saint Louis blues prokázala shodu osobní výpovědi s autorským záměrem, k němuž přistupovala s pochopením i vhodnou dávkou pokory.

Jubilejní MFP, kam celé čtyři kraje (z toho tři slovenské) vyslaly jen neúplná družstva, jevil se spíše jako ročník soutěžní setrvačnosti a po společenské stránce jakési podivné apatie (kam se poděla doba kolektivních posezení na zasněžených Pustevnách, křepčení v rožnovské skansenové hospodě Na posledním groši, čas exkurzí do skláren nebo keramických dílen, autokarových výletů do okolí...). Maně nás napadá, nakolik se v renomovaných přehlídkách pro jejich účastníky chtějí utvářet umělé, skleníkově uzavřené prostředí, a to právě v politicky rušné době, která vybízí k jiným formám aktivity a kdy nadto značná část mládeže preferuje zájmy a záliby daleko méně ušlechtilé.

VIT ZÁVODSKÝ

MARNÉ VOLÁNÍ

Ve valašskomeziříčském sklepení připomíná Moravský festival poezie underground (až na zcela spontánní izolaci od veřejnosti, lépe řečeno izolaci veřejnosti od festivalu) — mimo jiné i tím, co je na českém undergroundu krásné a užitečné:

pocitem soundažítosti a lidské solidarity; neboť vnější izolace je současně pramenem vnitřní spřízněnosti, tolerantnosti a kolektivního myšlení. Ale volání typu „Lidi poezie nebaví a takovoutle poezii je nezískáme“ nebo „Proč nemluvíme víc o tom, co se děje kolem“ je nepochopením charakteristických a jedinečných funkcí umění, odrazem přežívajících výchovných a propagandistických (didaktizujících a politizujících) náhledů na smysl umělecké tvorby. Nikdo nemůže po Vladimíru Justlově chtít, aby vysoko hodnotil výkon, který by svou prvoplánovostí a vnější efektností nadchl Pavla Chalupu, ale nikoli V. J. Současně nikdo nemůže bránit V. J., aby svrchovaně intelektuální výkon nehodnotil podle svých intelektuálních a estetických měřítek vysoko, i když je zřejmé, že takový přednes by nezaujal P. CH. (Umělecké festivaly řeší tento rozpor institucí tzv. divácké nebo účastnické poroty s P. CH. v čele.) Vnímání i hodnocení umění musí být (může-li) subjektivní. Jakékoli opácné snahy ústí v konce podobné dobovým kritikám Máchova Máje, neboť právě umění — jeho produkce i recepce — není produktem toho, „co se děje kolem“, ale toho, co se děje uvnitř autorů i vnitřatelů (a interpretů) samotných. Uměním mluvíme sami k sobě (tak jak to objevil Apollinaire ve verších Poznal jsi sám sebe na jednom achátu v chrámu svatého Víta /poplašen jak Lazar, kterému v hrobě začalo svítat...), mluvíme jím k lidem, kteří jsou ochotni nás poslouchat, schopni nám rozumět. Vyloučíme-li pro někoho snad podstatnou otázku peněz, bude úplně jedno, kolik lidí k tomu bude ochotno nebo toho bude schopno: Je to jejich věc, žijí svůj vlastní život. Nutit někomu svůj — to by byl literární terorismus. A říkat někomu to, co chce slyšet, nebo to, co je schopen slyšet — to je v krajních případech literární prostituce. Buďme šťastni, že máme v Meziříčí festival každý sám pro sebe a že je nás právě tolik a právě takových, abychom si rozuměli. Tam nejvýš a tam nejdál hlas poezie stejně doletět nemůže. Tužil to i Mácha, když své dílo nadepsal známými slovy o marném volání.

PAVEL CHALUPA

Když jsem 18. listopadu 1989 řídil seminář 25. ročníku MFP a poté se večer na závěr festivalu ohlížel po uplynulém období a snažil se najít slova, která by si účastníci mohli odnést domů do všech krajů ČSSR, netušil jsem, co se v Praze stalo, jakým mezníkem ve vývoji naší země bude opět 17. listopad. Nikoho z nás na festivalu nemohlo napadnout, že dějinný pohyb našich národů zahájili vysokoškoláci, lidé stejně staří jako většina účastníků festivalu. I oni promluvíli hlasem poezie, neboť poezie není jen báseň, nýbrž především postoj k životu. O takto chápanou poezii usilovali všichni velcí básníci, kteří svým dílem bojovali za základní hodnoty lidského života. Za čtvrtstoletí existence MFP odeznělo v jeho soutěži jen málo textů, které neměly právo na označení básně, jejichž autoři byli trapní veršotepci. To je dobré vysvědčení pro účastníky, metodiky i organizátory. Může to znít bláhodivě, jsem však o tom přesvědčen, protože jsem tomu vždy věřil: i těch 25 ročníků MFP zaselo do srdcí a duší stovek účastníků semínko, z něhož rostla touha po pravdě, svobodě, sprave-

dlnosti, potřeba demokracie. Je zavazující, že ona hodina přišla ve chvíli, kdy se ve Valašském Meziříčí konal jubilejní 25. ročník MFP. I proto přejí festivalu dobrý start do druhého čtvrtstoletí.

VLADIMÍR JUSTL

DANIIL CHARMS:

Z HISTORIE RUSKÉ LITERATURY

Puškin byl básníkem a v jednom kuse něco psal. Jednou k němu přišel Žukovskij. Vidí, že Puškin zase něco píše, a tak zavolá hodně nahlas: „Kdepak! Puškin, to není žádné škrabal!“ Puškin si po té příhodě Žukovského velice zamiloval a začal mu říkat důvěrně: Žukove.

Jak je známo, Puškinovi nikdy pořádně nenarostly vousy. Puškin se tím velice trápil a vždycky záviděl Zacharinovi, kterému naopak vousy rostly přímo nádherně. „Jemu rostou — a já pořád nic,“ říkával Puškin často. A vždycky měl pravdu.

Léto roku 1829 trávil Puškin na vesnici. Vstával časné zrána, vypil vždycky bandasku čerstvé nadojeného mléka a běžel se vykoupat v řece. Když se vykoupal, lehl si vždycky do trávy a spal až do oběda. Po obědě spával Puškin v houpací síti. Když potkal smradlavé mužiky, tak jim vždycky pokynul hlavou a zacpal si nos. A smradlaví mužici se mu klaněli až k zemi a říkali: „To nic nedělá, jemnostpane.“

Puškin měl čtyři syny a všechny idioty. Jeden dokonce ani neuměl sedět na židli a pořád padal. No, víte, on ani Puškin sám neseděl na židli zrovna jistě. Někdy to bylo k popukání. Všichni sedí u stolu, na jednom konci pořád padá ze židle Puškin, na druhém jeho syn — no bývalo to peklo!

Lev Tolstoj měl velice rád děti. To se vždycky ráno probudí a už si nějaké chytne a hladí ho po hlavičce tak dlouho, dokud ho nevolají k snídani.

Jednou se Gogol převlékl za Puškina, přišel k Puškinovým a zazvonil. Puškin šel otevřít a křičí: „Jéje, Arino Radionovno, podívej, kdo přišel — já!“

Okna z bytu Vjazemského vedla na Tverský bulvár. Puškin sem chodil velice rád na návštěvu. To vždycky přijde a hned: hop na parapet! Vykloní se z okna a kouká. I čaj mu podávali tam, na okno. Někdy se dokonce stávalo, že tam i přenocoval. Koupili mu kvůli tomu i zvláštní matraci, ale on to neuznával. „To je zbytečný přepych,“ říkával a sundával matraci z parapetu. Jenomže potom se celou noc vrtěl a nikdo se pořádně nevyspal.

Lev Nikolajevič Tolstoj měl velice rád děti a všechno mu v tom směru bylo málo. To mu jich jednou přivedou plný pokoj, že není kam šlápnout, ale on pořád jen křičí: „Ještě! Ještě!“

Jednou se Gogol převlékl za Puškina, na hlavu si nasadil lví hřívu a vydal se na maskarní. Fjodor Michajlovič Dostojevskij, dej mu pámbu nebe, ho uviděl a křičí: „Podívejte, podívejte, vsaďte se, že je to Lev Tolstoj! Vsaďte se, že je to Lev Tolstoj!“

L. N. Tolstoj měl velice rád děti. Jednou šel takhle po Tverském bulváru a uviděl Puškina, který šel před ním. Puškin, jak je známo, příliš vysoký nebyl. „No, to už není žádné malé dítě, spíš výrostek, ale to je jedno. Dohoním ho a pohládím po hlavičce.“ — A rozběhl se za Puškinem. Puškin samozřejmě nevěděl nic o Tolstého plánech, a tak se dal na útěk. Když běželi

okolo strážníka, upoutali jeho pozornost, a on se rozběhl za nimi. V západním tisku se pak psalo, že v Rusku jsou literáři vystaveni pronásledování ze strany vlády.

Lev Tolstoj měl velice rád děti. Stávalo se, že jich přivezl ve svém kabrioletu takových pět kousků a všem hostům naděloval. Tak tomu osud chtěl, že Gercen měl vždycky smůlu. Jednou na něj vyšlo zavšivené, druhé ho pokousalo. Ale to by si tak mohl zkusit jenom se křivě podívat! Tolstoj by chytil berlu — a...

Turgeněv toužil po tom být stejně chabrá jako Lermontov, a tak si šel koupit šavli. Puškin šel náhodou okolo a uviděl Turgeněva skrz výkladní skříň. Zakřičel schválně hodně nahlas: „Hele, koukej Gogole (přitom tam žádný Gogol nebyl), podívej, Turgeněv si kupuje šavli! Tak to my si musíme koupit pušku!“ Turgeněv se ukrutně polekal a ještě té noci ujel do Baden — Badenu.

Lev Tolstoj žil na Puškinově náměstí. Gercen — u Nikolské brány. Oba dva si často chodili vyřizovat své literární záležitosti na Tverský bulvár. Ale už to tak chodilo, že když se potkali — bylo zle! Honí se a po kebulích se mlátí berlami, třeba jen jednou, ale zato pořádně. Stávalo se, že je od sebe muselo odtrhávat pět lidí a Gercena pak křísili vodou z kašny. Teď už je vám, doufám, jasné, proč chodíval Puškin k Vjazemskému vysedávat na okno. A ten dům se také od té doby jmenuje „Gercenův dům“.

Gogol začal přemýšlet o duši až na samém konci života, ale když byl mladý, tak neměl vůbec žádné svědomí. Jednou prohrál nevěstu v kartách. A nedal ji!

Lev Tolstoj měl velice rád děti a skládal pro ně básničky. Ty pak zapisoval do zvláštního sešítu. Jednou, takhle po čaji, dal sešítek přečíst ženě. „Tak co, Sofi, že je to lepší než Puškin?“ — a za zády svírá v ruce berlu. Ona si to přečetla a povídá: „Ne, Lvíčku, mnohem horší! Kdo to napsal, prosím tě?“. Lev vzal berlu a přetáhl ji po hlavě — „KRACH“. A od té doby si začal vážit jejího literárního vkusu.

Jednou se Gogol převlékl za Puškina a přišel na návštěvu k Majkovovi. Majkov ho posadil do křesla a pohostil ho čajem bez cukru. „Ani mi to nebudete věřit, Alexandře Sergejeviči. V celém domě nemám ani kousek cukru. Onehdá u mě byl Gogol a všechno cukr sežral.“ Gogol mu na to neřekl nic.

Jednou napsal Gogol román. Satirický. O jednom dobrém muži, který byl poslán na nucené práce na poloostrov Kola. Velitel tábora se jmenuje Nikolaj Pavlovič (narážka na cara — pozn. aut.). No a tenhle Nikolaj Pavlovič s pomocí bandy zločinců týrá toho dobrého muže, až ho utýrá k smrti. Gogol nazval román „Hrdina naší doby“. Podepsal se jako „Puškin“ a donesl ho Turgeněvovi, aby ho otiskl v Lit - gazetě. Turgeněv byl ale strašpytel. Přečetl si román a polil ho studený pot. Rozhodl se, že to radši trochu upraví. A taky že upravil. Místo děje přenesl na Kavkaz. Ze zatčeného dobrého muže udelal důstojníka. Ze zločinců se staly půvabné dívky, které hrdinovi ani trochu neubližovaly — spíše on jim. Nikolaje Pavloviče raději přejmenoval na Maxima Maximoviče. Škrtl „Puškin“ a napsal místo toho „Lermontov“. Rukopis poslal do redakce, setřel si studený pot z čela a šel spát. O půlnoci se probudil a s hrůzou si uvědomil, že zapomněl změnit název. Jenomže už se nedalo nic dělat.

Šel jednou takhle Puškin po Tverském bulváru a uviděl Černyševského. Přikradl



Pavlína Koníčková z Dolního Bousova, vítězka 25. MFF / Foto MILAN BOROVIČKA

se k němu nenápadně zezadu a stoupl si za něj. Spisovatelé, kteří šli kolem, uctivě zdravili Puškina, ale Černyševskij myslél, že zdraví jeho. Měl z toho velikou radost. Gogol šel okolo, usmál se a pokynul Puškinovi rukou: „Velice mě těší“. Černyševskij se uklonil: „Mě také.“ Potom odešel Puškin k Vjazemskému na čaj. To už jde okolo Tolstoj — tehdy byl ještě mladý, bez vousů a v uniformě. Ani se na Černyševského nepodíval. Černyševskij si pak zapsal do svého deníku: Všichni spisovatelé jsou velice sympatičtí, jenom Lev Tolstoj je hulvát — asi proto, že je hrabě!

Ne že by byl Puškin zrovna líný, to ne, ale rád se zahloubil nebo zasníl. To Turgeněv, ten měl pořád plné ruce práce a pořád pobíhal sem a tam v horečnaté činnosti. Puškin si jej proto často dobíral. Někdy vypadal tak: Puškin leží na divanu a sní, když vtom vejde Turgeněv. Puškin na něj: „Ivane Sergejeviči, kamaráde, udělej pro mě něco, skoč mi pro pivo.“ A zase sní dál. Dobře ví, že se nemůže stát, že by se Turgeněv vrátil. Ten běží jednou támhle někam podepsat petici, potom zase k nihilistům na schůzi nebo na nějaký pohřeb. No a nebo se něčeho poleká a ujede do Baden-Badenu. A že by snad zůstal bez piva, toho se Puškin obávat nemusel. Nevolníci, sláva Bohu, byli, — bylo koho poslat.

Lev Tolstoj a Dostojevskij se vsadili, kdo napíše lepší román. Pozvali Turgeněva, aby je soudil. Tolstoj přiběhl domů, zamkl se v pracovně a začal psát román (samozřejmě, že pro děti — měl je totiž velice rád). Ale Dostojevskij sedí doma a přemýšlí: Turgeněv je člověk bojácný. Určitě teď sedí doma a přemýšlí: „Dostojevskij je člověk nervózní. Když řeknu, že je jeho román horší, může mě i podržnout!“ „Tak co bych se snažil,“ říká si Dostojevskij, „napíšu to schválně špatně a penízky budou stejné moje“ (vsadili se totiž s Tolstým o sto rublů). A Turgeněv sedí doma a přemýšlí: „Dostojevskij je člověk nervózní. Když řeknu, že je jeho román horší, může mě i podržnout. Ale zase na druhou stranu, on ten Tolstoj je zase hrabě. Taky je lepší nemít s ním nic společného. No, oni vůbec...!“ A ještě téže noci ujel do Baden-Badenu.

Puškin sedí doma a přemýšlí: „Já jsem aénius — no dobře, Gogol je taky génius. No jo, ale vždyť Lev Tolstoj je taky génius a Dostojevskij, dej mu pámbu nebe — taky génius. Kdy už to skončí, tohleto?“ A tehdy to právě skončilo.

Přeložil ONDŘEJ MRÁZEK

Královna Koloběžka První

Inscenace mělnické LŠU vyvolala na Kaplickém divadelním létě 89 značnou odezvu. Patří nepochybně k špičkovým inscenacím této přehlídky za řadu let její existence. Zvlášť silně zapůsobila vybavenost dětí, individualizace jejich jevištních postav, začalo se hovořit o herectví na jevišti dětského divadla. Jak uvidíme dále, Jiřina Lhotská, která Werichovu pohádku zdramatizovala a s dětmi z LŠU inscenovala, nepodléhá přílišné euforii a nepovažuje věc za tak docela jednoduchou a jednoznačnou. Její nejvýznamnější přínos k rozvoji dramatické výchovy a dětského divadla tkví především v schopnosti kvalifikované reflexe vlastní praxe, její analýzy, v promyšlenosti jednotlivých kroků, ve věcnosti a střízlivosti uvažování o dětském jevištním projevu. Jiřina Lhotská dokáže spojit svou dlouholetou praxi amatérské herečky s teoretickým vzděláním, nestřílí od boku, nejde na věci „po čuachu“, ale ví, co dělá, a přemýšlí o tom, proto také výsledek její práce tak silně zaujal - měl čím.

Výrazný posun v dětském divadle nepochybně nastává. Praktici hledají náročnější předlohy, rozšiřují okruh námětů a témat, rozrůžňují se formy dramatiky dětského divadla i jeho jevištní podoby. To klade vyšší nárok na teorii a teoretiky, ale i na divadelní poučenost, na vzdělanost těch, kteří ony pokusy a výboje podnikají. Intuice a praxe sama o sobě už na špičku nevystačí.

Z dramatisace vyjímáme dva úryvky, které se vážou k článku Jiřiny Lhotské. Pohádka o Královně Koloběžce I. (i její folklórní předloha — Chytrá horákyne B. Němcové) je, doufejme, natolik známá, že není třeba příběh vyprávět.

EVA MACHKOVÁ

Vypravěč (zpívá): V jednom malém, malinkém, v maličkatém království... Budu vám vyprávět pohádku o jednom malilinkatém království...

Děti (přibíhají na scénu): A co my?

Vypravěč: Tak dobře, tak všichni. (Zpívá) V jednom malém, malilinkém, maličkatém království...

Děti: V jednom malilinkatém království žil mlynář a rybář. Bydleli blízko sebe.

Andulka: Ale kde?

Děti: No přece u řeky.

Vypravěč: A ti dva se neustále hádali.

Děti: Neustále se přeli, svářeli, soudili...

Rybář: Tak, hele, mlynáři, ty ryby jsou moje a ty mi je vrátíš.

Mlynář: A já ti říkám, že ty ryby jsou moje a tak ti je nevrátím!

Rybář: Ty ryby připlavaly tady touhle řekou ke mně, takže jsou moje a ty mi je vrátíš!

Mlynář: Ty ryby připlavaly tady tudy ke mně, takže jsou moje a já ti je nevrátím.

Rybář: A já ti říkám, že mi je vrátíš!

Mlynář: A já ti říkám, že ti je nevrátím.

Rybář: Tak dobře, když tomu nechceš rozumět, tak si to řekneme někde jinde. Třeba u krále v soudní síni!

Mlynář: Cože?! Tak dobře! Když u krále, tak u krále! A tam si řekneme, kdo měl pravdu.

Vypravěč: Když u krále, tak u krále!

(*Písnička*)

U krále, u krále, tam se ukáže.
U krále, u krále, nemáš kuráže.
Kdo je malý, kdo je slabý, kdo je hloupý,
kdo se bojí.
Kdo je malý kdo je slabý, kdo je hloupý
neobstojí.
U krále, u krále, tam se ukáže,
u krále, u krále nemáš kuráže.

Dvorní dáma: Tak, dvorní dámy, nacvičíme si hezky úklonu. Á, dva, tři... Pozor, přichází král.

Mlynář s rybářem přicházejí a hádají se.

Král: To snad ne!

Rybář: Pane králi...

Mlynář (jej přeruší): Pane králi, tenhle rybář mi ukradl moje ryby a tvrdí, že jsou jeho... (Hádka)

Král: Tak už dost. Myslím, že příčinou vašeho sporu není ani tak voda, jako nedobrá vůle, pýcha a malichernost. A vůbec, titěrnosti, kterými někteří lidé zkracují život sobě i druhým. Co svámi. Dám vám tři hádanky. Podle toho, jak odpovíte, bude znít můj konečný soud. První — co se lidem nejvíc vyplatí, co je na světě nejsladší a kdo je největší nepřítel člověka? Tak třeba ty, mlynáři!

Mlynář: Já si myslím, já si myslím... že bychom se na to měli radši vyspat.

Král: Tak zítra v poledne. Oba dva!

Vypravěč: Pánové, pánové, kde je ta vaše chytrost?

(*Písnička*):

Někdo je chytrý, někdo vychytralý.
Ten se brzo spálí, ten se brzo spálí.
Jiný si láme hlavu, hlavu láme,
chce být dokonalý, zatím je rozespálý.

Zdenička: Tak, tady mě máte, pane králi.

Král: Učesaná...

Zdenička: Neučesaná.

Král: Obutá...

Zdenička: Neobutá.

Král: Přijela...

Zdenička: Nepřijela jsem vás navštívit.

Král: Ustrojená!!!

Zdenička: Dovolíte, králi? Dovolíte! (Bere z trůnu královský závěs či koberec či co a hází se do něj.) Neustrojená! A tady jsem vám přinesla dar — (pouští ptáčka)...

Děti (běží za ním): Nedar.

Král: Jsi opravdu chytrá. Chtěla bys být královnou?

Zdenička: Proč ne.

Král: Ale slib mi, že mi nikdy nebudeš mluvit do mých vládařských záležitostí.

Zdenička (slibuje). Stylizovaný polibek.

Vypravěč: Trhovci přijeli!!! Jarmark je tu!

(*Písnička*):

Vařečky, hrnečky, rendlíky, měchačky,
vařečky, hrnečky, vše prodávám.
Kupte si za kačku
lízátko, žvejkačku,
kupte si, prodávám vše, co tu mám.

Harvost a radost z tvořivého projevu, když má dítě možnost prostřednictvím cvičení, improvizací procítit a prožívat základní vztahy člověka k životu a tím porozumět, pochopit sebe i druhé je naplněním dětské dramatické hry. Tak se jednotlivec formuje na základě společného zájmu ve skupině, ale zároveň jako individualita. Jedinečná, nezaměnitelná osobnost.

A tento dialektický vztah individualita—kolektiv jsem si předsevzala přenést i do inscenace, kterou jsem s dětským kolektivem připravovala.

Nejprve — co? Tak to bylo jasné od začátku. Jan Werich. Osobnost renesančních rozměrů provázející mě od dětských let, blízká svým nezničitelným člověčenstvím, moudrostí, laskavým humorem a nesmiřitelným bojem proti lidské hlouposti, omezenosti a tuposti. Téματα denodenně poznamenávající život dospělých, ale i dětí. Navíc jsem pře-

Foto JAROMÍR MICHL



svědčena, že pro ně témata daleko jednoznačnější: děti totiž hloupost nazývají hloupostí, neschopnost neschopností, nepodlehly ještě tendencím označovat občas tupost jako rozvahu a neschopnost zdůvodňovat objektivními potížemi. A laskavý, chytrý Werichův humor — jako pohled na svět — vyzařující člověčinu není ničím jiným než původní dětskou tvořivou hrou, povýšenou na filozofii moudrého dospělého tvořivého člověka. Volba pak padla na Královnu Koloběžku, která v sobě nese právě onen pohled na svět, navíc pak několik klíčových dramatických situací.

A když Werich, tak jak? Právě na základě principů mého pedagogického směřování v „lidušce“: tedy přes vědomí sounáležitosti s kolektivem, schopnosti kolektivního projevu — neztratit se jako individualita. To tedy znamená najít v Koloběžce možnost kolektivního vyjadřování a zároveň vést ke schopnosti individuálními hereckými prostředky vytvořit postavu, a navíc sdělit téma na základě konfrontace kolektivního a individuálního. (Kolektiv dětí pomáhá řešit otázky Zdeničky, vyprávěč pomáhá vyřešit zadané úkoly kolektivu.)

Nejproblematičtější se zdála ona individuální rovina — možnost a schopnost dítěte vytvořit postavu. Je to vůbec možné? Je možné, aby byly děti schopny na základě svých zkušeností dostupnými hereckými prostředky vytvořit jedinečné, nezaměnitelné lidské charaktery, najít pro ně v jednotlivých situacích a vztazích odpovídající jevištní výraz? Postrádají pro to dva základní předpoklady — techniku a zkušenost. Techniku ale neovládají dokonale ani amatéři, a přesto u nich často můžeme mluvit o špičkových hereckých výkonech. Amatér může do jisté míry nahradit či doplnit hereckou techniku entuziasmem, zkušeností, vnímavostí, citlivostí, pravdivostí, prožitkem. Ale čím nahradit u dětí zkušenost? Ta je svým způsobem daná a limitovaná.

Odpověď jsem našla v ujasnění si dvou věcí z oblasti „dospělého“ divadla. Předně, že „vztah dramatická postava — herec — jevištní postava nespočívá v mystickém převtělování, ale v prosté lidské účasti, to je schopnosti pochopit druhé, ostatní lidi, jejich starosti, problémy; přesáhnout svoje úzce osobní myšlení a cítit, podívat se na věc z hlediska jiného, vžít se do situace jiného“. (Hořínek). A to je přece těžištěm a východiskem dětské dramatické hry.

A za druhé — současný divadelní vývoj dává možnost vytvořit hereckou postavu nejen uskutečněním souvislého

jednání postavy ve vztahu k prostředí a k ostatním na základě konkrétní individuální charakteristiky vycházející z tradic českého psychologicky orientovaného realistického herectví, ale moderní herectví, inspirované avantgardou, dovolu- je pracovat i *technikou montáže*. (Samozřejmě pokud se pracuje technikou montáže v hereckém projevu, pracují s ní i ostatní divadelní složky.) Ta způsobuje, že jednotlivé postoje, činy, nálady, projevy se zde střídají, potvrzují, vyvracejí. Teprve konfrontací jednotlivých rovin a sumarizací jednotlivých postupů vzniká celkový obraz. Stěžejním prvkem inscenace se stává nikoli dramatická postava ale hercova osobnost. Měřítkem kvality není dokonalost „převtělení“ herce v postavu, ale obsah výpovědi, kterou prostřednictvím takto vytvořené postavy herec poskytuje. A zase se můžeme vrátit k dramatické výchově. Jejím cílem je přece právě rozvíjení individuálních tvořivých schopností dítěte — rozvíjení osobnosti. A právě montáž mi v tomto případě umožnila:

- převést epiku v dramatický tvar;
- použít akčních, významotvorných písniček (a ty zpětně umožnily stříhy ve výstavbě inscenace), změny prostoru, vystupování postav z kolektivu;
- vytvořit celkový obraz postavy realizováním projevů a postupů, které má dítě již poznat a zpracované;
- stříhy v situacích, které jsou nad možnosti dosavadních zkušeností dětí, tedy i následného sdělení prostřednictvím postavy;
- použití v těchto situacích kolektivního přirozeného dětského projevu jako konkrétního postoje dítěte v dané reálné situaci;
- vzájemným poskládáním těchto rovin propojením vztahu kolektiv — individualita v rámci určité stylizace vytvořit konkrétní divadelní sdělení;
- odstup od postavy, patřičný nadhled nad jednotlivými situacemi, sdělit příběh jako jistou výpověď o světě, vyslovit se v něm za sebe.

Dítě je schopno na základě svých zkušeností vybudovat na jevišti dramatickou situaci. Konkrétně: v rámci dané postavy, v konkrétní situaci vyjádřit a sdělit odpovídajícími prostředky její postoj. To vše v rovině nabytých, poznávaných a zpracovaných zkušeností, které dítě již ve svém věku obsáhlo. Tedy: Dvě děvčata (12-13 let), vystupující v roli mlynáře a rybáře, jsou schopna zobrazit dramatickou situaci úvodní hádky mezi rybářem a mlynářem — tedy do-

spělých osob. *Vzájemný vztah dvou hádajících se lidí již vlastní dětská zkušenost obsahuje.* Téma situace — nesmyslná zbytečná hádka, hádka pro „hádání se“, hádka jen tak z principu — dítě na vlastní kůži prožilo. V jevištním zobrazení pak je taková hádka vybudována podobnými prostředky, jako dejme tomu stejně nesmyslná hádka dvou děvčat o to, kdo komu ukradl pravítko (které nakonec leží pod lavičí).

Zobrazení a sdělení jiné situace, dětskému věku časově bližší (vztah mezi mladými lidmi — mladý král se zamiluje do Zdeničky a ona do něj), je podstatně problematičtější. *Děti nemají tento vztah ještě zmapovaný* a je nad jejich síly je pravdivě a přirozeně sdělit. Takové situace pak v jevištním zobrazení řeším náznakem, zkratkou, stříhem.

Ve vlastní práci s dětmi pak nejde o to psychologicky vyloučit jednotlivé klíčové dramatické situace a vztahy tak, jak je v předloze konkrétní dramatické postavy v konkrétních podmínkách prožívají, ale o nalezení obdobné, analogické situace, kterou děti již ve své životní praxi poznaly a zažily. Pak jsou schopny ji přirozenými výrazovými prostředky sdělit divákovi.

Zafixovat vystavěnou jevištní situaci nedělá dětem potíže. Složitější je při reпрizování znovu a znovu vytvářet všechny situace a vztahy jako poprvé. Stejně jako dospělému, i dětem hrozí nebezpečí, že se jejich projev zmechanizuje, vytratí se z něj právě to, co je pro dětské divadlo specifické a jedinečné — hravost, radost z tvoření, spontaneita.

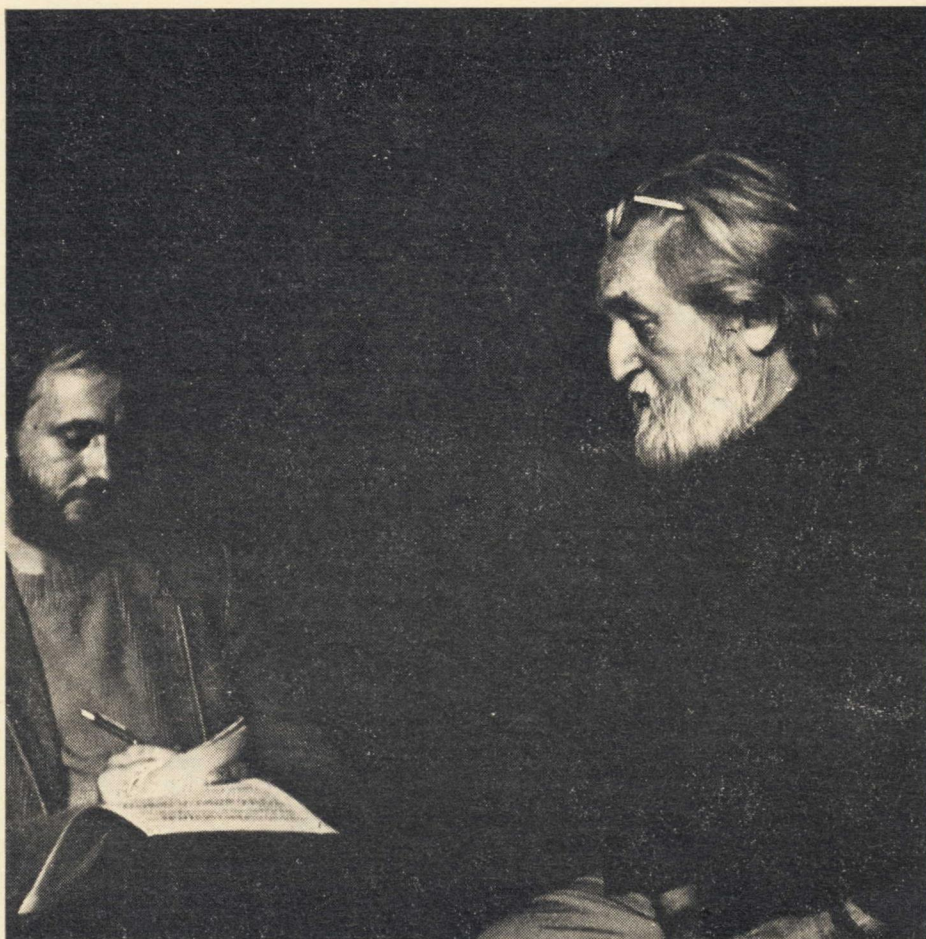
Význam slova (lépe řečeno význam, který je pod slovem ukryt) přestává dítě časem po dokonalém zafixování vnímat. Slovo a celá akce se zmechanizují. A tady přichází na řadu ne náhodou jeden ze základních prostředků dětské dramatické hry — použití zástupného textu. Při hrách a cvičeních se zástupným textem není sdělení objektivně dáno jazykovou stránkou, je pod zástupným textem ukryto. A dítě je nuceno *vnímat a sdělovat jeho smysl*. Navíc ne smysl jednotlivých slov, ale určitých významových celků. Dítě musí jaksi zevnitř uchopit celé sdělení a jeho význam. Prožít, vytvořit si pocit, odpovídající té které situaci. *A právě vybavování si jednotlivých pocitů té které situace je klíčem k zachování přirozeného projevu dětí v reprízách a k bránění jeho zmechanizování.* Při reprizování představení je pro dítě velmi obtížné znovu a znovu si uvědomovat význam slova, které již nikdy není řečeno poprvé. A techniku, kterou pracuje dospělý herec, dítě nemá. Ale navodit v dítěti znovu stejný pocit na základě vhodné motivace lze. V tomto případě hraje velkou roli schopnost vedoucího (režiséra) děti motivovat, „vyhecovat“. A právě znovuvybavení si již poznatého pocitu, který se váže k dané situaci, vyvolává v dětech opět ono vnitřní napětí, spoluúčast, zaujetí, nádhavost, přirozenost — prostě to, co činí ve vlastním výrazu dětské divadlo jedinečným, nezastupitelným. V praxi to pak znamená před každým dalším představením znovu pomocí motivace a neustálého obměňování textu (aby jej děti pokaždé pocítovaly jako poprvé) navodit v dětech příslušný pocit v jednotlivých situacích — prožívat jej s nimi — naplno a doopravdy.

JIŘINA LHOTSKÁ



Život bez kompromisů

ROZHOVOR
S JAROSLAVEM
KREJČÍM



ZUZANA KOPŘIVOVÁ z Prahy: Z. A. Tichý při rozhovoru s Jaroslavem Krejčím.

Mohutná postava, tvář ozdobená starozákonním plnovousem, několik nezbytných fotoaparátů — kdo z návštěvníků divadel by nepoznal fotografa JAROSLAVA KREJČÍHO. Jeho fotografie provázely čtenáře minulým ročníkem Amatérské scény, znají je návštěvníci výstav doma i v zahraničí; doprovázejí i knihu Jana Dvořáka *Divadlo v akci*. Neméně proslulý je Jaroslav Krejčí i svou nekompromisní povahou, díky které si vysloužil pověst buřiče a rebelanta a zneprátnil si desítky lidí z divadelních i fotografických kruhů. Naproti tomu je mnoho lidí, kteří si Jaroslava Krejčího váží jako vynikajícího fotografa i grafika, nekonformního pedagoga a člověka, který neustupuje a netaktizuje ani před omezeností mocných a vlivných. Tato jeho vlastnost vedla i k tomu, že mu přes nesporné pedagogické úspěchy nebyl v loňském roce „obnoven úvazek“ na katedře fotografie FAMU. S tímto „zlým mužem“ české divadelní fotografie jsem se seznámil na 59. Jiráskově Hronově. V rozhovoru započatém v průběhu festivalu jsme pak pokračovali na podzim, když se Jaroslav Krejčí ve svém malostranském bytě zotavoval po chřipkovém onemocnění.

Jak na vás působí atmosféra letošního Jiráskova Hronova?

Škoda že už mezi námi není Pavel Bošek, protože by tady určitě byl, a s Ivanem Vyskočilem by seděl v porotě, a byla by sranda. Tady jsou v jury tak zvukní jména, že se mně protáčely panenky. A všichni mají takový spíš světlejší oblečení, a když k vám promluví, tak jsou to samé

„konstantně proporcionální otázky“, a to si pak říkáte: „Jsem vůl... nejsem vůl...“

Mohl byste v krátkosti přiblížit dějiny divadelní fotografie?

Proto jsem šel taky do penze, abych dějiny naší divadelní fotografie zpracoval. Moje první nabídka byla asi před šesti lety, když jsem přišel do Divadelního ústavu a nadhodil jsem, že by se slušelo, aby vedle edice, v níž vycházejí scénografové — původně to měla být edice R — režiséři (Alfréd Radok, Otomar Krejča, Jan Grossman...), vycházela edice věnovaná fotografům. S tím, že bychom vyšli z historie, která začíná po vynálezu fotografie. Úplně začátky by byly třeba fotografové Národního divadla a vedle Fridrichů a Váňů by se objevili ještě další průkopníci z prvních generací. A pak by se pokračovalo od Háků, Paulů a Drbohlavů až k doktorům Svobodům, Sochůrkům a dalším. A když jsme to tak počítali, vycházelo to na 8—10 publikací, v každé asi 100 obrázků. Nejde jen o zachycení změn ve způsobu hraní divadla, ale i o změny v jeho fotografování. Nejprve se herci fotografovali v ateliéru, pak došlo k tomu, že fotograf chodil do divadla a někde na chodbě použil lajntuch, nebo jako pozadí byla jenom zeď. Vášna fotografoval herce na rampě Národního divadla až nahoře u trigy, za denního světla. Důležitý byl vývoj v technice a v citlivosti materiálu. Od přístrojů, kde fotograf vlezl pod glot, herci byli vzhůru nohama, pak vznikaly kamery, citlivější materiály, blýskalo se magnéziem, blízkovalo elektrinou a

nakonec máme tak citlivé materiály a tak dokonalé objektivy, že můžeme fotografovat i při té tmě, která se na jevišti vyrábí. A navíc, aby tam byl i vývoj fotografických stylů — od zachycení vnějšku divadla až k tomu, o co se snažíme dnes, ne sice všichni, ale řada z nás. Kdy to přestává být fotografický aparát a začíná to být rentgen. Já vždycky klukům říkám: „Proboha, nefotografujte to, co na tom divadle vidíte, ale fotografujte to, co o tom víte!“

První jednání bylo před šesti lety; znamená to, že se můžeme v brzké době těšit na novou edici?

Když jsem tenhle návrh vyslovil v Divadelním ústavu, tak první reakce byla: „Pane Krejčí, vy chcete, aby vám u nás vyšla knížka?“ Ztuhl jsem. A naznačil jsem, že teď mluvíme o 8—10 publikacích, na kterých bych se rád podílel jako grafik, pomáhal bych ty věci vybírat, hledat a koncipovat. A že když počítáme 1,5 roku na jednu publikaci, tak to při deseti publikacích máme 15 let práce. A že až umřu, tak bude ležet perfektně připravená maketa mé knížky se vším všudy — a když ji budou chtít vydat, tak ji vydají. Tehdy však můj návrh nenalezl kladnou odezvu. Teď mám od doktora Fixy pozvání a rád bych mu tento návrh předložil znovu.

Jaké je postavení české divadelní fotografie?

Jsou to neustálé boje, zvláště s fotografickým Olympem, kde sedí lidé, kteří v životě divadlo nefotografovali. A ti jsou přesvědčení, že divadlo udělá režisér, her-

ci a scénograf, a my to jenom zmáčkne-me. Drbohlavovi, po kterém zůstala spousta nádherných divadelních fotografií, nadávali do živnostníků. Lidé ve vedení některých divadel, kteří rozhodují o tom, co a za kolik, si někdy pletou divadelní fotografie s družstvem Fotografia a nabízejí 7 Kčs za kus. Ale nejde jenom o problém nedostatečných honorářů. Velmi rozšířený je názor, že divadelní fotografie je příliš úzký obor. Nesouhlasím! Ten obor sahá od Aristofana po Ioneska, od Tyla po Havla, od Medřické k Olivierovi; mezi tím se pohybují takové maličkosti jako Shakespeare, Čechov, Brecht atd. — každý se stovkami divadelních postav, se stovkami jejich osudů. A to je příliš široký obor pro jeden lidský život!

Pro situaci české divadelní fotografie se nejlépe hodí citát z Jana Masaryka: „Tatínek říkával: Pravda vítězí. Stačilo by, kdyby remizovala!“

Většinou lidé znají vaše fotografie a jen málo vědí o vaší grafické činnosti. Přitom vždy zdůrazňujete, že se divadelní fotografií nevěnujete profesionálně, a že 80% svých fotografií jste dělal bez nároku na honorář. Co předcházelo tomu, než jste se začal věnovat svému fotografickému „koníčku“?

Původně jsem chtěl být malířem; pak jsem si čichnul k sochařině, ale na Akademii ani na UMPRUM mě nevzali, i když jsem zkoušky udělal. Tenkrát přišel vždycky lísteček: „Pozor, nebrat! Pracoval v Sokole a jeho rodiče taky!“ Vystudoval jsem pedagogickou fakultu v letech 1948—1951, kdy nejvíc řádila „sorela“. A tam jsem měl štěstí na kantory jako byli Karel Lidický a Martin Salcman. To byli lidé, kteří nám věšeli na chodby Cézanny, říkali nám, proč je dobrý Rodin... A to všechno v době, kdy vrcholem malování byly naturalistické obrazy Gerasimova, a když na jevišti nebyl v kalamári inkoust, tak ta hra nebyla dost realistická. Tihle kantorů nám nenechali zkrát šišku a jasně říkali: „Pánové, kvality jsou jinde!“ Učil jsem jen krátce, po vojně jsem nastoupil do „hutního projektu“ a pak mi na tři roky ochrnuly ruce. Když jsem se uzdravil, vrhnul jsem se na grafiku, ilustrace — ře-zané, protože ten cit z rukou zmizel. Čtyři roky jsem žil jako partyzán, protože jsem neměl razítko v občance. Nesměl jsem do hospod, nesměl jsem si zlomit nohu... V 65. mě vzali do svazu, ale to už jsem se živil knižními ilustracemi, dělal jsem umělecko-naučné knihy pro Albatros. A jako grafik jsem dělal návrh na 50 fotografických alb pro montrealskou výstavu. Pro ta alba jsem si nafotografoval Fialkovy Blázny. Pak to rok leželo u ledu. Tehdy Jan Lukas, který fotografoval pro DNZ, emigroval, a Jan Pařík, který Blázny fotografoval, utekl hned po premiéře. Někdo si vzpomněl, že Krejčí v divadle Blázny fotografoval taky. A v té době začal dělat Jan Grossman Proces a požádal mě, abych přišel už na první zkoušku. Spolu se scénografem Borisem Soukupem jsme pak v Procesu dělali „křoví“, a proto mám na-fotografované i všechny zahraniční zájezdy. Od té doby jsem byl tři a půl roku v divadle jako externista.

Přímo pověstnými se staly vaše výpravy k vývěskám s fotografiemi z Národního divadla, na nichž jste svým studentům ukazoval, jak nefotografovat. Někdo si možná řekne, proč ten Krejčí do divadla nezajde a neukáže, jak se má divadelní fotografie dělat?

Situace v Národním divadle je taková, že když mě chtěl režisér Strnisko prosadit, abych mu fotografoval Dantona, byl jsem odmítnut vedoucí propagace paní Proškovou, „neboť prý mají špatné zkušenosti s externisty a o mě fotografie nemají zájem“. Címž jsem tedy skončil. Naznačil jsem jí, že je mi to sice líto, ale když si uvědomím, že je u nich tradicí nenechat Zitka dostávat divadlo, nenechat Alše domalovat lunety, že si Destinová v Národním ani neštekla a Nerudu nepozvali na premiéru Libuše, tak že je pro mě ctí být zařazen do této noblesní společnosti.

V Realistickém se teď pokoušejí o něco, čemu říkají „vizuální tvář divadla“: Jdete okolo a to, co vidíte, metr krát metr osmdesát, vypadá jak sbírka stažených dalmatinců. Vždycky je tam kuk! a nevíte, kdo to je, a zase kuk! a jedno oko a vzhůru nohama... Nevím, já mám dojem, že Shakespeare se hraje jinak, že Merlin se hraje jinak a není možné, aby na divadle visely tyto černé fleky jeden jako druhý. V Divadle S. K. Neumanna dělám jednu, maximálně dvě komedie do roka a ze Zábradlí mě vykopli, protože jsem nepodal panu řediteli ruku na usmířenou...

Zastavme se ještě na chvíli u vašeho pedagogického působení na FAMU. Celá řada vašich studentů vozila za divadelní fotografie vysoká ocenění ze světových výstav — přesto vás nově vedoucí katedry fotografie — docent Jaroslav Rajzlík — nepotřebuje. Co můžete říci k tomuto paradoxu?

Z původních 200 hodin a později 150 a pak 128 za profesora Šmoka to za nového šéfa došlo s divadelní fotografií tak daleko, že mně přidělil 15 hodin přednášek s podmínkou, že se nebude v divadle fotografovat. A teď mají sice studenti divadelní fotografii zapsanu v indexu, ale nemá ji kdo učit, protože „Krejčí už není na škole“.

Můžeme příčinu vašich častých konfliktů pojmenovat jako nechuť dělat kompromisy?

Ne nechuť — ono to prostě nejde. Kompromisy nemůžu dělat tehdy, když vím, co dělám a co chci dělat a jsem přesvědčený, že to k něčemu vede.

Charakteristickým znakem mnoha vašich fotografií je kontrast světla a tmy. Tma jeví se jako šero zkušebny či šatny a k tomu světlo reflektoru, žárovky či rozptýlené světlo dopadající oknem.

Ona fotografie není nic jinšího než světlo a tma. Když jsem fotografoval Orfeu, tak Vašínska vždycky volal: „Zhasněte, pan Krejčí jde fotografovat!“, protože věděl, že nenávidím mnoho světla. Tma má ohromný dar, tma je milosrdná. Tma zahálí všechno, co není potřeba, aby bylo vidět. Tma vám vyloupne z věci ty nejpodstatnější. Nic není strašnějšího, než když je fotka ukecaná. Tajemství fotografie není v tom, co nafotografujete, ale v tom, čeho tu fotografii zbavíte.

Nelákala vás někdy barevná fotografie?

Jednou mě do toho dokopali Na zábradlí, ale od té doby jsem se o barvu nepokoušel. A nemá to smysl, dokud nebudu mít tak citlivý materiál, abych mohl dělat při hře, nemusel aranžovat, přisvětlovat... A ty materiály u nás nejsou. Venku je kluci mají, tam s tím dovedou záznaky. Ale druhá věc, ke které se přiznám, vidíte to i na mně, já jsem černobíleý. Plus maximálně ještě jedna barva.

Maturoval jsem z Bezruč — černá a červená.

V době, kdy jste začínal pracovat jako divadelní fotograf, vrcholila tvorba našich divadelních režisérů. Osobně jste znal Alfréda Radoka, znáte se s Janem Grossmanem...

Režisér Radok mi v době, kdy měl cyklus přednášek pod hlavičkou filozofické fakulty, řekl: „Pane Krejčí, budeme spolu dělat knížku o divadle. Něco jako Stanislavský, aby si mladý lidi nerozbíjeli hubu zbytečně.“ A taky mi prozradil velmi důležitou věc: „Pane Krejčí, musíte si uvědomit, že ta knížka musí mít rytmus, tak jako všechno na světě. Udělejte co udělejte, nemá-li to rytmus, tak jako kdyby to nebylo.“ Rekl mi svoje tajemství, které je tak neuvěřitelně jednoduché, až to bolí. Rytmus je základem všeho. Vesmír, to je jeden obrovský rytmus, rytmus planet, jaro, léto, podzim, zima, den, noc, rytmus srdce, rytmus dechu, časový rytmus, prostorový rytmus... A když je někdo geniální, tak vezme rytmus a udělá z něj vrcholnou záležitost. Toto prajednoduché tajemství se pak dá transponovat do všeho — do režirování, hercování, do fotografií, do knížek... Bohužel, Alfréd Radok pak odešel do Göteborgu a už se nevrátil. V posledním dopise mi psal: „Tu knížku už spolu asi neuděláme.“

Jan Grossman mi dešifroval Kafku. Proces se většinou vysvětluje tak, jak ho třeba vysvětloval J. L. Barrault s André Gidem ve své inscenaci. Poněvadž Josef K. je na konci popraven, tak je hrdina. A Grossman říká: Omyl! Protože Josef K. ty dva, kteří ho přijdou hlídat, hned na začátku nevyhodí, tak se postupně stává obětí své nerozhodnosti.

A z toho spojení, že jsem věděl od Alfréda Radoka něco o rytmu a od Jana Grossmana něco o Kafkovi, vznikla knížka, která dostala něco jako „Oscara“ na světovém bienále. Vyhrál to nějaký Jaroslav Schneider, kterého pozvali na tři týdny do Jeruzaléma. Psal se rok 73, a tak jsem nikam nejel.

Svým studentům i frekventantům různých kursů neustále opakuje, že na to, jak dělat divadelní fotografii neexistuje žádný recept. Přesto musí být nějaký základ, z něhož vycházíte.

Profesoru Šmokovi jsem vždycky říkával: „Nechte mě na škole učit předmět, kterému bych říkal „koukání“. Mladý lidi se musej napřed naučit koukat, aby se naučili vidět, protože to už je určitě způsob koukání. Fotografie bez koukání nemůže existovat. A to koukání je všudypřítomné. Ať už jsem na ulici, v divadle, v kavárně, v biografu, všude se nabízí to, čemu říkám koukání. A druhá věc je infekce. Pan Shakespeare se dozvěděl o Romeovi a Julii, napsal o tom hru, někdo si ji přečetl, udělal divadlo. Ta infekce se přenáší z písmen na jeviště, z herce přes čočku na film a v temný komoře zvětšovákem na citlivý papír. Pokud však hotová divadelní fotografie neinfikuje toho, kdo se na ni dívá, jako by nebyla. Ale bez mrazení v zádech ve tmě divadelního sálu to nejde.

Poděkoval jsem Jaroslavu Krejčímu za rozhovor, a když jsem odcházel, zvolal za mnou větu, kterou dobře znají jeho „kluci“: „Pane kolego, zapomeňte všechno, co jsem vám říkal, a udělejte si to po svém!“

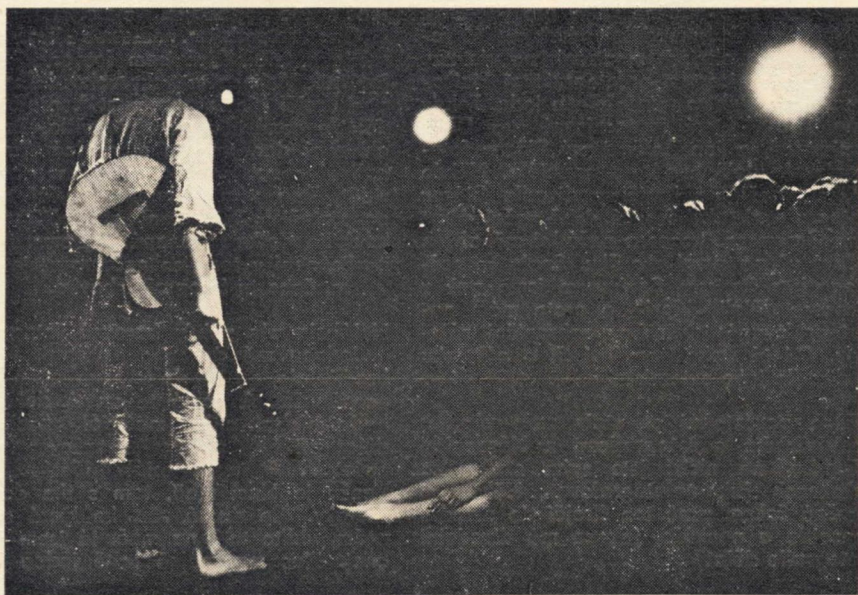
Z. A. TICHÝ



Foto VLADIMIR KUNC

Dílna divadelní fotografie

BOHUMIL MUSIL z Brna: Nos. „Při sledování zkoušky představení Nos v nastudování Adivadla z Havlíčkova Brodu jsem použil k zaplnění skromné scény dvojexpozice, která přispěla ke zhuštění děje. K fotografování jsem využil objektivu s proměnlivou ohniskovou vzdáleností. Představení Křest svatého Vladimíra (foto vpravo) mne zaujalo svou bezprostředností, ke které přispělo arénové uspořádání, ale i nadšením, se kterým bylo sehráno uční SOU v Mladé Boleslavi. Fotografoval jsem v pohodě i přesto, že celá akce trvala 20 minut, takže moc času nebylo.“



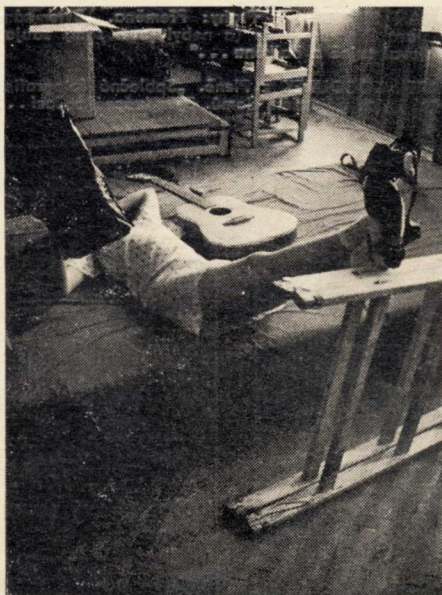


ZDENKA ČERNÍKOVÁ z Pardubic: Příliš horká lázeň. „Abych se přiznala, divadlo jsem v Hronově fotila poprvé – přijela jsem jako náhradnice, ale již šetřím na foták.“

ZUZANA KOPRIVOVÁ z Prahy: Stará žena vyseďává. „Jsem ráda, že jsem měla možnost fotografovat zkoušku „Staré ženy“. Krásnější atmosféru jsem nezažila. Musím se přiznat, že z večerního představení jsem byla trochu zklamaná. Zkouška se mi líbila mnohem víc...“

JIRÍ CHLUM z Rakovníka. „Jsem rád, že jsem mohl v Hronově fotografovat náš rakovnický soubor v zákulisí. Kdybychom se vzájemně neznali, asi by nevznikly tak spontánní fotografie...“

JIRÍ KALABIS ze Šumperka: Stará žena vyseďává. „Nikdy bych nevěřil, že je v amatérských podmínkách možné vytvořit tak vysoce profesionální představení.“ (Dole vpravo)





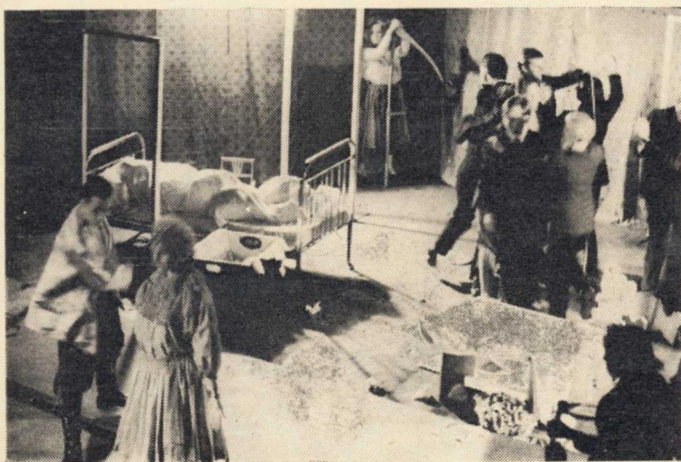
ANNA KOCOURKOVÁ z Plzně. „Tato fotografie je ze souboru Hronov '89.“

JIRÍ KRISTIAN z Opavy: Petr Zatloukal fotografuje „Starou ženu“.
„Velmi na mne zapůsobila atmosféra v dílně, pocit volnosti, který v kamenném divadle není...“ ▶

VLADIMÍR KUNC z Havlíčkova Brodu: Stará žena vysedává. „Nadchla mě atmosféra zkoušky souboru z Lysé nad Labem. Nebyl jsem sám, všichni jsme byli unešeni... (Nahoře a dole)“ ▶▶

MILAN STIBUREK z Prahy: Přeměna. „Bylo nám řečeno, že při představení fotografovat nesmíme. Léblová Přeměna mne (a nebyl jsem sám) zaujala natolik (hlavně scéna), že jsem neodolal a fotografoval tajně z balkónu...“

KAREL KOCOUREK z Plzně. „Společná fotografie divadelního souboru Dialog DK ROH Plzeň krátce před jejich odjezdem domů. Bylo krásné počasí...“





10 otázek pro JK + VK



Možná vás fotografie z Dílny při 59. JH zaujaly. Natolik, že byste si chtěli vyzkoušet vyfotografovat svůj soubor či jiné divadlo. Máte doma aparát, ale nevíte, zda je vhodný. Nemáte žádné zkušenosti a tápete ... Záchytným bodem by mělo být pro vás povídání s Jaroslavem Krejčím (viz rozhovor na straně 10) a Viktorem Kronbauerem, fotografem Divadelního ústavu. Není a nemůže být samozřejmě vyčerpávajícím návodem (k tomu jsou určeny odborné publikace), ale alespoň takovou „udičkou“, za kterou byste se zachytili, by mohl být...

Jaký fotoaparát je dostačující pro divadelního fotografa?

JK: Indiáni říkají „Každý luk je dobrý. Záleží na šípu“. Praktikou lze nafotografovat totéž co Nikonem.

VK: Jakýkoliv, hlavně spolehlivý. Na jevišti je „fofr“. Proto je třeba, aby se fotograf mohl na svůj aparát naprosto spolehnout, nemusel myslet na clonu či čas. Žádný okamžik se totiž nedá již nikdy vrátit, proto se musí používat fotoaparát naprosto automaticky. Za důležitější, než jaký má fotograf aparát, považují etiku na jevišti. Fotograf se musí bezpodmínečně domluvit s režisérem, zda smí fotografovat a musí respektovat jeho podmínky. Při fotografování se musí slušně a ohleduplně chovat, při příchodu pozdravit a při odchodu poděkovat. Říkám to proto, že to není zcela takovou samozřejmostí, jak by mělo být.

Je dobré se pokoušet fotografovat na plné okénko, nebo později dělat výřezy? JK: Pokud možno koncipovat (ne komponovat) přímo v hledáčku. Výřezy pouze tehdy, když to z technických důvodů jinak nejde.

VK: Nikdy výřezy!!!

Kolik je přibližně zapotřebí materiálu na jednu slušnou fotografii?

JK: Netroufám si odpovědět. Z Jakuba Fatalisty se mně ujalo ze 2 filmů 60 snímků. (Inscenaci jsem znal však natolik, že jsem si mohl říkat text spolu s herci.) Jsou však inscenace, u kterých je to přibližně 1 : 10.

VK: Na to se těžko odpovídá ... Asi by

již 30 let na papíru Foma Dokument, s nímž se dají v divadelní fotografii dělat zázraky. Důležité však je správné vyvolání negativu, který určuje použití příslušné gradace papíru.

VK: Foma, mat.

A velikost zvětšenin?

JK: Podle účelu použití. Pro noviny maximálně 18×24, pro skřínky minimálně 24×30, pro výstavy nejlépe 30×40 a větší.

VK: Záleží na použití. Běžně ořízlý 30×40.

A co kompozice? Je použitelný ještě zlatý řez?

JK: Platí v povědomí lidského citění od



Foto JIŘÍ KRISTIAN



Foto BOHUMIL MUSIL

Jaký materiál je pro divadlo nejvhodnější?

JK: Ten, který dostanete. U nás si nelze vybírat. Buď Orwo 27, nebo Foma Speciál 800.

VK: Já používám Orwo 27 nebo Foma Speciál 800.

Je vhodné používat blesk?

JK: Jeho použití je v divadle trestné. Herci jsou taky lidé!

VK: Ne! Jednak ruší herce, u baletu dokonce může způsobit úraz. Jednak maří práci výtvarníka, maže pravdivou výpověď o divadle.

Má se fotograf při fotografování zaměřovat na celou scénu či na detail?

JK: Podle mě na jediné. Podat pravdivé svědectví o inscenaci. O režijní koncepci, o hereckých výkonech, o scénografii a kostýmech a zvolit takový přístup (objektiv, formu zpracování), který zdůrazní obsah a charakter celé inscenace. Nelze dát povšechný recept — každá inscenace je jiná.

VK: Musí se zaměřovat na všechno. Musí pracovat v několika plánech. Fotografovat celek, polocelky i detail.

fotograf neměl odejít z divadla, dokud nemá pocit, že na filmu má to, co tam chtěl mít. Někdy je to již na prvním ze 30 filmů, někdy až na tom filmu posledním ...

Při seriálu: Mají být fotografie podobné či úmyslně hodně rozdílné?

JK: Fotografie mají tvořit sevřený celek, z něhož nelze vyhodit nebo přidat jediný snímek. To však neznamená, že by v něm nemohly být fotografie odlišného charakteru. Soubor by měl vystihovat rytmus inscenace.

VK: Seriál by měl mít logiku. Fotografie by zdánlivě měly být podobné, ale vlastně by podobné být neměly ...

Jaký papír je nejvhodnější pro divadelní fotografii?

JK: Záleží na účelu použití. Noviny žádají lesklé a kontrastní. Co si však počít, když inscenace je koncipovaná v jemných světelných kontrastech? Rozhodně doporučuji papíry matné. Neexistuje recept. Svítí-li se kontrastně, musím zvolit jinou gradaci papíru než při svícení měkce roptýleném. Sám pracuji

Altamiry až dodnes. Není však podmínkou. Pro zdůraznění dynamiky jej velmi často porušuji. Taktéž neuznávám dogma o posazení směru akce herce tzv. „z obrazu“ (ze stránky).

VK: Kompozice je důležitá. Ale když mi vleze „pod kůži“, tak si můžu dovolit ji porušit. Ale v každém případě to musím dělat inteligentně!

Připravila ZUZANA KOPŘIVOVÁ

Fotografie VIKTORA KRONBAUERA ze hry Alberta Camuse Caligula (Divadlo Na zábradlí 16. 9. 1987). Na snímku Jana Preissová s Vladimírem Dlouhým.



Alfréd Radok

Bylo to v dubnu válečného roku 1942 v Plzni. Alfréd Radok (pod pseudonymem Vladimír Bureš) vstoupil režii hry Fráni Šrámka Ostrov velké lásky do historie moderního českého divadla. Titul jeho první režie zní trochu jako výsměšné memento: je měsíc před atentátem na Heydricha, on sám je štvaneč, který se nesmí hlásit ke svému jménu, a neví dosud, že štvanečství bude jeho celoživotním osudem. Neví ještě, že Ostrovem velké lásky vstoupil na ostrov velké nenávisti.

Pravda, žil divadlem už řadu let před tím, vlastně se v jeho znamení narodil, v městečku Koloděje nad Lužnicí (1914), v rodišti Matěje Kopeckého, v kraji Hilarově, kde v hostinci pana Kučery „začínal jako herec, režisér, výtvarník, kulisák, krejčí, nápověda a já nevím, co ještě“. Snad měl pokračovat v obchodování otcově, ale rok absolvování obchodní akademie v Písku je zároveň i rokem jeho prvního „angažmá“ jako asistenta režie v souboru zvaném Divadlo umělců. A hned po vojné jde asistovat do Burianova Děčka. Ta léta 1939–41 jsou zřejmě pro formování Radokova režijního talentu rozhodující, i když je pozoruhodné (a pro E. F. Buriana asi typické), že tu nedostal samostatnou příležitost. Násilným uzavřením Děčka začala nepřehledná etapa Radokova života, kterou později shrnul v jakémsi dotazníku takto: „Z politických důvodů v různých divadlech neveřejně činný, kromě v MD v Plzni, kde jsem režíroval pod pseudonymem Bureš. Pak v koncentračním táboře.“

V Plzni Alfréd Radok vytvořil tři inscenace: Ostrov velké lásky, Benátskou maškarádu (1942) a Před západem slunce (1943). Existují o nich naštěstí kritická svědectví Bohumila Polana, která patří k tomu nejlepšímu, co bylo kdy o Radokově práci napsáno. Tak hned u Šrámka se dovidáme, že „mladý režisér, jenž se učil u dřívějšího divadla na Poříčí... uměl si prakticky poradit se zásadami vysoké školy režijní“. Rabanovo „podélně zaoblené

podíum, šikmo vztyčené do temného prostoru“ a doplněné „snovým průmětem hravých vln v popředí“ pojednal Radok s „lyrickou básnivostí“, která setřela „ironický smysl situací“. „Ženský stan se zdvihá do výše a tvoří průsvitnou sukni ohromné módní figuriny; v mžení světla lehkým gázem se zjevuje poetická nahota“. Vedle tohoto burianovského lyrismu oceňuje kritik skvělé temporytmické pojednání prostoru hereckými postavami, které „důsledně směřovaly výš nad prozaický tón konverzační, k umocnění slova i pohybu plně klenutým nadzdvížením přízvuků a důrazů“.

S malými výhradami přijal Polan i Goldoniho-Hlávkovu Benátskou maškarádu, přetvořenou do „líbezného podívané na taneční vír slov, tónů, barev a tvarů“, „umělé, ne-li až umělkované divadlo básnické fantazie“, „jeviště plné stupínků, schůdků a lávek, aby se na nich uplatnila akrobatika mladistvého pohybu tělesného“, „kroužící věnce ženských těl“, „dětinský humor figurek s miniaturním žebříčkem a s nesmírným srdcem na prsou. K tomu pak nadmíru zjednodušená a přehnaným nánošem hlasové a posunkové barvy tlustě podškrtnutá charakteristika osob, lahodná hudba, tanec, zpěv, zkrátka hostina pro zrak i sluch.“

Jako by si chtěl prověřit všechny rejstříky, obrátil se pak Radok k Hauptmannovu naturalistickému dramatu Před západem slunce. Sám Polan zapochyboval, zda „se přizpůsobí zajímavý strůjce fantastických kouzel jevištních realistickému slohu společenské hry Hauptmannovy, anebo i na formě takto dohotovené ozkusí svou malebnou obrazovost, svůj rytmický smysl a hudební cit.“ „Sobotní večer dal odpověď zcela určitou. M. Bureš ani v nejmenším nezapřel svou uměleckou víru. Pořídil si scénu spíš symbolickou než vyobrazující, se světelnými průzory do prostoru vyhraničeného temnotou, s tróštovskými flóry zahradní zeleně nad rozházeným plůtkem z nezpracovaných tyček. Učinil světo a hudbu mocnými činiteli dramatického výrazu... Tvořivá režisérská práce způsobila, že hra dostala prohloubený a rozšířený rozměr životního mystéria, v němž slovo lásky a gesto smrti budovalo vysokou duchovní architekturu. Pronikavě myslivou účast režiséra bylo znát na rytmicky vyvážaném celku souhry i na ostrém detailování jednotlivého výkonu hereckého, při čemž k ocelově vyhrocené kresbě karikaturního shonu po penězích a po veřejné cti prudkým kontrastem přiléhala čirá světelnost milostného dvojzpěvu.“

Toto je obraz tří málo známých Radokových plzeňských debutů, podaný kritickým očima, které byly vytříbeny obrazem holanovským a halasovským. Nemůže být pochyb o tom, že v onom strašném roce 1942 vstoupil na českou divadelní scénu režijní génius. A další stránky budou o tom, jak česká kultura s tím géniem zacházela!

Začalo to tím, že revoluce roku 1945 oddělila přítomnost od minulosti jednou tlustou, nepřekročitelnou čarou: zůstali za ní vinní i neviní a zůstaly za ní i tři inscenace mladého režiséra. Alfréd Radok se přimkl ke skupině Divadla 5. května a už v červnu 1945 se představil — znovu poprvé — obecně: režii své vlastní hry Vesnice žen. Ze symbolicky jinotajného textu vytvořil komorní baladu, združené vzpívanou devítihlasým ženským chórem,

inscenaci, která svou dynamikou, organicky vkomponovanou hudbou, světelnou režii a scénickou projekcí připomněla burianovské školení, měla však patos tvrdé válečné zkušenosti.

V neklidném, táborově hlučném létě 1945 komorní Vesnice žen trochu zanikla. O to hlasitější, přímo skandální byl ohlas inscenace příští: Lehárova Veselá vdova. V tomto svém prvním hudebně dramatickém opusu, vycházejícím z principu, který Grossman později nazve imaginativním technicismem, postavil se Radok a mladý operní soubor Divadla 5. května s drzou provokativností proti anathematu, vyhlášenému na celou německou kulturu (včetně Beethovena), i proti levičácké teorii, odsuzující operetu jako zvrhlý plod zahňávající buržoazie. Mladí divadelníci prohlásili operetu za „nejdivadelnější formu lidové dramatické hudby“, kterou je možno s pomocí moderní jevištní techniky přebudovat k zaktualizované formě operety dell'arte. A v tomto duchu přetvořil Radok s obrovskou náloží radostné, bezpředsudečné svobody zprofanovaný kus v bláznivou secesní grotesku, zároveň se vysmívající i opájející idylou doby před potopou, idylou luftbalónů, gramofonů s rourami a trhávého němeého filmu. Uprostřed válkou rozvrácené Evropy vyšleho k nebi hravé, dynamické divadelní gesto, na mile předstihující všechno, co si kdo v té chvíli kdekolí na světě o podobě lidového hudebního divadla mohl představovat. Vzedmutý nacionalismus to nazval „neřestnou kalkulací a hloupým vtípem“.

Veselá vdova byla vstupním dílem impozantní Radokovy operní tetralogie, kterou vytvořil na scéně Velké opery. Jejimi dalšími částmi byly Offenbachovy Hoffmannovy povídky (1946), Verdiho Rigoletto (1947) a Leoncavallovi Komedianti (1948). Předjal v nich o desítky let postupy zdivadelňující operní režie a především jeho zásluhou (a zásluhou architekta Svobody) se tenkrát sjížděli milovníci moderního výrazu z celého světa do domu, který dnes nese jméno Smetanova.

Na Hoffmannových povídkách sešel se Radok se Svobodou ke spolupráci poprvé. Svoboda mu vytvořil imaginativní prostor benátského náměstí, prolínající se s moderním technickým světem osvětlovacích mostů, stožárů a transformátorů s dominantou svítící kustry mnohostěnu, připomínajícího konstrukci atomového jádra. Tento tajemný svět zmocňované hoffmannovské romantiky vytvořil adekvátní prostor pro přetvoření, hoffmannovskému světu bližší libreto Offenbachovy opery, které režisér pojednal s vizionářskou fantastičností, v rafinovaném snovém nadrealismu. Kritika ocenila hluboký respekt k hudební stránce díla, prolínající svými rytmicko-tonálními strukturami do kompozice režijně scénografické.

Zatímco Offenbachův polooperní svět Radok svou inscenací povýšil k světu hoffmannovskému, populární verismus Rigoletta zironizoval. Svoboda mu na točné postavil dobové verdiovské jeviště, čímž mu umožnil, aby jeho natočením mohl kontrastovat tenora ve vrcholné árii na jevišti s háčkující šatnářkou v zákulisí. Tento zcižující postup Radok zesílil ještě tím, že přes mikrofony do hlediště nechal děj naplň lyricky, naplň ironicky komentovat.

Čtvrtá Radokova režie ve Velké opeře vznikla už v době, kdy se nad vynikajícím souborem stahovalo nejedlovské temno, v březnu roku 1948. Leoncavallovy Kome-

dianty postavil na Svobodově „perspektivně se zužující šikmě, na jejímž pozadí dal vříti malé postavice, čímž hloubku jeviště podtrhl“, a toto jeviště dynamizoval systém shrnujících se a spouštěných opon. Dosáhl tak silné emotivní působivosti v hloubi jeviště ztraceného Bajazza a scénickou imaginaci „povýšil běžnost zprofanované opery na nový umělecký čin“.

Souběžně s těmito operními inscenacemi, k nimž dlužno připojit ještě *Fidelia* v plzeňské opeře, silný operní večer pod taktovkou amerického dirigenta W. Duclouxe, pracoval Radok na činoherní scéně Divadla 5. května, kde inscenoval dramatizaci Maupassantovy *Kuličky* (Tlustý anděl z Rouenu, 1946), *Vassu Železnovovou* (1946) a *Stilmondského starostu* (1947). Bokem přitom vytvořil dvě představení v Divadle satiry, *Kainarovu Akci Aibiš* (1946) a *Žákovu Cistku* (1947) a režijní spoluúčasti na secesní komedii *Parohy* začal svou práci filmovou.

Dalek spektakulárního kouzelnictví, které uplatňoval v operních inscenacích, pracoval Radok na malém činoherním jevišti daleko diskretnějšími postupy, soustřeďuje se především na ostré formování hereckých postav, vnitřní dynamiku výstupů, scén a celého jevištního obrazu. Je tu „o krok blíže k jevištnímu realismu, ale o to hlouběji a bezprostředněji se dostává k lidem na jevišti a v hledišti“. I tady vychází z přesné tvarované prostoru, který prudce dynamizuje světlem nebo stínovou projekcí a křivkami pohybu. Kritika shodně konstatuje postupný odklon od burianovské inspirace a připomíná naopak expresivitu hilarovsko-hofmanovskou nebo dostalovskou. Nikdy však nenapadá Radokovo zacházení s dramatickou předlohou, spíše si postěžuje na její příliš dravé přehlumování (Vassa). Dokazuje to, že ani ve svých začátcích nebyl Radok typem sebepronásazujícího se režiséra, který se zmocňuje textové předlohy apriorním gestem svévolného režijního nápadu, z čehož byl tak často obviňován.

V lednu 1948 inscenoval Radok na scéně Tylova divadla, zatím jen pohostinsky, *Lištičky* Lilian Hellmanové a vytvořil z nich nejlepší představení poválečného tříletí činohry Národního divadla. V prostorném, dusivě secesním, jedovatě červeno-zeleném salónu Svobodově s velkým postranním schodištěm a s odvážným užitím bočního zrcadla, zdvojujícím postavy, postavil Radok nervní, sevřenou, napjatou inscenaci, v níž „sledoval text až do jeho nejtíšího místa“, kontrastně komponoval pohyb a ztrnutí, prudký rytmus dialogu a táhlou pauzu, ostré vykrojení postav světlem a jejich ponoření do tmy, z níž svítily jen jejich siluety proti osvětlenému jevišti. Dokázal reálnou situaci obratem proměnit v burianovský obraz pohřebního průvodu za prázdným křeslem a přitom všechnu svou sílu, fantazii a intuici vložit do modelace hereckých figur a nejjemnějších odstínů jejich vztahů.

Lištičky otevřely Radokovi cestu do souboru Národního divadla, bohužel v chvíli svrchované nevhodné. Po Únoru zacházela divadlo strašlivou rychlostí vlna pustého plakátového schematismu, na níž byli vyneseni neumní pisáckí spotřebního zboží, horlivě plnící všechna příkázání ždanovské sorely. Jednoho z nich dostal hned na stůl i ubohý Radok: Jaroslava Klímu a jeho *Ohnivou hranici*. Výsledek ironicky popsal dr. Träger: „V Radokově režii, navazující na tradici Vojty Nováka, a v Svo-

bodově dekoraci, připomínající Gottliebův sloh...“ Namlouvali si, že Radok je „úplně vyléčený z dětské nemoci režisérismu“.

O čtyři měsíce později, v květnu 1949, měla premiéru další Radokova inscenace: lidová hra se zpěvy a tanci *Dalibora C. Faltise Chodská nevěsta*. Veršovaný text nevalné úrovně povýšila Poncova hudba, choreografie Lidy Myšákové a Radokova režie na strhující scénický obraz, připomínající oživlou, pohybem a světlem vygradovanou malbu na skle. Svoboda uvolnil náznakovou scénou prostor pro sborové nástupy, Radok barevným světlem odlišil lidové scény od panoptikálních scén zámeckých a se silným dramatickým účinkem zasadil do prostoru taneční, pěvecké a recitační sbory. Inscenace v leccems připomněla Burianovu *Vojnu*, byla však expresivnější a velkolepější v temporytmickém pojednání obrovského prostoru jeviště.

Skandál začal už při generální zkoušce a rozvinul se ve veřejných i zákulisních ohlasech po premiéře. Ještě zcela nezglajchšaltovaná kritika sice inscenaci zčásti uvítala, její rozhodující část však tvrdě zaútočila na údajné reakční, mystický, existencialistický charakter inscenace. Jindřich Honzl oficiálně požádal, aby byla Radokovi zakázána jakákoli kulturní činnost, a to jak v divadle, tak ve filmu.

Žádost naštěstí nebyla vyslyšena. Radok opustil jen Národní divadlo a přešel do Čs. státního filmu. Tam sice také právě vzbudil pohoršení svým filmem *Daleká cesta*, pohoršení ovšem silně pokrytecké, protože film, doma zakázaný, byl ochotně prodáván do ciziny, kde šířil slávu čs. kinematografie tvarovou originalitou svého hlubokého humanistického poselství. A protože státní film disponoval v té době svým vlastním divadelním souborem, mohl se Radok vrátit i k divadelní režii. A právě ta okolnost, že toto divadlo bylo už organizačním statutem filmovým divadlem, umožnila Radokovi — odevždy fascinovanému světlem, projekcí a filmovou dekorací —, aby realizoval svou představu strukturního prolnutí divadla a filmu a vytvořil první inscenaci na principu, pro který se později vžil termín *laterna magika*.

Jde o slavné *Šamberkovo Jedenácté přikázání*, které v úpravě Radokové a Drvotové, na scéně Svobodově a v choreografii L. Myšákové bylo uvedeno v létě 1950 nejdrív na jevišti dnešního ABC a o málo později v Karlíně. Bylo to zjevení na šedém pražském divadelním nebi, kde „divadelnost“ byla téměř trestná a ministerský dekret zakazoval upravovat klasiky. Šamberk naštěstí nebyl tak chráněn jako Tyl, a tak upravovatelé mohli rozmontovat jeho text na složité scénář secesní operetní frašky, v níž se děj proměnil na divoký, nespoutaný sled gagů. Pro inscenaci „byly natočeny speciální filmy; zadní část jeviště se podle potřeby měnila v projekční plochu, na které divák sledoval příhody postav, zejména těsně před jejich příchodem na jeviště. Dveře pokoje byly uzpůsobeny tak, aby se obečstvu zdálo, že herec vchází na jeviště přímo z filmového plátna a opět se na ně vrací“. (J. Grossman) Bylo tak možno přesně synchronizovat filmový a jevištní děj, např. detektiva, prchajícího před lupiči z plátna na scénu a následující přestřelku mezi lupiči na plátně a detektivem na jevišti. Celá inscenace měla rozmarně ironický akcent a nebyla vlastně ničím jiným než gejzírem rozpoutané divadelnosti.

Radokova svobodná tvořivost, nedbající strohých zákonů sorely, byla příliš troufalá. Když v barrandovských ateliérech natočil ještě muzikálovou podobu *Klicperova Divotvorného klobouku* (1951), opět osočeno jako beznárodní a měšťáckou, bylo jasné, že jeho asyl ve filmu končí. V karlínském divadle vytvořil ještě inscenaci *Nestroyova Lumpacivagabundus*, v níž vyzkoušel princip simultánnosti několika hracích prostorů. Měla premiéru 17. října 1952. Týž večer se v zákulisí téhož divadla smrtelně postřílil Jiří Frejka.

Alfréd Radok byl odsunut do Vesnického divadla. Neznamenalo to sice odchod z Prahy — Vesnické divadlo mělo své zkušebny na okraji města —, ale byl to pád do zapomnění. Takřka měsíc co měsíc „odevzdával“ inscenaci, která se pak rozjela po vískách a hospodských pódích. Obligátní repertoár té doby: *Nemá kour* pořad posvícení, *Svatba s věnem*, *Maryša*, *Krylovův Módní obchod*, *Koho tlačí bota*, *Zůstane to v rodině*, *Saldo* *Dítě*. Celý rok 1953 až do jara 1954.

Existuje doklad, že už v březnu 1954 byl Radok Národním divadlem vyžádán z Vesnického divadla jako asistent pro sovětského režiséra Dudina, který v ND opravoval *Kuršovu nepovedenou inscenaci Gorkého Nepřátel*. Asistence se, myslím, neuskutečnila — ale od sezóny 1954–55 je Radok opět v úvazku Národního divadla. Je rok a půl po smrti „velkého učitele národů“ J. V. Stalina.

Ovšem sorela panuje dál. V Národním divadle úzkostlivě dbají, aby „dětská nemoc režisérismu“ neposkvřila Radokovu inscenaci Čapkovy *Loupežníka*, která měla premiéru 26. října 1954. Na konec sezóny dají Radokovi *Stehlíkovo Vysoké letní nebe*, komedii ze života polabské družstevní vesnice od žní 1952 do švestek 1954. Jan Kopecký tehdy pozoruhodně vystihl, čím režisér Stehlíkovo komedii přehrál: „Radok neváhá připomínat divákově, že to, co se děje na jevišti, není pravda, ale smluvená divadelní hra — proto se Svobodou otvírají v hospodě lidem nad hlavami ono „vysoké letní nebe“ z titulu hry, proto obyčejnou švestku u silnice vyženo do takové výšky, že tím jařnější družstevníci překonali všechny známé rekordy atd. Zdůrazňováním divadla posunul ovšem Stehlík o kus k jinému žánru. Vyostřuje tím jeho humor a mění hru v téměř satirickou komedii.“ Divadelnost divadla byla ještě formalistickým hříchem, ale už se za něj neposílalo do vyhnanství.

A pak — 21. 12. 1955 — přišel *Dábel* *ský kruh*, inscenace, která znamená předěl v dějinách poválečného českého divadla. Popisnou reportážní kroniku Heddy Zinnerové přetvořil Radok dramaturgickou a režijní úpravou ve velkou tragédii světa, zachváceného šílenstvím zla. Hra o procesu s Dimitrovem stala se v jeho a Svobodově podání sugestivní scénickou kompozicí, která dokázala k maximálnímu významovému a emotivnímu účinku pozvednout každý skladebný prvek složité struktury, evokující s autentickou výřavostí panoptikální tajuplnost, toupu nadutost a primitivní surovost nastupujícího hitlerismu. Znovu po filmové *Daleké cestě* evokoval Radok výsostně uměleckými prostředky svou osobní traumatickou zkušenost s fašismem a v tématu inscenovaného politického procesu nastolil i aktuální téma politické.

Politické téma — varování před atomovou válkou — bylo i základem básnického

dramatu Nezvalova Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou (1956), jehož povrchní rétoričnost překryl Radok (a Svoboda) monumentálním technicismem výrazu. Mnohým se zdálo, že tím ublížil básnické faktuře textu, pozdější inscenace však jasně prokázaly, že Radok efektní inscenací kvality Nezvalova textu vysoko přesáhl.

V roce 1957, kdy začíná i práce Otomara Krejči, Radok definitivně prokázal, že to, co jeho neúnavní soudci zvali formalismem a režisérismem, je básnická schopnost učinit jeviště magickým místem soucitého setkání s tragickým lidským osudem. Ve třech inscenacích, Leonovově Zlatém kočáru, Hellmanově Podzimní zahrádě a v Osbornově Komikovi, povýšil nikterak nadprůměrné texty na sugestivní scénické básně, jejichž strukturu tvořila složitá rytmicko-prostorová souhra přesně viděných a plně podaných detailů, světelných, zvukových, hudebních a především hereckých. V Radokových inscenacích byl herec modelován do ozvláštňené určitosti, v níž se nezřídka objevovaly neznámé možnosti jeho výrazu; silné individuality hereckého souboru ND zmnožily tuto Radokovu schopnost o míru své tvořivosti a výsledkem byla dlouhá galerie zcela mimořádných hereckých výkonů, umocňujících se navzájem v přesně nuancovaných dotecích dialogové i mimodialogové souhry.

Rokem 1957 vrcholí a zároveň opět vlastně končí druhé Radokovo působení v Národním divadle (inscenací Heydukova Návratu v roce 1959 už jen slabě doznívá). Radok je povolán, aby vytvořil propagační program v československém pavilónu Světové výstavy v Bruselu — EXPO 1958. Z utilitárního projektu vznikl zásluhou jeho i jeho spolupracovníků (Svoboda, Forman, Jireš, Svitáček, Roháč aj.) osobitý útvar, kombinující živou produkci s filmem, Laterna magika. Nešlo přitom o formální efekt, ale o scénický tvar, který vyrostl z podstaty Radokovy tvorby a jejího vývoje, jeho zkoumání rytmických vztahů umělé skutečnosti, z potřeby vidět skutečnost z několika aspektů, vyjímát situaci nebo osobu z běžné časové a prostorové souvislosti a zmocnit se jí jinak, třeba konfrontací s časově odlišnou událostí. Radok obnovoval v divadelně filmových kombinacích jasný, faktický a předmětný základ fotografovaného obrazu — a ten pak podroboval imaginativní montáži a časoprostorovým operacím (J. Grossman).

Obrovský úspěch Laterny magiky v Bruselu, přenesení programu do Prahy a vytvoření samostatné scény pro ni, zprvu v rámci ND (1959) a později mimo něj (1960), znejistilo opět Radokovu uměleckou existenci. Opustiv s Laternou Národní divadlo, vzbudil záhy svým dalším programem ostrý odpor politických míst, přilýž Laterny vyhozen a hrozil mu návrat do Vesnického divadla. Nestal se v té době obětí vztekle recidivny dogmatismu sám: téměř současně odchází z vedení činohry ND i Otomar Krejča.

Alfréda Radoka zachránilo angažmá v Městských divadlech pražských. Pobyl v nich pět let (1960—65) a vytvořil tam sedm stylově a žánrově velmi různorodých inscenací, v nichž prokázal bohatou tvárnost svého divadelnického génia, schopného adaptace na nejprotikladnější poetiky. Doba, která si u profilových dílen tak potrpěla na vyhraněnost poetiky, cítila tuto Radokovu mnohotvárnost jako cosi ne dost důstojného a občas to dala uměl-

ci povýšeně znát. Tak např. v té době už svobodomyšlný časopis Divadlo odbyl magickou inscenací Zlodějky z města Londýna dvěma věťmi a teprve za rok umožnil Radokovi, aby si sám svou práci analyzoval. Byla to paradoxní situace: už se všeobecně uznávalo, že Radok je „umělec omračující fantazie, přesného zraku, kouzelník proměn, režisér dětsky hravý a zároveň schopný zadřít se do divákovy duše tragickým významem nejbezuždnější taškařice“, jenže byl sám, neměl dílnu, neměl funkci v příslušné ideové organizaci, vyjadřoval se jen divadlem, ne v ideových programech, mohl být vlastně rád, že byl provozním režisérem v polobulvárním divadle, v němž — s naivitou, kterou mnozí považovali za usurpátorství — prosazoval maximální umělecké požadavky. Dali mu napoprvé zrežimovat rutinní protinacistickou satiru Až co řekne Barcelona (1961) a on z toho udělal secesní grotesku při dvou klavírech, s akčními kulísáky, s reminiscencemi na gagy němeého filmu a s půvabně rozehraným šarmem Ireny Kačírkové. Přinesl si pak vlastní dramtizaci Čechovovy Švédské zápalky (1961) a dalek jakéhokoli čechovovského duchovna rozehrál v pruhovaných, do růžova nasvícených tapetách drastickou komedii o hrůzném lidské tuposti, kde v nevidaných hereckých výkonech někde v hloubi svítala čistá lidská duše. Kritika u soudila, že se Radok „stále asketičtější soustřeďuje na práci s hercem“ a on vzápětí vyšel s Neveuxovou bulvární Zlodějkou z města Londýna (1962), surrealistickou kompozicí na rytmicko-prostorových principech Laterny magiky (ale bez filmu). V této inscenaci poprvé pracoval s Ladislavem Vychodilem, jehož „skladiště rekvizit“ (výrok Vychodilův) dokázal oživit hercem, světlem, rytmickou organizací scény. V této akční scénografii „nic není vázáno nějakou popisně iluzivní pravděpodobností“, napsal Radokův tehdejší asistent Václav Havel, „ale všechno je zaměřeno přímočaře k podstatě věci: když herec potřebuje klobouk, sáhne prostě do prostoru a má klobouk v ruce, protože mu ho v témž okamžiku podal jeden z neviditelných a všudypřítomných komorníků. Když se má ložnice změnit v zahradu, přinesou komorníci prostě pařež; skříň jsou jednou skříněmi, jednou dveřmi hotelových pokojů, jednou vchody a východy vily, jednou policejními trezory; všechné nábytek je na kolečkách; změny na jevišti nejen nejsou zakrývány, ale vždy naopak povyšovány na obřad.“

Po lehké francouzské komedii obrátil se Radok opět k ruské klasice, ke Gogolově Ženitbě (1963), aby v ní, dávno před Ženitbou Strniskovou a Baladovou, před Kačerovým a Rajmontovým Revizorem, odhalil hrůzný groteskní podstatu. S tím rozdílem ovšem, že ve vynikajícím hereckém podání tohoto ironicky obřadného, ve zpomaleném tempu se odehrávajícího divadla lidské tuposti opět čas od času probleskla jiskřička čehosi člověčího jako litostivý povzdech nad zmarněnou hodnotou. Tato Radokova schopnost zachytit pramének litostivé něhy v apokalyptě člověčího zezvířetění uschopnila ho k tomu, aby osobitým způsobem pronikl i do světa Williamsova Sestupu Orfeova (1963). Postupoval přitom zcela paradoxně: radikálními škrty zbavil text typicky williamsovského psychologického chvění, osekál ho na jediný ústřední motiv vztahu Lady a Vala, s maximální střídmostí vyjádřil hrůzu z „příšerného bratrstva malých“ a tomuto zjed-

nodušenému příběhu, podanému v důrazném rytmu a tempu, zcela opřenému o herce, vrátil zpátky složitost hrůzy a něhy.

A hned poté, zcela opačně, s podtrženou teatralitou, s patosem záměrně operním, přistoupl Radok k další své inscenaci, která se stala vrcholem jeho městského angažmá: k Rollandově Hře o lásce a smrti (1964). Přemístiv její aristokraty ze salónu do hrubě ztesané dřevěné arény, vystavil jejich kultivovanou životní formu, zgroteskněnou do operní pózy, stálé pozornosti zdvořelé revoluční chůry. V emotivní, lidové inscenaci se mu podařilo postihnout pravdu revoluce, v níž „věci lidské nevypadají vždy lidsky“.

Rozpoutanou divadelnost Hry o lásce a smrti šlo těžko překonat. V jejím stínu trochu zanikla poslední Radokova inscenace v MDP, v níž se, opět zcela proti současným trendům, obrátil k Ibsenově Hedě Gablerové. Ve zdůrazněně dobovém interiéru ztlumil klasické psychologizování do současné civility a nahradil je vnitřním napětím individuálních výkonů a prudce zrytmizovaných mizanscén.

A pak se Alfréd Radok — už potřeť — vrátil do Národního divadla. Vstoupil tam na podzim roku 1966 inscenací Gorkého Posledních, kterou už v předcházejícím roce připravil pro Mnichov a v níž vlastně zopakoval princip Hry o lásce a smrti: soukromý příběh otevřel do historické šíře. Užitím filmu inscenace víc připomněla postupy laternovské, i když Radok nikdy neviděl podstatu Laterny magiky v kombinaci živého divadla s filmem, ale ve specifické simultaneitě a rytmické organizaci jakýchkoliv zvolených scénických prvků. V Posledních tak fungovalo současně několik dějových nebo emocionálních pásem na zmnoženém prostorovém plánu scény, tvořeném vlastním jevištěm (rovněž simultánně pojednaném), výklenkem s balustrádou, na níž hrál malý dechový orchestr, a filmem na promítací ploše, která tvořila horizont scény. V tomto prostoru neinscenoval Radok hru v lineární dějové posloupnosti, ale montáží jednotlivých dějových prvků, které často přejímaly nebo komentovaly průběh děje.

Po Posledních vytvořil Radok ještě strohou, téměř puristickou inscenaci Lorcova Domu doni Bernardy (1967), kterou zasadil do plného světla mezi holé bílé zdi Svobodovy scény, zaplňované občas do řady rozprostřeným ženským chórem. Bylo to představení až chladné svou klasickou prokomponovaností, zbavené spodního lyrismu Lorcova textu, ale i obvyklé exprese v povahokresbě dcer.

Radok v té době už pravidelně pracoval v zahraničí, i Bernardu si předem prověřil v berlínském Schiller-Theater (1966) a v druhé půli roku 1967 inscenoval v Bruselu Hru o lásce a smrti. Pro Prahu připravoval inscenaci Goethova Fausta, na podzim 1968 měl v Göteborgu režimovat Molièrova Misanropa. Mezitím 2. května 1968 byla v Tylově divadle premiéra trochu morbidní anglické konverzačky Vůně květin. Radokova inscenace měla intenzivní atmosféru zastaveného času smrti a pohřebního obřadu, byla básnickým pruníkem do bolesti lidské samoty v zmechanizovaných formách života. Nikdo netušil, že intenzivní běloba pohřebních kytic na prázdné Vychodilově scéně symbolizuje rozloučení českého divadla s největším režisérem jeho moderních dějin. Uprostřed května byl Alfréd Radok jmenován



národním umělcem, začátkem září 1968 odjel do zahraničí. Do roku 1971 byl jeho pobyt v cizině kryt smlouvou s Národním divadlem.

Převážnou dobu své emigrace strávil Alfréd Radok v Göteborgu, kde po Misanthropovi (1968) inscenoval ještě m. j. Millerovu Cenu (1969), Holbergova Jeppeho z vršku (1970), Gogolovu Zenitbu (1972), Frischova Biedrmanna a žháře (1972), Ver-

diho Trubadúra (1973), českou nestroyovskou montáž Provaz o jednom konci (1974), Verdiho Dona Carlose. Na jaře 1976 přijel do Vídně, aby se ujal režie Havlových aktovek. Ale to už jeho zmučené srdce věčného štvance nevydrželo. Zemřel ve Vídni 23. dubna 1976 v necelých dvaadešáti letech.

10. 11. 1989

JINDŘICH ČERNÝ

Alfréd Radok intenzivně naslouchá herci Popelkovi, tehdy ještě posluchači DAMU. (Z cyklu přednášek Alfréd Radok na DAMU v Karlově ulici v roce 1968 těsně před jeho odchodem do Göteborgu.) / Foto JAROSLAV KREJČÍ

Závěrečný vzpomínkový večer na Alfréda Radoka v Říši loutek / Foto JAROSLAV KREJČÍ



Poezie stále budoucí

nazval Josef Palivec svou knihu esejí. Poezie stále budoucí proto, že jeho víra v poezii, v její sílu a obvykle i v sílu jejího sdělení byla neochvějná a stálá.

Má tichá přádénka
chráně treštu nesmírného
Vždyť cit a myšlenka
nejsou než semínka
z náletu vesmírného
(Pečetní prsten, 1941)

Josef Palivec se narodil 7. listopadu 1886 ve Svabíně u Zbiroha. Studoval na gymnáziu v Rokycanech a v Plzni. Ještě před maturitou (1904) odešel do Prahy, kde pracoval také jako opisovač díla Jaroslava Vrchlického. Středoškolská studia dokončil externě až r. 1917, když byl předtím těžce zraněn na bojištích 1. světové války. Po válce vstoupil do diplomatických služeb a působil jako legační rada pro informační služby v Ženevě a v Paříži. Pro „kádrový profil“ Josefa Palivce nutno uvést, že jeho druhou ženou byla Helena Čapková. V letech 1930–38 zastával vysoké funkce na ministerstvu zahraničních věcí. R. 1934 mu byl na právnické fakultě UK udělen doktorát. Od března 1939 byl aktivním členem domácího odboje a patřil mezi koordinátory odbojových akcí politiky různě orientovaných skupin. V r. 1944 byl zatčen a až do konce války vězněn na Pankráci. Po dalším působení na ministerstvu zahraničí byl znovu zatčen (1949) a na základě vykonstruovaného obvinění odsouzen k dlouholetému žaláři. V r. 1969 byl plně rehabilitován. V lednu 1975 srazil v Praze Na Příkopěch devětaosmdesátiletého básníka tramvaj a 30. ledna Josef Palivec podlehl svým zraněním.

Jaroslav Seifert řadil Josefa Palivce mezi své nejdůvěrnější přátele a v knize vzpomínek (Všechny krásy světa, 1982) podává nejedno svědectví o Palivcově životě a osobnosti. Ve vzpomínce Dárkový koš např. píše: „Palivec byl poměrně vysoký a velmi pohledný muž. V diplomatickém cylindru a kepu mu to musilo slušet. Byl dobře oblečený a cele prozářený francouzskou

kulturou. Byl téměř o dvacet let starší než my. Poezii rozuměl jako málokdo.“ V části Tři malé příběhy o knihách vzpomíná Jaroslav Seifert na příběh ze šedesátých let, kdy starý básník neměl již prostředky na to, aby mohl „kupovat drahé knihy a dávat je drahocenně vázat u nejlepších knihařů“. Tehdy Seifert potěšil Palivce vskutku neobyčejným a vzácným darem — prvním vydáním Babičky Boženy Němcové. A Palivcova reakce poté, kdy ho Seifert přemluvil, aby dar přijal, vypovídá jistě o Palivcově osobnosti mnohé.

„Možná ji měla v rukou Němcová, že na deskách spočinuly její krásné, dlouhé a vyhublé prsty. Možná že do těch stránek i plakala. Co víme?“ (Znovu si knížku prohlížel, chvílemi se na stránce zastavil a četl, jako by se modlil z modlitební knihy. Pak knížku opět pečlivě zabalil a vložil ji do aktovky se slovy: 'Polaskám se s ní až večer.' Když od nás odcházel, šel po schodech opatrně, schod za schodem. Už hodně překročil svou osmdesátku. A když mi zmizel ve dveřích, řekl jsem si: 'Šťastný to muž!'“

Literárně debutoval prózou Hlad v časopise Národní obzor (1908). Dále publikoval v řadě významných časopisů a deníků (Kritický měsíčník, Lidové noviny, Host do domu, Arch). Ve dvacátých a třicátých letech překládal verše J. Wolkra, J. Seiferta, J. Hory, F. Halase, V. Nezvala a dalších do francouzštiny a uváděl je tak do kontextu literatury světové. V této souvislosti o něm podle Seifertova svědectví prohlásil Nezval: „Básnil stejně dobře česky, když překládal Valéryho, jako francouzsky, když překládal české básníky.“ Z francouzštiny jsou významné jeho kongeniální překlady Paula Valéryho (Hlad 1929, Kouzla 1933, Mladá Parka 1938, Básně 1966).

Už životopis Josefa Palivce je vzrušující. Vzrušující a strhující je i jeho vlastní poezie. Nebyl příliš plodným autorem — kniha Síta (1943), která obsahuje kromě veršů z vězení, které jsou obsaženy v exilové publikaci Via dolorosa (1977), téměř celou Palivcovu básnickou tvorbu, má všeho všudy 125 stran básnického textu. Obsahuje sbírku Pečetní prsten (1941) a skladby Tesknění (2. vydání sbírky Naslouchání z roku 1942) a Spáč (1943). Básník Václav Renč nazval Palivce rytířem jazyka. A hle:

Když ve tmě pod stany
bdí hubení a tiší
a čisté průvany
v návěje šupin čiší,

my, kámen nekámen,
krok zamlklého soudce
pozorně čekáme
hned budouce i souce,

až bůh snů podkrovních
v sen o souvratné pouti
na zubech třenových
dřeň stínů bude mnouti.
(Spáč, 1943)

Pro českou lyriku Palivec objevil novou tvůrčí metodu a nové perspektivy v přesné rytmické zákonitosti a odvážné organizaci jazykových forem. Básnickým jazykem bohatým jak na novotvary, tak i na výrazové prostředky předešlých generací zdůraznil Palivec formální a zvukovou stránku verše, což před ním dokázal snad jen Mách a po něm v takové míře už sotva kdo.

Duch zamhlívá se v snách.
Kde vláš, mé božské jemno,
ach luno na marách?
Má hvězdo, protkni temno!
(Pečetní prsten, 1941)

Za vrchol Palivcovy tvorby je pokládána sbírka Naslouchání (1942). Tato skladba ukázala básnické bohatství češtiny v plné šíři, ale právě mistrovství slova způsobilo, že sloky čtyřstopého rozměru a daktylotrochejského rytmu ztrácely kontakt se čtenářem. V literární teorii se v této souvislosti mluví o tzv. destilované lyrice, jež je programovou složkou moderní poetiky.

Co to chřestí po holínách?
Kdo to pláče po dolínách?
V sadě tmi se tichý tis,
tišší sotva našel bys...
To je řeholní ta země,
která zajíká se ve mně,
samomluvná šedozem.

Stín už sahá na stínadla,
svatá Maří na tvář padla,
pod nohou však dříme ráj,
samý damínový máj.
To je ta zem temnozřívá,
která do mne prohořívá,
mlčky doutnající zem.

Možná se naskytá otázka, má-li mít básník pravděpodobně složitý a neobvyklý místo v dramaturgii amatérského divadla poezie. Domnívám se, že rozhodně. Už proto, že formální dokonalost Palivcovy poezie svádí k pokusu o adekvátní interpretaci. A také asi proto, že relativní komplikovanost Palivcovy komprimované poezie má schopnost u citlivých interpretů a posluchačů (a ty právě v divadle poezie právem očekáváme) vyvolávat adekvátní obrazy, pocity a počítky. Má zkrátka onen dar souznění, o který nám jde především!

Ke skývě ovesné
za vysokými čely
sny, tajuplné včely,
v med krásy slovesné
tam mění hořké pely.
(Via dolorosa, 1977)

Bibliografie:
Pečetní prsten, Praha 1941
Naslouchání, Praha 1942
Síta, Praha 1943 — 3. vyd. Praha, Mladá fronta 1969
Poezie stále budoucí, České Budějovice 1969
Via dolorosa (se Z. Rotreklem a V. Renčem), Toronto 1977.

JIRÍ BRIXI



Mir Karavan a amatérské divadlo

O Mir Karavanu bylo napsáno hodně článků v našem i zahraničním tisku, mnozí z divadelníků zhlédli jeho mnohotvárnou podobu při jeho zastávce v Praze, nemnozí už rozmlouvali s jeho přímými účastníky.

Přesto však nebude nevhodné — i pro ty, kteří zatím žádnou informaci o tomto nebývalém divadelním projektu nemají — podat o něm ještě jednou základní informaci.

Mir Karavan byl společným mezinárodním projektem hraní a putování zástupců evropského divadelnictví z Moskvy přes Leningrad, Varšavu, Prahu, Západní Berlín, Kodaň, Basilej, Lausanne, Blois do Paříže od 10. května do 23. září 1989.

Jak patrně už z nezvyklého rozsahu a trvání celého projektu, nelze v jednom článku obsáhnout celou jeho problematiku: jeho politické, ekonomické, umělecké, sociální, psychologické či ryze divadelní

elementy. Hodlám zde učinit poznámku o vztahu Karavanu a amatérského divadla.

Především je třeba říci, že tento vztah se realizuje hlavně v zemích, kde dělení na amatérské a profesionální divadlo je pořád ještě striktně vymezeno. V krajínách, kde divadlo vzniká nikoliv především institucionálně, můžete při zkoumání personálního složení jednotlivých souborů zjistit opravdu ty nejružnější typy vzdělání a přípravy herců. Stejně tak lze konstatovat existenci těch nejružnějších podob a organizačních tvarů divadel. Od souborů, které žijí z nezaměstnanécké podpory svých členů, přes jenom v určité období tvořící soubory, až po ekonomicky a organizačně silná západoněmecká městská divadla nebo komerční divadla bulvárů. Podle mého soudu se realizoval tento vztah vlastně jen v socialistických zemích, a to jen částečně, protože v Polsku měla s návštěvností problémy samotná karavana a v Praze pak hodlal dramaturg pražské zastávky pozvat především loutkáře a pouliční umělce. Takže nejpřesněji se vztah Mir Karavan a amatérské divadlo realizoval na území Sovětského svazu. Komu by se tato informace zdála třeba přehnaná nebo tendenční, ať si laskavě povšimne neuvěřitelného kvalitativního a kvantitativního vzrůstu studiových divadel v této zemi.

V Moskvě a v Leningradu bylo amatérské divadlo — vedle dalších přizvaných profesionálních divadel z celé Evropy — přímou součástí Karavanu. Jeden ze zakladatelů projektu Karavanu — leningradská skupina mimů a klaunů Liceději — má totiž pro amatérské divadlo v Sovětském svazu obrovskou hodnotu. Zkušenosti Liceději s amatérským divadlem, ze kterého vzešli, jsou nesmírné a stejně tak používá tento soubor nezlomnou důvěru amatérských divadelníků. Zasloužil se o ni vytvořením metodicko-informačního centra shromažďujícího faktografickou informaci o práci amatérských i profesionálních kolektivů v SSSR a za hranicemi. Jejich fond obsahuje 4 500 titulů!

Jednou z nejdůležitějších událostí ve společném životě Liceději a amatérských kolektivů byl Mim-parad 82, první festival pantomimy v Sovětském svazu. Zúčastnilo se ho 700 herců, režisérů, divadelních vědců a pedagogů z 32 měst. V průběhu osmi dnů zhlédlo 17 000 diváků 38 představení.

V rámci Světového festivalu mládeže a studentstva v Moskvě uspořádali Liceději mezinárodní Dílnu pantomimy. Z Československa se jí aktivně zúčastnila skupina Cvoci. V roce 1987 se zase vrhli na Školu uličního divadla a v roce 1988 v Leningradě uspořádali Kongres bláznů.

Takže nebylo divu, že i Karavanu při jeho leningradské zastávce „tovaryšilo“ třicet souborů a mnoho jednotlivců z celého Sovětského svazu, i když v Moskvě jich startovala pouhá sedmička. Už cestou z Moskvy do Leningradu naše škodovky soutěžily s nevelkým autobusem kirgizského souboru pantomimy Kraski vostoka z města Oš a musím přiznat, že v tomto přátelském klání jsme od toho neohrábaného a nevzhledného stvoření — v jehož útrobách se skrývala desítky členů souboru, zvířectvo, osobní zavazadla a jurta, před kterou soubor pravidelně hrával a v níž při zastávkách bydlel — dostávali často na frak. Jejich představení bylo sérií klaunských a mimických entré, z nichž některé svou vysokou úroveň udiví Evropany, ale také jim důrazně připomene, že asijské cirkusy se vyznačují právě touto vynikající kvalitou.

Zhruba 30 km před Leningradem nás na cestě zastavila skupina ozbrojených vojáků, námořníků Baltického loďstva a dělníků revolučního Pitěru. Byli to zástupci spojených leningradských amatérských souborů, kteří chtěli iniciativně přivítat Karavan zvláštním představením přímo na okolním poli. Na zelené travnaté ploše byl nachystán zvedací jeřáb ozdobený fábovy, opodál leželo několik rozložených obrovských plachet, vítr rozfukoval čoucí dýmovnice pomerančové barvy. Ale protože ošský autobus se kdesi naboural, některé skupiny byly ještě v Moskvě, jiné obědvaly kdesi za Novgorodem, iniciátor

celé akce a vedoucí skupiny Delfin, dvoumetrový a holohlavý Sergej Gogun, chodil nervózní v bílém sáři se svou černou dogou po bílé dělicí čáře silnice a představení jen pro nás odmítl hrát. Spolu s perestrojkovým dopravákem na novučkém BMW jsme vyhlíželi Karavan. Pak ale kdosi navrhl, abychom se ke zklamáním amatérům přidali — myslím, že Mirek Donutil —, a tak jsme rozjeli svých deset škodovek a náhle je zastavili jako při hromadné dopravní nehodě. Kdosi vylezl na jednu z nich a mával černobílým praporem Divadla na provázku, jiný na směrovou tabuli, na silnici ležely oběti a na kufry seděli svázaní dva nazí mužové...

Tohleto obměkčilo spojené amatéry natolik, že nám začali hrát svou plenérovou performanci, ale v tom už dojížděli ostatní vozy Karavanu a začalo se znova a naplno...

V Moskvě se nám velice zamlouvala práce studia Těatr, které vede jeden ze zakladatelů hnutí studiových divadel Alexej Levinskij. Jeho úsilí sdružuje profesionály i amatéry ke společné práci. Divadlo O. Jermolovové jí poskytuje sálek vedle foyer velké scény, kde pro nás jednoho večera uspořádali neuvěřitelný minifestival s tímto repertoárem: Čekání na Godota, Monsieur Verdoux, Zápisky jednoho člověka podle Dostojevského a lidovou hru Loďka. To vše za jeden večer. Zde se projevila „tradice“ z dřevních dob sovětského amatérského i profesionálního studiového hnutí, kdy soubory častokrát nesměly veřejně vystupovat, a proto pro zájemce či hosty ze zahraničí — někdy i jen pro jednu či dvě osoby — hrály ve formě jakési veřejné zkoušky.

Úroveň amatérských souborů vystupujících v Leningradě byla různá, ale špičkové výkony výše vzpomínaných souborů či leningradské skupiny Terra mobile by byly ozdobou kteréhokoliv našeho festivalu. Rovněž tak lze mluvit o nočních představeních (pokud vůbec za bílých nocí lze mluvit o noci, vždyť nebylo ničím neobvyklým, aby se kolem jedné hodiny noční odehrával na travnatém povrchu Jelagina ostrova ve Finském zálivu mezinárodní fotbal mezi Československem a zástupci černého kontinentu z Burkiny Faso) Sergeje Goduna, ať už na hladině jezer Jelagina ostrova nebo opodál stanové vesnice amatérských divadel.

Opravdu nezřízeně jsem se bavil na vystoupení hudební skupiny Neždali (Nečekali). Studenti režie mé generace si jistě vzpomenu na notoricky známý obraz stejného jména, který vysílal už na našich základních školách a na němž jsme se učili rozeznávat, co je to ten pravý realismus a na kterém jsme se učili základy aranžmá.

Skupina Nečekali uvedla hudebně-chooreografickou drámu v 5 obrazech s prologem a epilogem Poco a Poco Ma Non Troppo. Osoby:

Poco — hrdinský aviatik
a Poco — nepřátelský letec
Ma — dívka, kterou Poco miloval před válkou
Non — milosrdná sestra v nemocnici
Troppo — skupina chirurgů

PROLOG

Nebe. Ve vzduchu slyšíme zpěv ptáků. Cítíme ostrý protiklad přírody a války. (Heavvy metalová „vařba“ neuvěřitelné zběsilosti, přičemž před klidně sedící orchestr vystupovali jednotliví hudebníci s nástroji a dělali zvuky ptáků.)

OBRAZ PRVNÍ

Na rodné letišťě se vrací po úspěšném vykonání bojového úkolu hrdinský aviatik Poco. Letoun mu spokojeně přede. Poco si hvízdá melodie své rodné země. Nic, jak se zdá, nevěští nebezpečí. Náhle však Poco zaplaví pocit neklidu. Je slyšet hukot jakéhosi neznámého motoru. Ve vzduchu se znenadání objeví nepřátelský letec. Rozpoutá se nerovný boj. Poco je sice pln rozhodnosti zničit nepřítele, ale dochází mu palivo i munice. Nepříteli se podaří zákeřným manévrem dostat za záda Poco a zasadit mu smrtelný úder. Hořící stroj Poco ztrácí řízení. Raněný Poco, sebrav poslední síly, opouští hořící mašinu. (Celou scénu sehráli dva hudebníci bez jakýchkoli rekvizit, výpravy či kostýmů s tvářemi a výrazem tak civilním, že ani ta nejostřejší odvodová komise by neodolala a dala jim modré knížky. Poco si s roztaženými rukama poskakoval před kapečkou jak malé dítě. Zákeřný a Poco s trubkou mu občas strašidelně zadul do ucha, aby Poco vylekal, tj. sestřelil.)

... atakdále ve stylu operních libret schematického zobrazování života ve stalinových časech. Představováno ovšem prostředky a pohledem dnešních dvaceti letých.

OBRAZ PÁTÝ

Poco opět (po milostném dobrodružství a operaci v nemocnici se sestrou Non) vzlétne. Ocítá se v první linii. Při jednom z letů jej osud opět dostane do křížku s nepřátelským pilotem a Poco. Následuje vra-

žedný letecký souboj. Protivníci už ztrácejí síly, když je zastihne zpráva o ukončení války a uzavření míru.

EPILOG

V jediném bratrském poryvu se spojí obě doposud nepřátelské strany. Láska a mír slaví vítězství. Poco a Poco Ma Non Troppo!

Press-bulletin Karavanu napsal: „Karavan odjede na západ, ale chlápci z Kirgizie, z Uralu, z Kazachstánu, Ruska, Ukrajiny a Sibíře zůstanou. Rozjedou se do vlastních domovů a odvezou s sebou to, co viděli. Dejž Bůh, aby se život v naší vlasti z toho stal ne-li bohatší, tak aspoň zajímavější, živější a jasnější. Náš festival (náš svátek!) by měl zapustit kořeny po celé krajině, odkud vystartoval na svou cestu. Startoval v časech těžkých, smutných, plných starostí i nadějí. Proto tedy se nám zdá tak důležitá, rozměry sice nevelká (na poměry v SSSR, pozn. P. S.) událost, jakou je Škola uličního divadla při Karavanu Mira, jehož první „vyučovací“ hodiny se uskutečnily v předvečer oficiálního otevření festivalu Mir Karavanu. Škola uličního divadla trvala od 5. do 19. června 1989, vyučovaly všechny soubory Karavanu a jejich hosté. Celkově se konalo 33 hodin.“

Mir Karavan se s amatérským divadlem potkal ještě jednou, na konci svého putování.

V zahradách Louvru se konal jeden z největších pařížských podniků, jaký Francouzi uspořádali k dvouletému výročí Velké francouzské revoluce. Vedle různých jiných atrakcí — jako Divadlo androidů, Věž svobody, kompjútrového superpromítání Paris 1798 se zde na dvou scénách denně od 14 do 18 hodin konalo představení zachycující ty největší okamžiky Revoluce.

Když byli zástupci souborů Karavanu v Tuillériích vybírat místo a prostorové zařazení společného představení Odyssea 89, našel jsem u už zbaleného osvětlovacího pultu zahozený scénář. A tak mohu například citovat, že na scéně číslo 2 se od 17.05 hod. do 17.20 hod. bude konat vystoupení 400 amatérských herců z Bourgogne, kteří sehraji scénu Lazare Cornot, un grand révolutionnaire. Zodpovědný je Monsieur Barbieri, principal du Collège national Mixte, 21340 Nolay /Cote-d'Or/, tel.: 16/80 21 71 95.

Můj osobní dojem byl z toho všeho počínání velice chmurný. Kostýmy sice zářily barvami, stránky hýřily rozmanitými rekvizitami z dob Revoluce (např. text Lidských práv vyvedený barevně i černobíle v plechu i na papíře) všech formátů včetně odznaků do klop — amatéři sebou mrskali velice šikovně, aby doběhli text jdoucí z playbacku, atakdále, ale nemohl jsem se zbavit dojmu z takového toho papundeklového šmíza, které i my tak dobře známe ze státních oslav. Jaký to kontrast ke skutečným počínům třeba v oblasti architektury: mrakodrapu Archa ve čtvrti Défense nebo skleněné Pyramidě na nádvoří Louvru.

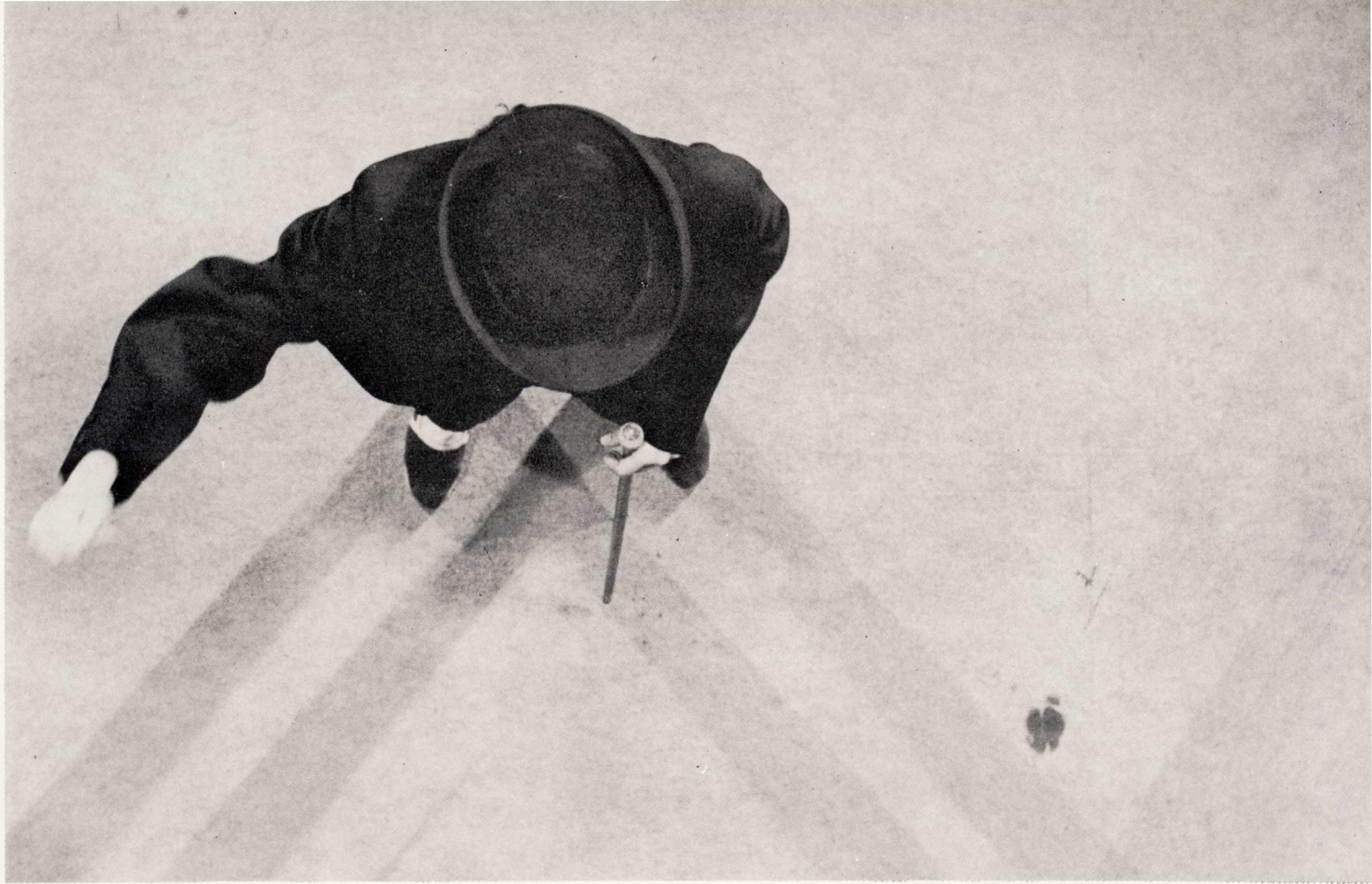
Celé to oslavování má trochu divný podtón. Když jsem 14. července blahopřál představiteli francouzské skupiny v Karavanu k výročí Velké francouzské revoluce, odušil: „Prosím tě, tolik krve! A to bych měl oslavovat?“

Kdo nevěří, ať tam běží.

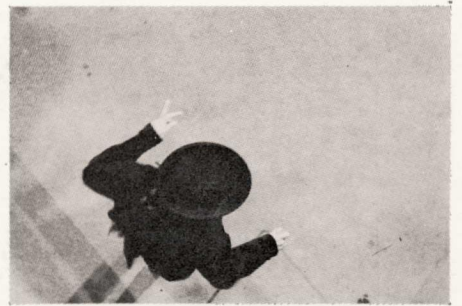
PETER SCHERHAUFER

Člen italského souboru Teatro nucleo / Foto DAG-MAR VERNEROVA





PETR ZATLOUKAL z Olomouce: Příliš horká lázeň. „... své místo jsem si našel ve tmě nad jevištěm (tam totiž nikdo nebyl — fotilo nás 15 — byla to „fotosmršť“). Vznikl soubor těchto čtyř fotografií, ve kterých vypovídám o hlavních rysech hry.“



Na 4. straně obálky snímek VIKTORA KRONBAUERA z inscenace hry J. Vedrala Urmefisto (Divadlo na Vinohradech)

ISSN 0002-6786

