

VLADIMÍR MIKULKA

TEMNÁ PUTOVÁNÍ JANA KAČENY

Režisér Jan Kačena se po skončení svého pravidelného působení v Eliadově knihovně (a následujícím krachu pokusu o pravidelné provozování divadla v holešovickém Podniku) věnoval téměř výhradně inscenacím ve vlastní produkci. Výsledkem byla série poloutajených titulů, které se po premiéře párkrát zopakovaly pro nepočetné publikum složené z kamarádů a příznivců, ochotných vypravit se za nejistým zážitkem do atypických prostorů – a pak se nad novinkami nenávrtně zavírala voda. Situace se změnila na podzim 2017, kdy Kačena nejprve překvapivě režíroval v Horáckém divadle Jihlava (společně s Kateřinou Dudovou) a víceméně paralelně s tím, ovšem podstatně méně překvapivě, i v A studiu Rubin.¹⁾ Na podzim 2018 na tuto dvojici navázaly další tři tituly, u kterých lze předpokládat, že se stanou (nebo se už staly) součástí běžného provozu a osloví tak relativně širší okruh publika. V HaDivadle to byla adaptace proslulého Platonovova románu *Čevengur*, v Rubínu demlovská koláž *Stojím ve tmě abych viděl světlo dělám zlo aby dobro kvetlo MIRIAM*

¹⁾ O obou inscenacích se lze dočíst v SAdu 3/2018 v článcích Marie Zdeňkové (*Ruby něžných kožíšků*) a Barbory Etlíkové (*Komunikace na prvním místě*). Ve stejném čísle Jan Kačena popisuje výše zmíněné peripetie v rozhovoru *Když připustíte náhodu, můžete dostat dárek*.

a konečně v Autobufu variace na dětskou prózu Daisy Mrázkové *Haló, Jácíčku* nazvaná *Jacek staví dům*.

ztraceno na D1 HaDivadlo se pod vedením uměleckého šéfa Ivana Buraje věnuje „divné“ či nohře pravidelně a cílevědomě; hostování jedné z nejvýraznějších postav českého divadla tohoto typu do zdejší dramaturgické skladby zapadá docela logicky (nemluvě o tom, že Kačena studoval JAMU a má tudíž k Brnu osobní vazby). Stejně logicky působí volba literární předlohy, Kačena je milovníkem i znalcem literární tvorby okrajové, outsiderské chcete-li, a to především právě té ruské. Andrej Platonov je zas v této oblasti postavou téměř kultovní (zaslouženě, nutno dodat). HaDivadlu s jeho zájmem o angažovanou dramaturgiu navíc muselo konvenovat i revoluční téma románu, jakkoli to je s *Čevengurem* v tomto ohledu dosti komplikované. Leccemu nasvědčuje i to, že se na přípravě inscenace podílel samotný Buraj – v roli dramaturga, pro něj zcela netypické.²⁾

Nejhlavnější Platonovův román se řadí mezi fascinující, ale zároveň hodně obtížné uchopitelná díla; nemá jasnou dějovou linku a prochází jím spousta těžko zapamatovatelných postav, jejichž příběhy se chaoticky prolínají, nebo naopak bez varování ztrácejí. Dlouho to vypadá, že osu budou tvořit osudy sirotka Sašky Dvanova, ztraceného kdesi v nekonečném prostoru ruské provincie, ve druhé půlce se ale pozornost přenesne na podiv-
²⁾ V programu je jako jediný autor adaptace uveden Kačena, sám Buraj však v dramaturgickém úvodu k inscenaci vystupoval spíše jako spoluautor.

nou komunu v titulním městě Čevengur (do nějž Dvanov připutuje až v závěru románu). Tam se malé skupince místních bolševiků – příznačně jich je dvanáct – podaří po vyvraždění veškeré místní „buržoazie“ zavést komunismus, který se v jejich představách podobá spíš jakési mátožné nirváně, občas proložené zmatenou schůzí. Klíčová je tu především dílem poetická a dílem depresivně bezvýhodná atmosféra, v níž se zjištěná revoluční jurodivost prolíná s drtivým fatalismem i s nevzrušivě samozřejmou vsudypřítomností smrti. Vše je přitom prospěkované absurdně nadužívanou revoluční terminologií, která tu plní roli blížící se spíš rituálním či magickým formulám. Ironie je zřejmá, o její míře se však lze jen dohadovat: přestože je *Čevengur* napsán ve třetí osobě, nabízí neuspořádaný pohled „zvenitř“, nikoli z nadhledu vševědoucího či posmívajícího se autora.

Z hlediska divadelní adaptace představuje román hodně obtížnou výzvu, současně je však zřejmé, že se mu Kačenovo divadlo podobá především v tom, že také směřuje k tomu, aby vytvářelo nereálné vyhlížející svět, fantaskní, neuspořádaný a nelogický. I zde se obvykle zcela samozřejmě mísí hrozivost s humorem a naivita nebo dokonce „neobratnost“ s komplikovaností. Což pochopitelně není žádnou zárukou, že se tyto dvě blízké poetiky dokážou setkat.

Kačena s Burajem se zjevně nesnažili o logickou a zpřehledňující interpretaci románu, o zdůraznění nějakého konkrétního tematického nebo dějového motivu. Spíš vybrali jednotlivé výstupy – a to podle zvnějšíku nepřilíh srozumitelného



Andrej Platonov: Čevengur, režie a adaptace Jan Kačena, HaDivadlo, 2018. Jan Lepšík (Čepurný...), Miroslav Kumhala (Bůh...), Jiří Miroslav Valůšek (Kulkin...) a Lucie Andělová (Kopjonkin)

FOTO KATEŘINA BARVÍŘOVÁ

klíče –, někdy delší, jindy tvořené pouze několika útržkovitými dialogy postrádajícími elementární kontext. Sašku hraje Mark Kristián Hochman, většina ostatních herců se z pochopitelných důvodů (nikoli však přehledně) střídá v různých postavách; z méně pochopitelných důvodů přitom pár docela podstatných mužských postav představovaly herečky. Konkrétně Lucie Andělová Kopjonkina, nomádkého bojovníka a jakéhosi revolučního Dona Quijota, nebo Táňa Malíková Proška, Saškova nevlastního bratra. V každém případě: pro toho, kdo *Čevengur* předem nezná, jde o shluk scén, ze kterých se dost dobře nedá odečíst děj, ani racionální smysl. Znalost předlohy umožní odhadnout kdo, co, kde a proč říká, víc ne. (Dodatečné prozkoumání scénáře potvrdí pouze původní dojem, že v první polovině se nápadně často objevují výstupy související se smrtí, zatímco v té druhé převažuje revoluční rétorika.)

Trochu podobné je to i s výtvarným pojetím. Víceméně dobové realistické kostýmy (ať už ušmudlaně trhanské nebo čechovovsky elegantní) doplní ve druhé polovině například buranské šustáky, ale dojde třeba i na rytířský úlet, u kterého je vlastně jedno, že se jako bizarní vedlejší motiv vyskytuje i u Platonova. Ještě o poznání víc se do věci položil scénograf Matěj Sýkora, jenž se místo celkové stylizace hracího prostoru soustředil na několik velkých, soliterních a přiznaně kaširovaných objektů. Hned úvodu se na jeviště shůry snese velká kovadlina (čtenáři si vzpome-

nou, že Sašu vychovával kovář) a po stranách stojí asi metr vysoké kužely, naplň svíčky a naplň sopky. Kromě toho se hází velkými lidskými kostmi, objeví se pohyblivá lokomotiva s efektně zářícími rudými světly (o vlcích a lokomotivách se u Platonova píše často, v inscenaci je navíc kromě toho připomenut i slogan o revolucích jakožto „lokomotivách dějin“), dlouhá scéna, která se odehrává ve vlaku, je snímána on-line pomocí videa. Dominantou druhé poloviny je obrovská pěst, která se v poslední scéně rozevíře jako kniha a ukáže se, že skrývala stísněný pokojíček, v němž se odehraje výstup situovaný

do Moskvy (proč právě tam, lze pochopit pouze se znalostí románu).

Potlačený děj, nesrozumitelnost a obecně obtížná racionální uchopitelnost by sama o sobě nepředstavovala problém, v Kačenových inscenacích je to obvyklé a bývá to podstatnou součástí jejich kouzla. Potíž je v tom, že v případě *Čevenguru* tahle nesrozumitelnost postrádá tajemství i atmosféru, což platí jak pro výpravu, tak pro herectví. Představení jako celek – ale i v jednotlivostech – působí spíš těžkopádně než magicky nebo zběsile. Účinkující nemají pevnou půdu pod nohama (a to ani z hlediska jasně



PHOTO: JAROMÍR BARTOŠ/OLFO

Andrej Platonov: *Čevengur*, režie a adaptace Jan Kačena, HaDivadlo, 2018. Táňa Malíková (Proška)

vystavěných situací), přitom se tu ale nikomu příliš nedaří – nebo možná ani nechce – „nehrát“. Kačena spolupracuje s celou řadou herců nejrůznějšího naturelu i školení, pro ty, kteří jsou s ním srozumění, je ale typické, že dokážou na scéně přirozeně pobývat, povlázat, být samozřejmě součástí dění, třeba nesmyslného. V HaDivadle se nejspíš trvalo na tom, že se bude hrát jako obvykle – a výsledkem je neustálé nahazování figurek, které navzdory veškeré rázovitosti po chvíli beznadějně splynou. Jednotlivé výstupy tak začnou nebezpečně připomínat nepřilíhly vydařené zánrové variace na obligátně barvitě ruské motivy. Že něco takového téměř jistě nebylo cílem, dává jen slabou útechu. Tím spíš, že inscenátoři tomuto povrchnímu vnímání vycházejí vstříc v několika prvoplánově legračních scénách. Třeba při „funkcionářské“ grotesce s přijímáním Sašky do strany nebo v intermezzu trojice, která usilovně pochoduje a neví kam: „*Kam jdete?/ Jdem někam, kde nás někdo zastaví. Otoč nás – a půjdeme zpátky./ Tak to jdete raději dopředu.*“

S ohledem na výše řečené není až takové překvapení, že v celé inscenaci vynikají nejlépe dvě pasáže, které se od „standardního“ dění zásadně odlišují, respektive se nacházejí jaksí mimo hlavní proud. První je dlouhá, rozehrávaná přestavba, která tvoří předěl mezi úvodní a čevengurskou půlkou. Zatímco se technici lopotí s velkými objekty, kdosi si sedne k pianu, objeví se samovar (po chvíli vybuchne, pokud má paměť neklame), zpívá se, někdo vypráví pohádku, zkrátka zavládne uvolněná nálada a náhle sympaticky neprehledné hemžení. Při mé

repríze pomohlo i to, že se ze zákulisí překvapivě vynořil samotný režisér s lahváčem v ruce, snažil se přimět herce k improvizaci a bezstarostně přitom bryndal pivo kolem sebe. Své kouzlo má i dlouhá závěrečná scéna, která se odehraje v malém pokojíčku, skrytém uvnitř obří pěsti. V něm se setká dávná Sašova láska Soňa s blíže neurčeným mužem, trochu odtažitě a unaveně spolu hovoří, lze tušit, že dojde i na intimnosti, vše ale působí vlažně, resignovaně, bez života. Za okamžik přijde Saška, pěst i s pokojíčkem zaklapne, zazní písnička a je konec.

Čevengur není inscenace vysloveně špatná, spíš trochu nijaká, postrádá energii, kouzlo a samozřejmost těch opravdu povedených Kačenových kusů. Ukazuje se tu, jak je Kačenova poetika křehká a závislá na srozuměném prostředí, respektive jak riskantní jsou pokusy ji naroubovat na „usazený“ styl zavedeného divadelního souboru, byť třeba poetikou blízkého a nejspíš i vstřícného.

putování podle Demla Kačenův vcelku brzký návrat do Rubínu (necelý rok po premiéře *Traktátu o stepním vlku*) přinesl po relativně přístupném premiérovém titulu příklon k radikálnější akci. Signalizuje to už „bezohledný“ název **stojím ve tmě abych viděl světlo dělám zlo aby dobro kvetlo MIRIAM**, a samotná inscenace si co do neproniknutelnosti nezádá ani s Kačenovými sklepními výstřednostmi. Není sice dost dobře možné odhalit všechny zdroje, ze kterých je tahle poutnická koláž sestavena (což u Kačeny nepřekvapí), její páteř však tvoří málo známá

knih Jakuba Demla *Pout na Svatou Horu*. V té Deml s téměř čtyřicetiletým odstupem (vyšla roku 1946) popisuje zimní pout ze Staré Říše na Svatou Horu u Příbrami, kterou společně s Josefem Florianem a Antonínem Ludvíkem Střížem podnikli v roce 1909.

Nálada několika prvních minut představení se liší od toho, co se bude dít dále, je však svým způsobem docela příznačná. Kačena se chytne velmi zkratkovitě asociace, a na úvod nechá trojici herců kompletně přezpívat dávný hit skupiny Poutníci *Až uslyším hvízdání*. Vše zní z playbacku, pouze Pavel Neškudla hraje na kontrabas trochu podivnou basovou linku, přičemž vyhlíží velmi somnambulně; včetně těch momentů, kdy svůj nástroj „rozverně“ protočí kolem osy. Jeho kolegové markýrují zpěv na nesmyslně vysoko nastavené mikrofony, Jacob Erftemeijer k tomu ještě pomocí smetáku simuluje sóla na banjo. Vše je nastaveno na jasnou a vcelku banální country parodii, jenže všichni se tváří naprosto vážně a celou tu veskrze absurdní akci nijak viditelně neshazují. Dokonce ani, když Erftemeijer po skončení písně opakuje idiotskou „pro-pohodovou“ řeč jakéhosi festivalového speakera – a to slovo od slova, dokonce včetně přerěku, přesně tak, jak to lze nalézt v příslušném klipu na YouTube. Výsledkem je směs pobavení, trapnosti a pochyb, jestli by nakonec nebylo přece jen dobré ve viděném a slyšeném hledat jakési hlubší sdělení. Pointa samozřejmě chybí. Startovní pole je připraveno, podivná pouť může začít.

Podstatnou roli má výprava Michala Kubíčka. Je zdánlivě jednoduchá, v některých ohledech

až naivistická, přitom ale velmi dobře souzní s tím, co se na scéně odehrává, a navíc se dokáže neustále proměňovat; další a další malá či větší překvapení se nepřestávají vylupovat až do konce představení. V úvodu stojí herci před dvojicí velkých desek s výraznou strukturou dřeva (u Demla se často mluví o lese), na té levé je kromě toho jemně vyznačen obrys venkovského kostela se štíhlou zvonící a s vyříznutým okénkem. Zhruba po dvaceti minutách Jan Strejcovský odsune desky do stran, za nimi se objeví malé vyvýšené pódium a „v dálce“ na černém výkrytu polokruhová dřevěná deska s malbou kopečku s kostelem (a s několika miniaturními stříbrnými anděly či snad hvězdami okolo). Jakmile se poutníci „přiblíží“, deska se jednoduše otočí a vzdálenost se rázem zkrátí: kostelík je na rubové straně namalován v detailu. Když pak Ertemeijer s jistým úsilím (potíže tohoto rázu se v Kačenových představeních běžně přiznávají) vytáhne ke stropu trojúhelníkovou desku vyzdobenou božím okem, vznikne útulný prostor, který připomíná dílem kostel a dílem kukátko starých loutkářů. Uvnitř se pak odehrává většina dalších akcí. Objeví se však i zpočátku skryté objekty, třeba padací schody nebo velká papundeklová makovice, která se nečekaně vyklopí ze strany, načež ji Strejcovský zabodne do bochníku chleba a postaví na pódium jako dopravní značku. Skončí pověšená na pravé desce, symetricky ke kostelíku, namalovanému na té levé. Poslední kouzlo nastane v úplném závěru, kdy zadní desku nahradí barevný naivistický obrázek venkovské krajiny s rybníkem, sluníčkem, jelenem a sumcem.



YVES COLI / VAKNACI OLOE

Trojice účinkujících se neurčitě vymezeným, ale působivým prostorem pohybuje s nenucenou samozřejmostí. Čemuž napomáhá i to, že jsou oblečení ve zcela nenápadném současném civilu, na nohou mají sportovní boty a na hlavách kšiltovky (jen Neškudlu zdobí staromódní vydrovka). Svůj význam má i to, že Ertemeijer s Neškudlou jsou školení herci, a po celé představení vyhlížejí vcelku solidně a vážně. Jan Strejcovský je ovšem filmař a pouze příležitostný (ne)herec disponující osobitým jevištním charismatem. Mluví vysoko položeným, tak trochu „telecím“ hlasem, neustále vyhlíží poněkud nejistě, po většinu doby se drží trochu stranou na pravé části

jeviště a do debat o vznešených tématech se obvykle nezapojuje. Zdá se, že ho ze všeho nejvíce zajímá elektrická vrtačka, se kterou zachází jako s obrovskou pistolí. Svěrázným refrémem je mnohokrát zopakovaná akce, provedená do proslulého rytmického cinkání pokladny z úvodu písně *Money*: strejcovský kovbojským grifem vytasí vrtačku, zacvaká „zásobníkem“, vrtačku si nadhodí a strčí ji zpět do pouzdra u boku. Svůj arsenál také postupně rozšiřuje: dojde i na malý skládací samopal (ten ještě ke všemu střílí), a pak dokonce, pokud jsem tedy zbraň správně identifikoval, i na slavný armádní samopal vz. 58. Srozumitelný význam to nemá, ale je možné se



dobrat jisté logiky, i když charakteristicky pokřivené: Deml několikrát připomíná, že všichni tři poutníci měli u sebe revoly, a pouští se do úvah, co to znamená, být ozbrojen.³⁾

Obdobně rozvolněným způsobem se k poutnickým vzpomínkám vztahuje téměř celá inscenace. Formálně sestává z krátkých, nejasně ohraničených výstupů, z nichž se většina odráží od konkrétních situací z Demlovy knihy, přetváří je však do víceméně samostatných obrazů, ve kterých lze původní smysl odhalit pouze s dobrou

³⁾ Divadelní program kromě toho uvádí citaci Josefa Váchala, která vyhlíží jako jeden z klíčů k celé inscenaci: „Já revolver, Deml modlitbu doporučoval“.

znalostí předlohy. (V tomto smyslu se ostatně shoduje s *Čevengurem*). Pro diváky, kteří *Pout na Svatou Horu* nečetli, představení zůstává sledem víceméně nesouvisejících výjevů, ve kterých se nepřilíží jasně a nepřilíží důsledně naráží na motivy související s putováním a vírou. Což nemusí být nijak na škodu: stejně jako řadu dalších Kačenových opusů lze i *stojím ve tmě...* chápat jako téměř abstraktní divadelní poezii, jejíž síla nestojí a nepadá se srozumitelným příběhem či racionálně uchopitelným obsahem.

V inscenaci se objeví také několik hudebních čísel. Ve většině z nich hraje Neškudla na kontrabas, občas se připojí Erftemeijer na

Jakub Deml, J.Kačena a kolektiv: stojím ve tmě abych viděl světle dělám zlo aby dobro kvetlo MI-RIAM, režie J.Kačena, A studio Rubin, 2018. Pavel Neškudla, Jacob Erftemeijer a Jan Strejcovský

klavír, ten ovšem stojí ve vedlejší místnosti, takže piano i zpěv poněkud absurdně znějí skrz dveře baru (což je typický kačenovský přístup „anything goes“). Na nejvýraznější píseň dojde během výše zmíněného otevírání kukátkové scény: rytmizovaný a dost možná i částečně improvizovaný recitativ je podáván tak trochu ve stylu Filipa Topola („co je pravdivé, zní jako nepravdivé/ a naopak/ rétorství/ a další píčoviny“), a nepravdivě jej prokládá slogan „umělý sloh“. Celé to působí velmi naléhavě, přestože ani zde není úplně zřejmé, oč vlastně jde (už jen proto, že Erftemeijerovi není moc dobře rozumět⁴⁾), jako celek však píseň navozuje dojem pohrdavého odfrknutí nad prefabrikáty myšlenkovými i jazykovými (nechut k plevelnému slovu „jakoby“ se ostatně dostala i do programu). Strejcovský přitom do rytmu šroubuje a posunuje deskami; když je hotov, bez zjevného důvodu se zabalí do koberce, ze kterého ho kolega – vracející se od klavíru – opět kopnutím vymotá.

Jedním z Kačenových kouzel je to, že dokáže přimět herce, aby vše, co dělají, působilo naprosto obyčejně, nenarežirované a tudíž svým způsobem i přirozeně. (Zdá se to být snadné, ale nevím

⁴⁾ Sám jsem měl nejprve dojem, že dotyčný slogan zní „umělý slon“, a potom „umění slov“. Charakteristické je, že se mi obě možnosti zdály v kontextu dění docela přijatelné.

o žádném jiném českém divadelníkovi, který by něco takového dokázal, nebo toho přinejmenším uměl tak účinně využívat.) Napětí, vyvolané neobvyklým spojením samozřejmosti a vykloubené absurdity, bývá jedním ze základních půvabů většiny Kačenových inscenací – a v případě *stojím ve tmě...* to platí obzvláště silně. Nešetří se tu ani dalším Kačenovým oblíbeným postupem: vážná pasáž může být kdykoli naprosto bezohledně prolomena vtípem, často záměrně laciným, cynickým nebo rozbíhavým. Může se tak stát na úrovni jediné repliky či izolované akce, ale i celého výstupu. Příkladem budiž být kapitolka, ve které Deml popisuje, jak vyhladovělí poutníci přišli do hospody, hostinský je považoval za „lepší hosty“, jenže oni neměli peníze na víc, než na obyčejnou polévku. Trojice nejprve s tupou doslovností rozehrává repliku „*jeden se podíval na druhého, druhý na třetího... atd.*“, pak je mnohokrát zopakován výrok „*vřelá polévka mohla by být dobrá*“, a korunu celé té podivnosti, předváděné s naprosto vážnou tváří, nasadí Erftemeijer, který si z ucha „vytáhne“ dlouhou kovovou lžící coby ozvuk Demlovy věty („*jako když mně do mozku vrazí dřevěný klín*“). Načež se plavmo přeje do zcela nesouvisející situace, ve které se poutníci pustí do úvah o smrti, která „*jde s námi, a možná proto jsme tak srdeční a veselí*“.

Úplně stejně se ale mohou do dění prolomit výstupy, které se zdají přicházet z úplně jiného světa. Třeba monolog, ve kterém Erftemeijer sedí na forbině a promlouvá jako pokorný benandant, příslušník bizarní křesťanské sekty, jejíž členové bojovali proti temným silám speciálními metlami

(odtud zřejmě přítomnost spousty košťat v celé inscenaci). Nebo dlouhá citace z titulní Demlovy básně *Miriam*, kterou Neškudla odřikává vkleče a oblečený v sukni coby „dívka s krajačem mléka“ (to je jedna z postav, se kterou se poutníci setkali). I tentokrát bez jakéhokoli zlehčení, zato však do mikrofonu, s jehož pomocí je recitací dodáváno stále se prodlužující echo, takže to po chvíli zní, jako kdyby mluvilo několik hlasů přes sebe. Výstup se odehrává v nefalšované magické náladě: Erftemeijer už před jeho začátkem vyrobil pod levou deskou studánku, tj. kovový kýbl, do kterého teče uzavřeným okruhem voda (samozřejmě s charakteristickým zvukem, který se mísí s duněním zvonů), a z okénka zvonice září světlo. Neškudla zvolna přišel po schodech vyklopených odkudsi shora. Řekne se tu sice docela věcně, že dívka jde po schůdcích do sklepa, ale dojem postavy sestupující z nebes je skutečně intenzivní. Tím spíš, že lyrický dialog s opakujícím se oslovením sestřičko-bratříčku končí veršem „*v ráji jsem byl, sestřičko*“.

Demlův zjitřený katolicismus je samozřejmě daností a v inscenaci pojednávající o pouti k místu mariánského kultu pochopitelně představuje důležitý spodní proud, jakkoli často jen tušený. S Janem Kačenou je to v tomto ohledu podstatně komplikovanější, nelze však přehlédnout, že se k otázkám víry, ke křesťanské mystice a speciálně k mariánským zjevením vrací opakovaně. Vždy s charakteristickou dvojlomností, napůl pokorně a napůl rouhavě. Konec konců nejspíš i proto mu může být blízký Jakub Deml; vnitřní pnutí a pověstná neochota „plout s proudem“ tvoří důležitou

součást celé demlovské mytologie. Z divadelního hlediska je takový přístup nepochybně inspirativnější než bývá u „křesťanského“ umění zvykem. (Přičemž zdůrazňuji, že uvozovky jsou v případě výrazu „křesťanské“ obzvláště důležité.)

Temnou atmosféru výše popsané scény rázně sestřelí Strejcovský, který se svou vždy trochu legrační nosovou intonací prohlásí: „*A tím také celé představení končí, dámy a pánové. Už mě z toho sakrálu stejně bolí hlava.*“ Diváci se zasmějí, rozsvítí se a vypadá to, že je opravdu konec. Jenže není. Herci si místo děkovačky znovu sednou, zešeří se a hraje se dál. Falešný konec bývá riskantní záležitostí, zvlášť když přijde po hodině nepřilíhš srozumitelných obrazů – a při listopadové premiéře *stojím ve tmě...* se to jen potvrdilo. V dalším, zhruba půlhodinovém putování se už atmosféru první části nepodařilo znovu nahodit; představení se spíš jen dovleklo v silících rozpacích do konce. Na lednové repríze bylo všechno jinak. Pokud to dokáží posoudit, tvůrci inscenaci zkrátili, herci působili celkově jistěji a závěrečná třetina si díky tomu s předchozím děním nijak nezadala.

Falešný konec přitom není úplně svévolný, odpovídá momentu, kdy si trojice vyčerpaných poutníků půjčí od známého faráře peníze a popojede kus cesty vlakem (i zde však platí, že ze samotného dění na scéně to příliš jasně není). Po delších debatách ve vlaku následuje nejvselejší a nejpřiznaněji absurdní pasáž inscenace. Středobodem dobývání do zamčeného kláštera je obrovská klíčová dírka, do které se lze doslova nasoukat, poté akce plynule přeje do bouře,

při které Erftemeijer se záměrnou neobratností manipuluje naivisticky namalovanými vlnami, shora sjíždějí papundeklové blesky a kácí se vše, co ještě na jevišti stojí. Zkázou podkresluje nedbale zasmyčkováný úvod písně *Riders on the Storm*: pořád dokola zní nejen děšť s hromem, ale i nemilosrdně utnutý úvodní púltakt hudby (mimořadně, vše nakonec vyústí do připomenutí příběhu Svatého Kryštofa). Pak už přijde jen dlouhá temná psychedelická pasáž, kdy jsou na tympanon promítány záběry stáda ovcí s pastýřskými psy, zatímco Strejcovský střelbou zhasíná plamen svíčky a přitom opakovaně vykřikuje: „*To ještě není konec!*“ A na úplný závěr zazní tajemný výrok, který Deml připisuje Josefu Floriánovi: „*Proč jsme nemohli čekat do rána, abychom došli za světlá?/ To byste tam přišli jako úplně jiní lidé. Nic by se nestalo.*“

Stejně jako je hlavním smyslem pouti samo putování, nikoli její cíl, je i *stojím ve tmě...* inscenací, ve které nejde o to někam dojít nebo sdělit něco konkrétního. Nabízí tápavé putování krajinou velmi svébytných, velmi působivých a často i velmi zábavných divadelních obrazů. Činí tak způsobem, který je sice obrácený do sebe (Martin Švejda použil dokonce výraz „*autistický*“⁵⁾), nikoli však arogantní nebo samolibě zaumný. Vyzývá ke společnému hledání či údivu. Pro Kačenu je to typické: berte nebo nechte, vysvětlovat neumím a vlastně ani nechci. Za sebe tedy opakovaně říkám, že beru. Jakkoli chápu ty,

⁵⁾ „*Kačenův způsob práce (rodem stejný jako Léblův) je zajímavý, či chceš-li: fascinující, zároveň je ale, řekl bych, dost autistický.*“ Nadivadlo, 4.11.2018

kteří se (ke své škodě) s takovým pojetím divadla jednoduše míjejí.

Jacek, který to myslel dobře S divadlem Bufet, nebo přesněji řečeno s Autobufem, tj. s pojizdnou scénou Divadla Bufet, nebo ještě přesněji se členem divadla Bufet Petrem Reifem, již Kačena jednou spolupracoval: v roce 2016 nastudovali monodrama *Unhappy Happy*. V něm jako inspirační zdroj použili bizarní citace Vincenta Venery, schizofrenika a druhdy zpopulárněné figury pražského undergroundu, kombinované s psychiatrickými historkami neurologa Olivera Sackse. Představení se od zprvu spíše zábavně surreálního Venerova pábení přesunuje ke stále tíživějšímu a depresivnějšímu zachycení kompletně rozpadlé osobnosti; to podstatné se přitom neodehrává ve slovech, záleží především na tom, jak postupně houstne atmosféra, jak tíživě a bezvýhodně to na všechny padá. Petr Reif byl v *Unhappy Happy* bez nadsázky mimořádný, hrál se syrovou, brutální energií, své samozřejmě dělal i stíněný prostor staré otlučené Karosy, publikum s hercem sdílelo společný prostor a mohlo tak dobře vnímat nejen jeho nasazení, ale zakusit také pocit téměř fyzického ohrožení.⁶⁾

Jacek staví dům, druhá Kačenova a Reifova inscenace v Autobufu, na *Unhappy Happy* přímo navazuje. Okolnosti premiéry a první reprízy však co do vnějších okolností vyhlížely ještě o stupeň

⁶⁾ Ke tři roky starému titulu se vracím i proto, že je to jediná starší Kačenova inscenace, která se dodnes „normálně“ reprizuje (typicky při spanilých jízdách Autobufu po letních festivalech).

podivněji, než když divadelní autobus obrázle letní festivaly (lze přitom očekávat, že i na ty dojde). Hrál se totiž v půlce prosince na temném a – jemně řečeno – dosti nevlídném dvoře bývalého smíchovského autobusového nádraží, v zapadlém koutě mezi odstavenými tiráky.

Pár minut před avizovaným začátkem kolem Karosy podupával hlouček promrzlých diváků, které režisér bavit charakteristicky rozbíhavými proslovky, vzpomínal, na koho je ještě potřeba počkat, a zároveň všechny přítomné neustále vybízel, aby se napili z lahve tuzemského rumu, postavené na malém stolku. (Na premiéře přý došlo i na grog, ale to vím jen z druhé ruky.) Potom Kačena vytáhl mobil, pustil jakýsi romský rap, s reproduktorem u ucha se pokoušel zazpívat refrény (což se moc nedařilo), načež přítomné familiárně vyzval, aby do krabice na stolku vhodili vstupné dle uvážení, ovšem s tím, že „nevrací“. Situace tohoto typu se u Kačenových představení objevují příliš často na to, aby to byla úplná náhoda nebo prostě jen důsledek chuti mírně ovíněného režiséra trochu zaexhibovat a popovídat si s publikem (jakkoli zde svou roli nejspíš hraje i to). Podstatné je, že vše dosti spolehlivě směřuje k navození atmosféry, ve které se prolíná pospolitost s trapností i s pocitem „teď už je možné všechno“. Jinými slovy: do hlediště neusedají neutrálně odtažití diváci uzavřeni v náladě „tak se ukažte“, ale spíš hlouček napůl pobavených a napůl znejistělých spiklenců, ne-li přímo spolupachatelů.

Nemělo by smysl podrobně popisovat, co všechno se stalo před začátkem představení,

kyby celková atmosféra nehrála po celý večer tak zásadní roli. Je samozřejmě jen málo pravděpodobné, že všechny ty podivné okolnosti byly součástí uměleckého záměru, faktem nicméně zůstává, že nezvykle důrazně vytažení diváků z komfortní zóny je v případě téhle inscenace důležitou součástí hry. V obdobném duchu vše pokračovalo i uvnitř: spoje osvícený autobus byl promrzlý, prokřehlí diváci se nejspíše choulili do dvojsedaček, dle možností zabalení v bundách, čepicích a nafasovaných dekách. Nikomu se moc nechtělo sedět úplně ve předu, kde bylo možné tušit nejasné hrozby v podobě nedobrovolné interakce s účinkujícími, střikající krve či jiných tekutin; ti podezřívavější váhali dokonce i nad tím, zda byla rada „nejlepší místa jsou u okýnka vlevo“ míněna poctivě, nebo je chtěl Kačena zlomyslně vlákat do pastí. (Mimoходом, na rozdíl od *Unhappy Happy* se tentokrát sedělo jen v přední polovině autobusu, střední plošina a celá zadní půlka vozidla tvořily hrací prostor.)

Nutno podotknout, že výše zmíněné obavy nebyly diktovány čirou zbabělostí. Stručná anotace sice oznamovala, že inspirací byly dětské příběhy Daisy Mrázkové *Haló, Jácíčku*, nedal se však přehlédnout ani explicitní odkaz na brutální film Larse von Triera *Jack staví dům*. Odhadovat předem, jaký bude poměr krutáren a laskavých dobrodružství zajiččka Jácíčka, nemělo valný smysl – na rozdíl od předběžné opatrnosti. Zde je ovšem na místě ještě jedna malá odbočka. Režisér je příznivcem (a znalcem) obskurních, okrajových a v nejružnějším smyslu slova undergroundových autorů, žád-

ným velkým překvapením však nebyla ani volba idylicky laděné knížky pro děti. Jan Kačena má za sebou řadu inscenací pro mládež (jakkoli to nikdy nebylo dětské divadlo v obvyklém slova smyslu), a zálibu v literatuře tohoto typu potvrdil i nedávnou adaptací *Medvídka Pú*, který je *Jácíčkovi* poetikou docela blízký (hrála se pod titulem *Stokorcový les*), a ještě o něco dřív vykouzlil na dvorku zastrčeného vršovického činžáku magicou podívanou nazvanou *Marbacka*, v níž pro změnu odkazoval k *Mumínkům*. Dvojice Mrázková-Trier vyhlíží hodně výstředně, tady se však kromě krátkého spojení jmen obou protagonistů patrně prosadila režisérova slabost pro drastické kontrasty a kombinace zdánlivě neslučitelného. Sluší se ještě podotknout, že prim hrála Mrázková, z jejíž knihy o Jácíčkovi pochází naprostá většina textu inscenace.

Začátek představení je ve své jednoduchosti velmi působivý (což je ostatně tvrzení, které by se v tomto případě dalo opakovat skoro v každém dalším odstavci). Petr Reif strnule sedí na zadní pětisedačce, na sobě má oranžové popelářské kalhoty, nepřipadně doplněné starosvětským bílým svetrem s kosočtvercovým vzorem, v zubech drží sekyru a nehnutě zírá přímo do diváků. Po chvíli se – na oko samy od sebe – začnou s hlukem hroutit prázdné dvojsedačky, takže se zprvu normálně vyhlížející zadní půlka autobusu rázem změni v nevlídný, nepřehledný a neurčitě nebezpečný prostor. Aniž by Reif přestal držet svůj strnulý posez, začne mluvit, repliky ovšem vzhledem k okolnostem znějí hodně nepatřičně: „*Ťapy, ťap. Slyšíš Jácíčka?*“ Následuje dětská

úvaha o mokrých tlapičkách, neveselé náládě a přeplněném bříšku, pak Reif vstane a z uvolněných sedaček navrší jakousi hradbu mezi sebou a publikem, přičemž naléhavě opakuje: „*Jacek staví dům. Ale pro koho?*“ Dojde i na výrok „*svět je tak krásný*“ doplněný *Ódou na radost*, která zní současně jako nahrávka i neumělé pohvizdávání na dětskou píšťalku. Čekat lze jen to nejhorší.

Náhle se z otevřeného stropního větracího poklopu přímo nad hercovou hlavou začne sunout dlouhý blondatý cop. Reif pomáhá tušené, ale zatím neviděné postavě dovnitř a cituje přitom věty z rozhovoru, který v úvodní knižní předlohy vede Jácíček se svou maminkou. Předmětem laskavého, byť trochu provinilého dohadování je především to, jestli byl nebo nebyl „hodný“; zazní také trochu výhružně znějící tvrzení „*Já jsem to myslel dobře. Vždycky dobře*“, doprovázené původně dětským mudrováním na vpravdě filosofické téma, jestli „*Víc platí to, co se dělá, nebo to, co se myslí*“ respektive „*Kam by se podělo všechno to krásné myšlení, kdyby platilo jen to, co se dělá, ne to, co se myslí*“. Mimoходом, podobná úvaha zazní i v Trierově filmu, ale třeba je to jen shoda okolností. Zajímavější je, že rozpor mezi ideou a její praktickou realizací představuje jedno z nosných témat Platonovova *Čevenguru*. Reif stále zůstává úplně vážný, mluví důrazně, občas sice lehce naznačuje dětskou intonaci, ale ani v nejmenším neparoduje a především se nijak nesnaží, aby jeho repliky – v daném kontextu zhola absurdní – zněly směšně.

To už je však situace hodně odlišná, i když samotný pohled na scénu vypadá stále stejně.



Daisy Mrázková, J.Kačena: Jacek staví dům, režie J.Kačena, Divadlo Buřet, 2018. Johana Matoušková (Veverka) a Petr Reif (Jáciček) FOTO ZBYNĚK HRBATA

Ukázalo se totiž, že onen cop vedl do velkého černého pytle, ikonického detektivkového obalu na mrtvoly (několikrát se objevil i ve zmíněném Trierově filmu). Reif tušenou mrtvolu matky pracně vytáhl z otvoru ve stropě, aniž by přitom ustal v povídání, položil pytel na podlahu za sedačky, tedy mimo pohled diváků, a všechno běželo dál jakoby nic. Pro vyznění představení jako celku to byl zásadní moment, groteskní a děsivý zároveň. Příznačná se zdála i komplikovanost a fyzická namáhavost akce, Reif se musel opravdu snažit a napínat všechny síly. No a samozřejmě: žádné vysvětlení, žádná logika. Část publika, včetně mě, se v tu chvíli smála, ale byl to přesně ten typ smíchu, za který se současně tak trochu stydíte. Což platilo i dál: Jácičkovu roztomilé a dětsky naivní mudrování vyznívá malounko jinak, pokud za sedačkami leží mrtvá maminka v igelitovém pytli. I když se to už dál nijak nepřipomíná. Tedy, abych byl přesný, několikrát to připomenuto bylo, a to způsobem, který rovněž odkazoval k Trierově okázalé brutalitě: Reif se ještě párkrát mezi řečí otočil a praštil do tušené mrtvoly sekerou, jen to mlasklo. Ale po chvíli už se na nepřijemnosti tohoto typu skutečně zapomnělo, respektive byly ponechány, aby podvratně pracovaly kdesi v podvědomí.

Stejným způsobem jako mrtvá maminka (vlastně to maminka vůbec být nemusela, úplně výslovně to řečeno nebylo) se do autobusu

dozraje i druhá postava. Johana Matoušková se nadvakrát, namáhavě a hlavou napřed protáhne otvorem ve střeše a začne si s Reifem přátelsky povídat (oblečená je ještě civilněji a obyčejněji než její kolega, v kalhotách a zimní bundě). Dialog tvoří téměř výhradně citace Jáčíčka a jeho kamarádky Veverky z knížky Daisy Mrázkové. I tady je na místě upřesnění: úplně normální povídání to není, a to i když ponecháme stranou, že hovor začne už ve chvíli, kdy Matoušková trčí z otvoru hlavou dolů. Dost dlouho je totiž jejich pobývání ve stísněném prostoru zvláště přízračné, jednoduše sedí nebo stojí vedle sebe a zírají každý jinam, mluví přitom napůl věčně a napůl něžně. Atmosféru dotváří temně šátravá zvuková kulisa a nezřetelná projekce na hradbu sedaček, která zdvojuje probíhající akce.

Stejně jako v dalších Kačenových povedených inscenacích je i zde zásadní srozuměně herectví. Oba protagonisté dokážou být velmi výrazní – tomu samozřejmě pomáhá bezprostřední blízkost publika – a zároveň podehrávají, vytvářejí tak trochu odtazité figury, ze kterých není problém „vystoupit“. Třeba, když Matoušková zjistí, že si venku zapoměla tašku s důležitou rekvizitou: jednoduše to řekne, vrátí se pro ni – a nepůsobí to nijak rušivě.⁷⁾ Při pohledu z trochu jiného úhlu lze dodat, že Reif je v této dvojici hybnou silou, hovory dost často probíhají tak, že něco pronese a jeho partnerka to v trochu

⁷⁾ Vzhledem k tomu, že se toto silně zcizující „opomenutí“ objevilo jak na mé repríze, tak na záznamu z premiéry, je to patrně narezírovaná akce (nebo chyba nastalo přibráná do hry).

pozměněné podobě, jen s mechanickou intonací zopakuje. Konec konců, dost možná je tu jen jako pouhá Jáčíčkova představa, která mu ochotně (a tudíž trochu nebezpečně) potvrdí vše, co se mu hodí. Třeba, že si za to rozbité vosí hnízdo mohlo vlastně samo.

Postupně dojde na celou řadu úvah a výroků, které mají samy o sobě své kouzlo; vykloubený kontext i způsob, jakým oba herci mluví a jednají, je však neustále drží na hraně „dětské“ naivity a „dospělé“ surovosti. Temný podtón je všudypřítomný, bez ohledu na to, jestli se dál rozvíjí téma úmyslu a způsob, vedou se hovory o čase nebo zazní mnohoznačně tvrzení „každý potřebuje, aby ho někdo potřeboval“. Nechybí ani ojedinělý výtvarný efekt, který je opět charakteristicky dvojlomný, banální a krásný současně: při počítání hodin na cestě do budoucnosti se na stropu autobusu náhle objeví noční hvězdná obloha, vytvořená úplně obyčejným laserovým ukazovátkem, jaké se dá koupit v každém hračkařství.

Zhruba po půl hodině se hrací prostor trochu nečekaně rozšíří i na špinavé zákoutí mezi autobusem a rohovou budovou, u které divadelní Karosa parkuje (tady se ukáže, že režisér neblufoval: diváci u levého okénka skutečně vidí lépe). Ven vyjde nejprve Matoušková, která (záměrně) skučivě zazpívá tklivou píseň o čekání z filmu *P'tit Quinquin*, a potom divoce zatančí. Její hlas se přitom (ve velmi lo-fi kvalitě) přenáší do reproduktorů uvnitř autobusu, stejně jako když se o něco později venku ocitne její kolega. Ještě předtím však dojde na další hodně výraznou scénu. Reif z níchoho nic vytáhne plynový teplomet (vypadá

jako menší letecký tryskový motor) a uvnitř autobusu jej zapálí. Plameny vesele šlehají, ale Jáčíček si jich nevšímá, protože okouzleně hledí ven na tančící dívku. Nevadí mu dokonce ani to, že přímo před hořákem drží sekeru (tu s sebou nosí téměř neustále), které po chvíli vzplane topůrko. Nutno dodat, že pro diváky, kteří si nemohou být tak docela jisti, nakolik má herec dění pod kontrolou, je to další znejistující moment.⁸⁾ Trochu divoká a zdánlivě svévolná akce se nicméně po chvíli překlápí do nečekaně něžné pointy, která naopak téměř přesně odpovídá literární předloze. Jáčíček totiž opáleným topůrkem (v knize sirkou) napíše na strop autobusu „*VEVERKO, JÁ TĚ MILUJI!*“.

Způsob, jakým se inscenátoři vztahují k laskavému světu knihy Daisy Mrázkové, dobře ukazuje další obrat, který přijde hned po výše popsané scéně s hořákem. Jáčíček totiž – v knize i v autobusu – s hořkostí dodá, že se mu kvůli milostnému vyznání rodiče doma smálo. V tu chvíli to vypadá jen jako vcelku nevinný stín, zpětně se však ukáže, že to byl jeden z předstupňů ke kruté pointě, v níž se inscenace ve svém závěru obloukem vrátí k úvodní drastické scéně. Mezitím však proběhne nejdylitější a nejnevinnější pasáž představení. Oba herci vytáhnou na prostranství před autobusem klasická litinová kamna,

⁸⁾ Trochu podobný trik, při kterém divákům během mráz po zádech (i když v létě bylo v autobusu naopak příšerné horko), použili Kačena s Reifem i ve zmínovaném *Unhappy Happy*: tam se pro změnu polévá vodou zapnutý elektrický teplomet.

Reif k nim připevní dlouhou pružnou trubku jako komín, a od té chvíle o nich mluví jako o „slonovi“. Což je opět převzato od Mrázkové, stejně jako nápad, že slonovi k narozeninám darují „celý svět“, navzdory tomu, že se „nedá zabalit“. Zde má ovšem svět zcela konkrétní podobu velkého balíku dřeva na podpal nepřehlédnutelně supermarketového původu, navíc úhledně zabaleného do igelitové fólie. Reif balík poněkud zmatečně „naštípe“ svou ohořelou sekerou, vše pak s Matouškovou společnými silami namáhavě vyveče do autobusu, kde dřevo nastrkají do kamen.

Scéna je to docela dlouhá a zahrnuje celou řadu žertovných akcí, včetně nesmyslného příchodu a odchodu zvukaře třímajícího kominickou štětku. Kačena má pro infantilní humor slabost, dopouští se ho pravidelně a cíleně, zkušenější diváci však tuší, že záhy přijde něco, co shovívavě úsměvle spolehlivě zažene. Bezezbytku to platí také tentokrát, přestože se pomyslná past zavírá s nenápadnou pomalostí. Reif nejprve vystrčí slonův chobot-komín z okénka a pak v kamnech zatopí. Část dýmu sice jde ven, to ale neznamená, že by se dovnitř autobusu vůbec nekouřilo (není to úplně příjemný pocit). Pak si na kamna nesmyslně sedne, Matoušková se posadí na sedačku proti němu, vyprávějí si, že spolu budou mít děti, malé Jácíčky a veverky, načež se v domácky působící náladě posezení u kamen začne zvolna rozjíždět závěrečná scéna. Vše doprovází titulěk „*Jacek plodí syna*“, promítaný na zadní sklo autobusu (nápis tohoto typu se tam objevovaly od začátku).

Dialogy z *Jácíčka* náhle přejdou do příběhu o hodném sedlákovi („*Pracovitý, jako ty Jacku. Měl všechny rád, úplně jako ty Jacku...*“), který pro potěchu dětí z vesnice pořádal kruté závody králíčků, popoháněných šleháním proutků. Matoušková vypráví zvolna a věcně, bez jakéhokoli prožívání, a společně s kolegou přitom z igelitky vytahuje dětské oblečení, které vycpává do podoby figurín. Příběh o sedlákovi v neuspěchaném tempu dojde až k absurdně kruté pointě, spočívající v tom, že rodiče bez jakéhokoli důvodu své vlastní děti zapálili („*Jako ty, Jacku*“) a uspořádali s nimi stejné „závody“ jako předtím onen sedlák s králíky. Když se Reif tiše zeptá: „*Proč mi to vyprávíš?*“, Matoušková pouze dokončí příběh: „*Seděli s ženou na zápraží a za svitu těch dohořívajících dětí... seděli*“. Pak oba vyjdou ven, nechají zaražené diváky zírat na oheň v kamnech, a až po chvíli zvenčí nezřetelně zazní poslední citát z Daisy Mrázkové: „*Proč je nebe tak daleko?/ Vždyť je blízko, ty hlupáčku.*“

Sedlákův příběh je jediná pasáž inscenace, která nemá s knihou Daisy Mrázkové (ale ani s Trierovým filmem) nic společného; snad jde o nápad vlastní provenience, možná je to citace z nějakého jiného zdroje, nevím. Podstatné je, že se tu spojí dvě linie, které předtím koexistovaly paralelně a po většinu představení byly spíš jen tušené: laskavým stylem Daisy Mrázkové je vyprávěn nejasný, ale o to krutější příběh. Skryté napětí, které prostupuje celou inscenací, vystoupí v plné síle na povrch – a vzápětí představení náhle, bez jakéhokoli další pointy, odlehčení nebo

vysvětlení skončí. Přesnější by asi bylo napsat „přestane“.

Myslím, že je lepší odolat pokušení tento zážitek (a zážitek to tedy opravdu byl) nějak racionalizovat, snažit se hledat dějový oblouk od zločinu ke zločinu, metaforu Jackova šilenství, ztráty iluzí o světě nebo třeba „nevědomé“ krutosti rodičů vůči dětem (a naopak). Asi by to všechno do jisté míry šlo, ale oslabila by se tak hlavní síla představení, intenzivní divadelní obraz spolupobývání laskavosti a surovosti, respektive naivity, která zírá na svět očima plnými nadšené fantazie, zatímco ti nejpříšernější běsi se skrývají pod každou autobusovou sedačkou.

Andrej Platonov: Čevengur, režie a adaptace Jan Kačena, dramaturgie Ivan Buraj, scéna Matěj Sýkora, kostýmy Bio Masha, výběr hudby Pavel Boika, citovaný překlad Anna Nováková, HaDivadlo, premiéra 25.9.2018 (psáno z reprízy 16.11.2018)

Jakub Deml, J.Kačena a kolektiv: stojím ve tmě abych viděl světlo dělám zlo aby dobro kvetlo MIRIAM, režie J.Kačena, výprava Michal Kubíček, dramaturgie Dagmar Radová, A studio Rubín, premiéra 3.11.2018 (psáno z premiéry a z reprízy 13.1.2019)

Daisy Mrázková, J.Kačena: Jacek staví dům, režie J.Kačena, Divadlo Bufet, premiéra 16.12.2018 (psáno z reprízy 20.12.2018)

redakce Karel Král