

ZRÁDNOST DIVADLA

Viděli jsme kdysi dávno s Evou Machkovou – a byla to věci znalá dramaturgyně se zatraceně spolehlivým úsudkem i vkusem – jisté představení a byli jsme nadšení: slušně postavená, jiskrná, vtipná, s nadšením i dovedností zahraná „absurdárna“ dvojice mladých pánů, nedlouho poté úspěšných absolventů loutkářské katedry DAMU. To by byl inspirativní host na Kaplické divadelní léto (dnešní Dětskou scénu)! Chlapci se cestou do Kaplice posilnili v hospůdce, získali suverénní „nadhled“, všechno se tak nějak rozvolnilo, střelili to od boku, tu přidali, tam ubrali, diváci se poodtáhli a... – Co to je za paskvil?! děsila se Zdena Josková, neméně slovatná dramaturgyně. – Zdeno, když jsme to viděli poprvé, bylo to skvostné představení... – To nikdy nemohlo být dobré. Nikdy!... Tatáž inscenace: nezměnil se text, situace, herci, jejich akce, scénografie... Jen cosi. Dvě diametrálně odlišná představení. Jedno skvělé, druhé trapné.

Při takovém nesouladu vždy funguje efekt prvního vidění: vidíme-li nejdrív zdařilou variantu, máme sklon vady té druhé, méně zdařilé, nevidět či je považovat za drobnou odchylku: prostě to či ono se zrovna nepovedlo, ale podstata je dobrá. Nepodaří-li se prvé představení, říkáme si při tom druhém, lepším, že jim to napodruhé jen sedlo, diváci jim šli na ruku, a vady nepřiliš dobré inscenace se tak povedlo zakrýt. Zrovna letos v létě. Přehlídka, na níž se každá inscenace hraje dopoledne pro veřejnost „mimodivadelní“ a odpoledne pro veřejnost „odbornou“. Porota chodí na obě. Při podvečerní debatě na sebe narazily dva zážitky. Seminaristé těžko shledávali pozitivu: zmatečný děj, nevěrohodné motivace i herectví, nezřetelná koncepce střídání v hlavní roli, nezbatelné téma... Naopak porota byla nadšena: přečetla v dopoledním představení, snad i to, co tam nebylo, a ani slabší odpoledne ji nezviklalo. Nebyl to střet hloupých s chytrými. Byl to střet dvou rozdílných představení stejné inscenace a ukázka síly prvního vidění.

Eva a Zdena, dámy, jež si jinak vesměs notovaly, jsou již na pravdě boží a jistě tam neřeší problém oné skvostné a příšerné inscenace. Ale ten v obecné rovině zůstává.

Známe ho všichni. V březnu vidíte představení, v němž všechno jiskří, napětí by se dalo krájet, téma roste před očima a diváci ani nedutají. Vidíte tutéž inscenaci zítra či za tři měsíce, je v ní všechno, něco i dotažené, ale jako by tam nebylo nic, napětí je pryč, zůstává sotva holý skelet příběhu a všechny drobné vady volají do nebe. Který v!l to sem poslal?! Stejně je to z druhé strany: vytvoříte inscenaci, hrajete ji: jednou funguje báječně, po druhé stojí za bačkoru.

Jak je to možné?! Čím to? V čem spočívá ona zrádnost divadla?

Možností je spousta – často nenápadných. Hraje se v nevhodném prostoru, v nevhodném čase, na přehlídce po představení z úplně jiného těsta, prostor je stodolozně otevřený, zvenčí doléhá hluk, světlo, diváci jsou příliš daleko, zároveň ti zadní nevidí přes ty přední na podlahu, kde se vše odehrává...

Mnohdy jde o maličkosti, pár drobných „technických“ detailů v samotném provedení hry: včas či nevčas, přesně či nepřesně vyřčené slovo, učiněný pohyb, pauza, správná intonace, dikce, hlasitost, chybějící jemnost. Stačí falešný pohled či slovo nebo drobný pohyb ruky, a divák neví, tápe, nechápe, nebo chápe úplně jinak... Stačí maličkost, která upoutá či odpoutá pozornost, a vlak jede jiným směrem, po nesprávné, často slepé koleji. Vteřina nepatřičné pauzy, a spojitost, jež nás měla zavést k správnému pochopení, je nenávratně pryč. Herec neřekne to či ono slovo, zdůrazní či nezdůrazní ten či onen motiv, a divák sleduje jiné souvislosti, dává důležitost jiným věcem... nebo prostě nerozumí. Jedna z postav neudělala či nefekla něco zásadního, a divák nechápe, proč se co děje, proč se to vůbec hraje a proč právě takto... Jednou sedne všechno, jindy skoro nic.

A stačí ještě „míň“: drobná „zrada“ v autenticitě hereckého projevu, přitlačíte někde v začátku na slovo či gesto, a divák vám už nevěří, chybí síla přesvědčení, herci sice dělají, co mají, ale chybí tomu vnitřní napojení, chtění, prožití. Jejich rozechvění, jež rozechvívá i diváky, jejich víra a přesvědčení, ba nadšení, jež se přenáší na publikum a mění se v přesvědčivost, je pryč – a pryč je i ochota diváků jít s vámi a věřit. Věc je nechyť – a všechno se jeví špatně. Chytí – a žádná vada nevadí.

Příčina může být banální. Na hlavního hrdinu cosi leze, a chybí mu energie. Hlavní hrdinku opustil milý, a ona je duchem jinde. Nebo se prostě herci špatně vyspali.

Nebo se špatně vyspali diváci. Jsou pasivní, nevstupují do komunikace, na nic nereagují, jen čekají. V páté řadě sedí dvě dámy a celou dobu si polohlasem šuškájí nebo rozsvěcují mobily. V poslední sedí pět mladíků, kteří se rozhodli představení rozložit... Samozřejmě, že nejvíc záleží na inscenátorech – ti musí nabídnout. Ale na divácích neméně – ti musí být otevření přijímat.

Důvodů toho, proč jednou tak a podruhé naopak, může být tisíce, leckdy nezbatelných.

Problém je, že vidíme představení, ale hodnotíme inscenaci. Jenže máme-li daný divadelní kus posoudit, doporučit ho někomu nebo někam, je vždycky nutné hledat za představením inscenaci. Inscenace je záměr, plán, vize, koncepce, jež se z velké části zhmotňuje fixně, „jednou provždy“ vypracovaným textem, scénografií, hudbou a samozřejmě i herci nalezeným pojetím postav v jednotlivých situacích, základní mizanscénou, nastaveným žánrem, stylem... Závisí však také na řadě věcí proměnných – neboť definitivně se zhmotňuje a dotváří (či nedotváří) až v konkrétním provedení jednotlivých představení všemi účinkujícími v jejich momentální kondici, rozpoložení a schopnosti souhry, s nemalým podílem nevypočitatelných náhod, štěstí či smůly.. To vše v souznění (či nesouznění) s diváky v jejich momentálním složení a naladění tady a teď, v daném místě a dané chvíli. Rozdíly jednotlivých představení mohou být nebetyčné.

Zrádnost divadla pramení v jeho hlavní, jedinečné a nenahraditelné hodnotě: že jde o umění živé, aktuální, kontaktní a proměnlivé, v každém představení vždy znovu završené (či nezavršené) bezprostřední a autentickou komunikací herců s diváky, která díky oběma stranám v dostatečné síle a účinnosti vznikne či nevznikne. Není to film, v němž se ten či onen záběr může zopakovat dvakrát, třikrát, desetkrát, a vybrat ten nejzdařilejší. Zato je to jedinečné neopakovatelné setkání živých lidí teď a tady a nikdy stejně.

Luděk Richter

Čím to, že jednou inscenace funguje báječně a podruhé to až taková sláva není? V čem spočívá ona zrádnost divadla?

To je zvlášť zajímavá záhada. Kdyby tak existoval nějaký fungující manuál! Co jsme se nad tím napřemýšleli... Ta proměnlivost asi souvisí se změnou energie herců, nebo taky diváků, někdy spokojeně sedí jako putičky... Anebo se neohlídá, necítí a nebuduje rytmus představení. Což taky může mít své důvody. Pak je tu asi spousta detailů, na kterých představení také stojí, a ty se můžou vytratit nebo zborit: například soustředění na okamžik, načasování, významová pauza, důraz na něco, povolení gestiky těla, souhra herců, která nevyjde. Může toho asi být hodně. Amatérské divadlo také zdaleka nehraje tak často jako profesionální a nemá ten důležitý čas na ukotvování, ladění, zkoumání situací. Zdá se ale, že i tak může v trochu nedokonalém amatérském divadle v leckteré chvíli vzniknout něco překvapivě nového. Kolikrát i v představení, nad kterým si rveme vlasy.

Blanka Šefrnová

Myslím si, že zrádnost divadla v tomhle není. Naše inscenace, napoprvé žádná velká sláva nebyvaly, ale postupně se stávaly lepšími a pro nás příjemnějšími. Skoro bych řekl často. Alespoň o něco... Možná, že v tom jistou roli hrával můj životní divadelní optimismus, protože nebyl jeho, už bych dávno zůstal jen u řemesla a knížeč. později, doufám, že ještě u ryb. U mě je to asi obráceně. No...

Karel Šefrna

Nedávno jsem viděla na Letní Letné představení s kolegou, který je viděl podruhé. Říkal, že den předtím hráli úplně stejně, ale lidé to tak dobře nepřijímali. Představení bylo na pokraji meditace, obraznosti a hry se dřevem. Lidé se dokonce smáli i na místech, které ve mně smích vůbec nevyvolávaly – taky není člověk ten, aby se zavděčil lidem všem. Pak jsem se šla podívat blíž k jevišti, a věřím, že pokud bych seděla blízko všemu dění, brala bych to zase úplně jinak. Řekla bych, že důležitým fenoménem pro to, aby se vše dařilo, je určité prostor. Budu hrát vždy trochu jinak v hospodě, v parku nebo v příjemně vlnivém prostoru, kde jsme schopni zachytit každý detail. A může jít o tutéž inscenaci, pokud snese takové prostorové rozdíly. Zrádnost je taky v tom, že nezachytíme diváčkou náladičku a začneme trvat na všem, co jsme si jako tvůrci přichystali. Místo, co bychom diváky „vlákali“ postupně do svého „doupěte“, aby se jim chtělo být s námi. A nechali se od nás „navigovat“, ale měli dost svobody, aby s námi „prožitkem pohybovali“ svobodně. Je to kumšt, ale někdy se prostě můžeme s diváky minout a ani nevíme proč. To nám ale pak zase může pomoci k zamyšlení, jestli je sdělné to, co zamýšlíme. Tomu se pak říká „placená zkouška“ a ta je k nezaplacení. Anebo se jako diváci mineme s herci a ani nevíme proč... Já se pak řídím systémem tonoucí se stébly chytá... – aby ten čas nebyl tak zbytečný.

Mirka Vydrová

Nenazvala bych to „zrádností“, spíš „pozoruhodností“. Co je živé, to je v pohybu a proměně. Divadlo je živá bytost. Kéž jsme také tak živí.

Hanka Voříšková

Je to zrádnost, nebo kouzlo? Obraz, film, architektura i socha jsou statické. Mění se u nich jen ten, kdo se dívá. V divadle se ale proměňují obě strany současně.

Nálada herců naráží na energii publika a naopak. Výsledkem je rovnice o mnoha proměnných, jejíž výsledek určuje i samotný žánr. Při komedii herci potřebují okamžitou reakci. Pokud v sále vládne těžké ticho místo smíchu, inscenace umírá. Naopak u těžkého dramatu je největší odměnou hrobové, napjaté ticho, ze kterého mrazí. Herec trpí, když slyší kašláním v komorních pasážích, šustění bonbónů nebo vidí zářící

displeje telefonů. Zklame ho i vlažný, zdvořilostní potlesk ze setrvačnosti. Naopak ho vybičuje upřímný aplaus, ze kterého sálá skutečná katarze.

Zcela specifickým světem je představení pro děti. Dětský divák nezná společenskou etiku. Nedá herci nic zadarmo. Pokud ho hra nebaví, začne se vrtět, povídat si nebo se otočí zády. Když ale inscenace funguje, děti reagují s absolutní, čistou divokostí a křičí nadšením.

A co dospělý divák? Když jde na stejnou inscenaci podruhé, už nečeká, jak to dopadne. Ztrácí moment překvapení, ale získává nadhled. Najednou si všímá skrytých detailů, promyšlené scénografie nebo jemné mimiky a podtextu v hlase herců. Navíc se s odstupem času mění i sám divák. Inscenace, která mu ve dvaceti přišla cizí, ho ve čtyřiceti může emočně rozdrtit. Přináší si totiž do hlediště vlastní prožitě životní zkušenosti.

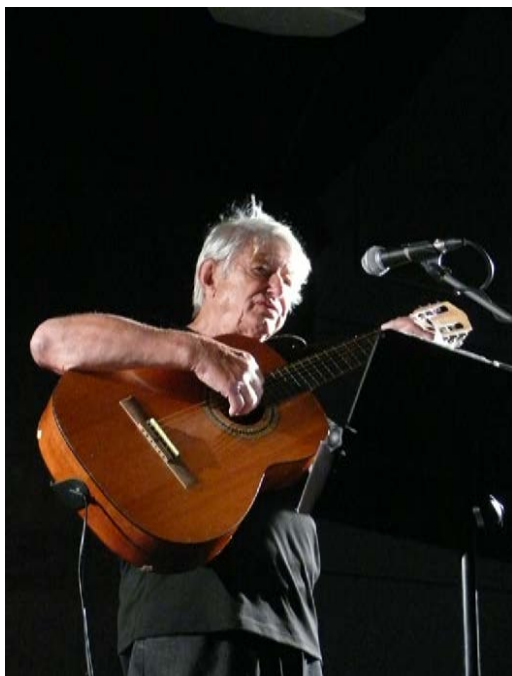
Stejně jako na koncertě nebo při tanci – v divadle se zkrátka hraje vždycky jenom teď a tady a pokaždé pro někoho trochu jiného.

Bohumila Plesníková

Upřímně řečeno, NEVÍM. Nevím, proč někdy inscenace funguje a někdy ne. Je to něco mezi nebem a zemí. Asi když se hercům a divákům nepodaří naladit na stejnou vlnu a ty důvody mohou být různé. Třeba jiná očekávání, únava, nesoustředěnost, nějaké osobní trápení nebo zdravotní indispozice... Může se i stát, že to herce přestane bavit a v tu ránu to prostě nikdy fungovat nebude.

Tereza Machková

RECENZE



CÉČKO Svitavy: K.Č. – Příběhy
(autor: Karel Čapek, Petr Mohr a Karel Šefrna, režie: Michal Kadlec, P. Mohr a K. Šefrna)

Karel Šefrna. Člověk, který udělal pro české (a nejen amatérské) loutkové divadlo tolik, jako málokdo jiný. Na Loutkářské Chrudimi poprvé před čtyřiašedesáti lety – to ještě se svitavskou Jitřenkou, respektive Malým divadlem, po roce 1970 s Céčkem, za celou historii Loutkářské Chrudimi jejím nejčastějším účastníkem. Nebylo to jedno Céčko, ale sedm či osm Céček: lidé se střídali, přicházeli, odcházeli, umírali i se rodili. Zůstával Karel Šefrna. Ale i ten se měnil, stejně jako jejich divadlo: od nezávazných komedií typu Ostrova splněných přání přes hloubavého Šťastného prince a Zlatovlásku, nonsensového Edvarda, básnivý Trakař, Bramborové řádky či Pátou

knoflíkovou díрку a nostalgicky ohlíživou Lišku Bystroušku až po meditativní koncerto-divadla posledních let, v nichž se střídá divadelní obrázek s písňovým komentářem a dalším obrázkem a dalším... – a hlavní tóninou je melancholicko-filosofické bilancování.

Právě takové jsou i K. Č. – Příběhy: juvenilní pohádka patnáctiletého Čapka, tři jeho parafrázované povídky o vymodleném fotbalovém zázraku, člověku, který uměl létat, a o človičkovi, jemuž z kapsy vypadl nenávidný anonym, adresovaný právě autorovi; k tomu pár citátů a věcných informací, úryvek milostného dopisu a spousta písniček. Nejsem si úplně jist, jak se to vše skládá dohromady člověku, který toho o Karlu Čapkovi až tak moc neví. Ale dýchá z toho láska k němu i hřejivá atmosféra pěti chlapů, kterým je spolu při vínku, kytáře a Čapkovi dobře.

Naivistické obrazy i punkové marionety mají své kouzlo. Otázkou arciť je, co mohou v inscenovaných povídkách loutky zahrát: modlíciho se školáka Smutného? autora, který najde na zemi anonym od prozedšího staříka? A tak jedinou vskutku loutkovou akci se stává snový let pana Smutného a při/přestřihnutí jeho nití, aby "létal", jak se má. Nejsem si také jist, jak s Čapkem souvisí opakovaný ústřední motiv "jakmile začnou platit pravidla, žádné zázraky se nekonají", a jak moc ta posmutnělá melancholie v setrvalé pomalém temporytmu postihuje Karla Čapka, člověka, jehož život nebyl vždy radostný, ale on sám radostný byl a radostně žil. Člověka, který udělal pro českou literaturu a český národ tolik, jako málokdo jiný. A Céčko věří, že zásluhy se ctít mají a snaží se vzdát poctu Karlu Čapkovi a vyjádřit svůj vztah k němu poctivou inscenací, po svém a tak, jak umějí. Kdyby nic jiného, zaujme upřímností oné snahy i onoho vztahu. (LR)

DIVADELNÍ SPOLEK SCÉNA Kralupy nad Vltavou: Berta RTG: Jako bych viděla svou smrt (autorky: Pavlína Maloy Řezáčová a Magdalena Čechlovská, režie P. Maloy Řezáčová)

Wilhelm a Berta. On povzbuzován rodinou míří k vědecké kariéře, na jejímž vrcholu bude objev paprsků, nazvaných po něm rentgenovými, ona směřována rodinou k úloze úslužné manželky a servírky v rodinné kavárně. Jenže zápal pro poznání je



u obou stejný. Rozdíl je v tom, že Berta ho může naplňovat jen pokoutně ve volných chvílích nebo když zaslechne diskuse studentů nad kávou. Wilhelm si ji všimne, zaujme ho, obdivuje její zápal i znalosti, ale ona dlouho odolává žádosti o ruku poukazem na třídní rozdíl. Když nakonec kývne, stane se manželovi nejen „běžnou“ oporou, ale i iniciátorkou, směřující jeho výzkum i aplikaci až k té ruce, kterou mu dá pro první rentgenový snímek lidského těla, takže inscenátoři nakonec položí otázku, zda by se ony paprsky neměly jmenovat i po ní a kus Nobelovy ceny neměl patřit i jí.

Tři herečky a jeden herec, vedeni režisérkou (v civilu vědeckou pracovnící), inscenují příběh prostředky hereckého a loutkového divadla. Herci představují krom vedlejších postav kolektivních obrazů postavy obou manželů v situacích, kdy mohou být sami sebou a cítí se komfortně, loutky (půlmetroví řezbovaní manekýni) Wilhelma a Bertu v okamžicích, kdy se tak necítí a mají potřebu se za svou vnější, loutkovou podobu tak trochu schovat, nabídnout svůj vnější stylizovaný obraz a v jisté nadsázce předvést komické vyznění takové snahy. Herectví, které je jejich vlastní disciplinou, je autentické, jen lehce demonstrativní. Loutkoherectví je náznakové, zaměřuje se na komickou nadsázku a vhodně kontrastuje s citovějšími momenty hereckými. Používá se i občasná stínohra, vycházející z dobových fotografií, v projekci vidíme i řadu vzorců a na scéně různé přístroje, ba i tu katodovou trubici, představující také přelévání milostného náboje mezi oběma hrdiny, především však samu podstatu vynálezu, s níž nás inscenace jaksi mimoděk seznamuje, a jenž nám už přes sto třicet let pomáhá.

Nevšední a novátorská tematika vědeckého objevu, téma účasti žen na vědecké práci, vzhled do životních osudů konkrétní dvojice a nápadité a citlivé zpracování toho všeho jsou hlavní přednosti sedmdesátiminutové inscenace. (LR)

DIVADLO KJÓGEN Brno: Kaki jamabuši / Horský asketa zlodějem tomelů; Kučimane / Papouškování (tradiční japonské frašky, režie: Šigejama Šime)

Po dvacetiminutové přednášce o historii a zákonitostech tradičního japonského divadla s jeho zvýrazněnou neiluzivní znakovostí odehraje trojice (za plného stavu prý čtveřice) mužů středního věku v náležitých kostýmech v jinak prázdném prostoru jeviště dvě frašky. V té první majitel sadu předstírá, že vidí v mnichovi kradoucím ovoce na jeho stromě toho či onoho živočicha, nutí zloděje příslušné zvíře napodobovat tak dlouho, až mnich spadne; ten však vzápětí přelstí majitele, jenž ho musí odnést a starat se o něj. V druhé jde o nepřeložitelnou slovní hříčku, vinou, které sluha chápe rozkazy svého pána dané jemu jako rozkazy, jež má on dát pánovu hostu, jehož tak naprosto zdecimuje.



Mluva je silně stylizovaná jak co do kondenzovaného, úsečného jazyka s ritualizovaným opakováním některých replik, tak co do „neutrálního“ akustického provedení. Jak je v orientálním divadle běžné, stejně stylizované a významově přesně určené je i pohybové vyjadřování, jež odráží kulturní vzorce své doby i místa. Inscenace je nepochybně řemeslně přesně vypracovaná a v mnohém zábavná.

Otázkou je, jak ji vnímat. Jako praktickou, až „dokumenární“ informaci o specifickém exkluzivním druhu divadla – čemuž nasvědčují i přednášky před oběma fraškami a mezi nimi? Nebo jako výlučnou, ale svou funkcí běžnou divadelní produkci, určenou k pobavení? V druhém případě je tu hned další otázka: čím se to bavíme, čemu se to smějeme? Chci věřit, že se smějeme na stejných místech jako diváci japonští. Ale smějeme se témuž? Smějeme se samé podstatě komických situací, o což zjevně v původním záměru japonských tvůrců šlo? Nebo podobě jejich pro nás tady a teď poněkud naivního obsahu i podání v jazyce i mimickém podání? Mnohé, čemu se smějeme, totiž dozajista zdrojem smíchu původně být nemělo. Je to podobné, jako když se v nepovedených prvorepublikových pimprlových hrách smějeme Kašpárkovi, který třikrát řekne, co by chtěl udělat, co udělá (případně i co právě dělá) a pak ještě co udělal. Zatímco v původní intenci japonské frašky šlo dozajista o obřadný až rituální způsob divadelního sdělování, do našeho vnímání se chtě nechtě vkrádá parodický nádech. (LR)

DRAK Hradec Králové: Proměna (scénář podle povídky Franze: Kafky Tomáš Jarkovský a Jakub Vašíček, režie: J. Vašíček)

Stoletá Kafkova povídka o Řehoři Samsovi, jenž se jednoho dne probudil a zjistil, že se proměnil v brouka, láká divadelníky k inscenování častěji než mnohá jiná jeho díla. Zjevně odráží něco velmi živého v citění moderního, neřku-li postmoderního člověka.

Interpretace této bizarní situace se v jednotlivých inscenacích výrazně různí. Drak v úpravě svých uměleckých šéfů ji pod vlivem Kafkovy biografie interpretuje jednoznačně jako výsledek střetu s despotickým otcem, jemuž se nedokáže postavit pasivní matka, zatímco jediná sympatizující bytost, sestra, uniká útekem. Korunou této interpretace a poukazem k jejímu autentickému východisku je pověsný Kafkův dopis otci.

Drak inscenuje povídku v speciálně vytvořené čtvercové místnosti, v jejímž středu tkví strohá postel, kolem níž sedí v jediné řadě diváci, v jednom rohu je komoda s gramofonem a v čelní stěně jsou dveře, po většinu času zamčené – zpočátku zevnitř, záhy zvenčí. Občas jimi vklouzne jako jiskřička souznění sestra s jídlem, jednou matka, zatímco čím dál víc běsnícího otce vidíme jen ve stínohře prosklených dveří, v níž synovi vyčítá nevědky. Řehoř prakticky nepromluví, vše, co vnímá a cítí, vidíme s ním díky live-kameře, již má nasazenou jako čelovku, a obraz se promítá na protilehlých bočních stěnách místnosti: zvětšením deformované detaily jeho těla, citacemi otcovských výtek popsané údy a trup, z pohledu snímanou tvář sestry, relikvie předchozího života, vytahované z krabice pod postelí i zvětšený stín běsnícího otce, jehož vidíme ve dveřích také ve stínohře. Řehoř je téměř pořád kdesi dole, při zemi, na posteli či pod ní. Až v samém závěru se vznese ke stropu a osvobodí z role, která mu byla určena.

Loutkové to není prachvůbec. Dobré ano. Inscenace silná svou niterností, pocitem vyloučení z lidského společenství a uvězněním mezi čtyřmi stěnami domova, který se stal žalářem. (LR)

HOP-HOP Ostrov: Frkos (předloha: Pavel Kohout, dramaturgie a režie: Irena Konývková)

Ostrovský Hop-Hop vedený Irenou Konývkovou je nepochybně nejvýraznějším představitelem moderního svou podstatou realistického hereckého divadla hraného dětmi. Její odchovanci bývají pro tenhle náročný druh divadla nebývale dobře vybaveni, a i ve vypjatých situacích vyžadujících individuální výraz působí věrohodně. Hodnověrné, přesvědčivé herectví devíti starších školních dětí je společně s řadou dílčích nápadů v kolektivně vytvářených obrazech největší kvalitou inscenace i tentokrát. Jde o veliký kus poctivé, dovedné a poučené práce. Tomu, aby se stala silným diváckým zážitkem, ale dle mého názoru brání dvě věci.

Tou prvou je samotná předloha. Kohoutova pohádka Říkali mu Frkos vypráví o dvou malých dětech, které zachrání před kocourem kosáčka vypadlého z hnízda, a ten pak pod dozorem své matky a za jejího vyprávění starých pověstí kosích dospěje až k odvaze odletět z klece mezi své.

Předloha je silně prodchnutá lyricky rozevlátou poetikou šedesátých let od pohrávání si se slovy a vršení synonym až po rozvolněnou kompozici vkládání a navlékání korálků dalších a dalších vyprávění na nit' rámcového příběhu, přičemž jejich provázanost s hlavní linií příběhu je takřka nezbadatelná a působí jen jako snůška nápadů spjatých motivem kosů – a s výjimkou vyprávění o tom, jak se kosi naučili létat, ani to ne.

Není tak docela jasné, zda hlavní dějová linie a s ní i téma celku se týká záchrany kosáčka dětmi nebo kosciciny výchovy, jež ho vyvede z klece a umožní mu stát se skutečným kosem. I v téhle druhé linii, která zabírá po expozici rodiny tři čtvrtiny textu (v nichž se už záchranářská rodina s výjimkou posledního odstavečku neobjeví) však ona čtyři mámina vyprávění pověstí, jež jsou jejich obsahem, nevytvářejí žádnou konzistentní cestu ke kosáčkově záchraně. Vyplývá z nich totiž, že kosáček má hezky jíst, pěkně se mýť, dobře poslouchat maminku a nemít strach z létání.



I zdůvodnění vložení těchto vyprávění do děje působí jako nahodilost či autorská svévole: „Ale už druhý den ... kosáček začal zlobit! Že nebude papat.“ – a hned je proč vyprávět o tom, „proč musí kosi hodně jíst“. Nebo jinde: „Snad že právě sprchlo a svět byl blýskavě čistý, napadlo mámu se zeptat: A už ses, kosáčku, dneska myl?“ – což je důvod vyprávět Pověst o zlém činu kosa Špekosa čili Proč se musí kosi dobře mýt. Poněkud krkolomné myšlenkové konstrukce se vyskytují i v samotných pověstech: proč jsou kosové na světě? – to, co mají jako jediní na světě, je zobák (?) – proto jsou předurčení k tomu udržovat čistotu (?) – totiž odstraňovat housenky, žížaly, larvy, brouky a jinou havěť (!) – což je musí naučit starý kos, který ještě pamatuje, jak se lovili kocouři...

Z látky tak amébní a rozbíhavé je těžké budovat „dramatický“ děj, jenž v divadle musí být přeci jen pevnější, sevřenější, kompozičně přehlednější, spějící odněkud někam.

Druhý problém je pak inscenační, respektive režijně-scénografický. Zmíněná dvoj-kolejnost příběhu „záchranářské“ rodiny a roviny ptačí vyžaduje i adekvátní prostředky. Inscenátoři volili pro plán lidí provedení herecké, pro plán ptačí loutky (byť s odkrytými, viditelnými loutkoherci). Pro soužití herců a loutek na jevišti je ale už kvůli disproporcii velikosti vždy klíčové řešení „společného“ prostoru. Je to především prostor herců, do něž loutky vstupují? Nebo prostor loutek, k němuž herci přistupují? Bere si herec do svého prostoru loutku, nebo vstupuje loutka do jeho prostoru? To nejsou slovní hříčky, nýbrž závažné otázky k řešení. Malá loutka je v prostoru herců ztracená, velký herec v prostředí loutek hromotlucky nepatřičný, odjinud.

Irena Konyvková v souladu se svým viděním projektovala inscenaci do velkého prostoru kukátkového divadla, v němž z provaziště visí tři skupiny dlouhých bílých stuh, evokujících klec, a za střední z nich ještě pruh bílého plátna; zbytek je „scénograficky“ vytvářen z těl deseti černě kostýmovaných herců. Herci odcházejí do a přicházejí z bočních šál a zadního prospektu, čímž ještě zdůrazňují rozlehlost prostoru – to, že je stále celý ve hře. Tím spíš se v něm pak ztrácí malíčké, nepřilíší čitelné loutky ptáčků (i kocourů), které jsou převládány i herecky prováděnými starými pověstmi kosími, a do pozadí tak ustupuje i malý kosáček se svým tématem. Z loutkového partu skutečně fungují jen zvětšené nožky kosů, kráčející po mostě nebo stoupající po schodech; nejpůsobivější jsou kocouři oči světlý baterek na stínovém plátně.

Jistě by pomohlo dynamicky dotvářet rozdílné prostory pro loutku a pro herce světlem, scénograficky překomponovávat prostor pro jednotlivé plány a situace, pracovat koncepčně s hloubkou prostoru nebo něco jiného... Předcházet by však v každém případě mělo rozhodnutí, o čem se vlastně hraje: zda je hlavní příběh a téma zachraňující lidské rodiny, nebo historie na nohy (nebo snad „na křídla“) se stavějícího ptáče – a v čem mu k tomu pomáhají ony pověsti. (LR)

KOCOŮŘI, Lužánky-SVČ Brno: Peccatum parvum aneb Napravování omylů

(autor: Daniil Ivanovič Charms, scénář a režie: Monika Jelínková, Marcela Plíhalová a soubor)

Barvitá inscenace plná nápadů, silných obrazů i efektů je složená z textů D. Charmse a životopisných údajů zejména o tragickém závěru jeho života, zakončeného smrtí v sovětském kriminále, kde prostě „zemřel v únoru 1942“. Tak jako se plácnutím zabije moucha nebo mávne rukou nad „debilem“, který vletěl pod tramvaj či nad jinými bezcennými jedinci v sovětském režimu, kde důležitý není lidský život, ale jeho radostná parodie v přednášených básničkách a prolhané propagandě.

Desetičlenný soubor čtrnácti až patnáctiletých mladých lidí rozehrává v přesné a efektní groteskní nadsázce tragikomické obrazy velikášského a zároveň přízemně ubohého sovětského a žel i postsovětsko-ruského vidění světa a místa člověka v něm. Základem jsou kolektivně utvářené obrazy, kořeněné ovšem i momenty výrazného individuálního herectví, to vše doplněné efektními svítícími lebkami a podsvěcováním vlastních tváří baterkami.

Nejsem si jist, zda k vnitřně silnému sdělení jsou nutné až tak drasticky doslovné prostředky, a také zda není na úkor skutečné působivosti vlastního divákova poznání doslovnost užití Putinova jména jak v banální satirické variaci Jožina z bažin, tak v závěrečné deklaraci. Chápu však, že mladí lidé tohoto věku mají potřebu vyjádřit se jednoznačně, výslovně a razantně.

Ne úplně jasná je hlavní tématická linie – to, zda je běh Charmsova života vůdčí linií děje, nebo jen společně s jeho literárními dílky jedním ze střípků širšího obrazu sovětsko-ruské reality a snad i mentality. Tato neujasněnost vede k rozeklanosti konce – či přesněji několika konců za vrcholem Charmsovy smrti.

Ani to však nic nemění na tom, že jde o silnou a velmi potřebnou inscenaci. (LR)



NA HOLOU Hořovice: Nobody (autor a režie: podle filmu Jima Jarmusche Dead Man Ludvík „Říha“ Řeřicha)

Starý známý hořovický soubor Na holou, jak ho vídáme už téměř dvacet let: skvělé scénografické nápady s pečlivě až hračkářsky propracovanými detaily a pečlivým výtvarným zpracováním scény i loutek v jeho kouscích, sahajících od lyrické pohádky přes horory až po nejčastější parafráze filmových vesternů.

Herec s kufrem vstoupí na scénu, rozhlédne se, otočením cedulky promění šipky východ – východ na západ – východ a hned víme, kam směřujeme: Westward Ho! He-

recký part se promění v loutkový, přijede mašinka, sedmicentimetrová marioneta Williama Blakea nastoupí a přidáním dvou oken jsme opět ve velkém vlaku, z jehož oken čtveřice herců pálí puškami i revolvery po bizonech; mašinka zastaví a když odjede, osamělý Blake kráčí kolem vesternových pididomků do kanceláře šéfa Dickinsona, jenž na herce shlíží z velkého portrétu v pozadí... ..bezmála scénografické orgie nápadů, vrcholící před koncem obřím ptákem se zobákovitou maskou a křídly, jež se téměř nevejdou na jeviště. Zkrátka starý známý Ludva "Říha" Řeřicha a jeho Na holou.

Žel i s jejich starou známou bolestí dramaturgicky ne zrovna účinně zpracované kompozice a chybějícími proporcemi i akcenty fyzických a slovních akcí, jež by sdělily účinně nejen sám příběh, ale i žádoucí významový přesah. A následně i s bolestí režijní, která by onu dramaturgii realizovala ve viditelné, slyšitelné a srozumitelné podobě. Bez toho sledujeme přehlídku, poskládanou z desítek báječných, ale často zbytných, málo významných a funkčních scénografických i akčních detailů, které poněkud těžkopádně, trhaně a někdy až popisně převyprávějí základní děj, prokládaný moudrý indiána Nobodyho, jehož titulní význam (a s ním i téma celku) mi poněkud uniká. Stejně jako žánr: titěrné loutky střídající se s insitním herectvím ukazují ke groteskní parodii, zatímco Nobodyho filosofování, Blakeova melancholie a zejména závěr s mystizující smrtí-pohřbem v lůně jezera jako by směřovaly k dojímavé baladě.

Mám Ludvíka a jeho soubor rád už pro jejich zařatou snahu dělat divadlo podle svého. Je mi jasné, že je to vidění v obrazech. Ale divadlo probíhá v čase, v němž se vytvářejí trochu jiné spojitosti jiným způsobem, a to nelze nerespektovat. Aby nám nemuselo být líto té obrovské práce, energie a scénografického i výtvarného talentu, které nezazáří tak, jak by mohly. (LR)



RADOST Strakonice: Golem (autorská inscenace Kryštofa Branda, Marie Holkové a Mikuláše Smetany s občasným přispěním Jakuba Jílka)

Vlevo v pozadí stůl s kupami knih, uprostřed vpředu na zemi deska s hroudou hlíny, vzadu od podlahy až ke stropu široký pruh bílé látky. Za stolem muž v kaftanu. Lidé žádají o zastání, o pomoc, naléhají, že slovo je málo, je třeba síly... – a rabí tedy uhněte Golema. Síla je žádaná, žádostí přibývá, Golem roste, neohlíží se vpravo vlevo...

Síla, nebo slovo, či chcete-li duch – to je téma pětice či šestice mladých lidí. Inscenace úsporná, neokázalá v prostředcích, ale silná v myšlence i působivosti. V době válek, kdy síla zbraní, násilí a války zabírají čím dál větší prostor, kdy se zdá, že pravdu má ten, kdo má sílu, otázka vedoucí k zamyšlení.

Zpracovat by ještě bylo potřeba jak na působivé jednoznačnosti významů, tak na jejich hloubce. Jistá rezerva je ještě ve vypracování či prohloubení mluvního výrazu postav. A za úvahu stojí i kostýmní ztvárnění rabího, jehož klobouk (nadto nošený doma v pracovně) není zcela zřejmým označením svého nositele. Přesto: inscenace je to krátká, ale má co říci.

A přiznejme si: moc loutková inscenace to není. Hromada hlíny, z níž je vyhněten Golem, „jedná“ jen tím, že roste v podobě stínu, jak se blíží k na zemi položenému reflektoru a tím i k divákům. (LR)



RADOST Strakonice: Pět'ův Ro(c)k (autor: Jakub Jílek a soubor, režie: J. Jílek)

Manželská dvojice rockerů s kytarou a klávesami nás uvítá a rozjíždí svou show. Jejich malý Péťa se tak suverénně ve světě necítí: coby pěticentimetrový pidišpalíček jde dlouhatánskou ulicí mezi paneláky a svištěcími auty. Nejistota a jakýsi ostych mu brání hrát si s holčičkami na hřišti. Je sám. Rodiče vyrazí na roční turné do Austrálie a Péťa je poslán k dědečkovi na venkov. V cizím, neznámém prostředí se děsí morany, kterou kdovíproč hází do řeky, i agresivních slepic, od nichž má přinést vejčka. Naštěstí je tu děda, který večer, co večer přináší jistotu svou pohádkou, dušičkovým steskem po babičce ukotví svět malého kluka a dá plynutí času řád. Místní děti Péťu přijmou a vtáhnou mezi sebe, proletí se s drakem a nahlédne, jak běží rok i život. Když pozve dědu na vánoce domů, může mu říci, že už se nebojí: není sám, našel své místo ve světě a sebe sama. Ale neřekne to tolika slovy – těmi se tu totiž šetří.

Scénu tvoří čtyři nižší čtvercové praktikáby, které herci v mezihrách přemísťují do řady zajímavých seskupení, vytvářejících podivuhodnou paletu významů i emotivních vjemů. K tomu pár rekvizit: postýlka, „trubková“ prolézačka, kurník, papírový drak či strom, proměňující se s ročními obdobími od bohaté koruny přes žlutnoucí a padající listí až v zimní holou kostru. Krom tří herců – rodičů a dědečka – jsou ostatní postavy loutkové: pěticentimetrový špalík na drátě, třiceticentimetrový manekýni vedení zezadu (nesmyslně dlouhým) kolíkem v hlavě a poloplošné slepice.



Hraje mladá, sotva střední generace a teenageři strakonické Radosti a jediný starší představitel dědečka. A hrají – s loutkami i bez nich – výborně. Neokázale, pokorně, citlivě, a přitom barvitě a plnokrevně. Což je jistě i zásluha režie, která jim našla takové prostředky, díky nimž působí s tím, co umí, jako by uměli vše.

Nesentimentální a ve své prostotě hluboce emotivní inscenace pěti mladých žen a tří mužů by mohla „soutěžit“ s nejednou inscenací profesionálních divadel – a vyhrála by. Výsledkem je působivá inscenace o cestě ze samoty a nejistot, o hledání odvahy, kamarádů, svého místa ve světě a sebe sama. Obdivuhodná právě v jejich věku, který dává city, citovost a citlivost nerad na-

jevo. Inscenace, jaká se nevidí každý den a kterou stojí za to vidět. Nabízí spoustu zajímavých otázek.

Rezervy?

Obtížná role showmanských rodičovských rockerů, kteří musí být vnějškově přepjatí, ale nesmí překročit hranici přehrávání, v níž se obraz šmíry hrozí proměnit v šmíru, potřebuje ještě přesnější kalibraci.

Ta větší se týká tahu inscenace. Zvláštní, magický tah drží i velmi malé děti při sledování děje s otevřenými pusami. Ztrácí se však po kulminaci tématu při nalezení venkovských kamarádů, protože další dění není tématicky navázáno – jako by v něm už nešlo o moc víc než v poklidu předvést průběh zbytku roku. Nalezení tématicky podložených motivací pro ně by tuhle rezervu dokázalo vyřešit.

A pak je tu ještě otázka poslední: co ti rodiče? Zmizeli z Pětova života? Pochopili něco? Nebo ten jejich rok vyšel na prázdno? (LR)

ŘÍŠE LOUTEK Praha: Kominická pohádka (autor a režie: Martin Trecha)

Jednoduchá „pohádka“ o potýkání se kominíka s babkou, jejíž kočka mu brání v čištění komínu, je pojata jako skororakvičkárna, složená z jednotlivých gagů, spojených jednoduchoučkou zápletkou s minimem slov a místy reprodukováným hu-

debním doprovodem, jenž ji staví do poněkud honosnějších rovin, než této grotesce náleží. Scénu tvoří otáčecí dům, na němž, v němž a kolem nějž se vše odehrává. Postavy jsou ztvárňovány manekýny s mapetovitými pusami a několika plošnými loutkami. Krom obou protagonistů, kominíkovy štětky a bílé kočky, jež po průletu komínem zčerná, tu vystupuje ještě hejno ptáků, několik černočerných skvrn a neméně temných bouřkových mraků.



Všichni tři herci – dvě ženy a jeden muž – mají smysl pro přesný tempo-rytmus, jenž tento žánr vyžaduje, a hru s loutkou. Inscenace má švih a děti radostně kvitují dynamické akce. Je jen trochu delší, než útlý obsah unese, a proto působí časem poněkud zdoluhavě. Ku prospěchu by bylo hospodařit s možnostmi loutek a fórký, které jsou hlavní náplní děje. Nejen co do nadužívání mapetového klapání pusami a zobáky loutek, jež se brzy vyčerpá a stává nezajímavým, ale především ve stavbě celku tak, aby se všechny nápadky nevyčerpaly hned na začátku a bylo co nového přidávat a kam gradovat.

Za vyjasnění by stály i výchozí vztahy kominíka a jeho štětky, jakož i babky a její kočky, a především

dvou hlavních postav: dělají si od začátku zlobné naschvály, nebo konflikt vyplyne až z rozdílných zájmů ve vznikajících situacích?

Inscenátoři by se také měli rozhodnout, zda chtějí prostě jen přehrát groteskní rakvičkárnu, nebo má jít o „divadlo na divadle“, čemuž napovídají zcizení, v nichž se herci dohadují, jak co hrát či jak pokračovat. Má-li jít o druhou možnost, měla by to inscenace exponovat od začátku a zcizení by se měla objevovat průběžně až do konce a mít i nějaké vyústění či závěr.

Buď, jak buď jde o sympatickou poctivou inscenaci, která pobaví a stojí za vidění. (LR)

ŠTĚKÁTKO Opava: Zlobivé pohádky (na motivy Zuzany Pospíšilové scénář a režie: Daniel Kollmann)

Po stranách dvoje štafle, uprostřed látkou překryté žehlicí prkno, k tomu plošné látkové loutky, mapetovití maňasové, hadroví manekýni a šest či sedm holek a kluků většinou středního školního věku.

Inscenace má dva dva klady: evidentní hravost a smysl pro humor skupinky různě starých dětí a funkční, slušně zvládané loutky. Hravost je jev efemérní: dneska je, zítra může vyprchat; lze jen doufat a hledat cesty, jak ji vždy znovu nabudit.

Problém inscenace je kvalita předlohy. Jednak ve svých kvalitách literárních, jednak v tom, kolik toho nabízí či nenabízí pro hru loutkami. Prvá ze tří pohádek je o zlobivém klukovi, který všem na potkání říká, jací jsou oškliví, hloupí..., až mu to ve snu skupina mapetovitých strašidel oplatí a on se obratem polepší. Druhá je o zlobivém míči, který si dělá, co chce a přivádí tak do potíží kluka i jeho rodiče, čímž je poučí, že všechno může být jinak, než se jim zdá. V třetí pohádce o parádivé kočce se titulní Míca předvádí před trojicí kocourů tak dlouho, až z ní veškerá paráda spadne a kocouři peprně zhodnotí parametry na zemi ležící nahé kočky. „A pak už se Míca nikdy neparádila.“ Řešení všech tří pohádek si žádá přepracování – schází jim nejen mravně přijatelné vyústění, ale i divadelní pointa: spíš skončí, než vyvrcholí. (LR)



TŘI BOTY Třebotov: To se může stát každému?! (autor: Miloš Macourek, dramtizace a režie: Václava Makovcová a Jana Barnová)

Sedmnáct malých dětí kolem první třídy nastoupí na jeviště, na němž stojí tolikéž barevných stoliček (k nimž časem přibude ještě pár drobnějších rekvizit) a odehraje tři Macourkovy pohádky. V té O makarónech, které šly na procházku, jich nejprve sedm stojí v pozoru natěsnáno v žlutých tričkách v pomyslné krabici, než na sebe hodí rozevláté italské pláště a kloubouky, aby osvobodily sedm svých vařených kolegů. V pohádce Barborka a cucavé bonbony se až na červenavou titulní hrdinku všichni promění ve dvě řady bělostných zubů, než jeden po druhém vypadají následkem její mlsnosti. Jen Modrý hrnec, který rád vařil rajskou omáčku se objeví v celé své reálné kráse, zatímco většina dětí se stane utíkající červenou omáčkou. Na jevišti je po celou dobu jistí jedna z jejich vedoucích s akordeonem, jímž pomáhá udržovat temporytmus a dynamiku inscenace.

Inscenace je to živá, hravá, děti autentické a přitom herecky tvárné, bohatě naplňující situace, jež hrají a o nichž vyprávějí. Působí na jevišti svobodně, samozřejmě

a přes svůj nízký věk suverénně. To, že takovýto celek je dílem vzniklým z pouhé přirozené hravosti dětí, je samozřejmě jen zdání. Obě režisérky pro ně vymyslely a připravily tvar a jeho dílčí části, které si děti dokázaly osvojit, vzít je za své a v nichž se mohou cítit svobodně a pohrávat si s ním. Každý ví přesně, co má udělat a dělá to s pochopením proč dělá to, co dělá, a má z téhle „druhotné“ hry na jevišti radost. Sešla se dobrá pedagogická i umělecká, režijní práce, jejímž výsledkem je humorná



inscenace, kterou se baví i dospělí diváci, aniž by museli shovívavě přimhuřovat oči nad roztomilou nedokonalostí dětí

Vytknout lze snad jen trochu měkké pointy jednotlivých pohádek, jež refrén „to se může stát každému“ na konci každé z nich nenahradí; a za úvahu by stálo i zařazení nejméně rozvinuté pohádky o hrnci doprostřed či na samý začátek inscenace. Ale... (LR)

ŽUMPA Nučice: O třech bratřech a obřisku (autor a režie: Jakub Pilař)

„Hlavně jinak!“ je časté motto dospělých při inscenování pohádek. Jediný herec, stojící za bednou, jejíž pravá půle je zaplněna iluzivním kopcem s trávou (a časem i setrvale ležícími ovečkami) nám vypráví, jak dědeček sezval rodinu na pomoc s vyklízením horské chalupy, kde našel kufr plný nábytku (později se ukáže, že jde o zdrobnělý nábytek hračkový či loutkový) a knihu pohádek. Ty jsou ovšem příšerné, pro dnešní děti nehratelné, strašlivě kruté, takže musel tu, kterou zahraje, přeonačit.

Žil byl ovčák – dvacetimetrová židle (?), jenž měl ovečky – jakési drobné bílé útvary, položené do trávy kopečku. Našel si hezkou dívku – židličku s copy, vzali se a po chvíli ťukání o sebe se jim narodil kluk – pěticentimetrové štokrle, pak druhý a třetí. Rostli, takže štokrlata se zvětšovala až na patnáctimetrová. Přišla inspekce v osobě pana učitele – židle s katedrou, a požadovala, aby kluci chodili do školy, ale nic z toho nebylo, protože táta je učil sám. Naučil je, jak zacházet s ovci (jen o tom zabíjení na maso musel šeptat, aby ovečky neslyšely), řekl jim o Jestřábi louce, kde se budou mít ovečky dobře, a umřel. Kluci mají všelijaké špatné vlastnosti, tak máma pořídí každému psa, který mu se zlovykem má pomoci (?). První se jmenuje Dívej a je



to stolička s vypoulenýma očima, druhý Slyš s velkýma ušima a třetí Trhej s mohutnými zubisky. Když přijde sucho, máma pošle syny hledat Jestřábí louku. V hlubokém lese (jenž je na rozdíl od zobrazené nefunkční louky jen imaginární) pomohou Dívej a Slyš najít cestu a Trhej roztrhá ochlupenou stoličku – medvěda. Všichni se usídlí na Jestřábí louce, kde se jich však zmocní obřísko – herec s kulatým stolcem na hlavě, a v zámku ze tří stoliček reálné velikosti při-

nutí štokrлата, aby mu uvařila snídani, oběd a pivo k večeři. Princezna – ozdobná židle, strádající v podzemí bedny, jim poradí dát do snídani cibuli, již obr nesnáší, překořenit ovečky, které mu upečou, a místo piva mu nalít mléko, neboť obr je na laktózu alergický. A je po obřisku! Když chlapci najdou princeznu, která je po celou dobu viditelně pár centimetrů od nich, odvedou si ji na Jestřábí louku, každý si v blízké vsi vyhledá za nevěstu svou židličku a princezna schopného manažera – židličku skládací.

Tak se pohádka vylepšila.

Proč se k ilustraci vyprávění používají loutkoherecky nepříliš tvárné židle, štokrлата či stoličky neboli v čem spočívá jejich metaforický význam pro jednotlivé postavy? Protože je inscenátor našel v kufru na půdě. Mohl tam také najít pytel děravých bot nebo krabici prošlých léků. (LR)

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

TM – Tereza MACHKOVÁ, knihovnice a lektorka dramatické výchovy, Mračov

BP – Bohumila PLEŠNÍKOVÁ, učitelka LDO ZUŠ, Valašské Meziříčí a Bystřice pod Hostýnem

LR – Luděk RICHTER, režisér, divadelní teoretik, absolvent FF UK a DAMU, Praha

KŠ – Karel ŠEFRNA, loutkář, Svitavy

BŠ – Blanka ŠEFROVÁ, emeritní učitelka hudby ZUŠ, loutkářka, Svitavy

HV – Hana VOŘÍŠKOVÁ, výtvarnice, loutkářka, učitelka ZUŠ, Choceň

MV – Mirka VYDROVÁ, loutkářka, absolventka DAMU, Praha