



UDK 792.02(437.31) "199"

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/76-110

Povzetek

Članek preučuje medsebojno povezanost političnega in komičnega v češkem gledališču na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. Opredeljuje raznolike pristope, ki so jih zagovorniki različnih gledaliških generacij uporabljali za razmislek o perečih vprašanjih postkomunistične družbe v prvih letih družbene tranzicije. Avtorica zagovarja tezo, da uprizarjanje političnega na repertoarjih čeških gledališč ni bilo v tako zelo podrejenem položaju, kot pogosto trdijo. Številni gledališki ustvarjalci srednje in najmlajše »postmoderne« generacije so v uprizoritvah poskušali kritično komentirati status quo. Enega od teh poskusov članek tudi podrobneje analizira, gre za izjemno predstavo *Naši naši furianti* (Naši naši ošabneži) Petra Lébla, ki so jo leta 1994 uprizorili v Gledališču na balustradi v Pragi.

Ključne besede: politično, komedija, češko gledališče, devetdeseta leta, postkomunizem, Petr Lébl, *Naši naši furianti*, Gledališče na balustradi

Radka Kunderová je gledališka akademičarka. Pri raziskovanju in poučevanju se osredotoča na odnos med gledališčem in javno sfero, zlasti politično. Trenutno je zaposlena kot docentka na gledališki fakulteti Akademije za uprizoritvene umetnosti v Pragi. Na Inštitutu za gledališke študije na Freie Universität Berlin je bila raziskovalka s štipendijo Marie Skłodowske - Curie (2019-2022), kjer je vodila projekt »Redefiniranje avtonomnega delovanja: kriza češkega in nekdanjega vzhodnonemškega gledališča po letu 1989«.

radka.kunderova@damu.cz

Komično in politično v češkem gledališču po letu 1989

Radka Kunderová

Akademija za uprizoritvene umetnosti v Pragi, Češka

Komedija se na odru pogosto prepleta s političnim.¹ Kot meni teoretik kulture Vladimír Borecký, družbeni kontekst predstavlja neizogibno strukturno značilnost komičnega. Vsebinsko gledano, se komičnost nanaša na družbeno in kulturno stvarnost, vključno z različnimi družbenimi statusi, razrednimi, rasnimi, etničnimi in narodnostnimi razlikami, pri čemer se pogosto opira na polarizacijo med večvrednostjo in manjvrednostjo (143). V študiji se osredotočam na vprašanje uprizarjanja takšne polarizacije na odru, pri čemer tovrstne procese konceptualiziram kot uprizarjanje političnega. Pri tem se opiram na koncept politične filozofije Chantal Mouffe, ki politično opredeljuje kot »izraz določene strukture razmerij moči« (17), politiko pa razume kot »nabor praks in institucij, prek katerih se vzpostavlja red« (9). V študiji analiziram, kako v gledališču uprizarjajo določena razmerja moči, povezana z aktualnimi družbenimi in političnimi vprašanji, katere estetske strategije, vključno s komičnimi, uporabljajo, in kako to učinkuje na občinstvo.

Pri študiji primera se sklicujem na češko gledališče z začetka devetdesetih let, se pravi v času družbene tranzicije po letu 1989. Pri tem analiziram vzajemno razmerje med političnim in komičnim pri uprizarjanju novonastalih čeških iger pa tudi v t. i. »postmodernih« čeških uprizoritvah z začetka devetdesetih let (rabo izraza »postmoderno« v češkem okolju pojasnim v naslednjem delu članka). Pri tem podrobneje analiziram uprizoritev *Naši naši furianti* (Naši naši ošabneži), ki jo je režiral Petr Lébl, »postmodernistični« *enfant terrible* češkega gledališča devetdesetih let, premierno pa so jo uprizorili leta 1994 v Gledališču na balustradi v Pragi. Kmalu po razcepitvi Češkoslovaške se je Lébl odločil za uprizoritev kanonične igre iz 19. stoletja *Naši furianti* (*Naši ošabneži*), pri čemer je šlo za komentar češkega narodnega značaja.

¹ Članek zgoščeno obravnava teme iz poglavja knjige Radke Kunderove, ki bo izšla pri založbi Routledge. Študija delno temelji na raziskavah, ki jih je avtorica opravljala v okviru projekta, ki je prejel sredstva iz programa Evropske unije za raziskave in inovacije Horizon 2020 v okviru sporazuma o štipendiji Marie Skłodowske - Curie št. 837768.

Ponovni premislek o političnem v češkem gledališču po letu 1989

Kot v številnih drugih državah nekdanjega vzhodnega bloka je konec osemdesetih let tudi na Češkoslovaškem gledališče imelo pomembno opozicijsko vlogo. Vse večji delež čeških gledaliških ustvarjalcev je postajal vedno bolj sovražno nastrojen do avtoritarnega režima v državi in kritiko so prikrito izražali tudi v produkcijah, pri čemer so nezadovoljstvo najpogosteje sporočali »med vrsticami«, npr. z metaforami, da bi se tako izognili cenzuri. Zdi se, da je prodemokratska družbena vloga gledališča vrhunec dosegla leta 1989, v času tako imenovane žametne revolucije, s katero so zrušili prevlado komunistične partije. Takrat so gledališki ustvarjalci sodelovali pri oblikovanju porajajoče se demokratične javne sfere s tem, ko so razglašali stavke (v sodelovanju z univerzitetnimi študenti), organizirali demonstracije in sodelovali pri ustanavljanju gibanja, ki je kmalu postalo vodilno prodemokratsko politično gibanje. Pozneje so se nekateri povzpeli na visoke politične položaje – tak je bil primer dramatika Václava Havla, nekdanjega disidenta, ki so ga leta 1989 izvolili za predsednika Češkoslovaške.

Neposredno po revoluciji je na češkem gledališkem repertoarju prišlo do prave poplave uprizoritev prej prepovedanih iger. Najpogosteje so premierno uprizarjali prav igre Václava Havla. Tako so na primer leta 1990 njegove igre uprizorili kar v sedemnajstih gledališčih (Vodička 557). Tak repertoar je veljal za zelo politično angažiranega, saj so ga razumeli predvsem kot kritiko pravkar strmoglavljenega režima.

V skladu s trenutno prevladujočo linijo v zgodovinopisju je na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja prišlo do dramatične spremembe položaja češkega gledališča: gledališče se je soočilo s finančnimi težavami in z upadanjem števila gledalcev, zato se je prenehalo zanimati za družbena in politična vprašanja. Tako se običajno govori o krizi češkega gledališča, ki je v veliki meri izgubilo politični vpliv (Vodička 557–560). Zgodovinarji trdijo, da je gledališče na začetku devetdesetih let začelo težiti k bolj dobičkonosnemu zabavnemu repertoarju in dramaturgiji intimnih tem, ki so jih pogosto uprizarjali v okviru tako imenovane »postmodernistične« estetik. Po tej različici dogodkov naj bi se češko gledališče po letu 1989 odtujilo od javnih vprašanj in izgubilo nekdanjo zmožnost oblikovanja širših družbenih diskurzov.

Vendar sama trdim, da položaj uprizarjanja političnega v repertoarjih čeških gledališč ni bil tako nepomemben, kot pogosto slišimo.² V resnici so si številni gledališki ustvarjalci prizadevali zapopasti in kritično reflektirati nove družbene razmere.

² Več o tem polemičnem mnenju v: Kunderová, »Crisis«.

Politično in komično v nastajajočih čeških igrah

V novonastalih igrah se je politično običajno prepletalo z različnimi oblikami komičnega. Besedila, ki so vključevala poudarjeno komično razsežnost, so bila celo uspešnejša od drugih. Morda največji uspeh na začetku devetdesetih let, kar se tiče kritiških odzivov in števila ponovitev, je dosegla uprizoritev igre *Blaník* (Blaník), ki sta jo napisala Ladislav Smoljak in Zdeněk Svěrák, premierno pa so jo uprizorili leta 1990 v gledališču Jára Cimrman. Igra je delno nastala že na prelomu med letoma 1988 in 1989, dokončala pa sta jo po spremembi političnega režima (Šťastná 16). Temelji na igrivi demistifikaciji češke nacionalne legende o blaniških vitezi, ki naj bi sestavljali vojsko junaških bojevnikov, ki počivajo na gori Blaník in so vedno pripravljeni prijezditi ven ter rešiti češki narod, če bi bil ta ogrožen. V igri viteze in druge češke predstavnike prikazujejo kot navadne ljudi, večinoma konformistične, oportunistične in na smrt nedejavne. Poleg tega tudi češkega narodnega svetnika svetega Vaclava predstavita kot egoističnega, lenega in večinoma odsotnega vladarja. Čeprav sta avtorja kritiko prvotno uperila proti razmeram pod komunističnim režimom, je bila ta še vedno aktualna. Uprizoritev je tako ohranjala večplastno komiko, ki se je začela s plebejskim, skorajda vulgarnim humorjem, končala pa z zelo intelektualnim. Po mnenju kritika Josefa Hermana je bilo mogoče predstavo razumeti bodisi kot esej o filozofiji češke zgodovine ali pa kot preprosto kabaretsko komedijo. Po njegovem mnenju se je občinstvo odločilo za drugo možnost: »[N] epriljubljenost na to, da bi izluščili navezave, najverjetneje predstavlja obrambni mehanizem proti nevarnosti, da bi prepoznali sami sebe v Cimrmanovi tipologiji čeških značajev« (4).³ Po Hermanovem mnenju občinstvo ni bilo pripravljeno sprejeti kritike, ki je naslavljala njihove lastne slabosti, in je bilo bolj naklonjeno zabavi na tuj račun. Prepričana sem, da je prav zato predstava postala tako izjemno priljubljena (saj je še vedno na repertoarju gledališča).

Podobne težnje občinstva, ki so mu lahkotnejše oblike komike ljubše od neusmiljene družbene satire, lahko zasledimo v recepciji cele vrste uprizoritev iz tistega časa, vključno z Léblovno igro *Naši naši furianti*, kot bom pokazala pozneje. V primeru druge zelo uspešne uprizoritve iz devetdesetih let, retro usmerjenega muzikala Karla Davida *Hvězdy na vrbě* (Zvezde na vrbi, premiera 1992), je zanimanje občinstva in tudi dobre ocene kritikov v prvi vrsti spodbudila predvsem nostalgija po »zlatih šestdesetih« v povezavi s preprostim satiričnim prikazom arogance in neumnosti predstavnikov nomenklature. Oboji so pozdravili⁴ tudi groteskni prikaz češke družbe po letu 1989 v predstavi *Nahniličko* (Srednje kuhano, premiera 1995), ki je temeljila na drami Jana Krausa. Po eni strani je uprizoritev vsebovala družbeno kritiko češke ozkoglednosti, nemoralnega vedenja v času komunizma, trenutnih mafijskih praks v

³ Iz češčine v angleščino prevedla RK.

⁴ Igra je leta 1994 zasedla drugo mesto na natečaju za nagrado Alfréda Radoka za najboljšo dramo.

podjetništvu itd. Kritik Vladimír Just je cenil to razsežnost in trdil, da »je nesporno, da drugače kot pri večini drugih iger samoumevni absurd in grotesknost kot osnovni ton kot (generacijska?) gesta tu nista sama sebi namen, temveč služita neusmiljeni analitični diagnozi družbenih in človeških odnosov na način, ki ga je po novembru '89 doseglo le malo kulturnih projektov« (4). Po drugi strani pa zdi se, da je občinstvo še posebej uživalo v dostopnejši razsežnosti uprizoritve, ki je temeljila na farsičnem prikazu ostarelega zakonskega para, zatopljenega v ponavljajoče se banalne prepire, pri čemer je družbenokritična raven ostajala v ozadju.

Kot kaže humor, ki bi satirično obravnaval in preizpraševal temeljne značilnosti porevolucijske stvarnosti, v tedanji družbi ni bil ravno dobrodošel. Tej trditvi v prid govori tudi očitno pomanjkanje zanimanja kritikov in gledališč za igro *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů* (Vrtnice za Margareto ali Zabave revolucionarjev, 1990) izpod peresa Michala Wieveggha, ki je kasneje zaslovel kot romanopisec. V igri si je drznil neposredno po žametni revoluciji satirično prikazati vlogo, ki so jo pri tem odigrali študenti – večinoma so jih namreč poveličevali. V obliki konverzacijske (tragi) komedije je avtor kritiziral egoizem in osebne ambicije določenih študentov, ki so jih postavili nad skupno dobro, ter njihove porevolucijske prakse na čeških univerzah primerjal s početjem komunistov. Morda tudi zaradi intenzivnosti tovrstne kritike Wievegghova igra ni dosegla uspeha na natečaju za najboljšo češko igro, na katerega jo je poslal (Kubíčková 2009), odrsko uprizoritev pa je dočkala šele leta 2009.⁵

Pregled takšnih primerov iger, ki so z uporabo različnih registrov komičnega obravnavale aktualne družbene razmere, pokaže, da je občinstvo mehkejšim komičnim oblikam očitno dajalo prednost pred ostrejšimi, grotesko in satiro pa sprejemalo le, če sta bili uperjeni proti likom, s katerimi se gledalci niso identificirali ali simpatizirali z njimi. Če sledimo razmislekom o komediji Zdenka Hoříneka, se zdi takšen pristop povsem naraven:

Gledalec lahko potemtakem blokira lastno dojemljivost za komično izkušnjo le, če ta zadeva nekaj, kar ima za bistveno sestavino lastne osebnosti ali družbenega položaja: če očitno napada njegova najgloblja prepričanja, poklic ali življenjski cilj, status, politično ali kakšno drugo skupinsko pripadnost. (*Knjha o komedii* 204–205)

Po Hoříneku se je torej človek sposoben samemu sebi smejati le do neke mere, dokler to ne postavi pod vprašaj njegove lastne integritete. Kot kaže, so natanko v tem smislu tudi češki obiskovalci gledališč uživali v komični izkušnji le, dokler ta ni ogrožala njihove lastne integritete.

Poleg iger, ki so v pretežno lahkotnem tonu pretresale razmere v češki družbi, je prihajalo tudi do redkih poskusov precej resnejšega razmisleka o statusu quo. Te so

⁵ Na odru Reduta Narodnega gledališča v Brnu v režiji Thomasa Zielinskega.

spremljala velika pričakovanja gledališke srenje, saj so si močno želeli nove (resne) igre, ki bi osvetlila zapletene in zahtevne razmere po letu 1989 ter tudi občinstvu omogočila, da se orientira.⁶ A nemara so bile kritiške ocene novih iger prav zaradi pretiranih pričakovanj pretežno negativne in polne razočaranja.

Običajno so novim dramskim besedilom očitali, da so dihotomična in da na občinstvo ne učinkujejo z zadostno močjo. Na dan pete obletnice žametne revolucije je Narodno gledališče v Pragi premierno uprizorilo novo igro z naslovom *Nobel* izpod peresa priznanega dramatika iz osemdesetih let Karla Steigerwalda. V njej je upodobil aktualno češko družbo in opozoril na vprašanje, kako komunistična preteklost še vedno vpliva na sedanost in koliko moči imajo še vedno vplivne osebnosti preteklega režima. Dramatik je delo označil kot »komedijo«, vendar pa ta žanrska opredelitev ni bila povsem primerna. Po mnenju literarne zgodovinarke Milene Vojtkove je igra združevala elemente drame absurda, groteske, farse in satire ter vsebovala številne aluzije na dela Kafke, Havla, Albeeja in Ionesca. Raziskovalka trdi, da se je igra po jezikovni zgradbi približala antidrami, da ji je manjkalo dramske napetosti in da je temeljila na domnevi, da se je treba s preteklostjo sprijazniti in prevzeti odgovornost zanjo (35–36, 39).

Režiser Ivan Rajmont je v uprizoritvi sledil dramatikovemu videnju družbenih razmer kot kaotičnega razkroja, kar pa ni odpravilo slabosti igre. Čeprav so kritiki cenili napor, da bi obračunal s kontradiktornimi vprašanji časa, jih je večina kritizirala dihotomično obliko tako igre kot uprizoritve ter njuno površinskost. Kot je v recenziji zapisal Zdenek Hořínek: »Skupne aktualne probleme obravnava v tej banalizirani obliki, tako kot o njih vsak dan beremo v časopisih, brez globljega vpogleda ali posredovanja, ne da bi jih partikularno konkretizirala ali da bi zadeve prignala do skrajnih konsekvenc. Uprizoritev tako daje končni vtis nezaželenega protislovja: pereča vprašanja gledalca pustijo hladnega« (»Ještě jednou Nobel« 5).

Tudi občinstva uprizoritev očitno ni uspela pritegniti, čeprav so nastopali zelo priljubljeni igralci.⁷

S podobnim negodovanjem so sprejeli tudi naslednjo nestrpno pričakovano uprizoritev – igro *Podivní ptáci: tragikomedie* (Čudaški ptiči: tragikomedija, premiera 1996) Antonína Máše, še enega dramatika, ki se je uveljavil že v osemdesetih letih. Tudi tokrat so igro uprizorili v Narodnem gledališču v Pragi. Igra je nihala med naturalizmom in simbolizmom ter brez poudarjenega smisla za humor izpostavljala kontrast med pokvarjenim, skorumpiranim svetom postkomunističnih medijev, umetnosti in gospodarstva na eni strani ter zasebnim, dokaj osamljenim življenjem

⁶ Takšna pričakovanja so izrazili npr. na razpravi gledališnikov, ki jo je leta 1994 organiziral predsednik Václav Havel (»Od českého divadla«).

⁷ Uprizoritev je na repertoarju zdržala le eno leto in imela 23 ponovitev (spletni arhiv).

na vasi, ki jo obdaja tolažilna narava, na drugi. Tudi ta igra je komunistično preteklost prikazovala kot vpliven dejavnik v sedanjosti. Tako se je na primer protagonist z zgovornim imenom »Aleš Hrdina« (Aleš Junak), soočil s kritiko lastnega sina Marka zaradi javnega zavračanja okupacije Češkoslovaške leta 1968:

ALEŠ: [...] Česa vse človek ne naredi za zadovoljen nasmeh svojih otrok.

MAREK (nenadoma divje popade): Na primer, da odpove službo pri časopisu, potem pa izpolni res bedasto uradno anketo in v njej zapiše, da se ne strinja z vkorakanjem čet.

ALEŠ (togo): Pardon! Z okupacijo domovine.

MAREK: Moja komunistična domovina. Neverjetno junaštvo, gospod Hrdina. Si res tako zelo spoštoval tiste komuniste, da si zaradi njih zapravlil dvajset let življenja?

ALEŠ: Spoštoval sem samega sebe, Marko, ne njih. [...]

MAREK: Otrok mora odrasti v dobrih razmerah in brez pomanjkanja, oče.

ALEŠ: Prej nisem vedel tega, Marko, prisežem. Jaz bedak sem nekoč mislil, da te danes ne bi mogel pogledati v oči, če bi se takrat obnašal kot kurba. (Máša 80)

Takšen prikaz tedanjih družbenih razmer se je kritikom zdel zgrešen, zato so uprizoritev strastno zavrnilo kot črno-belo, zagrenjeno in brez stika z resničnostjo. Kritik Josef Mlejnek je tako zapisal:

Ne trdim, da našega trenutnega specifičnega »vesolja« ni mogoče podvreči kritiki s tem, da določene postulate priženemo ad absurdum ali da opozorimo na brezčasne vrednote, ki se jih v končnem obračunu bojimo, čeprav se jim ne moremo izogniti. Ne trdim, da bi morali kaj takega že vnaprej izključiti kot ideološki konstrukt, pa najsi bo z desne ali z leve, in da ni stvar umetnosti, da navidezni in resnični kaos trenutnega »prevrednotenja vrednot« pokaže v bolj univerzalnih očiščih, kot so navodila, kako čim hitreje »pridobivati«. Vendar pa to (niti pomotoma) ne velja za Máševe *Čudaške ptiče*. Pri njih pogrešam vsaj minimalno stopnjo depersonalizacije, pri likih, ki se še obnašajo ne tako, kot da bi jih zajemal »iz življenja«, pa ni zaznati niti najmanjše sledi elementarne verodostojnosti, kaj šele da bi pri njih lahko zasledili kak drobec promocije ali usodne tipizacije. (188)

Jasno je, da kritik pozdravlja kritiko lakomnosti dobičkov češke družbe, vendar je v Máševi igri ne najde, in sicer predvsem zaradi povsem neprepričljivih likov. Tako predstava ni pritegnila ne recenzentov ne občinstva.⁸

Če te primere posplošimo, vse kaže, da so češki kritiki resda pozdravljali ostro družbeno kritiko na odru, vendar estetska kakovost iger, ki so jih pisali predstavniki starejše generacije, ni zadostila merilom kritikov. V takšnem kontekstu se zdi pomanjkanje navdušenja občinstva nad temi igrami logično – gledalcev pač niso pritegnile uprizoritve slabše umetniške kakovosti.

⁸ Uprizoritev je bila na repertoarju približno leto in pol, imela je 29 ponovitev (spletni arhiv).

Najmlajša generacija gledaliških ustvarjalcev, ki jo običajno označujemo kot »postmoderno«, je k uprizarjanju češke družbe pristopila drugače. Izraz »postmodernizem« je postal v češkem gledališkem diskurzu dokaj razširjen sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja kot terminološka izposojenka iz teorij arhitekture in literature in pogosto so jo uporabljali za označevanje novih dekonstrukcijskih tendenc, ki so se pojavljale v delih amaterskih gledaliških skupin Doprapo, Pražská pětka in Ochoťnický kroužek. Skupine, ki so jih označili kot »postmodernistične«, na odru običajno niso izrecno obravnavale političnih vprašanj, kar je bilo deloma tudi posledica še vedno obstoječe cenzure. Zato se je te porajajoče se estetike prijela oznaka apolitičnosti (Kunderová, *Eroze autoritativního diskursu* 95–100), ki se je obdržala vse do začetka devetdesetih let, ko so se nekdanji amaterski režiserji uveljavili kot pomembne osebnosti češkega profesionalnega gledališča. Poleg Jana Antonína Pitínského in Vladimíra Morávka mednje spada tudi Petr Lébl.

Češko »postmoderno« gledališče na splošno povezujemo z mešanjem žanrov, formalnimi eksperimenti, poudarjanjem sloga in metafore ter z dekonstrukcijo tako zgodbe kot koherentne interpretacije predstav. Kar se tiče komičnih vidikov, so pogosto navajali ironijo, igrivost in parodijo.⁹ Kot kaže, se številne značilnosti češke »postmoderne« gledališke estetike v veliki meri skladajo z atributi postdramskega gledališča, kot ga je proslavil Hans-Thies Lehmann v svoji knjigi (1999).

Čeprav v primerjavi s prej omenjenimi gledališkimi ustvarjalci manj neposredno, so predstavniki »postmoderne« generacije vendarle razmišljali tudi o statusu quo z začetka devetdesetih let. Režiser Jan Antonín Pitínský je tako napisal igro *Pokojíček* (Sobica, premiera 1993), tragično grotesko z elementi grozljivke in psihološke drame (Hruška 596). Igra predstavlja odnose v izrojeni družini, nefunkcionalno komunikacijo med člani in dobesedno smrtonosno delovanje toksičnih vzorcev starševstva na potomce. Odvratni družinski portret bi lahko razumeli tudi kot sinekdoho postkomunistične češke družbe, v kateri mlado generacijo muči dediščina komunistične preteklosti. Petr Lébl, ki je režiral krstno uprizoritev dela Pitínského, je igri dodal številne reference na sodobno življenje, na primer plakat Michaela Jacksona na steni v dekliški sobi, s tem pa še poudaril navezavo igre na trenutno družbeno stvarnost.

Še pomembneje je, da je Pitínský tudi avtor igre *Buldočina aneb Nakopnutá kára* (Buldoštvo ali Brčni voz, premiera 1995), v kateri je podal razmislek o porajajoči se kapitalistični dobi devetdesetih let (Pitínský, »Autorská poznámka« 905). Za to je uporabil obliko grozljivki podobne ljudske igre, ki je temeljila na drastično groteskni komediji, ki je Čehe prikazovala kot skrajno pohlepne, krvoločne in neodgovorne ljudi, ki živijo v sprevrženem svetu brez moralnih omejitev. Uprizoritev je režiral Vladimír Morávek, še en pomemben predstavnik češkega »postmoderne« gledališča, izvedli

⁹ Tovrstne oblike komike navaja tudi anglofonska literatura o »postmodernizmu«, npr. dela Linde Hutcheon (Gantar 75).

pa so jo v slogu sejemskega gledališča, ki je temeljilo na groteski, ljudskem humorju pa tudi na potujitvenih učinkih (Korejs 5). Premierno so jo uprizorili na studijskem odru nekega češkega regionalnega gledališča in v nasprotju s *Sobico*, ki je bila uprizorjena v priznanem gledališču Divadlo na zábradlí v Pragi in so ji recenzenti peli hvalo, ni vzbudila posebne pozornosti.

Če povzamemo, »postmoderna« generacija, kot kaže, ni zanemarila refleksije sodobnih družbenih vprašanj, vendar je pri tem uporabljala bolj stiliziran in figurativen jezik kot starejša generacija. Toda kritiki običajno niso bili pozorni na politične razsežnosti »postmodernih« produkcij, saj so se osredotočali na njihovo estetsko raven.

Komično v nasprotju s političnim v Léblovih uprizoritvi *Naši naši furianti*

Če v tem kontekstu pogledamo Léblovo uprizoritev *Naši naši furianti*, se izkaže, da gre verjetno za najočitnejši in najpomembnejši »postmodernistični« poskus kritičnega komentarja sodobne češke družbe z začetka devetdesetih let. Zato bomo podrobneje pretresli, kako je Lébl uprizarjal politično in kakšno vlogo je pri tem igralo komično, saj se je njegov pristop bistveno razlikoval tako od pristopov režiserjev starejših generacij kot tudi od Léblovih »postmodernističnih« sodobnikov.

Na splošno lahko v Léblovih estetiki brez težav izpostavimo številne značilnosti, ki jih Lehmann navaja v *Postdramskem gledališču*, zlasti vizualno dramaturgijo, nehierarhijo, simultanost, gostoto znakov, preobilje, muzikalizacijo in telesnost. V nasprotju z večino »postdramskih« režiserjev pa Lébl dramskega besedila ni dekonstruiral – ravno nasprotno, na podlagi natančnega poglobljenega branja je običajno razvil številne igrive, pogosto medbesedilne asociacije in aluzije.

Léblovo delo je teoretično obdelalo več čeških teatrologov, v prvi vrsti Zdeněk Hořínek (»Metafora a metonymie«) in Jan Císař (»Setkání dvou věků«). Vendar so politične vidike Léblovega dela vse do pred kratkim večinoma spregledali (gl. Lukáš). Ne tvegamo dosti z domnevo, da je bil odnos Petra Lébbla do vladavine komunistične partije precej kritičen. Ni bil zgolj po naključju dejaven udeleženec revolucionarnih dogodkov na Praški gledališki fakulteti (Lébl in Král 64–65), kjer je novembra leta 1989 režiral prodemokratični happening *Žádné násilí* (Brez nasilja) (Lukáš 127). Na začetku devetdesetih let je Lébl odkrito izpovedal svoje stališče glede odnosa med gledališčem in politiko. Tako je v nekem intervjuju povedal: »[Č]e kdo razglaša, da se ukvarja s političnim gledališčem. To je tako, kot bi rekel, da modro barvo dela modro« (Lébl in Tučková 27). To potrjuje, da je politično razsežnost dejansko štel za sestavni del gledališča, čeprav so njegovo delo le redko dojemali kot takšno. Lahko pa

domnevamo, da prav njegova uprizoritev *Naši naši furianti* razkriva to stališče jasneje kot druge režije.

Léblova odločitev za uprizoritev igre *Naši furianti* je bila odraz družbenopolitičnega ozračja zgodnjih devetdesetih let prejšnjega stoletja. Očitno se je namera uprizoritve te igre porodila na začetku leta 1993, neposredno po razcepitvi Češkoslovaške in ustanovitvi neodvisne Češke republike (Prchalová). Lébl se je odločil za kanonično igro iz 19. stoletja, ki jo je v realističnem slogu napisal Ladislav Stroupežnický in so jo premierno uprizorili leta 1887 v Narodnem gledališču v Pragi. Zgodba se odvija v češki vasici v 19. stoletju in se vrti okoli spora glede izvolitve novega nočnega čuvaja. Igra je satirični prikaz češke družbe, še zlasti čeških vaščanov, in izpostavlja njihovo trmoglavost, ozkoglednost in napuh. Premiera leta 1887 velja za kontroverzno (*Dějiny českého divadla III* 219–220), saj je dramatik spodkopal idealizirano, pastoralno podobo češkega podeželja, ki se je izoblikovala v času češkega narodnobuditeljskega gibanja v 18. in 19. stoletju.

V gledališkem listu je Petr Lébl v uvodu citiral prvega predsednika Češkoslovaške Tomáša Garrigua Masaryka, ki je Čehe pozval, naj prepoznajo in popravijo svoje napake ter odpravijo »dolgotrajno ozkoglednost, ki pesti življenje našega naroda« (1). V sodelovanju z dramaturginjo Lenko Lagronovo je Lébl izvirno dramsko besedilo priredil (Stroupežnický, Lagronova in Lébl), režiral uprizoritev in zasnoval tudi scenografijo. V uprizoritvi je sledil sarkastičnemu pogledu na češko identiteto Stroupežnickega, ki ga je še okrepil ter dodal aktualne reference na trenutna družbena in politična vprašanja. Priredba je izpostavljala tudi nemoralnost podeželske skupnosti: v izvirniku iz 19. stoletja tako vodja vaškega sveta med krivolovom ustrelil zajca – se pravi zajca kot žival; v Léblovi uprizoritvi pa je po nesreči ustrelil človeka z imenom Zajec, skupnost pa se odloči, da bodo umor prikrili pred policijskimi preiskovalci. Tako vaščani postanejo sokrivci hudega zločina, in ker si delijo to skrivnost in krivdo, se njihove skupnostne vezi še dodatno okrepijo. To bi lahko namigovalo na analogijo med sprevrženo lojalnostjo vaše skupnosti na odru ter korupcijo in zločinskimi praksami, ki so spremljale transformativne družbene procese v devetdesetih letih, zlasti v zvezi s privatizacijo državne lastnine.

Lébl je pri režiji uprizoritve uporabil več različnih estetskih strategij, povezanih s komičnim. Zdeněk Hořínek je tako opredelil naslednja načela: medbesedilnost, citatnost, ironijo, hiperbolo, blasfemijo in parodijo ter vse skupaj povezal s »postmodernizmom« (»Naše furiantství« 4), zato je povsem očitno, da se je politično na odru intenzivno prepletalo s komičnim. Lébl je na primer dekonstruiral mite o češki veličini z ironiziranjem več običajnih emblemov češke nacionalne mitologije, vključno z legendo o blaniških vitezi. Vendar je to počel drugače kot gledališče Jára Cimrman. V Léblovi uprizoritvi je ena glavnih oseb, vojaški veteran Bláha, predstavljala

enega od blaniških vitezov. Oblečen v težak srednjeveški oklep, je utelešal neroden in anahronističen lik, čigar komičnost so še stopnjevali številni fizični ekstempori. Lébl je parodično uporabil tudi husitsko vojno pesem iz 15. stoletja »Ktož jsú boží bojovníci« (Kdor ste božji bojevniki), citat iz simfonične pesnitve »Má vlast« (Moja domovina) skladatelja Bedřicha Smetane iz 19. stoletja.¹⁰ Obe pesmi veljata za pravi ikoni pri izgradnji češke nacionalne identitete.

Poleg tega je režiser izzval tudi podobo češke družbe kot nacionalno in rasno homogene. Poudaril je judovsko poreklo likov gostilničarja in njegove žene, ki sta na odru celo zapela češko himno, kar je spet imelo komičen oz., bolje rečeno, tragikomičen predznak, saj je gostilničar melodijo zaigral na vrčke za pivo. Lébl je enemu osrednjih likov, glavnemu svetniku, dodal tudi nekaj replik v nemščini, kar je namigovalo na nemško prebivalstvo, ki je pred letom 1945 živelo na Češkem, ali pa na obdobje nemške prevlade v češki kulturi med 16. in 19. stoletjem pod oblastjo Habsburške monarhije. Uprizoritev se je dotaknila tudi rasnega vprašanja: v manjši vlogi vaškega učitelja je Lébl zasedel temnopoltega igralca, rojenega v Gvineji Bissau, s čimer je izpostavil vprašanje rasne pluralnosti pa tudi problem odnosa Čehov do drugačnosti in tujcev. V tistem času je bila ksenofobija vse prej kot redek pojav, deloma tudi zaradi štiridesetletne izolacije države od etnično bolj raznolikih zahodnih držav.

Leta 1999 je češka sociologinja Jiřina Šiklová podala komentar razmer v češki družbi v devetdesetih letih, ki je precej v sozvočju s problemi, ki jih je v predstavi uprizoril Lébl:

Čehi se bomo morali hočeš nočeš navaditi na življenje z ljudmi različnih ras, običajev in veroizpovedi. Morda je ravno strah pred vsem, kar je tuje, razlog, da vztrajamo pri ohranjanju tradicionalnih odnosov med moškimi in ženskami v okviru modela družine. [...] Na nek način se tak odnos ne razlikuje kaj dosti od stališč islamskih skrajnežev. Vsaka skupina želi strniti vrste, ko se počuti ogroženo, svojo »drugačnost« pa poudarja s pomočjo različnih simbolov.

In prav takšne simbole je Lébl v uprizoritvi obravnaval s precejšnjo mero ironije.

Poleg tega je v predstavi – tudi s pomočjo navzkrižne zasedbe moških in ženskih vlog – izpostavil vprašanje ženskosti in družbenega položaja žensk pa tudi nekoliko nejasnega razmerja med spolnimi identitetami. Lébl je vprašanje ženske emancipacije umestil na presečišče več perspektiv. Dvoumno uprizarjanje ženskosti v uprizoritvi je bilo povezano z dejstvom, da postavljanja ženskega elementa v igri v ospredje ni bilo mogoče razumeti ne kot absolutno podporo ne kot feministično gesto. Takšen pristop k političnemu bi lahko označili kot dekonstrukcijo, saj je vpeljal in uprizoril dinamično tekmovanje različnih perspektiv in nazorov.

V vsakem primeru pa je bilo, kot vse kaže, politično že samo dejanje opozarjanja na

¹⁰ Več o glasbi v Léblu uprizoritvi v: Cvrčková 2016.

vprašanje družbenega položaja žensk, še posebej če upoštevamo družbeno klimo na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. V češkem javnem diskurzu so bila feministična vprašanja takrat še precej zapostavljena, čeprav nekaterih ključnih problemov, recimo družbenega položaja žensk, še zdaleč niso dorekli. Na začetku devetdesetih let so ženske zaslužile 25 odstotkov manj kot moški in ta neenakost se je odražala kljub spremembi režima (Havelková 202).

Z drugimi besedami, Lébl je v uprizoritvi brez dvoma obravnaval pomembna družbena vprašanja tistega časa. Leta 1994 je bil med prvimi, če ne celo prvi gledališki ustvarjalec, ki je ksenofobijo, vprašanje spolov in družbeni položaj žensk umestil v javno razpravo. Toda koliko je javna sfera sploh zaznala Léblv inovativni prispevek k javni razpravi? Lahko domnevamo, da je mlajše občinstvo razumelo Léblova prizadevanja, vendar ob branju recenzij uprizoritve *Naši naši furianti* hitro postane jasno, da so recenzenti večinoma bodisi povsem spregledali družbeno in politično poanto uprizoritve ali pa ji niso pripisovali večjega pomena.

V recenzijah so se namreč večinoma ukvarjali z estetskimi vidiki in vprašanjem, ali je Léblova »postmodernistična« priredba v skladu s kanonično predlogo Stroupežnickega. Politične elemente so komaj omenili, če že, pa so bile te pripombe precej bežne in nejasne. Eden redkih, ki je v objavi opredelil tako politične kot komične razsežnosti uprizoritve, je bil kritik Petr Pavlovský: »[Léblova uprizoritev] je polna groteskne, boleče komike, ki zadene cilj kot bombardiranje« (10). Vendar kritik ni navedel, katero tarčo naj bi Lébl zadel. V drugih primerih so bile pripombe o družbenokritični ravni produkcije površne in površinske. Izbiro temnopoltega igralca s tujim naglasom so omenili le mimogrede kot nekakšno objestno gesto ali celo zgolj kot šalo. Le redki recenzenti so v tem prepoznali referenco na pojav tujih delavcev, imenovanih »Gastarbeiter« (Pavlovský 10). Kar zadeva Léblovo izpostavljanje judovskega porekla določenih likov, je samo ena kritičarka, Jana Machalická, to dejanje mimogrede povezala s kritiko ksenofobije, vendar ni odobravalna načina, kako se je tega lotil, saj se ji je zdel preveč poenostavljen (4). Kar se tiče vprašanja ženskosti in feminizma, so kritiki sicer razpravljali o tem, da je uprizoritev izpostavila določene ženske like, vendar večinoma le bežno in nejasno. Nekateri so trdili, da je uprizoritev prikazovala matriarhat (Pavlovský 10), drugi pa, da »meče novo luč na razmerja med moško in žensko močjo v navidezno patriarhalnem redu« (Hořínek, »Platný pokus o klasiku« 9). Na splošno je očitno, da recenzenti niso resno razmišljali o družbeni in politični razsežnosti obravnavanih vprašanj. Toda zakaj je prišlo do tega?

V prvi vrsti menim, da večina kritikov ksenofobije, spolne identitete ali družbenega položaja žensk sploh ni imela za pomembne točke javne razprave. Kot kaže, je uprizorjanje takih vprašanj na odru ušlo pozornosti večine, kar bi lahko bila tudi

posledica dejstva, da so bila to v takratni javni razpravi postranska vprašanja.

Drugič, to opustitev pripisujem nepoznavanju inovativnih pristopov k obravnavi političnega v uprizoritvi s strani recenzentov. V komunističnem obdobju je bilo v češkem gledališču politično običajno izraženo v jasnih dihotomijah, vedno je šlo za »nas« proti »njim«, v Léblovi uprizoritvi pa je doseglo pluralistične, heterogene in dekonstrukcijske lastnosti.

Tretjič (v tesni povezavi tudi s prejšnjo točko), prepričana sem, da kritiki niso bili sposobni prebaviti političnega, kot so ga uprizarjali v postmodernističnem/postdramskem estetskem kodu, ki je bil še relativno nov in ga zato ni bilo tako lahko dešifrirati. Kot sem že omenila, je Lébl družbena vprašanja uprizarjal z visoko stopnjo dvoumnosti, zato jih je bilo težko prevesti v jezik ustaljenega diskurza.

Dvoumnost je še povečal lahkotni komični ton, ki je preveval večino predstave in za katerega se zdi, da je zasenčil kritičnejše plasti dela. To je bilo še posebej očitno, kadar je na predstavo prišlo manj izkušeno, izrazito podeželsko občinstvo (Erml 10). To je Lébllov prikaz družbe dojemalo prej kot duhovito trapast, ne pa kot grozeče skorumpiran in pokvarjen. Zdi se, da je občinstvo očarala živahnost na odru uprizorjene skupnosti, tako da je bil njihov smeh prej izraz praznovanja kolektivnega doživljanja v danem trenutku pa tudi manj problematične različice resničnosti in češke identitete. Ta navdušujoča komična razsežnost je pomembno prispevala k spletnju močnih vezi med igralci in občinstvom. Izkušnja živosti in povezanosti gledališča je vzbujala ugodje pri gledalcih in nemara oslabila njihovo pripravljenost na racionalno distanco, ki bi bila očitno nujna, če naj bi spodbudila dokaj neprijetno samorefleksijo.

Če pogledamo z drugega zornega kota, pa je takšna naklonjena recepcija morda spodbudila kritično refleksijo na splošnejši ravni. Kot pravi Hořínek, komedija nemudoma vključi določeno mero kritičnosti:

Komedija zagovarja naravne pravice življenja in smeši vsako manifestacijo, ki škoduje, pohablja, hromi ali ogroža življenje. Smeje se – sočutno – tudi temeljni človeški ozkoglednosti in nesposobnosti, ki je nasprotje radostne vitalnosti. [...] smisel manifestira skozi nesmisel, red skozi nered, polnost skozi delnost. [...] Humor kot odnos do sveta je v tem smislu hkrati tudi kritična vednost [...] in temeljno zagotovilo človeške integritete. (*Knjha o komedii* 145–146)

In nemara je takratno občinstvo najbolj potrebovalo prav krepitev lastne integritete v radostni skupni izkušnji gledališkega dogodka. Kar bi pomenilo, da je bila integriteta Čehov v tistem času precej ranljiva.

Če sklenem, Léblova uprizoritev dokazuje, da so kljub razširjeni zgodbi o apolitičnosti

češkega »postmodernističnega« gledališča v devetdesetih letih prejšnjega stoletja njegovi predstavniki politična vprašanja obravnavali na odru, čeprav ljudje tega niso vedno prepoznali in razumeli. V tem procesu je imela komičnost posebno vlogo, in če pogledamo razmerje komičnega do uprizarjanja političnega v širšem kontekstu tedanjega razvoja češkega gledališča, se zdi, da je bilo občinstvo bolj naklonjeno komičnim predstavam. Pri tem je precej prijaznejša, bolj konsenzualna oblika komičnega predstavljala sprejemljivejšo prizmo za razmislek o nedavni preteklosti in sedanjosti. Takšna perspektiva ni ogrožala integritete občinstva, kar je bilo očitno ključnega pomena.

Prevedel Jaka Andrej Vojevec.

Literatura

- Borecký, Vladimír. *Teorie komiky*. Hynek, 2000.
- Císař, Jan. »Setkání dvou věků.« *Svět a divadlo*, letn. 8, št. 2, 1997, str. 83–91.
- Cvrčková, Anna. *Naši furianti a hudba*. 2016. Karlova univerza v Prahi, diplomaska naloga.
- Dějiny českého divadla III*. Academia, 1977.
- Gantar, Jure. »The Death of Character in Postdramatic Comedy.« *Amfiteater*, letn. 10, št. 1, 2022, str. 66–78.
- Havelková, Barbara. »Genderová rovnost v období socialismu.« *Komunistické právo v Československu. Kapitoly z dějin bezpráví*, uredili Michal Bobek, Pavel Molek in Vojtěch Šimíček, Masarykova univerza v Brnu, 2009, str. 179–206, podatki navedeni po tabeli na str. 202, www.komunistickepravo.cz/kapitoly/07_179-207_komunistickepravo-cz_Havelkova_Gender.pdf. Dostop 15. mar. 2024.
- Hořínek, Zdeněk. *Knih o komedii*. Scéna, 1992.
- . »Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu (Petr Lébl – Vladimír Morávek).« *Divadelní revue*, letn. 13, št. 4, 2002, str. 37–43.
- . »Naše furiantství.« *Divadelní noviny*, letn. 13, št. 14, 2004, str. 4.
- Hruška, Petr, ur. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Academia, 2008.
- Kunderová, Radka. »Crisis?: Czech Theatre after 1989.« *Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives*, uredila Christopher Balme in Tony Fisher, Routledge, 2021, str. 133–142.
- . *Eroze autoritativního diskursu v české divadelní kritice v období tzv. přestavby (1985–1989)*. 2013. Masarykova univerza v Brnu, doktorska disertacija, is.muni.cz/th/ih2vr. Dostop 15. mar. 2024.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Divadelný ústav, 2007.
- . *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, 1999.
- Lukáš, Miroslav. »Tauridus jako politické divadlo?« *Divadelní revue*, letn. 26, št. 3, 2015, str. 127–134.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. Routledge, 2005.
- Šťastná, Markéta. *Odras českého mytu v divadelní hře Divadla Jára Cimrmana*. 2022. Univerza Palacký v Olomouci, diplomaska naloga.
- Vodička, Libor. »Drama.« *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, uredil Petr Hruška, Academia, 2008, str. 555–558.

Vojtková, Milena. »Karel Steigerwald: Pokus o analýzu autorského stylu.« *Divadelní revue*, letn. 7, št. 4, 1996, str. 31–40.

Šiklová, Jiřina. »Why Western Feminism Isn't Working in the Czech Republic.« *Feminist Theory Website: Feminism in Czech Republic: Part 4*, www.cddc.vt.edu/feminism/cz4.html. Dostop 15. mar. 2024.

Viri

Erml, Richard. »Na jedné lodi – s diváky.« *Literární noviny*, letn. 5, št. 18, 1994, str. 10.

Herman, Josef. »Včil jsme v řiti aneb Jsou tam a čekají?« *Scéna*, letn. 15, št. 26, 1990, str. 4.

Hořínek, Zdeněk. »Bedna bez tajemství.« *Divadelní noviny*, letn. 3, št. 21, 1994, str. 4.

—. »Ještě jednou Nobel.« *Divadelní noviny*, letn. 4, št. 3, 1995, str. 5.

—. »Platný pokus o klasiku.« *Lidové noviny*, 11. feb. 1994, str. 9.

Just, Vladimír. »Tápavé hledání stylu?: nad texty a jejich inscenacemi ze soutěže o Cenu Alfréda Radoka.« *Divadelní noviny*, letn. 4, št. 19, 1995, str. 1 in 4.

Korejs, Aleš F. »Pokrm zvaný Buldočina.« *Divadelní noviny*, letn. 4, št. 22, 1995, str. 5.

Kovalčuk, Josef, ur. *Hvězdy nad Kabinetem múz: HaDivadlo 2 (1990–2003)*. JAMU in Větrné mlýny, 2010.

Kraus, Jan. »Nahniličko.« *Česká divadelní hra 90. let*, uredila Marie Reslová, Divadelní ústav, 2003, str. 167–204.

Kubíčková, Klára. »Michal Wieveg: tu hru jsem napsal pro peníze.« *iDNES.cz*, 15. maj 2009, www.idnes.cz/kultura/divadlo/michal-viewegh-tu-hru-jsem-napsal-pro-penize.A090515_083530_divadlo_ob. Dostop 15. mar. 2024.

Lébl, Petr, in Karel Král. »S groteskou v zádech. Hovory s Petrem Léblem pořádal Karel Král.« *Svět a divadlo*, letn. 5, št. 6, 1994, str. 64–65.

Lébl, Petr, in Dana Tučková. »Styl je pudem sebezáchovy« [intervju]. *Svět a divadlo*, letn. 1, št. 2, 1990, str. 27.

Machalická, Jana. »Léblovi Naši furianti.« *Lidová demokracie*, 12. feb. 1994, str. 4.

Máša, Antonín. *Podivní ptáci: tragikomedie*. Národní divadlo, 1996.

Mlejnek, Josef. »Mír chýším, válku palácům aneb Chalupářský guláš.« *Svět a divadlo*, letn. 7, št. 3, 1996, str. 185–188.

»Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět): ze setkání divadelníků pozvaných Václavem Havlem do vily Amálie u Lán (13. 5. 1994).« *Svět a divadlo*, letn. 5, št. 5, 1994, str. 26–48.

Pavlovský, Petr. »Na co jdeme na našem gruntě?« *Literární noviny*, letn. 5, št. 21, 1994, str. 10.

Pitínský, Jan Antonín. »Autorská poznámka.« *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, Pitínský, uredil Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, str. 905–909.

— . »Buldočina.« *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, Pitínský, uredil Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, str. 105–164.

— . »Pokojíček.« *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, Pitínský, uredil Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, str. 291–355.

Gledališki list uprizoritve *Naši naši furianti*. Arhivirano v Inštitutu za umetnost in gledališče v Pragi, Oddelek za dokumentacijo.

Prchalová, Radka. »Režisérem ze stesku.« VP [*Večerní Praha*], letn. 3, št. 177, 10. september 1993, priloga *Dobry večer*, nepaginirano.

Spletni arhiv Narodnega gledališča v Pragi, archiv.narodni-divadlo.cz. Dostop 15. mar. 2024.

Steigerwald, Karel. *Nobel: komedie*. Národní divadlo v Praze, 1994.

Stroupežnický, Ladislav. *Naši furianti*. Nakladatelské družstvo Máje, 1905.

Stroupežnický, Ladislav, Lenka Lagronová in Petr Lébl. *Naši furianti: pravdivý obraz života v české vesnici* [priredba besedila]. Arhivirano v arhivu Gledališča na balustradi v Pragi.

Viewegh, Michal. *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů*. Městská knihovna v Praze, 2020. [elektronska izdaja]

Videoposnetek uprizoritve *Blaník* Gledališča Jára Cimrman. Česká televize in Originální videojournal, 1997.

Videoposnetek uprizoritve *Naši naši furianti* Gledališča na balustradi. Česká televize, 1995.