

Rozhovor s Hanou Burešovou

Nebylo nám lépe v Egyptě?

Režisérka Hana Burešová má za sebou dobrý divadelní rok. Goldoniho Lhářem v Divadle v Dlouhé navázala na své vrcholy z devadesátých let – především na Lazebníka sevillského. Inscenaci Calderónova Znamení kříže v Městském divadle Brno jen potvrdila, že jako jedna z nemnoha u nás je schopna porozumět náboženské tematice. Výsledkem je velká divadelní opera, dynamický průnik slova, pohybu i prostoru. Nejspíš jsme viděli jednu z inscenací roku.

Jeden z tvých dosavadních režijních vrcholů, Calderónovo Znamení kříže, to samo nespadlo z nebe, za tím je, podle mého soudu, deset a více let práce s určitou divadelní látkou. Kde má tohle všechno počátek?

První setkání s duchovní dramatikou mi přineslo už mé absolventské představení v Disku. Evžen Sokolovský, můj hlavní pedagog, mě přivedl na Kocmánkův Actus pobožný, lidovou hru o narození Ježíše. Text mi však připadal příliš krátký a nedramatický, a tak jsem si k tomu vzala ještě jiné vánoční hry lidového baroka a také tři pašijové hry z Podkrkonoší, z nichž vycházel při brněnské Komedii o umučení Jan Kopecký. Za ním jsem také odjela všechno konzultovat.

Do Brna?

Kdepak, on tehdy bydlel v maringotce v Zákupech, kde měřil vodu.

Osmdesátá léta, zapomněl jsem.

Inscenace měla premiéru v roce 1983, ale text vznikl už od roku 1981, byl složitý, i když ve výsledku šlo o krátkou věc v trvání hodiny a dvaceti minut.

V čem spočívala jeho složitost?

Dělala jsem nejen úpravu jazykovou, ale na principu montáže jsem v něm spojovala situace narození a umučení Ježíše Krista. Do toho jsem zapojila i texty Nového zákona, konkrétně třeba Kázání na hoře, ale i nejrůznější lidové písně a říkadla, související s tématem a smyslem celého dramatu. Takže jsem tu uplatnila i svou zálibu ve folkloru.

Z čeho vycházel tvůj zájem o folklór?

Určitě z četby Boženy Němcové. A pak, moje babička žila u Chodska, zamilovala jsem si tamější lidové písničky, kroje. Později i moravský a jiný folklór - objížděla jsem různé festivaly jako Strážníci apod. Přitahoval mě starý venkovský život, zažité, tradici dané vědomí pevného řádu: snad to, co jsem postrádala v naší reálně socialistické skutečnosti. Uvažovala jsem dokonce o studiu etnografie, ale divadlo bylo nakonec silnější.

Nešlo studovat obojí?

Ani nevím, tenkrát jsem na to nepomyslela. Už to, že mě vzali na režii, nebylo nic samozřejmého. Komplet celá rodina bezpartijní a já taky. Vlastně jsem se tam dostala až na odvolání.

Jak ses dostala ke hře o Mojžíšovi?

To bylo až později, koncem osmdesátých let. Vojtěch Rón, s nímž si od té doby dopisuju - a touto cestou ho opět zdravím! - poslal Štěpánovi Otčenáškoví, mému muži a stálému dramaturgovi, Vodsed'álkovu lidovou hru Mojžíš. Chtěli jsme Mojžíše uvést v roce 1989, náš ředitel Čaněk v kladenském divadle byl věci nakloněn, ale trochu se bál. Ono to bylo všechno tou dobou velmi zjitřené, vzpomínám si, když na Kladno přijela Jiřina Švorcová vynadat nám za podpisy pod petici za propuštění Václava Havla, jak se rozčilovala na mladého Pavla Buchvaldka - *Pavle, ještě že se toho nedožil tvůj táta, ten by ti dal pár facek!* Kolega Miloš Horanský jí v následné

diskusi oponoval, přičemž nezapomenutelně prohlásil Gorbačova za mimozemšťana, věrozvěsta glasnosti a posla z vesmíru, což dokládal marťanským znamením na jeho hlavě... Svou výmluvnost užil i při přesvědčování Čaňka o potřebě uvést Mojžíše, což se nakonec podařilo, ale napřed jsem musela udělat Mam'zelle Nitouche. Ta měla mít premiéru 18. listopadu, ale z důvodu stávky jsme ji odložili až na prosinec. Mojžíš však o půl roku později neztratil nic na své aktuálnosti, Exodus je v něm přerušován pravidelnými refrény reptajícího lidu: Máme tohle všechno strádání zapotřebí? Nebylo nám líp v Egyptě? A Mojžíš, člověk, který si svůj úděl nevybral, ale byl k němu povolán a plní ho, seč mu síly stačí, je musí dalšími a dalšími záznaky přesvědčovat o smysluplnosti té strastiplné pouti do Země zaslíbené... a když sám v konci podlehe vyčerpání a pochybnostem, není mu dáno, aby sám lid do Země dovedl, jenom ji z dálky pro útěchu spatří... Právě Pavel Buchvaldek - dnes už bohužel nebožtík - hrál moc pěkně Mojžíše, tak poctivě a bez příkras, rovně. S trochou dojetí mi vždycky vytane, jak se s tou látkou seznamoval - až dětsky okouzleně a vlastně poprvé ve svém životě.

Ted' to lidem přijde nepochopitelné, ale v osmdesátých letech byla v televizi aféra kvůli tomu, že se v nějakém pořadu objevil svatý Mikuláš s křížem na mitře. Nebo nesmělo nikde padnout slovo rabín...

Vzpomínám si na schvalování v Disku. Dva roky jsem na své absolventské hře u Sokolovského pracovala a on se najednou začal bát a přemlouval mě, abych dělala něco jiného - asi na něj dělali nátlak, konkrétně prý rektor Martínek. Ale vydrželi jsme. Premiéra, pod krycím názvem Hra lidová, měla být před Vánoci, ale odsunuli ji až na konec února. Disk končil někdy v květnu, takže se to zahrálo asi desetkrát a dost. Těsně před premiérou mi zakázali nebohý náznak vzkříšení, němý obraz, kdy Panna Maria drží v pietě namísto těla rudý šat Krista a jeho představitel před diváky klade svou trnovou korunu. Nejvíc asi vadilo, že se k tomu na varhany hrála sice beze slov, ale dostatečně známá koleda Narodil se Kristus Pán. Bylo mi řečeno, že pokud chci, aby se to vůbec hrálo, musím zmíněnou pasáž vyndat. V Katolických novinách po tom napsali, že tam chybělo vzkříšení.

Proč jsi nepokračovala dále v té lidové linii?

Kolem roku 1989 se objevila celá řada inscenací lidových her - počátkem devadesátých let proběhl dokonce jejich festival, který připravil Štěpán s profesorem Kopeckým. Bylo toho tehdy najednou moc, ale časem se snad ještě k lidovým hrám vrátím. Tehdy nás začaly zajímat i další tematicky spřízněné věci, hry Calderónovy nebo Vražda v katedrále T. S. Eliota.

Vražda v katedrále mi přišla jako text, který se jako velká epická báseň nějak vzpěčuje jevištnímu zpracování.

Takové věci mě často lákají. Vraždu jsme chápali a pokusili se ji i s autorem hudby Petrem Skoumalem pojednat jako dramatické oratorium. Je to znepokojivé téma. Vnitřní konflikt Tomáše Becketa je tu zpracován tak sugestivně, že na to musíš myslet stále dokola, úplně tě pohltí.

Nevýhoda spočívá v tom, že hra není snadno sdělitelná pro širší okruh. Taky nám na ni tehdy v Labyrintu moc diváků nechodilo, s čímž jsme ostatně předem počítali, zvláště v tehdy vrcholící divácké krizi - v 94. roce. Ale ti, kteří přicházeli, byli přinejmenším alespoň překvapeni tím, co nás - vedle myšlenek - na hře fascinovalo: básnický vypjatý obraz ve sborech vizionářských žen tu střídá Tomášovo kázání při bohoslužbě, jak chladná sprcha a návrat do dnešních dnů pak zcela nečekaně zazní dlouhá, chladně pragmatická, sofistikovaná řeč vrahů na svou obhajobu...

Škola základ života, která přišla potom, znamenala odlehčení?

V repertoárovém divadle je nutné vyvažovat tituly. Jednou mi říkal Jiří Lábus, že ještě nikdo nepřišel do divadelní pokladny se slovy: *Prosím vás, já bych chtěl jít na něco hodně smutného, drsného a pokud možno bezvýhodného!* No ano, lidi se většinou chtějí v divadle bavit, ale někteří si taky rádi popláčou i popřemýšlí, jinak by si nekupovali třeba Dostojevského. Musí se udělat pár komedií, neříkám však podbíživých, vedle toho je pak možné a pro mě i nutné dávat něco, co je úplně jiné a třeba ne úplně přístupné pro všechny, ale co svědčí ozdravení mysli a srdce herců a nakonec i diváků, kteří si postupně zvykají přicházet - aspoň někteří - na těžší kusy. Stavět jenom jednostrunný repertoár pouze s cílem naplnit divadlo, to nikam nedojdete. Samozřejmě, čím je divadlo větší, tím je tenhle problém zapeklitější. Ale já osobně považuju to naše střídání »lehkých a těžkých dob« za životadárné.

Ty dokážeš na jedné straně v celé šíři a hloubce pojednat tzv. vážné kusy. A vedle toho jsi schopna udělat komedii, v níž to humorem doslova hýří - jako naposledy v Goldoniho Lháři. Nechci lichotit, jenom se ptám, kde se to v tobě vzalo a bere?

Možná je to v povaze - ráda se nechám v životě i v divadle něčím nadchnout, okouzlit, ať už ten zážitek je vážný, posvátný nebo srandovní, je krásné, když je to prožité naplno, řekněme s určitou dětskou bezelstností. Werich s Voskovcem mají jednu režijní poznámku: *Caesar blbne u sochy*. To je přece osvobozující, takové blbnutí, bláznivé skotačení, dětská hravost. Moje pražská babička s pratetou spolu dokázaly blbnout v důstojném věku klidně uprostřed ulice a svíjet se smíchy, až jim málem »prdla slezina«. Mám bytostnou potřebu jednou za čas udělat něco bláznivého, totálně praštěného, jako byl třeba Výrobce bomb Anatola Sterna.

Osiřelý hrudní koš...

Prakticky nehratelná hra, které navíc chybí konec. Byla to první věc, kterou jsme se Štěpánem začínali ještě při škole v Řeznické. Asi »nejosvobozenější« z těch všech šíleností, co jsme kdy dělali, byla Grabbeho hra Žert, ironie, satira a hlubší význam, kterou jsme rovněž v Řeznické uvedli s Davidem Vávrou, Lumírem Tučkem a spol. V tom dada-surreálním humoru byl vždycky i satirický podtón, někdy i dost ostrý, tak jako v Kaina rově Ubu se vrací nebo Šamberkově Boucharónovi či v Nestroyově Opici a ženichovi, ale především to všechno byly až zběsile hravé, jaksi nehorázné hry, při nichž někdo řval smíchy a někdo taky nechápal. Jak to bývá u grotesek, zvláště těch drastičtějších. Ono »...si pořádně zařadit« ovšem neznamenalo ani tady jen bezbřezě blbnout, ale vydat se bez zábran a s uvolněnou myslí po stopě naznačené autorem.

Do mnoha tvých komedií však proniká i závan melancholie, se smíchem přivoláš i smutek, tíživou stopu, memento mori. To bylo přítomno v Lazebníkovi sevillském, v Molierově Létavém lékaři i naposled ve Lháři.

Ano, v klasických komediích mi zas prosakuje nějaký smutek skrytý pod onou hravostí a radostí, jako kdyby se ta radost musela na něčem odrazit. Na podkladě čehosi vážnějšího, temnějšího. Občas mi někdo vytkne, proč nenechávám z komedie tryskat radost beze zbytku, ale nacpu do ní nějaký existenciální problém. Ale přeci i u Feydeau a jiných vyloženě komediálních autorů je tolik hrůz... Bez té vážnosti kdesi na dně by vlastně nebylo na těch hrách ani nic komického. Naopak i v dost temných věcech lze objevit záchvěvy humoru, nebo aspoň černého humoru. Proto mám ráda tragikomedie, ve kterých je směšné i vážné obsaženo zároveň. Třeba Crommelynckova Velkolepého paroháče, kde se chechtáš a přitom tě obchází hrůza. Ale nacházím to i v té oddychovější Škole základ života, kde se rád zasměješ už po několikáté situacím a vtípkům známým z mládí a zároveň tě jímá nostalgie a taky trochu hrůza, protože se všechno odehrává ve stínu blížící se války. Co z těch dětí

bude? Kolaboranti, hrdinové na frontě? A když nad tím takhle přemýšlíš, neměla by z té věci vyjít jen nějaká lehká zábavička.

Co bylo pro tebe nejobtížnější při inscenování Znamení kříže?

Rozhodně najít základní výtvarnou a gestickou stylizaci. S vážností a patosem té věci jsem si problém nedělala, i když bylo samozřejmě těžké, aby herci našli odvahu vydat ze sebe ten výkřik, aby vnitřně přijali, že to prostě tak musí být hráno, duch hry k tomu vybízí. Kdybych hru chtěla nějak shazovat nebo i jen relativizovat, nemělo by cenu vůbec ji dělat. Ostatně, humor je tu taky, daný už Calderónem. Obě jeho hry, které jsem dělala, Zázračný mág i Znamení kříže, obsahují vedle hlavní vážné linie i kontrastní komickou linku lidu či sluhů, v níž jsou události vážné často parodovány a přinášejí jiný úhel pohledu. Například sluhové se vyznávají služkám, jako by napodobovali pány, ale vždy to má komický ráz nejen proto, že jsou jako plagiátoři neobratní, ale že jdou vlastně na věc přímočařeji, takže i svého pána, který se utápí v galantnostech, zesměšní. Jsou vlastně často úspěšnější, působí sympatičtěji a vtipněji než jejich páni mučící se otázkami cti a jinými vznešenými věcmi. Na druhou stranu se často projeví jako sice sympatičtí, ale bezcharakterní. Nepodléhají stejnému řádu, mají jiná kritéria hodnot, jsou uděláni z jiného těsta.

Když se dostanou do stejného ohniska, v němž se pohybuje hlavní hrdina, předvádějí jakýsi tanec mezi vejci, ale v prvé řadě nic nechápou.

Ano, nic nechápou. Hlavní řez mezi pánem a sluhou je ve vnímání věcí. Pán je obvykle vzdělanec, který se například nemusí zabývat tělesnou prací. Hlavu v oblacích, jenom přemýšlí, čímž si způsobuje hrozné nesnáze, kdežto přízemní človíček - sluha se musí otáčet a každý den bojovat o své živobytí a přežití. Figarovský, leporellovský či harlekýnský typ uhýbá před otázkami cti, protože si takový luxus nemůže - nebo nechce - dovolit. Je to polehčující okolnost, ano. Ale pro mnohé bohužel i účinné alibi. A právě z nich se rodí většina, a kde má potom většina vzít nějaký charakter?

Lidé ani dnes nemají rádi témata, která je znejist'ují, která podkopávají jejich zaběhnutý hodnotový systém. I u Znamení kříže se někdo může chlácholit tím, že jde o překonané baroko. Myslíš si, že Znamením kříže oslovíš diváky i v tom to ohledu, že to bude mít ohlas nejen u nich, ale i v nich?

Do duší lidem člověk nevidí, může soudit jen podle sebe. Zatím na Kříž lidi chodí a zdá se, že je oslovuje, ale čím, to mohu jen odhadovat. Mě na Znamení kříže oslovuje až magický tah dramatismu, vypjatě šílené jednání - opět se tu hlavní postavy chovají jako svého druhu blázni, protože žízní - po lásce, spravedlnosti, sebepotvrzení a neuvědoměle, zato mocně touží po Něčem vyšším, co by dalo smysl jejich životu a přineslo jim štěstí nejvyšší. Žijí špatně, ale vášnivě to Něco hledají a v utrpení a temnu je osvěcuje zvláštní světlo. Je to svého druhu »thriller«, až na to, že s prominutím duchovní, takže se asi s rizikem určitého nepochopení musí počítat. Noví náři se mě u takových her ptají, co je na nich vlastně aktuální. Nic. Aspoň pro ty, kterým to připadá jen jako odlehlý problém tehdejšího pojetí například cti. Jasně že se divadlo dělá teď a tady, že musí rezonovat s dobou, jak říkal Sokolovský „se současnou senzibilitou diváka“, ale pro mě začíná být akutně aktuální právě to, aby diváci nahlédli jiné myšlení a vyjadřování, jinou kulturu, než kterou jim servírují v médiích, hypermarketech a jinde.

Vždycky mi vadily a vadí takové aktualizace, které jsou jenom záminkou, jak podstatné věci oblafnout, ulehčit si práci.

U Znamení kříže jsme o žádnou povrchovou aktualizaci neusilovali, když pomineme ty dredy obou hlavních vyvrhelů, které ostatně vycházejí z inspiračních výtvarných zdrojů - mexičtí psanci je nosili, stejně jako je nosí někteří dnešní mladí, je to jistě už

i móda, ale původně hlavně výraz jistého vydělení se ze stávající společnosti. Ale to jsou spíše podružnosti, snažili jsme se přiblížit právě to jiné, dávné myšlení a cítění věcí, a to hlavně skrze herectví, bez povýšeného nadhledu, se vši vážností, s jakou bylo dílo napsáno, a v naléhavosti, jakou z něj cítíme my dnes. Spřízněné duše to snad osloví, ale ty ostatní? Když se dělá podobná věc, není dost dobře možné přizpůsobovat se myšlení lidí, kteří si nikdy nepoložili žádné metafyzické otázky. Lze si však představit, že si každý divák odnese z představení něco svého - někdo se poddá síle příběhu či citů, jiného strhne právě ten patos a vášeň, kterou ve svém vychladlém okolí nenajde, někoho zaujme dokonce verš, jiného to naopak unudí k smrti, ale třeba se najde i divák, který zaujat zvláštností celé věci si může začít klást otázky, které si nikdy nepoložil. To je neskromné přání, ale jestli se jeden takový najde, tak je to dobrý.

Znamení kříže myslím může oslovit diváky i nezasvěcené, intuitivně, a podle reakcí se zdá, že může opravdu zaujmout prodavačku i intelektuála, ale co s takovým Taborim, který třeba v Goldbergovských variacích pracuje s biblickými příběhy, pojmy a odkazy a k pochopení vyžaduje aspoň jejich základní znalost. Kdo o nich nikdy ani neslyšel, je zmatený. Snad si z toho taky něco vezme, ale uniká mu spousta souvislostí.

Krásně to kdysi napsal Voltaire: Dnešní ateisté už nejsou, co bývali. A to bylo osmnácté století! Ti někdejší ještě všechno znali, orientovali se v souvislostech. Není to trochu hrůza?

Je to škoda, protože naše celá kultura vyrůstá z křesťanství, minulá, ale i současná, která je minulostí ovlivněna a pořád z nějakých základních kořenů čerpá. Všichni jsme už v něčem „mankurti“ s vymytými mozky, ani nevíme, oč jsme ochuzeni svými neznalostmi. Jako režisérce mi zbývá jediné: snažit se pochopit dílo, snažit se, aby je pochopili herci - aby je zajímalo a vzali je za své - a udělat je s nimi tak, aby to zaujalo i diváky.

Témata smyslu a naplnění lidské existence či jejího scestí nejsou pochopitelně jen výsadou tzv. náboženské tematiky. Co tě například motivovalo k nastudování Dostojevského Běsů?

V té naší, chceš-li, »transcendentní« dramaturgii jsou i věci, které nejsou náboženské v prvotním významu. Zabývají se velkými společenskými tématy, ale dotýkají se rovněž nějakým způsobem odpovědnosti člověka k sobě, společnosti i jeho vztahu k Absolutnu. Patří sem i mé komornější inscenace, jako byl Grabbeho Don Juan a Faust a zmíněné Goldbergovské variace, z těch větších Topolův Konec masopustu, Obrazy z Francouzské revoluce i Macbeth a samozřejmě Dostojevského Běsi. Těmi jsme v našem repertoáru tematicky přímo navázali na Francouzskou revoluci, kde jsme téma společenských přeměn, které nakonec vyústí ve »vše je dovoleno«, pojednali jako svého druhu encyklopedický kabaret.

Nevrátíš se někdy k tématu francouzské revoluce?

Rozhodně to není vyčerpané téma. Někdy bych ráda zkusila nastudovat například Dantonovu smrt.

Vycházeli jste v Běsech z dramatisace Alberta Camuse?

Ano, ale ta se původně hrála ve dvou večerech. Museli jsme ji seškrtat a některé scény jsme se Štěpánem předělali více podle románu.

Stavrogin je velice enigmatická postava. Co je na něm podle tebe nejobtížnější?

Jistě, má kouzlo pro ženy i pro muže. Přitahuje je silou osobnosti, ale také tajemstvím. Stavroginovým problémem je pýcha, nepokora. Má jistě démonické rysy, je v něm síla, ať už pozitivní nebo negativní, která lidi fascinuje. Takže určitá démonie, i vzhledově, by mu patřila. Není však možné ji znázorňovat jen vnějšími prostředky,

musí to být uvnitř. Ten člověk, aspoň jak jsem ho četla přes Camuse, předlouho žije v evropské tradici a kultuře, ale její kořeny necítí už živě a je odcizený světu i sobě. Neměl by se navenek chovat jako provokatér nebo ďábel kouzelnického stylu - tak je popsán spíš je ho nohsled, epigon Verhovenský. Stavrogin má v sobě pnutí k ušlechtilosti, ke kladným citům, ale je v něm lenost, duchovní lenost, propadá se stále víc a víc do svých vizí, do letargie lhostejnosti, zaživa umrzá pod jakým si ledovým příkrovem pohrdání. Mizantrop, který nakonec pohrdá sám sebou. V našem pojetí je Stavrogin už vnitřně mrtvý. Není to jakoby dramatické, ale ve hře je dost a dost dramatu kolem něho.

Proč ses rozhodla svěřit roli Stavrogina Davidu Prachařovi?

Herec, který hraje Stavrogina, musí být osobnost. Kdyby režisér nutil herce do něčeho, čeho není schopen, čemu nerozumí, těžko bude přesvědčivý. Ale samozřejmě někdo jiný by mohl hrát Stavrogina taky přesvědčivě a ovšem zas po svém, třeba na pohled efektněji, než ho hraje David, který je jemný, inteligentní, sympatický a dovede být i chladný a krutý, vyprázdňený a drze překvapivý, nekonvenční atd. atd. Režisér musí vždycky vycházet nejen z toho, jak je figura napsaná od autora, ale i z toho, co přináší herec. Když se toto nepotká, autenticita není. Energie, jdoucí od autora přes režiséra k herci, se musí spojit v jednu, a protože herec je jejím přímým přenašečem na diváka, jeho síla je často rozhodující.

JOSEF MLEJNEK

Haně Burešové

Řekl by velký básník: Lvíce, na předních tlapách hlavou zrající. Je Rols-Roycem české divadelní režie, množinou vyvzdorovaného luxusního klidu, nárůstem samozřejmě hlubiny bezpečí. Podobně jako les.

Jsou lesy různé. Řídké lužní, borovo-březové, kde trčí vyjevené bedly jak o pouti. A někdy zabloudíš při hledání ryzců. Po kolena se brodiš rašelinou, lesem dravým a zrazeným až k bývalé mýtině, kde pláčou zbytky jabloní pod tíhou lišejníků. Jedeš-li však na kole podél hranice, ocitneš se v lese tak pravidelném, že žádná větvička netrčí nazmar. Klasický rozpal kmenů střeží monumentální napětí prostoru. Jsi v lese alšovském, chodském, kde se nežertuje nazdařbůh, ve hvozdu dotýkaném historickou touhou či skutečnou pamětí krajiny „Stráže na pomezí“. Mýtus – tradice – kořeny. Tvůrčí typus Hany Burešové: neustálé napínání tvaru zevnitř, tak jako u Brokofa. K prasknutí. Občas z daleké kavárny zamává E. F. Burian, ale už je pryč.

Zkoušení! Na staveništi pečlivě připraveném Štěpánem Otčenáškem se objevují první kameny na tomhle místě by mělo být, a Hana vyloudí temný zvuk, něco na způsob vzdálené továrny, takové to – Húúú. A tady zase Húúú.

V prvním případě se jedná o akcent připravované vraždy, ve druhém pak o milostnou hudbu Húúú. Miluju Hanu pro tohle její Húúú. Myslím, že jí rozumím. V jejích inscenacích hraje hudba výraznou úlohu dramatické postavy. Osazování hry se téměř vždy stává neuvěřitelně pečlivým martyriem, zvuky se brousí na milimetry... Stavba bytní, hmota těžkne. Ze své eskapády dubnovým lesem přináším kytku lechy a petrklíčů. Co to je, ptá se pěstitelka Hana. Lechy vadnou, po dvou dnech nová kytka. Bože, už zase? zaúpí lvíce a dívá se zanícenýma očima. Hory cigaret se vrší. Finiš! Režisérka je zcela pohlcena dílem. Hrdě vzpírá monument nad hlavou a jenom občas: máte mě ještě rádi? posteskuje si stejně jako zlaté děvčátko z Rembrandtovy Noční hlídky. Premiéra... Obzor uzavírá Boubín a nerudovský pozdrav Svaté Máří. Stráž se

*chlupatí oranžovým jestřábníkem horským. Hana Burešová sází ostrožky a ošetřuje
kopr. Nad lesem se kupí nový oblak. Budiž sněden!*

VLADIMÍR FRANZ