



Univerzita Karlova v Praze – Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Název práce: Taneční skupina Baletní jednotka Křeč jako příklad jednoho z „ostrůvků svobody” mladé generace osmdesátých let v Československu v oblasti divadelních aktivit.

Vypracovala: Anna Stiborová

Vedoucí práce: PhDr. Přemysl Houda, Ph.D

Praha 2012

Poděkování:

Za cenné rady děkuji především vedoucímu práce Přemyslovi Houdovi. Dále pak Pavlovi Mücke, Dorotě Gremlicové, Janě Návrátové, Nině Vangeli a Elvíře Němečkové. Za poskytnutí rozhovoru děkuji všem narátorům, kteří mi věnovali svůj čas, zejména Michalovi Cabanovi za poskytnutí jinak nedostupného materiálu. Za pomoc se získáním podkladů pro práci děkuji zaměstnankyním knihovny Divadelního ústavu.

Za další rady a podporu děkuji spolužákům, přátelům a především rodině.

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. 5. 2012

.....
podpis

1	Úvod	1
2	Metodologie	4
2.1	Výzkumná strategie	4
2.2	Navrhované techniky sběru dat	4
2.3	Výběr „vzorku“; prostředí výzkumu	7
2.4	Metody vyhodnocování a interpretace získaných dat	8
2.5	Etika výzkumu	8
3	Vznik BJ Křeč	9
4	Tvorba BJ Křeč	12
5	Vztah BJ Křeč s oficiálními institucemi – dobová legislativa a reálný provoz BJK	17
5.1	Zřizovatel	17
5.2	Pořadatelé	19
5.3	Cesta do Dánska	21
5.4	Dobová divadelní publicistika	22
5.5	Sledování činnosti BJK ze strany Státní bezpečnosti	23
5.6	Shrnutí	25
6	BJ Křeč jako místo autentického prožitku reality	28
	Generační výpověď	30
7	Alternativa	35
8	Závěr	40
8.1	Evaluace	41
	Obrazová příloha:	43
	Seznam použitých pramenů a odborné literatury:	48
	Literatura	48
	Webové stránky	48
	Články z doby předrevoluční	48
	Články z doby porevoluční	49
	Archivní materiály	49
	Rozhovory	49
	Video materiál	49

1 Úvod

Tato práce se zabývá dějinami tance, konkrétně taneční skupinou Baletní jednotka KŘEČ (dále BJ Křeč), kterou založili v Praze roku 1980 bratři Michal a Šimon Cabanovi. V průběhu následujících let se pak soubor rozrostl na cca 20 členů a zaznamenal široký divácký ohlas zejména díky svým celovečerním představením v Branickém divadle pantomimy. BJ Křeč byla po celou dobu svého působení „amatérským“ divadelně-tanečním souborem a od roku 1983 jedním ze souborů Pražské pětky, do které patří ještě Divadlo Sklep, Recitační skupina Vpřed, Pantomimická skupina Mimoza a Výtvarné divadlo Kolotoč.

O BJ Křeč zatím nevznikla žádná monografická studie. Zkratkovitě se o Křeči zmiňuje několik slovníků a přehledových publikací. Delší a podrobnější text o tomto tělese pak vydali samotní aktéři, nejedná se ovšem o odborný text, ale o přepsání a upravení „kroniky“ Křeče, která je doplněná fotkami, několika dobovými kritikami a vzpomínkovými texty samotných členů Křeče, kolegů a diváků¹. K dohledání jsou také archivní materiály v bibliografii Divadelního ústavu, dobové články a kritiky a v neposlední řadě video materiály s tvorbou Křeče v Kyliánově nadaci Divadelního ústavu. Nejen absence odborné literatury, ale především možnost setkat se tváří v tvář se samotnými tanečníky, o kterých práce pojednává, byly důvodem, proč jsme se rozhodli využít kromě psaných pramenů také metody orální historie - tedy nechat ze věc mluvit její vlastní aktéry a následně jejich výpovědi interpretovat.

Pro tuto skupinu jsme se rozhodli z několika důvodů. Na začátku práce byl zájem o dějiny tance dvacátého století, zejména „neklasický“ tanec. Dále jsme se chtěli zabývat tancem, který vznikl na území ČR, protože jsme si z finančních ani časových důvodů nemohli dovolit cestovat do zahraničních archivů. Zároveň jsme se snažili vybrat si takové období, které nám poskytne patřičný odstup od „předmětu“ zkoumání a na základě toho jsem si zvolili dobu předlistopadovou. Z tohoto užšího výběru jsme pak zvolili BJ Křeč, protože tento soubor byl na poli „neklasického“ tance u nás v období před rokem 1989 nejviditelnější skupinou, tudíž jsme mohli očekávat, že v různých dobových periodikách a archivech najdeme alespoň nějaké dokumenty týkající se této skupiny, o které se budeme moci v práci opřít. Důležitá byla také možnost kontaktovat bývalé členy Křeče přes známé, tudíž se zvyšovala pravděpodobnost, že nám narátoři budou ochotni poskytnout interview.

¹ Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan. 2003. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna.

Co se týče základního teoretického ukotvení práce a hypotézy, vychází náš text z publikace M. Vaňka a kol. *Ostrůvky svobody – kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*². V této knize M. Vaněk spolu s dalšími autory mapuje projevy a aktivity mladé generace osmdesátých let, které vznikaly spontánně a bez prvoplánově politického záměru a které skomírající totalitní režim nebyl s to usměrňovat či potlačit. Publikace se zabývá například ekologickými aktivitami, skautingem či punkovými a novovlnnými hudebními skupinami a ukazuje, jak se tyto aktivity mladých lidí stávaly „platformami, na nichž se na jedné straně rodily principy občanské společnosti a kde na druhé straně vznikaly rozpory a střety s vládnoucí mocí, zejména s jejími represivními orgány, resp. kde postoje a náplň volného času mladých lidí byly těmito orgány a priori považovány za potencionálně nebezpečné pro hladký chod systému“³, který stagnoval a rozkládal se. Dále jsou v této knize „ostrůvky svobody“ vymezené jako místa konfliktu mladé generace s mocí, při nichž si mladý člověk poprvé uvědomil a definoval samu existenci a charakter vládnoucího režimu a „hledal svůj vztah k jeho ideologii i praxi“⁴. Důležitým rysem „ostrůvků svobody“ je také to, že byly místy neformálního a autentického prožitku reality i za cenu určitého ohrožení, které tyto aktivity samy o sobě nesly. Jedním z důvodů, proč vůbec mohla takováto místa svobody vzniknout a zasáhnout tak velký počet mladých lidí byla okolnost, že tito mladí lidé, kteří si je vytvářeli, byli generační vrstvou, jež dorůstala v osmdesátých letech. Neměli tudíž vlastní autentické zážitky z událostí roku 1968 a nebyli jimi, a tím co následovalo, traumatizováni.

Baletní jednotka Křeč působila taktéž v osmdesátých letech a jejími členy byli mladí lidé – studenti středních, posléze vysokých škol. Ve svých vystoupeních často používali zejména současnou hudbu – jak populární, tak ale hlavně rockovou či novovlnnou. V následujícím textu nás bude zajímat, zda je možné BJ Křeč přiřadit k „ostrůvkům svobody“, po bok například některých punkových a novovlnných skupin, tak jak o nich pojednává výše uvedená publikace *Ostrůvky svobody*. A pokud ano, tak z jakých důvodů a v jakých ohledech byla Křeč těmto „ostrůvkům“ podobná? Vznikla spontánně a bez prvoplánově politického záměru? Jaký byl její vztah k vládnoucímu režimu a naopak oficiálních institucí k ní? Jaký význam měla pro své členy a diváky? Bylo jim umožněno se v době nesvobody skrze tvorbu Křeče „svobodně“ realizovat? A pokud ano, tak z jakých důvodů to bylo možné? Dostávali se do střetu s vládnoucí mocí? A pokud ano, tak jaké příčiny, důsledky a charakter měl tento střet?

2 Vaněk, Miroslav a kol. 2002. *Ostrůvky svobody : Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votabia.

3 Tamtéž, s. 7.

4 Tamtéž, s. 8.

Tato práce bude textem historickým a spadá do oboru dějin tance. Estetikou pohybu se zde budeme zabývat pouze pokud se to bude týkat historických souvislostí a zajímat nás bude hlavně to, jakým způsobem lze tvorbu Křeče zasadit do širšího historického kontextu, do kulturní, politické a sociální situace Československa osmdesátých let. Ve čtvrté kapitole tvorbu Křeče pouze krátce popíšeme a stylově a žánrově zařadíme, aby si čtenář, který s ní není obeznámen, mohl lépe představit, jak zhruba vypadala.

2 Metodologie

2.1 Výzkumná strategie

Abychom mohli odpovědět na otázky, které jsme si v úvodu práce položili, musíme zvolit *kvalitativní* strategii výzkumu. Naše otázky začínají slovy jako „z jakých důvodů“, „v jakých ohledech“, „jaký význam“ apod. Naším cílem je tedy dozvědět se o dané problematice co nejvíce. Rozhodně nám nepůjde o četnost například jednotlivých významů, které budou jednotliví členové Křeče své činnosti ve svých výpovědích přikládat. Naopak u této otázky, jaký význam členové Křeče své tvorbě přikládají, se budeme snažit vést rozhovory tak, aby nám jednotliví narátoři poskytli ideálně co nejširší paletu možných odpovědí. Stejně tak nebude naším cílem zjišťovat například to, jaké procento dobových kritik tvorby Křeče ze všech tehdejších kritik bylo pozitivních a jaké procento negativních, ale budeme se snažit zjistit okolnosti vzniku negativních kritik, co bylo motivací jejich autorů apod.

2.2 Navrhované techniky sběru dat

Jak jsme zmiňovali již v úvodu práce, k námi zvolenému tématu existuje malé množství odborné literatury, resp. žádná. Z tohoto důvodu jsme se rozhodli práci opřít zejména o rozhovory s „pamětníky“ tvorby Křeče. Jak se samotnými tanečníky, tak s diváky Křeče, popřípadě, pokud se nám podaří kontaktovat osoby, které působily v oficiálních institucích, se kterými BJ Křeč přišla do styku, tak i o rozhovory s nimi.

Navíc téma naší práce spadá do doby osmdesátých let, kdy v tehdejším Československu vládl komunistický režim, který k udržení moci používal metod jako například cenzury (respektive autocenzury). Psané materiály z té doby mohou tudíž realitu zkreslovat. Je tedy na místě, abychom se pokusili zpětně, skrze interview s osobami, kterých se věc týká, přiblížit tomu, jak se věci skutečně měly.

Důležité pro rozhodnutí použít jako hlavní techniku sběru dat rozhovory je také to, že BJ Křeč byla jednou z tehdejších uměleckých alternativ, které, i když je dobový politický režim přímo nezakazoval, museli svoji cestu k divákům a působení hledat skrze alternativní sítě, jež byly často neoficiální či polooficiální (toto téma rozvádíme do hloubky v páté a osmé kapitole). Z tohoto důvodu například ke spoustě vystoupením Křeče neexistují oficiální psané dokumenty a jediná možná cesta, jak se o nich dozvědět více, je právě skrze rozhovory s jejich „pamětníky“.

Rozhovory s nimi budeme vést podle metody orální historie, která je jednou z kvalitativních metod výzkumu ve společenských vědách. Danou problematiku totiž zkoumáme z pohledu historického, ne např. antropologického. Navíc teoretické ukotvení této práce vychází z publikace Ostrůvky svobody, která je na metodě orální historie založená. Je tedy na místě, abychom se i my pokusili tuto metodu v našem projektu použít. Naše výzkumné otázky se týkají sledování vztahu umění a společnosti, respektive dobové situace. A právě metoda orální historie se pro zodpovězení takovýchto otázek hodí ze všech metod společenskovedního výzkumu nejvíce, tedy alespoň pokud se zabýváme dějinami dvacátého století a máme možnost setkat se přímo s aktéry námi sledovaného tématu a provést s nimi rozhovory.

Hlavními nástroji sběru dat v orální historii jsou interview a životní příběh (životopisné vyprávění). V obou případech se jedná o „*formu rozhovoru, vedeného z očí do očí mezi tazatelem a narátorem*.“⁵, která přináší kvalitativně jiné výsledky, než například písemné sdělení či rozhovor vedený žurnalisty. S většinou narátorů budeme vést interview – zajímá nás totiž jejich vztah k BJ Křeč, ne vzpomínky na celý jejich život od útlého dětství. Formu životopisného vyprávění použijeme při rozhovoru s Michalem Cabanem, který byl oficiálním „vedoucím“ Křeče, vede její archiv a po celou dobu působení souboru se staral o jeho zázemí. Protože v BJ Křeč sehrál zejména z organizačního hlediska nejdůležitější roli, budeme se snažit zachytit jeho osobu a život – tedy činnost, prožitky, postoje atd. – co nejkomplexněji.

Abychom mohli odpovědět na námi stanovené výzkumné otázky (například zda BJ Křeč vznikla spontánně, jaký byl vztah jejich členů k oficiálním institucím atd.), budou nás při rozhovorech zajímat hlavně *osobní postoje, prožitky, motivy a stanoviska* narátorů a *významy*, které svým sdělením přikládají. Protože tyto informace, týkající se osobních prožitků, člověk většinou neříká neznámé osobě, je důležité, abychom si u narátorů vytvořili dostatečnou důvěru. Jak při jejich kontaktování s dotazem, zda by byli ochotni poskytnout nám rozhovor, tak hlavně při interview samotném. Jedním z našich úkolů proto bude během interview „*přsvědčit narátora, že se jeho vyprávění nestane objektem žádného hodnotícího „soudu*“.“⁶ Naopak se během rozhovoru budeme snažit „*co nejvíce přibližovat nenucenému rozhovoru*“,⁷ který se bude vyznačovat hlavně spontaneitou, a během kterého nám narátoři bez obav budou ochotni sdělit své osobní prožitky, postoje a zkušenosti.

5 Vaněk, Miroslav a kol. 2003. *Orální historie : Metodické a technické postupy*. Olomouc: Universita Palackého v Olomouci. S. 16.

6 Tamtéž, s. 18.

7 Vaněk, Miroslav – Mücke, Pavel – Pelikánová, Hana. 2007. *Naslouchat hlasům paměti : teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, s. 85.

Abychom se co nejvíce přiblížili formě spontánního rozhovoru, nebudeme si připravovat konkrétní otázky. Místo toho si stanovíme určité tématické okruhy, kterých bychom se během rozhovorů chtěli dotknout. V rámci zachování zmíněné spontaneity rozhovoru budeme také při interview tolerovat odbočení narátora od daných témat.

Témata, která nás při rozhovorech budou zajímat jsou následující:

- prožívání doby 80. let
- u členů BJ Křeč: motivace k umělecké tvorbě
- u diváků BJ Křeč: důvody účasti na představeních BJ Křeč
- u narátorů, kteří se pohybovali v oficiálních institucích, se kterými BJ Křeč přišla do styku: motivace k jejich činnosti
- vztah narátorů k oficiální kultuře
- vztah narátorů k alternativní kultuře

Těchto témat se budeme snažit dobrat skrze *otevřené* otázky týkající se doby osmdesátých let obecně, činnosti narátorů v BJ Křeč (u tanečníků), zážitků narátorů z vystoupení BJ Křeč (u diváků) a alternativního a oficiálního umění obecně. Námi vytyčených témat se nebudeme držet striktně, naopak budeme otevřeni všemu, co nám narátor bude mít potřebu sdělit a spíše ho budeme pobízet k dalšímu vyprávění, než ho přerušovat otázkami.

Před samotným provedením rozhovorů provedeme rešeršní přípravu. O námi zvoleném tématu zjistíme co nejvíce z jiných zdrojů. Těmi budou:

- archivy - Archiv bezpečnostních složek, Národní archiv, Archiv Městské části Prahy 4
- dobový tisk - denní tisk a časopisy, ve kterých se o BJ Křeč psalo
- video materiály, které jsou uloženy v Kyliánově nadaci Institutu umění – Divadelním ústavu
- filmy, ve kterých BJ Křeč vystupuje
- sekundární literatura týkající se tance a divadla osmdesátých let v Československu

Rešeršní přípravou zjistíme mezery a nejasnosti v těchto zdrojích a na základě nich si připravíme některé z otázek k rozhovorům. Následně se pak kombinací poznatků získaných z rozhovorů a těch, které získáme rešeršní přípravou budeme snažit „dobrat co „nejobjektivnějšího“ obrazu minulosti.“⁸ Díky rešeršní přípravě si také získáme větší důvěru narátorů, o které jsme se již zmiňovali jako o nutnosti pro kvalitně provedený orálně-historický výzkum. Ke každému z rozhovorů se v průběhu výzkumu budeme snažit před zahájením rozhovoru zjistit minimálně základní údaje o konkrétním narátorovi, jako je jeho někdejší veřejné postavení a jeho současná situace.

2.3 Výběr „vzorku“; prostředí výzkumu

Co se týče výběru „vzorku“, provedeme výběr účelový a to na základě našich dosavadních znalostí o daném tématu. Zajímat nás budou zejména zakladatelé BJ Křeč, jimiž jsou Michal a Šimon Cabanovi. Jako prvního narátora budeme kontaktovat Václava Marhoula, který byl částečně do činnosti BJ Křeč zapojený a na kterého již kontakt máme. Metodou „snowball sampling“ se pak pokusíme získat další jména a kontakty osob, se kterými by z hlediska našeho výzkumného projektu bylo vhodné rozhovor provést.

Narátory, kteří byli diváky BJ Křeč v osmdesátých letech, se budeme snažit kontaktovat přes známé, kteří o někom takovém vědí.

O narátorech, kteří pracovali v oficiálních institucích, se kterými přišla BJ Křeč v osmdesátých letech do styku, zatím nic nevíme a budeme se snažit je kontaktovat v průběhu výzkumu metodou „snowball sampling“.

Narátory budeme kontaktovat telefonicky (popřípadě e-mailem) a pokusíme se s nimi domluvit schůzku v nějakém neutrálním prostředí – u nich doma, v kavárně apod. – podle toho, co jim bude vyhovovat.

Velikost vzorku bude odvislá od jeho saturace. „V kvalitativním výzkumu je vzorek nasycen tehdy, když další data nepřinášejí nic nového.“⁹ Prozatím počítáme se zhruba deseti rozhovory.

8 Temtéz, s. 17.

9 Disman, Miroslav. 2008. *Jak se vyrábí sociologická znalost : příručka pro uživatele*. Praha: Karolinum, s. 304.

2.4 Metody vyhodnocování a interpretace získaných dat

Rozhovory budeme nahrávat na diktafon. Protože se budeme snažit navodit atmosféru nenuceného rozhovoru, předpokládáme, že ne všechny části rozhovoru se budou týkat témat a otázek, které sledujeme. Přepisovat proto budeme pouze ty části rozhovoru, které budeme pokládat za podstatné. Pokud bychom přepisovali rozhovory celé, byl by námi získaný materiál z časového a finančního hlediska těžko zpracovatelný.

Pro nás podstatné části rozhovoru budeme doslovně přepisovat, aby bylo možné je podrobně vyhodnotit – zdůraznit důležitá místa podtrháváním, opatřovat určitá místa komentářem na kraji stránky nebo vytvářet seznamy a srovnávat jednotlivá místa textu. Vyhodnocovat budeme rozhovory pomocí kódování, které je typické pro společenskovední výzkum. To nám pomůže rozkrýt data směrem k jejich interpretaci, konceptualizaci a nové integraci.

Rozhovory se budeme snažit interpretovat již v průběhu sběru dat. Například když během prvních rozhovorů odkryjeme nějaká důležitá témata, pokusíme se na ně zaměřit i během dalších rozhovorů, věnovat jim více času a zkoumat je do hloubky. Stejně tak se budeme snažit rozhovory interpretovat již v průběhu rozhovoru a pokládat takové otázky, které budou reagovat na to, co nám narátor sdělil.

2.5 Etika výzkumu

S narátory se budeme snažit správně navázat kontakt – na začátku se představit a plně je informovat o průběhu a okolnostech výzkumu. Před zahájením rozhovorů si s narátory upřesníme formu autorizace rozhovoru a seznámíme je s jejich právem kdykoliv svoji účast ve výzkumu ukončit.

Protože se respondenti během rozhovorů svěřují se soukromými a citlivými informacemi o sobě a svých blízkých, budeme se snažit s daty, která nám poskytnou, nakládat citlivě a uváženě.

3 Vznik BJ Křeč

V této kapitole nás bude zajímat, jak Baletní jednotka Křeč vznikla, jaké byly motivy členů Křeče k alternativní umělecké tvorbě, zejména jejich zakladatelů, tzn. bratří Cabanů. Zajímat nás bude také to, v jakém prostředí Křeč vznikla, respektive na jakých místech na počátku svého působení vystupovala a zda a v jakých aspektech byl její vznik spontánní a spjatý s politickými záměry či nikoliv.

BJ Křeč vznikla na počátku osmdesátých let jako divadelně-taneční projekt Michala a Šimona Cabanových, v době, kdy se blížil maturitní ples Šimona Cabana, který dokončoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Motivem jejich činnosti byla nespokojenost s tím, jak vypadala tehdejší kulturní scéna osmdesátých let. Michal Caban o tom v knize Baletní jednotka Křeč píše: *“Dalo by se říci..., že vše zavinila vlastně zoufalá úroveň nudných půlnočních překvapení nejednoho plesu. Rozhodli jsme se proto, že maturitní ples SUPŠ ozdobíme vlastním dílem...”*¹⁰ a Šimon Caban k tomu v rozhovoru pro časopis Reflex říká: *“Hudbu jsme začali dělat proto, že nás štválo, jak se hudba hraje. Divadlo proto, že nás štválo, jak se dělá divadlo. Vše co děláme, děláme proto, že nám to schází.”*¹¹, a dále: *“Všechno, co jsme v osmdesátých letech udělali, vzniklo z nespokojenosti s tím, co nám bylo nabízeno. Když jsme tehdy řešili půlnoční překvapení na maturitní ples a představili si, že tam budou tanečky, které nějaká frustrovaná učitelka tance secvičila s několika pilnými slečnami, jak jsme vídali na jiných plesech, řekli jsme si: v žádném případě....”*¹².

V té době už měli spolu se spolužáky založenou pukovou hudební skupinu Fergusson Hop Traktor. Protože si z finančních důvodů nemohli dovolit pořídit aparaturu a Cabani, podle slov Michala Cabana *“vlastně ani neuměli moc hrát”*¹³, rozhodli se dělat divadlo. Jako první vznikl název “Baletní jednotka Křeč” a následovalo již zmiňované vystoupení jakožto “půlnoční překvapení” na Šimonově maturitním plese. V roce 1981 pak BJ Křeč vystupovala s několikaminutovými tanečními čísly na plesech různých škol, především v pražské Lucerně a od roku 1982 kromě plesů i na jiných místech, například v Ústředním domě armády či s hudební skupinou Žentour Na Chmelnici¹⁴. V následujícím roce se pak pole jejího působení rozrostlo o další místa, např. Hotel Tichý, Gong nebo klub Futurum.

10 Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan. 2003. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna, s. 22.

11 Sýkora, Pavel. 1992. *Giovanniho Křeč*. In: Reflex, 1992, č. 35, s. 56.

12 Bednářová, Veronika. 2003. *Z jégrovek do Národního*. In: Reflex, 2003, č. 26, s. 23.

13 Rozhovor s Michalem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012.

14 „Kapela využila celé škály scénických a divadelních prvků, od pomalovaných obličejů až k různým podivným oblekům (deštník jako pokrývku hlavy, Ledecký namalovaný jako klaun atd.) a celé to vyvrcholilo “běsnou”

Soubor tvořili bratři Cabani, jejich spolužáci a kamarádi. Od počátku měla Křeč spoustu “průchozích” členů, z nichž se později někteří volně přelévají do jiných divadelních souborů Pražské pětky. Své členy BJ Křeč nevybírala formou nějakého “konkurzu”, ale na základě přátelských známostí většinou z vysoké školy.

Vystoupení vymýšleli Cabani doma na malém prostoru. Například základ jednoho z jejich nejpoblárnějších tanečních čísel “Slipper dance”¹⁵, vytvořili na chatě v říjnu roku 1981 při mytí nádobí. Na závěrečné podobě většiny vystoupení se ovšem podílela celá skupina.

Zkoušky před vystoupeními probíhaly na improvizovaných místech, jako třeba na Letné, a skupina neměla pravidelné tréninky taneční techniky, ale zkoušela přímo pro potřeby konkrétních vystoupení. Většina jejích členů neměla taneční přípravu a ani nebylo jejích záměrem se v tomto ohledu “profesionalizovat”: “...nikdo z nás neměl jedinou školu nebo takzvaně ani kurz... a k smrti bych se tomu vyhýbal...”¹⁶, (z rozhovoru s Michalem Cabanem).

Podmínky, ve kterých BJ Křeč vznikla, byly tedy “amatérské” a za vznikem stál čistý zájem dělat něco, co bude člověka, na rozdíl od jinak dostupných forem “zábavy”, skutečně bavit. Její fungování bylo charakteristické nepravidelností: členové se scházeli na různých místech za účelem secvičení tanců pro konkrétní vystoupení. Soubor neměl systematickou dramaturgii a vazby mezi jeho členy a mezi souborem a pořadatelem byly organické. Tereza Kučerová, jedna ze stálých členek souboru, na provoz Křeče vzpomíná následovně: „...pamatuju si, co tam byla jedna podstatná věc..., že to šlo samo, že to nikdo nějak neorganizoval, ...možná i oproti tomu kontrastu, že tamhleto jste musel takhle... “ „...Na tý škole třeba zase..., my jsme studovali něco, co ale už je standard..., něco, co už je daný...”¹⁷.

spoluúčastní Baletní jednotky Křeč. Bylo to srandovně a zároveň celé in - přesně v duchu doby. “ (<http://o-skupine.hudebniskupiny.cz/zentour>, dne 4. 5. 2012).

15 Slipper dance je tanec určený pro dva muže, prodchnutý studentskou recesí, tančí se na skladbu od skupiny Abba- On And On And On, kostým: slipy, koupací čepice a obličej namalovaný bílou barvou- viz. obrazová příloha.

16 Rozhovor s Michalem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012.

17 Rozhovor s Terezou Kučerovou, vedla Anna Stiborová, 23. 3. 2012.

Na základě výše popsaných okolností vzniku Baletní jednotky Křeč můžeme konstatovat, že její vznik byl spontánní a činnost jejích členů intuitivní spíše než programová. Explicitně to pojmenovává Šimon Caban, který na otázku, zda sledoval taneční scénu říká: „...*to byly soubory, který nás vůbec nerajcovaly..., taky tu byl VUS, což byl Vysokoškolský umělecký soubor..., ale z nich to spontánně netryskalo..., tam byli různí autoři, kteří s nima nacvičovali svoje choreografie..., tenhle model u nás vůbec nefungoval. My jsme prostě přišli na zkoušku, většinou jsme to vymýšleli já nebo Michal ale i další... a pak, když to vznikalo, ty naše skeče..., tak všechny ty věci další do toho přinášel celý soubor. Je pravda, že my s bratrem jsme měli takový síto, kterým jsme něco pustili, něco ne, ale byla to společná práce...*”¹⁸.

Co se týče politického záměru, tak ten při vzniku Křeče u jejích členů přítomný nebyl. Do velké míry byl sice vznik souboru reakcí na dobové poměry, jelikož hlavní motivací jeho členů bylo najít si takovou činnost, která by člověka, na rozdíl od běžně dostupných forem trávení volného času, skutečně zajímala: “...*a ta doba okolo, co k tomu říct..., to byla hrůza..., nuda..., pruda..., takže o tom se nedá mluvit, protože tam se nic nedělo..., to byl žabinec..., leklá ryba..., všechny tyhle hrůzy..., takže my jsme si dělali tyhle svoje akce...*”¹⁹, (z rozhovoru s Šimonem Cabanem). Ve svých cílech byla ovšem činnost členů Křeče nepolitická, a to v tom smyslu, že se nechtěli stavět do opozice vůči vládnoucímu režimu či se ho dokonce snažit svrhnout: “...*myslím si, že tehdy jsem to naše socialistické politikum vnímal jako nějaké nutné zlo, něco, s čím se vlastně nedá nic dělat. Přiznávám, že jsem nebyl politicky moc znalý...*”²⁰.

18 Rozhovor s Šimonem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 3. 11. 2011.

19 Rozhovor s Šimonem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 3. 11. 2011.

20 Pavelka, Zdenko. 2004. *Cabani: Hnala nás nespokojenost*. Salon – literární příloha Práva, 1. 7. 2004, č. 374, s. 1.

4 Tvorba BJ Křeč

Jak jsme popsali v předešlé kapitole, Baletní jednotka Křeč začínala s několikaminutovými tanečními čísly na plesech či koncertech. Tato krátká vystoupení se nesla většinou v duchu studentské recese. Záhy po jejím vzniku začala vystupovat i v divadelních prostorech či kulturních klubech a největší popularitu si pak získala díky svým celovečerním divadelním představením, jimiž byly: „*TV 20.10 PRÁVĚ TADY!*“ (premiéra 30. 5. 1984) a „*Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!*“ (premiéra 30. 11. 1985). Dobový tisk (časopisy zabývající se divadlem) o těchto představeních referoval jako o událostech divadelní Prahy a většina představení byla dlouho dopředu vyprodaná.

Základem všech divadelních představení, či jednotlivých menších vystoupení, byly spektakulární tance rychlého tempa, vycházející ze současných populárních (mainstreamových) tanečních stylů, ovšem prováděných v poněkud deformované (“křečovité”) podobě.

Důležitou složkou všech představení Křeče byla hudba, ze které Cabani při koncipování jednotlivých tanečních čísel vycházeli: „...*hudba byla podstatná, protože my jsme vždycky začali hudbou, kterou se nám podařilo získat od kluka, který byl dýdžej... a z toho jsme to pak dělali..., od něho jsme měli docela přehled, i když spíš komerčnějším směrem, ale zas to bylo pro nás víc taneční..., i z týchle muziky vyšlo druhý představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!..., obecně hudba je pro nás s bratrem strašně důležitá, je to největší nositel emocí, jak my to vnímáme..., takže rádi vycházíme z hudby a ta už nás k něčemu inspiruje...*”²¹.

Ve vystoupeních používali hudbu všeho druhu, jak populární, jejíž autory svým pohybovým doprovodem zesměšňovali, a jež se tak stávala terčem výsměchu, tak ale hlavně hudbu současných rockových či novovlnných skupin (českých i zahraničních). Současnou zahraniční hudbu, která nebyla v tehdejší Československu běžně dostupná, sháněli „kde se dalo” a to buďto na burzách, v zahraničí, kam se občas díky povolání svého otce dostali, nebo přes známé a kamarády.

Jejich tvorba vycházela zejména z fascinace novými masmédií: televizí, videem a vůbec celou televizní kulturou, jak tuzemskou, tak zahraniční, která se do tehdejšího Československa dostávala samozřejmě v pokřivené podobě. Jak tuzemské televizní vysílání, tak zahraniční filmy, byly opět předmětem parodie a výsměchu.

²¹ Rozhovor s Michalem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012.

Z tuzemského “sterilního” televizního vysílání Křeč parodovala například reklamy, historické filmy, zprávy o počasí apod., ze západní kultury například hudební klipy, americké hollywoodské filmy, “film-noir“ a horory. Předmětem obdivu a zároveň výsměchu se stávaly vesměs všechny mainstreamové reálné i kreslené “hvězdy”, ať už tuzemské (Karel Gott, Vlk z kresleného seriálu Jen počkej zajíci!, Beruška z Ferdy Mravence) či západní (Bruce Springsteen, Tina Turner, Malé růžové prasátko, Superman...).

Různé scénky a výstupy, často nepointované, se v rychlém sledu, po vzoru přepínání televizního přijímače, střídaly jedna za druhou. Stylově, žánrově a dějově tak k sobě měly často daleko: „...*bez ohledu na jednotu a smysl kompilují Cabani tance, písně, klasickou hudbu a dialogické scénky, aby evokovali říši divů. Varaderem Cabanové vytvořili složitou formu (neexistujícího) českého MTV. Efektivním a zábavným způsobem obrazy ilustrují tok chaotických a nesmyslných informací, jak jsou přijímány imaginární televizní stanici.*“²²

V tomto ohledu byla vystoupení Křeče, zejména Varadero, odrazem a zároveň jakousi parodií na hyperrealitu, ve které žije moderní člověk konce dvacátého století, a jenž vnímá svět hlavně skrze masová média, zejména televizi, kdy se “...*znaky stávají jedinou realitou a imaginární a reálné je promícháno: tak mizí rozdíl mezi předměty a jejich zobrazením. Žijeme ve světě simulace a nápodoby, kdy obrazy produkované médii začínají fungovat nezávisle na vnější realitě. Znaky, významy se pohybují v hyperrealitě, jež se již vztahuje jen sama k sobě; tuto virtuální (simulovanou, zdánlivou) realitu vytvářejí producenti, propagátoři. Namísto každodenní skutečné reality nastupuje např. televizní realita.*“²³

Zmiňovanou MTV si členové Křeče mohli nejdříve jen představovat, ale později, těsně před revolucí, se k jejímu vysílání dostali při příležitosti hostování v Brně v jednom z temnějších hotelů. Michal Caban na to v knize Baletní jednotka Křeč vzpomíná následovně: „...*a na MTV jsme uviděli klip J. Jackson „Miss You much“ a to nás položilo do kolen, srazilo vaz a zároveň vyneslo do oblak...*“²⁴.

22 Chtiguel, Olga. 1991. *Pražská pětka*. In: Divadelní revue, 1991, roč. 2., č. 1, s. 116, překlad: Burešová Markéta.

23 Olšovský, Jiří. 1999. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Praha: Nakladatelství Erika, s. 63.

24 Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan. 2003. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna, s. 213.

Jelikož tvorba Křeče do velké míry vycházela z různými cestami dostupných západních filmů a hudby, byla pro mnohé ohlasem této západní kultury u nás: z rozhovoru s Vladimírem Hulcem - *“...těch informací, který se k nám dostávaly ze západu bylo hrozně málo..., pro člověka byl ten západ vlastně hrozně nedostupnej a zase takovej... dobrodružnej, barevnej, ...čili jsme to viděli idealisticky nebo idealizovaně..., pak najednou vznikl punk a nová vlna..., to byla muzika, která něco rozkopla..., tuhle hudbu měli Cabani rádi a používali ji ve svých představeních..., nebyla tak syrová jako punk, ale současně byla nová, svěží, byla provokativní..., proti tý době se nějak vyhraňovala..., ...oni se tak začali stylizovat, jako ty zpěváci na západě do nějakých barevných kostýmů... a vědomě či nevědomě z toho čerpali..., čili pro mě byli ohlasem týhle západní kultury u nás...”²⁵. (Nutno dodat, že mnozí diváci se často ne se všemi atributy západní kultury ve vystoupeních použitými do té doby setkali.) V představeních se tyto výstupy, inspirované západní kulturou a evokující efektní filmovou říší divů často střídaly se scénkami odkazujícími na každodenní realitu tehdejšího Československa, například s výstupy pomalých a znuřených lidí na ulici. V následující ukázce dokonce tyto dvě roviny splynuly v jedno:*

Z vystoupení *„Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero - no to snad není možný!“*:

12. scénka s názvem „Kancelář“, ve které Vlk z kresleného seriálu Jen počkej, zajíci! jakožto úředník přijímá v kanceláři hvězdy popkultury, jež musí opustit pozemský svět a odebrat se kamsi „nahoru“, odkud k nám byly na nějaký čas vyslány:

*„(Vlk střídavě sedí u stolu a vstává, despoticky křičí na ostatní a ostře při tom gestikuluje rukama.)
...Vlk: Jméno?*

Postava: Michail (Postava představuje Michaila Baryšnikova.)

Vlk: Narozen?

Baryšnikov: Ehmmm...

Vlk: Tak kdeeee!!!...

Vlk: Upaluj, další!!!... Tak ty si doktor..., ale dotazník pořádně vyplnit neumíš!!!! (Prudce vstane a mrští po doktorovi dotazníkem.) Znova!!! Další! (Přistoupí další osoba s elektrickou kytarou v ruce.) Vlk: Jméno?

Postava: Springsteen.

Vlk: Narozen?

(V tu chvíli začne hrát rocková skladba „Born in the U.S.A“ Bruce Springsteena, který zpívá spolu s písni a doprovází ho extrovertní gesta mířená do publika.)

25 Rozhovor s Vladimírem Hulcem, vedla Anna Stiborová, 22. 3. 2012.

Vlk: Odved'te ho!!! (Bruce Springsteen je po chvilce násilím odnesen do zákulisí. Vlk, nyní už rozezlen, mrští po další postavičce papírem.) A dotazník za vás bude vyplňovat kdoooo!!!!

White 1: Mírněji by to nešlo?

Vlk: Ale oni jsou jako malé děti, soudruhu.

Superman: My jsme hotovi.

White 2: Ale my s vámi ne!

Superman: Ale já mám odklad.

White 1: Už počtvrté co? A vy s tou modrou, počítejte, že půjdete na přezkoušení. To jsem zvědav, na co to letos uhradíte.

Malé růžové prasátko: Ale my jsme nesmrtelní!

White 2: Ale no tak, řada přišla i na vás. Nahoře jsou z vás jak na trní.....

White 2: Tak co je, co chcete, dneska už máte volno.

Malé růžové prasátko: Já a můžeme do města?

White 2: No tak dobře, běžte. (A následuje tanec těchto kreslených postaviček, který atmosférou evokuje Běčkové filmy či horory.)²⁶

Takovéto scénky, inspirované každodenní realitou Československa (patřily k nim ještě scénky s „uspávacím“ hlasem televizního moderátora) se střídaly s výstupy rychlých tanců v barevných kostýmech, v čemž do velké míry spočíval humor, kontrastnost a dynamičnost celého představení.

Podstatným rysem tvorby Křeče byla také monumentálnost co se scény a kostýmů týče. Na jejich výrobě se podílel celý soubor, který čítal cca 25 členů. V této souvislosti stojí za zmínku, že jeho velkou část tvořili výtvarníci, například Šimon Caban v té době studoval scénografii, Simona Rybáková textilní výtvarnictví, Aleš Najbrt grafický design. Výměny scén probíhaly s až neuvěřitelnou rychlostí. Produkce BJ Křeč tak byly v tomto ohledu spíše „viděním“ či podívanou než divadlem, které je, v původním smyslu tohoto slova, založené na příběhu. Celovečerní vystoupení Křeče měla naopak velmi hrubou narativní linii, která byla navíc úmyslně přerušována scénkami, jež byly naprosto mimo kontext.

Podobně jako ostatní soubory Pražské pětky, používala Křeč ve svých vystoupeních jako hlavní formu všechny „pokleslé“ žánry: kabaret, persifláže, show, montáže apod., které navíc mísila dohromady, a které obsahovaly různé zdánlivě nesourodé kulturní prvky. Výsledná podoba vystoupení tak byla výrazně nestylová, respektive neřešila stylovou jednotu.

26 Videozáznam z představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!, natočeno v květnu 1988 v Branickém divadle pantomimy, soukromý archiv Michala Cabana.

Kompilací různých žánrů, stylů, eklektičností a prací s různými časovými a prostorovými rovinami řadíme tvorbu Křeče do postmoderního umění: „...*inscenace se dají skutečně obtížně zařadit do nějakého jednotného stylu, a to, co je spojuje, je postoj k současnému světu a dědictví. Postoj ironický, hraví, nebo kritický... tito režiséři naopak bohatě využívají všech forem, které jim poskytuje kultura a její historie. Rozkládají je nebo dekonstruují a opět skládají do překvapivých „možných světů“ . Jsou zabydleni v současném chaosu forem nebo dramaturgickém bohatství minulosti... ‘²⁷*.

K tomu se pojí také to, že tvorba Křeče byla „amorální“ ve smyslu neřešící morální či politické otázky, naopak, v její tvorbě neexistují žádné ideální hodnoty a pravdy, respektive jsou relativizovány: „...*Don Giovanni obědvá s Malým růžovým prasátkem, Formanem, Ondříčkem a s oslňujícími filmovými hvězdami ve špinavé, ale levné závodní jídelně. Oslňující ženy zametají podlahu a muži v kůžích tančí disco... ‘²⁸*, a smyslem percepce takovéto scénky není nic víc než to, si tento hravý, pokleslý a jistém smyslu absurdní obraz vychutnat. Jak tedy vidíme, tvorba Křeče byla apolitická nejen ve svých východiscích, ale i ve své konečné, reálné podobě.

27 Zuska, Vlastimil a kol. 1997. *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Praha: Karolinum, s. 131.

28 Chtiguel, Olga. 1991. *Pražská pětka*. In: *Divadelní revue*, 1991, roč. 2., č. 1, s. 117, překlad: Burešová Markéta.

5 Vztah BJ Křeč s oficiálními institucemi – dobová legislativa a reálný provoz BJK

V této kapitole nás bude zajímat, jaký byl vztah BJ Křeč s oficiálními československými institucemi, s nimiž během svého působení přišla do styku. V textu nebudeme zmiňovat všechny, pouze na pár příkladech ukážeme, jaký byl charakter provozu BJ Křeč. Také nás bude zajímat, jaké zákony v době osmdesátých let pro divadelní činnost platily, co například musela divadelní skupina splňovat, pokud chtěla veřejně působit apod. a zaměříme se také na to, zda se během doby svého působení BJ Křeč dostala do střetu s vládou, či nikoliv, a pokud ano, tak jakého charakteru tento střet byl.

5.1 Zřizovatel

Činnost jakéhokoliv divadelního souboru, ať už amatérského či profesionálního, podléhala v osmdesátých letech divadelnímu zákonu č. 33/1978 Sb z roku 1978 (“Zákon České národní rady o divadelní činnosti (divadelní zákon)”²⁹) a prováděcí vyhlášce č. 75/78 Sb³⁰ z téhož roku. Činnost dobrovolných, “zájmových” divadelních skupin pak podléhala ještě zákonu o osvětové činnosti č. 52/59 Sb z roku 1959 (“Zákon o osvětové činnosti (osvětový zákon)”³¹).

Jak jsme popsali v první kapitole, BJ Křeč vznikla jako “amatérská” skupina. Ambicí jejích členů nebylo se profesionalizovat, alespoň v počátcích. Přesto, pokud chtěla veřejně působit (a vystupovat nejen párkrát do roka na plesech, tak jak tomu bylo v jejích počátcích, ale častěji a v divadlech či kulturních klubech, musela být dle výše zmíněných zákonů zaštitěná socialistickou organizací, tzv. zřizovatelem.

Zřizovatelskou smlouvu uzavřela v říjnu roku 1983 s Obvodním kulturním domem v Praze 4. V ní se BJ Křeč zavazuje například k tomu, že bude používat název “Studio jevištního pohybu (KŘEČ)”³², avšak po celou dobu svého působení používala svůj vlastní název “Baletní jednotka Křeč”.

29 Online sbírka zákonů na stránkách Ministerstva vnitra ČR (<http://aplikace.mvcr.cz/sbirka-zakonu/GetAll.aspx>).

30 Tamtéž.

31 Tamtéž.

32 Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan. 2003. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna, s. 65.

Dle prováděcí vyhlášky č. 75/78 Sb bylo povinností jejího zřizovatele:

- a) vytvářet organizační, materiální a technické předpoklady pro činnost souboru,
- b) vydat organizační řád souboru,
- c) jmenovat vedoucího souboru, který mu odpovídá za ideovou a uměleckou úroveň činnosti souboru, popřípadě – podle charakteru a složení souboru – další členy vedení souboru nebo je schvalovat v těchto funkcích na základě návrhu vedoucího souboru; odvolat vedoucího souboru, popřípadě další členy vedení souboru,
- d) pečovat ve spolupráci s příslušnými kulturně výchovnými a jinými kulturními organizacemi, zejména s divadly, o soustavný ideový a umělecký růst souboru a o to, aby umělecké zaměření a výběr divadelních her odpovídalo cílům vytčeným při zřízení souboru,
- e) projednávat a schvalovat plány činnosti a rozpočty souboru,
- f) napomáhat společenskému uplatnění souboru,
- g) kontrolovat a pravidelně hodnotit činnost souboru³³.

Z právního hlediska tedy povinností zřizovatele bylo soubory, které zaštiťoval, kontrolovat, usměrňovat a z části řídit. Ve skutečnosti však Obvodní kulturní dům Prahy 4, pod který BJ Křeč spadala, do její tvorby nějak nezasahoval, maximálně jejím členům znesnadňoval práci svými byrokratickými postupy: průtahy v jednání, neposkytnutím finančního příspěvku na divadelní produkci, nepovolením výjezdu do zahraničí apod. Některé z těchto „tahanic“ se zřizovatelem či jinými úředníky se pak stávaly ve vystoupeních Křeče terčem výsměchu:

Z vystoupení „Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero - no to snad není možný!“:

30. scénka s názvem „Dramaturgové“, ve které mladý divadelník jedná s úředníky:

„(Stůl židle. Otík a petr Hrubý již sedí.)

Petr Hrubý: (Po chvílce.): ..je zvláštní používat v divadle vlastní světla... a díky tomu mít další problémy. Je absurdní, když je v divadle nevyhovující světelná aparatura. Copak by tu nebyla možnost koupit nebo nějak sehnat nová světla?

Otík: ...jo, na to bysme se teda měli sejít, že jo....

Petr Hrubý: No a proč to neudělat teď. Já si právě myslím...

Otík: No, voni přijdou... vostatní... si to řeknem...

Petr Hrubý: Já myslím, že ta světla jsou dosti důležitá...

33 Prováděcí vyhláška č. 75/78 Sb, s. 331.

(Přichází Olina Kotrbová, Otík ji zdraví. Zapomene na Petra Hrubého. Olina si sedá za stůl...)...

Petr Hrubý: ..Ta světla, o kterých jsme mluvili...

Jiřina: Já tak trošku nevím, k čemu tady dneska jako budu platná.

*Jarmila: A máš tu vůbec být?....*³⁴, ke konstruktivní diskuzi o problémech se světly samozřejmě nedojde, místo toho se mladý divadelník dozvídá, že v jeho představeních je příliš „kontrastů bez upozornění“ a v závěru scénky umírá.

5.2 Pořadatelé

Jak jsme popsali v první kapitole, tak na počátku činnosti Křeče byly polem její působnosti různé plesy a koncerty, kde kontrola a sledování ze strany dohlížecích orgánů byla menší, než v kulturních klubech či kamenných divadlech. V roce 1984, po zkušenostech s profesionálními podmínkami při natáčení filmu *Amadeus* v režii Miloše Formana³⁵, začala BJ Křeč připravovat své první celovečerní představení určené pro divadlo s názvem „*TV 20.10 PRÁVĚ TADY!*“ a vystupovala s ním pak až do revoluce hlavně v Branickém divadle pantomimy.

To vzniklo na začátku osmdesátých let a fungovalo jako platforma nonverbálního alternativního divadla. V té době už BJ Křeč měla svého zřizovatele (OKD Prahy 4), který do její tvorby nějak nezasahoval, a který ji na vystoupení přispěl částkou 5 000 Kč³⁶. Premiéra proběhla v květnu 1984 a teprve po třech letech, v únoru 1987, muselo být vystoupení schváleno komisí z Pražského kulturního střediska.

To jasně ukazuje, že kontrola ze strany dohlížecích orgánů nebyla na místech jako Branické divadlo pantomimy v té době nějak systematická a umožňovala tak souborům jako byla Křeč relativně nezávislou činnost: „*Odlehlost tohoto divadla byla i výhodou, co se vztahu k cenzuře a vůbec orgánům tehdejšího vedení týká. Nějak sem nedorazili ve velkých šicích. A tak se zde soubor uzavřel ve svém divadelním hradu, který tvořil protipól toho, v čem žil.*“³⁷

34 Videozáznam z představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!, natočeno v květnu 1988 v Branickém divadle pantomimy, soukromý archiv Michala Cabana.

35 Členové BJ Křeč v tomto filmu ztvárnili role tanečnicků v jedné ze závěrečných scén. Twyla Tharp, světoznámá choreografka a tanečnice, si je do filmu vybrala hlavně na základě toho, že členové Křeče, na rozdíl od jiných tanečnicků, kteří se konkurzu do filmu účastnili, nebyli zatíženi žádnou taneční technikou.

36 Náklady jen na kostýmy stály o 500 Kč více.

37 *Pražská 5. Mimoza, Kolotoč, Vpřed, Křeč, Sklep*. 1999. Praha: Primus, z kapitoly Baletní jednotka Křeč, kterou napsal Michal Caban, s. 157.

Jedním z dalších prostorů, které byly geograficky i společensky na periferii a tudíž mimo dosah dohlížecích orgánů, byl například Junior club Na chmelnici, kde v roce 1986 proběhla performance společných souborů Pražské pětky. Představení se jmenovalo „*Mimotočskřed chmelový aneb Bludiště*“ a nejednalo se ani tak o vystoupení jako spíš site-specific projekt, během něhož diváci po skupinkách procházeli různými místnostmi, v nichž se děly „podivné věci“. V jedné z místností probíhala operace se syrovým masem na břiše pacienta, který křičel: „Proč mi nedáte anestezii, proč na mě tak šetříte?“, zatímco doktoři se skalpelem v jedné ruce a džbánem piva v druhé řezali do masa. BJ Křeč zde v jedné z dalších místností pouštěla na videopřehravači zhruba půlhodinový blok s vlastnoručně natočenými scénkami klipů, scének, reklam a vtipů a v jedné z dalších předváděly členky Křeče nahou, erotickou scénku ze sauny³⁸.

V předrevoluční době byly tedy hlavní platformou BJ Křeč alternativní divadelní či koncertní prostory. V době těsně předrevoluční, kdy došlo k většímu uvolnění mocensko-byrokratického tlaku ze strany oficiálních institucí státu, se BJ Křeč spolu s rockovou hudební skupinou Laura a její tygři podařilo po roční práci Michala Cabana ke spolupráci přesvědčit Palác kultury, Pražské Kulturní Středisko, CENTRUM pro volný čas mládeže a Art Centrum a mohl tak vzniknout projekt „*Show Tomáše Tracyho*“ (dále STT): hudebně-pohybově-výtvarná show.

Důležitou okolností konečného schválení projektu byla podpora L. Maňhala z Paláce kultury, což ukazuje, že ve schvalování vystoupení ze strany pořadatelů hrála důležitou roli pomoc „osvícených“ pracovníků některých státních institucí: „...*Z naší strany bylo ono ano zřejmé, z jejich strany se tak nakonec podařilo hlavně díky panu Bendovi a posléze a zase hlavně v dalších fázích díky Vl. Maňhalovi. A tak tímto dnem počalo ono ukrutné období dešťů, krve a potu, ve kterém jsme pak asi nejednou onen den proklínali. Začalo období novodobých bláznů, kteří chtěli sebe sama přesvědčit, že lze i tam, kde nelze... Smlouva s Art Centrem, kde se to tedy realizuje.. se podepsala o několik dní později, asi*

*10. 1... Stalo se tak díky Františku Pazderovi, který byl významnou součástí STT (František byl naší tehdejší oporou. Dnes by se řeklo guru. Našli jsme ho přes naši a jeho činnost v Art Centru...)*³⁹.

38 Videozáznam z představení Bludiště – Mimotočskřed chmelový, 1986, soukromý archiv Michala Cabana.

39 Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan. 2003. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna, s. 169.

5.3 Cesta do Dánska

V roce 1987 se souboru díky tříleté práci Václava Marhoul⁴⁰ podařilo vycestovat do Dánska. Všechny okolnosti získání povolení k cestě popisuje v knize Baletní jednotka Křeč. Původně se Václav Marhoul snažil získat povolení pro Divadlo Sklep, což se přes čtyřleté usilování kvůli udání a kritickému textu v Rudém právu nakonec nepodařilo. K výjezdu pro Křeč bylo potřeba získat povolení jejího zřizovatele, což se nakonec podařilo. Dále bylo potřeba získat povolení Ústavu pro kulturně výchovnou činnost, které ovšem povolení nevydalo s odůvodněním, že soubor není dobrým souborem.

O rok později, na základě intervence československé ambasády v Kodani u Ministerstva kultury, byl nakonec soubor zahrnut do plánu výjezdů na rok 1987. Aby mohla skupina vycestovat, musela získat ještě souhlas: „*a) od svého zřizovatele, b) od odboru kultury NVP Praha, c) od odboru kultury ONV Praha 4, d) od OV KSČ Praha 4, e) od Ústavu pro kulturně výchovnou činnost.*“⁴¹ Pro udělení souhlasu od Ústavu pro kulturně výchovnou činnost museli všichni členové Křeče odevzdat: „*a) souhlas zaměstnavatele, b) souhlas Obvodní vojenské správy, c) cestovní pas s platností 6 měsíců po návratu zpět do vlasti, d) vyplněnou žádost o dánské vízum (plus dvě fotografie), e) vyplněnou žádost o vydání výjezdní doložky*“⁴².

Skupina musela kromě těchto dokumentů odevzdat ještě spoustu dalších. Těsně před odjezdem přišel od nejvyššího schvalovacího orgánu – Vládní komise – „*nesouhlas pro použití vlastního autobusu a to z toho důvodu, že jiní řidiči než řidiči státního ČSAD nemohou být devizově vybaveni...*“⁴³. Díky šťastné náhodě (podpisu jednoho bankéře, kterého Václav Marhoul znal), se BJ Křeč nakonec podařilo i přes nevoli úřadů vycestovat, tedy alespoň většině. Někteří členové totiž povolení k cestě nedostali, protože se jim nepodařilo získat souhlas jejich zaměstnavatele.

40 Václav Marhoul byl jedním z členů Pražské pětky, dodnes působí v Divadle Sklep. Byl jedním z iniciátorů a „tahounů“ Pražské pětky“.

41 Tamtéž, s. 136.

42 Tamtéž, s. 137.

43 Tamtéž, s. 140.

Proto také Václav Marhoul při vzpomínání na osmdesátá léta zpětně hodnotí tuto dobu jako svobodnou: „...když to teď beru po těch třiceti letech, byť jsme to nevěděli..., tak jsme byli vlastně strašně svobodný. Ten režim už na nás nedošáh..., my jsme pro ně nebyli tak nebezpečný jako chartisti nebo disidenti... a oni se vyčerpávali tím bojem s chartistama, ...a na nás jim prostě už síly nezbejvaly... Jasně, stalo se, čas od času, že někoho vyhodili ze školy. Stalo se, že jste byla pozvaná na výslech na Státní bezpečnost, ale to všechno byla jenom de fakto legrace, to byla vlastně děsná bžunda... Už vás nikdo nemlátíl na výslechu..., už jste nechytla dejme tomu tři roky natvrdo za rozvracení Republiky a tak dále... Jenom jste měla neustálý problémy... Nebylo to jednoduchý nikdy. Na všechno jste musela mít razítka, povolení a tak dále..., ale co je důležitý – šlo to.... Můj osobní názor je, že ten bolševik neměl sílu už nás nějakým způsobem kontrolovat, prudit... za nějakou přijatelnou mez...“⁴⁴.

5.4 Dobová divadelní publicistika

V denním tisku se o Křeči až na pár výjimek nepsalo, a pokud ano, tak krátce, například v souvislosti s pozvánkou na představení či v souvislosti s ohlédnutím za „amatérskou“ divadelní přehlídkou. Více tisk o souboru referoval v době těsně předrevoluční, právě v souvislosti s výše zmiňovanou Show Tomáše Tracyho, kterou mnozí považovali za vrchol rockové show v Československu vůbec, a která s blížící se revolucí nabyla nečekaného politického podtextu: obsahovala skladby jako „Nebudeme, nebudeme..“, hudebníci byli oděni do černých smokingů, červených kravat a tmavých brýlí, tanečníci byli polonazí atd.

K hlubší kritické reflexi tvorby Křeče docházelo v časopisech jako Scéna či Amatérská scéna, které byly v osmdesátých letech do velké míry svobodné, a které umožňovaly kriticky psát i o alternativním umění, jemuž v masovějších médiích nebyl dán prostor.

V jakém ohledu a z jakých důvodů to bylo možné, o tom říká Jan Vedral, který do těchto časopisů v osmdesátých letech přispíval, následující: „...Časopis Scéna, ten vycházel od roku 1975. Začal nejdřív nešťastně, hrozně. Ty první ročníky jsou prostě příšerný, protože ono to souvisí... s rokem 1969 – kdy byly zrušený tehdejší umělecký svazy..., ...A pak normalizátoři začali vytvářet svazy, který od roku 1971 začaly vznikat znova..., ... A vytvořili mimo jiné Svaz československých dramatických umělců... Na začátku to byla taková skupina normalizačních zoufalců, ale postupně, jak se lidi začali... „normalizovat“..., tak ten svaz nabíral další a další členy..., ... a ze začátku vydávali hrozný noviny, ale postupně se zlepšovaly a v druhé polovině osmdesátých let už byl šéfredaktorem zmiňovaný Jan Dvořák....“

44 Rozhovor s Václavem Marhoulem, vedla Anna Stiborová, 7. 3. 2012.

a dále: „...*Amatérská scéna, ten časopis procházel samozřejmě různěma podobama, a existuje dodneška...*, ... *tam se právě ocitl tím popsaným procesem v 70. letech jako redaktor jistý Pavel Bušek. Pavel Bušek byl partner Ivana Vyskočila, kterej byl taky zakázaným úplně všude, kterej s ním hrál v tzv. Vyskočilově Nedivadle. A pan Bušek byl velmi vzdělanej kluk, kultivoanej, otevřenej muž, a ten využil té platformy Amatérský scény...*, *že tam prostě najednou začali publikovat recenze ale vlastně i teoretické studie a články lidí, kteří normálně v tehdejších oficiálních časopisech publikovat nemohli. Takže tam třeba najdete v několika ročnících studie o herectví a o režii od Jaroslava Ostrého, nyní profesora na DAMU...*, *články Ivana Vyskočila... Takže mně se ten časopis jevil jako daleko nejzajímavější periodikum, který tehdy vycházelo a bylo mi potěšením pro něj psát.... Samozřejmě se všechno dělalo s tehdejším dobovým pokrytectvím, který prostupovalo do všeho, že se nechaly udělat úvodníky – nechaly se tam vybit věci, který bylo nezbytně nutný, a za tím se pak schovávaly takovýhle fenomény. ...V té době, o které mluvíme, už byl P. Bušek po smrti, ale to, jak tu redakci nastartoval, se ještě nějakou dobu drželo...“⁴⁵.*

V těchto časopisech autoři článků o Křeči hodnotili její tvorbu různě: některé články byly smíšené-neutrální, další o Křeči psali v superlativech, jiní naopak negativně. Na pozadí negativních kritik se většinou odrážel „generační střet“ mezi jejich autorem a o generaci mladšími členy Křeče. O tomto „střetu“ je více pojednáno v sedmé kapitole práce.

5.5 Sledování činnosti BJK ze strany Státní bezpečnosti

V roce 1986 se BJ Křeč zúčastnila natáčení klipu se skupinou Stromboli na zámku Kuks v režii Richarda Balouse. Mělo se jednat o první klip, který v tehdejší Československu vznikne. V souvislosti s tímto natáčením byl pak Michal Caban jakožto oficiální vedoucí souboru vyslýchán Státní bezpečností a následně prošetřován. Vyslýchána a sledována byla většina klíčových účastníků na natáčení. Nikdo z nich nebyl právně postižen, jen stíhač natočeného materiálu byl postižen záznamem v kádrových materiálech ze strany svého zaměstnavatele a režisérovi i BJ Křeč, která si akci zaznamenávala vlastní videokamerou, byl tento materiál zabaven. Přestože se Státní bezpečnosti nepodařilo prokázat, že natáčení na Kuksu bylo ilegální (Richard Balous k němu získal povolení československých úřadů), pokračovala ve sledování činnosti Baletní jednotky Křeč prostřednictvím „agentů“ a Michalovi Cabanovi věnovala „operativní pozornost“.

45 Rozhovor s Janem Vedralem, vedla Anna Stiborová, 11. 4. 2012.

Teprve po roce a čtvrt, když na ní nasazený “agent” referoval o údajném ukončení činnosti Baletní jednotky Křeč z důvodu odchodu Michala Cabana na vojnu, sledování ukončila a spis, který si k jejímu sledování vedla, odložila: “...18. 1. 1988 návrh na uložení spisu PO – KŘEČ: *Odůvodňuji: ...Film sám osobně neměl žádnou uměleckou úroveň a byl zabaven ve FS Barrandov, kde byl nezákonně upravován (střih), střihačem Jiřím Brožkem, vůči kterému bylo provedeno ve FS Barrandov kádrové opatření ředitelem FSB. S Michalem Cabanem byl proveden pohovor s preventivně profylaktickým účinkem. V současné době je Michal Caban mimo Prahu, vykonává základní vojenskou službu. K dalšímu styku s Richardem Balousem již nedošlo. Soubor pracuje pod jiným vedoucím a je zřizován OKD Praha 4, kde je jeho činnosti věnována ze strany vedení OKD náležitá pozornost...*“⁴⁶.

V tomto případě došlo k politizaci činnosti Křeče, jejíž tvorba byla ve svých východiscích apolitická. Podle dobové legislativy měly činnost BJ Křeč za úkol sledovat její zřizovatel, ONV Prahy 4 a Ministerstvo kultury. Ovšem poté, co se BJ Křeč účastnila natáčení videoklipu na zámku Kuks, byla její činnosti věnována pozornost i ze strany represivního orgánu státu – Státní bezpečnosti. Z jakého přesně důvodu pokládala Státní bezpečnost sledování činnosti Křeče za užitečné, není ze složky, kterou si k osobě Michala Cabana vedla, úplně patrné. Můžeme se tedy jen domnívat, že v její činnosti spatřovala potenciální nebezpečí pro hladký chod systému.

Zajímavým momentem této složky, která obsahuje záznamy z výslechnů osob, jež se na natáčení podíleli, je očividná fascinace vyšetřovatelů obsahem natáčené věci.: „...*Herci vystupovali polonazí, s tím, že oblast pohlavních orgánů byla zakryta rouškou vyrobenou z dámských punčochových kalhot. Celá těla byla pokryta vrstvou líčidla. Jednalo se o dvě barvy, šedá a růžová...*“⁴⁷. Takovéto popisy natáčení se v těchto zprávách z výslechnů různých osob opakují povětšinou doslovně. Je ovšem nepravděpodobné, že by různí lidé používali k popisu obsahu klipu naprosto identická slova. Poukazuje to tedy na to, že do přinejmenším nějaké míry nebyly autory výpovědí samotní vyšetřování, ale jejich vyšetřovatelé a je tedy nutné takovéto zprávy číst s tímto vědomím. Nahota tanečniců během natáčení, již byli vyšetřovatelé zaujati (zajímali je detaily jako jakými konkrétními barvami byla potřená jejich těla apod.) byla v té době tabuizována a je tedy možné, že v ní spatřovali jisté (neurčité) nebezpečí či jim byla podezřelá.

46 Svazek 825631 MV, Archiv bezpečnostních složek, s. 67.

47 Tamtéž, s. 9.

Zajímavý postřeh k celé věci měl Jan Kiss (divák Křeče, bývalý metodik pro amatérskou fotografii a film, v současnosti režisér a kameraman), který se domnívá, že režimu v podstatě nevadily menší divadelní či jiné akce, které nebyly příliš vidět a shlédl je malý počet diváků, ovšem v případě věci jako natáčení, jehož produktem je něco, co je možné dále šířit, byl režim obezřetnější a snažil se případnému rozšiřování „závadného“ materiálu zabraňovat⁴⁸. V jednom ze záznamů složky se o tomto píše: „...*Dále pramen uvedl, že celého natáčení se účastnil též diskžokej Krejčí, který celý průběh zachytil na videokazetu údajně pro potřebu souboru Křeč. Je možnost zneužití kazety ze strany Krejčího při pořádání diskoték, nebo k pořizování dalších kopií...*“⁴⁹.

Je tedy pravděpodobné, že se Státní bezpečnost sledováním činnosti Křeče pokoušela zabránit možnému opakování takovéto či podobné věci, jakou bylo natáčení klipu s „provokativní“ tematikou. Faktem zůstává, že Státní bezpečnost, ať už bylo motivem jednání jejich vyšetřovatelů cokoliv, neváhala při výslechu Michala Cabana jakožto vedoucího BJ Křeč použít represivních metod zastrašování a výhrůzek za účelem brzdění její činnosti. Baletní jednotce Křeč se však za celou dobu jejího působení nestalo, že by Státní bezpečnost, přestože její činnosti věnovala pozornost, její představení zakázala či nějakým způsobem zasahovala do její hlavní činnosti, kterou byla celovečerní představení v Branickém divadle pantomimy.

5.6 Shrnutí

Podle Jana Vedrala bylo cílem v úvodu zmíněného divadelního zákona z roku 1978, který se fungování BJ Křeč dotýkal, zpřísnit podmínky pro divadelní činnost a zamezit opakování kauz jako bylo ostravské Waterloo⁵⁰ či Krobovo Divadlo na tahu s Havlovou Žebráckou operou. Proto tento zákon jasně a do detailu vymezuje, jaké jsou mechanismy divadelního provozu: za jakých podmínek může divadelní skupina vzniknout, jaký orgán schvaluje divadelní představení, festivaly a přehlídky a s jakých předstihem, jaký orgán kontroluje průběh představení atd. Alespoň v případě metodických pracovišť však skutečná role takovýchto institucí „...*byla příznačně dvojznačná a naplňování jejich funkce a současně využití prostředků a možností, které na ně moc musela delegovat, souvisela vždy s osobnostmi, které takovou činnost vykonávaly... Řada metodiků, a budiž jim za to dík, se prostě soustředila na to, aby se zdání stalo skutečností...*“⁵¹.

48 Rozhovor s Janem Kissem, vedla Anna Stiborová, 20. 3. 2012.

49 Svazek 825631 MV, Archiv bezpečnostních složek, s. 6 – 7.

50 V kauze Waterloo, která proběhla v roce 1972, byli poprvé v dějinách českého divadla pouze kvůli účasti na divadelním představení (šlo o recesistickou divadelně-hudební parodii na jednu stalinskou legendu) odsouzeni herci k poměrně vysokým, vesměs nepodmíněným trestům odnětí svobody.

51 *Divadla svítící do tmy II.* 2007. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS), úvod Jana Vedrala, s. 12.

Jan Vedral k tomu v rozhovoru řekl ještě následující: *“...ale paradoxně se ten systém prostě... nepovedl..., protože místo toho, aby produkoval tu... kontrolu a represí, tak začal skutečně vytvářet ty podmínky pro ty lidi a začal to hájit..., protože prostě přes veškerou snahu, ty lidi nenašli tolik oddaných kolaborantů..., kdyby je našli, ... no tak by to tak udělali..., ale ty kolaboranti jim došli už v těch 70. letech...”*⁵². Na reálném fungování divadelního provozu se tedy odrážela ochota konkrétních zaměstnanců státních institucí kolaborovat s režimem, či naopak jejich vůle riskovat možné problémy a systém se snažit nějakým způsobem obejít. Podobnou roli jako metodici sehrávali například i pořadatelé, kteří často pomáhali různým nonkonformním divadelním skupinám se prosadit.

Tato amatérská či alternativní divadelní síť měla na co navázat, už od sedmdesátých let se totiž amatérské soubory a pracoviště stávaly útočištěm bývalých profesionálních divadelníků, kterým byl po roce 1968 profesionální divadelní prostor uzavřen či jim nedovoloval v jeho rámci realizovat své tvůrčí představy. V osmdesátých letech, kdy mocensko-byrokratický tlak v různých oblastech veřejného života povolil, se pak tento systém alternativní divadelní sítě, zejména díky novelizaci divadelního zákona z roku 1978, rozvinul a vyprodukoval řadu přehlídek, periodik, akcí, i mezinárodních divadelních akcí, které svoji kvalitou dalece přesahovaly to, co se na poli divadla odehrávalo na scéně profesionální. Proto je také přinejmenším problematické přikládat pojům jako „amatérské“ či „profesionální divadlo“ té doby nějaké hodnotící znaménko.

Na poli „amatérského“ divadla bylo tedy v osmdesátých letech mnohé možné a lidem bylo umožněno tvořit do velké míry svobodně, BJ Křeč se dokonce podařilo se svým vystoupením TV. 20.10 PRÁVĚ TADY! hostovat v Dánsku. Byla to ovšem svoboda s „přistřiženými křídly“, jelikož zúčastnění byli nuceni více či méně balancovat na hraně zákazů a povolení – v případě BJ Křeč, přestože jí věnovala pozornost Státní bezpečnost, se jí zákazy netýkaly vůbec. Důležitou roli zde zajisté sehrál fakt, že tanec a pohybové divadlo patří k druhům umění, které nepojmenovávají myšlenky, významy, obsahy a pocity explicitně. Proto také v této době tyto druhy umění (spolu s výtvarným divadlem, loutkovým divadlem apod. začaly od sedmdesátých let na poli alternativního divadla převládat).

⁵² Rozhovor s Janem Védralem, vedla Anna Stiborová, 11. 4. 2012.

Až do doby těsně předrevoluční, kdy se BJ Křeč podílela na Show Tomáše Tracyho a na natáčení filmu Pražská pětka, byla ovšem ze strany státních institucí vykázána mimo profesionální místa působení. Nutno dodat, že jak u STT tak u filmu Pražská pětka nebylo do poslední chvíle jasné, zda budou schváleny, či nikoliv. V situacích, kdy se s tímto profesionálním, „neamatérským“ prostředím setkala a svítla tak naděje, že by se pole jejího působení a okruh jejích diváků rozšířily, přišli na řadu problémy všeho druhu: požadavek režiséra či dramaturga na změnu kostýmů či hudby apod.: „...Byli jsme pozváni do bratislavské Mlýnské doliny... vystoupiti v Televizním klubu mladých. Přijali jsme s úmyslem prosadit se před miliardami diváků ve slipech a udělat Slipper dance a jiné výtržnosti... Přišli jsme na řadu a začaly problémy. První, když jsme se svlékli do slipů. To si začal režisér mnout bradu a holky v obecnstvu se začaly poprvé bavit... a tak jsme to chtěli udělat v trenkách a tak jsme to udělali.. „ale ty gesta, ale ty gesta“, tak jsme to museli zrušit....“⁵³.

Touto nemožností profesionalizace, respektive nekvalitními podmínkami pro tvorbu v amatérském prostředí se také členové Křeče cítili být nejvíce omezeni, stejně jako celkovou nepružností celého kulturního provozu v Československu té doby. Na druhou stranu, v případě neexistence relativně propracované alternativní divadelní sítě, by nejspíš takovou podobu divadla, kterou v jejím rámci vytvářeli, nemohli provozovat vůbec, či by to bylo přinejmenším o dost obtížnější a zajisté by se nevyhnuli požadavkům na změny v obsahu svých představení ze strany profesionálních oficiálních institucí, tak jak se to stávalo, když s nimi čas od času přišli do styku.

53 Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan. 2003. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna, s. 75.

6 BJ Křeč jako místo autentického prožitku reality

Možnost vlastní realizace nacházeli v době komunismu mladí lidé zejména mimo školu a mimo Socialistický svaz mládeže, které většinou studentům neposkytovaly dostatečnou možnost věnovat se vlastním zálibám: z rozhovoru s Terezou Kučerovou - „...na UMPRUM, tam byli takový lidi, ...profesoři..., kterých, ...bylo vidět, si ty studenti vlastně nevážili..., sochu tam učil..., studenti tomu říkali, že dělá takový hroudy..., takže ty studenti, aby dodělali tu školu, splnili to, co mají, ale tím to končilo...“⁵⁴. Tuto možnost pak nacházeli mimo tato pole.

Protože režim potlačoval jakékoliv snahy svých obyvatel o vytvoření politické opozice, měla volnočasová činnost mladých lidí až do roku 1989 nepolitický charakter⁵⁵. Jednou z oblastí, kde se mohli mladí lidé realizovat, byly kromě hudby, která zasáhla asi nejvíce mladých lidí, také divadelní aktivity.

Námi sledovaná BJ Křeč, která na tomto poli působila, nebyla jen místem vzniku a uskutečňování divadelních představení svých tvůrců, ale fungovala též jako místo setkávání svých členů s lidmi podobně zaměřenými, při nichž mohli společně sdílet své zážitky, vyměňovat si zkušenosti a formovat své postoje. Vystoupení Křeče a společné akce Pražské pětky, jichž byla Křeč součástí, tak překračovaly úzký rámec ryze divadelní události a fungovaly jako místa vzájemného vědomí pospolitosti, vzájemné podpory a inspirace svých účastníků, kteří se scházeli i k jiným než divadelním akcím.

Snad nejdůležitějším momentem těchto událostí bylo to, že svým účastníkům poskytovaly alternativu smysluplného života v “nenormálních” podmínkách Československa osmdesátých let, v podmínkách všeobklopující “stupy” a “prudy” (za tato slova vděčí český slovník právě členům Pražské pětky, konkrétně Divadlu Sklep a jsou výrazem toho, jak generace osmdesátých let vnímala dobu, ve které dospívala). Byly tak místy neformálního a autentického prožitku reality, svým účastníkům umožňovaly se realizovat a do velké míry zažívat pocit svobody i za cenu možného ohrožení, jež s sebou tyto aktivity nesly (záznam v kádrových materiálech apod.). A pokud nic jiného, tak alespoň lépe snášet život v nesvobodě.

54 Rozhovor s Terezou Kučerovou, vedla Anna Stiborová, 23. 3. 2012.

55 Vaněk, Miroslav. 2010. *Byl to jenom rock'n'roll?* Praha: Academia, s. 290.

Názorně to ilustrují následující výpovědi narátorů:

Michal Caban: „...to jsou právě ty osmdesátý léta – ty jsou přesně takovým mezičasem, ...že tam já si vlastně toho moc nepamatuju..., po pravdě bych řek... My jsme se fakt tomu divadlu věnovali docela dost..., žili jsme tím..., na škole jsem měl hodně času... a věnoval jsem se absolutně jenom divadlu...“, o knihách: “...já jsem totiž zjistil, ...že na to, jak to dlouho trvá to přečíst..., tak vlastně..., že mi to tu emoci nějak nedodá, a že mě to tak nějak neuspokojuje... V 80. letech, kdy jsme dělali to divadlo, ...tak to byla čirá energie..., která z nás musela jít nějakým způsobem ven..., někdo to třeba řešil sportem... ale my jsme si našli to divadlo jako způsob, jak se vyjádřit..., jak si vytvořit ten svět.... vidět se tam s kamarádama – protože jsme spolu vyráběli ty rekvizity, kulisy a tak dále... – jak si vlastně vytvořit svět, ve kterém... je nám dobře... a inspirací nám bylo všechno, co jsme prožívali....”⁵⁶.

Vojtěch Kopecký: “...bylo to strašně svobodný, nezatížený... v kontextu té doby... Tehdy to bylo skvělý, že to šlo..., to mi tak úplně nedošlo, když sem se potkal s klukama, že se to dá dělat svobodně... ,...byť to jako nešlo..., ...ale vlastně to šlo, když si to člověk dělal podle svého přesvědčení..., ,...nebyly za to sice peníze a nešlo to ukazovat všude možně...“, o první premiéře představení *Varadero*: „...už v tu chvíli jsem věděl, že jsem u něčeho totálně vyjimečného..., ...nikdo si nebyl úplně jistej, jestli se to nepovedlo..., ...nikdo nevěděl, jak to vlastně má bej, ...ale všichni věděli, že to je něco vyjimečného..., ...najednou byly v divadle veliký, divně stylizovaný rekvizity, který nebyly nikde jinde vidět, ...Většinou, když se něco hrálo mimo oficiální scénu, tak to bylo... úsporný... tohle vypadalo jako... show..., bylo to tak předimenzovaný téma nápadama, ...téma záměrama..., ta premiéra – ta byla výjimečná, ...to jsem od té doby nic takového nezažil...“⁵⁷.

Tereza Kučerová: „...Na tý škole třeba zase..., my jsme studovali něco, co ale už je standard..., něco, co už je daný..., kdežto tohle pro mě byl jakoby jinej tvar něčeho... takže mi to přišlo jako taková... živá voda – takovýho něco, ...co škola v tomhle směru novosti nedávala..., ...My jsme nevěděli, že to bude nějaký takovýhle divadlo..., ..byla to taková živá voda nebo šťáva do života, elixírek..., ...a bylo to tvůrčí... byl to další vnitřní svět..., ...Ono to šlo jenom kvůli tomu, že jsme byli vlastně amatéři..., takže jsme si tam mohli hrát, co jsme chtěli..., takový to bylo svobodný pole působení...“⁵⁸.

56 Rozhovor s Michalem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012.

57 Rozhovor s Vojtěchem Kopeckým, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012.

58 Rozhovor s Terezou Kučerovou, vedla Anna Stiborová, 23. 3. 2012.

Generační výpověď

Jak jsme ukázali ve třetí a čtvrté kapitole, byla tvorba BJ Křeč ve svých záměrech a i ve své konečné podobě apolitická. Podobně jako mladí lidé, jejichž zájmem byla v době osmdesátých let punková či novovlnná huba, ani členové BJ Křeč (stejně jako celé Pražské pětky) necítili potřebu zabývat se politikou, soustředit se na represivní povahu režimu a vnášet do své tvorby momenty etické a politické.

Co je fascinovalo, čím byli na rozdíl od generace svých rodičů v době dospívání obklopeni, a co se pak odráželo v jejich tvorbě, byla popkultura produkovaná masmédií, především televizí. (Barevné televizní vysílání bylo v tehdejší Československu spuštěno právě až v polovině sedmdesátých let, tedy v době jejich dětství a dospívání. Členům BJ Křeč se také během doby jejich působení podařilo účastnit několika televizních či filmových natáčení a tuto činnost chápali zejména jako příležitost k poznání nové technologie⁵⁹).

K této popkultuře měli členové Křeče poněkud ambivalentní vztah: Z programu k představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero-no to snad není možný!: „...to, co na nás působí a o čem je tu řeč, je zcela protikladné, celé to dění obdivujeme a zároveň jím opovrhujeme...“⁶⁰, což je do velké míry bonmot, jelikož představení Křeče popkulturu především parodovala. A parodovala nejen tu českou, ale i západní, která se k nám různými způsoby dostávala. Vypořádávala se tak s něčím, co do Československa plně nastoupilo až v době porevoluční:

Začátek představení „Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!“:
„©ABANI production uvádí divadelní představení:

Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!

Zdánlivě podle lidských přání se mění stálice na hvězdném nebi. Některé se objevují, jiné hvězdy klesají k zemi. Ani si to neuvědomujeme a už jsou tu nové pro naše vykulené oči.

Jak pomíjivé, jak krásné. Jaký obdiv, Fanatismus a pak – plné zapomnění!

Hvězdy na zemi však nejsou dílem naší vůle. Jsme nuceni obdivovat a konzumovat hvězdy přidělené manipulátorem, který je kdesi nahoře, nad věcí. Baví se naší pošetilou nesoudností.

Proto na jeho rozmarný pokyn přilétají na zem pánové Wajt, Wajt, DoubleWajt, aby přivezli nové „Hvězdy“ a vysloužilé odvezli...“⁶¹.

59 Rozhovor s Vojtěchem Kopeckým, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012.

60 Z programu k představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero-no to snad není možný!: *Baletní Bulletin*, bibliografie Divadelního ústavu.

61 Videozáznam z představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!, natočeno v květnu 1988 v Branickém divadle pantomimy, soukromý archiv Michala Cabana.

Kromě tohoto vlivu „technologického“ se v tvorbě Křeče odrazilo i to, že patřila ke generaci, které se politika nějak nedotýkala: „*Starším generacím se snad podařilo ubránit socialismu, nová generace, reprezentovaná členy hnutí punk a nové vlny, však byla první, které se socialismus nedotkl vůbec. Ve skutečnosti nikdy nežila v socialistické ideologii. Svět, v němž žila, se snažila pojmenovat sama, vytvořila a osvojila si nové kulturní kódy.*“⁶². To byl jeden z hlavních důvodů, proč byla její tvorba apolitická.

Předešlé generaci členové Křeče, podobně jako tomu bylo v osmdesátých letech u fanoušků punku a nové vlny, nic nevyčítali, a jejich snahou nebylo svět měnit (na rozdíl od generace let šedesátých)⁶³:

Z programu k představení Varadero:

„DIVADELNÍ MANIFEST – Mini Money Fest

Nám nikdo rozhodně nevadí

My se jen tak bavíme

Náš názor je, ať si každý dělá co chce

Každý má právo se někomu líbit a někomu ne

Když to lidi zaplatí, ať se to dělá

Horší je, když ne

Ale když si to zaplatí sami, proč ne

Nám se líbí spousta věcí

A některé také ne

Ale za to přeci nemůžeme

Nemáme nic podstatného proti nikomu

Nám prostě nikdo nijak zvlášť nevadí“⁶⁴.

62 Vaněk, Miroslav. 2010. *Byl to jenom rock'n'roll?* Praha: Academia, s. 140-142.

63 Tamtéž, s. 273.

64 Z programu k představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero-no to snad není možný!: *Baletní Bulletin*, bibliografie Divadelního ústavu.

Generaci svých předchůdců tedy nic nevyčítali, ovšem zároveň je kultura, která s nimi byla spojená, nějak neoslovovala a měli potřebu tvořit věci vlastní. Neoslovovala je jak tvorba starších divadelníků, která byla niterná, meditativní (Michal Caban: „...*Min Tanaka tady byl víckrát, ...na toho jsem nikdy nešel, ...mně jenom stačilo o tom slyšet a ty minimalistický pohyby...*, to je něco, co mě vůbec nevzrušuje...“⁶⁵), tak ani kultura oficiální, která byla prosazována oficiální státní ideologií. Mnoho prvků, které tvorba BJ Křeč obsahovala, tak byly určitým protipólem těchto dvou oblastí.

Namísto niterné tvorby divadelníků předešlé generace, v níž byl zobrazován bezmocný vztah jedince ke světu, byla tvorba Křeče a celé Pražské pětky extrovertní, dynamická a člověk v ní byl zobrazován jako sebejistá, možná i lehkovážná, bytost. Státní ideologie pak, alespoň dle dobového tisku, po umělcích jak profesionálních, tak ale i amatérských, vyžadovala (kromě ideologické stránky věci, kterou tato generace naprosto ignorovala, protože se jí v podstatě už netýkala), aby jejich tvorba byla „harmonická“, „duchovně povznášející“ apod.: „*Formativní a výchovné působení kultury a umění ve všech jejích složkách musí být orientováno na duchovní povznesení člověka epochy vyspělého socialismu, na jeho všestranný, harmonický rozvoj, na rozvíjení a aktivní uplatnění tvůrčích sil lidí...*“⁶⁶.

Tvorbu BJ Křeč a dalších souborů Pražské pětky můžeme do velké míry chápat též jako reakci na tyto postoje státní ideologie. Jejich tvorba se totiž vyznačovala, mimo jiné, neharmoničností (stylovým nevkusem, deformací, využíváním pokleslých žánrů...) a nekladla si za cíl působit výchovně, ale oslovovala instinktivní roviny člověka a kvůli „nedějovosti“ představení působila též jako povrchní.

V těchto aspektech tvorby Křeče můžeme tedy vidět určitý výraz nonkonformity vůči establishmentu a to jak divadelnímu, tak politickému. To, že tvorba Křeče obsahovala tyto nonkonformní prvky, pak byl nejspíš hlavní důvod vykázání Křeče ze strany oficiálních institucí do oblasti „amatérského“ (alternativního) divadla.

Na tomto poli „amatérského“, alternativního divadla (připomínáme, že běžný tisk o BJ Křeč nepsal) jí pak mnoho divadelníků, kteří byli generačně starší, vyčítalo povrchnost, neodpovědnost, novotu formy bez obsahu. Nebyla to ovšem kritika zpolitizovaná, tak jako v případě punku a nové vlny, jelikož většina těchto kritik vyšla ve svobodnějších divadelních periodikách či dokonce v samizdatu a jejich autory byli lidé, kteří byli podobně jako BJ Křeč vykázáni do alternativní divadelní sítě.

65 Rozhovor s Michalem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012

66 *Formovat člověka v tvůrčí osobnost*. 1987. In: *Amatérská scéna*, roč. 6., s. 1.

Snad nejemotivnější dobovou kritikou tvorby Křeče je stať Sergeje Machonina *Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě*, která vyšla v samizdatovém sborníku O divadle III: „...Zhysterizované hlediště fandů Křeče řičelo rozkoší. Představení je fungující násilnická mašinérie, obžerná sebezábava plná pohybového talentu i strakaté a prabídné ochotničiny v rozvíjení chudičké limonádové fabule, mizerné, zato sebevědomé herectví, hromadění záměrně ironické, ale i bezděčné triviality a nevkusy. Nástroj rozpoutání davové psychózy, terorizování hlediště, složeného z domácích i zahraničních ctitelů ostré show... Lidé jdou z představení s třesící hlavou, zeuforizovaní, zdrogovaní, pobavení a znásilnění... Je to divadlo nebo sociologický jev? Je to svoboda punku s provokativně ostříhanou hlavou...? Je to tento druh demonstrace dnes už „povoleného“, protože společensky nějak nebezpečného folklóru?... Není v tom bezesporu ani stín politického protestu. Politika se, naopak, demonstrativně nebere na vědomí... A přece, přes to všechno z té bláznivé, dobře secvičené veleshow cítím cosi, co se nedá pominout: v tom, co lidé z Křeče píší v těch „nepřijatelných citátech“, i v tom, co předvádějí na jevišti, tuším aspoň potřebu netvářit se pokrytecky, vyřvat při vší, jako ovečka mírné, občanské poslušnosti aspoň generační stav své mysli. Potřebu na něco se neskryvaně vykašlat, nedělat nic mimo sebe a z jakékoliv cizí vůle.“⁶⁷ Dále v textu autor sám toto generační „nedorozumění“ mezi ním a členy Křeče reflektuje: „...Nevím, k té paralele to svádí. Mám ovšem příliš zřetelnou tendenci člověka jiné generace, jiné výchovy, jiných představ o divadle, pokládat to za úpadek a nesmysl. Za lesklý brak, jen a jen za zdůrazňovanou lhostejnost ke všemu, co je člověku vnucováno...“⁶⁸.

S negativní kritikou, která se týkala i zaměstnanců oficiálních institucí, s nimiž BJ Křeč po dobu svého působení přišla do styku, se její členové vypořádávali po svém způsobu zesměšňováním těchto lidí:

Z vystoupení „Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!“:

30. scénka s názvem „Dramaturgové“, ve které mladý divadelník jedná s úředníky a žádá je o materiální výpomoc alespoň ve formě poskytnutí prostorů pro zkoušení:

„...Zdeněk: No, my jsme na tom vašem představení viděli, tedy zvláště v té druhé polovině, že... tedy myslím v těch výstupech – tam se najednou dopouštíte ohromných skoků. To jsou ohromné kontrasty...“

Otík: ...rozdíly.

Zdeněk: Co?

Otík: No kontrasty...

67 Machonin, Sergej. 1987. *Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě*. In: O divadle III, listopad 1987, s. 35.

68 Tamtéž, 36.

Zdeněk: No, takže tam máte takové rozdíly, zcela... tak bych řekl bez upozornění, he (očekává smích – nic se neděje), že ono se jaksi dá odtud potud, že není dost dobře možné přeskakovat z jednoho na druhé, jen tak... já nevím... jen tak, že?... “, dále se ve scéně jedna z dramaturgyň rozpovídá o tom, jak jednou viděla představení, které mělo „krásný příběh“, působilo na její city a všichni diváci při něm „seděli jako přikovaní“, což se o představení mladého divadelníka říct nedá a proto taky může zapomenout na finanční podporu, o kterou z jejich strany žádá.⁶⁹

Generačně blíž měl ke Křeči Jan Dvořák, který byl od roku 1985 šéfredaktorem časopisu *Scéna*, v rámci něhož bylo od tohoto roku možné psát relativně svobodně. O tvorbě Křeče zde Jan Dvořák v druhé půli osmdesátých let publikoval několik článků, které se, na rozdíl od článků starších autorů, vyznačovaly až „fandovským“ zaujetím: *„Bratři Cabanové a celá parta mladých nadšenců je velkým příslibem. Nadějí našeho mladého divadla, byť v amatérských podmínkách a s bůhví jakou šancí, nebo i vůlí, povýšit činnost ze zájmu v řeholi tvrdého provozu... Jsme svědky divadelníky již dlouho toužebně očekávaného originálního výrazu mladé generace s vlastním divadelním cítěním a především s vlastním viděním a pojetím světa. Konečně je tu něco, co netěží ze zisků divadel, vzniklých v šedesátých letech, ale jako zcela své, současné.“⁷⁰*

69 Videozáznam z představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!, natočeno v květnu 1988 v Branickém divadle pantomimy, soukromý archiv Michala Cabana.

70 Dvořák, Jan. 1984. *Baletní jednotka Křeč*. In: *Scéna*, roč. 9, 1984, č. 20, str. 4.

7 Alternativa

BJ Křeč můžeme širěji zasadit do *alternativního* umění Československa osmdesátých let. Podobně jako hudební alternativa té doby totiž Baletní jednotka Křeč představovala “jinou možnost” ve smyslu alternativy jak vůči oblasti oficiálního, profesionálního umění, tak ale zároveň vůči undergroundu (v oblasti divadla můžeme k undergroundu řadit např. různé bytové semináře), který byl většinou mladých lidí v osmdesátých letech uzavřen: “...*Dnes často (a právem) zmiňované bytové semináře či představení bytového divadla byly pro většinu v normalizaci dospívající inteligence nepřístupné, podobně jako pro ni bylo nepředstavitelné chápat vnucovanou Večerní univerzitu marxismu-leninismu (VUML) jako relevantní zdroj poznání...*”⁷¹.

Pokud se mladí lidé, jejichž zájmem bylo umění, chtěli realizovat, nezbývalo, než aby se pohybovali někde mezi těmito dvěma oblastmi a toto alternativní umění si buďto různými možnými cestami vyhledali, či jako v případě členů BJ Křeč a dalších “amatérských” divadelních skupin, si ho sami vytvořili: z rozhovoru s Terezou Kučerovou - „...*dost u těch lidí, mezi kterejma já jsem se vyskytovala, nebylo jako že by dělali jenom jednu věc..., prolínalo se to ty obory..., ...asi s tou dobou to souvisí v tom smyslu, že nic oficiálního nebylo..., takže ty lidi si to museli vytvořit sami tu kulturu...*”⁷².

Tato alternativní kultura pak nebyla na rozdíl od undergroundu uzavřená a nezasahovala pouze úzkou skupinu lidí, ale byla otevřená širší veřejnosti: z rozhovoru s Vladimírem Hulcem - „...*a takhle prostě různě vznikaly takový ostrovy deviací..., pozitivních deviací..., kde se úplně přirozeně ty mladý lidi k tomu přitáhli..., Plastici... to už byl velkej underground, tam se mladý lidi nedostali, tak jako k Chartě..., ...a v tom Braníku se najednou objevilo to Branický divadlo, který přitáhlo zprvu amatérský divadelní skupiny... a dalo jim nějakou možnost existovat..., ...a tam se najednou natáhlo víc skupin..., tam se vzájemně poznávaly, prezentovaly a tak, ... a byla to ohromná sranda, ty diváky to bavilo, ...ty lidi, co byli na jevišti, taky se vzájemně nějak znali, ..podporovali..., čili takováhle byla atmosféra té doby, ...že prostě vždycky někde byly nějaký místa, kde se ty lidi sdružovali..., ...ani neměli moc velkou potřebu, nebo většina z nich neměla potřebu, se politicky vyhraňovat...*”⁷³.

71 *Divadla svítící do tmy II.* 2007. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS), úvod Jana Vedraľa, s. 13.

72 Rozhovor s Terezou Kučerovou, vedľa Anna Stiborová, 23. 3. 2012.

73 Rozhovor s Vladimírem Hulcem, vedľa Anna Stiborová, 22. 3. 2012.

Od oficiálního umění se tvorba těchto souborů lišila v různých ohledech. V případě tvorby BJ Křeč měla tato distance podobu parodie, zesměšnění tohoto umění:

Z vystoupení „*Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!*“: 14. scénka s názvem „Bott“:

„(Na pojízdné židličky sedí starý zpěvák, zní notoricky známá píseň Zvonky štěstí.)

Žena: Tohle všechno zpívá on a vy mi ho chcete vzít.

Bott: Dveře... proboha, zavři dveře. Já tomu vůbec nerozumím, proč, vždyť mně pořád tleskali, já nic jiného než zpívat neumím, oni pro tebe přijdou a co potom...

Doble White: Tak jsme tady!

Bott: Ale pánové, vždyť já, vždyť já... Zpívám rád...

Žena začne zpívat spolu s písní (v tu chvíli je jasné, že jde o Daru Rolins) a odváží zpěváka sedícího na židličky, kterého z ní těsně před sufitou překlopí a zpěvák padá kamsi do tmy zákulisí...“⁷⁴.

Dalším aspektem tvorby Křeče, kterým se od oficiálního umění lišila, bylo používání takových západních prvků popkultury, které nebyly běžně v tehdejší Československu dostupné, například zahraniční novovlnné hudby či kostýmů postaviček ze západních kreslených filmů. Takovéto výstupy tvořily ovšem jen část vystoupení. Jeho zbytek tvořily tance či scénky, které parodovaly televizní kulturu obecně (reklamy, klipy apod.). Jak již bylo řečeno, nevymezovali se členové Křeče ve své tvorbě politicky například tím, že by se dopouštěli politické satiry. Naopak, většina scének byla založená na studentské recesi a tanečníci se pohybovali s lehkostí a energií jakoby „jen tak“, pro zábavu.

Stojí tedy za úvahu, proč vůbec je nemohla oficiální místa více přijmout a podporovat. Žádné oficiální dokumenty takovéto vysvětlení nenabízejí, můžeme se tedy jen domnívat, že to byla jistá výstřednost, vybočení z normy, co režimu vadilo. A samozřejmě nahota, o které jsme se již zmiňovali v souvislosti s výslechy StB, a která byla v té době tabuizována. Nina Vangeli, která v osmdesátých letech vystupovala se Studiem pohybového divadla (mimo jiné), vzpomíná, že režimu nevadila ani tak explicitní kritika, protože s ní si lidé zastupující dohlížecí orgány dokázaly poradit, ovšem v situacích, kdy se na jevišti odehrávalo něco „divného“, něco, čemu nerozuměli, většinou nastaly problémy.⁷⁵ Do určité míry se členové Křeče tímto aspektem své tvorby vůči establishmentu vymezovali programově (viz. kapitola o generační výpovědi).

74 Videozáznam z představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!, natočeno v květnu 1988 v Branickém divadle pantomimy, soukromý archiv Michala Cabana.

75 Nenahrávaný rozhovor s Ninou Vangeli, vedla Anna Stiborová, duben 2011.

Důležitým rysem alternativy, tak jak jsme ji vymezili v úvodu, byla pohyblivost jejích hranic a to oběma směry. Někdy se divadelní provoz více blížil provozu oficiálního umění, jindy měl zas uzavřenější ráz a podobal se tak spíše undergroundu, který nechtěl mít s establishmentem společného nic.

BJ Křeč se například občas podařilo dostat se k televiznímu natáčení a proniknout do sféry oficiálního, profesionálního uměleckého provozu. V těchto momentech, jak už bylo řečeno, docházelo ze strany režisérů, dramaturgů či schvalovatelů k balancování na hraně a výsledek práce byl často do poslední chvíle nejasný: „*Točíme v Merкуру reklamy na sušenky Disko a všichni se strašně snažíme, až nám ty hnusný sušenky začnou chutnat. Make-up nejde sundat ani na odpolední improvizované zkoušce na Dobešce... A ještě jedna drobnost, discoreklamy zamítly, protože jsou moc americký (i když tak americký zas nejsou)*.“⁷⁶. Stejně tak se do televize nedostalo již natočené vystoupení Křeče s názvem Jiříkovo vidění: „*...Později tento kousek Baletní jednotka Křeč točila pro Československou televizi. Nakonec ho však z hudebního pořadu cenzori vystříhli*.“⁷⁷.

Podobně tomu bylo v případě již zmiňované Show Tomáše Tracyho, kterou pořádalo mimo jiné Art Centrum a Pražské kulturní středisko. I přes to, že akce byla již schválená, docházelo ze strany schvalovatelů k různým obstrukcím, které mohly konečný výsledek práce pokazit: „*3. 3. 1989 - Celý den kvůli plakátu: Ředitel ho nechce schválit kvůli prsům. Ukecáváme ho, že to nebude tak vidět, ale on má další nesmyslné připomínky ke čtverečkům v rozích a realizaci a... atd. Ale na komisi v Mánesu jsme to stejně už nestačili (Vše se muselo po všech stránkách schvalovat. Především po té ideologické – pozn. Šimona)...*“⁷⁸.

Zajímavým momentem styku s oficiálním, profesionálním prostředím bylo, že členové Křeče se v takovýchto situacích často museli rozhodovat, do jaké míry slevit či neslevit ze svých požadavků na to, jak by výsledná podoba jejich práce měla vypadat: „*17. 9. 1986 - Představení TV 20.10 „Právě tady!“ v Braníku, které je velmi potěšitelně vyprodáno... V hledišti seděli dramaturgové z Barrandova (ohledně možného natáčení videoprogramu) a později se dozvídám, že ta „cizí muzika“ a „co takhle udělat parodii na blbou českou muziku“. No mnoho toho tedy nepochopili...*“⁷⁹. K natáčení představení televizí pak nikdy nedošlo.

76 Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan. 2003. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna, s. 122.

77 Tamtéž, s. 375

78 Tamtéž, s. 176.

79 Tamtéž, s. 117.

Různé divadelní soubory té doby volily různé strategie soužití s oficiálními institucemi státu. Soubory jako byla Křeč a další soubory Pražské pětky, které byly apolitické, dávaly přednost tomu vystupovat veřejně, pokud to jde. Některé jiné soubory se naopak mohly vzdávat možnosti vystupovat a na škále alternativy se tak svým provozem více blížily undergroundu: z rozhovoru s Vladimírem Hulcem - „...co jsme my s Vangeli řešili, ...my jsme se dlouho amatérských festivalů nezúčastňovali..., něco jako postoj..., protože ta Nina, ta byla razantnější..., ta to nechtěla... Kdežto já jsem zase razil, že ne, ...že divadlo je komunikace..., a prostě, když nás někde pozvou, tak tam máme hrát... Ale ono to bylo SSM zase... to pořádalo..., ono je to pitomý - ..najednou je legalizujete - ono to není tak jednoznačný..., ale já jsem chtěl hrát všude možné..., a pak jsme třeba už hráli víc... a vždycky to byl spor každý skupiny, čeho se účastnit...“⁸⁰. Všechny tyto divadelníky ovšem spojoval pocit odpovědnosti za svou tvorbu, jak vůči sobě, tak vůči divákům a ústupky, které byli ochotni podstoupit, aby mohli veřejně vystupovat, měli z tohoto důvodu vždy své hranice.

Až na výjimky se většině takovýchto souborů nepodařilo se zprofesionizovat, a pokud ano, jako například Pantomimické skupině Mimoza, problémy se schvalováním různých představení nepřestaly: „...místní ideoložku soudružku Lukešovou to hlubinně urazilo, že prý znevažujeme tragédii v Hirošimě, a udala nás na ÚV KSČ. Několik měsíců jsme nemohli hrát, vysvětlovali, psali omluvné dopisy, že jsme to tak nemysleli, že už to příště neřekneme. Václav Marhoul, manažer našeho divadla, měl plné ruce a nohy práce, abychom zase mohli hrát... Představení IKEBANA NEBO HARAKIRI jsme od té doby nikdy nehráli a nějaký čas jsme se chovali slušně a spořádaně. Strach z diktatury byl v každém z nás, nechtěli jsme si kvůli slovu „Hirošima“ zkazit tu nádheru společného šílenství, které se nazývá divadlo.“⁸¹.

V takovýchto momentech, kdy se skupina dostala s režimem do konfliktu, jímž byly v případě BJ Křeč výslechy spojené s natáčením na zámku Kuks, se soubor nesnažil vůči režimu nějak zvlášť vyhrožovat, ale svou činnost a energii soustředil na takové aktivity, které bylo možné v daném rámci zákazů a povolení relativně svobodně realizovat.

80 Rozhovor s Vladimírem Hulcem, vedla Anna Stiborová, 22. 3. 2012.

81 *Pražská 5. Mimoza, Kolotoč, Vpřed, Křeč, Sklep*. 1999. Praha: Primus, kapitola Pantomimická skupina MIMOZA aneb MIMO ZA napsal Tomáš Vorel, s. 40-41.

Jak jsme ukázali, byly hranice mezi oficiálním, profesionálním uměním, alternativou a undergroundem prostupné a přechody mezi těmito oblastmi plynulé. V čem spočívalo specifikum alternativy, a čím se odlišovala od ostatních dvou oblastí (i když do nich občas pronikala), bylo to, že se umělecký provoz těchto souborů odehrával na společenském, ekonomickém a geografickém okraji (podobnost s undergroundem), ale zároveň to byl provoz veřejný (podobnost s oficiálním uměním). Díky tomu, že se tyto veřejné prostory, jako například Branické divadlo pantomimy, nacházely na periferii, byla zde kontrola ze strany dohlížecích orgánů menší a často se také tato kontrola vyznačovala nesystematičností. Například ve stejném roce, kdy byla činnost Křeče sledována Státní bezpečností, obdržel soubor od ONV Prahy 4, který měl pravidelně její činnost vyhodnocovat, diplom za „Příkladný kolektiv kultury“. Tato nesystematičnost pak divadelníkům umožňovala tvořit do velké míry svobodně. Zároveň tyto soubory nemuseli rezignovat na možnost působit veřejně a bylo jim umožněno získat alespoň část veřejného prostoru v tehdejších „nesvobodném“ Československu pro sebe.

8 Závěr

V této práci jsme na příkladu taneční skupiny Baletní jednotka Křeč sledovali, jakým způsobem mohl fungovat provoz „amatérské“ divadelní skupiny mladých lidí v Československu v osmdesátých letech a v jakých ohledech bylo či nebylo lidem, kteří takovou skupinu provozovali, umožněno tvořit svobodně.

Teoretická východiska nám poskytla publikace M. Vaňka a kol. *Ostrůvky svobody – kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Práci jsme po metodologické stránce opřeli o metodu orální historie, která se zabývá především výzkumem soudobých dějin a formou rozhovorů sbírá a interpretuje jinými metodami nedostupná data týkající se zejména osobních postojů, prožitků, motivů a stanovisek lidí, jichž se zkoumaná problematika týká. Kombinací takto sebraných dat s daty získanými z jiných zdrojů se pak orální historie snaží dobrat co „nejobjektivnějšího“ historického poznání.

Podobně jako aktivity mladých lidí, které jsou popsány v publikaci *Ostrůvky svobody*, byla i činnost mladých divadelních souborů v Československu osmdesátých let místem svobodného občanského projevu (v tomto případě i uměleckého), tedy alespoň u námi sledované skupiny Baletní jednotka Křeč.

Stejně jako např. mírové aktivity mládeže v osmdesátých letech, vznikala takováto divadelní činnost spontánně a bez prvoplánově politického záměru. Přesto se však členové tohoto souboru nevyhnuli střetům s vládnoucí mocí, která v jejich činnosti viděla potencionální nebezpečí pro hladký chod systému.

Okolnosti tohoto střetu značí, že režim, na rozdíl od aktivit popsaných v publikaci *Ostrůvky svobody* (například činnosti mladých rockových hudebníků), tyto divadelní aktivity nepovažoval za a priori nebezpečné, na politizaci jejich činnosti neměl tak velký zájem a nepotíral je systematicky.

Vysvětlení se nabízí hned několik: předně pohybové divadlo, kterému se skupina věnovala, nevyjadřuje, na rozdíl od například otextovaných hudebních skladeb, své sdělení explicitně. Obecně pak divadelní aktivity nepředstavovaly tak velkou společensky hybnou sílu ještě z toho důvodu, že divadlo je více než hudba vázané na konkrétní prostor a čas a například nahrávky divadelního představení nebylo v té době možné rozšiřovat v takovém počtu a s takovou rychlostí jako nahrávky hudební. Navíc, nutno dodat, zájem (mladých) lidí o divadelní činnost ani nebyl tak velký (a asi ani nikdy nebude) jako zájem o hudbu. O to víc ale bylo pole působení divadelníků svobodnější a o to víc jim bylo umožněno se v těchto aktivitách realizovat.

Nebyla to ovšem svoboda bezbřehá, jelikož oficiální, profesionální oblast zůstávala těmto lidem, zejména z důvodu velké míry autocenzury, uzavřená, a to i přes to, že jejich tvorba byla apolitická. Až na několik málo momentů se tak po celou dobu svého působení soubory jako Baletní jednotka Křeč pohybovaly, a do určité míry byli nuceni pohybovat, na poli alternativní kultury Československa osmdesátých let.

Tím, že za svoji veřejnou tvorbu brali odpovědnost, i za cenu možných osobních následků, pak pomáhali tvořit a znovuobnovovat občanskou společnost v zemi, která její principy po několik desetiletí soustavně potírala.

8.1 Evaluace

Za pozitivní pokládáme, že se nám v této práci podařilo ukázat, v jakém ohledu a smyslu byla skupina BJ Křeč tzv. „ostrůvkem svobody“ mladé generace osmdesátých let na poli divadelních aktivit. Ovšem vzhledem k tomu, že se jednalo o jednu tanečně-divadelní skupinu, která měla cca 25 členů, jedná se o fenomén, který má poměrně malý společenský dopad, byť představení Křeče a společná vystoupení Křeče s dalšími soubory Pražské pětky mohl za dobu jejich působení shlédnout poměrně velký počet diváků. Rozhodně však činnost této skupiny neměla tak široký společenský, kulturní a politický dopad, jako například „ostrůvek svobody“ v podobě mírových aktivit mladé generace osmdesátých let, tak jak o něm pojednává publikace Ostrůvky svobody, ze které vycházela naše základní hypotéza.

Z tohoto důvodu by bylo přínosnější, kdybychom se v práci zabývali divadelními či tanečními aktivitami mladé generace osmdesátých let obecně a zkoumaly, zda tyto aktivity nebyly jednou z větších a společensky významnějších platform, na kterých se rodily principy občanské společnosti a na kterých se realizovaly skutečné zájmy mládeže, díky nimž mohli mladí lidé v době totality prožívat své životy autenticky.

Na druhou stranu vzhledem k tomu, že k tomuto tématu neexistuje žádný odborný text, který by se zabýval alespoň některou z jeho dílčích otázek (např. rolí zřizovatelů u amatérských divadelních souborů v osmdesátých letech), bylo by takovéto vymezení až příliš široké a v rámci bakalářské práce zejména z časového omezení těžko zpracovatelné.

Celkově nedostatkem práce je právě neprozkoumání některých dílčích témat do hloubky. Konkrétně vztahu BJ Křeč s některými oficiálními institucemi. Těmi byly například Branické divadlo pantomimy a další instituce, ve kterých BJ Křeč v osmdesátých letech vystupovala. Bylo by přínosné pokusit se kontaktovat bývalé zaměstnance těchto institucí a pokusit se zjistit, jaká byla

jejich role v těchto institucích vzhledem k činnosti BJ Křeč a jaké byly motivy jejich jednání. Stejně tak nebyl dostatečně prozkoumán archiv České televize, pro kterou BJ Křeč v osmdesátých letech natáčela několik reklam, videoklipů a dalších pořadů.

Naopak za pozitivum této práce považujeme využití různých druhů pramenů, jak primárních (archivních) pramenů z osmdesátých let (např. složek Archivu bezpečnostních složek, tehdy vydaných zákonů), tak sekundární literatury (např. publikace *Divadla svítící do tmy II*), dobového tisku, filmových a dokumentárních materiálů, záznamů představení Křeče ze soukromého archivu Michala Cabana a primárních pramenů v podobě rozhovorů se samotnými aktéry a diváky Křeče a divadelními kritiky.

Už jen to, že se nám podařilo kontaktovat bývalé členy Křeče, její diváky a divadelního kritika Jana Vedrala, který o BJ Křeč v osmdesátých letech psal a provedli jsme s těmito lidmi rozhovory podle metody orální historie, považujeme za velice přínosné. Stejně tak je přínosem práce, že nezůstalo pouze u provedení rozhovorů a jejich následné archivace, ale že jsme se pokusili výpovědi narátorů analyzovat, interpretovat a uvést do širších společenských, politických a kulturních souvislostí.

Obrazová příloha:



Z vystoupení Slipper dance (premiéra říjen 1981)



Zkouška na Letné



Výroba kulis na dvoře Divadla Rampa (objektu OKD Prahy 4)



Z vystoupení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!
(premiéra 30. 11. 1985)



Společný výlet Pražské pětky na Macochu, 1986



Rozhovor s Šimonem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 3. 11. 2011

7,34 ⁰film II - wicki na to citali
 poslalo w to -
 sdrazat, ze wicki ku film uzivil
 kdyz samostatny film byl
 preexponovaný, citit toho filmu
 pri ujednane poslalo. V4 MEZNI
WCI UNDEG

19,12 ne underground ten dervy.
 tady prirodni lehkost, která z toho ³
 (jako v underground). díky, děláme z radosti ne masovost GUNČE.

trout
 samostat. nemisou s kat včehy něci...
 ale tak to s kat jimat, jinými prostředky
 (formálně). ①
K SVOBODI
PROJEV
VJĀMI
mārosh'

14,8
 19,12
 17,55
~~metodit pro p. (trout) a film~~
~~sraha pomohat zpsarochu, pořádal m'shle přehledy metodici~~
 am. filmu (tradice) - amatéři + ¹⁹ VÝZNAM
 lidi, kteří pochopili, že to může něco být. ¹⁹ PRO
 NEJ
 OBSAHOV
 ne jen
 Standard

sraha z vedem, aby k to tudilo oficiální
 něco to toleranci těch lidí, ne wicki byli více
 (ale byli tak) vědy na hraně toho kdo pořádal na
 něco, aby k to někde mají nebylo...
 w c. určit zarrato: co to je z vstary lom.
 nerozumím nebo když je, dobře mě volají
 možná - lidi museli o to chodit do kroužků, dobře
 aby jim někdo řekl jak to dělat. ②
NEPOROZUMĚNÍ
ze strany
režimů +
rožejší
POTŘEBA
VNITŘNÍ
TRORIT

Ukázka interpretace rozhovoru s Janem Kisseem

DO VALAŠSKÉHO MEZIRÍČÍ ZA KLUBOVÝMI NÁPADY

Valašské Meziříčí ve dnech 27. až 29. října patřilo mladým nápadům, amatérskému nadšení i bohatým zážitkům. Uskutečnil se zde totiž jubilejní, desátý ročník celostátní přehlídky Klubová tvorba 1983.

Divákům, klubovým pracovníkům a odborníkům se ve třech programových dnech představilo patnáct amatérských pořadů klubového charakteru a devět profesionálních pořadů pro klubová mládežnická zařízení.

Pracovat s talenty

Hned na úvod si řekněme, že zánroově převládalo divadlo malých jevištních forem, že tu a tam se objevilo radlo poezie či poetické pásmo, že objevil i scénický tanec a muzika, že ale chyběly pořady typu, který počítá s divákem tím způsobem, že ho skutečně přivádá do hry, že z něho dělá opravdového účastníka děje.

Proti loňské přehlídce, kterou hostila Banská Bystrica, došlo k některým změnám. Především k té, že rozdíl mezi nejlepšími a nejméně vydařenými představeními se ztenčil — valaško-meziříčská nabídka byla poměrně vyrovnaná. Co se naopak prakticky nezměnilo, je skutečnost, že slovenští zástupci se opět představili ve kvalitativně převaze — především v satirickém žánru.

Proto celkem ani nikoho nepřekvapilo, že jedinou cenu — jedná se totiž o přehlídku nesoutěžní — která byla určena pro neinspirativnější představení, si odvezli zástupci Divadla z podzemí z Kremnice. Jejich pořad Ptuchy, alebo Quo vadis, homine, parodizující diktátorský, fašistický režim byl skutečně výborný — vynový, nápaditý, okořeněný hloubou i skutečnými gagy a navíc ještě i přesvědčivými hereckými výkony (dominoval především titulní Anton Brčka).

K pořadům, kterých si diváci i odborníci všimli se zájmem a skutečným potěšením, patřil také Útek z nudy Srdce 77 ze Spišské Nové Vsi — v posledních letech pravidelně úspěšného účastníka klubových přehlídek (loni «zazářili» s Napoleónem a tými dalšími). Humor nikoliv laciný, rytmus a herecké výkony (za povšimnutí opět stál Maroš Pemčák) — to byly hlavní devízy pořadu.

Když jsme hovořili o změnách, jednu jsme si záměrně nechali až pro tuto chvíli. Týkala se totiž Středočeského kraje a v dobrém jestliže loni «zásilka» z našeho kraje patřila k nejslabším v celé banskobystrické kolektci — a po pravdě řečeno, nijak výrazněji bychom neuspěli s jakýmkoliv jiným v té době existujícím programem — letos už naši zástupci

upozornili na sebe mnohem a mnohem výrazněji.

Pořad kladenského Klubka 55 Hleďačova dobrodružství patřil k pěti programům, které odborníci hodnotili jako neinspirativnější. Těžil z neotevřených nápadů, sborové recitace, tanečních schopností. Baletní jednotky Křeč i osobité poezie.

Náš druhý zástupce, divadlo poezie Klumlad z Nymburka, rovněž nejen nezklamal, ale zařadil se k tomu lepšmu, co divák mohl při přehlídce zažít. Jejich Klopýtání — kardiogram blízna bylo jediným divadlem poezie

S výjimkou závěrečného hodnocení (v samém závěru setkání, kdy již řada souborů byla na cestě domů) se souborům, jejich zástupcům nikdo vlastně nevěnoval. Přijeli, zahráli, odjeli. Myslím, že by se k podobným setkáním mělo přistupovat více pracovní — jde zde totiž nejen o zábavu, ale o další zkvalitňování tvorby.

Problematičnost vystoupí ještě více do popředí, když si řekneme, že soubory byly ubytovány na den a že vlastně bylo výjimkou, když účastníci zhlédli a absolvovali přehlídku celou, jenže kde je potom, celá inspirativ-



□ HLEDAČOVA DOBRODRUŽSTVÍ — tak se jmenoval pořad, se kterým Středočeský kraj reprezentovalo kladenské Klubko 55.

Foto: Martin Novotný

na programu meziříčského setkání, bylo dobře scénicky zvládnuté, navíc nápadité i originální.

Až potud by všechno bylo v pořádku. Ovšem když se zamyslíme nad hlavním posláním přehlídky — nacházet nové talenty, pracovat s nimi, vyměňovat si zkušenosti, podílet se na kvalitní klubové zábavě, při které by se sami mladí myšlenkově obohacovali, formovali své názory a postoje a přispívali tak k ideologické výchovné práci — tak zjistíme, že přehlídka některé vady na kráse přece jen měla.

Jednou z nich byl podle mého neúměrně vysoký počet «startujících» profesionálů. Přičemž zdaleka ne všichni byli skutečně inspirativním přínosem, jakým být patrně měli. Za některé z nich proto mohl klidně s úspěchem vystoupit soubor nadšených amatérů.

Dostáváme se k amatérům samotným. Zde chtít nechtě musím srovnávat s praxí Středočeského kraje. Ze ten je zatím jediný, který pojí klubovou tvorbu jako soutěžní záležitost s oblastními a krajským finálovým kolečkem, je věc jedna. Ovšem z čeho by si celostátní přehlídka rozhodně vzít příklad měla, je metodická práce se soubory při soutěžení. [A pracuje se s nimi i kromě něho — při tvářích dítčích.]

nost klubové tvorby, výměna zkušeností? Koho se pak vlastně týká...?

Myslím, že nad těmito «vráskami» na tváři zmíněné přehlídky by bylo dobré se zamyslet. Nejde totiž jen o přehlídku nabitou představeními, ale o spolupodíl této přehlídky na úrovni pořadů. Je jisté, že soubory a vznikající pořady musejí vycházet z řady jiných podnětů (tím i metodických pomoci) než klubové tvorby, přesto ale ani ona samotná by se této role neměla vzdávat.

Co říci závěrem? Přehlídka přinesla řadu skutečně hodnotných diváckých zážitků, řadu důkazů, že úroveň zájmové umělecké činnosti je ve všech krajích dobrá. Zároveň předsvědčila, že mladí mají chuť přicházet s novým, zdravě se poprat s nezdravými pro zdar věci. Proto si zaslouží pozornost. Kvalita jejich programů, společenská úloha a jejich dosah jsou věci nás všech.

MIROSLAV ŠARA

S PŘÍLOHA SVOBODY **11**

Dobový tisk píše o BJ Křeč, Svoboda, 12. 11. 1983

Seznam použitých pramenů a odborné literatury:

Literatura

- Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan. 2003. *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna.
- Dvořák, Jan. 1988. *Divadlo v akci*. Praha: Panorama.
- Císař, Jan. 1998. *Cesty českého amatérského divadla : vývojové tendence*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu.
- Český taneční slovník – tanec, balet, pantomima*. 2001. Praha: Divadelní ústav.
- Divadla svítící do tmy II*. 2007. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS).
- Disman, Miroslav. 2008. *Jak se vyrábí sociologická znalost : příručka pro uživatele*. Praha: Karolinum.
- Disman, Miroslav. 1966. *Úvod do metod společenského výzkumu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství Praha.
- Hendl, Jan. 2005. *Kvalitativní výzkum, Základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Just, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému : Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia
- Vaněk, Miroslav. 2010. *Byl to jenom rock'n'roll?* Praha: Academia.
- Vaněk, Miroslav – Mücke, Pavel – Pelikánová, Hana. 2007. *Naslouchat hlasům paměti : teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.
- Vaněk, Miroslav a kol. 2003. *Orální historie : Metodické a technické postupy*. Olomouc: Universita Palackého v Olomouci.
- Vaněk, Miroslav. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. 2004. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AVČR.
- Vaněk, Miroslav a kol. 2002. *Ostrůvky svobody : Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votabia.
- Návratová, Jana – Vašek, Roman a kol. 2010. *Tanec v České republice*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav.
- Olšovský, Jiří. 1999. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Praha: Nakladatelství Erika.
- Perks, Robert – Thomson, Alistair (ed.). 1998. *The Oral History Reader*. London and New York. Routledge 2002, 2006.
- Pražská 5. Mimoza, Kolotoč, Vpřed, Křeč, Sklep*. 1999. Praha: Primus.
- Zuska, Vlastimil a kol. 1997. *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Praha: Karolinum.

Webové stránky

Online sbírka zákonů na stránkách Ministerstva vnitra ČR - <http://aplikace.mvcr.cz/sbirka-zakonu/GetAll.aspx>
<http://o-skupine.hudebniskupiny.cz/zentour>, dne 4. 5. 2012

Články z doby předrevoluční

- Černý, František. 1984. *Anketa: Můj největší zážitek*. Scéna, roč. 9, 1984, č. 25 – 26, str. 13.
- Červenková, Zdena. 1983. *Méně hledání, méně objevů* (X. roč. Klubové tvorby). In: Mladá fronta, 1.11.1983.
- Dvořák, Jan. 1984. *Baletní jednotka Křeč*. In: Scéna, roč. 9, 1984, č. 20, str. 4.
- Dvořák, Jan. 1984. *Sklep, Vpřed, Křeč atd.* In: Scéna, roč. 9, 1984, č. 21 – 22, str. 4.
- Formovat člověka v tvůrčí osobnost*. 1987. In: Amatérská scéna, roč. 6., s. 1.

- Pavlovský, Petr. 1984. *Satira tancem*. In: Tvorba 15, 20. 6. 1984, č. 25, str. 10.
- Šára, Miroslav. 1983. *Dílna doopravdy tvůrčí*. In: Svoboda, 5. 10., č. 235.
- Šára, Miroslav. 1983. *Pracovat s talenty* (X. roč. Klubové tvorby). In: Svoboda, příloha, 12. 11. 1983.
- Machonin, Sergej. 1987. *Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě*. In: O divadle III, listopad 1987, s. 19 – 50.
- Vedral, Jan. 1985. *Od módy k názoru*. In: Amatérská scéna, roč. 22, č. 6, str. 8.
- Kam do společnosti?* (TV 20.10 – Právě tady). In: Večerní Praha, 25. 6. 1984, str. 4.

Články z doby porevoluční

- Bednářová, Veronika. 2003. *Z jégrovek do Národního*. In: Reflex, 2003, č. 26, s. 20 – 23.
- Chtiguel, Olga. 1991. *Pražská pětka*. In: Divadelní revue, 1991, roč. 2., č. 1, s. 116, překlad: Burešová Markéta.
- Pavelka, Zdenko. 2004. *Cabani: Hnala nás nespokojenost*. Salon – literární příloha Práva, 1. 7. 2004, č. 374, s. 1-3.
- Sýkora, Pavel. 1992. *Giovanniho Křeč*. In: Reflex, 1992, č. 35, str. 54 – 57.

Archivní materiály

Svazek 825631 MV, Archiv bezpečnostních složek.

Rozhovory

- Rozhovor s Janem Kissem, vedla Anna Stiborová, 20. 3. 2012.
- Rozhovor s Janem Vedralem, vedla Anna Stiborová, 11. 4. 2012.
- Rozhovor s Michalem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012.
- Rozhovor s Šimonem Cabanem, vedla Anna Stiborová, 3. 11. 2011.
- Rozhovor s Terezou Kučerovou, vedla Anna Stiborová, 23. 3. 2012.
- Rozhovor s Václavem Marhoulem, vedla Anna Stiborová, 7. 3. 2012.
- Rozhovor s Vladimírem Hulcem, vedla Anna Stiborová, 22. 3. 2012.
- Rozhovor s Vojtěchem Kopeckým, vedla Anna Stiborová, 5. 3. 2012.
- vše soukromý archiv Anny Stiborové (v budoucnu se počítá s uložením v audiotéce Institutu umění – Divadelním ústavu)
- Nenahrávaný rozhovor s Ninou Vangeli, vedla Anna Stiborová, duben 2011 a březen 2012.

Video materiál

- Zak zak, Barvy, Jiříkovo vidění, Mimozemšťan
- vše videotéka Kyliánovy nadace Divadelního ústavu.
- Film Kuspokusu, 1997, režie: Michal Caban.
- Film Pražská 5, 1988, režie: Tomáš Vorel.
- Televizní dokument Show Tomáše Tracyho.
- Televizní dokument Možné cesty pohybu, 1991, režie: Michal Caban.
- Videozáznam z představení TV 20.10 „Právě tady!“, natočeno v prosinci 1984 v Branickém divadle pantomimy, soukromý archiv Michala Cabana.
- Videozáznam z představení Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero – no to snad není možný!, natočeno v květnu 1988 v Branickém divadle pantomimy, soukromý archiv Michala Cabana.
- Videozáznam z představení Bludiště – Mimotočskřed chmelový, 1986, soukromý archiv Michala Cabana.