

# Hybris

2010,2

Časopis DAMU pro kritiku a divadlo



# obsah

Ivo Kristián Kubák: <b>Editorial o úpadku ženské ctnosti</b> .....	1
Vítek Pokorný: <b>Markéta Lazarova – bitva patosu a přizemnosti</b> .....	2
Vašek Bartoš: <b>KALD za polovinou sezóny</b> .....	7
Eva Kyselová: <b>Som staromódny kritik!</b> .....	10
Ivo Kristián Kubák: <b>Анна? Anna!</b> .....	14
Eva Kyselová: <b>Standard s potenciou</b> .....	16
Pavína Pacáková: <b>Play Strindberg! Tak proč si nehráli?</b> .....	19
Pavína Pacáková, Brigita Lamserová: <b>Bez arytmií zůstává jen kolovrátek</b> .....	21
Ivo Kristián Kubák: <b>Výuka režie z pohledu studentů</b> .....	25
Alexandra Bauerová: <b>Na otázky otázkou</b> .....	26
Adriana Totiková: <b>Cez štúdioium k priepasti</b> .....	29
Vojtěch Bárta: <b>Režie - věc veřejná</b> .....	31
Mikoláš Týc: <b>Umění dialogu je i schopností mlčet</b> .....	34
Tatiana Brederová: <b>Dva svety, jeden příběh</b> .....	36
Vítek Pokorný: <b>Sonety Williama Shakespeara v dámském pohledu</b> .....	38
Eva Kyselová: <b>Shakespeare pre skusených</b> .....	40
Brigita Lamserová: <b>Rovnice o Irsku, kultuře a jedné neznámé</b> .....	42
Eva Kyselová: <b>Ostavoch preddizertačných, vnútrodzertačných a iných</b> .....	45
Ivo Kristián Kubák: <b>Povolání: kabaretiér</b> .....	48
Milan Šotek: <b>Sukna</b> .....	52
Radmila Hrdinová: <b>Exitorial</b> .....	58

# Editorial

Ivo Kristián Kubák



## Quis custodiet ipsos custodes?

Ať se v životě snažíme být jakkoliv originální, stejně se nakonec k antické kultuře musíme utéci nebo v ní alespoň poznat vlastní inspiraci. Iuvenalis, kterého cituji v titulku, se sice ve své šesté satirě pídí po hlídačích hlídačů kvůli úpadku ženské ctnosti, ale otázka, již pokládá, vstoupila do dějin v mnohem obecnější rovině. Vytanula mi na mysl, když jsem si přečetl recenzi prvního čísla *Hybris* v rubrice *Artefakta* v třetím letošním čísle kulturního čtrnáctideníku *A2*. Obsahuje totiž dvě výtky, u kterých se musím zastavit. Podle autorky Jany Bohutínské totiž naše bezplatnost „křiví... trh“! Když se však snažíme reflektovat dění na fakultě a veřejně přístupné školní práce, kterým se velká kulturní periodika

z podivných důvodů vyhýbají, jsou naší čtenářskou skupinou v drtivé většině spolužáci, jejich a naši pedagogové, lidé sdružení v soustředných kruzích kolem DAMU, ať už ze zájmu nebo profesně, a diváci, které nezajímá, jaké divadlo bylo, ale jaké by naopak mohlo být a třeba i bude. Odhalili jsme tím nejspíš skulinu na trhu. A protože chceme, aby se o nás a práci na Divadelní fakultě vědělo, abychom si vyzkoušeli psaní pro skutečného čtenáře před vstupem do praxe, abychom spolužákům dávali tištěnou (i.e. vážně míněnou a argumentovanou i pro širší okruh čtenářů) zpětnou vazbu, část nákladu distribuujeme ke čtení a rozebrání do literárních kaváren, divadel, knihoven a čítáren. Křivit trh začneme, až náš náklad dosáhne nákladu deníků a bude nás distribuovat PNS – pak teprve *Divadelní noviny* zkrachují, redakce *A2* se rozpoltí vedví, *Divadelní revue* zvedne cenu za číslo o další stokorunu a *Loutkář* bude vydávat ročně jen jedno půlčíslu. Do té doby je trh kdesi vpravo a *Hybris* daleko od něj vlevo. A druhá výtka: „přilíš rozvláčné, popisné a podrobné, zkrátka těžko k učení, příliš zatížené teorií a jakoby málo prožité“ texty? Nebudu komentovat fakt, že studenti katedry teorie a kritiky při psaní mohou jen stěží vypnout mozkové centrum teatrologických teorií; kdo však určuje, zda jsou texty málo prožité? Kdo nás kritiky vlastně hlídá?

Odsud už je jen skok k tématu, které se prolíná celým tímto číslem: stejně jako kritici stěží hledají obecně pochopitelný jazyk, kterým by mohli popsat jazyk divadelního herectví (tedy provést sekundární semiózu semiózy – ať si trochu zateoretizují), nejlépe očištěný od floskulí, plastický a *prožitý*, pedagogové režie a dramaturgie hledají zase svůj druh jazyka, kterým by mohli zmíněné obory učit. V rubrice *Dialogy* se jim kustody stali jejich vlastní studenti. O jazyce kritickém hovoří i veleslavný Ian Herbert, v rozhovoru, který s ním elektronicky vedla Eva Kyselová; jazyka výuky se dotkl v druhém rozhovoru tohoto čísla i David Šiktanc.

Zkrátka hledání dokonalého jazyka je na dobré cestě, Umberto! Jen ta ženská ctnost upadá i dnes...

# Markéta Lazarova – bitva patosu a přízemnosti

Vítek Pokorný

2

Patos. V dnešní době toto slovo vyvolává negativní asociace. Je to vyjádření něčeho směšného, trapného, falešného. Nedivme se, protože v epoše reálného pornografismu<sup>1</sup> se snad o patosu ani jinak mluvit nedá. **Není to však záporná devíza tohoto vyjatého projevu emocí a vlastního nitra, ale sebevyjádření blbosti počátku tohoto století. Nebo nejen tohoto století?**

Vladislav Vančura uveřejnil svou baladu *Markéta Lazarová* v roce 1931. Výrazný formalista, avantgardní filmař, levicový intelektuál. Paní učitelky v nemohoucnosti nějak metafyzicky vykládat umění na středních školách použijí zázračnou formulku „nezařaditelný“ a je hotovo. Vančura se ostře vymezoval vůči povrchnímu vnímání světa. Podobně jako jeho generační literární druhové přemýšlel o postavení humanismu v cynickém prostředí technologické civilizace a dospíval ke skepsi. *Markéta Lazarová* je v myšlenkovém poselství povzdechem nad tím, jak krvavá a barbarská minulost raného středověku ještě v sobě dokázala nést určité prvky základních etických norem. Čest, přátelství, láska, víra – to všechno mělo v oné temné době dávnověku pečet čehosi zásadního, kdy oběť pro druhého šla až na dřeň vlastních fyzických i duševních možností. Vančura o své přítomnosti nepromlouvá, ale jeho výsměch dokonalé (ne)civilizovanosti moderního člověka se dá číst mezi řádky.

Fascinující je, že podobný ideový základ ve své tvorbě nosil František Vlášil – solitér československé nové vlny šedesátých let. Věčně osamělý, těžký alkoholik, vizionář kinematografického vnímání obrazu, jehož estetické představy málokdo chápal, takže právě *Markétu Lazarovou* prakticky celou zrežíroval, kameramansky zpracoval i sestříhal sám. Inspirovaný géniem Andreje Tarkovského stal se Vlášil antipodem svérázného českého filmového verismu a jeho filmy jsou dokonalou a v rámci naší kinematografie stále výjimečnou ukázkou absolutního formalismu, v němž obsah je až druhým bodem uměleckého záměru. V čele tvorby stojí obrazné, mnohdy až abstraktní vyjádření v srdci tvůrce hluboce zakořeněných pocitů. Tvoří se skutečné umělecké dílo. Vlášil se podobně jako

<sup>1</sup> Reálný pornografismus: charakteristický rys společnosti počátku 21. století. Kombinuje v sobě prvky kapitalismu a socialismu, čímž v dialektické syntéze vytváří kontury ne nepodobné zásadám pornografického žánru. Hlavní devízou je absolutní morální rozvolněnost, možnost jakkoliv manipulovat s tělem a duší člověka a bez slasti se obyvateli této epochy zdát život nenaplněným.

Vančura svým formalismem celoživotně vymezoval vůči povrchnosti světa okolo sebe, a právě alkohol mu bohužel pomáhal vyrovnat se s bolestí z toho, že svět zřejmě po nějakých vyšších hodnotách vůbec netouží.

První republika je zlatou érou české literatury, šedesátá léta zlatou érou českého filmu, a jak hodnotit dnešek, kdy se studenti DAMU rozhodli uvést *Markétu Lazarovou* jako svou absolventskou inscenaci v DISKU? Jsme obklopeni výlučnými uměleckými osobnostmi? Je zde zformovaná skupina kritiků, která by s jasnoživostí vystupovala proti kalu přítomnosti a snažila se nacházet hodnoty, které stojí mimo pomíjivé módnosti? Není vidět, není slyšet. Je zřejmě ještě hůř, protože zatímco Vančura nebo Vláčil měli ve své době přirozenou autoritu u společnosti, kterou jinak nezajímali, dnes jsou na jejich místa stavěni a adorováni lidé, kteří jsou potvrzením módnosti a proroky nevkusu a přizemnosti.

O to víc si cením odvahy režiséra Pavla Ondrucha, který adaptoval Vančurovu baladu pro jeviště a spolu s dramaturgem Zdeňkem Janálem a studenty čtvrtého ročníku herectví KČD si troufli tuto ódu na krásný patos minulosti uvést na jeviště. Na jeviště DISKU, které je divadlem mladých diváků, což je jednoznačné riziko, protože tito diváci jsou odkojeni klipovitou estetikou a filozofií cynismu a výsměchem všemu a všem. Tvůrčí tým se je odvážil konfrontovat se stylizací a až operní formou patosu, který je zakořeněn již ve Vančurově předloze.

Musím tedy nejdříve napsat několik slov o povaze patosu, než zhodnotím, jak se tento obdivuhodný pokus tvůrcům podařilo naplnit. Patos, aby měl nějaký význam, vyžaduje naprosto přesnou stylizaci. Není to hysterické hulákání nebo epileptické válení se na zemi, jak si někteří představují. Patos v rytmické přesnosti barokně hyperbolizuje emoce a city člověka. V gestech, postojích, zpěvnosti hlasu vyjadřuje zásadní přístup postavy k sobě samé a k jejímu okolí. Není tu herecká distance, nemá tu své místo zcizování a ironizování. Herec-postava bez jakýchkoliv pochybností ví, co cítí, jaké jsou její tužby, a rozhodně je vyjadřuje. Anarchie afektu je však na jevišti

kontrolována rytmem, vytríbeností výrazů a gest, čímž se afekt povyšuje na estetický zážitek. Právě problém s neschopností tříbit jemné nuance patetické tvorby vede často patos do slepých uliček efektních a ve výsledku směšných exhibicí. Proto se patosu nejlépe daří v opeře, jelikož zde je rytmizace určována dominancí hudby. Patos se tedy nesmí chápat jako něco negativního pro skutečnou uměleckou tvorbu. Ostatně z patosu touhy po harmonii divadlo vzešlo, takže se nesmíme domnívat, že sňahou znovu nastolit jeho kvality zrazujeme pravou povahu kultury. Opak je pravdou.

Úsporně řešená scénografie (šikma a průsvitný závoj ve stylu E. F. Buriana) dává zcela jasně najevo, že zde bude hlavní úlohu hrát slovo a herec. Ondruch s Janálem s citlivou úctou pro předlohu vytvořili text, který nás neutopí v moři slov, a vhodná délka inscenace o hodinu a půl diváka dokáže udržet v pozornosti. To je lepší přístup oproti Vláčilově tříhodinové podívance, která sice nabízí geniální divácké hody, ale svou stopáží přece jenom už poněkud unavuje divákův mozek a oko. V Ondruchově adaptaci se naopak děj valí rychle kupředu. Konflikt mezi rody Lazara a Kozlíka, vášnivá láska Bohu zaslíbené Markéty k Mikolášovi, smutný milostný příběh „barbarské“ Alexandry a „civilizovaného“ Kristiána a závěrečné tragické rozuzlení – žádný motiv příběhu není prezentován rozvláčně, aniž by se však vytrácela jeho obsahová závažnost. Z režijně-dramaturgického hlediska se tedy rytmus podařilo udržet.

Dostávám se k nejproblematičtější složce inscenace, a tou je herectví. Vančurovým formálním kouzlem je slovo, Vláčilovým obraz, na divadle zůstane vždy základním kamenem veškerého zážitku herectví. Výše uvedenou charakteristiku patosu se zde snažili naplnit, ale herci jakoby stále zůstávali v zajetí požadavků současného cynického očekávání diváka. Výrazná stylizace afektu se v záblescích ukazovala, avšak herci snad měli strach ji vtělit do svého projevu naplno. Tím vyžadovaný formalismus tohoto druhu divadla zůstával často pouze naznačen, a mohl tak vyvolávat nespokojené a pobavené reak-

ce v řadách diváků. ALE – a to je velice důležité – herci si jsou těchto limitů zřejmě vědomi, protože od rozpačité a rozklepané veřejné generálky se při druhé repríze vnitřně uklidnili a dokázali vyjasnit gestičnost a výrazovost. Možná se však stále bojí případného výsměchu diváků, takže nechtějí protrhnout hráz emocí, dát příběhu o vášni svou vlastní vášnivost. Nelze hovořit o herecké neschopnosti, tento ročník je silný, mohu mluvit o pouhé ostýchavosti, což je škoda. Umělci by se měli smířit s faktem, že současný divák je hovado, které v rámci IT civilizace pocitových simulací neumí pořádně myslet a prožívat. Přizpůsobovat se hovadům je zrada na vlastním povolání, lepší je tyto primitivní tvory estetizovanou krásou plácnout přes muší křídla. Dělal to Vančura, dělal to Vláščil, proč to dnes nikdo nedělá, ptám se?

Největší spekulace vyvolává samotná titulní hrdinka Markéta v podání Kláry Klepáčkové: od nevyjasnění, proč je její kostým dobově vytržen od ostatních (Markéta je oblečena jako prvorepublikové děvčátko z nedělní školy, zatímco všechny ostatní postavy mají kostýmy striktně středověkého nádechu), po její hereckou nevýraznost v komplikovaných duševních pochodech. Hluboce věřící dívka, jejíž „obětování“ Kristu v klášteře se má stát vykoupením jejího otce, lapky Lazara, z hříchů, sama propadne hříchu sebezničující vášně k živočišnému Mikolášovi. Dobrota srdce a schopnost oběti je konfrontována s niternými potřebami těla. Odtud také pramení hlavní problém herecké interpretace titulní postavy. Markéta Lazarová v podání Klepáčkové je dívka, která trpí, protože jako osoba zaslíbená Bohu porušila s Mikolášem sexuální tabu. Hlavním dramatickým konfliktem příběhu ale není sex (jak bychom se skrze scénu znásilnění mohli domnívat), ale láska. Sex v žádném případě není totožný s láskou. Vančura psal o bolesti citů mezi rodiči a dětmi, mezi mužem a ženou, mezi nesmiřitelnými nepřáteli. Od scény znásilnění se však láska u Klepáčkové odsouvá do pozadí a dominantou v hereckém strukturování Markéty se stává problém sexuální poskvrněnosti. Což je značné ochuzení mnohem košatější myšlenky literárního

díla. Nelze to však jako chybu vyčítat jenom Klepáčkové. Komplikovaná figura Markéty je značně obtížný herecký úkol a i Vláščil se z něj ve filmové klasice chytře vylhal, když Markétiny vnitřní boje opsal skrze metaforické obrazy a nešel přímo přes herecké projevování se (Lazarovou ve snímku ztvárnila tehdy ještě neplnoletá Magda Vášaryová).

Hlavním partnerem Kláry Klepáčkové je Jiří Suchý z Tábora, který svým drsným hlasem a celkovým charisma-tem přehrává všechny ostatní herecké kolegy. Mikoláš je u něj nevyzpytatelnou figurou. Primitivní okrádač pocestných, ale také člověk, který dokáže zpytovat svědomí. Romantický rozervanec, který si Markétu dlouhodobě nenamlouvá, ale prostě si její tělo brutálně vezme. V jeho případě však nejde jenom o barbarské ukojení pudů. Mikolášova drsnost je smíchána s upřímnou láskou k Markétě, což je právě cesta, kterou se Klepáčkové nepodařilo zcela naplnit a kdy zůstala jenom u onoho „sexuálního uvažování o problému“. Jiří Suchý z Tábora má zcela určitě talent vyjádřit řadu témat skrze afektové herectví patosu, ale i on zůstává v zajetí strachu z cynického diváka.

Od dvou hlavních hrdinů bych měl rychle spěchat k tomu, kdo skutečně naplnil mou výše charakterizovanou ideu skvostného herectví. Mohl bych se totiž dostat do podezření, že planě teoretizuji, ale hmatatelný důkaz v rukávu nemám. Mám! Moje idea se zhmotnila ve chvíli, kdy na jeviště vstoupila Anežka Rusevová jako Kateřina, žena starého Kozlíka a po jeho zatčení a popravě nedobrovolně nastolená vládkyně rodu, jelikož společnost nemůže zůstat bez vůdce, který by usměrňoval její – byť barbarské – kroky. Nevelký part mohla Rusevová zcela v klidu „odfláknout“, ale ona i z drobné figury dokázala vybrousit klenot, který bere dech. Ať mi to ostatní tvůrci prominou, ale Rusevová je diamant této inscenace. Když se objeví na vrcholu šikmy, už v tu chvíli jako divák cítím, že vstoupila postava s minulostí. Žena, která si radosti v životě moc neužila, musela sloužit svému muži a svým dětem, a slovo láska pro ni tedy není něčím posvátným.

Přesto o ní dokáže s takovou jímavostí hovořit. Ale nejenom jímavost je složka ženy Anežky Rusevové. V pár slovech vystřídá naději vztek, vztek mateřská láska, mateřskou lásku roztoužené ženství, roztoužené ženství patriarchální vůdcovství násilně naroubované na jemnou ženskou duši. Žádné slovo, které vyjde z úst Rusevové, není frází, byť by se jí mohlo velice snadno stát. Ona totiž v sobě dokonale propojuje schopnost vzít myšlenku repliky za svou. Ponořit se do ní jako do orfeovského podzemí a znovu ji nechat vylout na povrch v očišťující kráse, kdy divácká katarze tryská z jejího pohledu, z jejích drobných pohybů rukou, i dokonce z jejího prostého dechu. V přesném hereckém dávkování mění fyzický projev na umělecký znak bolestného klopýtání člověka krutým světem středověku, který však promlouvá zcela pravdivě i k nám. Neboť nejsme snad i my spoluúčastníci středověkého barbarství, jenom v jaksi přepychovějším kostýmu?

Anežka Rusevová jediný svůj monolog proměňuje v operní árii bez hudby, kdy drží rytmus, má zřetelné frázování, klade důraz tam, kde je třeba posílit emoci a ztišuje svou duševní bouři v přesných místech, aby v dialektické nádhře naplno zazněl kontrast touhy a povinnosti, ženy a matky, člověka pozemského a člověka božského. Není to herectví civilistní, není to realistický projev vyzozorovaný od člověka z ulice, je to estetická stylizace, která je však tak výborně vybudovaná, že stylizace se mění v archetyp, kterému rozumíme, dojíká nás a plně mu věříme. Nemohu napsat, že její herectví je moderní, protože podle mého hrát dneska moderně znamená hrát na půl plynu. Její herectví je originální, naplněné, nové, vzrušující. V těch pár okamžicích, kdy na jevišti stála Anežka Rusevová, viděl jsem dokonalou herečku.

I všichni ostatní herci jsou zcela bezesporu talentovaní a dokážou chápat a vnímat utajené významy Vančurovy poetiky. Jenže jako by se jejich démonem stal cynismus, který Ondruch snad v předtuše možných diváckých reakcí umístil i na jeviště. Marie Štípková je naší průvodkyní inscenací, s výsměchem komentuje bitvu emocí postav.

Je kumpánem nihilistického diváka dneška, co na city, ideje a povinnosti už vůbec nevěří. V éře, kdy stále více lidí pronásá onu apokalyptickou větu: „Jsem zodpovědný především sám sobě!“, je Štípková guru takového světónázoru. Její komické dovednosti skvěle vyšperkovávají některé kramářské výstupy, diváci se smějí, a přitom si zcela určitě neuvědomují, že inscenátoři na ně z jeviště křičí ono gogolovské: „Čemu se smějete? Sami sobě se smějete!“

V tomto ohledu je věčná škoda, že krom Rusevové ostatní herci nedokázali vytvořit plný protipól onomu štípkovskému diváku dneška. Mají na to, jenom se drží při zemi a do orfeovského podzemí se bojí vstoupit. Tomáš Klus v roli Markétina otce dokáže charakterizovat drsného barbara, co ale touží po milosti a odpuštění, tedy není barbaram tělem a duší. Nikola Bartošová v roli Alexandry umí načrtnout svou cestu peklem vášně ke šlechtici Kristiánovi, která nemůže dojít šťastného vyplnění a jediným východiskem z jejich duchovně-tělesné krize je smrt. Na jevišti vidíme opravdu talentované herce, ale pořad schází těch pár odvážných kroků k tomu, aby jejich osudy a pocity braly dech.

Zcela nepovedené je pak zobrazení lapkovské tlupy starého Lazara. Zde na nás mrkl svět nedělních televizních pohádek, kdy se loupežník pozná podle hromového smíchu a důrazného bouchání pěstí do stolu. Nesmějí chybět ani rumcajsovské identifikační vousy a jakési kašírované pokusy o souboje s hrdelními skřeky při výpadu. Tady se tvůrci naneštěstí propadli do náruče Svatavy Simonové a jejich „kulisovek“ z Kavčích hor, ale tyto scény jsou díkybohu krátké a dá se na ně rychle zapomenout.

Hudba Vladimíra Hirsche poučeného diváka může upomenout na tóny Zdeňka Lišky ve Vláčilově filmové klasice. Kombinace temných gotických motivů s modernistickou romanticky zabarvenou melodičností také dopomáhá k dotvrzení střetu klasičnosti s novostí. V žádném případě však nejde o Hirschovo vykrádání Lišky, je to hudba zcela originální, svébytná, přirozeně dokreslující stylizovanost celé inscenace.

Jak tedy stručně shrnout kvality inscenace *Markéta, dcera Lazarova* v DISKu? Má řadu problémů, které však nevyvěřají z tvůrčí neschopnosti, ale hlavně a především z určité ostýchavosti mladých umělců posílit některé tendence a prvky v jejich dramaturgicko-režijně-herecké koncepci. Musím znovu připomenout, že velikost Vančury a Vláčila spočívala v tom, že šli sveřepě proti estetickému vkusu a proudu své doby, byť za cenu nepochopení, výsměchu a osobní krize. Letošní absolventi činoherní katedry mají předpoklady dosáhnout velikosti. Nesmějí se však bát. Držím jim palce.

**Vladislav Vančura, Pavel Ondruch, Zdeněk Janál: *Markéta, dcera Lazarova***  
**režie:** Pavel Ondruch.

**dramaturgie:** Zdeněk Janál

**scéna a kostýmy:** Zuzana Mazáčová

**hudba:** Vladimír Hirsch j.h.

**pohybová spolupráce:** Kuska Cáceres j.h.

**produkce:** Lenka Vahalová,

Irena Velichová, Kristýna Kamenická

**hrají:** Tomáš Klus, Klára Klepáčková, Anežka Rusevová, Igor Orozovič, Jiří Suchý z Tábora, Ivan Dejmal, Nikola Bartošová, Ivan Lupták, Marie Štípková, Hana Marie Maroušková, Tereza Ludvíková j.h., Milan Hajn j.h., Pavel Richta j.h., Kryštof Mende j.h.

**Premiéra 15. ledna 2010 v divadle DISK.**

*Scénická lekce z rádobý feminismu pro dvě herečky a dva herce v pražském A Studiu Rubín uváděná pod názvem Sorbí zdánlivě jako by vypadla z prostřední dvoustrany dámských módních časopisů. Původní text slovenské*

*autorky Zuzany Dzurinové režisérka Anna Petrželková přetavila v netradiční jevištní toar, z nějž číší upachtěnost a zároveň idiotismus vzťahových a životních pouček. Neustálou snahu o toho dokonalého a lepšího nelze*

*naplnit, pouze znovu a znovu prohrávat. V Rubínu se těmto prohrám bezostyšně smějeme, i když dobře víme, že jsme si toto všechno už někdy sami prožili.*  
(IKK)



# KALD za polovinou sezóny

Vašek Bartoš

Svět spějící k zániku je v další inscenaci absolvujícího ročníku herectví Katedry alternativního a loutkového divadla nazvané *stvoření* důležitým rámcem. Tvůrcům se stal východiskem k uvažování o ontologickém počátku světa, o kterém sbírali zaznamenané a původně vyprávěné příběhy. Nepřiliš jasnou dramaturgickou selekcí jich nakonec prošlo pouze jedenáct, z nichž každý krom jednoho dostal jevištní podobu. Proloženy jsou nepřiliš náročnou, o to efektnější choreografií jednoduchých skupinových tanečků, evokující holešovický muzikál *Děti ráje*, včetně sborových zpěvů s jednoduchým textem. První příběh *stvoření* – teorie velkého třesku – zní z reproduktorů v podání vedoucího ročníku Marka Bečky už od příchodu publika. Jako jediný zůstává neinscenován a oproti mytologickým příběhům se odlišuje také svou vědeckostí. Zajímavě je pojednána scénografie, která využívá DISKu jako studiové scény. Studentka čtvrtého ročníku scénografie KALD Marianna Stránská situovala hlediště podél delší strany divadla, a protější část tak slouží jako jedno široké jeviště. Toto uspořádání prostoru je na inscenaci tím nejzajímavějším; společně s kartónovými krabicemi, do nichž Stránská ukryla většinu rekvizit a také kostýmy.

Dvouhodinová inscenace složená ze zhruba desetiminutových scének se blíží formou divadelní revue. V každé z těchto scének je obsažen vyprávěný příběh, následuje pointa a skrze taneční či pěvecký předěl se přechází ve scénku další. Pokud příběhy nerozvíjejí jiné divadelní prostředky krom mluvního projevu, inscenace ztrácí svou dynamiku a rezignuje na dramatičnost, neboť nemá jak gradovat. Lapsus vyvěrá ze specifického charakteru divadelní tvorby hereckého ročníku, kdy studenti rozehrávají situace jednotlivých scének, a teprve posléze je skládali v celek, přičemž dramatuž (studentka pátého ročníku dramaturgie KALD Kristýna Filčíková a student třetího ročníku teorie a kritiky Vít Neznal) do jejich tvorby zasahuje jen zřídka. Každý aktér tak mohl ovlivnit svou fantazii a talentem nejen svoji hereckou postavu, ale také obsahovou stránku celé scénky a podobu všech užitých jevištních prostředků.

## Interpretační banalita

Při přípravách inscenace *stvoření* postupovali tvůrci (zejména dramaturgyně Kristýna Filčíková) metodou tzv. dramaturgie tématu a nebyli vázání žádnou literární předlohou. Přesné znění příběhů se divadelnímu tvaru většinou podřizovalo. Například z toho křesťanského zbyla základní kostra, na jejímž základě herci rozehráli obraz rozjívených dětí, skotačících jako právě stvořená zvířata. Divadelně působivá část ovšem v publiku zasela pochybnost, zda i ostatní příběhy nejsou takto svévolně kráceny bez ohledu na teologická učení nebo mytologická vyprávění. Principiální výtkou je fakt, že jednotlivým scénkám dominují zprofanované české kulturní stereotypy (při řecké scéně se vybaví například poslední již zkomercializovaný díl Troškovy filmové trilogie *Sunce, seno, ...*), běžné předsudky (čínská či indická scénka je ukázkou neotesaného buranství podaného s mravoučností hodnou národního obrození, aby lid český lepším byl) a schémata myšlení vůči cizím kulturám (Greenpeace-fraška na téma mladá aktivistka – česká „Lojzicka“ – se vydá za domorodci, aby jednoho vystavovala v Praze),

obligátní zpochybňování nadřazenosti naší kultury nad ostatními (učebnicový vpád Španělů do Mexika) či v jednom konkrétním případě odraz medializace naší kultury – lidsko-právní dokument *Kongo: hluboké ticho*, promítaný v roce 2008 na zahájení festivalu Jeden svět v pražské Lucerně. Interpretační banalita *stvořením* servírovaná odpovídá věku a životní zkušenosti jeho představitelů, kterou Filčíková ani Neznal nijak nekrotili. Přičemž je škoda, že ve skutečnosti inscenace reflektuje závažná celospolečenská a multikulturní témata. Odhlédneme-li od této nedostatečnosti, zbývá už jen to, co je tomuto hereckému ročníku bytostně vlastní a co ukázal mnohem lépe v inscenaci *Tři měsíce prázdnin* – divadelní hravost.

### Jasný režijní impuls

Podstatná část práce proběhla během týdenního intenzivního workshopu během mezinárodního divadelního festivalu Divadelná Nitra. Režisér Ondrej Spišák, významný slovenský režisér a ředitel Starého divadla Karola Spišáka v Nitře, nabídl každému herci vlastní hlavní roli. Konkrétní interpretaci příběhů a stavbu scének svěřil studentům (jak hercům, tak dvěma zmíněným dramaturgům). Inscenace o deseti protagonistech by jistě přinesla velice vděčný materiál k rozboru herectví, kdyby se však o jejich výraznějším hereckém projevu dalo mluvit. Největším zklamáním byl tibetský výstup Zuzany Hodkové, která předvedla pouze komediální šaržičku Ivy Pazderkové z pořadu televize HBO Na stojáka (další odraz medializace společnosti), společně s řeckým dědkem Tomáše Běhala, za nějž by se nemusel stydět na besídce druhého stupně základní školy. Nezemská Anna Suchánková i jako aktivistka Greenpeace hlasem stále zůstává u mladíčké dívenky, přičemž je už tělem ženou. Po inscenacích *Tři měsíce prázdnin* a *Bouře* dostala konečně výraznější roli Johana Vaňousová a jako Čiňanka naplňuje velice trefně atributy divadelní karikatury. Dětsky něžná Jana Kollertová postupně získává jistotu a preciznost ve své herecké práci stejně jako vzezřením vyvrálejší Štěpánka

Glogarová, která už v *Bouři* projevila cit pro komediální žánr, čistě vedený a traktovaný plnohodnotný herecký výkon. Adam Kubišta setrvává v hereckých šaržích a větší hloubka jeho výkonům chybí. Elena Volpi dokáže publikum ke svému vyprávění přitáhnout přívětivým zápletem a nadšením, které vkládá do každého pronášeného slova. Tomáš Podrazil předvedl, že mu více sluší subtilnější projev distingovaného mladého kněze než panovačný a uřvaný král (Alonso v *Bouři*) nebo zlobivé pokřikující děcko (Michal ve *Třech měsících prázdnin*). Milan Hajn zaujal opět svým plným hlasem, dokonce ztvárnil jednu z nejplastičtějších vedlejších rolí – otravného manžela. Divačky možná upoutá svým zjevem, leč v rozporu se svým mužným hlasem zůstává hereckým projevem až příliš dětský.

Inscenace sama o sobě neposkytuje příliš jasný klíč k svému čtení a není z ní patrný jasný dramaturgický výklad napříč všemi příběhy. Přes jisté rámování, které nebudu záměrně prozrazovat, jde o počín, který zatím nekomplexněji představuje všechny současné absolventy herectví KALDu. Leč současně odkrývá osobnostní, ale i uměleckou nezralost většiny z nich.

### Ondrej Spišák a kol: *stvoření*

**režie:** Ondrej Spišák

**asistent režie:** Šimon Spišák

**dramaturgie:** Kristýna Filčíková, Vít Neznal

**scéna, kostýmy:** Marianna Stránská

**pohybová spolupráce:** Ivana Hessová

**produkce:** Dáša Brtnická, Eoa Burešová, Tomáš Jirka

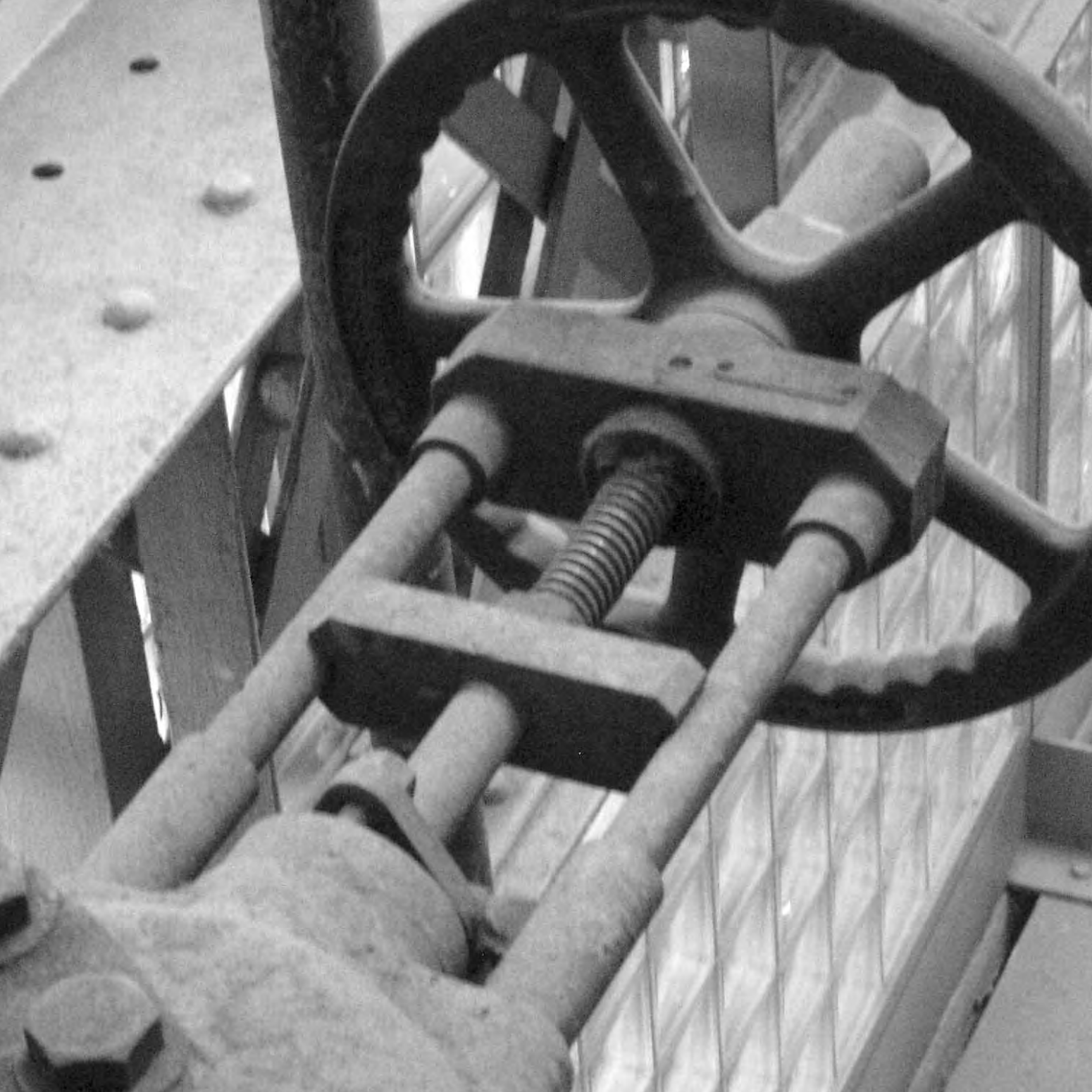
**hraji:** Adam Kubišta, Tomáš Běhal,

Tomáš Podrazil, Milan Hajn, Johana Vaňousová,

Zuzana Hodková, Elena Volpi, Jana Kollertová,

Anna Suchánková a Štěpánka Glogarová

**Premiéra 9. prosince 2009 v divadle DISK.**



# Som staromódny kritik!

Eva Kyselová

10

Iana Herberta<sup>1</sup> som spoznala v Budapešti na seminári pre divadelných kritikov, kde v rámci núdzového režimu zaskočil na lektorovanie namiesto nemeckého kritika (a mnou nesmierne očakávaného) Dirka Pilza. Ian Herbert je nesmierne šarmantný, vzdelaný, vtipný a časom, divadelnými doskami a prúdmi ošľahaný kritik-veterán. Stretnutie s ním sa takmer vždy rovná inšpiratívnym a hodnotným diskusiám, lekcii pravej a teda nezrozumiteľnej vysokej angličtiny ale aj veselým (nielen) divadelným zážitkom. Je to človek, ktorého názory sú v medzinárodnej divadelnej kritike vážene a ktorý sa naopak zaujíma a orientuje v kontextoch aj českého či slovenského divadla a ktorého reputácia stavia na dlhoročnej kritickej praxi. Spoznať teda jeho názory či stanoviská môže byť pre nás, relatívne mladých a mladé začínajúce kritické „uchá“ poučnou podporou či skúškou správnosti rozhodnutia venovať sa tejto často nevdáčnej profesii.

*Britské divadlo má veľmi bohatú a dlhú históriu. V akom štádiu sa nachádza dnes? Rezonuje ešte stále úramci dramatiky coolness alebo doznievajú len jej posledné ozveny? Ako sa jeho podoba (inscenačné trendy, tvorivé prístupy) zmenila a kam smeruje?*

Vo viacerých ohľadoch sa britské divadlo dnes teší z úspechu. Komerčná West End, stále najdôležitejší aspekt nášho divadla, zaznamenáva napriek ekonomickej kríze čoraz väčší záujem publika. Časť tohto publika chodí na inscenácie, ktoré by v iných krajinách boli uvádzané len v tzv. „umeleckých divadlách“ (art theatres). Minulú sezónu som videl dve vypredané predstavenia inscenácií Hamleta, Godot je stále populárny a znova a znova sa vracia. Január 2010 vo West End je plný inscenácií klasiky ale aj súčasných textov popri nevyhnutných muzikálových produkciách.

Národné divadlo, Royal Court a RSC sa tešia podobnému úspechu, hoci určujú trendy aj v menších divadlách ako sú Donmar, Almeida, Arcola a Menier. Z tejto „veľ-

<sup>1</sup> Okrem svojho čara osobnosti má na konte napríklad editovanie ostatných troch vydání knihy *Who's Who in the Theatre*, dvoch vydání *The World of Theatre*, v rokoch 1981-2003 viedol dobytýždenník *The Theatre Record*, od roku 2004 pôsobí ako zástupca šéfredaktora. Ako kritik prispieva pravidelne aj do časopisu *The Stage*. Ako lektor divadelnej kritiky pôsobí na univerzitách po celom svete, príležitostne stále aj na seminároch AICT (Association internationale des critiques de théâtre, tiež IATC - International Association of Theatre Critics). V rokoch 2001-2008 bol prezidentom AICT, v súčasnosti je čestným prezidentom asociácie. Od roku 2005 je predsedom Spoločnosti pre divadelný výskum v Londýne (The Society for Theatre Research).

kej trojky” (z hľadiska návštevnosti) je možné sledovať určité ukazovatele zmien: napríklad dramaturgia Národného divadla sústredila pozornosť od textu k pohybu a vizuálnym inováciám. Hoci stále inscenuje výborných britských autorov staršej generácie (Hare, Brenton, Stoppard, Edgar), dáva priestor technicky objavným inscenáciám Katie Mitchellovej alebo inscenáciám bábkových hier, napríklad *War Horse*, ktorá sa hrá aj vo West End. RSC sa vzbopila z nevydarenej sezóny pod vedením Adriana Nobla a jej súčasný režisér Michael Boyd obnovil tradíciu dlhodobých zmlúv s umelcami. Tým sa RSC odlišuje od ostatných britských scén, v ktorých sa ansámblová práca deje len zriedka. Oceňuje sa hlavne Boydov zmysel pre silu a význam RSC. Zahájil sezónu s novou, vzrušujúcou zostavou. The Royal Court konečne vyrástlo zo svojej posadnutosti coolness dramatikou a obrátilo sa späť k súčasnej novej tvorbe, čo vyústilo do dvoch inscenácií roku 2009 (*Enron* a *Jerusalem*), ktoré získali cenu Najlepšia hra a presunuli sa roku 2010 do komerčných divadiel.

Namiesto coolness dramatiky je v kurze dokumentárna dráma, faktografické hry založené na skutočných rozhovoroch, ktoré sa niekedy prerozprávajú celé od slova do slova. Takéto texty rozoberajú politické a spoločenské témy, či už domáce alebo medzinárodné a keď sa podarí, môže ísť o skutočne dobré divadlo (ako napríklad niekoľko inscenácií hier Davida Harea). Naše kamenné divadlá odvádzajú dobrú prácu, napriek strachu zo zmenšujúceho sa rozpočtu a obavám z budúcnosti. Nová dráma sa rodí v regiónoch a možnosti plateného základu pre autorov azda trochu zmenšili úlohu nezávislých Londýnskych divadiel byť „výkladnou skriňou” tvorby začínajúcich dramatikov. Namiesto toho Fringe začali smerovať skôr k muzikálom a klasike.

Vďaka repertoáru ako napríklad v Barbican v Londýne, sa britské publikum oboznamuje s medzinárodným divadlom, hoci spolu s domácou kritikou zostáva stále verné vlastnému vkusu. Časté divadelné prehliadky zamerané na experimentálne divadlo zo zahraničia, ako

London Mime Festival alebo divadlá, ktoré prichádzajú na Edinburghský Fringe festival, pomohli zmeniť takéto postoje a sú veľmi podporované. Všetky britské divadlá, veľké či malé, ťažia z obrovských výhod a možností technického pokroku posledných rokov – svietenie, zvuk, videoprojekcie, dokonca možnosti sedenia pre publikum. Obávam sa však, že by sa naše divadlo podobne ako divadlo v iných vyspelých krajinách, mohlo začať spoliehať viac na pomoc pútavej vizuálnej techniky a zatieniť tak svoju jedinečnú podstatu - živý kontakt herca a diváka.

*V súčasnosti dochádza v rámci divadelnej teórie a kritiky k výrazným medzi-presahom takmer všetkých humanitných smerov, od literatúry cez sociológiu, psychológiu až k mnohým ďalším, čo ústí do tzv. Performance Studies. Vnímate tento trend ako divadelný kritik s dlhoročnou praxou pozitívne, je to smer, ktorým by sa dnešná divadelná teória a kritika mala vydať?*

V minulosti som vtipne prehlasoval, že skutočný divadelný kritik musí byť odborník v každej možnej disciplíne. Nemyslím si, že príchod „performance studies” to mení alebo zmení a sám odmietam ich opis ako „širšieho” fenoménu. Keď už snáď niečo, toto nové pole smeruje k užšej, hermetickejšej, zaujatej aktivite, ktorá sa blíži skôr k svetu abstraktného a umelého umenia. A preto sa presúva od potreby základov, ktoré sú nutné pre širšie štúdium a vyžadujú znalosť divadelného kánonu.

Pre mňa je skutočne úspešná inscenácia taká, ktorá hovorí k všetkým možným častiam nášho bytia – k hlave, srdcu, útrobám ale aj k duši. To je ale veľmi zriedkavá skúsenosť. Inscenácie smerujúce viac k Dionýzovskému základu ako k Apolónskemu, sa často obracajú k našim vnútornostiam alebo oku, pričom nechcú v divákovi vyvolať nejakú intelektuálnu aktivitu. Pozoruhodným protikladom k tejto povrchnosti sú inscenácie, nad ktorými kritika príliš intelektualizuje. Akademické periodiká potom zaplňajú dlhé analýzy plné žargónu ktoré sa vzťahujú k produkciám, ktoré si to podľa môjho staromódneho

názoru zaslúžia menej ako mnohé konvenčné inscenácie tradičného divadla. Staromódnosť znamená, že naďalej môžem ignorovať nekonečne rastúcu hromadu bombastickej literatúry alebo recenzií o „performance“ a radšej tráviť čas sledovaním divadla, či už tradičného alebo inovatívneho.

*Ako editor periodika Theatre Record a školiteľ seminárov AICT pre mladých divadelných kritikov ste v stálom kontakte s mladou a nastupujúcou generáciou kritikov. V čom je podľa Vás zásadný rozdiel (ak samozrejme je) medzi touto generáciou a tou predchádzajúcou? Zmenil sa vzťah kritiky a divadla, predmet, kritická recepcia?*

Stále sa snažím hľadať a nachádzať nové podnety na pravidelných stretnutiach s mladšími kritikmi. Uvedomujem si tak omnoho intenzívnejšie zmeny, ktoré pozorujem aj v divadle aj v divadelnej kritike. V divadle existujú širšie možnosti pracovať všeobecnejšie, ktoré dovoľujú cez inscenácie rozširovať naše názory a predstavy o tom, čo môže divadlo byť a spôsobiť. Mladí kritici sú často predstaviteľmi publika, ktoré sa rozvíja pre nové druhy inscenovania – v kluboch, na uliciach, v obyvačkách, dokonca sú sami spoluúčinkujúcimi.

Stojí za to rozlišovať medzi mojimi britskými a zahraničnými kolegami. V našom silnom divadelnom odvetví komerčných a nezávislých divadiel pretrváva tradícia kukátkového kamenného divadla a preto naša divadelná kritika väčšinou reflektuje tento typ divadla. Významní kritici sú často postarší bieli muži (tak ako ja) s vyššie uvedenými postojmi a záujmami v rámci divadla. Svoje názory dedia od kritikov z minulosti (Hazlitt, Shaw, Tynan) a nadväzujú na nich: dobrá dramatika a dobré herectvo je to, čo ich bytostne zaujíma. Sú to v prvom rade novinári a až potom divadelníci. Politické a spoločenské – a čisto zábavné - aspekty divadla vyzdvihujú nad tie umelecké. Popri tom existuje iná skupina kritikov/kritičiek, zvyčajne mladších, ktoré sú otvorené voči rozdielnym alebo moderným inscenačným formám.

Nemajú síce veľa možností pôsobiť v printových médiách (z ktorých sa vytráca umelecká kritika) ale môžu nájsť čitateľov na internete.

Poslednou kategóriou sú kritici - akademici, ktorí zvyčajne píšú obširnejšie o špecifických druhov inscenačnej praxe. Osvojujú si teórie kritiky, ktoré sa stali módnymi v posledných desaťročiach a útočisko hľadajú v širokej oblasti nového odborného slangu, ktorý vychádza hlavne zo skúseností v USA a Francúzsku. Píšu pre úzku, rovnako zmyslajúcu skupinu čitateľov. A to jazykom, ktorému rozumie len malý okruh ich prívržencov, s tendenciou sústrediť sa viac na detailnú formu analýzy (semiotická, pseudo-vedecká). Tým sa však často stráca zreteľ na všeobecný zámer a efekt divadelného diela.

V zahraničí sa líšia postoje k divadelnej kritike, medzi kritikmi a ich čitateľmi. V krajinách, kde divadelná kritika zahŕňa menší priestor v rámci širšej kultúrnej scény, je zvykom, že sa kritike venujú vzdelaní autori, ktorí píšú pre menšiu skupinu oboznámených čitateľov. Sú to ľudia, ktorí študovali divadelnú teóriu a kritiku spolu s divadelnými praktikmi, o ktorých neskôr sami píšú.

Myslím si, že to v konečnom dôsledku znamená, že mladí kritici mimo ostrovov sú vlastne kvalifikovanejší. Jednoduchšie sa dokážu prispôbiť zmenám a pohybu v svetovom divadle - naši kritici, mladí i starší, zostávajú viditeľne uzavretí. Na druhej strane, akademické vzdelávanie kritiky môže viesť k zaujatosti alebo nezrozumiteľnosti. Príval sofistikovaných techník zaznamenávania, ktorý umožňuje, že sa mnohé z inscenácií dajú sledovať na obrazovkách po celom svete, môže podnieť nepotrebnosť divadelnej kritiky. Ešte stále ale môže precízna kritická reflexia zachytiť podstatu a naliehavosť divadla spôsobom, akým to žiadna obrazovka nedokáže.

*Len veľmi málo divadelníkov - praktikov dokáže vnímať a rešpektovať kritiku ako súčasť divadelného umenia, respektíve nielen v negatívnych konotáciách. Ako je to dnes v porovnaní s minulosťou?*

Zvyčajne divadelníci hovoria, že kritiky nečítajú a potom dokážu citovať dobrú či zlú recenziu od slova do slova. Zopár svetoznámych kritikov si v minulosti postavilo reputáciu na agresivite svojich negatívnych recenzií - je vždy ľahšie napísať negatívnu kritiku, ktorá sa samozrejme číta s väčším potešením. S výnimkou tých, o ktorých je napísaná. Ale napriek tomu verím, že aj autori negatívnych kritik divadlo milujú: Kenneth Tynan možno písal vražedné recenzie, ktoré ničili verejnú mienku britského divadla, ale s rovnakým zanietením písal o divadle, ktoré obľuboval.

Dobří divadelníci - praktici ocenia dobrú kritiku, či už negatívnu alebo pozitívnu. Potrebujú totiž viac ako potlesk alebo vypískanie, aby sa dozvedeli viac o výsledkoch svojej práce. A čím lepšia kritika, tým viac pozornosti jej divadelník venuje. To znamená, že dobrý kritik musí vedieť komunikovať, byť schopný vysvetliť a argumentovať kladné či záporné stanovisko. A bude tiež pripravený reagovať na nové divadelné podnety a sprostredkovať ich čitateľom, aby ich ocenili. A nie zostať v bezpečnej zóne divadla, ktoré dobre pozná.

*V predhovore k zborníku *Theatre and humanism in a world of violence*<sup>2</sup> hovoríte, že kritik musí niesť istú morálnu zodpovednosť a je povinný varovať včas pred „príchodom Barbarov“<sup>3</sup> (reakcia na hru *Dona Taylora When the Barbarians Came*), zatiaľčo divadelník sa jej môže uzdať v mene umeleckej slobody. Čo však sloboda divadelno-kritickej úvypovede? Tá je ohraničená?*

V tomto smere som naozaj prívržencom staromódnej menšiny. Ako som v knihe napísal, nechcem stanoviť hranice umeleckej akcie či myšlienky akokoľvek vzdialenej morálnym ideám. Avšak vnímam to ako zodpovednosť kritika vyjadriť sa k divadelnej tvorbe, ktorá prekračuje hranice mravnosti a ľudskosti. Mnohé svetové inscenácie si za hlavný cieľ kladú túžbu šokovať, či už jazykom alebo obsahom. Každý ďalší krok môže otvárať hranice divadla ale aj pustošiť skutočný slovník šoku. Musíte

čeliť obscénosti, hrôze alebo šokovaniu, len preto, aby ste dielo pochopili. Som dosť starý na to, aby som si pamätal, že to, čo sa dnes používa ako celkom jemné nadávky, kedysi viedli k mlkvemu tichu pobúreného hľadiska. O mnoho rokov neskôr Harold Pinter omráčil publikum jedinou, presnou narážkou v hre *Home*. Vo svojej mladšej básnickej tvorbe veršuje kedysi spoločensky neprijateľné výrazy. Jeho jazyk sa zostril natoľko, že stratil vlastne celú intenzitu a podnietil tak svojich neprajníkov k jeho parodovaniu.

Vo fyzickom divadle sa performerí snažia páchať oveľa šokujúcejšie krutosti na vlastných telách, zatiaľčo mnohí súčasní úznávaní režiséri (zväčša nemeckí) ponúkajú fyzické i verbálne poníženie ako niečo veľkolepé.

Podľa môjho názoru, kritika sa môže postaviť proti bezvýznamnému zaujatiu a pýtať sa znova a znova, aký má účel. Môže ísť o skvelé umenie, ktoré by sme mali vítať. Ale tiež to nemusí byť nič iné ako kupčenie s verejnosťou, ktorá si tupí svoje city sprostredkovanou i bezprostrednou krutosťou, „live“ pornografiou na javisku a povrchnou honbou za vlastnou popularitou. Spoznávaním hrôz nám môže divadlo neustále pripomínať dobro a krásu a ponúknuť cesty k ich dôležitej obnove v civilizovanej spoločnosti. Vážim si kritikov, ktorí podporujú divadelných tvorcov s rovnakými názormi a presadzujú hodnoty ľudskosti v čase, kedy sú čoraz viac ohrozené. Nevidím v tom však obmedzenosť úlohy alebo hraníc divadelnej kritiky.

<sup>2</sup>Herbert, I., Stefanova, K. (ed.). *Theatre and humanism in a world of violence. The book of the XXIV Congress of the International Association of Theatre Critics*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2009.

<sup>3</sup>Citát z predhovoru k zborníku, kde autor podáva skondenzovaný obraz a dôkaz o významnom zástoji násillia v dramatiké a divadle už od počiatkoo. Hru *Dona Taylora, When the Barbarians Came* považuje za najlepši príklad tzv. „tell-it-all“ divadla a napriek značnému časovému odstupu tematicky stále aktuálnu a apelatívnu.

# Анна? Anna!

*Ivo Kristián Kubák*

Pokud vám představa utopického westernového světa budoucnosti zasazeného do ruských reálií přijde bláznivá nebo – řečeno „slušně“ – příliš postmoderní, není inscenace *Anna* určena pro vás. Student čtvrtého ročníku režie činoherního divadla DAMU Adam Rut (který v současnosti pracuje na své absolventské inscenaci Ibsenova Peera Gynta) si totiž pro svou poslední práci před vstupem do DISKu zvolil tragikomický text mladého ruského dramatika Jurije Klavdijeva. *Anna* je na učebně K332 uváděna v překladu určeném přímo pro toto provedení, a mimo to, že jde bezesporu o dramaturgický objev, se navíc jedná o její českou premiéru. Hra je relativně krátká (představení trvá cca jednu hodinu) a její konstrukce značně klipovitá, což pramení nejspíš i z Klavdijevovy scénaristické zkušenosti – je totiž mj. spoluautorem ceněného filmového dramatu *Všichni umřou, jen já ne*.

Vypráví příběh studentky Anny, městske dívky, jež si ve vesnici střelců, kteří bojují se sousední vesnicí farmářů, najde nový domov, partnera i osud – stává se z ní žena v domácnosti, dodržující nepsaný Kodex otců; ten řídí životy všech vesničanů, obsahuje absurdní zákazy, zne-rovnoprávňuje ženy a nadřazuje mužská rozhodnutí nad ženská, i životy střelců nad životy farmářů. Rivalita mezi vesnicemi by mohla mít formu dětské kovbojské hry, kdyby se v ní nehrálo skutečně o přežití. Příčiny konfliktu nikdy nevyjdou najevo, ale záminka k přestřelkám a výpadům je od počátku nasnadě – kdosi totiž ve vesnici střelců podpaluje domy.

Scénografie a kostýmy Anety Grňákové eklekticky propojují tři světy: obleky z divokého západu, tradiční staroruská seknice a současné nebo nadčasové rekvizity (moroženoje, vodka či náboženské ikony). Zadní stěna obsahuje okno, jímž je možno zahlédnout příchozí nebo špehy, a dveře, k nimž vede průhled na úrovni kotníků; u každého návštěvníka domu Anny a jejího manžela Víti tak můžeme dopředu odhadnout, v jakém stavu nebo rozpoložení na scénu vstupuje. Místnosti kraluje masivní dřevěný stůl, okolo nějž jsou místo židlí rozloženy troje



necky (které, jak se později ukáže, se náramně hodí jako nosítka na mrtvolu). Pod oknem je ještě vchod do sklepa, kde Anna ukrývá televizi – Kodexem otců zakázanou.

Adam Rut tentokrát pro celkový tvar a především vedení herců (třetí ročník činoherního herectví) zvolil odlišný přístup než ve své bakalářské inscenaci *Jak na to* (viz *Hybris* 2009.1). Využívá maximálně absurditu textem nastoleného prostředí a v něm se odehrávajících situací a herecké projevy drží na velmi krátké uzdě. Jejich silná stylizace této parodické kompilaci filmových žánrů prospívá: herci se zbytečně nesoustředí na vykreslování hlubokých psychologických pochodů, ale hrají snadno čitelné typy. A protože ani Klavdijev se neobtěžuje, aby každý smrtící výstřel vysvětloval, není absence motivace u postav matoucí. Takto se věci mají, takhle to v naší Utopii jednoduše chodí. Adéla Petřeková v roli Anny a Adam Kraus jako Levák podávají svůj výkon nejkonzistentněji; Petřeková navíc ztvárňuje hned několik stylizací, podle toho s kým a v jaké situaci se právě nachází (a ani ty nejchoulostivější – sex a smrt – nepůsobí vůbec směšně). Až pod několikavrstvým nánosem různých přetvárek se nám ukáže, kdo doopravdy je: tvrdohlavá žena, rozhodnutá zavedený systém vesnice narušit, případně se vymanit z jeho osidel.

Druhým pilířem, kterým Adam Rut herecké projevy v kuriózním prostředí ukotvil, je bezpochyby patos – odkazující k bohatýrské minulosti prostředí a především zvěstující a předjímající tragický konec (k čemuž průběžně přispívají i kývající se prázdné rámy obrazů zavěšené na zadním prospektu). Projevuje se postupně u všech postav, ale jeho nekorunovaným králem se stává až závěrečný *deus ex machina* v podobě místního šamana, předzdivaného Ten-Kdo-Poslouchá-Spící. Hostující Vuk Gojkov Čelebić (student druhého ročníku činoherního herectví) svůj téměř až pekelnický part, naoko vybočujícího z jinak uvěřitelného příběhu, ztvárnil s horkokrevností, jíž v tu chvíli zastihuje všechny přítomné na scéně – ještě že je tou dobou většina přítomného dramatického personálu mrtva. Jenže ani jako bůh na stroji Čelebićův šaman

nic nevyřeší a následný odhadnutelný závěr v podstatě nepřináší žádné rozuzlení ani podstatnou katarzi. Což je sice plně v intencích předešlého děje, jenže volání kritika po zásadních odpovědích na otázky života, vesmíru a vůbec tak zůstává marné.

Principiální výtku si ale zaslouží nepříliš vysoká kvalita hereckého slovního projevu; bezchybná artikulace je při takové míře stylizace totiž při tvorbě postav naprosto před klíčová. Pokud se inscenátorům podaří tuto stránku před dalšími reprízami očistit a zvýraznit, bude *Anna* velmi poutavou sondou do možné budoucnosti (podobně jako byl např. Sorokinův *Den opričníka*, uvedený na loňském ročníku Pražského divadelního festivalu německého jazyka v podání vídeňského Schauspielhaus). Od prvních okamžiků totiž dokáže udržet divákovu pozornost, přestože rozdává zpočátku nesmyslné karty; podobně jako při akčních hrách na hrdiny se v tomto fantastickém světě můžete snadno ztratit, aniž by vám to nějak zásadně vadilo.

### **Jurij Klavdijev: *Anna***

**překlad:** Jekaterina Gazukina

**režie:** Adam Rut

**dramaturgie:** Kristýna Čepková

**scéna a kostýmy:** Aneta Grňáková

**výběr hudby:** Adam Rut

*hrají:* Adéla Petřeková (*Anna*), Jan Hušek (*Víta alias*

*Prcek*), Marek Adamczyk (*Předseda, muž zákona*),

Adam Kraus (*Sergej Vjazemskij alias* *Leováč*),

Jan Ťoupalík (*Kolja alias* *Samotář*),

Markéta Frösslová (*Lena alias* *Nashledanou, prostitutka*)

a Vuk Gojkov Čelebić, j.h. (*Ten-Kdo-Poslouchá-Spící*)

**Premiéra 14. ledna 2010 na DAMU.**

# Štandard s potenciou

*Eva Kyseľová*

Inscenáciu *Tmavomodrý svet* (Naruby) nazval kolektív autorov ako divadelno-hudobnú revue na motívy života a piesní Jaroslava Ježka. Z výsledného javiskového celku je cítiť počiatočnú fascináciu osobnosťou českého skladateľa, ktorá ale nezostala v štádiu nekritického obdivu. Stala sa len odrazovým mostíkom pre hlbšie „štúdium“ jeho diela a doby, ktoré vytvorili živnú pôdu pre umelecké spracovanie. Režisér Braňo Holíček, študent KALD, má za sebou autorské inscenácie *Meeting Point* a *V sedmém pádu*, kde sa snažil kumulovať a spojiť úlohu dramatika a režiséra. S väčším či menším úspechom a rezervami sa mu to darilo. Táto jeho bakalárska inscenácia predstavovala však dosť odlišné tvorivé pole.

Javiskový tvar spĺňa vlastne dve funkcie, vzdelávaciu a zábavnú, povedali by sme ideálne divadlo. Akoby v symbióze fungujú dve základné roviny. Tzv. faktografická alebo encyklopedická, naplnená informáciami a faktami, významnými medzníkmi Ježkovho osobného či profesionálneho života. Tou druhou rovinou je divadelná realita, ktorá so skutočnosťou má len pramálo spoločného a je vlastne vytvorená na základe tej druhej. Tu už totiž divák nevníma Jaroslava Ježka ako českého hudobníka ale ako divadelnú postavu. Takéto prepojenie nastáva v divadle len veľmi ojedinele, väčšina biografických inscenácií sa snaží o čo najvernejšie zachytenie alebo vzkriesenie konkrétneho človeka. Podobnú ambíciu mladí tvorcovia našťastie nemali. Uvedomiť si rozdiely dvoch realít, divadelnej a životnej, s princípmi ktorých pracovala napr. aj ruská divadelná avantgarda, je často základným predpokladom umeleckej predstavivosti a študenti a študentky KALD si tieto stanoviská osvojili, čoho dôkazom je ich kolektívne divadelné dielo.

Akýmsi leitmotívom režijno-dramaturgickej koncepcie je forma exkurzu do Ježkovho života, od mladosti až do smrti, počas ktorého sa zdôrazňujú či vyzdvihujú zásadné udalosti jeho života (napr. vrodená a silnejúca slabozrakosť, štúdium hudby, túžba komponovať vážnu hudbu, odchod do Ameriky, pôsobenie v Osvobozenom

divadle, stretnutie s V+W, smrť v mladom veku) a zasaďa sa do spoločensko-politických súvislostí. Tomuto aspektu výdatne pomáha postava Doby, akéhosi Ježkovho sprievodcu životom, ktorého sa nedokáže zbaviť a ktorý sa stáva jeho „nedobrovoľným“ životným druhom. Logicky sa teda scénografia zamerala len na nepatrné detaily, ponechala väčšiu časť priestoru prázdnu, čím sa vyhla zbytočnej popisnosti a nožnej rytmickej retardácie. Ježkov „bohatý“ život charakterizuje napríklad aj tabuľa s názvami miest, ktoré súvisia s jeho životom a už tento prvok dokáže vyvolať dostatočne plastickú predstavu. Oveľa podstatnejšiu úlohu majú konkrétne rekvizity a kostýmy. Tie sú na jednej strane dobovou alúziou, ale nie doslovnou, skôr odzrkadľujú jednotlivé vlastnosti postáv. Výstižnými sú napríklad Ježkove okuliare - prázdny rám bez skiel. Ich absencia násobí nielen stále prítomnú Ježkovu slepotu ale zároveň poukazuje na jedinečný talent hudobníka, ktorý prebil jeho hendikep.

Ak by divák očakával návrat do prvých desaťročí 20. storočia a mal by strach pred nezrozumiteľnosťou, nemusí sa báť. Dramaturgia a réžia veľmi presne odhadla, že výpoveď o minulosti môže byť aktualizovaná súčasným jazykom bez obsahovej ujmy. Pridaním ustálených spojení, vtipov, porekadiel či všeobecne známych slovných hračiek a prívlastkov je i hutný a faktami nabitý text komunikatívny s každou generáciou, pričom ani jedna textová zložka neprekrýva tú druhú. V spojení s pohybom, situačnou komikou a presne časovanými gagmi, dochádza k zábavnej ale i tragickej divadelnej „podívanej“.

Ak je inscenácia chudobná v rámci scénografickej zložky, o to viac herci a herečky pracujú s vlastnými dispozíciami ako s materiálom, pohybom, hlasom, partnerskou spoluprácou a vzájomným rešpektovaním dokážu suplovať a evokovať napríklad pražské či newyorské ulice, palubu parníka, ktorým cestuje Ježek do USA ale hlavne budujú neho samotného. Postavu Jaroslava Ježka totiž nepredstavuje len Josef Jelínek, ale spolu s ním ďalších deväť hercov a herečiek. Tí a tie zosobňujú Ježkove vlastnosti,

Zrak, Strach, Lásku, Intelekt, Zodpovednosť, Ambíciu, Slobodu, Slepotu a Talent. Zmotnením každého tohto elementu do hereckej príležitosti sa tvorcom podarilo tlmočiť tézu. A síce – individuálna schopnosť iniciovať vlastný osobnostný rast jedinca. Okrem toho nejde o sebecké presadzovanie osobnosti Ježka ako hudobného génia ale skôr o tendenciu prezentovať človeka, ktorý svojho „géniá“ budoval a rovnako s ním i bojoval. Každá z vlastností je obsadená hercom alebo herečkou prvoplánovo, teda na základe vonkajších vlastností či gestickou a rečovou štylizáciou. Vzhľadom na to, že tieto postavy sú len personifikáciami nereálnej hmoty, je to ideálne zvolený spôsob ako s divákom komunikovať na požadovanej úrovni a zbytočne ho nezaťažovať umelo vytváranými šiframi. Previazanosť (a vzájomná závislosť!) s Ježkom-Jelínkom je zdôraznená aj osobitou formou oslovovania, („já jsme se...“), ktorou disponuje každá z postáv vlastností v dialógoch s Ježkom.

Všetci herci a všetky herečky obstáli v tomto pokuse zahrat si niečo neuchopiteľné, hoci miestami sa u niektorých prejavila dávka prehnanej sebakontroly a koncentrácie natoľko, že zmechanizovaním pohybu, naučenými replikami došlo k opačnému efektu. Namiesto poludštenia k odludšteniu.

Josef Jelínek využíva svoje fyzické, hlasové či herecké predispozície vo svoj prospech a s náležitou psychologickou skratkou stavia Ježka-chlapca i Ježka-muža. Pozitívom jeho hereckého prejavu je kolegialita voči ostatným hercom na scéne a nezneužitie priestoru pre svoju seba-rezentáciu, hoci sa táto možnosť prirodzene ponúka. Nestrháva na seba prílišnú pozornosť a neuzurpuje si viac priestoru ako je nutné, pričom si plne uvedomuje, že postavu Jaroslava Ježka nebuduje sám. Podobne Marek Menšík spracoval svoju postavu Doby. V jeho podaní je to nezaujateľ, no znalý jedinec bez vyslovenej rodovej príslušnosti. Ide o nereálnu postavu zacyklenú do Ježkovho života. V istom zmysle pripomína „mefistofelovského“ dotieravca, ktorý nikdy nezmizne z Ježkovho zorného uhla pohľadu (hoci skoro slepý, Dobu vidí stále),

čo umocňuje sugestívny rečový prejav herca, založený na dôslednej artikulácii s miestami až deklamačným efektom a jeho hlboký hlas.

Je jasné, že inscenácia sa nezaobišla bez Ježkových skladieb, bez hudby a piesní. Herci a herečky sa prejavili nielen ako nadaní javiskoví umelci a umelkyne ale aj ako nádejní hudobníci a speváci. Dokázali teda zvládnuť tri úlohy, náročné herecké prevedenie, hru na nástroje a súčasne emocionálne zafarbený spev. Pri myšlienke, že sú v polovici štúdia, by sa im teda ojedinelé falošné tóny mohli odpustiť. Aj keď notoricky známe melódie dokážu v nesprávnom tóne rezonovať aj v neskúsených ušiach. Inscenácia odráža zodpovedný prístup a poctivú prácu celého tvorivého kolektívu. Jedno však zostalo akosi odfláknuté, a síce názov - Tmavomodrý svet (Naruby). Pomenovať inscenáciu zo života Jaroslava Ježka názvami jeho piesní je samozrejme viac ako prirodzené a nemalo by sa voči tomu namietat. Avšak práve preto, že cieľom nie je povrchná informatívnosť ani snaha o lacnú efektnosť ale zároveň o divadelnosť, je trochu diletantské uspokojiť sa len s jedným aspektom Ježkovej tvorby. Navyše už názov Tmavomodrý svet evokuje nielen jeden z posledných filmov režiséra Jana Svěráka ale akoby mal vypovedať, že Ježkova slepota bola dominujúcou zložkou jeho osobnosti. Práve naopak, inscenácia poukazuje na to, že z nej dokázal skladateľ vytvoriť svoju súčasť ale nie osobnosť. Rovnako v zátvorke ukryté slovo Naruby je zbytočne mäťúce. Jednak ide o chronologicky presný a verný prehľad a napokon ak má Naruby asociovat nelogickosť či protirečivosť, tá bola predsa v Ježkovom živote výsadou a má teda spĺňať miesto výhody. Ukrývať ju do zátvorky nemá potom význam. Veď cez toto javiskové spracovanie dokázali tvorcovia, že naruby neznamená, že je niečo naopak alebo dokonca nesprávne. Skoro slepý skladateľ predsa videl v úplne iných intenciách ale rozhodne to nebolo naruby.

Vzhľadom k okolnostiam (čas, priestor, skúsenosti, možnosti) je spravodlivé považovať túto inscenáciu za autonómne divadelné dielo, ktoré si zaslúži pozor-

nosť. Ocenit' ho totiž môžu napríklad aj diváci znalí témy, ktorým vychádzajú tvorcovia v ústrety<sup>1</sup> ale aj Ježkovskí analfabeti. Tmavomodrý svet (Naruby) je napriek nie úplne vyťaženému potenciálu, konkrétnym rezervám a klípsavým hereckým výkonom inscenácia s dávkou potencie.

**Braňo Holíček a kol.: Tmavomodrý svet (Naruby)**

**režie:** Braňo Holíček

**dramaturgická spolupráce:** Ondřej Cihlář

**hudební nastudování:** Vratislav Šrámek

**úprava:** Karel Czech

**hráji:** Sofia Adamová (Zrak), Andrea Ballayová (Strach), Eva Burešová (Láska), Jiří Böhm (Intelekt), Mikuláš Čížek (Zodpovědnost), Josef Jelínek (Ježek), Barbora Kubátová (Ambice), Marek Menšík (Doba), Tereza Suchomelová (Suoboda), Richard Vokůrka (Slepota) a Petr Vydarený (Talent)

**Premiéra: 29.1. 2010 na Malé scéně Studia Ypsilon.**

<sup>1</sup>Prostřednictvím komentářů, poznámek alebo zaznením konkrétnych mien prepájajú tvorcovia divadelné dejinné súvislosti, čo oceňuje predovšetkým teatrologická časť publiká!

# Play Strindberg! Tak proč si nehráli?

*Paolína Pacáková*

**Tři herci za pletivem ve mně vyvolávali podobné, jen méně bolestivé pocity jako pes, zbytečně zavřený v kotci. Psisko většinou ví, že jeho jedinou cestou ke svobodě, doteku či žrádlu je divák na druhé straně kovového ohrazení. Freneticky pobíhá, hopsá, předvádí nacvičené kousky, takže zvedá packu do prázdného vzduchu, sedá si, lehá a zase se zvedá a po celou dobu u toho zběsile pošťkává. Máte-li aspoň půl srdce a dvě nohy, krátíte tohle divadlo na minimum, takže se buď řítíte k brance a psa vypouštíte, nebo se ke kotci vůbec nepřibližujete.**

Je přeci jen těžké hrát ve věku mezi dvaceti a třiceti léty o manželství dvou stárnoucích lidí, zvláště je-li jeden z partnerů kolo od kola blíže smrti. Je jedno, zda ten pár žije nad věznicí v majáku, či v jedenáctém patře paneláku. Nemusíte žít jen na vzdáleném ostrově, abyste se mohli dostat do té zvláštní smyčky, která vám nedovolí být šťastný ani v setrvání ani v odchodu od své polovičky. Podivné místo na gramofonové desce,

které nepustí jehlu z místa a stále ji vrací. Naštěstí tohle ale Dürrenmattův text bezpodmínečně nevyžaduje, protože namísto hledání příčiny zobrazovaného stavu manželství si hraje s jejími následky – s komikou replik a absurditou situací.

Trávím-li lednové odpoledne sledováním tragiky jednoho manželství a života tří lidí, zajímá mě především herecká práce s tak hutným, brilantním textem, který navzdory tragice, již obsahuje, nutí k hořkému smíchu. A netajím ani svou zvědavost, jak se mladý autorský tým chystá vytvořit jedno z mystérií světa – že ti dva spolu ještě jsou, že ona od něj neutěče, že on ji prostě nevyhodí! (Právě tyhle otazníky visí nad tolika svazky manželskými i nemanželskými, že nevěřit v lásku a porozumění, skoro se ptám, není-li to krutá cena za to, že jste s někým pětadvacet let.) Báví je vést ty kruté dialogy? Je to neschopnost? Nebo projev lásky deformovaný společným soužitím?

*Má nejhezčí doba v Kodani byla, když jsem tě ještě neznala.*

Alice a Edgar si udělali z manželství vězení. Z jejich věčně stejných dialogů je vytrhává návštěva Kurta, Alicina bratrance a též milence z dob, kdy ještě nebyla Edgárovou ženou. Přítomnost Kurta nutí manžele pojmenovávat nahlas realitu, v níž se nacházejí, v níž oba přiznaně trpí, štvou proti sobě děti, plivou na sebe jedovatá slova, snaží se co nejvíce tomu druhému znepríjemnit, či dokonce zkrátit život a vlastně se při tom všem vůbec nevnímají. Kurt s sebou ještě přináší do hry poměrně zásadní fakt, že odejít lze, protože sám svou ženu i děti opustil. Otázkou je, zda v závěru Alice s Edgarem zůstává z vypočítavosti (přičemž se dost přepočítá), nebo z lásky, opravdové, *soým způsobem* něžné, jako je *soým způsobem* něžná scéna, kdy Alice ochrnutého Edgara krmí polévkou.

Postavy jako by někdo nevsadil za mříže jen obrazně, ale doslovně. Scénu tvořila kovová konstrukce, v jejímž základu byl dvanáctiúhelník, obehnaný stěnami z pletiva.

Pletivo a kov příjemně podtrhovaly chlad a odcizení po několik let usazené v pokoji majáku, stísněnost prostoru, který se zdá být ještě menším, když jeho obyvatelé žijí v nesouladu. Divák do pokoje nehledí skrz kroužky pletiva, ale to je v předních stěnách snížené a ohnuté, takže Alici umožňuje ze scény vystoupit stejně snadno jako z role – prostým překročením. Podlaha je pokrytá rašelinou, která vnáší další významy, nad nimiž divák musí přemýšlet, stejně jako nad symbolikou otevírání okna.

*Vždycky jsem ho milovala.*

Dürrenmatt přenesl charaktery a situace ze Strindbergova *Tance smrti* do druhé poloviny 20. století. Vybrousil dialogy a o něco tím zpřístupnil naturalistické drama hercům. Do programu vybrali tvůrci pasáže z Dürrenmattovy Zprávy o Play Strindberg: „Herec se už nezabývá psychologicko-démonickými studiemi, ale má umožnit existenci extrémně zhuštěnému a zkrácenému textu.“ Umožnit textu žít byl zřejmě jeden z hlavních cílů tvůrců.

Vzhledem k principu zcizování, s nímž Dürrenmattův text od začátku počítá (herci vstupují do situací, které sami před divákem připravují, přiznaně nosí rekvizity, upravují scénu a jednotlivá kola uvádějí jejich názvy), jde o úkol pro herce třetího ročníku katedry činoherního divadla extrémně náročný. Herci ve svižném tempu inscenace neustále dobíhali aranžmá Davida Šiktance, který je *svým způsobem* dost náročný režisér a klade hercům jeden úkol za druhým. (Scéna, v níž hraje roli nejen text, ale také schéma pohybu – přisouvání židlí, dolévání alkoholu, bouchání se sklenicemi – udržet při tomhle vnitřní význam textu a neskouznout ke schematickému zobrazování není vůbec jednoduché!) Ne vždy se hercům dařilo všechny požadované nároky splňovat, což v konečném efektu někdy znamenalo, že jsem sledovala Markétu Frösslovou, Jana Ťoupalíka a Jana Huška, jak se snaží být v daném čase na daném místě v dané poloze s danou replikou a daným výrazem. Inscenace nedávala moc často větší prostor herecké akci, rozehrá-

ní dramatických situací, a ty tak střídaly jedna druhou jako na běžícím pásu. Namísto hry s replikami jsme byli mnohdy svědky trápení s rolemi. V konečném efektu ale vznikl celek, který skutečně oživuje vše, co je na *Play Strindberg* děsivé a zvrácené. Tragika dvou lidí umocněná příchodem třetího se v posledních scénách zaryla do mého těla v podobě křeče, které nebylo snadné se následně zbavit.

Dürrenmatt se v podstatě Alici a Edgarovi vysmívá, předkládá veřejnosti jejich život jako směšný obrázek, kterým se můžeme odpoledne dobře pobavit a třeba do něj pak nevědomky zase sklouznout ve svých vlastních životních rolích. *Play Strindberg* Davida Šiktance není komedií. Jistěže komické prvky v inscenaci najdeme (neubráníla jsem se smíchu při prvních ztvárněních *zírání do nekonečna* Jana Ťoupalíka, a nešlo o vysmívání se neobratnosti, ale upřímné pobavení). Rozhodně je ale tohle *Play Strindberg* až k smrti vážné svědectví o zoufalství vztahů. Nepříjemné pocity umocňuje každé třísknutí do plechového tácu oddělující jednotlivé scény. Konec nepřináší úlevu, rozhrěšení ani vysvětlení. Jde o silnou výpověď pro silného diváka, který si ale odpovědi na své otázky musí najít sám. David Šiktanc mu je na stříbrném podnose rozhodně nepřinese a raději do něj znovu třískne! A v neposlední řadě zůstává zamyšlení nad tím, jak těžko by se hercům jejich úlohy v tomto dramatu hrály při pravidelném uvádění.

**Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg***

**režie:** David Šiktanc

**překlad:** Jiří Stach

**dramaturgie:** Markéta Machačíková

**scéna a kostýmy:** Magdalena Hůlová

**hraji:** Jan Ťoupalík (*Edgar*), Markéta Frösslová (*Alice*) a Jan Hušek (*Kurt*)

**Klauzurní premiéra 11. ledna 2010 na DAMU.**

# Bez arytmií zůstává jen kolovrátek

Paolína Pacáková  
Brigita Lamserová

Rozhovor s režisérem inscenace Play Strindberg Davidem Šiktancem vznikl v reakci na uvedení klauzur, tolik typických pro zkuškové období. Klauzurní představení se v něčem dost zásadně odlišuje od klasické premiéry. Dost často je premiérou i derniérou zároveň. V hledišti najdete hlavy (většinou) všech pedagogů, již mají co do činění se studenty na scéně i za ní. A tak se mnohdy liší možnosti a cíle tvůrců při inscenačním procesu a též možnosti a cíle, s nimiž je inscenace uváděna. Play Strindberg ale neskončilo klauzurou, bude od března 2010 reprízováno v Eliadově knihovně Divadla Na Zábřadlí.

*Když ujdeme z toho, že tvoje inscenace Play Strindberg vznikala primárně jako klauzura, tedy ukázková studijní práce, co pro tebe vlastně taková klauzura znamená? Je to především tvoje režijní realizace, nebo výstup a prezentace celého týmu, včetně herců, dramaturgyně a scénografky?*

Pokud se mám rozhodnout mezi tím, jestli mám klauzury vnímat jako sebe prezentaci, nebo jako nějakou společnou věc, tak rozhodně to druhé. A myslím si, že divadlo vůbec oddělení těchto prezentujících se složek neumožňuje. Ta práce je společná už v zákonitosti toho, co vzniká. A pro mě například bylo strašně důležité to, jak samotné zkoušení probíhalo, od začátku až do konce s velkou důvěrou nejenom ve vztahu mezi mnou a herci, ale vůbec v rámci celého toho prostoru, který jsme se snažili budovat.

*Co stálo na počátku zrodu této klauzury? Dostal jsi nějaké zadání, na základě kterého sis vybíral text nebo tým, nebo ti bylo vše předem přiděleno? Jaké máš možnosti jako režisér a současně jako student?*

V tomto případě byly ty možnosti více méně bezbřehé. Ale zde patří velký dík pedagožce dramaturgie paní Johaně Kudláčkové, která nám už od bakalářských inscenací nechala prakticky volnou ruku při výběru textů. Co se týče rozdělení herců, tak například s Honzou Huškem jsem před *Play Strindberg* pracoval pouze na roli Feraponta ve svých prvních desetimínutových klauzurách, kde v podstatě jenom přišel a odešel. Bylo pro mě tedy důležité se s ním – před DISKem – potkat znovu. Úkolem nás všech je společně pracovat. Nevím, jak je to v jiných ročnících, ale u nás si cením právě toho, že se všichni vzájemně v rámci práce respektujeme a vycházíme si vstříc. Takže herce se snažíme obsadit společně, abychom dospěli k tomu, že bude každý pracovat s každým na nějakém větším celku (stejně jsme postupovali i ve vztahu ke spolupráci s našimi dramaturgyněmi).

***Takže jsou ty podmínky prakticky ideální, nebo kdybys měl tu možnost, udělal bys něco jinak?***

Já bych zpětně stran *Play Strindberg* nezměnil vůbec nic. Ať už v rámci výběru hry a herců, nebo v rámci inscenace. Ale totéž bych řekl i v případě, že by divácké ohlasy byly jiné. To, že jsou až na výjimky pozitivní, pro mě není žádným ukojením, ale jen dílčím ujištěním, že zvolená cesta měla svůj smysl.

***Proč tedy Play Strindberg?***

Přestože každá klauzura je školní úkol, hledím na ni současně také jako na specifický celek, jako na inscenaci, která by měla mít ambici dalšího reprízování. Při výběru *Play Strindberg* pro mě byla důležitá také jakási moje vnitřní cesta, a tím pádem i souvislost mezi autory Dorstem a Dürrenmattem coby možnost pokračování ve stylu, který jsem se pokusil si osvojit už v inscenaci *Fernando Krapp mi napsal dopis* a který by měl vyvrcholit v DISKu. Dürrenmatt v *Play Strindberg* vědomě využívá základních divadelních situací, které jsou nahlíženy dost neúprosně. Pro mě je výzvou, když jsou texty pevně strukturované, ale současně nabízejí možnost onu strukturu prolomit. Baví mě, když hra v sobě nese nějaký kolovrátek, ze kterého se dá vystoupit. Když tu totální pravidelnost naruší zcizení nebo arytmie, protože bez takových arytmií zůstává jen kolovrátek, tedy pouze jakási technická vymoženost.

***Zkoušení v rámci studia má v podstatě dva cíle – učení se spolupráce a osvojení si postupů na jedné straně a vznik inscenace na straně druhé. Jak tyto dvě roviny vnímáš ty?***

Pro mě se to těžko odlišuje. Jak už jsem zmiňoval, já jsem si v rámci *Play Strindberg* samozřejmě chtěl vyzkoušet nějaké principy a postupy, ale určitě to není tak, že bych na to kladl důraz. Moje snaha je vytvořit svébytný svět s vlastní poetikou a snažím se, aby ten svět byl nějak pojmenovaný a uchopený a aby vše existovalo v jeho logice. Takže to rozhodně není tak,

že bych si řekl – potřebuji se naučit to a to, a teď od toho budu všechno odvíjet...

***Takže kdybys vytvořel inscenaci mimo rámec školy...***

Tak ji budu dělat úplně stejně! Fakt, že je to klauzura a že za ni dostanu nějakou známku, nehraje v procesu zkoušení žádnou roli. Všechny ty věci člověk vytváří z nějaké vnitřní potřeby, a to i v rámci školních úkolů, které jsou mu přiděleny. I když dělat Feydeaua s vnitřní potřebou... Ale na druhé straně, ona ta cvičení, kterým jsme se věnovali první tři semestry s herci, byla vybrána strašně chytře. Člověk z počátku nic neumí a ty texty ho samy nutí si určité věci osvojit, protože se z toho zkrátka nedá vylhat. Například zmiňovaný Feydeau je koncipovaný jako cvičení na rozehrání situací a na tvorbu gagů a taky je to úkol, který na škole potká úplně každého a všichni si na něm trochu vylámou zuby.

***Ja moc do tvojí práce na Play Strindberg vstupovalo a jak moc ji přímo ovlivňovalo pedagogické vedení?***

Podporu pedagožky dramaturgie paní Kudláčkové při výběru textu už jsem naznačil a podobně důležitá pro mě byla i její dramaturgická supervize během zkoušení. Vedoucí ročníku (Jan Burian – pozn. red.) viděl až poslední zkoušky, a dohlížel tak jenom na finální tvar, jehož postupný vznik pak korigoval pedagog režie, pan Jakub Korčák, který tolik nemluví do toho, jakým způsobem jsou ty věci udělané, ale mluví o kvalitě, intenzitě a poctivosti práce, kterou vyžaduje. A v tomhle to pro mě bylo nesmírně přínosné, protože jsem si najednou uvědomil, na co kladu – třeba i nevědomky – důraz na úkor něčeho jiného. Dále se na zkoušení podílel herecký pedagog, pan Ladislav Mrkvička, a paní Regina Szymiková – hlasová pedagožka, která se snažila co nejvíc respektovat moji vizi, se kterou souhlasila, takže ani tam žádná třecí plocha nevznikla. Samozřejmě že v jednotlivostech jsme se se všemi na všem neshodli, ale celkově si myslím, že práce s pedagogy funguje velmi



dobře a že přispívali svými připomínkami často v momentech, které se zpětně ukázaly jako rozhodující.

***Je pro tebe zpětná vazba od pedagogů dostačující? Přál by sis, aby jí bylo více nebo aby fungovala třeba jiným způsobem?***

Já jsem nad tím asi nikdy takto neuvažoval. Samozřejmě že setkání s pedagogem, který člověka nějakým způsobem ovlivní, je velmi podstatné a svým způsobem i určující pro zbytek života, ať už uměleckého či obecně lidského, ale podle mě je ta škola do značné míry i osobní a osobnostní cesta. Já jsem ty věci vždy bral tak, jak jsou, buď tam někdo z pedagogů je, anebo tam nikdo není, ale já mám před sebou vždy herce a text, a tak prostě zkouším.

***Vnímáš tedy studium režie na škole tak, že ti především umožňuje zkoušet a pracovat na vzniku tvých inscenací a prověřovat sám sebe?***

No, pro mě je scénická tvorba samozřejmě nejdůležitějším předmětem, ale to asi musí být pro každého,

kdo tento obor studuje. Na druhou stranu je pravda, že od určité doby mě začaly více zajímat i věci, které stojí mimo samotné zkoušení a dotýkají se divadla jako fenoménu. A od okamžiku, kdy se mi rozšířilo nějaké divadelní povědomí, začínají ty věci najednou do sebe více zapadat a dávají dohromady jakousi skládku. V tomhle ohledu nejsem vyznačem modelu, že režiséři mají první dva semestry sami, bez herců. Ten první ročník je nárokován tak, aby si noví adepti režie a dramaturgie osvojili určité teoretické a historické znalosti a aby si ty věci dali do kontextu. Ale ono je složité dávat si něco do kontextu s ničím. Zkrátka v momentě, kdy o těch věcech nevím téměř nic a nemám žádnou praktickou zkušenost, tak mi ten čistě informativní ráz vlastně nic nedá. Já osobně bych byl teď za některé předměty, které jsem musel absolvovat v prvním ročníku a které jsem tehdy vlastně úplně zbytečně ignoroval, strašně vděčný, akorát že teď už je nemám. Ale tak to si teď asi člověk musí nějak dohnat sám.

*Kritik by měl v první řadě být advokátem kritizovaného díla. Gilbert Keith Chesterton jej dokonce pasuje na detektiva, ale s advokátním přiroumáním si vystačíme – zejména začteme-li se do velmi diskutované recenze Radka Sikory, dramatika*

*a doktoranda DAMU, na premiéru Čekání na Godota na Nové scéně ND. Inscenace, která velmi důstojnou formou uchopila klasický text a vrhla s jeho pomocí do područí Národního molochu nový „experimentální“ prostor, si nezaslouží tak bezduché*

*a neargumentované odsouzení. Takový otec Brown by v Dočekalově Godotovi výklad našel, protože by po něm přinejmenším pátral. Oošem na svoje odhalení by zas nedostal půl strany v Lidovkách... (IKK)*



# Výuka režie z pohledu studentů

Ivo Kristián Kubák

Pokus se co nejpřesněji popsat pedagogický postup svého pedagoga na oboru režie v průběhu povinných pěti let bakalářského a magisterského stupně, jaké cíle sledoval, jak jsi za jejich dosažení, případně nedosažení byl(a) hodnocen(a) a zda hodnocení i metody byly dostatečně ospravedlněny nebo vysvětleny; jaký měla výuka progres a jak tě její jednotlivé části ovlivnily; jakou metodou jsi vedl(a) dialogy se svým pedagogem a zda byly forma a obsah výuky pevně dané nebo spíše variabilní, i v závislosti na možnosti zpětné vazby od tebe směrem k pedagogovi; co ti pět let studia oboru režie na umělecké škole přineslo, co si odnášíš jako nejzásadnější poznatky do praxe.

Výše uvedeným zadáním jsme do druhého kola *Dialogů* oslovili studenty (či absolventy) režijních pedagogů z čísla minulého. Najdete tu tak odpověď Alexandry Bauerové, předloňské absolventky režie na Divadelní fakultě brněnské Janáčkovy akademie múzických umění z ročníku Arnošta Goldflama a Josefa Kovalčuka (na festival Zlomvaz 2008 přivezla Bauerová svoji absolventskou inscenaci *Dora aneb Sexuální neurózy našich rodičů*); Adriany Totikové, studentky pátého ročníku divadelní režie na bratislavské VŠMU v ročníku pod vedením Lubomíra Vajdičky; a Vojtěcha Bárty, absolujícího studenta dramaturgie na Katedře činoherního divadla pražské DAMU z ročníku pod vedením Jaroslavy Šiktancové a Jana Vedrala (Bártovou absolventskou prací se stala úprava textu a dramaturgie inscenace sezóny 2008/9 *Vévodkyně z Amalfi* v DISKu). Pandánem k těmto třem výpovědím budiž i rozhovor se studentem režie na DAMU Davidem Šiktancem, který naleznete o několik stránek dříve, a zpráva Mikoláše Tyce o první třetině workshopu Jurije Alschitze, jenž probíhá v rámci interkulturního výzkumného projektu *Umění dialogu*. Všichni oslovení se ve svých příspěvcích snaží vyjádřit nejen alespoň částečně k zadání, ale především – a to je také účelem této rubriky – často nemilosrdně polemizují s články a tvrzeními svých učitelů, způsobem práce na svých školách a celkově systémem výuky tak těžko (objektivně) uchopitelného oboru, kterým režie bezesporu je. Díky druhému číslu tak vzniká dialog nejen v horizontále mezi uměleckými školami při čtení jednotlivých příspěvků, ale i ve vertikálách, mezi vyučujícími a vyučovanými.

# Na otázky otázkou

*Alexandra Baueroová*

**Jakkoliv je můj zpětný náhled ovlivněn současným, stále se vyvíjejícím náhledem na uplynulé studium a jakkoliv mě odpuzuje takovéto vševědování, pokusím se své studium režie na DIFA JAMU popsat co nejvýstižněji a zároveň i co nejstručněji, což nevyhnutelně povede ke zjednodušování.**

Studiem režie na JAMU jsem prošla pod vedením Arnošta Goldflama. Kým a čím jiným taky začít, když Arnošt (nadále ponecháváme pouze křestní jméno, tedy v původní autorčině podobě – pozn. red.) je výukový předmět sám o sobě. Náplň výuky s Arnoštem se zakládá na zdánlivě všedním povídání o všemožném, ale právě tyto diskuze, jejichž nedílnou součástí byla konstruktivní kritika mé práce, nabídnutá pomocná ruka a užitečné rady, mi byly nejdůležitější oporou po celou dobu mého studia režie. S Arnoštem stanovené cíle mých projektů (takzvaných předváděček) někdy narážely na nepružný systém školy a z hodin s Arnoštem se stávala spiklenecká tažení vůči pro nás nepochopitelným rozhodnutím (jako například meziateliérové dohady, jestli texty pro projekty-předváděčky budou vybírat režiséři, nebo vedoucí hereckých ateliérů). Především velmi otevřené a partnerské debaty s Arnoštem, převážně volný výběr her či témat pro inscenování předváděček, ale i podpora a spíše liberální postoj školy učinily mé studium individuálním.

Mnohé další vyučované předměty by se daly označit téměř až jako nepotřebné, jiné, těch je ovšem menšina, byly přínosné překvapivě nadmíru. Klíčem v rozlišení není to, co dle názvu předmětu je jeho obsahem, ale to, co si student, pokud chce, skutečně může z výuky odnést. Rozdělit předměty na ty potřebné a nepotřebné, či přínosné a nepřínosné, je, přiznávám, příliš jednoduché a subjektivní. Ale přeci jen některé z nich jednoduše nesplňovaly svůj účel, ačkoliv svým názvem by jednoznačně nemohly být vyškrtnuty ze seznamu předmětů důležitých pro výuku studenta režie. Zásadní roli zkrátka hraje konkrétní pedagog reprezentující daný výukový předmět. Bohužel stále je leckdy pečlivě uchovávan přezitek – středoškolskou rétorikou – odvykládávání

probírané látky, tedy převyprávění toho, co by si student měl přečíst sám. Jistěže je studijní plán třeba naplnit předměty teoretickými (jako například dějiny divadla), které se dají víceméně spíš jen odpřednášet, ale problém uctívání kultu devadesátiminutových monologů se právě netýká jenom jich, ale i předmětů, kde je předpokladem větší míra osobnějšího vkladu pedagoga. Právě ta nesnesitelná neutrálnost takových hodin pak často studenta dokáže až paralyzovat k nechutenství a jde na úkor skutečné výuky. Na druhou stranu některé hodiny se přínosnými staly až nad hranice očekávání díky osobitosti pedagogů. Ať už byla jejich výuka maskovaná ve formě zlého štěkajícího psa (která bývá účinná, pokud je záměrem nebo je pedagogovi skutečně vlastní), nebo spočívala v metodě přátelských a zároveň skutečně podnětných rozhovorů, obojí cesty byly efektivní. Došlo na skutečnou výuku, inspirativní, zpravidla demagogickou, nutící k zamyšlení a ke skutečné diskuzi.

Paradoxem je, že pro mě nejinspirativnějšími předměty byly kromě povinného Arnošta spíše ty nepovinné a s výukou samotné režie ne tak úzce spjaté předměty, například hodiny dokumentární tvorby nebo scénické hudby a několik jiných. U obou zmíněných předmětů si nepamatuji jejich přesný název, ale právě pedagoga, který svými názory dokázal vyprovokovat živou diskuzi a podnítit důsledné přemýšlení nad čímkoliv, o čem se zrovna mluvilo. Tedy se chodilo například „na Štědrone“, a ne na scénickou hudbu. (Ostatně, co se týče teoretických Dějin světového divadla, které se skutečně spíše přednášejí, návštěvnost je značná, ačkoliv se docházka nepočítá, protože se nechodí na dějiny, ale „na Cejпка“.)

Co se týče výuky samotné režie, nepředkládají se předem daná řešení, která ani nemohou existovat, nikomu nejsou vnucovány univerzální návody, což by bylo absurdní. Studentovi je školou umožněn svobodný vývoj. Ale právě tato svoboda ve svém konečném důsledku limituje možnosti studenta. Možná ani ne tak svoboda, kterou na JAMU lze vlastně spíš jen vynachválit, ale až přílišná benevolence ve výuce předmětů spjatých

se samotnou režijní výchovou. Znalosti z oboru režie jsou ztenčeny na obeznámení se s nejvýznamnějšími režijními osobnostmi a jejich teoretickými koncepcemi v rámci dějin režie. Nedůslednost vedení hodin zaměřených na analýzu inscenací, záznamů a her neurychluje dostatečně studentovo prohlubování jeho analytických schopností. Konkrétně cokoliv z oboru režie, například teorie režie, se učí omezeně.

V prvních asi dvou letech studia svým rozsahem teoretické předměty převažují nad ryze praktickými povinnostmi. Těžiště studentovy práce se pak přesouvá k praktickým formám studia, k povinnosti absolvovat praktické stáže v divadlech, a především k tvorbě takzvaných předváděček.

Student režie je exportován na dvě povinné stáže do divadel, kde se pokaždé účastní přípravy jedné inscenace. Praktickou stáž v divadle bezesporu nelze hodnotit jinak než jako kladnou iniciativu školy, která se ovšem střetává s tím, jak je stážista, student režie, vnímán z pohledu režiséra, kterému je vecpán. Pokud má student možnost vybrat si stáž, respektive režiséra, nebo je mu vybrán režisér komunikující se stážistou, je možné něčemu se přiučit a záleží pak na iniciativě studenta. Často je ale student přiřazen k režisérovi, který nezaznamená stážistovu existenci vůbec nebo pouze omezeně. Mnohdy dokonce stážistovy názory nejsou vítány. Ze stáže se tím pádem stává dvouměsíční sezení v divadle, televizní sledování pohybujících se mluvících figurek na jevišti ze vzdáleného hlediště. Dosažení cíle naučit se něco na stáži se často míjí účinkem.

Oprávněně nejvíce pozornosti je soustředěno na již zmiňované předváděčky. Student režie musí takzvaných předváděček vytvořit několik během studia, od druhého ročníku minimálně jednu za semestr, na konci studia jednu inscenaci v Martě. Spolupracuje přitom se studenty jiných oborů – dramaturgie, herectví, scénografie, divadelního managementu, jevištní technologie, případně jiných. Výběr her či témat pro předváděčky byl volnější, omezen často pouze Arnoštovými zadáními či jeho rada-

mi a doporučeními. Vznikaly tak různorodé projekty, jako například dialog či autorský projekt. Samostatná práce na předváděčkách je bezesporu nejpodstatnější složkou ve výuce režie a škola k ní přispívá svým liberálním postojem, především poskytnutím prostoru pro experimentování. Veškeré úsilí je ale částečně mařeno nedostatečnou zpětnou reflexí studentovy práce. Pro mě osobně bylo výhrou pravidelné Arnoštovo docházení na zkoušky. Jeho připomínky, konzultace a zpětná vazba byly skutečně přínosné, ale efektivní, tedy komplexně pojatý systém zpětné reflexe tu chybí, protože jeden pedagog nemůže nahradit celý systém. Pokud pomínu nedostačující „mně se to nelíbilo“, nebo dokonce odstrašující „bylo to fajn“, konkrétních a podstatných připomínek a kritik, které nutí studenta buďto si obhájit projekt, nebo odhalit některé jeho nedostatky, bývá minimum, zpravidla se jich studentovi dostane od několika málo pedagogů (jako Arnošt) a ostatních studentů. Opravdová věcná diskuze, živá debata nad studentovým projektem jednoduše neexistuje a cílového efektu naučit se ze samotné práce je dosaženo pouze částečně, a tedy nedostatečně.

Studenti JAMU v drtivé většině případů své předváděčky prezentují přímo na JAMU výhradně studentům JAMU. Skutečného diváka tak nepoznají, kromě stáží, dříve než v Martě. Uzavřenost předváděček je samozřejmě omezena nadškolskými institucemi, což ale odsuzuje studenta k falešnému životu ve skleníkovém prostředí, kde chybí soudnost vztahu jeho tvorby k realitě; smrskávají se mnohdy v elitářství vyvolávající u studenta klamný dojem dokonalosti jeho díla.

Definic výuky nepochybně existuje nespočet. Stejně jako neshod ohledně takových koncepcí. Záleží na úhlu pohledu. Má-li škola, potažmo studium, být místem střetu studenta a pedagoga v rámci výuky, zjednodušeně řečeno, je třeba snahy z obou stran. Jestliže jsem se zmiňovala o pedagozích a výuce, je nezbytné neopomenout postavu studenta. Skutečný student se musí sám chtít učit, sám si brát a ne čekat, co mu spadne do klína, ne proplouvat systémem. Studenti mají školu takovou,

jakou si zaslouhují. Nejen pedagogové učí své studenty, ale i studenti se učí od svých pedagogů.

Výuka režie na JAMU spočívá v možnosti studenta experimentovat. Ve škole tak vyrůstají různorodé svébytné režijní osobnosti. Převážně jsem se setkala se vstřícným přístupem ze strany školy, stěžejní oporou pak bylo studium u Arnošta, jeho aktivní podíl v rámci mé výuky. Střety různých názorů a spory mezi školou a studenty i mezi studenty navzájem ke studiu neodmyslitelně patří. Metoda pokusů a pádů v rámci studentovy práce na projektech je samozřejmě tou nejučinnější v jeho výuce, ale absence komplexně pojaté, a tedy důsledné zpětné vazby činí tuto metodu neúplnou. Učí se mnohému, ale ne samotné režii. Je nepochybné, že vlastní cestu si musí najít každý student sám, nikdo netouží po dogmatické výuce, ale přeci jen chybí k této cestě jakási, jak jinak to nazvat, dopomoc. Jako by to byl zbytečný luxus.

Téma diskuze svádí k omílané a zneužívané frázi – jak má studium režie vypadat, respektive dá se vůbec režii vyučovat? Odpovědí by mohla být vznešená a kurzívou naznačená řešení formou více než návodných otázek v několika obdobných variantách. Ta ale čekají na jiné, zodpovědnější.

Jsem bohužel přesvědčena, že tento příspěvek ke změně stavu situace ani k dialogu nepomůže. Kritizovat umí každý, mezi studenty se často diskutuje o tom, co považují za nedostačující. Nepochybně i mezi pedagogy i mezi pedagogy a studenty navzájem. Ale zřejmě ne dostatečně. Diskuzi tak není možno považovat za relevantní. Diskutuje se málo, nebo na špatně zvoleném hráčském území?

# Cez štúdium k priepasti

*Adriana Totiková*

Štúdium činoherej réžie na VŠMU je rozdelené do dvoch stupňov. V bakalárskom stupni som spolu s mojimi spolužiakmi absolvovala dvojodbor réžia a dramaturgia, v magisterskom stupni pokračovala v odbore réžia.

Bakalársky stupeň bol zameraný na komplexnú teoretickú, analytickú prípravu, ktorú sme čiastkovo aplikovali na krátkych cvičeniach a etudách, či už sami ako študenti/ky réžie a dramaturgie alebo v spolupráci s kolegami z odboru herectvo. V prvom ročníku bolo štúdium sústredené najmä na dejiny divadla, teóriu drámy a blízke humanitné disciplíny (filozofia, estetika, psychológia, dejiny umenia). Ich cieľom bolo rozvinúť zázemia klasického vzdelania u študentov. Najvýraznejšou časťou práce v prvom roku bola analýza dramatického textu, definovanie dramatickej situácie, ejzenštejnovské cvičenia a vôbec diskusia vo vzťahu k réžii a dramaturgii. Počas celého štúdia sme mali možnosť navštevovať inscenácie aj proces tvorby našich pedagógov. V druhom a treťom ročníku bol dominantným predmet herecká tvorba (12 hodín týždenne). V zimnom semestri sme na tomto predmete pracovali ako herci, v letnom ako režiséri a dramaturgovia. Herecká skúsenosť bola a je pre mňa a moju budúcu prax nenahraditeľná. Dokážem tak pochopiť kolegu herca pri jeho práci, tvorbe. Aj pri skúšaní ročníkových predstavení som využila vlastnú hereckú skúsenosťz hereckých hodín, či už spôsobom uvažovania nad stvárnením postavy cez konanie alebo fyzický, hlasový či inak výrazový charakter. Naučila som sa uvedomovať si počas skúšania inscenácie, čo je vo vzťahu k hercovi už „cez hranicu“. Teda nežiadať od neho nemožné napr. aby lietal, lebo to jednoducho podľa fyzikálnych zákonov nejde, ale aj trvať na svojom, ak viem, že herec len „vymýšľa“ alebo je lenivý alebo nemá odvahu skúsiť istý štýl práce.

Keďže študenti herectva sa naplno venujú Stanislavského systému, je náročné presvedčiť ich, aby skúsili

iný spôsob hereckej práce či uvažovania. Za nevýhodu považujem, že sme počas štúdia nerobili cvičenia napr. z Brechta, alebo commedie dell'arte.

V druhom ročníku sme pracovali nad ukážkami z hry Tri sestry a v treťom nad situáciami zo Shakespeareových hier. Hoci mi osobne chýbalo viac zadaní a povinných cvičení, počas celého štúdia sme mali možnosť iniciovať aj realizovať vlastné aktivity, workshopy, inscenácie aj autorskú tvorbu.

Hlavný pedagóg (Lubomír Vajdička) bol vždy pozvaný na finálny výstup z týchto aktivít, v prípade potreby s nami konzultoval priebeh a poskytol spätnú väzbu po videnom výsledku v podobe krátkej reflexie, pomenovaní „vydarených“ i problémových pasáží, obrazov, miest... Pri povinných cvičeniach sme konzultovali všetky fázy skúšania, najdôležitejšia bola samotná príprava, teda výber hry alebo časti, analýzy postáv a situácií, vzťahov a napokon samotný spôsob inscenovania, zvolenú metódu a prístup. Počas skúšania sa pedagóg zúčastňoval niekoľkých skúšok, kde sledoval napĺňanie čiastkových cieľov, reflektoval etapu práce a v prípade potreby nám na príkladoch ukázal ako možno napr. komponovať mizanscenu, či vytvoriť plynulý prechod medzi obrazmi.

Za veľmi dôležitý predmet považujem Dejiny réžie, kde sme mali možnosť z prednášok aj odporúčanej literatúry získať spektrum náhľadov na réžiu, režijné prístupy a spôsoby divadelnej práce. V neposlednom rade to bol podnetný autorský seminár pod vedením Boženy Čahovej a Milana Lasicu.

V treťom ročníku sme okrem iného pripravili koncept ročníkovej inscenácie pre nasledujúci rok. Tento koncept mal reflektovať získané vednosti, skúsenosti ale aj ukázať na naše individuálne uvažovanie o divadle, témy, ktoré nás zaujímajú aj zručnosť, nakoľko sa dokážeme na realizáciu celej inscenácie pripraviť sami po stránke literárnej, dramaturgickej, historickej, psychologickej. Vybrané projekty sa v nasledujúcom roku realizovali. Celé skúšobné obdobie kopírovalo spôsob práce v bežnom kamennom divadle, t.j. poskytlo modelovú skúse-

nosť pre profesionálnu prax. Inscenáciu sme pripravovali ako tvorivý tím pozostávajúci zo študentov réžie, dramaturgie, scénografie a manažmentu. To bola fáza pred samotným skúšaním. Následne počas ôsmich týždňov prebiehali denne päťhodinové skúšky so spolužiakmi z nižšieho ročníka herectva.

Študentská inscenácia sa premiérou dostáva do repertoáru nášho školského divadla (Malá scéna VŠMU). Herci aj členovia tvorivého tímu teda naďalej pracujú na evaluácii vytvorenej inscenácie, zúčastňujú sa repríz, obnovovacích skúšok. Študenti majú možnosť konzultácie aj s pedagógmi iných odborov (ja konkrétne s pedagógmi scénografie, hlasu a reči, herectva). Pedagógovia sú ochotní poskytnúť aj priamu spätnú väzbu po zhliadnutí predstavenia. V poslednom ročníku študenti réžie pripravujú absolventskú inscenáciu. Veľkú výhodu vidím v možnosti slobodnej vôle výberu titulu (v mojom prípade realizácie vlastného textu), hercov a tvorivého tímu. Pravdaže v rámci formálnych vymedzení času a priestoru, aj tu si však vážim možnosť na základe vlastnej iniciatívy realizovať inscenáciu v inom priestore než je školské divadlo.

Za najväčšie pozitívum štúdia réžie na Vysokej škole múzických umení v Bratislave považujem slobodný priestor na individuálny osobný rozvoj študenta, ktorý sa vo vzdelávacom procese môže oprieť o zázemie vynikajúcich pedagógov s dlhoročnou umeleckou praxou. Škoda len, že chýba väčšie previazanie s divadlami, aby sa absolvent v deň promócie necítil ako na kraji priepaste.



# Režie - věc veřejná

Vojtěch Bárta

Pokouším se o příspěvek k diskusi o výuce režie a poněkud zavádějící přitom může být, že sám pocházím z loňského absolventského ročníku činoherní dramaturgie. S oborem režie mě však pojí nejen tři roky společného studia, ale i vlastní živý zájem. Článek Jaroslavy Šiktancové *Nad, skrz, napříč a na přeskáčku* z minulého čísla *Hybris* se snaží o otevření diskuse, jež přes současný myšlenkový liberalismus, alespoň zčásti panující na uměleckých školách, není dostatečně rozvíjená, a dokonce často ulpívá v osobní rovině. Pokusím se navázat na celkový tón a nabídnutý *stav dialogu* a pojmenovat několik problémů obecnějšího rázu, kterých jsem si během svého studia na DAMU povšiml.

Režie je obor zcela výjimečný, a jako takový klade nejvyšší požadavky na jeho pedagogy i studenty. Režijní pedagog, podobně jako ročníkoví pedagogové příbuzných oborů dramatických umění, musí být především bystrým analytikem, který je schopný rychle odhadnout schopnosti uchazečů, resp. čerstvých studentů oboru. Po co možná nejdůkladnějším osobním průzkumu se z jednotlivých individualit snaží budovat ročník. V ročníku často dochází k protichůdným střetům zájmů, které jsou dány nejen často nevyhnutelnými osobními střety a konfrontacemi jednotlivých osobností, ale i střety zájmů oborů samotných. Docílení *zastřešující funkce režie*, o které se ve svém článku zmiňuje Jaroslava Šiktancová, není možné bez vyvážení a přesného výměru kompetencí jednotlivých režii zastřešovaných oborů. Zde vedoucí ročníkoví pedagogové musí osvědčit své syntetické schopnosti, stát se architekty prostoru křehkého ročníkového společenství. Velmi by měl přitom napomáhat Jaroslavou Šiktancovou zmiňovaný *stav studia*.

Spojení studia herectví, dramaturgie a režie (v menší míře též scénografie, okrajově produkce), tak jak je jen v mírně odlišných variantách nabízejí DAMU i JAMU, s sebou nese řadu specifických výhod i úskalí. Za klad i riziko tohoto modelu považuji potencování atmosféry „tvůrčího kvasu“, jehož negativním důsledkem často

bývá nedostatek času na odstup, rozvahu, tvůrčí reflexi. Někdy totiž bývá na školním cvičišti hůře než na skutečném divadelním bojišti. I tento stav může být inspirující, celý systém školy i jednotliví pedagogové by však dle mého názoru měli více počítat s rytmizací zátěže a postupným ztěžováním úkolů, jak v průběhu celého studia, tak i jednotlivých semestrů. Přitom je zcela oprávněné, že poslední roky jsou pojaty již volněji, s ohledem na tvorbu inscenací ve školním divadle. *Stav studia* je už vzhledem k samotným podmínkám věci křehké rovnováhy, bývá opakovaně navozován a mnohokrát ztrácen.

Již na škole okolnosti v mnohém připomínají stav v divadlech, studenti často velmi překotně řeší řadu praktických problémů organizačně-produkčního rázu. Musejí bojovat i se svými spolužáky o čas a prostor v jednotlivých zkušebnách i o jednotlivé studenty herectví, vhodné k obsazení rolí v klauzurních inscenacích. Pedagog ročníku, třeba i přes dobře míněnou snahu o vstřícnost a otevřenost, musí často přijímat nepopulární řešení, jež bývají zdrojem – jak si nyní uvědomuji – zbytečně vzrušených diskusí mezi vedením a studenty.

První ročník je zaměřen převážně teoreticky. Proto se menšinové praktičtěji zaměřené předměty stávají bouřlivou laboratoří, bodem přetlaku, ve kterém to vře překotnou snahou o pochopení a co nejrychlejší ozkoušení teoretických znalostí i o tvůrčí inkarnaci nově získávaných idejí. Pro začínající režiséry cenné a zcela nenahraditelné jsou na základě prvních omylů a chyb získané zkušenosti prakticko-dramaturgické, produkční, herecké i režijní.

Velká část následujících semestrů, spojených s výukou herectví a pevněji zastřešených osobnostmi ročníkových pedagogů, přes zvláště zpočátku patrnou snahu o opak v duchu následujících řádků, byla dle mého názoru přílišně směřována k výsledku/výstupu scénických klauzur, jež vždy ve větší či menší míře znamenaly obhajování práce celého ročníku i před ostatními pedagogy školy.

Domnívám se, že po prvním údivu nebo častěji šoku z rozporu mezi vlastními vizemi a možnostmi jejich realizace by měl následovat především intenzivní

a do sebe uzavřený kurz divadelní praxe. Divadlo by mělo být analyticky rozkládáno a znovu sestavováno v proměnlivých poměrech svých komponent. Studenti režie by se jednotlivé složky měli naučit nejprve dokonale oddělovat, pracovat s nimi jednotlivě. Rytmus výuky např. ve druhém ročníku by dle mého názoru měl co nejméně připomínat běžné divadelní podmínky, ve kterých dochází k řešení řady problémů současně.

Pozvolnější (tím jistě nemyslím oddechový) začátek společného studia herců a režisérů snad může přispět k větší koncentraci, k vzájemné vnímavosti, k budování zdravého sebevědomí, nezátíženého komplexy z nevládnutých nebo opomenutých úkolů. Neměl by se ovšem ztratit i princip, který snad někdy dominoval v přístupu mých pedagogů – že se totiž mnohé lze naučit „šokem“ a vlastními chybami. Někdy by ale bylo třeba více času i sil na nepohodlnou a oboustranně bolestnou reflexi.

Ač jsem měl na škole jiný názor a jako student bych patrně proti omezením, či dokonce zákazům používání některých inscenačních složek ostře protestoval, nyní se – snad v souladu s Jaroslavou Šiktancovou – domnívám, že první semestry společného herecko-režijního výcviku by se měly ještě více koncentrovat na práci s hercem a jednotlivými složkami jeho projevu. Teprve poté by mělo být poznávání herecké složky postupně propojováno s poznáváním základních zákonitostí dramaturgie a scénografie. Scéna a kostýmy mohou zásadním způsobem ovlivňovat celková režijně-herecká pojetí, ale například experimentování se zvukovými či světelnými plány (přes možné předčasné exkurzy např. v prvním ročníku) by dle mého současného názoru mělo být do příprav inscenací zakomponováno mnohem později a zároveň cílevědoměji – studenti by se měli především v druhém roce studia co nejméně rozptylovat.

Kurz divadelní praxe by měl být následován opětovým návratem k divadelní teorii a reflexi, v tomto rytmu, mezi syntézou a analýzou, by měla probíhat většina studia. Velmi přínosné jsou jistě také stáže v divadlech – zde jen zůstává otázkou, nadhozenou i směrem k přijímacím

institucím, jakým způsobem by šel stážistům nabídnout pevněji daný „učební plán“, související s užší spoluprací školy a divadla i s přímou integrací do zkuškového procesu (spolupráce na konkrétním zadaném úkolu). Mně osobně divadelní stáž kromě jiného poskytla pocit jistého odstupu od divadelního i školního prostředí, a odtud snad i možnost jejich lepšího pochopení.

Nabízené teoretické vzdělání poskytuje určitou orientaci v problémech divadelní historie a teorie, dosti nedostatkové je v oborech souvisejících a často i v praxi velmi potřebných – např. v literární vědě, teorii (a snad i praxi) výtvarných umění, filozofii, psychologii, sociologii. Tyto znalosti si studenti režie doplňují sami – často příliš *napřeskáčku*, mnohdy na jejich náležité doplnění z více důvodů rezignují. Z podobných důvodů nebývá například na některých německých školách zvykem přijímat studenty bez předchozího vzdělání v některém z příbuzných humanitních oborů. Pokud takovýto požadavek na DAMU prakticky neexistuje, nese to jistě i své výhody. Škola by však dle mého názoru měla více dbát o poskytování jednotnějšího penza teoretického vzdělání.

Velmi problematická je v současnosti výuka některých předmětů k praxi směřujících – po poznání základních zákonitostí herectví a dramaturgie by měla být velká

pozornost věnována i zákonitostem audiovizuální složky jevištního tvaru. Předměty zabývající se akustikou, optikou, zvukovým a jevištním plánem inscenace v našem učebním plánu prakticky chyběly, což většinu studentů vedlo k chybnému podceňování, či – dokonce častěji – falešnému přeceňování role těchto komponent. Nedostatek technických znalostí vede ke snaze i touze experimentovat, získání byť i jen vzdálené představy např. o práci se světelným pultem však studenty stojí bezúčelně vydaná množství energie.

Metoda výuky režie, se kterou jsem se setkal (a která byla snad mnohdy odvozována i z předpokladů uchazečů i aktuálně se vyvíjejícího klimatu v ročníku), poskytovala spíše nadbytek svobody, který často vedl ke snaze experimentovat i upoutat i k překotnému a příliš roztěkanému hledání. Zároveň ale musím uznat, že mi – i díky mnohdy náhlé a nečekané, často neochotně i nechápavě přijímané či dosud nepochopené kritice – umožnila si tuto roztěkanost (být většinou příliš pozdě) intenzivně uvědomovat. Já i ostatní režiséři a dramaturgové jsme se museli jakoby „sami“ učit, že míra svobody je věcí naší kázně, že žádná svoboda není neomezená, že snad jde spíše jen o spinozovskou „poznanou nutnost“.

*Egoizmus nepatří do divadla. Divadlo ho ale prezentuje. Divadlo formuje ego, ego jednotlivca formuje divadlo.*  
(EK)

*Režie je snaha o maximální eliminaci náhody.* (IKK)

*Divadlo není jako život. Protože život díkybohu kašle na kritiky.*  
(BL)

# Umění dialogu je i schopností mlčet

Mikoláš Tyc

Mikoláš Tyc je absolvojmím studentem režie na KČD DAMU. V DISKU můžete zhlédnout jeho absolventskou inscenaci *Kazimír a Karolína* či jeho drobnou roli v *Tartuffovi*, příležitostně na učebně také bakalářskou inscenaci *Central Park West*. Je dlouholetým členem souboru Ty-já-tr divadla Radar, kde působí jako herec i režisér. Absolvoval několik mezinárodních dílen a kurzů a nyní je účastníkem trojdílného mezinárodního workshopu *Train the Trainers*, který je sou-

částí rozsáhlého interdisciplinárního projektu *The Art of Dialogue*. Projekt vznikl z iniciativy a pod vedením Jurije Alschitze. Alschitz je absolventem studia režie na Moskevské státní univerzitě pod vedením profesora Malkovského, posledního z žijících Stanislavského žáků. Po absolutoriu a několikaleté praxi vystudoval režii znovu, tentokrát na moskevské GITIS, kam se nedlouho po úspěšném studiu vrátil jako učitel. Stál jako zakladatel mimo jiné u kolébky Vasiljevovy moskevské Školy dramatických umění, celoevropského sdružení EATC (The European Association for Theatre Culture) nebo berlínského AKT-ZENTu. Je autorem řady – do češtiny nepřeložených – metodických i teoretických knih (*Gramatika herce*, *Matematika herce*, *Vertikála role*, *Naužďy zkoušet!*) a po celém světě vede množství seminářů a workshopů. (IKK)

V listopadu loňského roku se v Bratislavě konala první část workshopu v rámci projektu *The Art of Dialogue*, který organizuje berlínský AKT-ZENT ve spolupráci s DAMU a VŠMU. Druhé setkání proběhlo během února na DAMU a seminář bude uzavřen na přelomu května a června v berlínských ateliérech. Každé z těchto tří setkání má odlišné cíle – listopadový intenzivní seminář se zaměřoval na možnosti tréninku dialogu. V Praze účastníci objevovali různé způsoby analýzy dialogu, aby nakonec mohli propojit obě předchozí zkušenosti při inscenování vybraných dialogů s profesionálními herci.

Vedoucím tohoto programu je Christine Schmalor, ale hlavním pedagogem je režisér Jurij Alschitz. Jejich metodika se poněkud vzpírá přesnějšímu zařazení, ale v zásadě navazuje na metodiku Stanislavského, kterého rozvíjí o aspekty herecké výchovy Michaila Čechova. V konečném důsledku se jedná o systém, který má pomoci vytvářet „nové divadlo“, divadlo živé, divadlo budoucnosti, ale zároveň divadlo, kterému se nedoporučuje porušovat výsostné postavení autora dramatického textu.

Na úvod bratislavského setkání hovořil Alschitz o svých zkušenostech a své představě o divadelní práci. Domnívá

se například, že herec by vždy měl stát před nesplnitelným množstvím překážek – tj. přestože výstavba role v rámci představení musí směřovat k jasnému, dosažitelnému cíli, konkrétní úkoly mají tento cíl vždy odsouvat do oblasti nesplnitelného. V momentě, kdy herec dosáhne jistoty, přestane hrát. A totéž platí v momentě, kdy začne opakovat jednou dosažený cíl. To musí nutit režiséry a pedagogy, aby neustále nabízeli hercům nová cvičení a neustále rozvíjeli jejich herecké dispozice; každé cvičení musí být past pro herce, aby se chytil a začal tvořit. Cvičení není herectví, není cílem, cvičení má provokovat herectví.

Středobodem celého semináře byl dialog, jeho možnosti, výchova k němu. Dialog má být nekonečná změna. Otevření nové reality. Dialog musí proměnit jeho účastníky, jinak se nejednálo o skutečný dialog. Což mimo jiné znamená, že nelze vstupovat do dialogu s vědomím uzavřeného postoje. Pokud bych nechtěl proměnit sám sebe, pokud by můj přístup neumožňoval další rozvíjení mne samotného, pak nemohu vést dialog. Dialog je společný život, společná práce akrobatů na hrazdě, říká Alschitz.

Rozvíjení dialogu je komplexní úkol. Během jeho rozboru je nutné vycházet z textu a respektovat ho. K problematice škrtnů v textu se stavěl Alschitz poměrně vyhraněně – pokud může jen malá genetická změna způsobit u člověka Downův syndrom, pak rozhodně nemůžeme svévolně zacházet ani s textem. Dokonce prý jednou inscenoval pouze první a druhé dějství Macbetha, aby po dvou hodinách důkladného jevištního zpracování zbytek hry pouze stručně divákům dovyprávěl (jinak by inscenace trvala přespříliš dlouho). Tento přístup, kdy neškrtneme ani slovo, však nesmí znamenat, že text budeme v inscenacích pouze ilustrovat. Divadlo se vyvíjí velice rychle a cílem musí být divadlo nové, divadlo, které neopakuje uplynulé historické etapy.

Na druhou stranu upozorňoval na častá pochybení v soudobém divadle. Ostře se staví proti divadlu založeném na demonstraci reakce na partnera. Takové divadlo v konečném důsledku skončí buď u „animovaného

herectví“ – herec pak na jevišti vypadá jako kopie postav od Walta Disneyho – nebo u herectví „štěkajících psů“; stupňující se konflikt vede pouze k eskalaci hlasitosti, ke vzájemnému křiku a k jakémusi vrcholu, který beztak všichni očekávají, neboť lidský hlas má svůj limit. Dialog má mnohonásobně víc možností – pokud na jednu postavu začne druhá křičet – pak lze přinejmenším paradoxně ztlumit hlas, nabídnout fyzický kontakt, udělat pauzu, nebo dokonce i jistým způsobem souhlasit. Možnosti souhlasu jsou daleko větší a složitější než možnosti vykřičené hádky. Dialog by neměl být předvídatelný – pokud by diváci mohli očekávat, jak se bude situace vyvíjet, okamžitě klesá jejich pozornost. V takovém případě je nanejvýš vhodné učinit ve vývoji dialogu takovou změnu, takový skok, který diváka vytrhne. I prostá, ale v konečném důsledku velice herecky obtížná „pauza“ může nabízet více významů, více napětí, více divadla. Jedna replika nabízí zhruba tři až deset různých významů; pauza jich může nabídnout ještě mnohem více. Svým způsobem by měli být herci vychováváni ke schopnosti mlčet na jevišti.

Po absolvování první části si ještě zdaleka nelze osvojit všechny složky Alschitzovy metody – přestože jsem si na vlastní kůži vyzkoušel více než čtyřicet různých cvičení. Každé z nich má být dveřmi, které otevírají cestu k umění dialogu, ať už rozvíjením schopností naslouchat, najít shodu s partnerem, nebo ovládat energetické body na těle. Mnoho cvičení bylo založeno na práci s hlasem a často se klade důraz na rytmus – ať už při realizaci dialogu, nebo při jeho analýze.

Pochopitelně, smysluplná jsou tato cvičení až v momentě, kdy budou nabídnuta hercům tak, aby rozvíjela spektrum jejich možností pro daný typ dialogu. Jinými slovy – úspěšnost zkoušky a/nebo večerního představení je přímo závislá na způsobu zahájení zkoušky tím kterým cvičením. Vcelku banální a prostý fakt se komplikuje nutností provádět takový trénink denně, a tím rozvíjet herce a připravovat je na soustavnou a nekončící práci na „umění dialogu“.

# Dva svety, jeden príbeh

Tatiana Brederová

Skazená mládež, sex, drogy, rocková hudba – to je len zlomok všetkých neduhov, ktorým je vystavovaných päť mladých sestier v malom americkom mestečku. Všetky sú krásne a nedospelé, panensky nedotknuté, plné túžob spoznať život a podľahnúť nevinným nerestiam mladosti. Ich puritánski rodičia to ale vidia inak, a tak sa rozhodnú ich čistotu zamknúť doma na dva zámky a ich krásu znepriístupniť svetu. Zo strachu zo všetkého živého aj neživého im zapnú aj tú najposlednejšiu gombičku na blúzke úplne pri krku – práve tam končia zvrhlé pohľady a nekalé úmysly ich rovesníkov. Veď doma majú predsa dosť lásky (vraj), lenže kto hľadá počas dospievania útočisko v náručí rodičov? Sociálna paranoja a striktná výchova udusia sestry a vedú k hroznej tragédii – *the virgin suicides*. Životy ešte nenakusnuté, ukončené vlastnou rukou, túžobne očakávajúce, no nenaplnené.

Príbeh románu Jeffreyho Eugénidesa rezonuje predovšetkým vďaka filmovej adaptácii Sofie Coppoly. Do študentského divadla ho v dramaturgii Adély Balzerovej priniesla režisérka Zuzana Páleníková. Zapojenie dvoch katedier (činoherného a alternatívneho a loutkového divadla) v procese tvorby sa ukázalo ako veľmi produktívne. Činoherci obstáli v udržiavaní dejovej konzistentnosti a jasnosti, alternatívci zase v emocionálnom prehlbovaní. Každý umocnil príbeh svojou vlastnou cestou, výsledkom čoho je pútavá a veľmi precízna inscenácia.

Scéna už po vizuálnej stránke narába s rozdielmi dvoch svetov – sveta mladíckej odpútanosti miestnych chlapcov a sveta nedobitného domu sestier. Chlapci na jednej strane javiska objavujú svet dospelosti v svojom bunkri, ktorý sa nachádza v lóži hľadiska, a sú teda taktiež v istom zmysle divákmi. Práve to im neustále umožňuje šplhať až k pomyselným oknám dievčat a špehovať ich, sledovať theatrum mundi ženského dospievania. Na opačnom konci javiska žijú dievčatá za bielym polopriesvitným závesom, ktorý zahmlieva ich existenciu do oparu ubíjajúcej neprístupnosti.

Príbeh sa rozvíja ako retrospektívne spomínanie už dospelých mužov, ktorí v mladosti tak krásne nevinne

milovali sestry, najkrajšie no zároveň najzáhadnejšie (a navyše trochu „divné“) dievčatá v meste. Tvorcovia inscenácie sa pohrali s mnohými technikami, ktoré takýto typ rozprávania na divadle podporujú a osviežujú. Takým je napríklad strih a vystúpenie z roly, či jej zmena – keď sa na scéne odohráva spomienkový výjav zo stretnutia týchto dvoch svetov, zrazu sa zastaví čas a niektorý z hercov rozpovie svoj komentár, z pozície už dospelého muža.

Mužská časť súboru teda hrá viac úloh – chlapcov v mladosti, ako aj v dospelosti, no keď je treba, tak aj rodičov, doktora či – Casha! No ktorý z hercov by nechcel byť aspoň na chvíľu Cash, mladík, ktorý musí ženy od seba priam odháňať a ktorý zároveň ako jediný zistil, ako chutí zakázané ovocie z domu Malvinových. Herci (Tomáš Jarkovský, Ondřej Novák, Pavel Kryl) sa o túto úlohu priam pobijú, no darmo, šampión je len jeden. And the winner is – Igor Orozovič! Nič si z toho nerobte chalani, veď niekto musí hrať aj matku. Samotné rozdeľovanie postáv je tu teda súčasťou inscenácie, kedy autori veľmi vtipne a kreatívne narábajú s faktom viacnásobných úloh hercov. Pri zapojení postavy matky do deja herci vystúpia zo svojich rolí a Tomáš Jarkovský veľmi vtipne narieka, že práve on ju musí hrať. Samotný fakt, že muž hrá postavu bigotnej starnúcej ženy, a to bez akýchkoľvek pokusov o násilnú vizualizáciu zmeny pohlavia, je v svojej grotesknej nespojitelnosti veľmi výpovedným prvkom. Tomáš škrť hlas a svoj pohyb uzatvára do násilného křču. Divák akoby cítil, ako v ňom táto postava ubíja jeho mužskosť. Ostatní herci, predovšetkým dievčatá, nemali väčší priestor pre individuálny výkon, výber titulu počíta skôr s akýmsi viachlasom, chórom dievčat a chlapcov.

Humor, ktorý je zásadne na strane chlapcov, jemne štekľí bránice publika, pretože pripomína mladické prešlapy a pózy nás všetkých. Prvé pivo, ktoré nepríjemne pení nosom (ale predsa to prvé chutí zo všetkých najlepšie), stohy Playboya v tajnom bunkri a nekonečné nacvičovanie toho najviac v pohode oslovenia (ktoré sa v realí mení na ne-

smelý „čau“) - prvé dotyky dospelosti sa nám dnes zdajú tak smiešne, no zároveň tak pateticky objavné.

Svet sestier, zahalený už spomínaným závesom, je sprítomnený v omnoho poetickjšom duchu. Predovšetkým prostredníctvom tanca ukázali autori inscenácie vnútorný rozmer ich tragédie. Nesnažili sa vysloviť nevysloviteľné, či verbálne postulovať iracionálne, ale intuitívne artikulovať emócie cez tanec. Tak milovanie či umieranie zostali príjemne visieť v éteri s pomyselnými troma bodkami na konci, no predovšetkým bez toho, aby ich niekto zrazil prebytočnými slovami na podlahu. Tieto momenty by prozaickým hereckým výstupom mohli sklznúť k vulgariete, scénický tanec a elektronická hudba ich ale zjemňujú bez toho, aby divákovi unikal zmysel vrámci deja.

Chlapci, ktorí nechcú nič, len päť sestier, a päť sestier, ktoré chcú všetko, no nemôžu nič. Príbeh nenaplnených túžob mladosti spojil na DAMU dve katedry a dve rôzne estetiky divadelnej výpovede. Je veľmi pochvalné, že prínos oboch je v inscenácii veľmi zrejme dešifrovateľný, no zároveň ich syntéza nezachádza do mechanického „lepenia“ nápadov. Naopak, výsledok ich spolupráce pôsobí veľmi komplementárne, správny pomer humoru a pátosu sa objavuje v jemných nuansách a nie v zbytočne vyostrených pointách. Jeden príbeh, ktorý neúspešne spájal dva nespojiteľné svety, sa tak premenil na jednu inscenáciu, ktorá úspešne spojila dve katedry.

### **Pannanky**

**režie:** Zuzana Páleníková (KČD)

**dramaturgie:** Adéla Balzerová (KALD)

**scénografie:** Klára Fonová (KS)

**produkce:** Anna Řezníčková, Josef Balous (KP)

**hudba:** Petra Horváthová (KALD)

**technical support:** Matyáš Řezníček

**hráji:** Tomáš Jarkovský (KALD), Ondřej Novák (KČD), Pavel Kryl (KČD), Igor Orozovič (KČD), Dana Marková (KČD), Klára Brtníková (KČD), Týna Průchová (KČD), Anna Schmidtmajerová (KALD), Petra Horváthová (KALD).

**Suěťová premiéra 8. září 2008 v Paláci Akropolis.**

# Sonety Williama Shakespeara v dámském pohledu

*Vítek Pokorný*

Příjemným paradoxem scénického přednesu Sonetů nesmrtelného Alžbětince je fakt, že této nejproslulejší oslavy mužského přátelství se režijně chopily tři ženy – Regína Szymiková, Markéta Machačíková a Kristýna Čepková. Spolu se studenty 3. ročníku KČD přenesly do prostoru malé učebny výběr těch nejlepších básnických znělek, v překladu Martina Hilského. Právě hlavní téma drtivé většiny sonetů – přátelství mezi muži, které přetrvává, i když krutý svět drtí ideály a vášeň k ženě je trpkým hroznem s příchutí zrady a pomíjivosti, u některých vykladačů Shakespeareova díla vyvolalo fádni spekulace o básníkově homosexuální orientaci. Banální a zkrslující, neboť nesmíme zapomínat, že v dobách renesance rytířský vztah mezi dvěma příslušníky nenežného pohlaví stál na vrcholu cti. Do extrému dohnalý feminismus však všechny tyto hodnoty degradoval na úroveň minoritní sexuální orientace, což je smutná devíza nejen tohoto hnutí za rovnost pohlaví, ale celkově dnešní doby, která se snaží vznešeně označovat jako první epocha zbavená předsudků.

V interpretaci Sonetů režirovaných dámským triem se prakticky vše točí okolo zhrzené lásky muže a ženy, nadějeplné lásky muže a ženy, šťastně naplněné lásky muže a ženy. Nevadí, byť je toto „věčné téma“ samo o sobě už poněkud vyčerpané a neoriginální.

Naopak originálně je řešena mizanscéna. Okolo bohatě prostřeného stolu s makrabrozně výmluvnou lebkou ve středu, se jak na kolotoči vinou jednotlivé typizované postavy (Svůdná žena, Zoufalá žena, Trapný milovník, Namyšlený milovník, Nihilista aj.), čímž se nám stylizovaně skládá alegorický obraz pomíjivého světa života, v němž jsme jak figurky vláčení svými vášněmi, neurózami a cynismem.

Typizovaná postava, která zrovna přednáší svůj sonetový příspěvek do této alegorie univerza, je zcela samozřejmě středem pozornosti diváka, ale naštěstí se nenaplnila má obava, že se ocitnu na jakési svérázné recitační soutěži, kde jeden mluví a ostatní tupě přihlížejí. Všichni herci jsou po celou dobu v neustálé akci, udržují strukturu své-



ho typu, a může tak vzniknout velice pěkná a nezáměrná intelektuální montáž, kdy mlčící Cynik (nepřekvapivě ztvárněný Adamem Krausem) svým pouhým pohledem zcela převrací zamýšlené vyznění legendárního sonetu číslo 66 v podání Nihilisty Jana Ťoupalíka, v němž je láska hodnocena jako jediný důvod, proč zůstat na tomto světě a nepáchat sebevraždu. Díky tomuto neustálému zůstávání v roli pak vzniká skutečné jevištní napětí, které z uměleckého přednesu, jenž pro mě v žádném případě není divadlem, doopravdy činí něco, co nazývám scénickým přednesem, tedy mezistupněm mezi pouhou recitací a divadlem. Nelze to brát jako negativní hodnocení, neboť udělat kvalitní scénický přednes je dozajista náročná práce a právě velice šikovné zapojení pohledů, dramatických diagonál a spojení gesta a slova vytvořily jevištní zážitek.

Poněkud zbytečné jsou však písňové předěly, složené Jiřím Šlupkou Svěrákem a prezentované muzikantsky velice disponovaným Adamem Ruteš. Tady se záblesky divadla scvrkávaly do podoby školní předvánoční besídky a pečlivě budovaný obraz kolotoče světa sám sebe karikoval. Ale budiž.

Při hereckém hodnocení odmítám kohokoliv speciálně vyzdvihovat. S kritikou neobjektivností sobě vlastní tento herecký ročník považuji pro budoucí vývoj jinak tristního českého divadelnictví za velice slibný. Krom profesionální schopnosti práce s veršem a rytmizováním je hlavní devízou těchto studentů právě již výše popsané umění sdělit skrytý význam gestem nebo vytvořit dráždivý rozpor mezi pronášeným textem a vizualizovaným pocitem. A tak Markéta Frösslová není prvoplánovou divou, pro kterou se „peklo ukrývá v nebi“, ale probleskuje z ní i vnitřní zhnusení nad sebou samou. Podváděný trouba Petra Borovce v komické nadsázce mixuje hospodského žvanila, co své paroháčství všemožně omlouvá, s imbecilně umanutým výrazem ve tváři, který nemůže nevyvolat asociaci s Borovcovým nedostižným hereckým „vzorem“ Arnoldem Schwarzeneggerem v roli Barbara Conana. V těchto barvitých hereckých výkladech

je ukryta hlavní síla, která scénování Shakespearových básní, určených primárně pro soukromé čtení, povyšuje na zážitek takřka divadelní. Ostatní účinkující mi snad prominou, že jsem je přímo nejmenoval, ale i oni mají mé uznání.

Sonety Williama Shakespeara v dámské režii se tedy povedly. Ženy nám vyprávěly o lásce, která je silná a věčná, ale my, kteří bychom v jevištní interpretaci veršů raději poslouchali o věčnosti mužského přátelství, jim to promineme. Ostatně, ač je nám tento výklad předkládán v sebevíce dokonalém režijně-hereckém hávu, my muži, víme své.

### **William Shakespeare: Sonety**

**překlad:** Martin Hlíský

**režie a dramaturgie:** Regina Szymiková, Kristýna Čepková, Markéta Machačíková

**úprava:** Jana Špalová

**hudba:** Jiří Šlupka Svěrák

**hudební doprovod:** Adam Rut

**hráji:** Marek Adamczyk, Petr Borovec,

Michala Ďurišová, Markéta Frösslová,

Jan Hušek, Adam Kraus, Klára Krejssová,

Ivana Krmíčková, Adéla Petřeková, Jan Ťoupalík

# Shakespeare

## pre

# skusených

Eva Kyselová

40

„*Nech už bolí Shakespeareove skutočné vzťahy v súkromnom živote akékoľvek, ťažiskový a najpúta-vejší vzťah zachytený v sonetoch je spätosť poézie a času.*“<sup>1</sup>

Tento krátky príspevok sa má stať reakciou na predchádzajúcu recenziu inscenácie Shakespeareových Sonetov v podaní KČD. Priznám sa, dielo Williama Shakespeara obdivujem a neustále spoznávam, hoci nie je to „môj obľúbený šport“<sup>2</sup> a preto sa neodvážim sama bez odbornej podpory formulovať vysvetľujúce stanoviská.

Divadelná réžia a dramaturgia už dávno nie je územím okupovaným výsostne mužskou časťou divadelno-praktickej populácie, ženské režisérске osobnosti a ich tvorba sa stali súčasťou kontextu moderného divadla a nemalo by to teda prekvapovať. Z čoho však vychádza výrok „paradoxem scénického přednesu Sonetů nesmrtelného Alžbětince je fakt, že této nejproslulejší oslavy mužského přátelství se režijně chopily tři ženy“? Je snáď pravidlom, že témy zaoberajúce sa mužsko-mužskými vzťahmi sú ženskému vnímaniu natoľko vzdialené, že by nebolo schopné ich pochopiť a preniesť na javisko? Znamená to, že rovnako mužskí režiséri nie sú schopní pochopiť žensko-ženské vzťahy? Prečo ale potom muži-režiséry takéto témy spracovávajú v inscenáciách ale bez toho, aby na to kritika upozornila?

Výrazné ženské režisérске osobnosti<sup>3</sup> vytvorili mnohé shakespearovské inscenácie a tento trend pokračuje ďalej. Nevidím teda dôvod zamýšľať sa nad rodom režiséra/režiserky ako nad smerodajným pri výbere textu. Podstatným je, akým spôsobom je rodová identita prenesená a reflektovaná v režijno-dramaturgickej koncepcii, bez ohľadu na titul.

Feministická filozofia<sup>4</sup> sa v ostatných desaťročiach výrazne zaslúžila o nové náhľady v rámci modernej shakespearistiky. Feministické prúdy sa stali jej integrálnou súčasťou a prinášajú nové možnosti recepcie Shakespeareových textov, významné sú predovšetkým výklady dramatických osôb Ofélie, Hamleta ale aj rodové

<sup>1</sup>Dunton-Downerová, L., Riding, A. *Shakespeare. Základná príručka. Preložila Jana Bžochovej-Wild. Bratislava: Ikar, 2006. 479s. ISBN 80-551-1291-6.*

<sup>2</sup>Vyjadrenie shakespearistiky Jany Bžochovej-Wild o jej vzťahu k W.S. a jeho dielu

<sup>3</sup>Napr. Ariane Mnouchkine, Enikő Eszenyi.

<sup>4</sup>Gender studies – rodové štúdiá sú širšie zameraným sociálnym feministickým smerom, ktorým podmieňuje svoj výskum rodovému hľadisku

asymetrie v otcovsko-dcérskejších väzbách, absencie matiek alebo princípy travestie a zmeny rodov. Feminizmus je okrem iného dôležitou časťou modernej filozofie a estetiky, jeho etablovanie znamenalo podstatný zásah do „starých“ sociálnych štruktúr a patrí mu nezastupiteľné miesto v modernej kultúre a humanitných vedách. Zaochádzať s týmto pojmom a všetkým čo zahŕňa ako s „katastrofou“ považujem za prejav povrchného intelektuализmu a zotrývania v prekonaných patriarchálnych štruktúrach. Napadať feminizmus, že má na svedomí „homosexuálny“ výklad Shakespearových sonetov je neoverená informácia, avšak znalosť historických súvislostí by mala takúto trúfalú myšlienku vyvrátiť.

Kritická recepcia Shakespeara je nesmierne bohatá a tvorí široké spektrum názorových hľadísk. Klasicistická inscenačná prax Shakespeara veľmi slobodne upravovala a z jeho hier produkovala vlastne ich adaptácie, príkladom je *Búrka*, z ktorej vznikla „sexuálna, či erotická komédia“. Až neskôr teoretici pochopili, že sa jeho dielo nedá vtesnať do estetických noriem a to sa týka aj otázky interpretácie či výkladu. Romantická kritika prišla s názorom, že tajomstvo Shakespearových postáv treba hľadať v živote ich autora.<sup>5</sup> Azda tento výrok by mohol koketovať s myšlienkou nejednoznačnej sexuálnej orientácie. Uvedomme si však, že romantická kritika a teória nezahŕňala ženy a už vôbec nie feministky! Podľa predstaviteľa romantickej shakespearevskej kritiky, Samuela Taylora Coleridgea je „výhodiskovým bodom úvah čitateľská skúsenosť“<sup>6</sup>. Číže je to záležitosť individuálna a tak nie je vylúčené interpretovanie Sonetov ako vyznaní homosexuálnej lásky.

Ženská shakespearevská recepcia sa začala objavovať koncom 17. a hlavne od 18. storočia. „V 18. storočí pociťovali ženy voči Shakespeareovi zvláštnu afinitu: ich mužskí súčasníci - klasicisti ho odsudzovali ako nevzdelanca, literárneho barbara a „dieťa prírody“ – a v podobnej pozícii sa ocitali aj ženy: ani im sa nedostávalo vzdelania, aj ich dobové kultúrne predstavy spájali s prírodou, ktorú treba „zlušťčiť“ a pozdvihnúť vyššie. S prírodou

súvisela aj schopnosť empatie a vcítania sa do ľudského osudu - tieto vlastnosti z pohľadu klasicistov Sarah Fielding ženy zdieľali so Shakespeareom“<sup>7</sup> Margaret Cavendish Charlotte Lennox Elizabeth Montagu Elizabeth Griffith, autorky rôznorodých literárnych diel, v ktorých sa zameriavajú na Shakespeareovu tvorbu - či už postavy alebo kritiku doterajších teórií, nepatria vyslovene k feministkám ale ich odlišné – ženské kritické vnímanie predznamenáva istý posun. Azda najbližšie k homosexuálnemu výkladu Sonetov môže byť psychologická kritika, absolutne nesúvisajúca s feministickou shakespearevsťou, ktorá sa začala rozvíjať až koncom 20. storočia, hoci nie je vylúčené, že ju neovplyvnila. Napriek tomu nepovažujem „Shakespeara – gaya“ za vynález feministickej kritiky, keďže tá sa zameriava na celkom odlišné aspekty jeho tvorby.

Shakespeareovo dielo a osoba sú predmetom hypotéz, dohad a hľadanií pravdy. Tajomstvo, ktorým sú niektoré aspekty jeho tvorby a osobnosti prekryté, podnieťuje k novým a novým, viac či menej extrémnym a kontroverzným špekuláciám, ktorých dôveryhodnosť je ťažké dokázať. Preto útok vo forme odvážnych výrokov bez hodnoverných argumentov možno nestojí za prílišný emocionálny vzruch. Stojí ale za diskusiou!

<sup>5</sup>Bžochová-Wild. Jana. *Shakespeare v XX. storočí. E-learnig k DSD. VŠMU Bratislava, 2007.*

<sup>6</sup>Tamže

<sup>7</sup>Tamže

# Rovnice o Irsku, kultuře a jedné neznámé

Brigita Lamserová

Irský divadelní teoretik a kritik Patrick Lonergan prohlásil při nedávné přednášce na pražské FF UK, že do Irska se jezdí za kulturou, nikdo tam nepojede kvůli počasí. S druhou částí citátu, nasáklého pro tento národ typickým sebekritickým humorem, se dá souhlasit podle situace, ve které se zrovna nacházíte. Ne nadarmo je sice zdejší oblíbeným tématem ke konverzaci místní deštivé počasí, ale je-li v České republice leden a za okny deset stupňů pod nulou, stává se Irsko se svými osmi stupni nad minimálně zajímavou destinací. Ať už jste ale fanouškem jakékoliv venkovní teploty, kulturní tradice „zeleného ostrova“ a vztah jeho obyvatel k vlastnímu umění je natolik fascinující, že byste si jeho návštěvu rozhodně neměli nechat ujít.

Irové jsou národem, který se rád baví. Často se tak děje na úkor někoho jiného, ale nedělá jim vůbec žádné problémy udělat si legraci i ze sebe samých. Místní hospody jsou sice každý večer zhruba stejně plné jako hospody v Praze, ale zpravidla v nich bývá přátelštější a především hlučnější atmosféra. Pokud se zrovna hraje fotbal (a Irové jsou schopni zaníceně sledovat i zápas Sleepy Hollow vs. Horní Kotěhůlky) a vy ho nemáte rádi, zajděte si onen večer raději do kavárny než do baru, cítili byste se nepatřičně a stejně byste i působili.

Jsou však i jiné způsoby zábavy, které provozují až se železnou pravidelností. Nedělní odpoledne jsou vyhrazena odpočinkovým návštěvám kina, majícím vykompenzovat páteční a sobotní plnění společenských povinností v (barové) čtvrti Dublinu Temple Bar. Kromě toho je zde velmi populární vyrazit o víkendu na výlet do jednoho z blízkých přístavních městeček, a to nejlépe s golfovým bagem na zádech.

Budete-li se procházet centrem Dublinu a místo po památkách koukat po jeho obyvatelích, všimnete si za krátký okamžik jedné zvláštnosti – zhruba každý pátý člověk si v ruce nese bílou papírovou tašku se zeleným nápisem *easons* nebo papírový pytlík se třemi růžovými písmeny *HMV*. *HMV* je poměrně známý řetězec obchodů prodávající hudební nosiče a filmová DVD za velmi přátelské ceny. Pochopitelně, že za novinku, která ještě před měsícem trhalo finanční rekordy v kinech po celém světě, zaplatíte kolem pětadvaceti euro, ale rok a více staré filmy se sešplhají klidně i na příjemná čtyři eura za nosič a stejně je to i s hudebními CD domácích a světových interpretů.

Rozkódovat ovšem tajemný nápis *easons* bylo složitější, a když už jsem nabývala přesvědčení, že se bude jednat zřejmě o nějaký obchod s oblečením, zjistila jsem, že stojím na O'Connell Street přímo před čtyřpatrovým knihkupectvím, jehož vývěsní štít zdobilo šest zelených písmen – *easons*. Přestože teoretická divadelní literatura v tomto knihkupectví příliš zastoupená není a v sekci *theatre* naleznete především výtisky Sofoklových, Shakespearových a Čechovových her, rozlehlá čtyři patra nabízejí vel-

ký výběr všeho možného. Knihy jsou rozdělené do sekcí podle žánrů a samostatné půl patro je pak vyhrazeno pouze literatuře irské a o Irsku. Naleznete zde mimo jiné kompletní dílo Wildea, Joyce, Becketta a Yeatse, spoustu divadelních her od Synga, O'Caseyho, Friela a Murphyho, a mnoho dalších. Irové tráví v knihkupectví v průměru několik desítek minut, ale bez problémů i hodinu a déle. Nejsem si jistá, jestli skutečně tak rádi a tak moc čtou, ale rozhodně nakupují velké množství knih. Ostatně knihy, respektive dramata, si můžete zakoupit i v divadle. Většinou se pochopitelně jedná především o texty, které dané divadlo uvádělo nebo uvádí, ale mimo nich nabízejí i nejnovější hry irských autorů.

Dublin, jako hlavní město, je co do počtu divadel srovnatelný s Prahou. Počet divadelních budov se pohybuje někde mezi dvaceti a třiceti, ale samozřejmě i tady narazíte na herecké společnosti bez stálé scény. Kromě národního divadla Abbey máte možnost zavítat do nejelegantnějšího Gate Theatre uvádějícího především klasické americké a evropské hry, muzikálového Gaiety Theatre, loutkového Lambert Puppet a spousty dalších i malých alternativních scén. Divadelní perlíčkou je potom Brewley's Café Theatre, tedy kavárna, která nabízí téměř každý den v týdnu v jednu hodinu odpoledne za patnáct euro lehký oběd a představení k tomu. Studentské scény zde zastupuje Samuel Beckett Theatre fungujících v rámci dublinské university Trinity College.

Národní divadlo Abbey bylo založeno roku 1904 Williamem Butlerem Yeatsem a lady Gregory a provázely ho podobné obrozené tendence jako Národní divadlo v Praze. Sto let od tohoto založení prodělalo krizi, kdy se dostalo díky tehdejšímu vedení do ekonomického deficitu zhruba čtyř milionů eur, ale po kompletní výměně vedení i managementu divadla a díky nezanedbatelné vládní dotaci se zde začalo opět blýskat na lepší časy. Abbey Theatre se specializuje především na irskou dramaturgii, a to jak na inscenování klasických děl, tak i na hry současných domácích autorů.

Zatímco česká inscenační praxe je silně ovlivněná principem Lessingovy dramaturgie, Irsko stejně jako Francie, Velká Británie, USA a podobně postavu dramaturga v našem slova smyslu vlastně nezná. Rozdíl v dramaturgii divadla je pak pro diváka nejvýraznější v tom, že jednotlivé inscenace se nestřídají v určitém měsíčním programu, ale hra se nejprve zkouší, od premiéry se hraje denně zhruba jeden až dva měsíce, až dospěje k derniéře a dá tak prostor další inscenaci.

Jak jsem se dozvěděla od vedle sedící divačky před samotným představením, Irové údajně divadlo milují, a nutno podotknout, že její slova potvrzovalo bezmála plně hlediště. Kladla jsem si otázku, co je tak výjimečné na sobotním odpoledním představení inscenace, která je na denním programu už přes tři týdny, ale byla jsem usazena větou, že toto je v Abbey zcela normální. Mimo to nejsou prý líní cestovat za divadlem ani do jiných měst. Moje divadelní sousedka mi doporučila zajet si do Gallway na McDonaghovu *Krásku z Leenane* a spiklenecky se mi svěřila, že příští víkend si zajedou s manželem na představení do Corku. Pak mi doporučila McDonaghův film *V Bruggách*, zeptala se, jestli už jsem něco viděla nebo četla od autora, jehož hra měla za pár minut začít, a byla upřímně nadšená z toho, že v Čechách inscenujeme jejich hry. S trochou skepticizmu a s vědomím toho, jak moc divadlo milují Češi, doufám a utěšuji se představou, že moje divadelní spoluseidící byla výjimečnou nadšenkyní a uvědomělou divačkou a že se jako diváci od Irů snad tak propastně nelišíme. Ale jistá si tím nejsem.

Conor McPherson, jehož hra *Mořeplavec (The Seafarer)* byla na programu Abbey v průběhu celého ledna, a já tak měla možnost ji navštívit, je devětatřicetiletý dramatik a režisér narozený a žijící v Dublinu. Jeho hry sledují tendence pozdější irské dramatiky, která svůj zájem přesouvá z venkova a jeho specifík do měst, a ostatně i *Mořeplavec* je hrou o bratřích žijících na předměstí Dublinu. Kromě obvyklého tématu vztahů v rodině, je druhým hlavním motivem hry jakási variace na *Fausta*.

Příběh se odehrává v předvečer Vánoc v domě bratrů Richarda (Maeliosa Stafford) a Jamese „Sharky“ (Liam Carney) Harkinů. Starší Richard, který nedávno oslepl a značně tak zneužívá dobroty Sharkyho, který se o něj stará, až ho téměř obskakuje, se zabývá svou nejoblíbenější činností – pitím. Zve si k tomu i své přátele a dům bratrů tak prakticky neopustí další alkoholik Ivan (Don Wycherley), soustavně hledající své ztracené brýle. To, co v první polovině vypadá jako běžná irská hra o vzájemně se terorizujících a nasávajících zkrachovalcích, se mění ve druhém jednání, kdy do domu na partičku pokeru doráží Richardův třetí kamarád Nicky (Phelim Drew) ve společnosti elegantního cizince pana Lockharta (Nick Dunning). Z Lockharta se záhy vyklube ďábel, který kdysi Sharkyho vytáhl z vězení a nyní si přichází zahrát o slíbenou duši. Poslední pokerová hra toho večera, do které jdou všichni *all in*, se tak stává, aniž by to věděl kdokoliv kromě Lockharta a Sharkyho, hrou o Sharkyho život. Celá hra končí v idylickém Vánočním ránu poté, co Richard vyhraje bratrovu duši se čtyřmi esy, a za opičeského veselí vyprovodí Lockharta pryč.

McPherson v Abbey sice dokázal, že režisér má velkou šanci dokonale vystihnout téma hry mimo jiné v případě, kdy je on sám jejím autorem, ale na inscenaci se projevila jedna z mála nevýhod irské dramaturgie. Zatímco ta hraje do karet v neposlední řadě scénografii, která nemusí počítat s neustálým bouráním a stavěním a McPherson má tak možnost ukázat celý dům obou bratrů, včetně obývacího pokoje, schodů do ložnice, sociálního zařízení, kuchyně a venkovních dveří, samotná režie lehce trpí tím, že jí chybí dramaturg ve smyslu zpětné vazby. McPherson postavil inscenaci převážně na komickém duu Stafforda a Wycherleyho, kde většina vtipných momentů vzniká kombinací Richardovy slepoty a Ivanovy neutuchající chuti pít vše, co teče. McPherson má cit pro přesný humor, který bruslí na hraně trapnosti, ale z této hrany nikdy neuhne. Hnacím elementem příběhu je pak Carney, jehož Sharky je rezignovaným a snad i milujícím bratrem snažícím se o to, aby byl alespoň na Vánoce

klid, což se mu příliš nedaří. Carneyho civilní způsob herectví v kontrastu s komediálností Stafforda a Wycherleyho má za následek jednoduché a naprosto přirozené ztotožnění se a vzbuzení sympatií k postavě Sharkyho. Přestože představení trvá zhruba dvě a půl hodiny, herci jej dokáží celou dobu držet ve velmi svižném tempu bez hluchých míst. Typický, poněkud drsný humor je pak jen dokreslen jejich melodickým dublinským přízvukem (vyjma Dunninga). Přes velkou zábavnost hry, jež je pak minimálně ze tří čtvrtin zásluhou herců, neboť se prakticky nehnou z jeviště, je hra režijně poněkud rozkolísaná. Silné pasáže rodinných šarvátek jsou v druhém dějství vystřídány slabšími diskuzemi o oné prokleté duši. Postava Lockharta nejen že nepatří do světa bratrů a jejich přátel, ale jako by vlastně ani nepatřila do hry. McPherson docílil tak obrovského kontrastu obou těchto protipólů, že se vlastně nikde nepotkávají, a hra s trochou nadsázky nepůsobí jako jeden celek, ale jako mezihra s ďáblem uprostřed rodinných Vánoc. Přesto se však jednalo o inscenaci, která bavila jak mnohé Dubliny, tak i jednu Češku.

Ne náhodou řekl kdysi jeden můj známý, žijící dva roky v Irsku, že pokud se sem plánujete přestěhovat a chcete být zbožňováni, změňte si jméno na „Bono Guinness“. Tento zdravě hrdý národ miluje a současně nadává na vše domácí, ale všechno toto stěžování si probíhá s nenápadným a láskyplným úsměvem. Vědí, co dělají dobře, a tyto věci si hýčkají, ať už se jedná o umělce, divadla, přírodu, nebo o světoznámý Guinness, a na druhé straně s věcmi, které se dějí špatně, se snaží něco dělat. Často se doslechnu, že Irové a Češi jsou si vlastně podobní. Neodvažuji se říci, že tomu tak nikdy nebylo, ale v dnešní době se mi zdá, že jsme irské mentalitě na hony vzdáleni. A upřímně si myslím, že co se minimálně vztahu ke kultuře týká, mohli bychom se alespoň něco málo přiučit.

# O stavoch pred dizertačných, vnútro dizertačných a iných

*Eva Kyselová*

Na počiatku bola len taká mimoriadna informácia o plánovanom stretnutí doktorandov a doktorandiek divadelných vied z Prahy, Brna a Olomouci. A hneď potom dilema na tému „Teória a kritika predsa tiež patrí k divadelnej vede!“ Tak som odhodlane napísala emaila veľmi taktne (ako to len virtuálna komunikácia umožňuje) upozornila na tento fakt. Následne prišla veľmi pozitívna a prívetivá odpoveď. Vzápätí predstava veľmi skorého rána a cestovania v mraze z jednej českej metropoly do tej druhej. V ten deň, 22. januára, však Brno vyhralo nad Prahou. Zima a mráz prekonalí zimomriavky, ktoré naskáču pri sledovaní vojnového ruského filmu tak výrazne, že som v to ráno túžila len po jedinom, po studenej Prahe, ktorá napriek permanentnému snehu sálala materské teplo domova.

Na pôde katedry divadelných štúdií Masarykovej univerzity sa stretlo 17 doktorandiek a 2 doktorandi. Prekvapilo ma, že napriek feminizácii mladej generácie českej teatrologie veľké percento kolegyň sa predstavilo v mužskom rode – ako doktorandi, ale vyzerali, rozprávali a správajú sa ako ženy (hoci by ma za túto vetu Simone de Beauvoir asi preľackala). Ďalšie prekvapenie nastalo pri zistení, že som jediná fajčiarka. To sú všetci budúci doktori a doktorky teatrologie tak v pohode? Alebo na filozofických fakultách sa cigarety nenosia? Je to zvláštne, ľahšie zrátam na prstoch jednej ruky ľudí od divadla-nefajčiarov a tu mi zrazu prsty nestačili. A pri mierne opovrhujúcich pohľadoch kolegov a kolegyň bez nikotínovej závislosti, som sa rozhodla, že ich budem ignorovať, pretože ja chcem dizertáciu dokončiť (každý, kto pozná môjho školiteľa - profesora Etlíka, vie, o čom hovorím)!

Cieľom stretnutia bolo vlastne vzájomné oboznámenie študentov a študentiek ale aj pedagógov s dizertáčnymi výskumami, metodologickými postupmi, strastami i radostami dizertačného stavu. Paradoxne však práve hosťiteľská katedra, respektíve jej pedagogická časť nepovažovala za dôležité sa zúčastniť a tak s ospravedlnením z dôvodov pracovnej vyťaženia sme sa museli

uspokojit s „domácimi“ len z radov študentov a užiť si pár minút prítomnosti profesorky Evy Stehlíkovej a jej čerstvo doma upečených koláčov. A tak sa úlohy moderátorov chopilikolegovia z pražskej katedry, dr. Christov a dr. Pšenička. Vďaka bohu za ich prirodzený dar reči a semtam vydarené vtipy kolegu Christova! Solitérom celého stretnutia bol profesor Jiří Štefanides z olomouckej katedry, ktorýčakal na svojho jediného žijúceho doktora ako na Godota. Neprišiel!

Po zaznení všetkých príspevkov som azda nebola jediná, ktorá prepadla istej panike. Panike zvanej „príliš široká téma na dizertáciu“. Tento prívlastok si vypočula snáď každá z nás a automaticky takáto poznámka pôsobila ako rozbuška avnútro zaplavila vlna strachu o dokončenie výskumu pred možným utopením či udusením sa v archíváliách.

Musím skonštatovať, že takáto výmena informácií a poznatkov je prospešná, som rada, že som mohla vysvetliť kolegom a kolegyniam z filozofických fakúlt, že naša katedra patrí k teatroológii, len patrí k „rodinnej škole“,

nie k „high society univerzite“. Spomedzi všetkých tém, ktoré sú zaujímavé a určite prínosné, ma však zaujala jedna konkrétna. Doktorandka Radka Kunderová z Brna sa totiž venuje divadelnej kritike, jej teórii a zaoberá sa českou teóriou divadelnej kritiky v kontexte anglosaskej filozofie kritiky, na ktorej spolupracuje aj s interným pedagógom KTK, dr. Martinom Kaplickým. Jeden z predmetov, ktoré na KTK učí, sa nazýva práve Teorie kritiky a podobným spôsobom vnáša podnety i pre dizertáciu budúcej doktorky. Je to jedna z mála prác, ktorá sa môže stať prelomovou v kontexte českej divadelnej kritiky a teórie, pretože je postavená na kritickom spracovaní všetkých doterajších metód a vydaných teoretických prác a prináša teda nový, ale plastický obraz s dôrazom na všetky relevantné súvislosti.

Doktorandský deň v Brne sme zakončili prísľubom, že takéto stretnutia sa stanú tradíciou a budeme striedať hosťovské katedry. Tak milí kolegovia a kolegyně z Brna a Olomouce, dovidenia v Prahe, začíname o 8:00!





# Povolání: kabaretiér

*Ivo Kristián Kubák*

Pozvání na pásmo složené ze sto let starých kabaretních šansonů, scének a causerií, které současný čtvrtý ročník herectví činoherního divadla DAMU vloni původně připravil jako klauzuru ze zpěvu a jevištní mluvy, nejspíš leckdo odmítne. Pokud se však nenechá odradit libozvučným, ale matoucím názvem Biceps s Lessepsem, dostane se mu řádné porce kratochvilné slovní ekvilibristiky, jíž si zpestřovali život zakladatelé českého kabaretního umění Eduard Bass, Jaroslav Hašek, Vlasta Burian, Ferenc Futurista a také a především Jiří Červný. O jeho životních peripetiích i kabaretních angažmá byla popsána přehršel papíru, ovšem že strastiplná cesta Sedmy z hradecké Mansardy přes sál pražského divadla Rokoko do kavárny hotelu Central v Hyberské ulici prozatím skončí na jevišti školní scény Řetízek v Karlově ulici, nejspíše neočekával.

Přerodu „zkouškového“ sledu písní na mnohohořemné pásmo se zhostil absolvující student dramaturgie KČD DAMU Milan Šotek (v DISKu jej můžete najít podepsaného pod titulem Kazimír a Karolína, od dubna navíc i pod Čechovovým Rackem). A nebyla to volba náhodná, protože stojí nejen za výběrem čísel pro zmíněnou klauzuru, ale především se sám jako kabaretiér (a z rozhovoru s ním vím, že už od útlého mládí) snaží etablovat. V Divadle Čertovka, bývalém Malém Nosticově divadle nad Čertovkou, na pražské Kampě totiž už od května 2009 řádí volné herecké uskupení Cabaret Calembour se svým dvoudílným opusem Čertovská kvidoule – Borůvčí; uskupení, které Šotek založil spolu s Igorem Orozovičem a Jiřím Suchým z Tábora.

První polovinu večera tvoří sled autorských písní a výstupů (nazvaná neologismem *kvidoule*), podobně jako tomu bylo v Návštěvních dnech dvojice Miloslav Šimek a Jiří Grossmann; v druhé zas zhlédneme Šotkovu komedii, napsanou i sehranou ve stylu podobném Žižkovskému divadlu Járy Cimrmana. Tvůrčí personál obou kabaretů (Calembouru i Bicepsu) se z větší části překrývá, na Kampě jsou ale písně doprovázeny živým Orchestrem Calembour (ve složení klavír, housle, flétny, bicí),

v Řetízku pouze klavírem, za nějž usedl pedagog Kabinetu hlasové a mluvní výchovy DAMU Miloš Černý.

Dnešní humor se od toho prvorepublikového zas až tolik neliší. Je to dáno i tím, že Milan Šotek se k odkazu Červené sedmy a ostatních výše zmíněných uskupení otevřeně hlásí, své slovní kalambúry tvoří na podobné intelektuální vlně a jejich poetiku čerpá nejen z dostupné literatury, ale i ze soukromých archivů. Samotné režijní zpracování původních čísel v pásmu Biceps s Lessepsem je k původní předloze velmi citlivé, (stylově) nepřekračující poetiku dvacátých let, ale přesto zábavné a dostatečně neotřelé – nejde tedy o pouhou historickou repliku, ale o zcela autonomní jevištní tvar. Milan Šotek se až na výjimku zaměřil na texty apolitické, protože jejich slovní humor není až tak úzce svázán s dobou, v níž vznikaly.

Herecké kostýmy (dámy převážně v dlouhých šatech, pánové v oblecích) upomínají na eleganci pražských salónů a kaváren, herecký projev je oproti tomu dostatečně hrubý a syrový, aby i v nestandardním, ale přesto bytostně divadelním sále Řetízku dokázal navodit „hospodskou“ atmosféru, s potenciálním barpultem kdesi za zády a sklenicí vína na stolečku před sebou. Což je také jediná nejzásadnější výtka: uzavřít kabaret do osidel jeviště-hlediště znamená vzít mu něco z jeho nespoutanosti, uvolněnosti a jisté dávky improvizace. Samozřejmě by to znamenalo se částečně připravit o možnosti, které přináší „plná“ scénografie – scénické řešení Bicepsu s Lessepsem je z tohoto pohledu velmi šťastné: mimo paravány se na jevišti nachází pouze velká červená číslice sedm, která se dá mimo jiné postavit, opřít o zeď, otevřít nebo položit na zem a využít jako stůl-rakev (v případě mikroparodie na detektivkové horrory Harryho případ) či informační pult (polozpívaný a polomluvený šanson Liliium) nebo řečnický stolek (komický výstup Národní shromáždění). K větší penetraci kabaretu mezi diváky by stačila maličkost – přenést jej o dvacet metrů dál do kavárny Discafé, která disponuje klavírním křídlem i malým pódiem, barpultem i občas protivným kavár-

níkem. V kavárně by totiž bylo publikum shovívavější k občasným nedokonalostem v hudebním doprovodu a zejména ve zpívaném projevu.

Čertovská kvidoule je zejména kvůli své druhé polovině bytostně divadelní. Písňové i moderátorské výstupy mají přesně danou choreografii (byť právě průvodcovská trojice [sic!] Šotek-Suchý-Orozovič by mohla fungovat s větší mírou improvizace), bez zřetelných odkazů k inspiračním zdrojům. Režisér se svým týmem našel vlastní poutavý a především snadno čitelný rukopis; v tanečních kracích (za nimiž stojí zejména Igor Orozovič či Klára Klepáčková) dokáží například využít všech osobnostních atributů jednotlivých herců. Tým působí jako hravý a dobře pospojovaný organismus; herci v písničkách povětšinou neztělesňují konkrétní postavy, hrají civilně nebo se uchylují jen k částečně stylizovanému herectví. V Borůvčí je stylizace oproti tomu základním stavebním kamenem – myslivec, pytlák, dvě malé děti a selka jsou totiž postavy natolik ikonické, že v rámci kabaretu jsou nadsázka, humor a parodie patetického herectví k jejich ztělesnění téměř nutností.

Oba kabaretní počiny nejsou jen zprávou o stavu divadla malých forem před stem či padesáti lety, ale kvalitním autorským příspěvkem do novodobé kabaretní historie. Hra Borůvčí byla vloni oceněna v rámci Ceny Evalda Schorma, dvoudílná inscenace Cabaretu Calembour je letos nominována na několik cen (nejlepší kulturní událost Táborska či Český Tučňák 2010 v kategorii Mladé divadlo). Není proto divu, že nedlouho po odehrání prvních repríz vznikl i *Festovní manifest Cabaretu Calembour*, jehož část p.t. čtenářům tohoto listu s radostí a láskou otiskujeme:

#### **Jak je ta čeština bohatá!**

Hrajeme hezky česky pod hezkou francouzskou značkou. Viz námi doplněné vydání encyklopedie *Diderot*: **kalambúr**, slovní hříčka založená na zvukové podobnosti nebo totožnosti významově odlišných slov nebo skupin slov. *Bělá se koet / Bělásek oet* (Vítězslav Nezval), *Nač lunu na člunu* (Cabaret Calembour).

### Kvidoule jako snaha o umělecký kabaret

Skladba večera vychází z praxe tradičních kabaretů, kde se vedle původních písní a žertovných výstupů hrála i kabaretní aktovka.

Třebaže kabaretní pásmo uchovává poetiku čísel a celkovou pružnost, nejedná se o nahodilý sled skečů, nýbrž o kompozici s jasnou dramaturgickou výstavbou. Proto zavádíme pojem „kvidoule“ a rozumíme jím kabaretní část programu, ve které usilujeme o celistvý divadelní tvar, jenž by se dal označit „kabaretní inscenací“. Po ní zpravidla následuje aktovka.

Samozřejmostí se stala živá hudba Orchestru Calembour a „girls“ nejen pro pánské oko. Večery pravidelně obohatí spřízněné duše z divadelního světa.

### Malé formy na Malé Straně

Jsme pražským kabaretem a zakládáme si na tom – jak dosvědčí tematika našich výstupů, do značné míry nepřenosná (v *Čertovské kvidouli* například připomínáme, která Čertovka přišla ke svému jménu). Do hry přibíráme kouzelnou atmosféru svého působiště – genius loci ostrova Kampa.

Cabaret Calembour rozšiřuje pražskou divadelní nabídku o žánr, který přímo „visí ve vzduchu“. Nepojímá jej mu-

zeálně, ale s plnou důvěrou v ty malé formy, jež rezonují i dnes. Jeho výjimečnost lze spatřovat také v herecké a inscenační úrovni – jako by v duchu provázanosti kabaretu s činohrou v první třetině 20. století. „Kabaret“ je dokonce příliš úzkým vymezením umělecké skupiny, která podniká výlety do oblasti filmu či fotografie.

### *Biceps s Lessepsem (Červená sedma).*

**výběr textů, režie a návrh scénografie:** Milan Šotek  
**hudební nastudování a klavírní doprovod:** Miloš Černý  
**realizace scénografie:** Karel Čapek

**hrají a zpívají:** Nikola Bartošová, Ivan Dejmal, Klára Klepáčková, Ivan Lupták, Hana Marie Maroušková, Igor Orozovič, Jiří Suchý z Tábora a Marie Štípková

**Premiéra 28. listopadu 2009 v Řetízku, psáno z reprízy 23. ledna 2010 tamtéž.**

### *Cabaret Calembour: Čertovská kvidoule – Borůvčí.*

**Calembouristé:** Klára Klepáčková, Igor Orozovič, Lucie Polišenská, Jiří Suchý z Tábora a Milan Šotek;  
**kapela:** Ester Godovská – klavír, Petr Zimák – bicí, Jana Lukášová – flétna, Ludmila Budínská – housle.

**Premiéra 24. května 2009 v Divadle Čertovka.**

*Ukázky a další informace* [www.cabaret-calembour.cz](http://www.cabaret-calembour.cz).



# Sukna

Milan Šotek

Milan Šotek (1985) je nejen absolvujícím studentem oboru dramaturgie (v DISKu se hraje jeho *Kazimír a Karolína*, na konec sezóny se připravuje *Racek*), redaktorem časopisu Disk, ale především jedním ze zakladatelů kabaretního uskupení Cabaret Calembour, kde působí jako režisér, herec, zpěvák, tanečník a kmenový dramatik. V návaznosti na předchozí článek *Povolání: kabaretiér* otiskujeme v sekci Tvorba črtu operetky *Sukna*, kterou Milan Šotek napsal pro chystanou druhou kabaretní kvidouli. Při způsobu tvorby, jaký calembouristé v průběhu zkoušení jednotlivých výstupů používají, prochází původní text mnoha úpravami, změnami a škrty. Proto konzervujeme na posledních stránkách Hybris tento prvotní, syrový produkt, aby mohl později posloužit i pro srovnání a poznání tvůrčího procesu Cabaretu Calembour.

**Sukna**, nebo také Šukna, vychází z malostranské kamповní pověsti o čalouníkovi a jeho krásné dceři. Čalouník dceru údajně zavíral před zraky svých zákazníků, občas přidal i nějakou tu ránu důtkami. Jeden z častých návštěvníků čalounické dílny se však nedal odbýt a podařilo se mu domluvit si s dívkou schůzku. Jenže schůzek začalo přibývat a zanedlouho se ukázalo, že i dívka poněkud přibývá. Když to však sdělila svému milému, zbaběle utekl a nešťastná dívka se utopila v Čertovce. Občas se ale vracívá, bloudí zmáčená a bosá Kampou v místech, kudy se procházela se svým milencem a čeká, zda se jí a jejího nenarozeného dítěte ujme nějaký hodný člověk. (IKK)

## Osoby

Dívka

Mladík

Otec, čalouník

Sbor (muž a žena)

## I. Čalounická dílna

### Sbor

Na Straně, na Malé  
Má láska namále  
Tuže

Čalouník krkavec  
Dcerku svou nedá přec  
Luže

Bdí doma, bdí venku  
Hlídá tu dívčenko  
S holí

Špicluje, čenichá  
Sám prý jí ženicha  
Zoolí

### Otec

(mluví ke sboru coby ke svým učedníkům) Přestaňte s tím vytím, kdo to má poslouchat. A vůbec, co jste si to vyli? Zanutujte kousek!

### Sbor

Vyli jsme si slezskou lidovou, mistře. Je nám úplně cizí a slovům vůbec nerozumíme.

### Otec

Utloukat čas, na to vás užije. Hleďte si raději, aby vám práce nestála. A aby za něco stála!

### Sbor

Tedy mistře, ty vaše slovní hříčky!

### Otec

To Šotek. (mimo postavu) To Šotek? Já v tom hrát nebudu...

### Mladík

(resp. Milan ze zákulisi) Igy, prosím tě! Vždyť ti říkají mistře...

### Otec

Kdo to jakživ slyšel, zpívat si při práci? (pracuje a zpívá si u toho) Čalouník krkavec. Dcerku svou nedá přec... (poznání) Tak slezská lidová? Tak tahle slezská lidová vás právě stála vejplatu.

### Sbor

Za lidovku!

### Otec

A ty, má dcero, se tu nevystavuj jak někde na výstavě, nenakrucuj se a to, jak se to... s těmi ňadry...

### Sbor

A neprs se.

### Otec

Jo, a neprs se. Jednou k nám jistě vstoupí jinoch, do něhož se na první pohled vroucně a opravdově... zamiluji. Netrap se tím. Až vstoupí, vstoupí.

### Dívka

(smutna) Až vstoupí, vstoupí.

### Sbor

Až vstoupí, vstoupí. To by se mělo tesat!

### Mladík

(vstoupí se vstupní árií)  
Mám hlas nejmíň tenor  
Mé vložky jsou enor...mní

Vlas z nebeské příže  
Nač oést řeči příže...mní

**Dívka**

Jaký hlas! Jaký vlas!

**Otec**

Tebe jsem tu už, chlapče, viděl. A ne jednou.

**Mladík***Jsem muž, co slzy polyká**Když vztah tak nikdy polyga...mní***Dívka**

A čestnej je za dva. Diamant mezi amanty!

**Mladík***(přináší seslíčku ku spravení) Pane čalouníku, zase se prodřela.***Otec**

Zase? Vždyť jsem vám ji včera potáhl.

**Mladík**

A vidíte, zase se prodřela.

**Otec**

Jděte! I kdybyste se na ní vrtěl v jednom kuse, stejně ji neprodřete.

**Mladík**

Zajisté, souhlasím. Ale stejně se prodřela.

**Otec**

Tak mne napadá, nepomohl jste tomu maličko? Nožejkem?

**Mladík**

Maličko. Žabikuchem. Zase se prodřela!

**Otec***Vari od našeho prahu**Od mé dcery vari vari**Neprodleně opusť Prahu**Vari za Karlovy Vary**(na odchodu se omladina střetne očima)***Dívka***LETMÝ pohled –***Mladík***LET ME kiss you!***Dívka***LETMÝ pohled –***Mladík***LET ME kiss you!***Otec***Žádný ohled!***Mladík***Jak jsem nesouj!**Jsem tak nesouj!*

### **III. Pokojík**

**Otec**

Ani se odsud nehneš a koukej si hledět tkalcáče.

**Dívka**

Tkalcáče?

**Otec**

Tkalcáče. Tkalcovského stavu. Existuje ještě jináč, ale... proto tě ostatně zavírám sem.

**Dívka**

Dobrá. Budu si koukat hledět tkalcáče.



**Otec**

A dále si koukej hledět, aby ses co nevidět umoudřila.

**Dívka**

Budu si co nevidět koukat hledět umoudřit se.

**Otec**

A pro mě za mě vysoustruž si třeba svatební košile. Avšak já určím, kdo si je obleče.

**Dívka**

Pořád ta samá písnička!

**Sbor**

*Čalouník krkavec  
Dcerku svou nedá přec  
Luze*

**Otec**

Zticha bud!  
*Dobře jsem to slyšel v krámě  
„Slečno, ty tam vyšpul na mě...“*

**Dívka**

*Otče, živiš ve mně vzdor*

**Otec**

*Však on ti to poví sbor*

**Sbor**

*Slečinko u puftu  
Do luftu vyšpul tu  
Svoji. Na nás tu svoji  
Dýško jsme nechali  
Úmysl nekalý  
Stojí. Ten něco stojí*

**Otec**

*Nejpro holce nechá dýško*

*Podruhé už rovnou břicho  
Mince skryješ v peněženku  
Ale břicho máš furt venku*

**Sbor**

To by se mělo tesat!

**Mladík**

*(pod okny)  
Zamkni se, má milá  
Na dvanáct západů  
Vůně mne zmámila  
Chystám se k úpadu*

**Sbor**

*Se sluncem západu*

**Dívka**

*Tatínku můj, čalouníku  
Za nocí sním o úniku  
Na zadek mi našlehej  
Zadek na to kašle, hej!  
(uteče)*

**III. Kampa****Mladík**

Rozhlédni se kolem. Takovejch tulipánů!

**Dívka**

Takovejch Oldů může gratulovat k svátku!

**Mladík**

A přijmeš jeden ode mne, i když nejsem Olda a i když nemáš svátek?

**Dívka**

Ale já mám svátek!

**Mladík**

I když nejsem Olda a i když máš svátek?

**Dívka**

Co tak hrrr?

**Mladík**

Já že hrrr?

**Dívka**

Hrrr! Hrrr a hrrr!

**Mladík**

Hrrr?!

**Sbor**

Jako dvě hrdličky...

**Mladík**

*Chtěl bych tě potkati v lukách  
Potkati jemným saténem  
A ty bys zašpitla: Uka!  
Uka, jak splynout s terénem*

**Dívka**

*Chtěl bys mne potkati v lukách  
Potkati boky brokáty  
Přiznej, kam míří tvá ruka  
Cíl cesty je tak okatý  
(možno vložit burleskní číslo „Kamaše“.)*

**Mladík**

*V loži bohům složím  
Nejkrásnější úlitbu  
Sebe v tebe vložím  
Celičkou tě zulíbu*

**Dívka**

*Rozkoší se srdce rozskočí!*

**Sbor**

*Rozskočí se srdce rozkoší!  
Pohládl ji pomalíčku po malíčku  
Políbil ji náramně na rámě  
Pokousal ji divoce dí vocé  
Dí vocé? (zklamaně) Není oždycky posvoicení...*

**IV. Po čase – láska nezůstala bez následků****Dívka**

*Kolik rukou vidíš?*

**Mladík**

*Doě!*

**Dívka**

*A přece čtyři mám!  
Kolik nohou vidíš?*

**Mladík**

*Doě!*

**Dívka**

*A přece čtyři mám!*

**Mladík**

*Ne!*

**Dívka**

*Chci být upřímná*

**Dívka**

*Zabýdlel ses ve mně, a to doslova.*

**Mladík**

*Radši se dám na vojnu, na vojničku.*

**Dívka**

*Zasloužil bys přes držku, přes držtičku!*

**Sbor**

Tatík stříhá sukna  
Na smuteční fráček

**Dívka**

Říkají mi „sukna“  
Vždy však přidaj háček

**Sbor**

Říkají jí „sukna“  
Vždy však přidaj háček

Tatík ušil fráček  
Se smuteční funkcí

**Dívka**

Nazývá mě „fráček“  
Čert vem interpunkci

**Sbor**

Nazývá ji „fráček“  
Čert vem interpunkci

**Dívka**

Co jsou mi ta plátna plátaná?  
Láhev jsem, co není vratná  
Bez šatů přec není šatná  
Bez Něj rodina

Nač mi budou látky Iněné?  
Vám se chce žít – ale mně ne!  
Tílko mé ať zneuctěné  
Pozře hladina  
(dokončujíc svoji sloku, k vodnímu se vrhne toku)

**Sbor**

Tím byl vášně zážeh zažehnán  
Zážeh vášně oážně zažehnán!

Přeženou se léta dlouhá  
Rychleji než proudí strouha  
Dívku potkat lze tu  
Co jí zpod korzetu  
Ouha, pomník lásky čouhá

Nepřítomný úgraz tváře  
Nediv se, když od oltáře  
Ženich zdekoval se  
Vydal se ostríc válce  
Dodnes co duch břicha páře

**Dívka – duch**

(zpívá šlágr „Jepičí je láska jepi-  
čí“, jenž obstojí sám o sobě)

Rozplyne se v cukuletu  
Nemá výdrž sukulentu  
Kdo si troufneš na pointu  
Potom řekni čí

Božské chutě Orientu  
Promění nám na polentu  
Všechno zlato v Sacramentu  
Naráz zkočičí

Odpustíme dluhy rentu  
Rozmar panu prominentu  
Nikdy však neprominem tu  
Lásku jepičí

**Všichni**

ROZPLYNE SE V CUKULETU  
NEMÁ VÝDRŽ SUKULENTU  
SNAD DOZRÁL ČAS NA POINTU:

Tak končí Cabaret Calembour...

# Exitorial

Radmila Hrdinová

**Dvojka: opojení vyprchalo, zaujetí trvá**

**Pokud jste dočetli až do konce, je na mně, abych vám podala ruku s poděkováním, pozdravem na rozloučnou a naději, že jsme vás neotrávili a alespoň něčím zaujali. Třeba i naštvali, ale i to pokládám za obohacení.**

Jako externí pedagožce katedry teorie a kritiky a aktivně pšící kritičce mi v této redakci připadla pozice nazvaná vznešeně odborná supervize. V praxi to znamená, že dění nahlížím většinou z jistého odstupu, do článků až na výjimky nezasahuji, ale mám právo veta. Za tuto výsadu na sebe беру (a ráda!) břímě nejvyšší odpovědnosti. Takže: pokud máte jakoukoli stížnost týkající se obsahu, obraťte se na mě!

Teprve s druhým číslem se z časopisu stává periodikum. Dvojka je důkazem toho, že to jeho vydavatelé myslí vážně. Dát dohromady druhé číslo je samozřejmě mnohem těžší než to první. Opojení ze stvořitelé role už částečně vyprchalo a nahradilo je prozaické poznání, že dělat časopis je především olbřímí závazek a soustavná mravenčí práce. Těším se z faktu, že i přes toto zjištění redakci vydržel radostný pracovní elán, s nímž se už teď rodí třetí číslo.

Mám-li být osobní, je pro mě *Hybris* takovým malým zázrakem, v jehož naplnění jsem, přiznám se, neměla zpočátku dost velkou důvěru, plynoucí z praktického vědomí, co taková redakční práce znamená. Je opravdu dost velký rozdíl psát recenze na seminář kritiky nebo nést svou kůži na veřejný trh, navíc s vědomím, že se v mém kritickém hledáčku ocitá tvorba spolužáků a kamarádů. A nedosti na tom. Nechci prozrazovat příliš z redakční kuchyně, ale každý příspěvek prochází křížovou palbou kolegů: já přečtu to, co jsi napsal ty, a ty zas to moje. A je to čtení přísně kritické, po němž následují další zdokonalující verze. Bez averzí a vzájemných animozit se tak autoři zároveň vyučují i v praktické (a nikoli snadné) dovednosti kritického nahlížení a redigování textu.

Ještě chvíli budu osobní. Na svých seminářích kritiky neposkytuji žádnou univerzální návodu, jak napsat skvělou kritiku (ostatně kdo tohle tajemství opanoval, nejspíš právě přestal být kritikem), poskytuji pouze soustavná varování, jak kritiku nepsat, a pootevření Pandoriny skříňky s pohledem, co to obnáší „být kritikem“. Po přečtení prvních čísel mě Hybris plní radostí z toho, že to nebyla a není marná práce. Ne že by všechno bylo perfektní. Z kritiky vznesené v A2 se částečně ztotožňuji s výtkami „rozvláčnosti a popisnosti“ a myslím, že do budoucna bude jen užitečné stanovit mantinely rozměru jednotlivých příspěvků přísněji a vést tak autory k větší pregnantnosti formulací. Zato výtka „zatíženosti teorií“ mě potěšila. Nepřeji si ve své „supervizionářské“ roli nic víc, než aby mí mladí kolegové nepsali povrchně esejistické a důkazy nedokládané dojmologie, jaké se dnes vyskytují hojně na stránkách periodik napříč celým, ostatně nikterak hojným spektrem domácích médií. Zaplaťpánbůh za jejich teoretickou zatíženost.

Ale slíbila jsem sobě i redakci, že budu stručná. Tak tedy na závěr mi dovolte trochu „rodičovské“ pýchy na to, že Hybris nachází svou tvář, že plní nejen úlohu reflexe oficiálními médii opomíjené tvorby DAMU, ale i mnohem víc. Že otevírá pole žádoucí diskusi (prozatím o výuce režie, další témata budou následovat), kterou v domácím divadelním životě citelně postrádám (nelze za ni pokládat uražené reakce tu jedné, tu druhé strany divadelní barikády), že přináší inspiraci zvenčí - ať už jde o irskou zkušenost, letmý dotyk s Alschiztovým dialogickým workshopem anebo inspirativní přemýšlení lana Herberta o kritice. Učíme se redakční práci i psaní za pochodu, od čísla k číslu. Víťáme váš zájem i kritiku. Druhé číslo jste právě dočetli, ať žije Hybris číslo tři!



# tiiráž

## HYBRIS 2010.2

Časopis DAMU pro kritiku a divadlo. Vydává katedra teorie a kritiky Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

**Adresa redakce:** KTK DAMU, Karlova 26, Praha 1, 116 65. Email: [info@hybris.cz](mailto:info@hybris.cz) Internet: <http://www.hybris.cz/>

**Redakce:** Ivo Kristián Kubák (šéfredaktor) [kristian@hybris.cz](mailto:kristian@hybris.cz), Eva Kyselová (zástupkyně šéfredaktora) [eva@hybris.cz](mailto:eva@hybris.cz), Vašek Bartoš [vasek@hybris.cz](mailto:vasek@hybris.cz), Táňa Brederová [tana@hybris.cz](mailto:tana@hybris.cz), Brigita Lamserová [brigita@hybris.cz](mailto:brigita@hybris.cz), Pavlína Pacáková [pavlina@hybris.cz](mailto:pavlina@hybris.cz), Vítek Pokorný [vitek@hybris.cz](mailto:vitek@hybris.cz), Tereza Šefrnová [tereza@hybris.cz](mailto:tereza@hybris.cz) a hosté.

**Umělecká rada:** Marie Nováková (KČD), Kristýna Filčíková (KALD), Brigita Lamserová, Vítek Pokorný a Ivo Kristián Kubák.

**Produkce, distribuce a inzerce:** Hanuš Jordan [hanus@hybris.cz](mailto:hanus@hybris.cz).

**Odborná supervize:** Radmila Hrdinová. **Pedagogické vedení:** Daniela Jobertová a Jan Čisář.

**Jazykové korektury:** Eva Košínská a Tereza Janků.

**Grafická podoba:** Toy\_Box. **Zlom a sazba:** Michal Drtina.

**Fotografie na obálce:** Toy\_Box. **Vnitřní fotografie (Irsko):** Brigita Lamserová. **Tisk:** Nakladatelství AMU.

**Poděkování:** Ian Herbert, Daniela Jobertová, Jan Čisář, Zdeněk Holý a Jan Omasta za lepidlo pro Ingrid.

Registrační značka MK ČR E 19255, ISSN 1804-1744. Časopis vychází zhruba 8x ročně, distribuují jej studenti DAMU a je k dispozici zdarma.

Redakční uzávěrka 5. února 2010. Toto číslo vyšlo v nákladu 1000 ks. Neobjednané a nevyžádané rukopisy a fotografie redakce nevrací.

Veškerá autorská práva vykonává vydavatel. Vychází za finanční podpory AMU.

V případě zájmu o reklamní prostor v tomto časopise, nebo o jeho distribuci k vám, kontaktujte, prosím, naši produkci.

DAMU

