Hybris

2011.12

Časopis DAMU pro kritiku a divadlo

obsah

Klára Fleyberková: **Editorial** ... 1
Aneta Špíglová: **Funny hry s divákem** ... 2
Lucia Lejková: **Kto z koho?** ... 4
Hana Baroňová: **Kontroverze na mnoho způsobů** ... 5
Vít Pokorný: **Já, hrdina – zdánlivá rekonstrukce, která vás nepohltí** ... 7
Vít Pokorný: **Jiří Havelka – posláním DAMU je nebát se vstoupit do rizika** ... 10
Vít Neznal: **Všichni hrajeme divadlo** ... 13
Olga Ryabets: **Máš červené šaty** ... 18
Petra Hlubučková: **Taková normální rodinka** ... 21
Magda Zicháčková: **...tak se z Lesa ozývá** ... 26
Margareta Cvečková: **Antická tragédia v Európskej únii** ... 29
Zuzana Burianová: **Vylezte ze své nory, pane Jezevec** ... 31
Pavlína Pacáková: **Deváté umění** ... 33
Klára Fleyberková: **Mlhavý příběh Aloise Nebela** ... 39
Marko Milanovič: **Turínský kůň – vzkaz o nenaplněnosti života** ... 41
Petr Gojda: **Elektroencefalitida** ... 44
Daniela Jobertová: **Exitorial** ... 48

Editorial

Klára Fleyberková

Neberte si servítky!

Až budete zítra ráno bryndat snídaňovou kávu do otevřených novin, klidně se vsadím, že alespoň jeden titulek bude hlásat, jak je cosi kontroverzní. Právě kontroverze se totiž stala čtenářským lákadlem. Jistě, téměř kolem všeho se rojí rozporuplné reakce, to už tak nějak souvisí s podstatou myslícího tvora. Skutečně tedy tak moc potřebujeme zdůrazňovat, že je konkrétní téma silně sporné? Opravdu je třeba psát, že „Nizozemci zavádí do vlaků kontroverzní čurací pytlíky“[1]? Nenabízí snad představa čtyřiceti cestujících močících do igelitu sama o sobě řadu uchopení? Přestaňme pouze konstatovat, že je cosi kontroverzní. Pojďme se nad tím raději zamýšlet, tvořit si vlastní názor!

To od nás ostatně čekají tvůrci inscenace *Já, hrdina!,* kteří si zvolili jedno z nejkontroverznějších témat (ano, teď pouze konstatuji) naší historie. Sami ovšem jen ukazují, jak rozporuplné ono téma bratří Mašínů je, na nás zůstává, abychom udělali krok vpřed a vyslovili svůj závěr.

Vcelku jasný postoj k poněkud mladší kauze naopak zaujal Petr Gojda ve své rozhlasové hříčce *Elektroencefalitida*. Neméně diskutabilní případ norského střelce Breivika také poskytuje široké pole interpretací. Je možné se k některé z nich přiklonit či, ještě lépe, přijít s vlastní.

Témata, která jsme zvyklí razítkovat slovem kontroverze, ovšem zdaleka nejsou pouze politická či urinální (jejich obrovité rozpětí ostatně jasně ukazuje výstava v Rudolfinu). Co takhle lidská schopnost ponižovat druhé či takové šikaně pouze nečinně přihlížet? Jak se postavit k příběhu zrazené ženy, která ve jménu pomsty zavraždí vlastní děti?

Inu, pokládáme Vám v tomto čísle mnoho otázek. Zároveň ale přinášíme naše kritické pohledy. Ovšem, jak se dočtete v rubrice *Dialogy*, kritická reflexe je údajně jen názor dalšího diváka. Až tedy budete bryndat kávu do nového čísla Hybris, prosím, neberte si servítky.

[1] *ČTK, vnj. www.ihned.cz [online]. Vystaveno 8.10.2011 [cit. 2011-11-24]. Dostupné z: http://zpravy.ihned.cz/svet-evropa/c1-53141330-nizozemci-zavadi-do-vlaku-kontroverzni-curaci-pytliky-travel-john.*

Funny hry s divákem

Aneta Špíglová

My funny games v DISKu. Nejen citace slavného filmu, ale příslib skutečné hry, atraktivní hry na život a o život. Alterna si hraje. S technikou, tělem a především s divákem.

Máte-li to štěstí, že vypadáte dostatečně bezbranně, možná se stanete součástí představení dříve, než jste čekali. Nic netušíte, sedíte v Diskafé, možná právě čtete program, v tom k vám přistoupí herečka. Ptá se, jestli pro ni nemáte lístek. Trochu neobvyklé, pomyslíte si, přesto se snažíte pomoci. Odejde, vy čtete dál. V zápětí se objeví další herec se stejným dotazem. Spolupracujete, ale už je vám jasné, že to není náhoda, nýbrž předehra. Představení začalo, vy jste jeho součástí, jen ještě netušíte, jaká je vaše role.

Při vstupu do sálu, nejpozději po usazení do sedadel, je záhada konečně objasněna. Tradiční uspořádání jeviště a hlediště v DISKu je obrácené. Nejdříve musíte projít jevištěm, čtvercem vyznačeným pouze bílým linem, jinými slovy, musíte se na chvilku stát hercem, abyste se dostali do bezpečí hlediště. Zatímco plníte tuto svou úlohu, část herců už posedává na připravených židlích na jevišti, část přímo mezi ostatními diváky. Všichni spolu pak očekáváte, až podívaná začne. Iluzi stírání hranic mezi jevištěm a hledištěm podporuje i svícení. V průběhu první poloviny představení jsou obě části stejně osvětlené. Divák tak nemá šanci uniknout svému téměř kolegovi na bílém čtverci. Od této chvíle jste neustále atakováni jeho pohledem, otázkami i samotným jednáním. Díváte se na sebe, oni vás oslovují, vy mlčíte, možná se trochu uculujete, možná je vám trapně, ale mlčíte. Přesně podle plánu.

Herci sedí v půlkruhu čelem k hledišti. Sedí, mlčí, usmívají se. Čekají, kdo začne. Zdá se, že provokativní ticho nebude mít konce. Když však herci uznají, že je divák náležitě podušen, obrátí se k sobě a podívaná začíná. Divákovi se uleví, pozornost je přesunuta jinam, nic se po něm už nechce, konečně si může v klidu vychutnat klasický divadelní zážitek. Pocit bezpečí však netrvá dlouho, světlo stále svítí.

Text pro tuto inscenaci vychází z osobních zážitků jejích tvůrců, skládal se na základě improvizací na zvolená témata. Šikana, nesnášenlivost, diskriminace. Psychický i fyzický teror. Homosexualita, tloušťka, slovenština, jakákoliv odlišnost je důvodem k útoku. Postavy se slévají s herci.

Přesto rozhodně nejde pouze o zpovědi konkrétních osob. Postavy, které vytvořily, nabízejí jistou univerzalitu. Před diváky stojí deset herců, mladých lidí, kteří si povídají, řeší problémy, hledají odpovědi. Deset lidí, které účastník tohoto setkání potkává každý den, možná je jedním z nich.
Zpočátku chaotické, místy zdlouhavé a ne zcela přesvědčivě autentické povídání vás postupně začne vtahovat. Rodí se konflikty. Z rozhovorů se stávají situace, ze situací se skládá příběh. Otupělost, netečnost, nesnášenlivost, manipulace. Citová vyprázdněnost. Tolerance násilí. Nechuť a neschopnost boje proti bezpráví. Ponižování jako prostředek k dokázání vlastní hodnoty. Situace se vyhrocují, jsou méně a méně statické. Konflikty nabývají na závažnosti, jsou stále více tělesné. Vrcholu dosahují velkou bojovou choreografií, která na rozdíl od předchozích, veskrze autenticky fyzických, konfliktů nabývá až úrovně stylizované taneční choreografie. Působivá podívaná, i když přece jen trošku dlouhá.
Ke zvýraznění vypjatých situací, zviditelnění detailů tváří jejich aktérů je hojně využívána projekce. Dění na jevišti se živě snímá a promítá buď na bílou oponu v pozadí, nebo přímo na těla herců. Využití těchto prostředků jednak umožňuje divákovi vidět to, co by jinak neměl šanci zachytit, jednak podporuje snahu inscenace poukázat na lidskou netečnost. Další provokace. Jedné z postav je drsným způsobem ubližováno, ostatní postavy se zájmem sledují promítání. Netýká se jich to. Nezasáhnou. Dívají se, jak to dopadne. Společně sledujeme extrémní scénu plnou násilí. Místo lehce zvráceného pocitu vzrušení, obvykle doprovázejícího podobné podívané, se objevuje hrůzné mrazení z toho, do jaké pozice nás inscenace nutí, do jaké pozice nás nutí divadelní konvence. Jak se někdo může na něco takového dívat s klidem a odstupem. Tak jako právě teď my.
Inspirace americkým filmem Funny games je zřejmá. Nevinně vyhlížející sadisti se baví hrou o život. Se svými oběťmi si hrají jako kočka s myší. Život pro ně nemá žádnou hodnotu. Jediný smysl je ve hře. Když myš prohraje, zemře. Když je myš mrtvá, najde si kočka další myš a začíná další kolo hry. Podstatným rozdílem mezi zvířetem a lidským netvorem je ovšem motivace. Lidská kočka nezabíjí, aby přežila. Zabíjí, aby cítila život, aby se pobavila. Je schopna něco cítit jen v extrémech.
Gradaci inscenace výrazně podporuje hudební složka. Od úvodního uvolněného rapu „Hrc, prc, mezi vozy drbaly si báby kozy…“ až po psychedelickou píseň, která dokresluje hrůznou atmosféru finále hry o život, v podání Andrey Ballayové. I hudba tu diváka burcuje, má možnost ji doslova cítit, protože hudba proudí zpoza sedadel, přes něj na jeviště, s ním do centra dění.
My funny games se snaží návštěvníky probrat z netečnosti a otupělosti. Nutí je podívat se na tolerované zlo z jiného úhlu, nutí je zprostředkovaně se stát vrahy, oběťmi i lhostejnými svědky. A potleskem to nekončí. Domů odcházíte přes mrtvoly. Ve foyer potkáte vrahy, možná budete mít i společnou cestu na metro. Netradiční zážitek vám nezkazí ani drobné nedokonalosti v herecké technice či temporytmu. Alterna dopřává „funny games“ téměř na vlastní kůži.

My funny games
Premiéra 11. června 2011 v Divadle DISK
Psáno z reprízy 12. října 2011
Koncepce a režie: *Petra Tejnorová*
Dramaturgie: *Lukáš Jiřička*
Scénografie: *Adriana Černá*
Hudba a sound design: *Jan Burian*
Videotechnická spolupráce: *Jaroslav Hrdlička*
Pohybová spolupráce: *Jaro Viňarský*
Přípravné workshopy: *Jan Burian, Jaroslav Hrdlička, Lucia Kašiarová, Petr Vančura*
Produkce: *Simona Surovková, Lucie Špačková, Matěj Vlašánek, Anna Vrbová*
Hrají: *Sofia Adamová, Andrea Ballayová, Jiří Böhm, Eva Burešová, Mikuláš Čížek, Josef Jelínek, Barbora Kubátová, Marek Menšík, Richard Vokůrka, Petr Vydarený*

Kto z koho?

Lucia Lejková

Pri stláčaní kľučky na dverách expozície Kontroverze sa mi v mysli stále vynára úvodné decentné upozornenie, že vystavované fotografie nie sú vhodné pre slabšie nátury. Pripravujem sa teda na najhoršie a rozmýšľam, či vôbec patrím do kategórie silných žalúdkov a mám tu čo robiť. Na moje počudovanie sú však výstavné siene plné prívetivých tvárí, úsmevov či dokonca rodičov s malými deťmi. Viac ako fotografie ma začínajú fascinovať tváre a správanie okolostojacich zvedavcov. Bez debaty sú všetci tu prítomní silné žalúdky. Nik neomdlieva, nikomu sa netisnú slzy do očí, nik nechodí so zatajeným dychom. V konečnom dôsledku to vyzerá tak, že najväčšou kontroverziou Kontroverze je návštevník a jeho rezervovaný prístup.

Na tento problém narazím aj o pár dní neskôr sediac v hľadisku Disku. Zavretá medzi troma bielymi plachtami, bez možnosti úniku sa nechávam (ne)dobrovoľne unášať myšlienkou, že aj ja som zodpovedná za mučenie na javisku, že aj ja rozohrávam ukrutné My funny games minimálne svojou nečinnosťou. No na druhej strane je tu opäť aj otrlý divák. Sleduje dianie s (opäť) prívetivým úsmevom na tvári, občas sa zasmeje, aby demonštroval, že sa sem prišiel baviť a ak sa mu náhodou niektorá scéna nepáči, pozerá sa chvíľu spokojne opačným smerom. V troch štvrtinách predstavenia si otrlý divák znudene zívne a obaja si skontrolujeme hodinky. Tak teda - Čo s ním? Čo s nami?

Snaha navodiť pocit viny, výčitiek svedomia či prinútiť nás oboch zamyslieť sa nepadla na úrodnú pôdu. Inscenátorov sme hneď prekukli a nedali sa! Základný princíp inscenácie sa v momente otočil na hru kto z koho. Prekvapí herec diváka dianím na javisku, či divák herca svojím laxným prístupom? Nakoniec som aj ja prešla premenou, ktorej som sa toľko bránila. Z divadla odchádzam tiež ako pomyselný víťaz tejto hry. Bez okolkov prekročím herečku–obeť ležiacu na zemi a s odhodenými návlekmi odhadzujem aj posledné veci, ktoré ma s touto udalosťou spájali. Nič. Umývam si ruky. Mňa sa to netýka.

Čím to je, že aj ja som nakoniec otrlý divák, hoci nechcem? Čím viac sa ma snažíte šokovať, tým menej sa vám to darí. Asi by som mala mať zo seba zlý pocit. Myslieť si, že moje konanie je skutočne zvrátené, neprístojné, strašné... ale nie je to v skutočnosti jedno? Veď sa stačí vyhovárať na toľko omieľanú problematiku televízneho vysielania, ktorému ja-chúďa musím čeliť. Tak teda verejne vyhlasujem: Som obeťou tejto doby. Neodsudzujte ma! K laxnému prístupu ma vychovala spoločnosť. Som v tom nevinne.

Kontroverze na mnoho způsobů

Hana Baroňová

Fotografie od svého vzniku vyvolala už mnoho sporů. Danielu Girardinovi a Christianu Pirkerovi, kurátorům výstavy *Kontroverze, Právní a etická historie fotografie,* kterou jsme mohli vidět v Rudolfinu, se podařilo ukázat některé z nich. Nešlo o to, hodnotit uměleckou kvalitu vystavených děl, ale spíše se zamyslet nad tím, jaký měla a mají společenský dopad. Na výstavě jsem se setkala se snímky, u kterých bylo hned jasné, jaký spor vzbudily. Ale nacházely se tam i takové, u kterých jsem to na první pohled neviděla. Proto byly k dispozici objasňující texty. Ty si každý návštěvník mohl vzít domů v podobě letáčků a udělat si tak svou vlastní knížečku fotografických kontroverzí.

První spory se týkaly především uznání fotografie jako umění. Kontroverzní však je, že jejím autorům nešlo ani tak o umělecké hodnoty jejich děl, ale o peníze. Protože ve chvíli, kdy fotografie povýšila na umění, platilo se za její použití. Nebyl tedy určující spíše důvod obohatit se, než dát fotografii čestné umělecké postavení?

Častý spor, co je ještě umění a co už dětská pornografie a jak vůbec zaznamenávat malé děti, aby fotograf nebyl obviněný z pedofilie, vyvolávají snímky malých nahých holčiček. Především tohle téma je zvláště palčivé. A to hlavně dnes, kdy se minimálně jednou za měsíc dozvídáme z televizních zpráv o tom, jak a kde byly zadrženy obrázky nebo nahrávky malých neoblečených dětí. Informační nárůst je způsobený možnostmi jejich šíření, které v současnosti máme. Čím více však o problému víme, tím nás to i více omezuje. Člověk aby se bál vyfotit své nahé dítko a ukázat fotografie svým blízkým, aby nebyl osočený z nemravnosti. Přitom se umělecké fotografie obnažených dětí, které se dávaly do rodinných alb, dělaly několik let nazpět naprosto běžně. Především ale záleží na povaze díla. Je rozdíl vyfotit malou nahou holčičku na zahradě lezoucí na strom, přičemž má nohu nahoře, v porovnání s fotografií, kde holčička pózuje s vysoce zvednutou nohou tak, aby byly vidět její intimní partie (Graham Ovenden, *Maud Hewes*, 1984).

Výstava otevírá také diskuzi o svobodě projevu a uměleckého vyjádření. Některé snímky poukazují na otázku chápání pojmů jako inspirace, citace a kopie. Jako například v případě, kdy se Madonna a Jean-Baptiste Mondino nechali inspirovat v klipu *Hollywood* prací fotografa Guye Bourdina. Jeho syn zahájil soudní řízení proti oběma umělcům, společnosti Warner Bros a MTV. „Upozornil na podobnost s prací svého otce, ba dokonce na plagiát, pokud jde o kompozici, aranžování, dekoraci a osvětlení. Vyvstává otázka, kam až lze chránit prvního tvůrce, aniž by tím byla omezována svoboda vyjadřování následujících autorů?“[1]

[1] *GIRARDIN, Daniel; PIRKER, Christian. Kontroverze: Právní a etická historie fotografie. Lausanne : Actes Sud, 2008.*

I v tomto případě nejde o nic jiného než o peníze. Je třeba platit za prvotní ideu. Ale peníze dostane jen ten, který se dokáže ozvat a řádně na sebe upozornit. Naštěstí takových není mnoho, protože jinak by svět byl v neustálých sporech.

Jedny z nejzajímavějších kontroverzí v rámci výstavy jsou ty, které se týkají retušování fotografií. Za stalinské diktatury docházelo retušováním (ale nejen jím) k přepisování historie. Jak se píše v doprovodném textu: „Stalin povýšil retušování na opravdový systém, a vynalezl tak estetiku mizení." Ani nemrknete a může se vám stát, že budete vymazáni z povrchu zemského. Sporné retušování současnosti je ukázáno na příkladu portrétu Jeana-Paula Sartra, který byl pořízen v roce 1946. Je na něm s cigaretou. V rámci výstavy o spisovateli pořádané francouzskou Národní knihovnou (2005) byl tento portrét použit, ale ne v originální verzi. Cigareta byla vymazána. Francie totiž přijala zákon, jímž bojuje proti kouření, zakazuje tedy jakoukoli propagaci tabákových výrobků. Vymazáním cigarety však došlo k zastírání historického faktu.

Z řady fotografií, zejména těch z nejrůznějších válečných konfliktů a těch, co připomínají živelné katastrofy, nás mrazí v zádech. Jsou dokladem hrůzností, které se děly a dějí ve světě. Snaží se v nás zažehnout plamen větší sounáležitosti a pomoci druhým. Snímek *Dívka z Trang Bang, Vietnam* od Nicka Uta zobrazuje děti utíkající před bombardováním, z nichž malá holčička měla kůži popálenou napalmem. Snímek odkazuje hned ke dvěma kontroverzím. Jednak se „fotografie stala symbolem hrůz a neštěstí války ve Vietnamu a vyvolala hluboké procitnutí amerického mínění, ačkoli sám Nick Ut a další fotografové později dosvědčili, že bomba byla shozena na vesnici omylem a navíc leteckými silami Jižního Vietnamu, nikoli Američany"[2], jednak v příběhu malé dívky z fotky. Součástí výstavy je totiž také dokument s názvem *Děvčátko s napalmem* z roku 2009. Ve filmu se setkáváme s ženou, která je tou popálenou holčičkou. Jmenuje se Kim a líčí svůj příběh. Poté, co fotografie vznikla a obletěla celý svět, byla malá Kim brzy odhalena. Po celý svůj život pak musela sloužit propagandistickým účelům, dávala rozhovory, protože byla důkazem příšerností války ve Vietnamu. Kim neměla možnost se vyučit, žít, jak by ona sama chtěla. V dokumentu přiznává, že by si přála, aby fotka nikdy nevznikla, protože jí zničila život. Jednomu fotografie přinesla slávu a druhému celoživotní službu v poddanství a v nemožnosti dělat věci po svém. V mnoha případech se spory točí jen okolo peněz, jiné zdůrazňují etickou stránku. Některé snímky vzbuzují otázky, co jsou ti fotografové vůbec zač? Jsou přímými pozorovateli nejrůznějších hrůz - jak se to projevuje v jejich životě? A mnoho dalších. Expozice byla velmi působivá, a to ve smyslu, že zasáhla každého, ale na různých místech. Myslím, že by se našlo jen málo těch, kteří odcházeli, aniž by v jejich hlavách vyvstávaly otazníky.

[2] *GIRARDIN, Daniel; PIRKER, Christian. Kontroverz : Právní a etická historie fotografie. Lausanne : Actes Sud, 2008.*

Výstava v Rudolfinu ukázala, že některá fotografie je umění, některá ne a některá zas až moc. Jak to poznat? Čert ví... Zřejmě stačí být přesvědčivý jako Andreas Gursky, pak prodáte i šest pruhů nazvaných Rýn II za osmdesát jeden milion korun. A to se vyplatí!

KF

Já, hrdina

zdánlivá rekonstrukce, která vás nepohltí

Vít Pokorný

„Beru skautský nůž. Podřezávám oběť."

Jiří Havelka bezesporu patří k nejoriginálnějším divadelním tvůrcům mladé generace. Od jeho absolventské inscenace na Katedře alternativního a loutkového divadla uběhlo již téměř deset let, přesto se tento oceňovaný umělec čas od času na studentskou scénu DISK vrací. Tentokrát jako režisér absolventské inscenace studentů 4. ročníku herectví KALD nazvaného „Já, hrdina".

Námětem se autorům staly osudy bratří Mašínů a jejich kamaráda Milana Paumera, kteří v letech 1951-53 chtěli se zbraní v ruce vzdorovat totalitnímu režimu v Československu. Inscenace se soustředí na nejkontroverznější část jejich tzv. třetího odboje, kdy Mašínové a Paumer zabili dva příslušníky SNB a pokladníka státního podniku.

Textová složka inscenace je postavena čistě na dobových dokumentech, které herci našli na internetu a v odborné literatuře. Vyslechneme si přísahu příslušníka SNB z přelomu 40. a 50. let. Opakovaně, s větší či menší mírou osobního „vcítění" tvůrců, se před našima očima odehraje zastřelení policisty Kašíka a pokladníka Rošického, uspání a následné brutální podříznutí příslušníka SNB Honzátka.

Herci nám s vážným tónem v hlase sdělují, co je podle populární webové encyklopedie Wikipedie definice práva, pravdy, vraždy, soudce nebo terorismu. S imitátorskou parodičností přehrávají rozhovory Mašínů z adoračního dokumentu Martina Vadase „Země bez hrdinů, země bez zločinců", ale i potomků jejich obětí, kteří se vyjadřovali do médií v souvislosti s úmrtím Ctirada Mašína. Své k problému musí samozřejmě říci i politici, historici, objeví se úryvek ze zuřivé internetové diskuze, jejímž vrcholem je „hlubokomyslná" vulgární tiráda uživatele „28 centimetrů", který při obhajobě činnosti odbojové skupiny nešetří silnými slovy.

Veškeré dění na jevišti se odehrává za zvláštní fólií, imitací polopropustného zrcadla, v laboratoři s nepříjemnými bodavými světly. Před začátkem představení a po jeho konci se na povrchu rafinované fólie odráží rozmazaná těla diváků. Tím se skrze scénografickou metaforu dává na vědomí, že postavy a události, které se „za zrcadlem" objeví, jsou vlastně i naším odrazem. Použitím principu polopropustného skla je zase v divákovi vytvářen dojem pasivní účasti na tvrdé kriminalistické dřině, která se skrze do nejmenších detailů přesné a několikrát opakované znovuoživení oněch tří výše zmíněných (zlo)činů snaží dobrat pravdy. Ostatně tvůrci svůj počin nenazývají divadlem, ale rekonstrukcí. Jde však jenom o slovní provokaci. Pokud totiž někdo vstoupí do jasně vymezeného a někým pozorovaného prostoru s předem nazkoušenou mizanscénou, stává se hercem a jeho jednání je divadlem, navázáním kontaktu mezi jevištěm a hledištěm, které má za cíl něco sdělit, nějak na diváka působit. Termín „rekonstrukce" je podpírán onou zdánlivě nezaujatou jevištní reprezentaci faktů z případu bratří Mašínů, na jejímž základě si divák má utvořit názor, zdali byli Mašínové vrazi nebo hrdinové. Tato hra je dovedena do detailu hlasovacími lístky připravenými na sedadlech,

s dvojí možností volby – VRAH/ HRDINA. Divák může svůj názor vyslovit vhozením té které poloviny lístku do urny umístěné za tradiční volební plentou ve foyer divadla.
Touha po objektivnosti je však v této inscenaci nenaplněná. Tvrůci s fakty totiž nějak pracují, určitým způsobem je skládají vedle sebe. Jedná se tedy o montáž a tento způsob použití textového komponentu díla není nikdy nestranný.
Havelka v záměrně omezeném prostoru a takřka bez rekvizit dokáže vytvořit iluzi různých prostředí – hloubětínské ulice, policejní služebny, televizního studia atd. Jsou zde vedle sebe stavěny momenty humorné až groteskní (politické třenice) s mrazivě vážnými (popis způsobu popravy Milady Horákové. Montáž groteskního a tragického v rámci jedné jediné situace je nejzajímavěji ukázána při „rekonstrukci" podřezání strážmistra Honzátka, kdy Mašín pro svůj čin použije skautský nůž. Vražda vykonaná nožem používaným dětmi vyvolává poněkud hořký smích.
Skládání opozit pro vytvoření pocitu objektivity ale nikdy nestačí. Musí tu chtě nechtě být přítomná i ona dnes tolik zavrhovaná aristotelská pravděpodobnost. Abych o relativnosti pojmů hrdinství a pravda začal přemýšlet, musí mě co nejkomplexnější herecké uchopení daných situací přesvědčit, že to má svůj zásadní význam.
Přes nápaditost režie a široké penzum prezentovaných dat herci všechny situace zplošťují do podoby karikatury, čímž posilují dojem nepovedené agitky. Není nic snazšího pro posílení dehonestace určitých osob, než že při imitování Mašínů jakožto spokojených důchodců v Ohiu posílím jejich anglický akcent, v opačném názorovém gardu – při „přehrávce" scény z propagandistického komunistického seriálu „Třicet případů majora Zemana" budu šaškovitě přehánět groteskní šarži, kterou tehdy předvedl Josef Vinklář. Divák se baví, ale průměrné herectví nepřekračuje prostor středoškolské besídky, v níž si studenti dělají legraci ze svých kantorů. O nestranné „rekonstrukci" tu pak už vůbec nemůže být ani řeč.
Se špetkou úporné kritické snahy bych této agitce mohl přisoudit myšlenkové poselství tkvící v tezi, že žádné hrdinství neexistuje a všichni – od Mašínů po předsedu KSČM Vojtěcha Filipa – jsou směšní blázni.
Za prvé si to však tragická vážnost případu v žádném případě nezaslouží, neboť pak bychom se museli skrze inscenaci ptát, čím byl groteskní pokladní Rošický (a inscenace tak samozřejmě nečiní).
Za druhé, při připuštění tohoto myšlenkového východiska bych pak očekával, že herci tento postoj nějak umělecky stvrdí, učiní z něj svůj osobní problém. Avšak oni spíše působí jako automaty, které pouze plní režijní příkazy – tu jsou nuceně legrační, tu zase mají povinně kamenný tragický výraz, a jelikož vážnost neumí pořádně zahrát, jsou vlastně legrační pořád. Zůstávají v zajetí imitátorské lacinosti a tím celý problém a předem vytknutou snahu o rozpoutání diskuze činí nepotřebným. Jsou to možná zajímavé herecké typy, nikoli však herecké osobnosti.
Pustit se do tohoto hodně těžkého tématu, které se velice snadno vymkne kontrole, je určitě chvályhodné. Avšak paradoxně na jindy vášně budící příběh díky polovičatému uchopení velice rychle zapomenete. A to je vlastně stejně hluboce tragikomické jako skautský nůž v hrdle strážmistra Honzátka.

Kolektiv a Jiří Havelka: Já, hrdina
Režie: *Jiří Havelka*
Asistent režie: *Tomsa Legierski*
Dramaturgie: *Lenka Krsová*
Pomocná dramaturgie: *Linda Dušková*
Scéna: *Jan Brejcha*
Kostýmy: *Ha Thanh Nguyen*
Rekonstruují: *Sofia Adamová, Andrea Ballayová, Jiří Böhm, Eva Burešová, Mikuláš Čížek, Josef Jelínek, Barbora Kubátová, Marek Menšík, Richard Vokůrka, Petr Vydarený*

Jiří Havelka

Posláním DAMU je nebát se vstoupit do rizika

Vít Pokorný

Jiří Havelka (1980) je v poslední době opravdu velice vytíženým umělcem. V říjnu tohoto roku souběžně zkoušel dvě inscenace: „Kauzu Pérák“ v Meet Factory a „Já, hrdina“ v DISKu. Zároveň se jako čerstvý vedoucí Katedry alternativního a loutkového divadla seznamuje s obtížnou administrativní dřinou. Není divu, že Havelka je žádaný. Absolvent jihlavského gymnázia a posléze režie na výše zmíněné katedře již delší dobu vzbuzuje pozornost svými výrazně formalistickými inscenacemi, kde zkouší nové možnosti divadelního vyjadřování. Za všechny jmenujme např. jeho absolventskou inscenaci „Pan Nula“ a „Drama v kostce“ uvedené v Ypsilonce nebo „Černou díru“, inscenovanou v Dejvickém divadle. Krom svých režijních úspěchů se Havelka objevil jako herec v několika filmech (např. „Zoufalci“), je členem nonkonformního divadelního souboru VOSTO5, zakladatelem Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě a hudební televizní stanice Óčko.

Letos jste se stal vedoucím Katedry alternativního a loutkového divadla. Proč se úspěšný a hodně vytížený režisér rozhodne ke své práci přidat tuhle mnohdy nevděčnou funkci?

Šlo o několik okolností. Jednak úcta k předchozímu vedení a to, že mě tito pedagogové vyzvali osobně, což bylo určitým způsobem zavazující. Za druhé mě velice bavila a baví práce se studenty, kterou jsem si několikrát vyzkoušel v DISKu. Zdá se mi, že má skutečný smysl a návratnost v bezprostřední odezvě od studentů, reflexi, kdy přímo vidíte, že vaše konání má pro někoho nějaký význam. Tedy pro studenty, kteří na vaši práci reagují okamžitě a ještě se nebojí vstupovat do rizika. Ostatně takové je pro mě i hlavní poslání téhle školy. Za třetí to bylo v období, kdy se dalo hodně změnit, protože se reakreditují předměty a zdálo se, že do spousty věcí se dá poměrně hodně říznout. Samozřejmě, je to práce navíc, ale jak říkám, ten smysl práce je tu poměrně hmatatelný. Všichni mě zrazovali, že nepůjde nic změnit, ale zatím to nevypadá, že by to bylo tak nepružné.

A do čeho tedy chcete „říznout“?

Tak do profilace KALDu vůči ostatním katedrám. Najít nebo spíš přesněji pojmenovat důvod existence naší katedry na této škole, který je podle mě velký, jenom už se rozpliznul do hrozně velké šíře. Samozřejmě chci oslovovat další lidi, ideálně mladší, kteří by tady mohli pedagogicky působit a sedli by do toho vymezení katedry.

V této souvislosti je asi nejdůležitější vymezit se vůči katedře činoherního divadla, která má poměrně silnou a jasně vyložitelnou koncepci. U KALDu se však často setkávám s obtížným hledáním jednoznačné definice.

Nejde o to vymezit se vůči něčemu. Nehledat opozici, ale vlastní pozici. Zažil jsem už mnoho kolegií, kde se sáhodlouze řešilo slovo „alternativní“ i slovo „loutkové“. Co to dnes vlastně znamená. Je to hrozně obtížné. My se samozřejmě nechceme nějak programově vymezovat vůči činohře, ale katedra činoherního divadla je nejsil-

nější na DAMU a jednoznačně víme, o co v činohře jde. O slovo, o interpretační divadlo. Alternativa se nedá jasně definovat, protože je to vlastně všechno okolo té činohry. A zároveň vždy tu budou patrné přesahy, protože se prostě jedná o divadlo jako takové. Může to jít od pantomimy přes sociální, dokumentární, antropologické divadlo až k novému cirkusu. Škola samozřejmě nikdy nedokáže poskytnout takovou šíři dovedností. Nicméně si myslím, že může umělecké individualitě poskytnout prostor a čas, aby si našla tu svoji vlastní autorskou metodu. Jak k divadlu přistupovat a proč se mu vůbec věnovat. Škola vlastně není nic jiného než místo na setkávání se zajímavými a inspirativními lidmi. Tedy, když říkám, že chci do něčeho říznout, znamená to začít oslovovat lidi, kteří mají málo času, protože jsou aktivní, ale mohli by tady působit v rámci blokové výuky, v rozsahu třeba tří týdnů. Tahle věc se dá domluvit skoro s každým. Mohli by obohatit spektrum lidí, s kterými se tady studenti mohou setkat. DAMU není místo, kde se dá něco naučit. Je to místo, kde se jedině můžete zúčastnit nějakého procesu a od toho si hledat svůj vlastní styl. Nalezení stylu může jít maximálně přes lidi, kteří vás nějak inspirují, a na základě toho vy od nich tu inspiraci čerpáte nebo se vůči nim vymezujete. Důležité však je, aby to byly stylotvorné osobnosti.

Výuka by měla probíhat v otevřeném propojení herectví, režie a scénografie. Herectví budeme nově akreditovat znovu na pět let, takže zase budou režiséři, herci a scénografové od prváku do páťáku pohromadě. Chci větší spolupráci s katedrou produkce. Naučit se metodu projektového myšlení. Pracovat se stěžejními pojmy autorského divadla jako je hra a imaginace. Bakalářské studium v současnosti končí jednou absolventskou inscenací. Po ní následuje přijímací zkouška do navazujícího magisterského studia, která by podle mě měla být daleko přísnější, aby zůstali opravdu jenom ti, kteří projevili nejen talent, ale i chuť zabývat se divadlem do morku kosti. Nejde prostě o hitparádu Divadlo, ale když už se tomu věnuje drahocenný čas, tak by mělo jít o lidi, kteří dokážou suverénně obhájit svůj styl.

Tady bych se přesunul k problematice DISKu. Existuje určité mínění na této škole, že v DISKu nevznikají inscenace, které by nějak vyjadřovaly tématické nebo i stylové postoje studentů. Jde zde dominantně o plnění pedagogických pokynů, tedy jakési stvrzení elementárních řemeslných dovedností. Do jaké míry se tedy podle vás může v DISKu projevit autorská individualita?

Že jde o plnění pedagogických pokynů, to jsem neslyšel. Co se našich inscenací týká, určitě nejsou dělány na objednávku profesorského sboru. Řekl bych spíš naopak, že jsou kolikrát studenti prostě hozeni do vody. Nicméně bude se obnovovat fungování Rady DISKu a myslím, že se tak i znovu otevře, čím vlastně má DISK být. V tuto chvíli je především repertoárovým divadlem, kde se každou sezónu vymění soubor. Z mého pohledu by se měl více hledat kompromis mezi repertoárovým divadlem a divadelní laboratoří, výukovým místem pro workshopy, skutečně studentským divadlem se všemi omyly, které k tomu patří.

Tedy k svobodné a progresivní tvorbě studentů, nikoli k naplňování pomyslných „školních osnov“?

U nás je DISK určen pro studenty herectví a režie, aby ukázali svůj autorský výkon. Tedy úplně naopak. Věci, které jsem tam dělal, třeba „Člověče, zkus to“ nebo „Velmi společenské tance“ vycházely jenom z těch lidí, ze způsobu řízené kolektivní improvizace. A moje současná věc v DISKu, „Já, hrdina“, přímo extrémně, protože jsem původně přišel s úplně jiným tématem. Obecně, co je to hrdinství, jaký má smysl, v souvztažnosti například k Cenám Michala Velíška, k Palachovi a podobně. Jak jsme pročítali různé věci na internetu, tak herci sami sklouzli k těm Mašínům. A moje neustálá otázka byla, jestli to opravdu chtějí dělat, protože toho čistého autorství ve smyslu zpracování mého osobního příběhu tam asi moc nebude. Ale oni vypadali přesvědčeně. A mě to navíc taky lákalo, protože jsem i pro sebe objevil novou tvůrčí otázku, jak ztvárňovat holá fakta, jak podat zprávu o nějaké situaci mezi lidmi, aniž by ji herci klasicky hráli.

V autorském divadle ale bezesporu potřebujete silné osobnosti?
Samozřejmě - pokud mi řeknete, co to znamená silná osobnost v divadle. Divadlo je přeci principielně kolektivní záležitost. Stojí a padá na komunikaci lidí. Síla osobnosti je právě v tom, že má vnitřní nutnost něco sdělit a zároveň sdílet s ostatními, respektovat okolí. Což neznamená dělat kompromisy, ale ze vzájemných střetů křesat nové pohledy, nápady, živou divadelnost. Improvizace na zkouškách je pro vznik inscenace zcela zásadní. To, že se nebojím, nestydím, nabízím, přináším, nejsem uťáplý, ale zároveň nebojuju egoisticky o svůj prostor, se podle mě dá více či méně naučit, osvojit a potom při tom procesu velice využít.

Takže kdybych přišel a chtěl dělat divadlo, vy mě otevřete a můžeme dospět až ke vzniku nějaké inscenace?
Určitým tréninkem se toho dá dosáhnout. Samozřejmě, že neuděláte z polena herce. Ale nějaký druh autorství v sobě musí mít každý, kdo na tuhle školu přijde. Jinak pak není důvod se věnovat umění. I činoherci musí být autorští, i naši studenti jsou interpreti. To neoddělíte. Pořád musíte vědět nejen o tom svém partu, ale i o tom celku. Být vně i nad a být schopen sledovat, jakou úlohu hraju v celé té struktuře. Zároveň nepodceňovat to, co tam dělám. U těch Mašínů to autorství není obsažené ani tak v herectví, jako v té skladbě těch faktů. Vycházeli jsme z věcí na internetu, které si tam našli sami herci. Takže v inscenaci pak můžete vidět, kdo si vzal jaký názor za svůj, nejen v tom, že se s ním ztotožňuje, ale že ho chápe jako podstatný pro tuto inscenaci. Autorství je v tomto případě spíše vnitřní, skryté, ale pořád se jedná o silně autorské divadlo.

Probrali jsme posuny Katedry alternativního a loutkového divadla. Kam se chce posunout Jiří Havelka?
Já mám po každé inscenaci pocit, že je všechno hotovo, všechno vyřešeno a odteď už se budu jenom opakovat. A jedna z největších deviz přítomnosti na této katedře je, že jestli vás něco osvěžuje a dodává nové nápady, tak jsou to ti studenti. Jiné myšlení, nové pohledy na svět, jiný způsob vnímání. Něco zkoumáte, máte pocit opakování a najednou zjistíte, že vám někdo tu vaši úzkou chodbičku naboří. Samozřejmě, že se takovéhle věci dějí i v normálních ansámblových divadlech. Setkáte se s někým, kdo vám otevře obzory, a vy si s překvapením řeknete: „Tak takhle jsem divadlo ještě nezkoušel."

Umělec chce svým dílem žít navěky. Někdy ale v myslích druhých umírá ještě dříve, než jeho tělo a duše.
ZB

V poslednom čase sa v umení prešľapy povyšujú na zámer. Je teda novým trendom originalita hoc aj na úkor kvality?
LL

Všichni hrajeme divadlo[1]

Vít Neznal

Loňská ambiciózně pojatá tematizovaná diskuse se pokoušela obhájit postavení největšího divadelního outsidera – dramaturgie. Letos přichází časopis Hybris s neméně důležitou problematikou, s herectvím.
V tomto čísle jsme oslovili absolvující herce Katedry alternativního a loutkového divadla. Naším cílem bylo přiblížit zdroje jejich tvorby, zjistit, jakým způsobem pracují na zkouškách, v čem se jejich přístupy liší a jestli je pro ně opravdu herectví pouze exhibicionistickou manýrou, ze které jsou často osočovaní. Chtěli bychom otevřít diskusi nad spoluprácí jednotlivých divadelních komponentů, nad smyslem hereckých metod, ale hlavně nad možnostmi hereckého projevu v současné medializované společnosti. Samozřejmě budeme rádi, pokud se třeba i Vy do naší rozpravy zapojíte na webu časopisu.
Letošní tematizovaná diskuze je orientovaná výhradně na DAMU. Příště se tedy můžete těšit na odpovědi Katedry činoherního divadla. A jaké otázky jsme vlastně hercům pokládali?[2]

Co nejvíce určuje vaši hereckou práci (text hry, režisérova představa, scénografie...)? A proč?

Sofia Adamová: To samozřejmě záleží na tom, jakého charakteru hra je... Často jsme totiž (na naší katedře) spolutvůrci přestavení a text hry vzniká při procesu. Někdy hereckou práci ovlivňuje hlavně téma, v rámci kterého my improvizujeme a samozřejmě režisér, který vše vede tím směrem, kterým se má hra podle jeho představ ubírat. Při tvorbě inscenace, založené více na scénografické části pak scénografie samozřejmě určuje hodně. Zatím jsem nezažila zkoušení, kde by byl jako první předem napsaný text.

Andrea Ballayová: Momentálně u Diskových inscenací asi téma inscenace a režisérova představa. Velmi zjednodušeně řečeno.

Jiří Böhm: Záleží na mnoha faktorech, pokud půjde o loutkovou inscenaci, bude to určitě scénografie a loutky, pokud půjde o text, může to být text a zároveň nemusí. Kdybych to musel nějak generalizovat, půjde především o téma. To většinou přichází samo, nebo se z daných témat vybírá, nebo je jednoduše zadáno. Samotná herecká práce se pak odvíjí od toho, jaké jsou naše představy, naše požadavky a plány a také z toho, jak inscenace mění tvar během celého zkoušení.

Eva Burešová: To vždy závisí na samotné inscenaci a režisérovi. Většinou nepracujeme s pevným textem, nemáme možnost si svou roli "nastudovat" dříve, než vznikne scénář – což bývá zpravidla týden před premiérou. Máme jen téma, a režisérovu vizi, které je prostě nutno se přizpůsobit.

[1]GOFFMAN, Erving.
[2]Otázky byly sestavené na základě dotazníku, který je součástí dlouholetého výzkumu docentky Zuzany Sílové, jíž tímto děkujeme za konzultace.

Mikuláš Čížek: Hodně záleží na konkrétní inscenaci, která se zkouší, na jejím tématu a na způsobu, jakým pracuje režisér. Vzhledem k tomu, že většina inscenací na KALD je autorských, tak text hry nebývá určující.

Josef Jelínek: To se liší od každé inscenace. První hlavní složkou, která musí „táhnout" vždycky, je téma. Jelikož děláme téměř neustále divadlo autorské, hodně závisí na tom, zda vás dané téma zajímá, nebo ne.
Pokud selže téma, je důležitý princip práce. Pokud se řekne, že to bude spíše fyzické divadlo, nebo loutkové... Nedá se stavět na jedné složce. Hereckou práci určuje hlavně osobní zájem herce o dané téma. A pak už jen může doufat, že to vše nepohoří právě na textu, scénografii nebo režisérově představě...

Richard Vokůrka: Osobnost a inscenační přístup režiséra. Zatím to bylo tak, že každý režisér přinesl kromě jistého nápadu na inscenaci také vlastní metodu přípravy této inscenace. My jsme ochotní zkusit cokoli, i když musím přiznat, že býváme hodně podezřívaví. Režisér je lodivod a tahoun celého souboru, bez jeho schopností a jeho chuti jsou herci ztracení... zvlášť v alternativním divadle.

S jakými inspiračními zdroji pracujete při tvorbě role (osobní zkušenost, pozorování okolí, umění)?

Sofia Adamová: Při tvorbě role je podle mě důležité pozorování. Pozorování lidských typů a jejich chování, pozorování detailů a celkové atmosféry a dovednost to vše „nasáknout" a interpretovat... A kde není osobní zkušenost, tam je důležitá značná míra schopnosti imaginace. No, a ta schopnost interpretace, to je hlavní oříšek...

Andrea Ballayová: Se všemi vyjmenovanými plus dalšími.

Jiří Böhm: S čímkoliv, co přijde pod ruce a dá se nějak rozvíjet.

Eva Burešová: Opět záleží na inscenaci – u My funny games jsme vycházeli ze sebe (své charakterové rysy jsme zdůraznili a pracovali s nimi ve vyhrocených situacích); u Já, hrdiny spíše jen interpretujeme informace a jejich autory.

Mikuláš Čížek: Osobní zkušenost, pozorování okolí, umění a samozřejmě mnohé další. Opět záleží na konkrétní práci.

Josef Jelínek: Inspiraci si každý herec hledá sám a má pro to své osobní osvědčené postupy. Většinou by se mělo hledat nejdřív ve vlastní osobě. Pokud hrajeme sami jako herci, musíme si najít jednání postavy přes vlastní tělo a jednání. Protože tělo a mysl si měnit nemůžeme.
U loutek je to úplně jinak. Když chceme, aby nám roli hrála loutka, musíme si určit, zda podřídíme možnosti animace roli, nebo roli animačním možnostem. Není totiž loutka jako loutka.

Richard Vokůrka: Může to být cokoli - skuteční lidé, které jsem potkal, filmové postavy, které mě zaujaly, dojem z knižní postavy atd.
Hodně často mě inspiruje, když svůj text slyším číst nebo hrát někoho jiného, nebo třeba když někdo jiný zazpívá moji písničku.

Používáte některou z hereckých metod anebo jste si případně vytvořili vlastní? Jsou pro vás herecké metody důležité?

Sofia Adamová: Nevím, jestli se za hereckou metodu považuje improvizace. Jestli ano, tak tou vznikla většina věcí, které jsem dělala. Samozřejmě bych některou ze známých hereckých metod ráda zkusila a nějakou dobu se jí zabývala...

Andrea Ballayová: Nepoužívám. Každá inscenace vyžaduje individuální přístup.

Jiří Böhm: Asi takhle - je dobré o nich vědět.

Eva Burešová: Nepoužívám - ač bych ráda tvrdila pravý opak. Při zkoušení a před každým představením je stejně nejdůležitější vůbec se zkoncentrovat a být schopen napojit se na své partnery - a dojít k tomu asi musíte jakkoli. Více než s metodami se ale člověk setkává s osobnostmi, které ho inspirují.

Mikuláš Čížek: Myslím, že by bylo omezující zvolit si jednu hereckou metodu a tou se za každou cenu řídit. Neřekl bych, že jsou pro mě herecké metody důležité a nemám je ani příliš dobře nastudované, což je určitě také proto, že se na ně na KALD příliš neklade důraz.

Josef Jelínek: Záleží na práci, kterou děláme. Ale jak jsem již podotýkal, každý si svojí „metodu" musí najít sám. Někdo přemýšlí, hledá a uvažuje. Jiní zkouší a zkouší, dokud z toho něco nevzejde.
Každou roli musíme pojmout originálně a nově. Nechceme být přece všichni Miroslav Donutil.

Richard Vokůrka: Zbožňuji herecké metody. V poslední době mě hodně zaujal Lev Borisovič Erengurg (který svoji hereckou metodu praktikuje v MCHATu), Mark Travis (filmový režisér), a také Meisnerova herecká technika.
Naše divadelní inscenace jsou ale natolik odlišné, že člověk se herectví nemůže „dostat na kobylku" pomocí jedné konkrétní metody. Navíc celý soubor bývá společně naladěn na nějaký způsob práce, a kdybych si najednou začal rozjíždět nějakou zvláštní techniku, působilo by to dost nepatřičně.

Co pro vás znamená potlesk publika a reflexe kritiky?

Sofia Adamová: Reflexe diváků a odborné kritiky je samozřejmě důležitá. Divadlo je pro diváky, takže jejich názor, vyjádřený i mírou potlesku, je pro mě cenný, ať už je jakýkoli.

Andrea Ballayová: Samozřejmě, že mě zajímá reakce a názor na naší práci. Nehrajeme divadlo pro sebe.

Jiří Böhm: Potlesk vnímám jako prostředek diváka, kterým se vyjadřuje o představení, ať už vědomě či nevědomě. Reflexe kritiky a nejen kritiky je pro mě takové suma sumárum, které je třeba brát s rezervou, a přesto je mu třeba věnovat pozornost.

Eva Burešová: Potlesk znamená úlevu a ocenění zároveň. S kritikou má asi každý problém – máme pocit, že někdo zvenčí hodnotí něco, o čem ví velmi málo. (Kritik nestráví dva a více měsíců zkoušením!) V rámci kritických reflexí se většinou jedná o nepříliš obsáhlé recenze, které více než tvůrcům slouží veřejnosti – ta přece potřebuje vědět, jestli si koupit lístky na představení, nebo ne. Proto je nutné brát takové články s rezervou.

Mikuláš Čížek: Důležitější než potlesk publika, jsou pro mě konkrétní ohlasy diváků, jejich pocity a názory. A reflexe kritiky? Každou napsanou kritiku beru jako názor dalšího z diváků.

Josef Jelínek: Potlesk je poděkování diváka a zároveň „siréna ohlašující konec šichty". Něco jako spropitné pro barmana při zavíračce hospody.
Reflexe a zpětná vazba je něco, bez čeho se divadlo vyvíjet nemůže. Pouze díky zpětné vazbě si můžeme uvědomit, co se povedlo a co se povedlo méně. Díky tomu můžeme sami sebe zdokonalovat. Musíme si ale také zachovávat vlastní rozum. Brát mnohem vážněji kritiku od lidí, kterých si profesně vážíme a o kterých víme, že danému tématu a divadlu rozumí. Názory od nýmandů a rýpalů, kteří za každou cenu musí nalézt co nejvíc chyb, aby tím poukázali na to, že divadlu rozumí víc než kdokoliv jiný, jsou sice fajn, ale musíme si z nich sami vypreparovat to, co by se dalo považovat za objektivní. ...zajímalo by mě, jak by takoví kritici snesli kritiku

od ostatních. Napsat kritiku na kritiku. Ať si také ti rýpalové a všeználci uvědomí, co dělají a jak to může člověka ovlivnit. I ranit.

Richard Vokůrka: Potlesk publika opravdu hodně. Nejde ani tak o to, jak dlouho lidé tleskají, ale spíš jak se u toho tváří. Jsem vždycky strašně zvědavý na to, co si diváci myslí, takže jsem hrozně rád, když mi po představení kdokoli z publika něco řekne. Vždycky se to ve mně pere, protože se zároveň snažím na jejich názor neptat. Mám pocit, že když se diváka přímo zeptáte, jak se mu představení líbilo, dostáváte ho často do nepříjemné situace, ve které by radši nebyl. A často vás pak pochválí jenom proto, že jste si o to vlastně řekli. Vztah ke kritice je vždycky komplikovaný. Teoreticky je jasné, že kritik by měl hledat při hodnocení inscenace maximální možnou míru objektivity, měl by být schopen odhadnout vkus různých skupin diváků a podle toho k hodnocení přistupovat. V praxi ale vím, že to tak nebývá - po přečtení některých kritik mívám pocit, že jsem se víc seznámil s osobností pisatele než s inscenací samotnou. A to je špatně. Kritik je poslední článek hodně dlouhého řetězce a měl by k hodnocení dlouhodobé práce jiných lidí přistupovat s pokorou. Nemůže si dovolit to, co normální divák - proklamovat svoje názory pouze na základě svého individuálního vkusu. A protože si myslím, že se to tak děje, je pro mě názor většiny kritiků stejně hodnotný jako názor jiného diváka.

Co je a co už není v dnešní době považováno za umění? Existují nějaké hranice vymezující prostor nebo určující podmínky umění? Malíř a restaurátor Tomáš Tichý poukázal svým žertem na to, že žijeme v době, kdy lidé pojímají za umění úplně cokoliv, co se jím nazve. A jak že se mu to povedlo? Na letošním Benátském bienále položil na zem balíček sušenek, které si s sebou vzal na svačinu; poodstoupil o kus dál a vyčkával, co se bude dít. Kolemjdoucí vystavený „exponát" pozorně zkoumali a hledali popisek či nějaký komentář v katalogu – překvapivě nenašli nic, co by s vystavenými sušenkami souviselo. Milovníků umění časem přibývalo a fotili si sušenky ze všech stran. Tichého k této recesi vyprovokoval párek snobů, který se chvíli před tím rozplýval nad několika slepenými PET lahvemi, což jakožto umělec nedokázal pochopit. A jak že celá tato vtipná situace skončila? Když byla skupinka obdivovatelů dostatečně veliká, Tichý sušenky sebral, z jedné si ukousnul a odešel před zraky nevěřících návštěvníků vstříc dalším uměleckým zážitkům. Well done!

MZ

Máš červené šaty

Připomenutí a oživení Sanforda Meisnera na Rose Bruford College, Londýn, 5. listopadu 2011

Olga Ryabets
(Přeložila Pavlína Pacáková)

Sanford Meisner (1905 – 1997), americký herec a učitel herectví, vyvinul formu herecké metody[1], založenou na systému Konstantina Stanislavského, dnes známou jako Meisnerova herecká technika. Známý je také díky pojmu „realita jednání"[2]. Jeho technika vychází z principu, že „je propastný rozdíl mezi hercem, kterého charakter postavy přirozeně motivuje k jednání, a hercem, který toto jednání pouze předvádí, nebo sám utváří." (Hart in Bartow, 2006, str. 51) Meisnerova metoda je americkému herectví tím, čím je slovo robot za hranicemi České republiky – každý ji používá, ale jen málokdo ví o muži, který ji vymyslel. Meisnerova cvičení jsou využívána téměř na každé americké hodině herectví, ale přesto jsou jen zřídkakdy pojmenována. Konference o Meisnerovi, která se odehrála začátkem listopadu na londýnské Rose Bruford College, usilovala o napravení této křivdy. Jednodenní konference se skládala ze dvou částí: přednášky spojené s panelovou diskusí a workshopu dle výběru (na výběr byly dva: jeden vedl Grant Olson z University of Kingston a druhý Julian Jones z Rose Bruford College).

PŘEDNÁŠKA A DISKUSE

Klíčový příspěvek *Meisner a kontext* přednesl profesor Richard Hornby z University of California Riverside. Profesor velmi stručně nastínil historický kontext Meisnerovy tvorby a velmi přesně shrnul hlavní slabiny herce-pedagoga, jako například sklon používat prázdné metafory jako „pravdivost" či „zdroj podstaty" či tvrzení, že herectví není rozumovou ani literární činností. Tato kritika byla zacílena především na knihu *Sanford Meisner o herectví*, kterou Richard Hornby označil za nedostatečnou reflexi vlastní práce a problematickou výpověď o technice. Navzdory kritice knihy ukončil profesor Hornby svou přednášku lehce sentimentální poznámkou, kterou

[1]Tzv. metoda v americkém kontextu znamená v souvislosti s herectvím metodu, kterou rozvíjel Lee Strasberg v Actor's Studiu. Obecněji se termín používá pro ty herecké metody, které vycházejí ze Stanislavského systému. (pozn. překl.)
[2]V originále "the reality of doing".

připomněl, že Sanford Meisner skutečně miloval herectví a respektoval své studenty. Přestože byl Meisner studentem Lee Strasberga, odmítal jeho pojetí emocionální paměti. Nejdůležitější pro něj byla zkušenost tady a teď.

Po přednášce následovala panelová diskuse, nazvaná *Meisner a realita jednání*. Na kritiku profesora Hornbyho velmi expresivně reagovali dva Meisnerovi studenti – herečka Suzanne Esperová a její manžel, herec William Esper. Vysvětlili, že první rok hercovy práce musí zůstat intuitivním (tj. nemá být rozumový), protože mu umožní seznámit se blíže se sebou samým. Podle Esperové tato metoda dovoluje pracovat jakýmkoliv stylem. V reakci na skeptický přístup profesora Hornbyho ke konceptům „pravdivosti" a „upřímnosti" (zvláště v herectví, které tolik spoléhá na předstírání a na vědomí divadelní konvence) Esperová odpověděla, že pravdivost spočívá především v tom, že herec zůstává věrný textu. Stejně tak byla zajímavá přítomnost profesorky Carol Fisher-Sorgenfrei z University of California, která je expertkou na japonské divadlo a vyjadřovala se k paralelám mezi Meisnerovým opakováním a teorií opakování v asijském divadle. Diskuse se proměnila v debatu o tom, jak různé efektivní metody usilují o totéž – cosi, co Suzanne Esper pojmenovávala jako „intuici" nebo „tu věc". Suresh Patel, účastník panelové diskuse z New Yorku, herec, který má zkušenosti s mnoha formami tréninku, představil poněkud kontroverzní názor, že všichni členové The Group Theatre (jehož konec vedl k založení newyorského „fenoménu mistrů pedagogů" – mezi něž patří například Stella Adler, Lee Strasberg, Uta Hagen a další) byli skutečně jen přeskupením základních kamenů Stanislavského systému. Ať už souhlasili, nebo ne, všichni přítomní se shodli na tom, že Meisner je součástí DNA amerického herectví.

WORKSHOP

Ze dvou nabídek jsem se přihlásila na workshop Granta Olsona. Popis sliboval ukázku „praktického využití teorie a cvičení ve zkušební výpravě" a byl zamýšlený jako praktická ukázka některých Meisnerových základních cvičení, například opakovacích cvičení a jejich variací coby prostředku rozvíjení smyslu pro nenucené impulsy. Kromě toho vede Oslon výzkum na University of Kensington a jeho práce se zaměřuje na „neviditelnou komunikaci" popsanou Stanislavským a Michailem Čechovem.

Doufala jsem, že Olson představí spojitost mezi svým výzkumem a Meisnerovou praxí, s ohledem na předchozí panelovou diskusi o neviditelné síle herce. Nicméně se ukázalo, že workshop byl koncipován podstatně jednodušeji. Začal velmi krátkým úvodem a pokračoval snahou o ilustraci základního principu Meisnerovy techniky – opakováním. Samozřejmě hlavní složkou techniky je čas a potřebujete jej mnoho, abyste mohli cvičení vykonat. Ačkoliv náš instruktor přijal výzvu představit techniku založenou na čase ve dvouhodinové dílně, jeho doznání nezvýšilo efektivnost toho, co následovalo. Přestože Olson postihl základ velmi dobře, celková zkušenost stvrdila výrok, že tento typ cvičení skutečně potřebuje léta práce. Těm, kteří s touto praxí nemají zkušenosti a jsou zvědaví, doporučuji vynikající úvodní esej Victorie Hart v knize *Training of The American Actor (Příprava amerického herce)*. Níže je krátká ukázka, která popisuje pouze dvě ze základních cvičení, jež jsme během odpoledne absolvovali.

OPAKOVÁNÍ: CVIČENÍ

Meisner začíná tento proces tím, že odstraní scénář, a s ním také potřebu herce dosáhnout jakéhokoliv předurčeného výsledku. Cvičení začíná se dvěma herci, kteří stojí tváří v tvář, jeden a půl až dva metry od sebe.

Jen opakuj

Jeden herec začne cvičení reakcí na něco, co vidí, něco zjevného, co je pravdivé a přítomné na druhém – nic

komplexního, jde jen o upřímnost a otevřené pozorování. Druhý herec musí poslouchat a opakovat přesně to, co slyší.

Opakuj přesně to, co slyšíš, a říkej pravdu!

*Na začátku je pouze hercovo tvrzení: „Máš červené šaty." Partnerka to musí jednoduše zopakovat. Žádná role, kterou je třeba přivést k životu, žádné chytré komentáře k improvizaci; musí jen poslouchat a prostě opakovat, co říká její partner, pokud ji to nenutí opakovat něco, o čem je přesvědčená, že není pravda. A tak odpoví: „Mám červené šaty." Změnou zájmena učinila změnu v opakování – aby tak výrok zůstal pravdivý z jejího hlediska. Jak se repetice rychle pohybuje tam a zpět, rychleji, než dokážete přemýšlet, ale ne rychleji, než dokážete slyšet, herci na sebe začnou reagovat. Vytváří s druhým skutečný kontakt, bez námahy, jednoduchým aktem přesného opakování toho, co slyší, posloucháním a odpovídáním, reagováním skrz opakování. (*Hart in Bartow, 2006, str. *54)*

Ač jsme byli omezeni časem, byla jsem zaskočená překvapivou intimitou, která v průběhu cvičení vznikla. Také jsem si všimla, že každý v místnosti pozvolna změnil polohu svého těla, až – celkem brzy – zrcadlili všichni řeč těla svého partnera. Protože verbální komunikace kvůli opakování ztrácí svou hodnotu, komunikační kód účastníků se proměnil v nonverbální, který byl podstatně intenzivnější a založený na intuici. Pouhé nadzdvižení obočí skutečně dokáže říci více, než mnoho slov. Ke konci dne bylo jasné, že konference nabídla aktuální a užitečný pohled na Meisnerovu metodu i další vodítka pro ty, kteří se chtějí dozvědět více.

Citace:

Hart, V., Meisner Technique in Bartow, A. (ed.), Training of the American Actor, New York: Theatre Communications Group, 2006.

Bibliografie:

Cole, T. (ed), Acting: A Handbook of the Stanislavsky Method, Three Rivers Press, 1947.
Bartow, A. (ed), Training of the American Actor, New York: Theatre Communications Group, 2006.
Meisner, S., Longwell, D., Sanford Meisner on Acting, New York:Vintage, 1987.
Oida, Y., Lorna, M., The invisible actor, Londýn: Methuen, 1997.

Keď forma prekryje obsah, môže to mať negatívny dosah.

Keď je formou absencia obsahu, je ten dosah ešte horší – žiadny!

EK

Taková normální rodinka

Petra Hlubučková

Co patří mezi obecně uznávané symboly šťastné rodiny? Mohl by to být domek se zahradou a psíkem, fotky z dovolené vystavené na poličce nebo rodinná videa z dětských oslav, ze kterých čiší radost. Režisérka Ewa Zembok v inscenaci *Médea* Katedry činoherního divadla pracuje na jevišti se všemi těmito symboly. Pokaždé ve značně vyhrocené podobě. Domek se zahradou je zde nakreslen dětskou rukou a křídami na zemi. Médea i láson po něm ustavičně šlapou, a tím jej postupně rozmazávají. Video z narozeninové oslavy je promítáno právě ve chvíli, kdy se Médea krutě mstí lásonovi za jeho činy a fotka lásona a dětí nakonec ironicky dominuje mezi stékajícími pruhy krve.

Z uvedených příkladů je zřejmé, že se Ewa Zembok spolu s dramaturgyní Anetou Špíglovou pokusily převést Médein příběh do jakéhosi bezčasí. Inscenační pojetí staví tedy na faktu, že téma i příběh jsou aktuální kdykoliv a takřka kdekoliv. Pro potřeby tohoto bezčasí byl text prokrácen a obsah inscenace by se dal shrnout velmi jednoduše. Přítel, kamarádky a chůva se snaží naslouchat ženě, kterou opustil manžel. Musí také chránit děti, na které je (především v závěru) obrácen její hněv. Ten vyvolala manželova touha po lepší budoucnosti – odešel za milenkou a zanechal za sebou psychicky zhroucenou ženu. Zkrátka taková normální rodinka.

Převedení do nadčasovosti reprezentují především kostýmy herců. Ti jsou oblečeni do jednoduše střižených kalhot, sukní či košil. Patrné je pouze sociální zařazení – král obléká sako, Aigeus šál kolem krku, na rozdíl od chůvy, která nosí jen hladké tričko a sukni. Na šatech dominují oranžové, hnědé a bílé barvy, jež mají na sobě takřka všechny postavy, a zelená, do které je oblečena Médea. Dané „rozdělení“ platí i o množství látky; Médea odkrývá ramena i nohy, její velký výstřih, tenká ramínka a bosé nohy jdou do ostrého kontrastu se zahaleným chórem, lásonem, Kreontem či Aigeem, jejichž oblečení je vícevrstevné a kromě obličeje neodhaluje žádnou jinou část těla. Tento princip velmi dobře funguje ve scéně Médeina rozhovoru s lásonem. Aby mu mohla lhát o daru své sokyni a vyslovit prosbu o záchranu dětí, musí se obout a zahalit. Tím popírá samu sebe, a na chvíli se tak řadí do jejich společnosti.

Dalším dokladem nekonkrétního časového zasazení je jednoduchá neiluzivní scéna, tvořená několika moly. Tu doplňuje pár konkrétních prvků – lůžko a lavička. Scénografka Jana Hauskrechtová rozděluje prostor na tři části. První molo je o několik desítek centimetrů vyvýšený prostor pro chór a je to místo, odkud promlouvá Kreon a láson. Zde visí plakát, jenž zobrazuje dav lidí otočených zády k ústřednímu příběhu, k Médeině situaci i jejímu řešení. Z něj „vystupuje“ chór korintských žen, které se dění účastní. Tato symbolika poukazuje na fakt,

že všichni se nemohou zajímat o vše – nechat si za zády konat zlo, není v žádné době velkou novinkou. Prostřední části scény dominuje molo, kolmo vybíhající z mola ústředního. Tam začíná chůva svůj monolog a odtud jsme seznámeni se situací v Korintu. Z tohoto prostoru hovoří postavy k publiku - svěřují se mu a snad očekávají rady nebo jen pochopení. Napravo od prostředního mola se nachází onen „dětský svět“ – prostor nijak velký, ale díky obrázkům nakresleným křídou výrazný a symbolický. Posledním scénickým prvkem je Médein příbytek. Je to skleněný kvádr, ve kterém se počíná její šílenství a kde zjišťuje důsledky svých (i jejích) činů láson. Rodinná fotografie lásona a dětí, která je zavěšena uprostřed příbytku, je spíše oltářem, kde se Médea modlí, než běžnou fotografií.

Po celou dobu se inscenace téměř vyhýbá užívání rekvizit (vyjma darů sokyni). Čistota celého konceptu, kde je vše v gestech a slově, případně dotvořeno oblečením (Médeino výše zmíněné krátké převlečení), se na konci porušuje odnesením mrtvolek dětí, ztvárněných velkými bílými zakrvácenými polštáři. Překvapující popisnost mění dosavadní syrovost provedení a toto ostré narušení lze vnímat jako gradaci – krutost Médeina činu je nepopiratelná a zhmotnit jeho závažnost právě v odnesení zakrvácených předmětů odkazuje ke dvojí bolesti – duševní i fyzické.

Kromě nekonkrétního časového umístění pracuje inscenace ještě s jedním principem – s kontrasty, a to jak vně postavy (mezi dvěma postavami), tak uvnitř. Tento prvek akcentuje herectví. Nejvýrazněji jej Ewa Zembok vystavěla u Médei. Kamila Šmejkalová sice zuřivě pobíhá, hlasitě křičí, rve si vlasy a odstrkuje od sebe téměř všechny, kteří by jí mohli pomoci, ale o pár chvil později se dokáže ztišit a klidně promlouvat o tragice ženského osudu. Když lásonovi lže o svých úmyslech, je pokorná, usmívá se, laškuje a dobře hraje na notu lásona-otce i lásona-muže. Médea ve zpracování Šmejkalové a Zembok je hysterická a šílená, ale je zde snaha o práci s několika polohami. Takřka ve všech je Šmejkalová expresívní – ať už posedává nebo pobíhá, mluví nebo křičí – doprovází svá slova výraznou mimikou, gesty i pohyby. Jejím přímým opakem je láson Patrika Děrgela. Ten nedává najevo žádné emoce, byť by se jich v jeho slovech našlo mnoho. Místy je Děrgelův projev jen dobře naučenou recitací. Podivný klid a netečnost působí často nelogicky až rušivě a měl-li to být záměr režisérky, mělo s ním být pracováno důsledněji. Ke konci se herci snad dostává do tváře trochu mimiky a drobné emoce pronikají i do hlasu, ale přesto je jeho působení na jevišti značně nezúčastněné.

Mezi Médeou a lásonem snad působí jakési napětí, ale láson sám není propracovanou postavou (na rozdíl od Médei). Není zřejmé, oč tvůrcům jde – má-li být jen tichým manželem hysterické ženy, který raději mlčí, než aby se hádal, pak měli jeho text výrazněji upravit, aby výsledek nepůsobil jako velký paradox, nebo jeho herecký projev uzemnit ještě výrazněji a vytvořit spíše groteskní postavu. V zásadě jakýkoli jiný přístup by byl lepší než tento neutrální, odříkavý, nedotažený. Šmejkalové Médea nemá ani důstojného protivníka – Kreon nepůsobí jako panovník. Jeho prosté odříkání textu nedokládá, co jej tolik popuzuje na Médee, jaký je jeho vztah k ní. Největším protivníkem Médei tak musí být ona sama. Měl-li to být inscenační záměr, pak byl splněn skoro dokonale. Je-li to jen výsledek nepřesného ujasnění postav, pak zůstal tvůrčí tým v půli cesty.

Další kontrastní dvojicí je právě Kreon Tomáše Vaňka a Aigeus Vuka Čelebiće. Ve vztahu k Médee se každý chová zcela jinak a i jeho demonstrování uchopují oba herci odlišně. Na základě jeho vlastních slov by měl být Kreontův postoj k Médee nadřazený, jasně vymezený a nekompromisní, ale Vaňkův projev je (podobně jako Děrgelův) herecky nevýrazný. V dialogu s Médeou prohrává na celé čáře: své věty odříkává, jako by je četl z povinné literatury a nepůsobí ani sebejistě ani nadřazeně. Aigeus je Médein ochránce, čímž je Čelebićova role zcela vymezena a také úplně jiná než Vaňkova. Panovnickou sebejistotu ale vyzařuje právě on – ať už v držení těla, gestech či slovech. Dokáže klidně rozmlouvat, energicky

zachytit Médeu při jejím pokusu o skok do moře. Herec obdařil svůj krátký výstup v představení takovým charismatem, že jeho postava utkví v hlavě mnohem více, než vychovatel Michala Švarce či posel Václava Šandy. Jejich výstupy svou koncepcí jen doplňují jednání ostatních. Nejsou k žádné postavě v žádném specifickém vztahu.

Chůva, ztvárněná Annou Císařovskou zápasí s faktem, že sice stojí v opozici vůči Médeiným činům, ale díky svému postavení jí cestu nikdy nezkříží. V inscenaci se jí nedostává příliš prostoru, ale její úvodní monolog je plný bolesti, rozčarování a místy i znechucení. Bojuje, protože nám ani nechce sdělit, co se stalo a co bude následovat. Tato povinnost i nechuť učinit úvodní prohlášení, vytváří atmosféru, do které jsme vtaženi, a kde nám pravděpodobně nebude dobře. Její další jednání se odvíjí od úkolu sloužit své paní a od vnitřního nesouhlasu, který musí potlačovat. Za zmínku stojí i péče o dětské herce, které kontaktuje nejenom fyzicky (když děti stojí na lavici, podpírá je), ale i mentálně (stále se na ně dívá a komunikuje s nimi), a proto nedochází k tak častému pocitu, že jsou dětští herci na jevišti ztracení.

Korintské ženy v podání Anny Losové, Pavly Dostálové, Niny Horákové a Zuzany Volavé jsou uskupením, které spolu rozmlouvá a doplňuje se sladěnými pohyby. Nejsou (ani nemohou být) na ničí straně. Nerozhodují o návrzích, které zaznívají nahlas. Spíše jako přítelkyně naslouchají, tiše nesouhlasí a veškeré pochybnosti sdělují pouze jedna druhé nebo publiku. Žádná z hereček se nesnaží upoutávat pozornost ke své osobě, souzní s ostatními a slyší na jejich podněty.

Tvůrčímu týmu se nevyvedla práce s kontrasty, která mohla být výhodným prostředkem, jak umocnit povedený záměr bezčasí. Divák si musí domýšlet a někdy skládat i základní vztahy mezi postavami. Přitom pro navození myšlenky, že toto se může stát kdykoliv nám všem, dobře fungují kostýmy, rozdělená scéna s plakátem, fotografií, videem i hudbou. Tam se dostáváme do rozvrácené rodiny, ve které se podvádí, klame, lže a zabíjí. Ani kamarádky, ani přítel nemohou zabránit krutému konci – psychicky ztýraná žena zničí život sama sobě i svým nejbližším. Zkázu všech má ovšem na svědomí manžel, který svým „dobrým úmyslem“ zbořil život všem – taková normální rodinka.

Euripides: Médea
Premiéra: *7.5.2011 v Divadle DISK*
Psáno z reprízy 5. 10. 2011.
Později byla inscenace výrazně pozměněna.
Překlad: *Václav Renč*
Režie: *Ewa Zembok*
Dramaturgie: *Aneta Špíglová*
Scéna, kostýmy: *Jana Hauskrechtová*
Hudba: *Michal Mihok*
Lightdesign: *Šimon Kočí*
Zvuk: *Jan Veselý*
Produkce: *Zuzana Cajtlerová, Gabriela Nováková, Petr Cibulka*
Hrají: *Kamila Šmejkalová, Patrik Děrgel, Tomáš Vaněk, Vuk Čelebić, Anna Císařovská, Michal Švarc, Václav Šanda, Pavla Dostálová, Nina Horáková, Anna Losová, Zuzana Volavá*

Někdy je těžké rozeznat patos, který je režijním záměrem, od patosu vzniklým z neumětelství herců.

HB

...tak se z Lesa ozývá

Magda Zicháčková

Alexandr Nikolajevič Ostrovskij ve svých dramatických dílech zachycuje společenské i morální problémy carského Ruska, divadelní hra Les není výjimkou. Vidíme uzavřenou, neproniknutelnou skupinu postav, která si chce žít sama pro sebe, podle svých pravidel a bez ohledu na druhé. Střetávají se v lese a každá z nich tam přichází s nějakým záměrem, který chce uskutečnit. Přetvářka jim má sloužit k tomu, aby ostatní jejich úmysl neprohlédli. Toto téma inscenátoři umocnili užitím skladby hudební skupiny The Doors *People are strange*. Je zřejmé, že tato skladba je v inscenaci ústřední scénickou hudbou právě pro svůj obsah: „People are strange when you‘re a stranger, faces look ugly when you‘re alone...“.

Na statku Raisy Gurmyžské se potkávají typičtí zástupci různých společenských vrstev. Ať už je to obchodník nebo herec, všichni skrývají své pravé já, podléhají přetvářce, která je však pro přežití nevyhnutelná. Les Gurmyžské začíná řídnout. Postarší vdova potřebuje peníze, tak části svého lesa postupně odprodává chamtivému obchodníkovi Vosmibratovovi. Do komplikované vztahové situace, která na statku vyvstává, přicházejí dva herci – kolegové Gennadij Nešťastlivec a Arkadij Šťastlivec. Oba vidí možnost snadného výdělku, a to díky příbuzenskému vztahu mezi Nešťastlivcem a Gurmyžskou. Kvůli utajení svého povolání se Nešťastlivec začne přetvařovat a vystupovat jako úctyhodný pán. Tragéd a komik, Nešťastlivec a Šťastlivec jsou kočovní herci putující krajinou za svým snem stát se slavnými a uznávanými divadelními herci. Představitelé ústřední dvojice „kolegů“ Vuk G. Čelebić a Patrik Děrgel jsou skvěle sehranou dvojicí. Již při prvním jejich společném výstupu je zřejmé, že budou hlavními tahouny inscenace. Zejména pak Čelebićův záměrně tragický patos Nešťastlivce se díky nepřirozeně nasazené melodii hlasu dostává až ke komickým polohám. Velice dobře a s lehkostí zvládá přechody mezi tím, kdy jeho postava mluví sama za sebe a kdy za ni mluví herecká profese Nešťastlivce. Šlechetná velkorysost je Čelebićem dokreslována za pomoci napjatého držení těla i strojené deklamační mluvy. Děrgelův Šťastlivec je přesným opakem – jeho tělo je za každých okolností uvolněné a řeč plyne tak, jak si Šťastlivec usmyslí. Jeho groteskní škleb, který pravidelně následuje po každé jeho rádoby vtipné narážce či komentáři, se stává mimo to i jakýmsi hořkým nádechem osamění tohoto člověka. Tímto způsobem Děrgel pomalu vykresluje postavu smutného a nedoceněného komika, jenž se nedívá na svět a na lidi v něm tak naivně jako dobro-hloupý Nešťastlivec.

Dramaturgyně Markéta Machačíková text hry výrazně zkrátila a místy upravila. Z režijně-dramaturgického řešení se ale vytratila uvěřitelnost a zejména pak síla některých vztahů mezi postavami. Konkrétněji je tomu tak ve vztahu mezi Axjušou a Petrem, který je zde v zásadě

chladný a tím tedy i nevýrazný, chybí mu jakási linka emocí, která by vztah nějakým způsobem postupně gradovala.

Neustálá přetvářka a proměňování pomyslných masek se objevuje u všech postav. V této společnosti obelhává každý každého. Vztahy jsou pokřivené jak v rodině, tak i mezi sousedy. Les jako metafora značící nepropustnou, chladnou a nepřejícnou společnost. Změní-li se složení konverzačního hloučku, mění se tak i chování a postoje přítomných. Ať už je to Vosmibratov (Michal Švarc), Karp (Václav Šanda) nebo Axjuša (Pavla Dostálová) - všichni se přetvařují jen proto, aby se začlenili a byli součástí lesa. Stejně tak neupřímná je i majitelka statku vdova Raisa Gurmyžská (Anna Losová). Ztvárnění starší ženy byl pro herečku úkol nelehký, obvykle je režiséry do této role obsazována herečka věkově starší a vyzrálejší. Gurmyžská je postava manipulující, proto jsem u Losové postrádala potřebnou dominanci. S hlasem pak herečka pracuje velmi násilně, místy až nepříjemně; přitom v koketní konverzaci s Bulanovem je její hlas klidný a přirozený. Iluze mládí je dokreslována svatebními růžovo-bílými krajkovými šaty s vlečkou, pro které by se dalo trefně užít označení „stará-mladá“. I u jiných postav se pomocí kostýmů dává najevo zařazení a postavení ve společnosti. Chudí a nemajetní ve svém šatníku vždy něco postrádají, ať už je to košile nebo ponožky (Petr, Šťastlivec) a ti, kteří jsou na tom lépe, raději dodržují určité konvence diktované dobou, jen aby náhodou nevybočovali z lesa, tedy ze společnosti ven (Papučkinová, Bodajevová a Milonovová).

Před diváky se povětšinou rozprostírá obnažená scéna. Na zadních černých stěnách jeviště jsou bílou křídou nakreslené čáry, přičemž některé z nich jsou přeškrtnuté. S tímto zajímavým režijním nápadem se pracuje v počítání odprodaného lesa Gurmyžské. Postačí jeden tah Vosmibratovovou křídou k tomu, aby znázornil pokácení pomyslné části lesa, kterou mu statkářka prodala. Další způsob, jak na jevišti vypodobnit les, vyřešili scénografové Jozef Hugo Čačko a Radka Josková zavěšením růžových odpadních rour-kmenů vysoko nad jeviště. Růžové roury svou barvou neustále přitahují divákovu pozornost. Les visí jako určitá hrozba ve vzduchoprázdnu, a je tedy stále přítomen. Odpadní roury zrcadlí to, co je uvnitř oné společnosti. Zvenku se může zdát růžová, přesto v nitru hnije jako obsah nacházející se v rourách. Závěrečným pomalým spuštěním zavěšených růžových „kmenů“ dolů k zemi tvůrci umocňují pocit nepropustnosti lesa. V inscenaci se velmi často pracuje s propadlem – jeho plošina se používá v obou směrech. Při vysunutí vzhůru funguje nejčastěji jako jeviště, na kterém mimo jiné sehraje Nešťastlivec jednu ze svých životních rolí. Během oné situace, ve které Nešťastlivec přinutí Vosmibratova vrátit ukradené peníze, ostatní přítomní sedí na židlích a sledují je, jako by se před nimi odehrával skutečný divadelní výstup; tento pocit umocňuje i jejich následný potlesk. Plošina, která je v závěru vysunuta vysoko nad úroveň země, demonstrativně dokresluje pozici oné lepší společnosti, která se na ní v ten okamžik vyskytuje, čímž celá inscenace vyvrcholí k závěrečnému Nešťastlivcovu proslovu. V něm pak Nešťastlivec sobeckou a chamtivou společnost své tety odmítá a nechce žít takový život jako oni. Mimo to plošina sjíždí i dolů, kde se v jednom z případů vytvoří bazén, v němž se pak herci koupou tak přesvědčivě, až z toho divák může nabýt dojmu, že je v něm skutečná voda. Tato divadelní situace je jednou z nejpovedenějších. A to nejenom díky předváděným vodním hrátkám a plavání, ale i pro roztomilé a neohrabané flirtování a škádlení postarší statkářky Gurmyžské s mladičkým nepříliš chytrým Alexejem Bulanovem, který se v bazénu stává díky Tomášovi Vaňkovi až překvapivě chlípným.

Všem, kteří se na inscenaci podíleli, se cesta lesem zkomplikovala a nechybělo málo, aby se ztratili. Proto nemohu opomenout fakt, že během zkoušení došlo ke změně režiséra. Zřejmě právě díky kolektivní režii nese inscenace určité známky neucelenosti v interpretaci postav a režijním konceptu. Pokud by podobná komplikace nastala v profesionálním divadle, bylo by možné inscenaci

s novým režisérem přezkoušet. V DISKu ale čas kvapí a prostor vyhrazený ke zkoušení se s ohledem na jiné absolventské inscenace prodloužit nedá. I přesto se absolventům podařilo inscenaci dozkoušet do výsledného tvaru, který bude s každou další reprízou jistě lepší.

Alexandr Nikolajevič Ostrovskij: Les
Premiéra 29. září 2011 v Divadle DISK
Psáno z reprízy ze dne 4. října 2011 v Divadle DISK
Překlad: *Leoš Suchařípa*
Úprava textu: *Robo Kočan, Markéta Machačíková*
Režie: *kolektiv*
Pedagogické vedení: *Daniel Hrbek*
Dramaturgie: *Markéta Machačíková*
Scéna a kostýmy:
Jozef Hugo Čačko, Radka Joskova
Produkce: *Petra Kašparová, Marie Kolářová, Alžběta Šercl ová*
Hrají: *Anna Losová, Vuk G. Čelebić, Patrik Děrgel, Pavla Dostálová, Tomáš Vaněk, Zuzana Volavá, Václav Šanda, Anna Císařovská, Nina Horáková, Kamila Šmejkalová, Michal Švarc, Petr Besta j.h.**

*(*student 3. ročníku herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku)*

Ať už Superman přesvědčoval čtenáře, aby podporovali Červený kříž, nebo Jerieho a Matějíčkův kreslený dobrovolník ukazoval, jak lze ve službách organizace Člověk v tísni dělat zázraky, vždycky šlo o stejný princip: superhrdina nabízel obyčejným smrtelníkům možnost osobně vykonat záslužný čin. Neziskovky stejně jako tradiční komiksy vyjadřují ideální stav společnosti. Je však otázkou, jak moc se japonští otaku odlišují od většiny obyvatel téhle planety – kde kdo žije jen v představách o světě, který ho obklopuje, věří v hrdiny v podobě neziskových organizací, politiků, či (dosaď si svého superhrdinu), spoléhá na ně, a má tak pramalé povědomí o skutečném dění a stavu věcí.

PP

Antická tragédia v Európskej únii

Margareta Cvečková

Problém dnešného Grécka tesne pred štátnym bankrotom a záchranného kolesa v podobe e-valu už niekoľko mesiacov neopúšťa stránky novín, televízne a internetové spravodajstvo a diskusie. Koniec koncov, na Slovensku kvôli tomu padla vláda. Zodpovedným je Richard Sulík, zakladateľ pravicovo-liberálnej strany Sloboda a Solidarita a už bývalý predseda Národnej rady SR. Sulík a jeho strana odmietli podporiť účasť Slovenska na eurovale a vláda Ivety Radičovej stratila dôveru. Je právom euroskeptikov i eurooptimistov vnímať Richarda Sulíka a/ ako hrdinu, ktorý si stál za názorom alebo b/ ako vyvrheľa, ktorý má všetko na svedomí. Z divadelnohistorického pohľadu by mohla byť zaujímavou celková štruktúra tejto európskej politickej a ekonomickej (nedivadelnej) tragédie.

Politiku môžeme nazvať mytologickým systémom samým o sebe – Roland Barthes by snáď súhlasil. Politici, sprava či zľava, okolo seba vytvárajú spletité príbehy, báje, odvolávajú sa na svoje hrdinské činy pre dobro celého ľudského spoločenstva a stavajú sa do pozície ochrancov, bez ktorých by naše životy boli bezvýznamné a naše hlasy nevypočuté. Prinášajú do nášho sveta poriadok a systém. Brusel, ale aj politické štruktúry Západu sa v posledných rokoch nebadane zmenili na antický Olymp, z ktorého nám, občanom, Únia zosiela zákony, stanovy, normy a iné zásadne smerodajné informácie. Vzťah medzi Európskou úniou a menšími, postsocialistickými krajinami nášho typu začína nadobúdať obrysy antickej drámy. Je vzťahom vyšších síl a obyčajného človeka, v ktorom by sme mohli začať tematizovať otázku slobodnej vôle a osudovej nevyhnutnosti.

Do tohto konceptu zapadá Richard Sulík ako Euripidov hrdina, ktorý spochybnil božskú, ergo európsku prozreteľnosť. Únia momentálne zápasí s najväčším zadĺžením od druhej svetovej vojny a euroskeptici á la Sulík naplno pociťujú krízu tak, ako Euripidovi súčasníci zažívali krízu v dôsledku nekončiacich peloponézskych vojen. Politici Európskej únie pripomínajú svojhlavých, egocentrických antických bohov a v dnešnom svete už akosi nevládne osudová nutnosť Ananké, ale slepá náhoda Tyché v nerozhodnej snahe zachraňovať banky (aj svoje politické životy) pred dramatickým krachom.

Richard Sulík sa teda rozhodol ísť proti bohom, narušiť zdanlivú rovnováhu svojou hybris a hlasovať proti eurovalu. Stal sa tak ešte kontroverznejším politikom ako doposiaľ bol. Na domácej pôde je poniektorými odmietaný a hanený, lebo zapríčinil pád dobrej „modrej“ vlády. Vonku je často chválený, pretože neustúpil a neprispôsobil sa väčšinovému názoru, aby ulahodil Bruselu. Cena? Chaos na domácej politickej scéne a neodvratný návrat Ficovej strany po predčasných voľbách.

Otázne je, či možno takéto hrdinské vystúpenie a zásadovosť pozitívne hodnotiť aj v merítku širšieho – pateticky povedané – historického dopadu alebo ho prijať ako, na Slovensku aj v Európe, málo vídaný krok strany a jednotlivca v morálnom (politickom, programovom, predvolebnom...) súlade so svojím presvedčením. Ostáva však „dramatickým paradoxom“ súčasnej európskej, a západnej reality vôbec, že zachraňovaním „zadkov“ bankám zachraňujeme sami seba, a že zachraňujeme krajinu, ktorá položila základy celej európskej kultúry.

Vylezte ze své nory, pane Jezevec

Zuzana Burianová

Pan Jezevec žije v poklidu ve své noře a sní si o lepším životě. Životě, který by byl plný umění, životě, který by byl plný divadla. Po nocích se při svitu svíček učí Cyranovy monology, protože kdo jiný by byl podobnější jezevci s dlouhým čumáčkem? Vždyť přece každý ví, že: „velký nos velkého ducha značí!" A tak začíná pouť Pana Jezevce nejenom za štěstím, ale především za jeho velkým snem stát se hercem.

Martin Máj a Karel Czech, scénáristé, režiséři filmu a především výtvarníci, dokázali naivním způsobem vyjádřit základní problémy člověka, který po něčem touží. Člověka, který nechce žít jenom ve stereotypu honby za materiálními věcmi, za potravou. Celý příběh je rozdělen do dvou světů. První je lidský, druhý zvířecí. Lidský svět je pro zvířátka v lese tajemný a nedostupný. Tento fakt se ve filmu nejvíce znázorňuje v okamžiku, kdy se Pan Jezevec setkává s houbaři, skutečnými lidmi - herci, z nichž vidí pouze jejich rozmazané nohy. Zato obyvatelé lesa jsou každý originál. Každý má díky práci vodičů loutek svou jedinečnou zvířecí chůzi. To je podpořeno dokonalou mimikou loutek. Žvýkání, pohybování pusou, zívání, přivírání očí. Malé detaily, které ale vytvořily iluzi skutečného lesního života.

Film Pan Jezevec měl premiéru 8. listopadu v divadle DISK. Výběr místa se zdá na první pohled poněkud zvláštní. Důvodů, proč tvůrci vybrali právě tento prostor, může být několik. Ať už ale byly pohnutky jakékoliv, faktem zůstává, že téma filmu je veskrze divadelní. A právě prostor DISKu podpořil celkovou atmosféru a dodával premiéře cosi navíc. Vždyť kde jinde se řeší otázka cílů a snů začínajícího umělce? A právě tento umělec, Pan Jezevec, se všude kolem sebe setkává s absolutním nepochopením. Nejenom u lidských návštěvníků lesa, kteří chtějí, aby hrál něco veselejšího, co by je mohlo pobavit, ale i u zvířátek, kamarádů. Nikdo z nich nevěří jeho snům, považují jej za šaška, který si jenom hraje a nepracuje. Protože pracovat znamená automaticky vykonávat činnosti, které toho dotyčného nebaví, nudí ho, někdy i znechucují, ale je to zkrátka povinnost. Jinak to přeci nejde. Nejde žít, jde jenom přežívat. Ještě že je tu alespoň Jelen se svým Krmítkem, kde si všichni po náročném dni mohou odpočinout a pobavit se o nesmyslech, zasmát se otřepaným vtipům a psychicky se připravit na další z mnoha nudných dní ještě nudnějšího života.

Pan Jezevec se snaží naplnit tuto prázdnotu všedních dní po svém. Rád by byl hercem, hrdinou, který od-

hazuje svůj širák v dál. Jeho otec, starý pan Jezevec měl kdysi podobný sen. A i když ho všichni odrazovali od složité cesty přes dálnici, odkud se ještě nikdo živý nevrátil, vydal se plnit si přání. Svému synovi zanechal jenom tajemný vzkaz ze světa lidí. To ještě více přesvědčilo mladého Jezevce o tom, že jeho život bez divadla prostě nemá smysl. I když se pokoušel být jako všichni ostatní, i když zničil úplně všechno, co ho s divadlem spojovalo, přesto se nemohl vzdát touhy jednou hrát celého Cyrana před publikem, které umění skutečně rozumí.

Posledním pokusem patřit do světa zvířat bylo krátké představení, na které pozval pár svých kamarádů. Celou noc se ve své noře učil monolog, věnoval tomu všechnu svou energii a sílu. V den D. netrpělivě za oponou šmíroval publikum, poslouchal, o čem se baví, kolik jich přišlo, jestli se těší tak, jako se těší on sám. Opona se otevírá, herec vchází na jeviště a vydává ze sebe úplně všechno, co jenom jezevec ze sebe může vydat. Nevnímá diváky, kteří si povídají, nevnímá ani hlasité zívání. Teď je ve svém vysněném světě, kde je všechno podle jeho představ. On je hrdina. Poslední nádech, poslední věta, poklona a... Potlesk? Nikdo nepochopil Cyrana, nikdo nepochopil Jezevce. Všechno úsilí bylo zbytečné. Diváci odchází pít a baví se o každodenních problémech. Představení je zapomenuto. A tak zbývají dvě možnosti. Buď Jezevec navždy zapomene na svůj sen a bude přežívat jako všichni ostatní, nebo překročí hranici mezi světem zvířat a světem lidí. A protože Pan Jezevec ví, že honba za potravou je důležitá, ale že důležitější je potrava duchovní, vydá se cestou druhou. Co na tom, že vás všichni odrazují, co na tom, že se zdá nemožné uskutečnit vlastní přání. Možná se přeci jen najde nějaký způsob, jak svůj život naplnit smyslem. A proto vylezte ze své nory, pane Jezevec, a zvolte si nejpohodlnější cestu směr splnění svých snů.

Nová dráma = nepoúčať, neprívlastkovať, neohurovať.

LL

Aké nároky má náročný divák?

GC

Deváté umění

Pavlína Pacáková

Nebojím se označit komiks za „dokonalé médium“. Ano. Dokonalé. Přejímá totiž „to nejlepší“ z výtvarného umění i literatury, a zároveň (na rozdíl třeba od filmu či animace) podstatně více práce nechává na čtenáři, tedy dává více prostoru jeho vlastní představivosti. Jak uvedl McCloud ve svém komiksu o komiksu[1]: „Zabít někoho mezi dvěma panely, to znamená, odsoudit ho k tisíci smrtí.“ Co se totiž odehrává ve škarpě[2], si každý čtenář domýšlí sám. Pokud první políčko naznačuje ruku s nožem a druhé odhaluje mrtvé tělo, existuje nekonečné množství představ o tom, co se stalo. Jistěže stejnými možnostmi disponuje filmový střih, nicméně komiks s tímto principem pracuje v mnohem větší míře.

BEZ HRANIC

Nejen autor komiksu vám může v rámci jediného políčka nastínit pohled na panorama starých továren, vyjádřit roční období, denní dobu i počasí, umístit na požadované místo postavu a kromě výrazu či pohybu ji oživit ještě myšlenkou. Ale jen autor komiksu má takových polí k dispozici celou sérii, a tím možnosti jeho vyjádření zdaleka nekončí! Hlavní výhodou seriálových obrázků je jejich jedinečný jazyk. Nejde o *kombinaci* obrazu a slov, ale o jejich *propojení* (samozřejmě se setkáme i s komiksy, které se stejně jako ty první obejdou zcela beze slov). Vzniká tak nový jazyk, jehož výpověď ovlivňuje celá řada okolností, z nichž autoři (výtvarník a scénárista, nebo oba dva v jedné osobě) volí, jaká bude forma výtvarného vyjádření, barvy, velikost polí a jejich organizace na stránce, jazyk textu, typ a formát písma, volba umístění textu (do bublin, do pozadí, do obrázku, či jako popisek komentující pole) a konečně i typ a velikost papíru, na kterém se sekvence nachází, případně médium, které ji zprostředkovává (noviny, internet, komiksová knížka, ale i stěny galerie atd.). Komiks v podstatě nezná hranic, jde o médium, které není ničím limitované (díky internetu skutečně vůbec ničím).

OD VÝŠIVKY K BUBLINÁM

Jedny z prvních sekvencí obrázků, které při čtení ve stanoveném pořadí odhalují příběh, najdeme na francouzské výšivce ze začátku dvanáctého století, označované jako *Tapiserie z Bayeux*. Jde o půl metru širokou a sedmdesát metrů dlouhou (!) vyšívanou tkaninu, která z leva doprava

[1]Scott McCloud, vlastním jménem Scott McLeod, čtyřnásobný držitel Eisnerovy a Harveyovy ceny, vydal v roce 1993 knihu Jak rozumět komiksu. Jde o čtenářsky přístupné analytické dílo o komiksu, vhodné jak pro autory obrázkových seriálů, tak jejich fanoušky. Zábavná forma však neubírá odborné hodnotě publikace. McCloud navrhuje svou definici komiksu, a věnuje se jeho jednotlivým složkám – např. jakým způsobem komiks pracuje s časem apod.
McCloud, S., Jak rozumět komiksu, Brno: BB/art s.r.o. ve spolupráci s nakl. Jiří Buchal, 2008, str. 69.
[2]Termín škarpa označuje prostor mezi dvěma panely. To, jak s tímto prostorem autor nakládá, je samo o sobě významotvorné. Rozšíření tohoto prostoru může například znamenat delší časovou odmlku atp.

zachycuje, jak Normané dobývali od roku 1066 Anglii. McCloud ale našel podobného předchůdce tohoto média už ve starověkém Egyptě. Je logické, že sled obrázků je odpradávna univerzálním způsobem vyjádření, které je nezávisle na rodném jazyce či gramotnosti čtenáře stejně výmluvné pro všechny. Přestože žijeme v době, kdy je v Evropě gramotnost obyvatel považována za samozřejmost, stále se uchylujeme k sekvencím piktogramů, které nesou třeba návod na umístění papírového chrániče na prkýnko veřejné toalety. Kromě toho, že taková sekvence promlouvá ke všem národnostem, je předání informace navíc rychlejší a bezpochyby snazší. Netřeba složitě popisovat, který konec umístit kam, prostě to vidíte. A to je další silná stránka komiksu – díky této rychlosti sdělení může pracovat stejně jako film s momentem překvapení, dokáže šokovat.

Rudolf Töpffer od sebe v polovině devatenáctého století jako první oddělil jednotlivé obrázky, ale především začal políčka doplňovat textem. A jsme v podstatě u komiksu, tak jak jej známe dnes. Text přímo v obrázku – konkrétně na tričku postavy – se poprvé objevil ve stripu Richarda Outcalta *The Yellow Kid* (*Žluté dítě*), brzy nato přišly textové bubliny, znázorňující mluvené slovo, a obláčkové bubliny pro myšlenky. Rudolph Dirks se zasloužil o popularizaci symbolů vyjadřujících běh (prašné obláčky za patami) nebo bolest (hvězdičky kolem hlavy).

OD BUBLIN K UMĚNÍ

Kam se komiks v průběhu (stovek) let vyvinul, vystihl Tomáš Hibi Matějíček v příspěvku *Komiks jako moderní médium*: „...v případě komiksového románu kresba stále plní poněkud servisní roli – děj musí kvůli epičtějšímu rozsahu odsýpat, a od kresby se tedy vyžaduje především přehlednost a sdělnost. Zato menší formáty umožňují výtvarníkům více experimentovat – v maximální touze po komplexnosti a intenzitě čtenářského zážitku sahají i po daleko odvážnějších technikách. Na jedné straně se využívají v mnohem pracnější, „klasické“ malbě – ať už v poloze fotorealistické, jako Alex Ross, nebo naopak sytě expresivní, jako Bill Sienkiewicz, Simon Bisley nebo Ted McKeever – na straně druhé se pak nebojí na své stránky umisťovat nejrůznější koláže i asambláže, resamplovat fotografie a využívat naplno digitálních deformací (např. Dave McKean). Protiváhu čtenářsky podbízivým komerčním projektům (doprovodné komiksové příběhy jsou už etablovanou součástí filmových propagačních a merchandisingových kampaní) tak tvoří autorské komiksy, kterým jde především o osobitost – o sdělování a sdílení příběhů, o původnost výtvarného vyjádření. Na rozdíl od filmu (...) „němý“ komiks nepředstavuje nějaký anachronismus, ale naopak jeden z vrcholných tvůrčích projevů.“

OD SEKVENCE K SEQENCI

Vývoj českého komiksu před revolucí byl z důvodů, které si dokáže každý domyslet, značně narušený: „Čtyřicet let nezájmu a ostrakizace zahraničního a prorežimní omezování domácího komiksu zúžily nástroje autorského vyjádření i čtenářská očekávání do několika stereotypů... Po roce 1989 pak autoři, vydavatelé i čtenáři s překvapením zjišťovali, co vlastně komiks může být, co umí a neumí. S plus minus pětiletou periodou se objevovaly vlny nadšeného vydávání a stejně intenzivní skepse; až přelom tisíciletí u nás znamenal jakž takž ustálený trh, a tedy možnost vlastních publikací a pravidelný přísun zahraniční produkce.“[3] Matějíček v rozhovoru s Alenou Oswaldovou[4] rozděluje porevoluční vývoj českého komiksu do tří vln. V první vzniklo mnoho projektů, které však byly poznamenány minimálními zkušenostmi nakladatelů, a neměly dlouhého trvání (mezi ně patří na-

[3] *Matějíček, T., Komiks jako moderní médium, in 19 – 20 LABYRINT REVUE, Praha: Společnost Labyrint – Via vestra, 2006, str. 252 – 253.*
[4] *Citované dílo, str. 252.*

příklad Kometa – periodikum, které vycházelo od roku 1989 do roku 1992, a našli bychom v něm velké množství kvalitních autorů, mezi nimi třeba Mr. Sweet Bohumila Fencla). Za počátek druhé vlny označuje rok 1995, kdy narůstal počet stripů v novinách, produkce nakladatelství CREW, Barlow a Julit, časopis Origami a byly vydány komiksy *Sin City* a *Maus*. Ani ta však podle něj nebyla tak docela úspěšná. Třetí vlna kromě CRWe zahrnuje i nakladatelství Mot, Calibre/Comics Centrum a BB art, objevily se první výstavy a do produkce komiksů se pustila i „nekomiksová" nakladatelství. Během tohoto procesu přibývalo překladové produkce, rozvíjel se trh a čtenářská obec komiksů a samozřejmě se rozvíjela i kritická obec. Dlouho byl domovem prvních komiksů pouze internet a komiksové blogy, postupně se ale vyvíjely specializované magazíny Pot, Aargh!, Zkrat, Bedeman (které začaly přinášet nové neznámé autory – tzv. Generaci nula) a kromě specializovaných obchodů se komiks začal objevovat i v běžných knihkupectvích, nebo dokonce třeba v síti prodejen Relay. Za účelem jakéhosi „obrození českého komiksu" vzniklo také občanské sdružení SEQENCE, jehož cílem bylo (a stále je) obhájit u nás komiks jakožto samostatné umění a všemožně jej podporovat a popularizovat.

GENERACE NULA

V roce 2007 jsme se mohli setkat s výstavou *Generace nula – nová vlna českého a slovenského komiksu*. Jen v antologii *Generace nula*[5], která je jakýmsi vyústěním této výstavy, najdeme téměř všechny formy, které Matějíček popsal v uvedené citaci ze článku *Moderní komiks*. A to jde jen o zlomek produkce vybraných autorů, nemluvě o dalších, kteří se do souboru „nevešli"! S fotografií pracuje TOY_BOX (mimochodem autorka grafického designu tohoto časopisu), jednoduchou kresbu, založenou právě na neuvěřitelných (bramborovitých) postavičkách zastupuje Jaromír Plachý, Karel Jerie rozehrává hru, ve které ukazuje čtenáři na jednom osudu hned osm možností výtvarného uchopení příběhu, osm stylů, vývojových etap komiksu, nechybí černobílé plochy Aloise Nebela, ani legendární hrdina-nehrdina *Voleman* Jiřího Gruse.

Český komiks se stále rozvíjí, jako médium i jako umělecká forma. KOMIKSfest!, který letos oslavil šesté narozeniny, je dalším důkazem. V rámci letošního KOMIKSfest!u je mimo jiných expozic naposledy uvedena také výstava *Umění komiksu, komiksovost umění* kurátorů Evy Janáčové a Radima Kopáče. Poprvé byla otevřena před dvěma lety v Českém centru ve Varšavě a od té doby se objevila v šesti různých městech a zemích. Expozice je zaměřená na ty oblasti, v nichž se komiks setkává a vzájemně ovlivňuje s výtvarným uměním. V malém výstavním prostoru českého centra najdeme práce několika autorů, kteří významně přispěli k vývoji i popularitě českého komiksu. Je to především *Alois Nebel* dua Rudiš + Jaromír 99, *Anna chce skočit* Lucie Lomové, *Voleman* Jiřího Gruse a *Monstrkabaret Freda Brunolda* Vojtěcha Maška a Džiana Babana či dílo Karla Jerie. Výstava představuje například výtvarnou stránku projektů, u nichž zná čtenář jen jejich výslednou podobu po digitalizaci: nabízí srovnání originálního obrázku s jeho podobou po počítačové úpravě. Za černobílými plochami nádražáka Aloise Nebela tak odhalí tahy fixou jeho tvůrců, za *Divochy* Lucie Lomové precizní práci s tuší, nebo jemnost její kresby na začátku tvorby komiksu *Anna chce skočit*. Nikdo nemůže pochybovat o tom, že komiks je svébytným uměním, když vidí oleje na plátně Karla Jerie. Obvykle si při čtení komiksu neuvědomujeme, kolik práce stálo za jednotlivými poli, nemůžeme tušit, jaký je jejich originální rozměr. Není zase tak velký rozdíl mezi výmluvností Jerieho *Démonů z Areza* a Bolfova *Školního dvora s auty*. Jakkoliv Bolfův projev plátnem začíná a končí, zatímco

[5]*Rozhovor pochází z bakalářské práce Aleny Oswaldové Mytologické prvky v komiksu, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, Praha 2005. Najdete jej také na adrese < http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1225>.*

Jerie s ním nadále pracuje v dalších sekvencích, vybraná Bolfova plátna (kombinace užití oleje, vosku a tuše) mají stejný potenciál pro tvorbu příběhu. Bolfovo děvčátko na školním dvoře, svírající v náručí hlavu podivného tvorečka – snad pudlíka (tolik typického pro Bolfovy obrazy) by stejně snadno mohlo být jedním z polí. Konec konců v Bolfově tvorbě lze vysledovat určité charaktery, které na jeho dílech opakovaně vystupují. Mnoho jeho obrazů s komiksovými políčky sdílí právě příběhovou nabitost, sdělnost a především atmosféru. Podobně je tomu pak u cyklu *Betlémů* Martina Velíška či pastelkových *Netopýrů* Petra Nikla. Zkrátka výstava zajímavě na velmi malém prostoru a dílech deseti českých umělců nabízí polohy komiksu jako obrazu a naopak, a tedy podtrhuje blízkost těchto dvou uměn.

Expozici tentokráte doplňuje ještě interaktivní projekt *Vražda v přístavu*, na kterém spolupracovali Martina Lukášová a Karel Jerie, a nadále jej dotvářejí další návštěvníci. Jerie s Lukášovou na stěnách jedné z místností Českého centra Praha načrtli jednoduchý příběh. Terénní baterka Schimanski a počítačová myš pan Kalous ožívají a stávají se vyšetřovateli vraždy. Projekt spojuje Jerieho nezaměnitelný výtvarný rukopis a fotografie a koláže Lukášové. Návštěvníka pak na stěnách čeká několik úkolů. Kromě vyřešení přiložených bludišť, či hádání osobností detektivů je divák vybízen také k dokreslení lodí do přístavu, piv na lístek v hospodě či výběr konce příběhu. S každým, kdo se zapojí, přibývá kreseb na stěnách. Bylo by možné říct, že jde spíš o úkoly pro děti, ale neapeluje komiks (jakéhokoli druhu, snad s výjimkou těch erotických) právě na naše dětské já, které si chce hrát a oplývá bujnou fantazií? Nelze se divit, že v Japonsku se stávají sociálním problémem *manga otaku*, tedy mladí lidé, kteří se uzavírají do nekonečně pestrých světů vytvořených autory komiksů.

Vzhledem k tomu, že v tomto čísle najdete recenzi filmů *Alois Nebel* a *Jezevec*, bylo by zřejmě na místě věnovat se spíše české animaci, její bohaté historii a současným podobám. *Alois Nebel* je však především neodmyslitelnou součástí české komiksové scény. Ne všichni filmoví diváci si našli cestu k původní předloze a to je škoda. Český komiks je dnes rovnocenným partnerem „ostatním osmi uměnám“, stal se inspirací k několika inscenacím, dostal se na plátno, čeští autoři se prosadili v zahraničí a nechybí mu ani teoretická reflexe[6]. Máme být na co pyšní.

[6]*Prokůpek, T., Generace nula: Česká komiks 2000 - 2010, Praha: nakladatelství Plus, 2010.*

Autorské, alternativne, kolektívne...To naozaj tomu dnešnému divadlu stačí?

EK

Mlhavý příběh Aloise Nebela

Klára Fleyberková

„Mám rád sobotní šichty, denní i noční. V sobotu je klid. Žádné dělnické vlaky ani haranti do škol." - vůbec první slova Aloise Nebela. „Pronesl" je roku 2003 prostřednictvím komiksu Jaroslava Rudiše a Jaromíra 99. A v dalších dvou dílech trilogie toho Nebel, nejen o sobě, odvyprávěl ještě mnoho. O dva roky později udělal svůj první pohyb - v Činoherním studiu pod režijním vedením Natálie Deákové[1]. Uplynulo dalších šest let a Alois Nebel vstoupil i na filmové plátno...

Premiéře filmu předcházela velkolepá propagace na všech frontách. Zadumaná tvář Miroslava Krobota hleděla z plakátů i obřích billboardů, v nejrůznějších televizních studiích autoři zodpovídali širokosáhlé otázky a z rádií se linul sametový hlas Václava Neckáře v titulní písni k filmu. Vše zkrátka nasvědčovalo tomu, že Alois Nebel má být naplněním onoho oprýskaného hesla - filmová událost roku.

Jeho exkluzivita spočívala především v novátorské technice animace zvané rotoskopie. Novátorská je ale patrně především v našich končinách, ve skutečnosti se totiž jedná o „novinku" starou téměř sto let. Roku 1915 ji poprvé představil Max Fleischer, když natočil filmový záznam, který posléze políčko po políčku překresloval a stvořil tak animovaný klip. Od té doby byla používána jako vcelku běžná pomůcka při tvorbě animací. Celovečerní film vyrobený touto technikou vznikl v dílně Walta Disneyho již v roce 1937. To ještě Alois Nebel na světě nebyl.

Faktem ovšem zůstává, že je rotoskopie nejen užitečná, nýbrž i vcelku působivá. Jde totiž o jeden ze způsobů, jak přetvořit živou hereckou akci v animovaný film. Ovšem pouze za předpokladu, že je k dispozici dostatek lidí, již tuto techniku ovládají, a značné množství financí. Pokud se podaří obě podmínky splnit, jedinou nutností je pak co nejhojnější počet diváctva. Ona masivní propagace je tedy jistě namístě, zároveň ale vzbuzuje vysoká očekávání. Teď, pár měsíců po premiéře je už možné diskutovat, zda Alois Nebel očekávání splnil.

Z možností rotoskopie chtěl debutující režisér Tomáš Luňák evidentně vytěžit maximum. Některé záběry jsou animovány jen zčásti a v určitých místech jimi „prosvítá" hraný podklad. To divákovi neustále připomíná, že nejde o zcela běžné techniky animace. Tato dvojakost také vytváří nové kvality, například v případě zachování původní struktury dlažby či povrchu oprýskaných dveří. Některé

[1]*Premiéra dne 25.3.2005.*

„nepřekreslené“ detaily mohou ovšem místy rušit celistvost obrazu, zvláště pak jsou-li při dvou záběrech téže místnosti animovány pokaždé detaily jiné.
Rotoskopie je ale přínosná především pro animaci postav, čehož si byli tvůrci dobře vědomi a obsadili svůj film samými zvučnými jmény. (A tak i animovaného muže, který je po celou dobu němý, hraje Karel Roden.) Aloise Nebela ztvárnil již zmíněný Miroslav Krobot, což byl dobrý tah vzhledem ke Krobotovým výrazným rysům a úsporné mimice; jeho podoba i výraz jsou tak snadno zachytitelné.
Jenže právě Krobotovo osobité herectví Nebela kompletně odvádí od jeho „papírového“ předobrazu. Ten, kdo zná nádražáka Aloise z komiksu, zřejmě na plátně uvidí někoho naprosto odlišného. Původní Nebel je tak trochu hrabalovský užvaněnec, ten Krobotův je naopak mlčenlivý muž, z něhož sálá takřka hmatatelný smutek a prázdnota. Těžko soudit, zda byl pro titulní roli zvolen Krobot mimo jiné právě pro své minimalistické herectví či zda naopak on jistým způsobem ovlivnil tempo celého filmu. Tak nebo tak v celkově ponuré atmosféře jeho styl funguje.
Animovat herce, kteří s mimikou pracují výrazněji, byl bezpochyby náročnější úkol a na některých epizodních rolích se to neblaze podepsalo. Místy se zdá, jako by zvláštně „pluli“ prostorem a jejich tváře jsou při pohybu mírně deformované. Naopak statické postavy působí jako krásné ponuré obrazy a záběry krajiny bičované deštěm a větrem přinášejí nejsilnější zážitek z celého filmu.
Ano, právě silná atmosféra je to, co snímek drží pohromadě. Drží a zoufale se pokouší zastřít patrnou neschopnost sdělení příběhu. Jeho středobodem je Nebelovo trauma z dětství. Aloisova německá chůva, oběť poválečných odsunů, byla tehdy znásilněna a teď po letech se vrací její syn, aby svou matku pomstil. Téma vyrovnávání se s minulostí (válkou, komunismem, převratem...) není v české, nejen filmové, tvorbě nijak ojedinělé. Otázky po důvodu a vhodném způsobu reflexe událostí minulých nechme stranou. Mnohem palčivějším problémem filmu Alois Nebel je totiž opravdu skutečnost, že se celkem jednoduchá dějová linka (košaté komiksové vyprávění bylo pro potřeby filmového média notně okleštěno) stala téměř nečitelnou. Lze to dle mého názoru přičíst především nedostatku odstupu autorů. Ti na filmu po natočení hraného podkladu pracovali dva roky a ještě v průběhu postprodukce stříhali. Téměř se zdá, jako by Luňák v návalu animátorské práce pozapomněl na příběh a nebyl již s to utvrdit se v jeho srozumitelnosti. Divák tak tápe, jaké vztahy mezi sebou postavy mají, a vše je příznačně pokryto mlhou. Bohužel pochybuji, že všudypřítomná symbolická mlha (německy Der Nebel) válející se po hřebenech jesenických hor měla zahalit i samotný příběh. Stalo se.
A tak zůstala jen ta atmosféra. Sychravá, bezútěšná krajina, rozvodněná řeka a Krobotovo polohlasné předčítání jízdního řádu umocněné ponurou hudbou Petra Kružíka. Chtělo by se říci, že se vlastně nemuselo nic stát, síla některých vizuálních a zvukových detailů by dost možná udržela celých osmdesát minut filmu, jenže ono se něco stalo. Naplnila se dvě klišé - filmovou událostí roku se stal snímek, v němž (nikterak zázračná) forma zvítězila nad obsahem.

Turínský kůň

vzkaz o nenaplněnosti života

Marko Milanovič

Film slavného maďarského režiséra Bély Tarra svou mírou beznaděje představuje dílo, u kterého můžou zůstat až do konce snad jen lidé pevných nervů. Pomalým tempem a nedějovostí snímek vzbuzuje pocit nekonečného trvání, které ale velmi efektně dokládá autorův záměr představit svět plný marných bojů a vnitřní prázdnoty.

Tarrovo dílo vzniklo na motivy příběhu ze života Friedricha Nietzscheho. V roce 1889 utrpěl filozof šok, když nemohl snést pohled na vozku bičujícího koně, který nechtěl nebo nemohl dál pokračovat v cestě. Tehdy jej filozof objal, aby ho chránil před údery. Od této chvíle pak deset let nepromluvil. Příběh však nesleduje myslitelův život, nýbrž se vydává cestami koně a jeho majitelů - starého vozky Ohlsdorfera (János Dérzsi) a jeho dcery (Erika Bóková).

Děj je soustředěn jen do zchátralé chatrče a přilehlého okolí. A na tomto omezeném prostoru Tarr zachytil celý svět, respektive to, co podle něj ze světa zbylo. Vše bylo zničeno... Dozvídáme se to v jediném delším monologu souseda, který snad přišel odnikud a stejným způsobem zase zmizel. Postavy filmu, jen živoří, protože je stejně všechno marné. Nežijí spolu, ale vedle sebe. Veškerý dialog je minimalizován na pár replik týkajících se několika málo akcí, které konají.

Těch několik, až rituálních činností, se odehrává takřka v reálném čase, a nekonečné záběry jen zesilují pocit nicoty a zoufalství. Styl, jakým je film budován, spočívá v opakování stejných obrazů, jen zachycených jinou kamerou a z jiného úhlu. A právě tato dokonale promyšlená technika působí gradaci ubíjejícího pocitu. Veškerou činností na půl těla ochrnutého Ohlsdorfera a jeho dcery je uvařit brambory, sníst je, dívat se z okna, přinést vodu ze studny, svléct se, jít spát, pak vstát a znovu se obléct. Nic víc. Každý pokus o odchod, o útěk je marný. Vichřice, která časem zesiluje, a kůň, který už nemůže jít dál, nutí postavy, aby se zlomené vrátily zpět, a pak další den všechno znovu a znovu opakovaly...

Film není založený na detailním hereckém zpracování akcí, hlavní efekt spočívá spíše v dokonalém osvětlení tváří herců a velice expresivních výrazech jejich zmučených obličejů, čekajících na konec všeho. János Dérzsi ztvárnil Ohlsdorfera jako životem usmýkaného bojovníka, kterého nemoc a neustálá vichřice, jež ve filmu symbolizuje tíhu překážek, srazila na kolena. Jeho prohra je nejvýraznější ve chvílích, kdy mu nezbývá nic jiného, než se posadit za oknem a na běsnící bouři se už jen dívat. Stejně pronikavvě i Erika Bóková ztvárnila postavu mladé ženy, která je přes svoje mládí již stará a v jejímž obličeji zůstal jen stesk a zlomená naděje.

Souhra obou herců je až do posledního detailu vyvážená a představuje dokonalý obraz bezvýchodného soužití. Hercům napomáhá velmi zručná práce kameramana Freda Kelemena, který projevil velký smysl pro detail. Jeho záběry v chatrném domě silně podtrhávají bídu a tíhu života postav.

V Nietzscheho příběhu se kůň zastavil, vozka se svou dcerou naopak setrvávají v nekonečném koloběhu absurdity. Nedochází jim, že život nabízí i jiné cesty, a že je chybou vsadit jen na jednoho koně.

Tarrův film mě svou esteticky dosaženou ponurostí přesvědčil, že je přes existenciální tíhu důkazem toho, jak lze ze skromného děje vydobýt silný vzkaz o nenaplněnosti života.

ELEKTRO-ENCEFA-LITIDA

(norská rapsódie na pár minut rozhlasu)

Petr Gojda

(vše je točeno v ambientu, ne ve studiu, rytmus ve stylu Eberharda Petschinky)

motto

„To, co mě překvapuje, je, že politici a komentátoři se zabývají tím, jak kapitalistická společnost vede k pravicovému extremismu a ne skutečným problémeme nekontrolovaného přistěhovalectví, který zachvátil Evropu."
„Anders Breivik poukázal na skutečný problém. Jen volil nesprávné metody."

-parafráze článků z Reflexu

Zní letimotiv celé rozhlasovky, od začátku, Armin van Buuren: A state of Trance

Anders: Vidíš tu hlaveň? To je CZ 805 BREN A2, to je kamaráde puška, která střílí kulky větší než tvoje voko, a to je kamaráde ta puška, co ti za chvíli vystřelí mozek z hlavy... Znáš Quake 3? Ne? To je počítačová hra. A když v ní vystřelíš někomu mozek z hlavy a pak ještě jednou, ozve se Double kill... a tak dále.

Dvě rány a Armin

Jostein: Co to je? Kdo to střílí?
Helge: Tam u stanů, všechny, všechny, utíkej, musíme do vody, rychle, nesmí nás vidět. Pryč odsud, všechny je postřílel.

Dvě rány a Armin

Anders: Není k ničemu střílet do těch arabskejch sviní. Střílet se musí do těch, co votevřeli hranice, do těch, co je sem pouštěj! Ale zase ne hloupě, bezhlavě. Když už se máš nechat zavřít, tak to musí bejt s plnou parádou. Aby se vo tom dozvěděli vostatní, abys je voslovil. Slyšíš? Aby tě hezky nechali mluvit u soudu... Aby všichni pochopili, že nejseš šílenej, ale že šílenej je tenhle svět, tahle vláda a jejich posraný marxistický zákony. Slyšíš?! Slyšíš?! Zákony takovejch, jako seš ty... A ty teď umřeš, a právě díky tomu mě budou poslouchat, ironie osudu. Díky tomu se podívaj kolem sebe a uviděj, že se naše civilizace žene do prdele... Že jestli s tím nic neuděláme, za chvíli jich tu bude víc než nás, a pak už bude pozdě. Slyšíš?! Slyšíš?!

Dvě rány a Armin

Televizní hlas: Na ostrově Utøya došlo k teroristickému útoku. Jeden nebo více teroristů, v policejních uniformách bezcitně a bezhlavě vybíjejí tábor mladé sociální

demokracie. Patrně se jedná o útok Al-Káidy, na potvrzení se ovšem zatím čeká. Ostrov hlásí přinejmenším 40 mrtvých ve věku od 14 do 18 let.

Rána do ticha s echem místnosti

Habib: Slyšels? Na Utøye se střílí! Nejdřív Oslo a teď tohle... Chápeš to? Nějaký teroristi. A zítra k nám nikdo nepřijde...
Ali: Lidi, co sem chodí pravidelně, ví, že my žádný teroristi nejsme.
Habib: Ví, neví, ale oni jsou bílí a my nosíme fez.
Ali: A děláme jim tu pomyšlení 15 hodin denně.
Habib: To nikoho nezajímá. Oni platí.
Ali: Ale já tady pracuju už dva roky, Habibe, každej den, od rána do večera, každej den a usmívám se u toho.
Habib: Tak vidíš a od zítřka máš volno. Pokud to sem ještě někdo nepřijde vymlátit...
Ali: Počkej, počkej, chceš říct, že já tu krájím kebab a držím hubu, krájím a držím hubu a držím hubu, i když mi podaj umaštěnou padesátku a třeba si i vodplivnou. A krájím dál a poděkuju a usměju se, jak jsou kurva vtipný. A ty mi chceš říct, že mi to sem přijdou vymlátit? Za co asi?
Habib: Protože nějaký debilové si vzpomněli, že budou bojovat za svoje práva.
Ali: Debilové? Tak počkej, počkej, a ty se jim divíš? Když tu celej den stojíš u posranýho kebabu a posraně se usmíváš na posraný Evropany, co maj posraný peníze.
Habib: Jenomže bitý na tom budeme my, nikdo jinej.
Torunn: Kolik platím?
Ali: Vy už jdete? Nechcete ještě něco na cestu?
Torunn: Ne, děkuju, musím ještě... na poštu.
Ali: Na poštu? Slyšelas zprávy, co? Utíkáš, viď? Bojíš se, že tě zastřelím?
Cinkání peněz
Torunn: Zbytek si nechte.
Zvonek na dveřích.
Habib: Co to děláš? Co to kurva děláš?
zvuk rozhořčených hlasů na ulici, policejní siréna, rány, Armin

Anders: Trik je v tom, vzít na sebe uniformu. Tak se nedostaneš k mohamedům, žluťákům a černejm... ty se uniforem bojej. To je jasný. Ale zato Norové, i ty zasraný marxisti a židobolševici, všichni Norové, si hned myslej, že je jdeš chránit, že jseš zákon... A pak můžeš mít v ruce i tuhle čezetu, vidíš, koukni se blíž. Jenom se hezky podívej... vidíš ty zákruty v hlavni, žer to, žer to, no tak jez... Můžeš mít v ruce čezetu a nikdo se nebojí, neboj, je to pro tvoje dobro.

2 rány

Theresa: Co tu děláte?
Anders: Policie, běžná obchůzka.
Theresa: U nás v táboře nikdy žádná policie nebyla, ani žádná obchůzka nebyla nikdy potřeba.
Anders: Tak teď asi je, když tu jsem.
Theresa: A na čí pověření tu jste, smím-li to vědět?
Anders: Já se tu s váma nebudu vybavovat. Prostě na zvláštní pověření a vám do toho nic není... takže si běžte po svejch, než z toho budou následky.
Theresa: Já jsem poctivý občan a řádně platím daně, já se nenechám zastrašit od někoho, kdo z těch daní bere plat. A jestli mi neřeknete, na čí pověření tu jste, následky si ponesete sám.
(*pauza*)
Anders: Jseš nějaká zatraceně chytrá, ty marxistická děvko!
Theresa: Co si to dovolujete? Alberte, zavolej státní policii. Že volají z Utøye.
Anders: Alberte, nezvedej ten telefon.
Theresa: Tak to už přestává všechno, zneužití pravomoci veřejného činitele, zatrašování, ohrožování, kdo si myslíte, že jste?
Anders: Drž hubu ty svině!
rána pažbou do hlavy

Albert: Co to?!?!

rána z kulometu, po krátké chvíli další a pak hysterická palba dávek kolem, křik dětí, Armin ve sluchátkách.

Jostein: Já už nemůžu.
Helge: Plav, tamhle je nějaká loď.
Jostein: Už nemůžu.
Helge: Nesmíme to vzdát. Už kvůli ostatním.
Jostein: Já už nemám sílu.
Helge: Musíme přivolat pomoc.
Jostein: Ale já už nemůžu.
Helge: Někdo, někdo přece musí přijít...
Jostein: Je mi zima.
Helge: Nepřestávej, plavej, plavej, HALÓ, POMÓC, (*na loď*) HALÓ, POMÓC, HALÓ, POMÓC. Josteine, kde jseš? Josteine!!!!!!

Zvuk připlouvající lodi. Zvuk helikoptéry, megafon křičí, policie, policie, policie, křik dětí, Armin.

Habib: Všechna hygienická povolení už jste viděli, jsou platná, v kuchyni je čisto, jídlo vám, jak vidím, chutná, tak co ještě chcete?
Policajt 1: Moc si nevyskakuj. Slyšels, co vaši kamarádi provedli na Utøye?
Habib: Televize je za vámi...
Policajt 1: Takže ty se na to tady eště koukáš, co? Fandíš svýmu týmu, ne?
Habib: Já nemám žádnej tým.
Policajt 1: Jo nemáš? Dej sem eště ty povolení.
pauza, pak trhání papírů
Ali: Co to děláte?
Policajt 1: Kdyby ti je teď třeba už nechtěli znova dát, víš?
Policajt 2: Já myslim, že tý černý hubě už nikdo žádný povolení po dnešku nedá.
Ali: To nemůžete!
Policajt 1: Ne? A ty si myslíš, že vy nám sem lízt můžete? Lízt a pak střílet do našich dětí?
Ali: To nemyslíte vážně?
Policajt 2: Jste snad ze stejný krve jako ty hajzlové, nebo se pletu? Nebo ty ses tu narodil? I s tim turbanem na hlavě, co?
Policajt 1: Dejte si bacha. Až bude po všem, tak vám to tu přijdem zavřít, uvidíš.
Policajt 2: A pojedete zpátky na poušť, hezky chcípat za všechny norský děti.
Policajt 1: Todle vám jen tak neprojde!

zvuk rozmlácené židle, arabská kletba Alího, pak zvuk obušku do těla, prásknutí dveří se zvonkem, rána, Armin.

Anders: Znáš Václava Klause? Mám rád Václava Klause, slyšíš? Je bílej a nebojí se říct svůj názor. Evropská unie a Turecko, Evropská unie a buzeranti, Evropská unie a marxisti, Evropská unie a cikáni. Mně nikdo z těch špín vládnout nebude. Rozumíš? A teď to pochopí i tvoji rodiče. Je mi tě trochu líto, ale umíráš za dobrou věc. Myslíš, že Klaus taky někdy hraje Quake 3? Co?

brekot a dvě rány, Armin.

Albert (chroptícím hlasem do telefonu): Haló! To je policie? Volám z Utøye.
Hlas v telefonu: Nezavěšujte prosím, všechny linky jsou dočasně blokované.

Norská státní hymna (Ja, Vi Elsker Dette Landet, neboli Ano, milujeme tento stát) melodicky v telefonním sluchátku, praštění telefonem, brekot hymna se zesílí a přejde do...

Armin, 2 rány, Armin

Hlas z megafonu: Odložte zbraň a dejte ruce za hlavu.
Dávka z kulometu

Hlas z megafonu: Okamžitě odložte zbraň a dejte ruce za hlavu. Použijeme střelných zbraní, toto je varovný výstřel.

Rána a Armin

Policajt 3: Dej to dolů, okamžitě to dej dolů, dělej, tak, a ruce za hlavu.
Policajt 4: Jménem zákona Vás zatýkám.
Anders: Klid, klid. Já se nebráním, vzdávám se, vám se vzdávám. S váma jsem zajedno.
Policajt 4: Ticho!
Zvuk želízek
Anders: Nebudu klást odpor. Nebudu vypovídat, dokud nebudu mít právníka.

Helikoptéra a Armin

Hlas z televize: Policii se po dvou hodinách podařilo zadržet utøyského útočníka. Podle posledních zpráv má na svědomí nejméně 68 životů a jedná se s největší pravděpodobností o občana norské národnosti hlásícího se k neonacistickému hnutí. Pravicový extremista je, zdá se, zodpovědný také za útok na vládní budovu v Oslu. O dalších podrobnostech vás budeme informovat.

2 rány a pak další 2 rány klepadla v soudní síni

Ali: Slyšels to? Je to možný? Nácek, co střílí do Norů... To není možný... *(smích)*
Habib: To je neuvěřitelný... Proč? Proč? Proč?

Cinknutí dveří, 2 x klepadlo

Anders: Chci svůj červenej svetr. Bez něj nikam nepůjdu. Musím vypadat dobře, rozumíš? Dneska se jim ukážu. Lidem, už o mě vědí. Četli můj manifest, tisíce lidí, po celym světě, poporujou mě. Chápeš to? Všechno to vyšlo! (*smích*) Kdo by to byl řek? Chci ten svetr, rozumíš, červenej Lacoste svetr... Dala mi ho máma a já v něm dneska půjdu a se vztyčenou hlavou promluvím k lidem. Už mě budou poslouchat. A pochopí mě. Pochopí, že jsme v nebezpečí a že s tím musí něco dělat jeden každej z nich. Hořící pochodeň v červeným svetru.
Advokát: Vy jste šílenec.
Anders: Ne, mám ve všem úplně jasno.
Advokát: Nevypovídejte.
Anders: Musím vypovídat, musím to dohrát, copak to nechápeš? Všechno běží podle plánu.

2 x bouchnotí klepadla, norská hymna funebrácky na dechy

Helge: Josteine! Josteine! Ty žiješ?!
Jostein: Helge!

Smích obou přejde v pláč v objetí, hodně dotyků na oblečení, v pozadí arabsky „Hamdulíláh" (neboli díky alláhovi), umíráček norské hymny přejde do pochodového rytmu (virbl), přidají se hlasy, hudba sílí a je stále agresivnější, vše ukončí dva jasné výstřely do ticha.

Praha srpen 2011

Exitorial

Daniela Jobertová

Další ročník (počítáno rokem akademickým, nikoliv kalendářním) časopisu Hybris přináší dvě drobné změny: na jednu byl čtenář již upozorněn, druhou stojí za to přiblížit a vysvětlit. První změna se týká diskusní rubriky *dialogy*, zaměřené tentokrát na herectví a realizované výhradně na území fakulty. Po *dialozích* o režii a dramaturgii vedených napříč spřízněnými divadelními školami přináší *dialog* s herci formu dotazníku, jehož cílem je dotknout se některých aspektů herectví a jeho pedagogiky na dvou tzv. kmenových katedrách školy. Jde samozřejmě o dotek letmý, jehož cílem není nic víc než postihnout – existují-li – tendence v hereckém přístupu k tvorbě u končících ročníků obou kateder; redakce tedy děkuje všem těm, kteří se nad oněmi několika otázkami pokusili zamyslet a dali tím najevo jistou chuť reflektovat vlastní práci. Doufejme však, že další a hlavně delší dialogy probíhají i mimo stránky časopisu....

Druhá změna není na první pohled viditelná, ale právě proto si zaslouží vysvětlení. Dramatické texty, které se v Hybris doposud objevovaly, byly ve většině případů redakcí vytipovány na základě ročníkové spřízněnosti studentů, úspěšného uvedení textu na jevišti či pomocí jiných mechanismů. V červnu tohoto roku se však studenti KTK rozhodli vypsat první kolo dramatické soutěže s názvem Ex-Hybris, ve snaze podchytit zájem o dramatickou tvorbu a také nabídnout platformu pro zajímavé počiny, které mnohdy ještě nejsou dovedené do konečného tvaru, přesto však svědčí o jistém autorském talentu a příslibu do budoucna. Umělecká rada časopisu vybírala z relativně velkého množství textů v češtině i slovenštině, vítězný text tedy obstál v početné konkurenci. Autorům tímto děkujeme za zájem i veškeré zaslané texty a všem, kteří píší – ať zcela spontánně či v seminářích tvůrčího psaní -, vzkazujeme, aby nám své hry posílali: ty nejlepší čeká otištění v některém z dalších čísel, v jednání je i příprava scénického čtení vítězné hry ve spolupráci s divadlem Letí.

Pro pořádek připomeňme, že právě teď přechází vedení redakce časopisu Hybris z jednoho týmu na jiný: z pátého ročníku, který od nynějška jistě napře své úsilí k diplomové práci, na ročník čtvrtý, který se vůči předchůdcům může – či nemusí - vymezit, může – anebo nemusí – přijít s radikálně novou, a třeba i kontroverzní koncepcí.

Švédský filozof Jan Almäng nově definoval okamžik *teď* jako dvouvteřinovou sekvenci života, která zahrnuje jak minulost, tak přítomnost. Teď, kdy se coby pedagog zamýšlím nad minulostí i budoucností časopisu, má tedy svět v otázce onoho záhadného *teď* možná o něco jasněji; časem se třeba zpřesní (možná i změří), co vlastně přesně znamená *tady*. Budeme pak ale schopni ono *tady a teď* lépe prožívat, aniž bychom si je příliš kazili svojí vlastní *hybris*?

tiráž

HYBRIS 2011.12
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 Internet: http://www.hybris.cz/

Redakce: Klára Fleyberková (šéfredaktorka), Vít Neznal (zástupce šéfredaktorky), Pavlína Pacáková, Hana Baroňová, Eva Kyselová, Marko Milanovič, Vítek Pokorný, Magda Zicháčková, Petra Hlubučková, Zuzana Burianová, Aneta Špíglová, Lucia Lejková, Margareta Cvečková

Umělecká rada: Vít Neznal, Vítek Pokorný, Zuzana Burianová, Klára Fleyberková, Lucia Lejková, Margareta Cvečková

Produkce, distribuce a inzerce: Hanuš Jordan hanus@hybris.cz.
Pedagogické vedení: Daniela Jobertová. **Odborná supervize:** Radmila Hrdinová.
Jazykové korektury: Jan Kubíček (KATaP).
Grafická podoba: Toy_Box. **Zlom a sazba:** Michal Drtina.
Fotografie: Irina Zacharova, Fraňo Procházka. **Tisk:** Nakladatelství AMU.
Poděkování: Marie Boková, Jan Omasta, Zdeněk Holý, Olga Ryabets, Zuzana Sílová, Jiří Havelka, studenti 4. ročníku herectví KALD.

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 18. listopadu 2011. Toto číslo vyšlo v nákladu 350 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.