Hybris

HYBRIS

časopis DAMU pro divadlo a kritiku

#30

EDITORIAL

Za devatero lesy ve stověžaté Praze žily byly dvě katedry: Katedra teorie a kritiky a Katedra divadelní vědy. Ač je od sebe dělilo pouze pět set kroků, sto schodů a místy rozdílný pohled na teorii divadla, zachovávaly si od sebe katedry odstup. Jedna prodlévala ve starobylé kamenné baště pod ochranou Univerzity Karlovy. Druhá nalezla svůj domov přímo u zdroje divadla, v pevnosti DAMU v Karlově ulici.

Každá z nich si přišla úplně jiná. Jedna byla modrooká bruneta a druhá hnědooká blondýna. Jedna pila kávu zásadně bez mléka. Druhá pila mléko s kávou. Jedna měla ráda Divadlo v Dlouhé. Druhá ne. Ale hlavní problém vězel jinde:

„Já přece dělám výzkum, neměla bych si s ní co povídat, vždyť ona jenom spisuje recenze," stála si na svém KDV.

Postoj KTK byl rovněž zdrženlivý: „Vždyť KDV je moc izolovaná od divadelní praxe, určitě ani nemluvíme stejným jazykem."

Ale pak dobrá víla kmotřička svolala teatrologickou konferenci. Už se nemohla dívat, jak se katedry nesmyslně ignorují. A tak KTK A KDV musely začít diskutovat. A co se nestalo: debata byla velice zajímavá. Katedry napadlo, že by se mohly navzájem inspirovat. A tak započal divadelní věk spolupráce KTK a KDV. A pokud ty dvě neumřely, spolupracují dodnes.

Ale možná to bylo taky úplně jinak. Ostatně, na tom nezáleží.

Důležité je, že Katedra teorie a kritiky a Katedra divadelní vědy se opravdu rozhodly navázat spolupráci a vy nyní držíte v rukou první číslo, jež z tohoto experimentu vzešlo. (Nutno dodat, že při sloučení KTK s KDV na redakčních radách nedošlo k žádné nežádoucí reakci.)

Těší nás, že naše spolupráce započala v rámci jubilejního čísla. Hybris slaví třicet (čísel)!

Popřejme mu proto všechno nejlepší. Ať stárne s grácií jako George Clooney (nebo nestárne vůbec jako Shakespearovy hry). Ať z občasných překlepů a příliš brzkých uzávěrek celý nezšedne. A ať se okruh jeho čtenářů stále zvětšuje.

A to nejdůležitější přání nakonec: spoustu inscenací, o kterých bude radost psát!

Petra Zachatá

OBSAH

EDITORIAL

Petra Zachatá 3

RECENZE

Petra Zachatá 6
Imelda, první dáma bot
Imelda/ DISK

Václav Alexa 12
Všudypřítomná a poražená
Běsi/ DISK

Barbora Pokorná 16
Törless bez zmatků/
Chybovat je lidské
Törless/ DISK

Tereza Šafářová 20
Na návštěvě u babičky
Barunka is leaving/ DISK

Lukáš Černý 26
Živá neživá Maryša
Maryša LIVE!/ Damúza

ROZHOVOR

Tereza Kosáková 32
Teď jsem v divadelní euforii
rozhovor s Terezou Sochovou

NÁZORY

Lucie Křápková 38
Chceme sa viac
vzdelávať, diskutovať
o semináři Text2obraz KADU

Barbora Forkovičová 42
Prečo sú Pražské křižovatky
spoločenským aktom
o festivalu Pražské křižovatky

Anna Cvrčková 47
Proti sobě, vedle sebe, nebo spolu?
porovnání KTK na DAMU
a KDV na FF UK

Gabriela Míšková 54
Skepse, která inspiruje
recenze publikace Rozhlasová kritika
a současné reflexe auditivní tvorby

GLOSA

Tereza Šafářová 52
Ovce večera

DIALOGY

Karolína Bathory 60
Vnímám proces a výsledek
jako spojitou nádobu
dialogy s pedagogy KDV

TVORBA

Karolína Bathory 70
Žila jsem s vegetariánem

Imelda, první dáma bot

AUTORKA_**PETRA ZACHATÁ**
FOTO_**VOJTĚCH BRTNICKÝ**

K vytvoření bakalářské inscenace s názvem *Imelda* inspirovala studentku Katedry nonverbálního divadla HAMU Michaelu Starou bývalá první dáma Filipín. Nejde však o žádnou biografii. Ve výsledné podobě projektu ze svérázné femme fatale Imeldy Marcosové zbyla kromě křestního jména pouze její neukojitelná záliba v botách. Každá to známe: je jedno, že nám botník praská ve švech a skříň přetéká oblečením; když uvidíme neodolatelně krásné lodičky, prostě je musíme mít.

Hlavním tématem pantomimy kombinované se street dance a živou hudbou se tak stalo fanatické sběratelství, zejména závislost na hromadění krásných (ale nepotřebných) věcí. To, že celý projekt inspirovala právě Imelda Marcosová, se divák dozví v podstatě jen z anotace na webu, kam asi zavítá, pokud mu nedá pokoje otázka, proč se pantomima jmenuje zrovna takto. Když si však přečteme Imeldin životopis, možná nás rozhodnutí inscenátorů trochu zamrzí: příběh této svérázné ženy, která se ve svých 88 letech i přes svou komplikovanou minulost stále účastní vrcholové politiky, by rozhodně stál za samostatnou inscenaci.

A to nejen proto, že za vlády svého muže Ferdinanda v letech 1965–1986 stihla (za státní peníze!) zakoupit neuvěřitelné tři tisíce párů bot, nespočet šperků, stovky obrazů – a také několik budov na Manhattanu. Podobně úctyhodný výkon prokázala, když v několika důležitých politických funkcích upevňovala manželovu diktaturu. Protože neklid v zemi narůstal, vyhlásil roku 1972 Marcos stanné právo. Ocelového motýlka, jak zní Imeldina přezdívka, se o několik měsíců později neúspěšně pokusili zabít mačetou. Nakonec musel prezidentský pár kvůli státnímu

IMELDA
Katedra nonverbálního divadla HAMU
Námět a hraje: Michaela Stará
Režie: Radim Vizváry
Hudba: Petr Kolman, Vojtěch Bor
Light – design: Karel Šimek
Kostýmy: Simona Drábová (Verlyba)
Scénografie a rekvizity: Jakub Fistung, Můj Děda
Produkce: Jakub Urban
Premiéra: 3. 4. 2017 v divadle DISK
Psáno z reprízy: 12. 10. 2017

převratu uprchnout na Havaj. Po Ferdinandově smrti v roce 1989 byla Imeldě udělena milost, a mohla se tak vrátit za svými módními skvosty. A nebyla by to Imelda, aby se rovnou neodvážila kandidovat na prezidentku Filipín. Prohrála, ale zato byla hned čtyřikrát zvolena do Poslanecké sněmovny, naposled v roce 2016. Její unikátní módní sbírka je na Filipínách vystavována v několika muzeích.

Životopis Imeldy Marcosové podporuje domněnku, že ještě více než po krásných věcech toužila po bohatství a moci, inscenace se nicméně striktně drží jen její záliby v botách. Na jevišti Divadla DISK, kde se repríza odehrála, příznačně vidíme jediný objekt: velikou bílou skříň se spoustou čtvercových přihrádek na boty. V nich trůní pestrobarevné lodičky s různou výškou podpatku, tenisky jednobarevné i vzorované, polobotky vysoké i nízké, ale také podivné zelené gumovky nebo chlupaté pantofle ve tvaru soba. V pokročilém stádiu sběratelské závislosti zkrátka už

Lodičky, tenisky, polobotky, gumovky i pantofle ve tvaru soba…

nezáleží na tom, zda boty unosíte. Hlavně abyste jich měli co nejvíc. Bělostná skříň s pastelovými páry bot v jinak černém prostoru divadla doslova září, připomíná výkladní skříň anebo snad muzejní vitrínu, kde ostatně většina Imeldiných bot také skončila. Performerka (mimochodem oděná do univerzálních černých kalhot a bílé košile, což ladí s každým typem obutí) tento kus nábytku v určitých momentech používá jako tělocvičné náčiní. Například vyšplhá po skříni úplně nahoru a pak zde tančí nebo se (hlavou dolů) napasuje do největší přihrádky a vklouzne do balerínek, které jsou přichycené na stropě.

Projekt se nesnaží novodobý fenomén takzvaných shopaholiků nikterak hloubkově analyzovat. Spíše se zaměřuje na zkoumání protichůdných pocitů spojených s neodbytným nutkáním hromadit věci, a to, vzhledem k žánru, především prostřednictvím mimicky-gestického výraziva performerky. Na Imeldě se režijně podílel Radim Vizváry, letošní držitel ceny Thálie za pantomimu Sólo, jenž na Katedře nonverbálního divadla působí jako pedagog a nyní je ročníkovým vedoucím hlavní aktérky. Jeho vklad je znát v detailním propracování každého pohybu performerky, v čistotě provedení i v kombinaci moderní pantomimy s různými tanečními styly. Interpretka se inspiruje především stylovými odnožemi street dance (např. Vogue Dance a Waacking). Jejich použití trefně odráží atmosféru konzumního světa posedlého nakupováním nablýskaných věcí po vzoru hvězd z načančaných videoklipů.

Michaela Stará výstižně a přesně znázorňuje rozličná psychická hnutí spojená s tématem. Dokáže zaujmout a pobavit i pouhým detailem, přičemž nepatrný pohyb často bývá spouštěčem celé náročné choreografie. Pohyby obočí vyjadřující

Detailní propracování každého pohybu a čistota provedení.

úžas nad novými botami se v podání herečky například mění v hotovou obličejovou akrobacii, která nakonec probudí i zbytek těla a přiměje ho k vzletnému tanci. Divák cítí, že Imelda je na stopě něčemu neodolatelnému. Když hrdinka touží po novém kousku, každý sval v hereččině obličeji signalizuje neodbytnou, až kleptomanskou touhu přecházející v nespokojenost. Jestliže se jí však do rukou dostane nový pár bot, divoce se roztančí a vklouzne do svého nového úlovku. Celým tělem vyzařuje triumfální uspokojení a také úlevu. Najednou se nese jako královna, s novým kouskem si přijde krásnější, celistvější, zajímavější.

Jenže tento pocit jí vydrží jen na kratičký okamžik; za chvíli už zase čenichá kolem jako myška, odkudsi vyloví dlouhatánskou fosforeskující tkaničku a začne ji pojídat. Tkaniček přibývá a přibývá. Imelda se dáví, ráda by je snědla všechny, ale nejde to. Výstižná metafora toho, že je naprosto nemožné nashromáždit všechny věci světa, což shopaholiky nevyhnutelně odsuzuje k ustavičné nespokojenosti. To znázorňuje i scéna, v níž Imelda vytáhne z jedné boty obyčejnou rudou tkaničku: performerka jí svými zručnými pohyby vdechne život a vzdorovitá tkanička

hrdince zákeřně spoutá ruce za zády. Lidé jsou otroky svých závislostí, podléhají jim znovu a znovu, a s každým podlehnutím se pouta utahují víc a víc.

Hudbu, která je pro inscenaci zcela zásadní, produkují přímo před zraky diváků dva všestranní muzikanti. Jde o nepokojné, neodbytné melodie obohacené o zvukové efekty – mladíci například vynalézavě využívají šplouchání vody o stěny sklenice zesílené mikrofonem. Hudební složka inscenace velice výstižně odráží duševní stavy hrdinky. Energický výtrysk veselí za okamžik nahradí pochmurná,

Hudba výstižně odráží duševní stavy hrdinky.

chladná melodie připomínající odkapávání vody (nebo slz): radost z nové koupě střídá vystřízlivění.

Na několika místech hudba dokonce přímo ovlivňuje dění na jevišti. Muzikanti se například chopí fléten, hrají ztřeštěnou melodii a při tom s nástroji hypnoticky krouží. Jejich činnost Imeldu naprosto pohltí. Nezbývá jí než pomateně tancovat, dokud neztichnou. Dvojice mladíků představuje protiváhu Imeldina neukojitelného pídění po krásných věcech, a to nejen svou nepřehlédnutelnou přítomností na jevišti. Svými výrazy často komentují počínání hlavní hrdinky, tázavě zvedají obočí a nechápavě kroutí hlavou. V jednom momentě dokonce přelétnou očima článek v časopise, který Imelda podrážděně odhodila, a propuknou v pohrdavý smích. V těchto chvílích se z muzikantů doprovázejících představení stávají postavy pantomimy.

Jejich hrdinové nicméně nejsou proti sběratelství naprosto imunní: na konci inscenace se nechají strhnout Imeldiným křepčením v záplavě bot a překvapivě následují její choreografii. Vlivem efektně stylových, ovšem velice nemužných pohybů náhle působí poněkud zženštile; zdá se, že se z nich stávají další nenapravitelní milovníci bot. V posledním momentě se však z řad sběratelů zase vyčlení jediným gestem: vzpamatují se ze svého opojení, upustí svoje bytelné kanady, které dosud svírali v rukou, a Imelda se bezvládně kácí k zemi, totálně vyčerpaná neodbytným sběratelským hemžením. Alespoň v závěrečné scéně tak tvůrci naznačí, že sběratelství není pouze ženskou vášní.

Pantomima Imelda nenabízí kdovíjak objevný pohled na téma sběratelství a s ním souvisejícího konzumu. Její těžiště spočívá jinde: především v neobyčejně sugestivním, dynamickém a technicky velice povedeném ztvárnění těch nejniternějších psychických hnutí, jež v člověku dokáže probudit neodbytná, nepokořitelná sběratelská vášeň. Herecky i pohybově velice talentovaná hlavní aktérka s diváky dokáže navázat kontakt pomocí pouhého výrazu obličeje, a okamžitě je tak vtáhne do nablýskaného světa, v němž neživé věci rozhodují o tom, jak se bude člověk cítit a jednat. Inscenace Imeldinu závislost neodsuzuje, spíše se nad ní někdy shovívavě, někdy ironicky pousměje. Ostatně, kdo z nás by se v Imeldě alespoň trochu nepoznal?

Všudypřítomná a poražená

AUTOR_**VÁCLAV ALEXA**
FOTO_**NINA ZARDALISHVILLI**

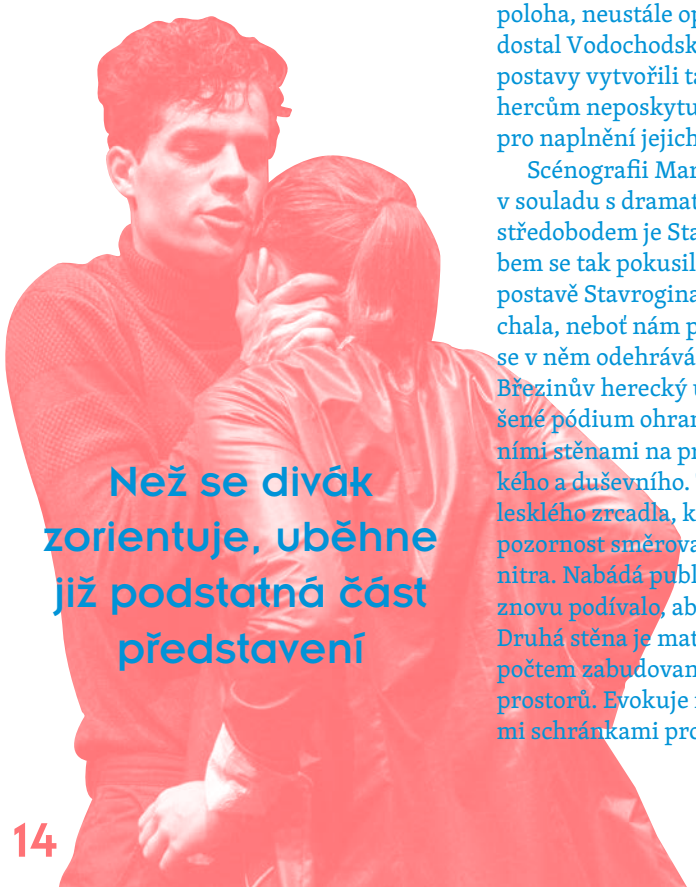
BĚSI
Katedra činoherního divadla DAMU
Předloha: Fjodor Michajlovič Dostojevskij
Překlad: Taťjana Hašková, Jaroslav Hulák
Dramatizace: Norbert Závodský, Kateřina Slezáková
Režie: Norbert Závodský
Dramaturgie: Kateřina Slezáková
Scéna: Martin Šimek
Kostýmy: Vojtěch Hanyš
Light design: Šimon Kočí
Hudební spolupráce: Jiří Konvalinka, Vojtěch Vondráček
Vedoucí produkce: Jan Bouša
Produkce: Anna Chlíbcová, Jáchym Vrecion
Hrají: Denisa Barešová, Kryštof Bartoš, Filip Březina, Vojtěch Vodochodský, David Kozák, Jindřiška Dudziaková, Magdalena Kuntová, Anna Peřinová, Vladimír Pokorný, Vojtěch Vondráček (student druhého ročníku KALD)
Premiéra: 19. a 21. 5. 2017 v divadle DISK
Psáno z repríz: 10. a 11. 10. 2017

Absolventská inscenace Běsi pojatá především jako generační výpověď studentů 4. ročníku herectví Katedry činoherního divadla DAMU se pokusila zpracovat téma člověka, který dokáže ovlivňovat životy lidí pouze esencí své přítomnosti. Snažila se tak prozkoumat duševní svět člověka, do něhož každý projektuje sám sebe.

Dramatizace režiséra Norberta Závodského a dramaturgyně Kateřiny Slezákové je složena ze dvou dějových linek. První obsahuje Petrovu snahu pomstít se studentovi Šatovovi, jenž jej v minulosti urazil, druhá se zaměřuje na Stavroginovy milostné vztahy v jejich nejvyhrocenějších okamžicích. Společným prvkem sjednocujícím oba příběhy je Stavrogin, stylizovaný do role překrásného boha, krutého ve své lhostejnosti a pro ni všemi milován. Co ho do této role postavilo? Proč je všemi tak slepě uctíván? To se právě nedozvíme, neboť absence minulosti postav zabraňuje proniknout do smyslu jednotlivých událostí a vztahů. Než se divák zorientuje, uběhne již podstatná část představení. Snaha zpětně zrekonstruovat inscenaci je zkomplikovaná neustálým vršením no-

vých symbolů a významů. Zhlédnutí jedné reprízy rozhodně nestačí.

Další problém dramatizace spočívá v neschopnosti vytvořit dostatek hereckého potenciálu postav. Nejsrozumitelnější postavou je všudypřítomný Stavrogin (Filip Březina), který sám žádnou akci nevytváří a jeho jednání se uplatňuje pouze ve vztahu s ostatními postavami. To z něho dělá klíč k jejich pochopení. Avšak tím je způsobeno, že jednoduchý vzorec chování a stále stejná stylizace utlumuje Březinovu hereckou akci. Je nucen hrát pouze vnitřní duševní stavy postavy: nejvíce nás zajímají jeho zvlhlé oči zamlženě upřené kamsi do jeho nitra, jeho křečovité držení těla, jímž pulzuje duševní spor. Největší hereckou příležitostí jsou pro něj pauzy mezi slovy, neboť Březina hraje pouze Stavroginovu přítomnost na jevišti. Oproti tomu druhá nejvýraznější postava, Petr (Vojtěch Vodochodský), musí jen v několika málo výstupech ukázat svou roli manipulátora, čímž je mu dán nedostatečný prostor k vykreslení Petra jako člověka, a ten se tak stává jen ploše demonstrovaným záměrem dramatizátorů. Petr v podání Vodochodského je energický člověk, který si uložil roli šaška. Jeho pohyby jsou spontánní pouze zdánlivě; předstírá, že neví, co mluví, avšak každý jeho úsměv, pohyb, pohled v sobě skrývá něco mrazivě strnulého. Petrova tvář dokáže ve vteřině znehybnět v krutě racionální vypočítavost o to smrtonosnější a ďábelštější, čím zmatenější se jeví. To je však jediná herecká poloha, neustále opakovaná, ke které dostal Vodochodský příležitost. Autoři postavy vytvořili takovým způsobem, že hercům neposkytují dostatečný prostor pro naplnění jejich potenciálu.



Než se divák zorientuje, uběhne již podstatná část představení

Scénografii Martin Šimek vytvořil v souladu s dramatizací, neboť i jejím středobodem je Stavrogin. Svým způsobem se tak pokusil odčinit škody, které na postavě Stavrogina dramatizace napáchala, neboť nám pomáhá ukázat, co vše se v něm odehrává, a poněkud usnadňuje Březinův herecký úkol. Scénu tvoří vyvýšené pódium ohraničené dvěma kontrastními stěnami na principu duality fyzického a duševního. Ta vlevo má podobu lesklého zrcadla, které jako by divákovu pozornost směrovalo zpět do Stavroginova nitra. Nabádá publikum, aby se na postavu znovu podívalo, aby nahlédlo pod povrch. Druhá stěna je matná, zrezlá, s velkým počtem zabudovaných uzavíratelných prostorů. Evokuje márnici s jednotlivými schránkami pro ukládání mrtvých těl. Jejich význam se rozvíjí například ve scéně, kdy márniční lůžko poslouží jako stůl na občerstvení. Zatímco první stěna funguje jako odraz lidské duše, druhá stěna je spojená s tím, co je fyzické, a to pohlcuje. Pravý význam zrcadlové stěny se v úplné podobě ukáže až v poslední scéně inscenace. V té ji Stavrogin odsune stranou a odhalí za ní zelené plátno užívané ve filmovém průmyslu k vytváření 3D efektu. Postaví se před ni a ve smyčce začne bojovat se svými běsy. Stejná situace se zároveň odehrává i na obrazovce, která se na scénu spustí. Jenomže zatímco na ní hrdina neúnavně odolává, Stavrogin před zeleným plátnem ochabuje, až svůj souboj prohraje. Pohled za zrcadlovou stěnu nám umožní zjistit, co doopravdy odrážela: díky zelenému plátnu již nevidíme Stavrogina „pouze dvojrozměrně“, třetí rozměr nám odhalí, jaký duševní boj se v něm odehrával.

Od divadelní plochosti se postavám snaží pomoci i Vojtěch Hanyš svými kostýmy. Falešný vlastenec, rádoby socialista a manipulátor Petr je oděný do luxusního červeného obleku s klasicky ruským květovaným vzorem, zatímco pro všechny exotický Stavrogin se promenuje v módním kožichu amerických celebrit. Šeď charakterů členů Petrem vytvořené skupiny a Stavroginových žen odráží vzhled jejich oblečení. Hanyš s dámskými kostýmy nadále pracuje a rozvíjí je hereckou akcí. Lizaveta (Denisa Barešová/ Jindřiška Dudziáková) si při rozchodu se Stavroginem strhne květinu z ramene a spustí šaty, čímž se naznačí její dospění. Dáša (Anna Peřinová) sundá mrtvé Lizavetě z nohou boty a sama si je obuje, aby se tak přiblížila fanaticky milovanému Stavroginovi, v nesedících střevících ovšem neustále klopýtá. Asi nejzajímavějším využitím kostýmů je motiv vysvlékání v okamžicích umírání. Ve chvíli Šatovovy (Vladimír Pokorný) smrti vystřelí Petr třikrát z pistole a při každé ráně si Šatov sundá část oděvu, až se jen v trenýrkách uloží na márniční lůžko a zmizí v matné stěně. Motiv nejvíce rozehrává Dáša, která v průběhu inscenace přichází za Stavroginem pokaždé o něco více vysvlečená, až při závěrečné scéně leží pod obrazovkou pouze v rozepnuté košilce a spodním prádle tělové barvy.

Nabádá publikum, aby se na postavu znovu podívalo, aby nahlédlo pod povrch

Většina nedostatků dramatizace pramení ze snahy autorů skrze ni říct víc, než její kvality umožňují. Zajímavá studie člověka se tak promění v zjednodušené, ale ne srozumitelné převyprávění příběhu o falešném mesiášství, nutící režiséra a herce k plochosti. Režie trpí stejnými symptomy jako dramatizace. To, co Závodský zamýšlel, ale nedokázal sdělit skrze ni, se pokusil dořící alespoň svou režijní prací. Povedlo se mu dramatizaci převést na jeviště a vyčerpat její potenciál, ale nechtěně tím odhalil, že dramatizace je spíše interpretovaným shrnutím subjektivního čtení románu než textem vhodným k ztvárnění na jevišti.

Törless bez zmatků/ Chybovat je lidské

AUTORKA_**BARBORA POKORNÁ**
FOTO_**JAKUB FULÍN**

TÖRLESS
Katedra činoherního divadla
Předloha: Robert Musil
Překlad románu: Radovan Charvát
Dramatizace/scéna/režie: Ondřej Štefaňák
Dramatizace/dramaturgie: Martin Satoranský
Scéna/kostýmy: Vojtěch Hanyš
Hudba: Edgar Schwarz
Choreografie: Tereza Sikorová a Tomáš Moravanský
Vedoucí produkce: Vladana Drvotová
Produkce: Tereza Kaucká, Kristýna Kočová
Premiéra: 22. 9. 2017 v divadle DISK
Psáno z reprízy: 30. 10. 2017

***Zmatky chovance Törlesse* je první román rakouského spisovatele Roberta Musila. Příběh začíná příchodem mladého intelektuála ze zámožné rodiny Törlesse na elitní internát. Skrze jeho školní zážitky a zkušenosti popisuje autor problémy, se kterými se mnozí studenti ve školním prostředí potýkají. Šikana, zneužívání a objevování vlastní identity jsou jedny z hlavních témat Musilovy románové prvotiny.**

Törless (Vladimír Pokorný) je zpočátku v prostředí internátu nejistý. Stýská se mu po domově a přátele si hledá obtížně. Navíc ustálený kolektiv spolužáků využívá nováčky k zvyšování ega a upevňování vlastní moci. Za oběť si vyvolí Basiniho (Filip Březina), studenta, který se u spolužáků zadlužil natolik, že se musel uchýlit k drobným krádežím. Místo toho, aby byl zločin řádně nahlášen a Basini jednorázově a dle práva potrestán, jak zpočátku velí Törlessův cit pro spravedlnost, se dvojice mladíků (Kryštof Bartoš a Vojtěch Vodochodský) rozhodne nechat si zloděje ve spárech své moci. Do partičky trýznitelů se připlete i sám Törless. K šikaně se přidává ze strachu, ale také z pýchy, která pramení z jeho vyvolení mezi ty, kdo ponižují. Trojice Basiniho neudá, ale na oplátku po něm žádá, aby vykonal vše, co si zamane, a to i v případech *„kdyby měl jednat proti své vůli“*. Ponižování a brutalita týrání postupně narůstá. Psychické i fyzické trápení jde od povelů k štěkání, přes bičování a svlékání se až k sexuálnímu zneužívání. Inscenace sleduje Törlessovo počínání v nové skupině mladých tyranů, stejně tak jako jeho vypořádávání se s šikanou, která se mu příčí, ale zároveň ho nevysvětlitelně přitahuje.

Dramatizace, která byla pro inscenaci vytvořena režisérem Ondřejem

S vypravěčskou masou inscenátoři nakládají jako s bezpohlavním monstrem.

Štefaňákem a dramaturgem Martinem Satoranským, se snaží tematicky předlohu ctít. Text kromě tradičních dialogů intenzivně pracuje se samotným vypravováním z pohledu vypravěčů, kteří se ocitají přímo na jevišti. Prolínají se tu narativní scény, kdy je veškerá pozornost věnována převyprávění děje, s linií více dialogickou, respektive monologickou. Zde herci vystupují nestylizovaně a civilně. Ve vyprávěcích částech jsou však vedeni k až groteskní nadsázce. Záměrně text nepřirozeně deklamují a stávají se tak nestrannými průvodci a komentátory inscenace. Její plynulost, ale tím i naléhavost brutálních dialogických pasáží, je díky těmto četným zcizením narušena, a vytrhává tak diváka z napětí, které bylo do té doby budováno.

Scénografické oddělení jednotlivých částí se drží stejně striktních pravidel jako herectví. V momentě, kdy se přechází k vypravování, se herci pohybují v zadní části jeviště, na schodech, které jsou osvětlené bílými neonovými lištami, zatímco v dramatičtějších situacích se přibližují divákům. Intimnější a naléhavější atmosféra je podpořena tlumenějším světlem a tmou v zadní části schodů, kdy jsou vypravěči odříznuti od postav. Celá koncepce tak vyjadřuje všudypřítomné napětí, jako by se postavy snažily vzepřít diktátu zvenčí. Někdy se zdá, že i kdyby samy chtěly, z koloběhu násilí se již nikdy nevymaní (tato skutečnost je metaforicky znázorněna ke konci inscenace, kdy všichni herci začnou běhat v kruhu a po pár opakováních se opět vrátí k dokončení příběhu).

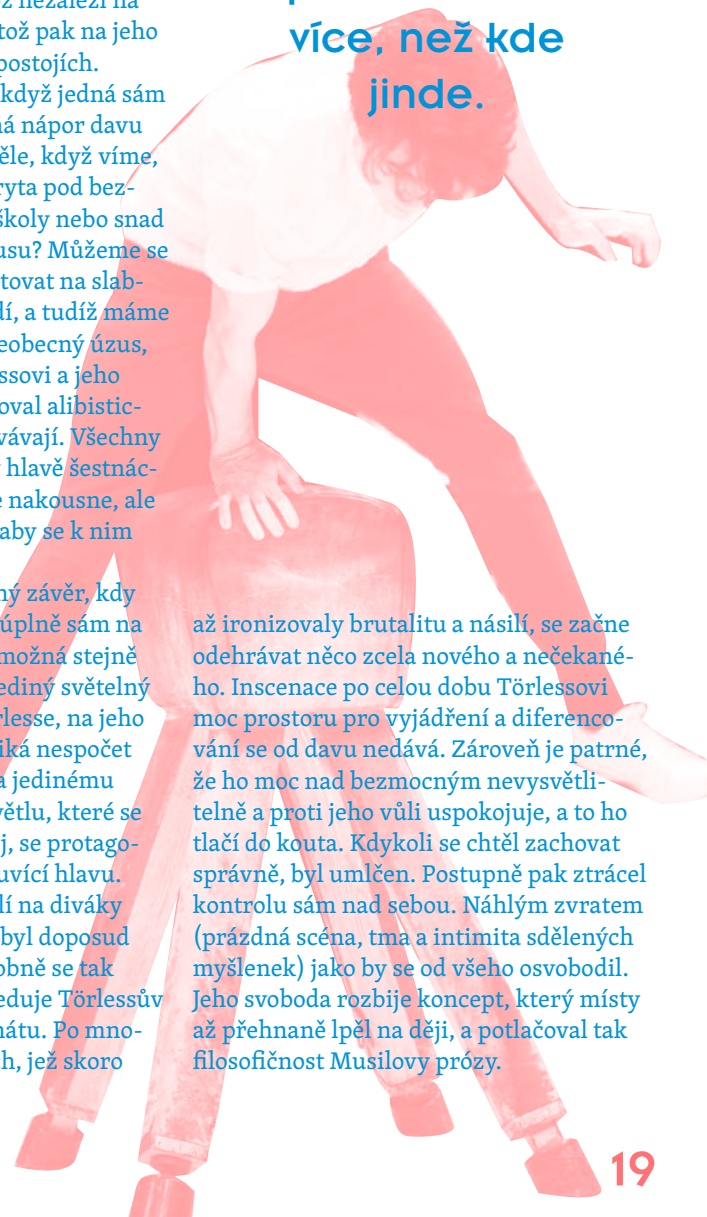
Štefaňák se scénografem Hanyšem vytvořili esteticky čistý prostor sterilní školní tělocvičny. V lesklé ploše podlahy se odráží jakákoli nepravost; špína na ní svítí více než kde jinde. Metafora morálního bahna je v inscenaci dotažena do úplné doslovnosti v momentě, kdy jeden ze studentů Basiniho nutí, aby se polonahý válel v hlíně, kterou na něj vysypal, a u toho chrochtal. Absence čehokoli, za co by se mohly postavy schovat (krom tělocvičné kozy), je nutí jednat v otevřeném prostoru. Ten by sice ke spřádání spikleneckých plánů a odporných intrik mohl být značně nepohodlný, avšak na jednání postav se transparentnost prostoru nijak nepodepisuje. I přes jeho čistotu se hrdinové uchýlí ke zlu. Vše, co má být skryto, je provedeno všem na očích. Demonstruje se tak předstíraná slepota okolí vůči násilí. Törless, který šikaně přihlíží a párkrát se jí v okamžiku slabosti i aktivně zúčastní, je pak vystaven svému všudypřítomnému odrazu (který umožňuje lesklá zem). Zrcadlo, které ho na každém kroku provází, ho nutí ke zpytování, jež ho postupně vnitřně rozkládá a nakonec i donutí ze školy odejít.

Inscenace staví na kontrastu davu a individuality. Neschopnost vzpoury vůči jakémukoli zajetému systému je její hlavní téma, které prostupuje všechny složky. Davovost a uniformitu zvýrazňuje i specifická práce s částí hereckého souboru, která zastává roli sboru. Všichni jsou oblečeni v bílých upnutých košilích a černých kalhotách a společně potlačují sebemenší anomálii. Nastane situace, kdy se přesunem na schody ze stáda studentů zrodí vypravěči, kteří začnou určovat, kdo bude hrát koho. Tak se stane, že kolektiv čtyř dívek odsoudí jednu z nich k roli prostitutky Boženy (Denisa Barešová). Přesným úkrokem stranou směrem od vyvolené a společným vyřčením *„Děvko“* nezvratně určí osud čtvrté dívky a jakákoli vzpoura vůči rozhodnutí není možná. S vypravěčskou masou inscenátoři nakládají jako s bezpohlavním monstrem, u něhož nezáleží na jeho fyzickém vzezření, natož pak na jeho myšlenkách, hodnotách či postojích.

Jak se člověk rozhoduje, když jedná sám za sebe, a jaký vliv na něj má nápor davu souputníků? Jednáme zbaběle, když víme, že naše rozhodnutí jsou skryta pod bezpečnou střechou instituce školy nebo snad našeho společenského statusu? Můžeme se chovat bezohledně a parazitovat na slabších jen proto, že jsme mladí, a tudíž máme nárok chybovat? Jako by všeobecný úzus, že chybovat je lidské, Törlessovi a jeho kumpánům v podstatě budoval alibistickou skrýš, do které se schovávají. Všechny ty zmatky odehrávající se v hlavě šestnáctiletého studenta inscenace nakousne, ale už mu nedá prostor pro to, aby se k nim vyjádřil.

Jedinou výjimkou je úplný závěr, kdy se Törless ocitne (poprvé!) úplně sám na jevišti. Všechno postupně, možná stejně jako jeho naděje, zhasíná. Jediný světelný bod míří na ustrnutého Törlesse, na jeho mysl, ve které se rodí a zaniká nespočet myšlenek. Díky úplné tmě a jedinému zužujícímu se bodovému světlu, které se zaměřuje jen na jeho obličej, se protagonista promění v jakousi mluvící hlavu. V dlouhém monologu se valí na diváky proud úvah a idejí, kterým byl doposud prostor ubírán. Pravděpodobně se tak poprvé stává proto, že následuje Törlessův dobrovolný odchod z internátu. Po mnohých zcizujících momentech, jež skoro

V lesklé ploše podlahy se odráží jakákoli nepravost; špína na ní svítí více, než kde jinde.



až ironizovaly brutalitu a násilí, se začne odehrávat něco zcela nového a nečekaného. Inscenace po celou dobu Törlessovi moc prostoru pro vyjádření a diferencování se od davu nedává. Zároveň je patrné, že ho moc nad bezmocným nevysvětlitelně a proti jeho vůli uspokojuje, a to ho tlačí do kouta. Kdykoli se chtěl zachovat správně, byl umlčen. Postupně pak ztrácel kontrolu sám nad sebou. Náhlým zvratem (prázdná scéna, tma a intimita sdělených myšlenek) jako by se od všeho osvobodil. Jeho svoboda rozbije koncept, který místy až přehnaně lpěl na ději, a potlačoval tak filosofičnost Musilovy prózy.

Na návštěvě u babičky

AUTORKA_**TEREZA ŠAFÁŘOVÁ**
FOTO_**KAJETÁN TVRDÍK**

BARUNKA IS LEAVING
Katedra alternativního a loutkového divadla
Autoři: A. Klimešová, B. Jedinák, K. Fleková, M. Zika a kol.
Hrají: Maëlane Auffray, Martin Belianský, Andrea Berecková, Kateřina Císařová, Lucia Čižinská, Eliška Hanušová, Sebastian Jacques, Eliáš Jeřábek, Adam Joura, Petr Kolman, Martin Krupa
Režie: Anna Klimešová
Dramaturgie: Boris Jedinák
Scéna a kostýmy: Klára Fleková, Mikoláš Zika
Hudba: Vráťa Šrámek a kolektiv
Produkce: Jan Búrik, Michaela Hollá, Adam Svoboda
Premiéra: 13. 4. 2017 v divadle DISK
Psáno z repríz: 23. 10. 2017 a 8. 11. 2017

Chcete si obout papuče, uvelebit se na koberci v babiččině bytě a vychutnávat si při tom horkou kávu? Toužíte strávit příjemnou hodinu a půl v domácké atmosféře a vzpomínat společně s herci na vaše babičky a období dětství? První absolventská inscenace studentů 4. ročníku KALD *Barunka is leaving* dokazuje, že to jde i bez zbytečného sentimentu a patosu. Nabízí ale něco víc než jen možnost zavzpomínat si?

S ostatními diváky jsme se během představení stali návštěvníky v bytě jakési Babičky společně s jejími vnoučaty. Hned od prvních okamžiků v nás byl posilován dojem jisté obřadnosti návštěvy, konkrétně od chvíle, kdy jeden dobrovolník z naší skupinky, do které jsme byli rozřazeni ve foyer, zazvonil na vstupních dveřích divadla na zvonek se jmenovkou Babička. Otevřít přišlo jedno z jejích vnoučat oblečené do kostýmu, který odkazoval k prvorepublikovým dětským oblečkům, ale zároveň k retru 70. a 80.let. Chlapec měl na sobě tričko s límečkem a kraťasy doplněné bílými podkolenkami. Jak se později ukázalo, i kostýmy dalších vnoučat byly v podobném stylu. Chlapec s námi hovořil civilně, což vytvářelo kontrast k jeho stylizovanému, až kýčovitému kostýmu a zároveň to odkazovalo k jisté nadsázce.

Nabízí inscenace něco víc než jen zavzpomínat si?

Princip záměrného pohrávání si s kýčem a patosem, který byl vždy vyvážen právě nadsázkou, se ostatně v představení poté vyskytl ještě několikrát.

Za dveřmi se nás chlapec zeptal, zda si nechceme u připraveného botníku zout boty, a dokonce nám nabídl i papuče. Stejně jako všichni další herci v průběhu představení s námi v duchu poklidné, domácké atmosféry nejednal nijak násilně. Atmosféru jistě podpořily i další interakce, jako například nabídka rumu nebo kávy od jednoho z vnoučat při vstupu do hlediště. To tvořila elevace potažená kobercem, na kterém jsme se mohli usadit. Naproti němu se rozprostíral interiér Babiččina bytu, do detailu vybavený různými staršími realistickými předměty, jež si tvůrci patrně spojovali s prostředím, v němž bydleli jejich prarodiče. Mohli jste tu najít například kredenc, starý sporák, stolní fotbal nebo malou televizi, na níž byla obřadně naaranžována ozdobná dečka. Za Babiččiným příbytkem se nacházel prázdný, snový, univerzální prostor, kde herci rozehrávali vzpomínky z Babiččina života. Chvíli například sloužil jako školní hřiště, jindy jako les. Jednotlivá prostředí byla charakterizována minimem dekorací.

Na začátku představení byli herci rozmístěni jen v prostoru hlediště a Babiččina bytu. Jeden z nich například pouštěl lodičky v lavoru s vodou, jiný četl knihu. Bylo na nás, zda si přisedneme přímo k některému z účinkujících, nebo jestli počkáme, někdo z nich si přisedne k nám a začne nám vyprávět historky týkající se jeho babičky. Právě Babičku jsem ale na začátku představení hledala v prostoru marně. Jen na jednom ze zadních schodů elevace se tyčil její prázdný, mohutný starý ušák. Postava Babičky tím pro mě v rámci představení začala nabývat magického, snového vzezření.

Jakmile dorazili po skupinkách všichni diváci, herci přešli z jednotlivých interakcí do komunikace s celým obecenstvem. Jedna z hereček se oblékla do květované šatové zástěry a na hlavu si dala obličejovou vrásčitou masku s červeným květovaným šátkem. Symbolicky se stala Babičkou. Od té doby vždy jeden účinkující představoval právě Babičku a ostatní vnoučata. Když se v roli Babičky dívka střídala s jedním ze svých kolegů, pomalu si sejmula před diváky masku, sundala si zástěru a celý kostým mu předala, což působilo až obřadním dojmem. Postava Babičky díky tomu také nabývala ještě fantasknějších rozměrů. Rozměr loutkový ji naopak dodávalo to, že za ni hovořila jedna z hereček, která seděla v jejím ušáku. V jednotlivých hereckých pojetích Babičky byly znát drobné nuance. Herci se museli kvůli masce spoléhat pouze na gestiku, proto bylo zajímavé sledovat, jak každý z nich i přesto dokázal postavě vtisknout jistý charakteristický rys. Maëlane Auffray se například v této roli pohybovala po prostoru krátkými cupitavými krůčky, její Babička kvůli tomu působila zmateně, ale zároveň roztomile. Martin Belianský charakter postavy naopak dokresloval kroky pomalými a rozvážnými, jež podporovaly vyznění Babičky jako zkušené ženy, kterou už nic nemůže překvapit.

Během představení se pracovalo se striktním dělením prostoru. V interiéru bytu se odehrávala návštěva jednotlivých vnoučat u Babičky, jejíž součástí byli i diváci. Jednomu z vnoučat zde Babička například vyprávěla o seznámení s dědečkem, jinému naopak nabízela kávu nebo se ho tázala, které z jejích vnoučat je. V těchto scénách převažovala především vyprávěcí, někdy dialogická forma komunikace. Herci hráli zcela civilně, patrně proto, aby se diváci mohli s jednotlivými výjevy více ztotožnit, což podporovala i jejich jistá obecnost – se svou babičkou je patrně zažila většina z nás. V inscenaci je totiž na postavu Babičky nahlíženo jako na „kolektivní“ babičku, v níž se snoubí obecné vlastnosti, které máme každý spojené s představou babičky jako takové. Vědomě se zde pracuje s konvenční představou babičky jakožto láskyplné, milé a milující osoby v našem životě, která nás vždy vyslechne u hrnku čaje či kávy a přidá k tomu nějakou sladkost a dobrou radu. Právě tento stereotyp také podporuje ikonický román Boženy Němcové, k němuž se skrze postavu Babičky a postavy vnoučat, která se shodně jmenují Barunka, v inscenaci intertextuálně odkazuje. Zároveň je ale tento stereotypní pohled zpochybňován nadsázkou kostýmů či snových situací, které se odehrávají v zadním prázdném prostoru jeviště.

V něm je totiž herecký projev postaven především na pohybovém ztvárnění. Jeho stylizace se odvíjí od snových výjevů z Babiččiny paměti, které se zde odehrávají a jsou divákům vzdálenější než vzpomínky vnoučat, s nimiž se mohou díky menšímu generačnímu rozdílu lépe identifikovat. Když herci v tomto prostoru například přehrávali Babiččinu vzpomínku na to, jak zabloudila s dědou v lese, postupně kolem sebe pomalými, táhlými pohyby rozhazovali umělé větévky různých jehličnanů, které byly dole zakončeny do špičky. Každá

Postava Babičky začala nabývat magického, snového vzezření

z nich se po dopadu zapíchla do podlahy a zůstala ve svislé poloze. Další z nich dokreslovali šumivý zvuk lesa vlněním jiných druhů větévek. Ve středu prostoru přitom na dece seděli herec s herečkou, kteří hráli mladé prarodiče. Pragmatický děda neustále něco hledal v mapě, nevnímal svět kolem sebe a snažil se zjistit, proč se v lese ztratili. Babička na něj přitom něžně a zasněně pohlížela a snažila se ho romanticky navnadit.

Inscenace ale bohužel ve výsledku selhává v práci s ústředním tématem. V anotaci se dočteme, že se skrze postavu Babičky a postavy vnoučat tematizuje paměť. Inscenace ale obsahuje spíše pozoruhodné režijně-dramaturgické nápady, jak na ni nahlížet, které ale nejsou důkladněji rozvíjeny. Nesměřují tudíž k nějakému významovému propojení a mohou proto vést k banálním interpretacím. Téma paměti se váže již k samotnému názvu inscenace: *Barunka is leaving (v překladu „Barunka odchází“)*. Titul by mohl metaforicky odkazovat k obavě tvůrců, aby jednotlivé vzpomínky – obrazy jich samých jakožto vnoučat – Barunek – časem sami nezapomněli a ony se nevytratily kamsi do neznáma. Bojí se křehkosti a nestálosti vlastní paměti? Nebo je to pouze konstatování faktu, že jejich dětství už dávno odplynulo? V jedné ze závěrečných scén například kladou divákům otázky na procvičení paměti. Zřejmě tak na ně nepřímo apelují, aby o svou paměť pečovali, pátrali v ní a znovu si věci připomínali. Patrně většina diváků už ale dávno ví, že je paměť nespolehlivá, stárne a že ji musíme neustále cvičit, aby nezakrněla. V představení se k paměti váže i jistý motiv repetice a zacyklenosti. V Babiččině televizi například několikrát běží jakýsi německý dokument o divokých prasatech. Z rádia na kredenci se zase často line identická, pokojná hudba, připomínající hrací strojek.

Barunka is leaving je inscenací doslova pro všechny smysly, v níž se snoubí zábavná interakce s publikem a pohodová, domácká atmosféra, díky níž si můžeme doopravdy připadat jako na návštěvě u své babičky a zavzpomínat si na dětství. Nakonec ale působí pouze jako ono nenásilně sentimentální vzpomínání. Chybí jí totiž důsledněji rozvinuté ústřední téma, které by ji mohlo interpretačně problematizovat a vneslo by do její poklidné atmosféry více neklidu.

Inscenace obsahuje spíše pozoruhodné režijně-dramaturgické nápady, jak na paměť nahlížet, které ale nejsou důkladněji rozvíjeny

Živá neživá Maryša

AUTOR_**LUKÁŠ ČERNÝ**
FOTO_**MICHAL HANČOVSKÝ**

Inscenace, kterou pro Studio Damúza upravil a zrežíroval Štěpán Gajdoš s dramaturgyní Annou Klimešovou, jako by slibovala, že nebude pouze Maryšou: jmenuje se Maryša LIVE. Název dává tušit záměr tvůrců, kterým patrně bylo hrát drama Mrštíků teď a tady, v jednom společném čase a prostoru pro diváky i postavy, tj. bez časoprostoru fikčního.

MARYŠA LIVE
Studio DAMÚZA
Úprava a režie: Štěpán Gajdoš
Hudba: Matěj Štrunc
Dramaturgie: Anna Klimešová
Kostýmy: Vojtěch Hanyš, Johana Skálová
Hrají: Andrea Berecková, Denis Šafařík, Dominik Migač, Vanda Hybnerová, Tomáš Petřík, Hynek Chmelař
Premiéra: 5. 10. 2017 v Ňáký Kafé
Psáno z reprízy: 21. 10. 2017 v Ňáký Kafé

Prostorem, kde se inscenace i její děj odehrávají, se stala vršovická kavárna Ňáký Kafé (jejíž název mimochodem příznačně poukazuje na to, že na ní kromě názvu opravdu není nic jedinečného, tj. *site* není *specific*). Fakt, že postavu Maryši nenalézáme ani na moravské dědině, ani kdekoliv *jinde*, nýbrž ten daný večer v Ňákym Kafé, měl patrně významnou měrou přispět k aktualizaci látky: „Známý příběh na specifickém místě a ve specifické době otevírá nová témata a bourá hranice jevištního prostoru. Může být tak blízko, že by se vás klidně mohl i dotknout – nebo vy jeho," stojí v anotaci inscenace. Bohužel se obávám, že onen specificky nespecifický prostor, spolu s dalšími faktory, kýžené zpřítomnění textu spíše znemožnil.

Vše začíná slibně. Uvaděč před kavárnou zkontroluje vaši elektronickou vstupenku a vpustí vás do nevelké kavárny s instrukcemi, že si máte objednat na baru a počkat na herce, až vás usadí. A skutečně, dva konferenciéři večera, Hynek Chmelař a Vanda Hybnerová v rolích

Kafe a generační střet

Lízala a Lízalky, si vás brzy odchytnou, najdou vám židli u nějakého z porůznu rozestavených stolů, a vy se tak ocitáte na zásnubním večírku jejich dcery Maryši (Andrea Berecková), která tu mezitím s ostentativním nezájmem nafukuje balónky. Přehnaná rodičovská angažovanost, s jakou Chmelař a Hybnerová kmitají po kavárně, ve spěchu uvádějí hosty a zmatečně počítají volná místa, je nenásilně podaným obrazem dobře míněného, ale ve skutečnosti destruktivně manipulativního vztahu rodičů k dítěti. Vidíme smysluplnou a plnokrevnou interpretaci postav Lízala a Lízalky v jejich ambivalenci, a to ještě dříve, než zazní první replika samotného textu.

Pozoruhodná je i navazující scéna, kdy si Lízal, poté co usadil posledního diváka, objednává na baru „kafe". Dominik Migač v roli číšníka (který důsledně obsluhuje postavy i diváky) mu na to logicky odpoví otázkou, zda by si dal raději espresso, lungo nebo třeba flat white. Lízal nechápe a dál se dožaduje „kafe", aby po krátkém vyjednávání dostal svého turka. Inscenace povyšuje tuto dobře známou banální situaci na naléhavý obraz generačního konfliktu, čímž otevírá zásadní téma samotného textu (stáří a mládí, uniformita a individualita, rozum a cit atp.). Generačním konfliktem tedy rozumíme vzájemné nedorozumění, tj. neschopnost nalézt společný jazyk. Což je v případě Maryši otázka o to závažnější, že tu jde i o jazyk jako takový, tj. o problematiku nářečí.

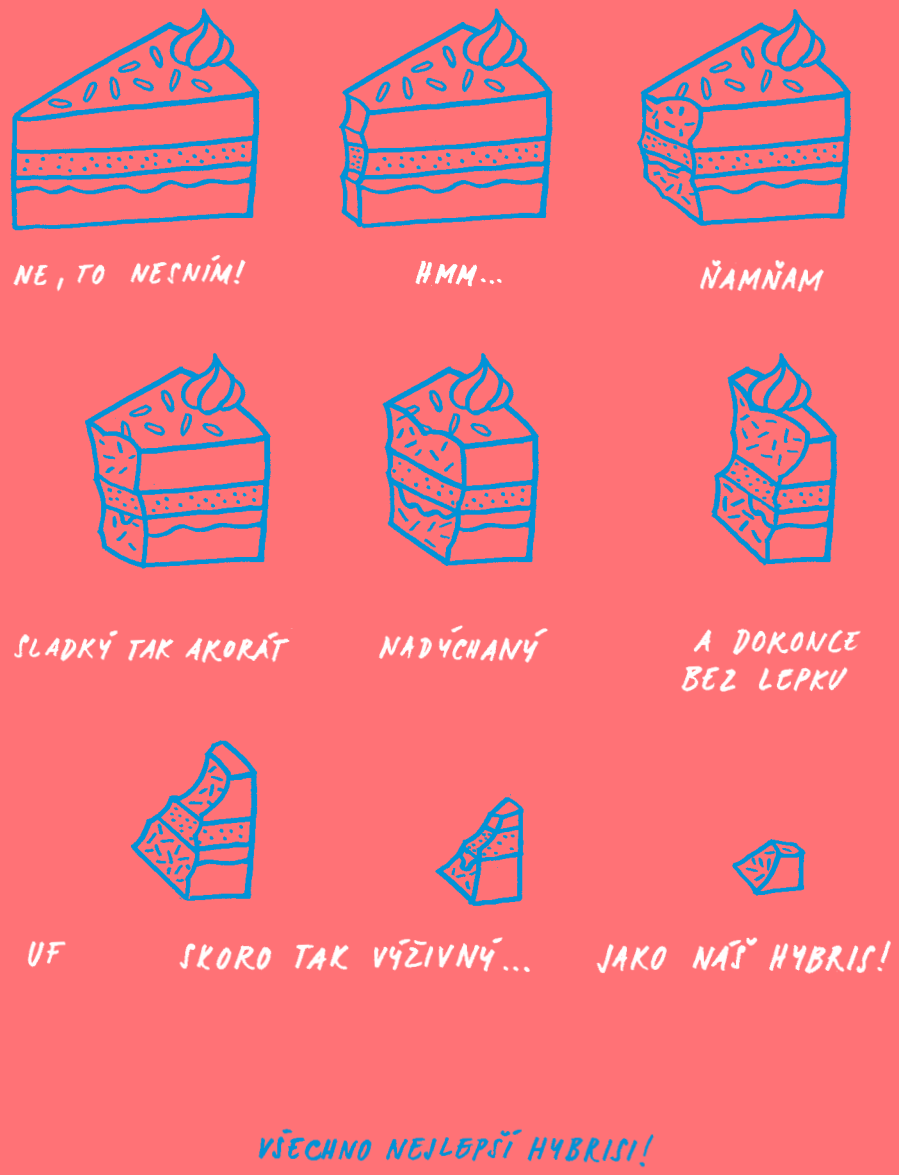
Způsob, kterým celá expozice rozostřuje moment počátku inscenace (divák vchází do již probíhající akce), velmi dobře přispívá k budování jednotného reálného časoprostoru. Jenomže poté dojde na moment, kdy z úst Hynka Chmelaře poprvé zazní mrštíkovský text a tím i poprvé dialekt. Inscenace tedy společný jazyk pro *teď* a *kdysi* nevytvořila, ale naopak podtrhla odcizenost jazyka *našeho* a jazyka *jejich*, neboť herci mluví nářečím v rámci původních dramatických ploch, ovšem nepokračují v něm důsledně během připsaných nebo improvizovaných pasáží, například při interakci s diváky. Text Maryši v rámci večera o to více vyčnívá a vzdaluje se od přítomného teď a tady. Interakce s diváky tedy nepřispívá ke zpřítomnění, ale naopak prohlubuje odcizení. Vtahuje možná diváka do situace, ale vzdaluje situaci textu. Mělo by přitom být jasné, že tato odcizenost neleží v samotné nepřirozenosti jazyka (koneckonců jde pouze o jinou podobu jazykové kodifikace, než jakou je například verš – a shakespearovské tragédie nám dnes pro svůj estetizovaný jazyk rozhodně nemusí být cizí).

Není to jediný moment, kdy dochází k disproporci mezi složkou Maryša a složkou LIVE. Inscenace sice od začátku buduje jednotný časoprostor s postavami i diváky, zároveň však například nijak neupravuje syžet hry, tj. bez povšimnutí tu ponechává dvouletý časový skok v půlce příběhu poté, co se Maryša rozhodne vzít si Vávru navzdory předpovídané tragédii. Časový posun se ale odehrává pouze v rovině příběhu, diváci se pochopitelně v čase nepřesunou, takže jednotný časoprostor se rázem poruší. Přesto však v druhé půli nadále komunikují herci s diváky, jako by stále byli v jednom a tomtéž prostoru: například když Lízal neuvěřitelně zdlouhavě roznáší panáky divákům, aby tak dokázal Vávrovi, že není škrt. Což je mimochodem příklad scény, která pro svoji zdlouhavost nefunguje ani jako gag, ani nijak neposouvá čtení příběhu.

To ale stále není ten zásadní problém. Ta největší překážka mezi textem a inscenací je v tom základním, v samotných dramatických situacích, ve kterých by text měl ožívat, jak nám slibuje název. K tomu tu ale herci nemají dost prostoru ani času, neboť ten si nejvíce uzurpuje samotné prostředí kavárny a jeho nutná „údržba". Neustálé klopýtání herců mezi stoly a židlemi při přesunech z jednoho rohu do druhého a veškerá zdlouhavá komunikace s diváky zabírají v rámci hodiny a čtvrt dlouhé inscenace takové množství času a natolik narušují celkový temporytmus, že pak na sehrání hry mnoho místa nezbyde: stihne se pouze načrtnout těch několik uzlových momentů, kde dochází k eskalacím konfliktu mezi postavami. Kdy a proč se tyto postavy vyvíjí, nevíme – a bez toho je Maryša pouze banálním příběhem o zakázané lásce a vynuceném manželství.

Vázne to na jazyku

Není tedy vinou herců, že postavy Maryši, Francka (Denis Šafařík) a Vávry (Tomáš Petřík) nejsou natolik komplexně vystavené, aby jejich vývoj, motivace i samotné repliky v rámci inscenace dávaly vždy jasný smysl. Maryša tu vyznívá jako a priori ukřivděná, ale statečně vzdorující trpitelka, a tato její poloha se během inscenace nijak výrazně nezmění. V jaké chvíli a proč se nakonec sama rozhodne vzít si Vávru, ačkoli to bude život k utopení, a kdy a proč dojde k rozhodnutí ho otrávit, to se nedozvíme. Podobně nevíme, odkud se bere Franckův buřičsko-anarchistický vzdor proti společnosti, jejíž mechanismy moci a manipulace inscenace zdaleka neodhaluje tak jako samotný text. Nemůže tedy být dost dobře jasné, čemu se Francek a Maryša vzpírají, ale především čemu a proč nakonec podléhají. Divákovi tato motivace



možná nemusí chybět u Francka, protože všichni automaticky předpokládáme, že společnost je odporu-hodná, a zároveň si Francka zařadíme do neurčité množiny rebelů bez příčiny. Větším problémem je plochost Maryši – ta pouze splní to, co od ní divák se svojí znalostí příběhu očekává.

Podobně ani nevíme, jaký je vlastně Vávra. V první půlce hry vystupuje jako chladný technokrat manželské instituce. V půli druhé Maryšu surově zbije poté, co se sejde s Franckem, načež zas hned zkrotne a lituje neútěšnosti jejich společného soužití při závěrečném dialogu nad kávou. Vávrova lidská stránka se tu najednou vynoří bez jakékoli návaznosti na jeho dosavadní jednání.

Takto načrtnuté postavy avizovanou „živost“ inscenace podkopávají. Motiv, který by přídomek LIVE naopak velmi dobře odůvodnil, se tu však přeci jenom objevuje, a to ve dvou scénách z první půlky inscenace: jde o momenty natáčení a focení, které tak otevírají téma médií a mediálního utváření reality (formulka LIVE by tu tak odkazovala k oblíbenému zpravodajskému prostředku nejen komerčních televizí). Když Vávra poprvé vyhazuje z kavárny Francka, který si celou scénu točí na mobil, připlete se do obrazu Lízalka a začne se smát, aby tak trapnou situaci maskovala jako neškodnou kamarádskou šarvátku a neohrozila společenskou image večírku. A poté, když Maryša v rozčílení rozbije talíř a Vávra jde zamést střepy, chopí se opět Lízalka příležitosti, aby natočila společně zametající novomanžele a prezentovala vyhrocený konflikt jako idylický průběh svatebního zvyku.

Rozehrává se tak téma, které v jiné podobě najdeme i u Mrštíků: není důležité, jak co doopravdy je, ale jak to vypadá

Interpretační skica

navenek, jak to prezentujeme. Stejně jako v případě úvodní scény objednávání kávy jde o nenápadný, zdánlivě banální motiv, který však v daném kontextu nabývá klíčového významu. Problém ale je, že se tato linka nijak nerozvíjí, respektive zaniká, protože k podobným situacím už nedojde.

Nakonec tak můžeme jen stěží říct, čím si Maryša Štěpána Gajdoše vysloužila svůj nejasný přívlastek LIVE, o označení site-specific ani nemluvě. Nadějně obsazená inscenace možná otevírá některá nová témata, jak si klade za cíl, nijak je ovšem nerozvádí. Opírá se v každém ohledu o původní text, ale nepronikа k němu. Je příliš usazená v předloze, než aby mohla fungovat nezávisle na ní, ale zároveň je samotnému textu příliš odcizená, než aby ho mohla skutečně interpretovat.

Tereza Sochová: Teď jsem v divadelní euforii

AUTORKA_**TEREZA KOSÁKOVÁ**

Do fakultního divadla DISK nastoupila Tereza Sochová už během svých bakalářských studií na Katedře produkce, když jí tehdejší ředitel Michal Lázňovský nabídl místo hospodářky divadla. Po pár letech se pak ujala volného místa tajemnice, koncem magisterského studia se z ní stala vedoucí produkce. V letošním roce jsem si však s Terezou povídala již jako s novou ředitelkou DISKu, která má s divadlem množství ambiciózních plánů.

V divadle DISK pracujete celý svůj profesní život. Neobávala jste se toho, že při nástupu na pozici ředitelky nebudete mít k jeho chodu potřebný odstup? Že přehlédnete některé nedostatky, kterých by si mohl všimnout spíše někdo „zvenku"?

Jasně že bála, ale zároveň jsem vždy vnímala, jak moc velká přednost to je. DISK znám vážně skrz naskrz a je jasné, že to má spoustu výhod a nevýhod. Ale při rozhodování, jestli jít do výběrového řízení, jsem sama sobě řekla, že to beru jenom jako kladnou věc a musím všechny ty zkušenosti zúročit a využít toho. Už jsem navíc byla poslední dobou dost kritická vůči tomu, co se nám daří nebo nedaří. Neměla jsem jenom růžové brýle, že mě všechno baví, ale byla jsem si plně vědoma i nedostatků.

ROZ—HOVOR

Jsou to právě nedostatky, které chcete ve své nové funkci změnit nejdříve?
Nechce se mi o tom mluvit úplně konkrétně, jedná se o velmi interní věci, ale je to něco, na co jsem se zaměřila. Chci s tím bojovat, ale vím, že to půjde pomalu a je to hodně těžký úkol.

Několik let jste byla vedoucí produkce. V čem se nyní liší vaše náplň práce?
Částečně pořád dělám to, co jsem dělala předtím, protože jsem na své místo najala Martinu Náhlíkovou, která studuje třetí ročník Katedry produkce. Pracuje proto jen na půl úvazku, takže i když je úplně skvělá, nemůžu jí předat úplně všechno. Ke všemu jsem si vymyslela ještě spoustu věcí navíc a Michal Lázňovský byl úžasný, že mě nechal tyhle věci dělat. Například jsem začala organizovat workshopy a chci se zasadit, aby lektorský program fungoval ještě mnohem víc - to byly nadstavby, které si pořád hýčkám a nechci se jich vzdávat. Částečně, když přijdu do kanceláře, tak si říkám, že mám podobný den jako předtím, ale pak do toho přijde řešení spousty dalších věcí, které jsou pro mě nové. Ať jsou to personální věci nebo finanční záležitosti, ve kterých se zatím hodně rozkoukávám. Chvílemi si říkám, že je to vlastně těžší, než jsem si představovala. Zároveň jsem se rozhodla, že to musím vzít zodpovědně, a skončila jsem skoro se všemi ostatními aktivitami: vzdala jsem se Prague Pride, který jsem organizovala od prvního ročníku až do letošního roku, a také jsem skončila jako vedoucí PR týmu DAMU. Cabaret Calembour je jediný, kterého bych se nerada vzdala, protože nám to spolu hrozně svědčí.

Cítíte, že vás vaši bývalí kolegové berou jako nadřízenou jinak?
Asi by to byla otázka spíše na ně, samozřejmě aspekt toho, že jsem tady nejmladší, určitě hraje roli. Zároveň jsem ale v kanceláři i služebně nejstarší. Zatím to nechci moc hodnotit. Nemám pocit, že bych tady byla za nějakou holčičku, která nemá žádný respekt, ale zároveň je to pro všechny nová situace a zatím hledáme, jakým způsobem spolu budeme fungovat. Pořád mám potřebu zdůrazňovat, že nepotřebuji svoje podřízené, ale kolegy do týmu. Prostě jsme jeden tým, akorát já teď řeším trochu jiné věci.

Bude DISK i v následujících letech silně propojen s Katedrou produkce, která se částečně na chodu divadla produkčně podílí, jako to bylo za ředitele a zároveň vedoucího Katedry produkce Michala Lázňovského?
Poslední dva roky jsem pro Katedru produkce vedla produkční praxi jako externí pedagog a s Michalem Lázňovským jsme se rozhodli, že u toho zůstaneme. Jelikož jsem absolventkou, vím, jak to chodí. Na všem, co se týká spolupráce katedry a DISKu, se s Michalem domlouváme pořád spolu. Spolupráce s produkcí se teď bude vyvíjet i díky systému open-callů, který rozjel KALD [*Katedra alternativního a loutkového divadla proměnila svůj studijní plán, kdy divadlo DISK již studentům automaticky nezaručuje prostor inscenovat své projekty právě zde, ale musí se svým návrhem nejprve projít výběrovým řízením, pozn. red.*]. Protože tvůrčí týmy vznikají podle vlastních zájmů studentů, může se stát, že jeden student produkce bude mít třeba i tři projekty zároveň. Přišlo by mi ale nesmyslné mu nějaký z nich brát, když je součástí týmu a ostatní mu věří.

Myslíte si, že je divadlo DISK mezi diváky i profesionály z oboru vnímáno jako plnohodnotné repertoárové divadlo?
Myslím si, že do určité míry ano, ale že se tomu ještě stále může pomoct. Je to jeden z cílů, na který se chci zaměřit.

Jak konkrétně?
Už třeba tím, jak bude divadlo navenek vystupovat. Lektorský program teď začíná být v divadlech naprosto běžný, zároveň se účastníme Noci divadel, pořádáme prohlídky zákulisí, diskuse s tvůrci. To všechno jsou nadstavby dokazující, že máme plnohodnotný program včetně toho nerepertoárového. Není to tak, že si tady něco pro sebe hrajeme, aby studenti absolvovali.

Nemyslíte si ale, že by jednotný vizuální styl s Akademií múzických umění, který pro vysokou školu nově vytvořilo grafické studio Heyduk, Musil & Strnad, mohl právě této ambici spíše uškodit? Že divadlo bude více vnímáno jako studentské než profesionální?
Naopak. Roky jsme měli odlišný vizuál a spousta lidí nevědělo, že DISK spadá pod Divadelní fakultu. Viděli, že je to divadlo s mladými tvůrci a mohli si myslet, že je to studentské divadlo. My jsme ale fakultní divadlo, a to je zásadní rozdíl. Pro mě je DAMU velmi silná značka a silný partner a myslím si, že je DAMU v obecném povědomí známější než DISK. Dostávám docela pozitivní ohlasy a podle mého názoru je web mnohem lepší než dřív. Prospělo nám to. I tištěné materiály jsou modernější a je příjemné na ně koukat.

Divadlo také na počátku této divadelní sezóny poprvé v historii uspořádalo tiskovou konferenci k novému vedení, vizuálnímu stylu a rekonstrukci hlavního sálu. Je to jeden z dalších kroků, jak divadlo profesionalizovat?
Myslím si, že to byl hodně pozitivní krok, novinářská účast byla opravdu velká a pomohlo to i návštěvnosti. Každý rok jsme bojovali s návštěvností v září a na začátku října, protože studenti, kteří jsou naší hlavní diváckou základnou, teprve přijíždějí do Prahy. Najednou jsme měli skoro všechna představení plná. Určitě ale nebudeme dělat tiskové konference v průběhu sezóny víckrát – třeba k inscenacím – myslím, že by se novináři přesytili. Ale rozhodně do toho znovu půjdeme, možná se začátkem příští sezóny nebo pokud vznikne něco zajímavého během roku.

Plánujete užší spolupráci s ostatními fakultami AMU?
S HAMU už spolupracujeme a minimálně jednou měsíčně se v DISKu dají vidět taneční projekty nebo pantomima. Chceme teď důsledněji spolupracovat i s operou HAMU. Zároveň jsem se spojila i s Filmovou a televizní fakultou a mám z toho radost, protože o spolupráci s FAMU se tady mluvilo dlouho, jenom to nikdo nevykopl. V DISKu je obrovské profesionální promítací plátno, které nikdo nevyužívá, takže to bylo úplně nasnadě. Chci, aby naši studenti chodili koukat na práce studentů ostatních fakult a naopak aby se oni chodili koukat na DAMU, třeba i proto, že jim to pomáhá obsazovat jejich studentské projekty.

Minulý rok proběhl workshop k inscenaci *Pomona*, plánujete i v tomto roce další doprovodné lektorské programy?
Byla bych ráda, aby workshopy nebyly jen jednou za dva měsíce a diváci se naučili chodit i na takový typ akce, protože si myslím, že DISK je součástí DAMU a DAMU má vzdělávat. A to nejenom své studenty, ale také diváky. To je pro mne důležitý aspekt mé práce. Již proběhl workshop k inscenaci *Barunka is leaving* a společně s lektory z Katedry výchovné dramatiky plánujeme workshopy navázané na další inscenace. Zároveň se bavíme o tom, že bychom udělali jeden workshop, který by byl obecný a dal se přiřadit k jakékoli inscenaci. Letos chceme uspořádat workshopy určené pro diváky od 14 do 114 let. Nejsou myšleny pro děti, že si budeme hrát dramaťáček, ale pro jakéhokoli staršího diváka nebo studenta školy, kterého skrze různá cvičení lektoři připraví na inscenaci a pomůžou mu, aby ji vnímal trochu jinak. Sama se těším, až se toho zúčastním. Zároveň budeme pokračovat s DAMU Junior a mým snem je, že bychom udělali i DAMU Senior. Nevím, kdo mě na tuhle myšlenku přivedl, ale hrozně jsem se do ní zamilovala.

Dojde k nějakým změnám ve studiu Řetízek, které je pouze výjimečně využíváno jako divadelní scéna?
Řetízek teď také prošel rekonstrukcí, nakoupili jsme nové židle a začíná se z něj stávat regulérní hrací prostor. Byla bych ráda, kdyby se tam hrálo víc veřejných představení a ne převážně klauzurní projekty, které se neinzerují ven a hrají se jen interně. Chtěla bych, aby se nám povedlo mít nějaký pevnější repertoár, zatím máme jedinou věc – scénické čtení *My, zvířata*. Přišlo by mi fajn, kdyby Řetízek obsazovaly ty katedry, které se do DISKu nedostanou, třeba Katedra autorské tvorby a pedagogiky. Samozřejmě je to limitované tím, že se nedá hrát zároveň v DISKu a Řetízku, protože se představení docela ruší. Ale pravidelně máme v DISKu generálkový týden, kdy by se dalo hrát v Řetízku, a zaplnil by se celý hrací měsíc. Ráda bych se zasadila o to, aby to víc fungovalo.

Najdete si ještě čas, abyste do divadla vyrazila jako divák?
Teď je nás v kanceláři víc, takže už nemám tolik večerních dozorů. Dřív jsem jich měla i deset v měsíci, teď už mám třeba jenom čtyři nebo pět, takže jsem začala hrozně dohánět všechny ostatní divadla. Chodím se dívat na kamarády, kam jen to jde. Jsem zvědavá, jak dlouho mi to vydrží, ale teď jsem v takové divadelní euforii.

Chceme sa viac vzdelávať, diskutovať / o semináři Text2obraz KADU

AUTORKA_**LUCIE KŘÁPKOVÁ**
FOTO_**ŠIMON LUPTÁK**

Snaha propojovat divadelní teoretiky a praktiky je duší projektů nezávislého slovenského Kabinetu Audiovizuálnych Divadelných Umení (KADU). Už čtvrtým rokem se na veřejných seminářích scházejí divadelní teoretici, kritici, režiséři, dramaturgové, herci a spisovatelé, aby vykročili za hranice svých oborů a podělili se o specifický způsob přemýšlení o umělecké tvorbě.

SEMINÁŘ TEXT2OBRAZ
Kabinet Audiovizuálnych Divadelných Umení (KADU)
Datum: 9. - 10. 10. 2017
Místo: DAMU Hallerův sál

NÁZORY

Na začátku všeho stála touha absolventky herectví na VŠMU v Bratislavě Marty Maťové více se vzdělávat v uměleckých oborech a odborně diskutovat. S kolegou Adamem Hrapkem, spisovatelem a překladatelem z angličtiny, zorganizovali už čtvrtý ročník semináře KADU. První tři proběhly na Slovensku a věnovaly se zásadním divadelním osobnostem. Postupně přinesly portrét amerického režiséra Roberta Wilsona, německé performerky Piny Bausch a dramatika Williama Shakespeara v souvislosti s výročím jeho úmrtí. Letošní ročník se stal svým konceptem ojedinělý, protože se poprvé konal nejen na Slovensku, ale také v Praze na DAMU, ve snaze více přiblížit kulturní dění těchto sousedních zemí. Netradičně byla pojata také jeho dramaturgie: tématem se stala adaptace a seminář se zaměřil na tvůrčí psaní pro divadlo a film.

Hlavní téma otevřela úvodní panelová diskuze, na které byl problém adaptace nahlížen hned z několika stran, a to díky sci-fi románu polského spisovatele Stanislava Lema *Solaris* (1961). Vystoupili na ní český spisovatel Ivan Adamovič, slovenský kritik Martin Ciel a slovenská dramaturgyně Miriam Kičiňová, spoluautorka stejnojmenné inscenace Štátneho divadla Košice. Odborníci nahlíželi případ knihy hutné na témata i motivy, které však při filmových a divadelních adaptacích nutně musely projít užším výběrem. Zdůraznili nezbytnost přistoupit na jiný jazykový systém každého z těchto médií a jejich odlišné výrazové prostředky. V souvislosti s tím nastolili také otázku, do jaké míry je v současnosti možné média navzájem vymezovat, když se stále více propojují a propůjčují si od sebe prostředky, a když se divák často nejdříve setká s filmem či divadelním představením a až pak se rozhodne, jestli se uchýlí k četbě předlohy. Důležitou tezi vznesla dramaturgyně Kičiňová, která se zamýšlela nad tím, zda výhradně užší skupinu (řekněme poučených) elitních diváků potěší odchýlení se od původního textu, nová interpretace a odlišná práce se syžetem. Na druhé straně uvedla příklad košické scény, kde většinový divák vyžaduje především lineárně plynoucí příběh. Tyto odborné podněty naneštěstí zůstaly nerozvinuty, a to kvůli nízké aktivitě diskutující veřejnosti. Ta snad byla způsobena neznalostí románové předlohy a jejích adaptací, k nimž se řadila také diskutovaná slovenská inscenace (záznam na semináři nebyl promítán, ani nebylo možné si ho dopředu nastudovat, existuje pouze v neveřejné technické podobě). Pravdou však je, že veřejnými účastníky byli převážně studenti DAMU, v několika případech budoucí uchazeči o studium, a téma adap-

tace není problematikou jednoduchou; proto lze přinejmenším ocenit, že diskuze přinesla užitečný teoretický pohled na odlišnou práci s obrazem, prostorem a časem na poli různých médií.

Na seminář KADU jsem se vydala hlavně kvůli švédskému režisérovi Ingmaru Bergmanovi, kterému se věnoval jeden z bodů programu. Jak se ukázalo, jednalo se o projekci dvou krátkometrážních dokumentů se záznamy z jeho soukromého života. Poukazovaly na Bergmanův sugestivní režisérský přístup založený na paralelním žití filmem a soukromým životem, a to především ve vztahu k herečkám, které se v nejednom případě staly i jeho partnerkami. Objevilo se silné téma autobiografismu. Nicméně problematiky adaptace se tato část semináře nedotkla vůbec, a to i navzdory tomu, že byl Bergman představen jako tvůrce se širokým záběrem uměleckých aktivit. Zazněly informace o tom, že se v sezóně věnoval divadelní režii, v létě filmoval a během celého roku psal scénáře a paměti; ty však pro mě nebyly nové, a tak jsem ze zařazení projekce do programu byla lehce rozpačitá. Přitom by měla Bergmanova filmová tvorba – silně se vyznačující divadelním vnímáním scén – jistě co ukázat. Tím spíše, když se na divadle stále více objevují adaptace děl filmových klasiků, což někteří odborníci považují za odraz krize dramatu. Dá se však očekávat, že se organizátoři KADU budou zabývat Bergmanovou tvorbou důsledněji v rámci příštího ročníku, který mu chtějí věnovat v souvislosti s výročím jeho narození. Snad se zaměří nejen na kouzlo Bergmanovy tvůrčí rozmanitosti, ale také na propojenost žánrů jeho tvorby.

Součástí dvoudenního semináře byla také master class českého spisovatele Petra Kolečka; ta se však více než tvůrčí dílnou stala přednáškou. Hned zkraje otevřeně přiznal, že se věnuje komerční a masové tvorbě, nikoli experimentální. Po krátkém seznámení s vývojem své kariéry, v jejíchž začátcích si vyzkoušel psát pro seriál *Ulice*, přiblížil z praktického hlediska specifika psaní pro divadlo, film i televizi. Začal u Aristotela a skončil u zásad současné hollywoodské scenáristiky. Stejně jako v případě panelové diskuze šlo o nastínění specifik různých médií: u filmu Kolečko zdůraznil realistický jazyk v souvislosti s tempem a časem, naopak divadelní situaci představil jako něco, co realitě neodpovídá a je spojeno s větší svobodou patosu; na film pohlížel jako na médium umožňující tzv. hluché záběry, na divadlo jako na živé setkání, v němž povolení vnitřního napětí situací není možné. Jednalo se spíše o základní teoretické poznatky, Kolečko je však doplňoval ukázkami z vlastní tvorby, díky čemuž se jeho master class stala velmi konkrétní: poukázal na specifika psaní pro divadlo stojící na situaci či naopak na obrazech, nebo na převádění divadelní hry do filmového scénáře. Snad právě díky tomu proběhla následná živá diskuze, která byla ze strany posluchačů nejaktivnější z celého festivalu. A to i navzdory tomu, že Kolečko zúčastněným sebejistě oznámil, že by psal stejně, i kdyby masový vkus byl jiný.

Semináře KADU vznikly na základě zkušenosti slovenských studentů (‚Jeden pedagog, jeden názorový přístup') a z jejich následné potřeby nahlížet na tvorbu z různých pohledů; proto také organizátoři spolupracují se svými bývalými pedagogy a zvou na programy studenty, čerstvé absolventy i své kolegy, aby překročili hranice názorů i oborů. Pokud nedochází k dostatečně otevřeným odborným debatám na půdě školy či v divadelním baru po představení, a tuto funkci výměny názorů neplní ani psaná kritika, je třeba uspořádat jiné pracovní setkání. Pražskému semináři zřejmě nešlo ani tak o jednotnou dramaturgii nebo o snahu dobrat se závěrů týkajících se problematiky adaptace, přestože se organizátoři rozhodli pro nosné téma, a měli se snažit mu co nejvíce dostát, což se ne ve všech bodech programu zdařilo. Cílem KADU byla především potřeba vytvořit prostor pro samotný dialog.

Je proto důležité říci, že na všechny nedořečené a problematické otázky a témata byl v každém bodu programu prostor se zeptat; a některé z nich, které zmiňuji v tomto článku, jsem nebyla schopná v danou chvíli vznést. A nebyla jsem sama, o čemž svědčila i nevelká četnost příspěvků na diskuzích. Tím vším chci poukázat na to, že přestože vnímám prostředí DAMU jako podnětné a názorově otevřené, i tak vidím jako jednu z největších (studentských) slabin – a zároveň výzev – odvahu diskutovat a veřejně se vyjadřovat s odpovědností za vlastní názor. Hlavní pozitivum KADU proto shledávám ve vytváření flexibilní platformy, která záměrně vede ke konfrontaci názorů a k následnému rozšíření pohledů a propojování přístupů.

Prečo sú Pražské křižovatky spoločenským aktom

AUTORKA_**BARBORA FORKOVIČOVÁ**
FOTO_**MARTIN ŠPELDA**

Festival *Pražské křižovatky* tento rok českým divákom priniesol niekoľko pozoruhodných divadelných inscenácií a v jeho programe nechýbali ani veľké mená, ako napríklad Romeo Castellucci. Okrem samotných predstavení ma však zaujal najmä celkový obsah a vyznenie festivalu ako takého.

Valerij Pečejkin

Priznávam, že k festivalu *Pražské křižovatky* som spočiatku pristupovala veľmi skepticky, a to hlavne kvôli tomu, že jeho usporiadateľom je české Národní divadlo. Mám totiž osobnú skúsenosť s niekoľkými európskymi festivalmi, ktoré sa odohrávali na pôde národných scén – a žiaľ, musím povedať, že v daných prípadoch šlo skôr o prehliadky náhodného výberu inscenácií spriatelených divadiel bez akéhokoľvek významnejšieho presahu či snahy prepojiť inscenácie so sprievodným programom do tematicky zjednoteného celku. S o to väčším potešením však konštatujem svoj veľký omyl.

REFLEKTUJÚ

Moje predsudky boli úspešne zbúrané a moja viera v to, že národné divadlo dokáže plniť funkciu osvetovej inštitúcie, bola naopak úspešne obnovená. Tohtoročné *Pražské křižovatky* dokázali, že ide o festival uvedomelý, s jasnou dramaturgicko-ideovou koncepciou a neviem si preň predstaviť lepšie prostredie, než je práve Nová scéna Národního divadla (možno už len „zlatú kapličku"... ale na takéto experimenty si asi budeme musieť ešte nejaký ten čas počkať). Ako hlavnú tému, alebo poslanie festivalu, vnímam predovšetkým snahu poukázať na vždy aktuálnu potrebu kritického myslenia a rozvíjať všeobecnú schopnosť (seba)reflexie v spoločnosti. Festival sa hlási k odkazu Václava Havla (ostatne, jeho nultý ročník vznikol vlani vďaka nápadu divadlom osláviť Havlovo nedožité jubileum) a v zmysle presvedčenia, *že divadlo sa má vyjadrovať k súčasnej situácii a má dokonca povinnosť ju reflektovať*, organizátori komponujú rozmanitý program naplnený inscenáciami zahraničných súborov.

Inscenácia Elity Slovenského národného divadla bola českému prostrediu určite zo všetkých festivalových predstavení najbližšia, keďže zobrazuje prehnitosť štátneho zriadenia socialistického Československa a poukazuje na kontinuitu istých čŕt tejto doby, ktoré sa neblaho prejavujú v súčasnej slovenskej spoločnosti. Dielo *Ich kann nicht anders* slovinského súboru Beton Ltd. bolo najmä verbálnou mozaikou tvorenou úvahami dnešného človeka nad stavom sveta: reči o politike sa miešali

s debatami o umení, či každodennými banálnymi rozhovormi o všetkom a o ničom. Výrazne však z inscenácie vyvstala hlavne otázka úlohy občana v štáte, vo svete – je možné prestať rozprávať a začať konať? A konať čo? Taliansky režisér Romeo Castellucci sa vo svojom pompéznom kúsku *Democracy in America* zasa zamýšľal nad pôvodom demokracie. Inscenácia *Lippy* írskeho zoskupenia Dead Centre spochybňovala možnosť dopátrať sa k podstate a relativizovala pravdu ako takú na prípade štyroch žien, ktoré sa rozhodli spáchať samovraždu bez toho, aby po sebe zanechali akýkoľvek odkaz či stopu. A nakoniec, režisér Rabih Mroué nám v inscenácii *Riding on a cloud* poskytol nezvyčajný pohľad na libanonskú občiansku vojnu. Vojnové nepokoje totižto prepája s osudom svojho brata, vďaka čomu dosahuje zvláštne subjektívny, no pritom pravdivý obraz reality.

Každá zo spomenutých inscenácií svojím spôsobom prispela k reflexii súčasnej situácie vo svete, pričom v podobnom duchu sa niesli aj početné „vedľajšie“ festivalové aktivity: okrem rôznych diskusií dotýkajúcich sa aktuálnych teoretických aj praktických problémov umeleckej tvorby, to bol tento rok aj workshop kritického písania o divadle určený najmä, no nie nevyhnutne, študentom divadelných odborov.

INFORMUJÚ

Za jeden z najdôležitejších bodov sprievodného programu festivalu, pokiaľ ide o oboznámenie so spoločensko-politickým dianím v zahraničí, považujem na poslednú chvíľu zvolaný *Emergency briefing* s podtitulom *Divadlo a svoboda – Evropa ve 21. století.* Ako naznačuje jeho názov, do diskusie boli prizvaní zahraniční divadelníci, ktorí sa v ostatnom čase museli konfrontovať s prekážkami a zásahmi cenzúry v ich tvorbe. Dóra Papp z maďarskej skupiny Krétakör priblížila situáciu v ich krajine, kde sa silná nacionalisticky orientovaná vláda snaží progresívne a kriticky zmýšľajúce umelecké zoskupenia umlčať aj odopretím finančnej podpory. O podobných problémoch v Poľsku hovoril Piotr Gruszczyński, dramaturg známeho divadla Nowy Teatr. Aj tam prišli o nemalé peňažné dotácie pre diela, ktoré mali odlišné hodnoty než vládnuca strana. Zahmlené okolnosti absurdnej kauzy zatknutia režiséra Kirilla Serebrennikova pre údajné spreneverenie peňazí nám nakoniec tlmočil Valerij Pečejkin, zástupca ruského divadla Gogoľ center. Spoločnou črtou každého z týchto prípadov je dominancia vládnucich politických strán a ich násilné presadzovanie vlastných hodnotových rebríčkov v celej spoločnosti bez nároku na odchýlky. Zároveň je tu jednotný „trend“ v cenzúre – zastavenie dotácií; a v neposlednom rade aj nulová reflexia daných káuz v médiách, čím samozrejme trpia hlavne znevýhodnené organizácie a inštitúcie. Hlavným prínosom Pražských křižovatiek je v tomto smere zrušenie tohto informačného embarga a vyjadrenie jasného nesúhlasu s obmedzujúcimi praktikami jednotlivých štátnych aparátov. Národní divadlo dalo šancu a priestor tvorcom sprostredkovať svoje negatívne skúsenosti. Rovnako tak dalo divákom možnosť vypočuť si ich „z prvej ruky“, čím zabraňuje šíreniu dezinformácií a prekrúcaniu reality.

DISKUTUJÚ

Ďalším z mnohých krokov, ktorým festival vykračuje smerom k divákom a vyzýva ich k dialógu, sú diskusie s tvorcami. Po každom predstavení tak mohlo publikum konfrontovať tvorivé tímy svojimi otázkami či pripomienkami a vyjadriť svoj názor. Pre tých, ktorí sa chceli ponoriť hlbšie do problematiky divadla 21. storočia, bol pripravený spomínaný workshop Kritického písania o divadle. Pod vedením Karoliny Plickovej (ktorá je momentálne doktorandkou na Katedre teorie a kritiky DAMU) som sa aj ja, ako jedna z účastníčok, pokúšala o náhľad na festivalové inscenácie z rôznych uhlov. Zloženie našej skupiny bolo rôznorodé – líšilo sa naše vzdelanie aj skúsenosti s divadlom – čo prispelo k bohatej výmene názorov a zákonite tak pobádalo k rozšíreniu horizontov uvažovania každého z nás. Pred upadnutím do recenzentskej rutiny (a teda aj schématizovaného premýšľania o divadle) varoval už Václav Havel v texte *Problém divadelní recenze,* ktorým Karolina seminár otvorila. V súznení s charakterom festivalu nás tým pozvala do otvorenej diskusie nad zhliadnutými predstaveniami. V rámci rozvoja nášho kritického myslenia sme zablúdili aj do zákutí postdramatickej divadelnej teórie, čo nám neskôr nesporne pomohlo pri čo najjasnejšom formulovaní názorov v recenziách následne publikovaných na festivalovom blogu.

PODNECUJÚ (A ZAUJÍMAJÚ JASNÉ STANOVISKO)

Svojou širokou škálou pôsobenia *Pražské křižovatky* ponúkajú divákom pohľad na svet a rôzne spoločenské problémy z mnohých uhlov. Snažia sa u návštevníkov podnietiť kritický postoj a vzhľadom na značnú účasť obecenstva na jednotlivých akciách sa ukazuje, že tento záujem je obojstranný. Festival sa zameriava na naozaj veľkú časť publika – od občasného návštevníka až po, povedzme, divadelne vzdelaného diváka – pričom pre každého má pripravené iné výzvy. Niekoho pozýva na divadelné predstavenia vymykajúce sa „tradícii“ a vyžadujúce väčšiu dávku pozornosti či trpezlivosti. Iných zas provokuje otázkami smerujúcimi k úlohe divadla v spoločnosti a jeho teoretickému zachyteniu. Celou svojou činnosťou zároveň citlivo reaguje na spoločenské udalosti a v prípade sporných tém (najmä čo sa týka slobodnej umeleckej tvorby) v diskusii neváha zaujať jasné stanovisko. Myslím, že práve toto sú atribúty festivalu, respektíve akejkoľvek udalosti, hodnej vystupovať pod hlavičkou národného divadla.

Proti sobě, vedle sebe, nebo spolu?

AUTORKA_ANNA CVRČKOVÁ

Při hledání odpovědí na tyto otázky moje kroky nejprve zamířily k těm nejpovolanějším – nově zvolenému vedoucímu katedry Divadelní vědy, doktoru Martinu Pšeničkovi, a dlouholeté šéfce katedry Teorie a kritiky, docentce Daniele Jobertové.

Je zajímavé, že oba považují za největší výhodu své katedry to, k jaké náleží fakultě. Doktor Pšenička vyzdvihuje prestiž Filosofické fakulty University Karlovy a skutečnost, že studenti mají možnost zapisovat si i předměty z jiných kateder. Naopak docentka Jobertová pozitivně hodnotí fakt, že její katedra je součástí DAMU, a má proto mnohem blíže k divadelní praxi.

Z toho vyplývá i hlavní rozdíl těchto dvou pracovišť. KDV se zaměřuje spíše na výzkum a výuku dějin divadla. Doktor Pšenička by rád prohloubil výzkumné zaměření katedry a jeho prezentaci ještě více, než tomu bylo doposud. Připomněl rovněž fakt, že v letošním roce se katedře

podařilo získat grant na téma Národní divadlo a normalizace. Do výzkumu by rád začlenil i studenty magisterského a doktorského stupně studia, protože podle jeho slov se právě při spolupráci na výzkumu studenti naučí nejvíce. Smyslem teatrologie je podle něj snaha nahlížet z teatrologických pozic na celek kultury.

Pro docentku Jobertovou není zapojení studentů do výzkumu prioritou: „Spíše než klasické teatrology bych ráda na své katedře vychovávala odborníky pro praxi. Studenti KTK během studia absolvují hereckou propedeutiku, stáže v divadlech, dozvědí se něco i o produkci a divadelním marketingu.“ Doktor Pšenička se vymezuje proti zjednodušenému tvrzení, že KTK je škola praktická, zatímco KDV teoretická. „My děláme také praxi svého druhu. Teatrologie musí být nutně obor tvůrčí, jinak je mrtvá.“

Z těchto kateder je to KDV, která přijímá více studentů (do bakalářského programu kolem dvaceti). Doktor Pšenička to vysvětluje tím, že bakalářské studium slouží pouze k „rozkoukání“ studentů na fakultě. Mají si zde ujasnit, jestli je pro ně teatrologie to pravé. Doktor Pšenička také přiznává, že pro některé studenty může být KDV pouze přestupní stanicí, než se jim podaří udělat přijímací zkoušky na režii či herectví na DAMU. Naproti tomu KTK již od bakalářského přijímacího řízení zohledňuje, že v oboru je jen velmi málo pracovních míst, a proto přijímá jen malý počet uchazečů.

Přestože KDV i KTK mají svá specifika a o možnosti sloučení či výrazného propojování vedoucí neuvažují, rozhodly se katedry spolupracovat. Budou si nadále nabízet semináře a přednášky zajímavých zahraničních hostů – jako je například seminář teatrologa Patrice Pavise - a dohodly se i na rozšíření této praxe. Navíc oba vedoucí umožňují svým studentům navštěvovat předměty z druhé katedry a získat za jejich absolvování kredity. Krom toho oba tvrdí, že studentské iniciativě se meze nekladou. Jedním z prvních plodů této spolupráce je podílení se studentů KDV na tvorbě časopisu Hybris.

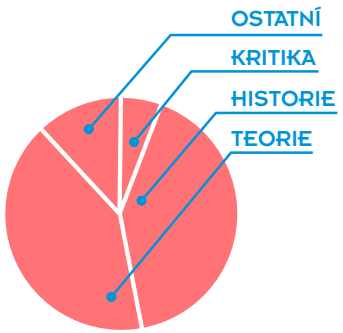
Jak se ale daří naplňovat tyto záměry vedoucích? Zajímavé výsledky nabízí srovnání rozvrhů obou kateder. Hlavní rozdíl je vidět na první pohled – zatímco KDV má jeden rozvrh pro celou katedru od bakalářů po magistry a jen velmi málo předmětů je nutné dělat v určitém roce studia, na KTK má každý ročník svůj vlastní rozvrh. Skutečnost, že díky jedinému rozvrhu pro celou katedru se na přednáškách setkávají studenti zcela jiného stupně znalostí, působí problémy jak studentům KDV, tak i pedagogům. Protože téměř všech přednášek a seminářů se účastní i studenti prvního ročníku bakalářského stupně studia, profesoři musí ve výkladu pracovat i s informacemi, které jsou studentům vyšších ročníků dávno známé. Studenti tak často slyší stejné věci pořád dokola a na hlubší poznání probíraného problému při hodinách nezbývá čas. Navíc je průběh předmětů determinován vysokým počtem studentů - ani při „seminářích“ rozhodně nemají šanci zapojit se všichni, i když se o to profesoři snaží. Na druhou stranu studenti KDV nemají mnoho povinných předmětů, a tak si svůj rozvrh mohou sestavovat svobodněji.

Rozvrh KDV v tomto semestru studentům nabízí celkem 17 předmětů. Dominují v něm přednášky a semináře z teorie (41 % všech předmětů) a historie (také 41 %). V zimním semestru byl vypsán jen jediný předmět věnující se kritice. Praktický předmět v tomto semestru nemáme žádný, studenti ale mají možnost, po dohodě s profesory, absolvovat buď stáž v libovolném divadle, a asistovat tak při vzniku inscenace, nebo takzvanou Teatrologickou exkurzi. 12 % předmětů se mi nepodařilo zařadit do žádné z výše zmíněných kategorií.

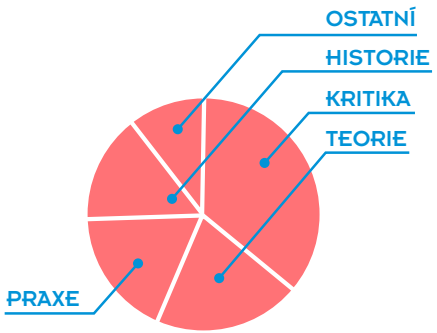
Rozvrh KTK nabízí celkem 38 předmětů. V každém ročníku je nejen jiný poměr předmětů věnujících se teorii, praxi, historii a kritice, ale liší se i jejich počet – například ve třetím ročníku bakalářského studia, kdy se studenti musí vypořádat s přípravou na státní závěrečné zkoušky a psaním bakalářské práce, jsou na ně kladeny menší nároky (pouze 7 předmětů) než v prvním ročníku bakalářského studia (12 předmětů). Celkově je na KTK nejvíce teoretických předmětů (34 %). Praktické předměty jsou až na druhém místě s 24 %. Historie a kritika mají překvapivě shodně po 16 %. Zbytek předmětů (10 %) nenáleží ani do jedné z těchto kategorií. Krom toho mají studenti ve třetím ročníku bakalářského studia povinnou stáž ve vybraném divadle.

Co na tento stav říkají studenti? Na mé otázky odpovídali ti nejvíce „rozkoukaní“ – posluchači 2. ročníku magisterského studia.

KDV má v současné době 5 studentů druhého ročníku magisterského stupně studia. Na první otázku – proč se rozhodli studovat na této kated-



PŘEDMĚTY KDV



PŘEDMĚTY KTK

ře a nevybrali si raději KTK, nejčastěji studenti odpovídali zdůrazněním benefitů Univerzity Karlovy. Jeden student přiznal, že se mu zdálo, že na KDV má vyšší šance na přijetí, a jeden student vyhodnotil jako největší výhodu katedry to, že dovoluje svým studentům se při škole věnovat i jiným činnostem – jako je práce či paralelní studium další školy.

Očekávání studentů bylo zklamáno jen ve dvou případech – nespokojeným studentům chybí větší výběr předmětů a pozastavují se nad nesystematičností výuky. Přesto čtyři z pěti studentů zvažují po dokončení magistra pokračovat v doktorském studiu.

Největší výhody spolupráce kateder studenti spatřují v možnosti rozšíření obzorů a konfrontaci názorů. Podle studentů KDV by se od nás KTK mohla učit historii a my se od ní dozvědět něco o praxi.

Přesto, že na KDV je přijímáno do bakalářského stupně studia čtyřikrát více studentů než na KTK, v magisterském stupni studia se počty studentů vyrovnávají. Druhý ročník magisterského studia KTK má v letošním roce šest studentů. Na tuto katedru je nalákalo hlavně její blízké spojení s divadelní praxí, ale i spřízněnost s dramaturgií a žurnalistikou. I zpětně si studenti spojení s praxí pochvalují, někteří by rádi praktické předměty ještě rozšířili. Za největší výhodu katedry považují to, že se naučili kriticky myslet a smysluplně argumentovat. Oceňují také možnost setkávat se s významnými osobnostmi jak divadelní teorie, tak i praxe. Chybí jim ale větší možnost samostatného výběru předmětů. Jedna studentka si posteskla, že se KTK izoluje od ostatních kateder DAMU. Po dokončení magisterského studia dva studenti uvažují o doktorském studiu, jeden se chce věnovat praktickému divadlu, jeden by se rád dále věnoval kritice a dva mají jiné než divadelní ambice. Všichni dotazovaní vidí přínos spolupráce kateder hlavně v rozšíření a obohacení redakce časopisu Hybris.

A jaké mají po absolvování kateder studenti možnosti uplatnění? Kdo by rád zůstal ve výzkumu, může pracovat na Akademii věd či v Institutu umění – Divadelním ústavu, ale je patrné, že na obou těchto pracovištích není mnoho pracovních míst a tato situace se pravděpodobně v budoucnosti nezlepší. Šance uchytit se v profesionálním divadle jako dramaturg je ještě menší, vzhledem k tomu, že se o tyto pozice ucházejí nejen absolventi těchto dvou kateder, ale také dramaturgové z DAMU. Další možností je práce v oblasti divadelní kritiky, ale vzhledem k malému počtu divadelně zaměřených periodik v České republice nemají ani zde studenti velkou naději. Odpovědnost je zde samozřejmě z velké míry na studentech. Každý student, který chce po studiu zůstat v oboru, se musí již během studia snažit rozšířit si své pole znalostí a dovedností co nejvíce samostatně a profilovat se individuálně do té míry, do jaké mu to jeho katedra umožňuje. Jednou z možností rozšíření studentského „portfolia“ je spolupráce KTK a KDV, protože obě katedry se od sebe jistě mají navzájem co učit.

Ovce večera

AUTORKA_**TEREZA ŠAFÁŘOVÁ**

Obavy z inscenace *Träumende Kollektive. Tastende Schafe (Staat 3)* tvůrčího kolektivu Rimini Protokoll ve mně a mých spolužačkách ze Semináře současného německého divadla hlodaly už delší dobu. Děsilo nás totiž její německé znění (bez titulků!) a interaktivita, o níž se psalo v programu. Já jsem ale i přesto ještě ve foyer drážďanského divadla vedla silácké řeči o tom, že když se v názvu inscenace píše něco o stádu ovcí, určitě se bude jednat o skupinové interakce. Náladu mi dokonce nezkazila ani předražená dvojka bílého v divadelním baru, která stála pomalu víc než vstupenka.

Chvástání mě ale přešlo, jakmile jsme byli usazeni v sále na jedné z mnoha židlí rozmístěných po prostoru, každý jsme dostali vlastní iPhone a začali vyplňovat test, který se (patrně) týkal řecké ekonomické krize. Celé představení moderovali dva herci, kteří výsledky jednotlivých hlasování komentovali. Moje siláctví se zcela zhroutilo v základech poté, co jsem poprvé pohlédla do onoho kvízu a jediné slovo, které jsem v něm dokázala dešifrovat, bylo Griechenland. Kruci! Většina mých spolužaček seděla blízko naší pedagožky a ta jim potichu překládala. Z jejích slov jsem ale slyšela pouze nesrozumitelné mumlání. Vztek z totálního neporozumění tomu tvrdě znějícímu germánskému jazyku a právě zrozená závist vůči spolužačkám zapříčinily, že jsem bez jakéhokoli rozmýšlení začala odpovědi tipovat.

S iPhony jsme se poté museli přemisťovat po různých místech v sále, sdružovat se s jednotlivými lidmi podle toho, jaké odpovědi jsme volili, a následně odpovídat společně s nimi. Pro mě zcela otupující proces. Časem jsem rezignovala na jakékoli porozumění a pouze se stádovitě přesouvala z místa na místo (v těchto chvílích se paradoxně alespoň zčásti potvrdila moje velkodušná intepretace názvu inscenace).

V jistých okamžicích se ve mně ale přeci jen vzepjaly poslední zbytky nebojácnosti a chtěla jsem prostor ostentativně opustit. Její větší část ale patrně zůstala ve foyer, tudíž jsem se na to nevzmohla. Jistá naděje na vysvobození se naskytla až v jedné z posledních částí představení. Byla jsem totiž přidělena k muži, (kterého jsem kvůli tomu upřímně litovala), s nímž jsem měla největší procento stejně zodpovězených otázek. Zázrak! Muž hovořil anglicky. Hanba mě fackovala, když jsem mu svou lehce zakrnělou angličtinou sdělila, že tomu, co se tu už asi hodinu odehrává, vůbec nerozumím a že bych chtěla pryč. Muž mi ale až příliš vesele odvětil (podezírala jsem ho, že byl v divadelním baru před představením ještě víckrát než já), že to nevadí, on že je tu také omylem, protože ho sem dovlekli kamarádi. Při společném odpovídání na otázky se jen smál, žádné z nich mi nepřekládal a jen pořád dokola opakoval: „Very funny, very funny!“ Moje osobní krize vrcholila.

Poté, co jsem s „funny“ německým mládencem dokončila další část testu, se v sále vytvořilo dramatické přítmí a displeje iPhonů začaly divoce blikat. Odpočítávala jsem minuty do konce představení. Teď asi vylosují nějaké výherce a přijde konec!

Přišlo... ale něco jiného. Na displeji mého iPhonu zasvítil nápis: WINNER! První anglické slovo večera, které pro mě ale paradoxně mělo katastrofální následky. S neskrývanou hrůzou v očích jsem pohlédla na mého rozverného kolegu. Do toho už na mě herci divoce gestikulovali a zvali mě společně s dalšími třemi diváky na provizorní stupeň vítězů. Každý jsme dostali papírovou masku ovce (opět zapracovala karma a ve zlém se mi vrátila moje chvástavá interpretace názvu inscenace). Naše pedagožka na mě z davu zuřivě mávala a tleskala, patrně byla pyšná. Když poté došlo na společné focení s ostatními diváky, už jsem pouze rezignovaně pózovala v ovčí masce a přemýšlela o tom, že kdyby se zhmotnilo trapno, které se na konci představení kolem mě nakulminovalo, musí drážďanský Staatsschauspiel zákonitě vyletět do povětří.

GLOSA

Skepse, která inspiruje

AUTORKA_**GABRIELA MÍŠKOVÁ**

Často se v příslušných kruzích diskutuje (a s novým programových schématem ČRo Vltava nyní ještě hojněji), jak by se měl rozhlas přibližovat posluchači, čím by ho měl oslovovat a co všechno rozhlas svým posluchačům dluží. Zřídkakdy však uslyšíme o tom, jaké má dluhy veřejnost, složená mimo jiné i z kritiků, vůči rozhlasové tvorbě.

Bibliografická citace:
HANÁČKOVÁ, Andrea a kol.
Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby.
Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016, 260 str. ISBN 978-80-244-4934-0

Miloš Rejnuš přebírá ocenění za svou rozhlasovou prvotinu Kapitánovy bomby, 1958

Nová publikace *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby* je prvním systematičtějším počinem ke zmapování rozhlasové kritiky od počátků rozhlasového vysílání až dodnes. Rozhlasová teoretička Andrea Hanáčková se spolu se svými kolegy a studenty rozhodla upřít pozornost na ty osobnosti, jež často na okraji zájmu pomáhaly ustanovovat rozhlasovou terminologii, zaznamenávaly hry - kvůli počátečnímu živému vysílání či pozdější cenzuře jinak nenávratně ztracené - a často napomohly k výraznému zvýšení kvality rozhlasového dramatického vysílání.

Publikaci však netvoří medailony významných osobností rozhlasové kritiky a soupisy jejich práce. Celek je sestaven z deseti samostatných studií od osmi autorů s tematicky odvážným rozpětím. O některých rozhlasových kriticích a jejich práci se tedy dozvídáme napříč několika texty, vyjma dvou pojednání Andrey Hanáčkové, která se rozhodla zpracovat svá témata více profilově a historický kontext propojila s příběhem jednotlivého kritika (viz dále). Do souboru všech studií uvádí čtenáře Přemysl Hnilička svým textem o devadesátileté historii knižní reflexe rozhlasové hry. Autor začíná u prvních pojednání o rozhlase (1935 Anna Patzaková-Jandová *Prvních deset let Československého rozhlasu* nebo 1936 Přemysl Rút *Divadlo a rozhlas: Problémy rozhlasové hry*) a končí publikovanou disertací Evy Schulzové z roku 2014 *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Následující texty se pokoušejí svá témata profilovat úžeji. Soustředí se na rozhlasovou kritiku 60. let, rozhlasové herectví (s obsáhlou rešerší Dismanových názorů na dětské rozhlasové herectví) nebo na režijní osobnosti – respektive reflexi jejich práce. Na příkladu posledně jmenovaného tématu (studie Zuzany Řezníčkové *Rozhlasová režijní tvorba na stránkách českých periodik*) můžeme ukázat jeden z možných metodologických postupů užitý u více publikovaných textů. Autorka podnikla rozsáhlý heuristický výzkum periodik zaměřujících se na oblasti umění

(Přehled rozhlasu, Svět mluví, Literární noviny, Divadelní noviny, Plamen, Náš Rozhlas, Kulturní tvorba, Host do domu, Scéna, Tvar) a v jejich rubrikách se soustředila na články týkající se rozhlasové režie. Následně postihuje vývoj vnímání role rozhlasového režiséra na široké ploše od 20. let do vývoje po roce 1989. Dochází k tomu, co naznačuje již úvodní přehledová studie o rozhlasové hře a její knižní reflexi a co potvrzují i další texty: a sice, že zásadní vliv na rozvoj nejen samotné rozhlasové tvorby, ale i její reflexe měly česko-slovenské politické a společenské události v průběhu celého 20. století. Vrcholy (jak tvorby, tak kritiky) jsou pak spatřovány ve 30. a 60. letech. Současně nás text konfrontuje s alarmující poznámkou kritika a publicisty Jiřího Lederera (*1924) z roku 1961: *„Jedna z hlavních příčin nevýraznosti rozhlasové režie je ta skutečnost, že se její práce vlastně vůbec nehodnotí…“*

Tato věta nás vrací k dluhům zmiňovaným v úvodu. Čtenář má sice možnost selektivního čtení jednotlivých studií, ale k mnohem zásadnějším úvahám ho přivede čtení komplexní, z něhož nejvýrazněji vystupuje touha rozhlasových tvůrců po intenzivní systematické zpětné vazbě. Snadno bychom mohli tuto touhu tlumit tvrzením, že za vším stojí frustrace některých tvůrců z „vysílání do ticha“, situace je ale poněkud složitější. Rozhlasová studia dlouho neměla dostatečné teoretické, tedy ani terminologické zázemí, jež není zcela doplněno dodnes. Na jedné straně si obor dlouhodobě teoreticky vypomáhá u příbuzných umění, a na straně druhé se od počátku schizofrenně snaží vůči těmto oborům vymezit. Tato emancipace probíhala bohužel mnohokrát v historii znovu od začátku a byla soustavně přerušována komplikovanou politickou situací 20. století v Čechách, na což poukazují všichni autoři knihy věnující se českému prostředí. V období totalit rozhlas představoval silné masové médium a politický tlak byl o to silnější.

Že se nejedná o marné volání po kritice, ale naopak o volání zcela oprávněné a v důsledku prospěšné, ukazuje soustředěná studie Andrey Hanáčkové zaměřená na kritika, historika a publicistu Miloše Rejnuše (*1932). Jak konkrétně (a v tomto případě pozitivně) může rozhlasová kritika zasáhnout do dramatického vysílání? Na začátku 60. let Rejnuš drze, vytrvale a vizionářsky komentuje nedostatečné podporování nových autorů, kteří by pro rozhlas psali původní hry, jež budou klást důraz na autentický zvuk a využijí potenciál nově se rozvíjející stereofonie. Zanedlouho poté pojmenovává vznikající inovativní rozhlasová díla z dramaturgického okruhu Jaromíra Ptáčka jako „rozhlasovou novou vlnu“ a až do své tragické smrti v roce 1964 trpělivě reflektuje její úspěchy i neúspěchy. Tím, a to je zásadní, spoluutváří chápání a otevřenost posluchačů vůči „avantgardním“ tendencím 60. let projevujícím se důrazem na zvukovost a mnohem intimnější prostředí nových dramat.

Snad je alespoň trochu zřejmé, že publikace *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby* nechce a ani nemůže zůstat čistě u tématu rozhlasové kritiky. Studie mohou být například prvním zběžným vhledem čtenáře do historie rozhlasové hry, jak z pohledu dramaturgického, tak z pohledu výrazových prostředků určovaných režisérem a realizovaných hercem. Současně jsou užitečným zásobníkem literatury, jež nemusí být ani pokročilejšímu zájemci o auditivní tvorbu notoricky známá. Čtenářskou pozornost částečně zatíží opakování historických souvislostí v každém dalším textu, jenž se časově rozkročí od počátků vysílání až po nynějšek. Zároveň je ale tento krok pojistkou při výběrovém čtení samostatných studií. Zkušeného znalce rozhlasové problematiky může znervóznět lehká rozkolísanost úrovní jednotlivých pojednání a ne zcela jasný princip výběru témat. Je to však daň za něco mnohem podstatnějšího, než je jednotný uhlazený styl. Mám na mysli praktickou ukázku klíčového a zde podařeného zapojování studentů do výzkumu. Tři z osmi autorů jsou posluchači Katedry divadelních, filmových a mediálních studií Univerzity Palackého v Olomouci a jedna autorka je studentkou Univerzity Hradec Králové.

Nesmí zůstat bez povšimnutí, že kniha do sebe zahrnula i dvě pojednání o rozhlasové kritice se zahraničním přesahem do Rakouska, Německa a Polska. Přestože jde o texty přehledové (u textu *Současná polská rozhlasová kritika* jde pouze o výčet periodik), nebylo, dle mého soudu, cílem redakce se pouze „evropsky rozmáchnout“. Zařazení jiných než výhradně českých témat odkazuje k faktu, že v minulosti (zejména před rokem 1968) byla česká rozhlasová tvorba na špičkové úrovni srovnatelné s produkcí v Anglii a Německu. Zřetelně to dokládá

Natáčení rozhlasové veselohry L. N. Tolstého Plody vzdělanosti, 1962

Výběr publikací o rozhlase, foto Gabriela Míšková

Natáčení hry Petra Weisse Přelíčení, 1966

druhá studie Andrey Hanáčkové *Rozhlasová publicistika a feature do roku 1989 v Čechách a na Slovensku*, v níž opět na konkrétním příkladu, tentokrát Josefa Branžovského, ukazuje, že světové úrovně začala dosahovat i rozhlasová teorie a kritika, zjevně zásluhou velkorysého založení *Studijního oddělení československého rozhlasu* v roce 1960. Toto oddělení, čítající z dnešního pohledu neuvěřitelných čtrnáct stálých zaměstnanců (počet se proměňoval, ale každý pracovník měl vymezené své téma, jímž se soustavně zabýval), mělo za úkol vydávat odborné texty, publikace i vlastní periodika (*Rozhlasová práce, Rozhlas ve světě, Studie a úvahy)*, realizovat výzkum, pořádat besedy u kulatého stolu a poskytovat tvůrcům potřebnou zpětnou vazbu. Opět však narážíme na násilné přerušení této progresivní cesty za světovou úrovní české auditivní teorie i tvorby, neboť to jsou spojené nádoby. Oddělení bylo zrušeno po deseti letech své existence a jeho pracovníci byli posláni do starobních či invalidních důchodů, případně emigrovali. A co hůře, podobné pracoviště nebylo dosud obnoveno.

To všechno jsou dluhy, jež pociťuje rozhlasový tvůrce, posluchač i kritik. Není jich málo a na stavu zadlužení participuje, jak vyplývá z publikace, soubor více elementů. Jedním dechem je nutné dodat, že i nyní se reflexi rozhlasu věnuje pouze úzký okruh autorů. Často si kritickou reflexi poskytují samotní tvůrci, případně přispívají studenti a vysokoškolští pedagogové… ale „málo, sporadicky, nedostatečně, s autocenzurou“: to jsou frekventované výrazy bývalých i současných rozhlasových dramaturgů, dramatiků, redaktorů, dokumentaristů i vysokoškolských pedagogů. Celkem je jich patnáct a všichni odpovídali na anketní otázku „Jaký je Váš pohled na rozhlasovou kritiku?“ Odpovědi těchto mužů a žen s různorodým rozsahem od dvou odstavců po dvě strany uzavírají celou publikaci. Čiší z nich značná skepse, ale tím spíš může vydané dílo inspirovat k další práci. Připomíná nám, že v minulosti byl rozhlasový tvůrce a kritik v úzkém vztahu, snad i symbióze.

Vnímám proces a výsledek jako spojitou nádobu.

AUTORKA_**KAROLÍNA BATHORY**

Na rozhovory s pedagogy Katedry výchovné dramatiky jsem putovala do třetího patra nad Hallerův sál. Za bílými dveřmi se skrývá několik učeben, kanceláří a chodba plná rozličných barevných loutek. Sešla jsem se zde nejdříve s docentem Jaroslavem Provazníkem, poté s vedoucím katedry, docentem Radkem Marušákem a nakonec s magistrou umění Kateřinou Schwarzovou. Strávila jsem zde několik příjemných chvil povídání o výchovné dramatice. Snad si i vy užijete čtení o tomto poutavém oboru.

DIALOGY

1

Jak dlouho na KVD působíte a jakým předmětům se zde věnujete?

J.P. Na katedru výchovné dramatiky jsem nastoupil hned po jejím založení v roce 1992, zpočátku jsem učil literaturu pro děti a mládež. Postupně se pole předmětů rozšířilo i o teorii literatury, teorii a historii dramatické výchovy, kritiku dětského divadla atd. Také mám na starosti praxi, která je u nás povinnou součástí studia od prvního do posledního ročníku – od náslechů u různých učitelů dramatické výchovy přes vedení vlastní skupiny až k závěrečnému projektu, který je svým způsobem analogií diskových inscenací studentů herectví nebo režie. Studenti mohou vytvořit buď divadelní inscenaci s dětmi či mladými lidmi, nebo rozsáhlejší dramaticko-výchovný projekt, například dílnu nebo sérii lekcí spojených společným tématem.

R.M. Na katedře působím již dlouho, vystudoval jsem zde, poté jsem spolupracoval s katedrou externě, následně interně, až jsem se v roce 2011 stal vedoucím katedry. Vyučuji didaktiku oboru, protože mám hodně zkušeností z praxe, vedl jsem různé dramatické dětské soubory na základních školách, na gymnáziu a vyučuji i na Pedagogické fakultě UK. Také učím praktikum dramatické výchovy, kde se pracuje s příběhem, odborně se tento typ práce jmenuje strukturované nebo procesuální drama. Při výuce se využívá divadelních prostředků, ale nikoli k tomu, aby došlo k prezentaci před publikem, práce směřuje dovnitř. Mám také na starosti supervizi mnoha volitelných předmětů a praxe.

K.S. Na DAMU vyučuji šestým rokem základy dramaturgie, dramatizátorský a autorský seminář a volitelný předmět, kterému říkám čtení a psaní (protože termín tvůrčí psaní nemám ráda). V rámci dramaturgie se snažíme hluboce porozumět textu zevnitř, jako autoři. Nevnímat ho jen intelektuálně, ale i skrze smysly, např. jakou má barvu, vůni, melodii, rytmus, obrazy. V rámci autorských seminářů pak zkoumáme proces vzniku scénáře a inscenace. Zajímavé totiž je, že dětské divadlo je většinou díky svým specifikům v mnoha položkách divadlem autorským, divadlem pracujícím zcela přirozeně s mnoha principy moderního divadla, s epickými principy, se specifickým herectvím.

Máte nějaké vize o nových programech a předmětech, které byste chtěli do studijního plánu zapracovat?

J.P. Katedra dlouhodobě spolupracuje s Jiřím Vyšohlídem z divadla Drak, který vede pro naše studenty dílny zaměřené na hru

s loutkou. Osobně si myslím, že by bylo dobře, aby hra s předmětem a loutkou měla v učebním plánu větší prostor. A když přemýšlím o zcela nových impulzech, napadá mě, že by zajímavá mohla být např. spolupráce s Jiřím Forejtem, doktorandem na FAMU, který se zabývá filmovou výchovou.

R.M. Katedra má dvacet pět let a vzniká potřeba evaluace. Katedra zažila velký dynamický růst, zavedli jsme například doktorské studium, celoživotní vzdělávání, začali jsme organizovat festival DVD: děti – výchova – divadlo. Momentálně je potřeba se spíše zastavit. Nicméně v současné době pracujeme na tvorbě anglického programu a na proměně studia v souvislosti se zavedením klinické stáže v divadle Drak. Divadlo tam dlouhodobě pečuje o edukační práci a vedle toho vytváří výborné inscenace, v symbióze tam najdeme divadlo a lektorství. Naši studenti tam mají možnost dělat různé programy pro divadlo, výzkumy v terénu a ve školách.

K.S. Co se týče nových programů, už nyní v rámci katedry pracujeme na dalším cenném propojování předmětů, studenti například mohou ověřit své scénáře v inscenačním tvaru nebo pracovat s texty z dramaturgie v hodině herecké práce... Ráda bych také v rámci předmětu Pohyb v hlase a hlas v pohybu (vyučují Ivana Vostárková a Jiří Lössl) zkoumala, kde a jak se objevuje slovo.
A přála bych si i další rozvíjení práce s loutkou, objektem a prostředím.

2

Na katedře výchovné dramatiky se studenti seznamují s pedagogikou, psychologií, literaturou a divadelními disciplínami. Absolventi uplatňují principy dramatické výchovy při výuce na různých typech škol (od základních až po vysoké), ale také v muzeích a galeriích. V jakých dalších profesích se absolventi mohou uplatnit?

J.P. Nejčastější uplatnění nachází absolventi na základních uměleckých školách, někdy však také míří do mateřských škol, kde je dramatická hra přirozenou součástí práce, nebo na školy základní a střední. Ve školách se objevuje buď samostatný předmět dramatická výchova, nebo se dramaticko-výchovné metody uplatňují v různých předmětech, například při výuce vlastivědy, dějepisu, zeměpisu či literatury. Někteří naši absolventi ale působí také jako pedagogové na vysokých či středních pedagogických školách.

R.M. Profesní vztahy, kontakty se často vytváří už během praxí při studiu. Absolventi směřují jednak do institucí formálního vzdělávání, do škol, či k edukační činnosti v galeriích a muzeích a v dalších kontextech neformálního vzdělávání. Výrazně se v současné době rozvíjí divadelní lektorství, kde se lektor stará o programy pro děti, školy, komunity a jiné cílové skupiny. Metody dramatické výchovy se dají dobře uplatnit v poměrně širokém spektru organizací, kde se pracuje s lidmi, kde se hledají zajímavé podoby rozvojových programů pro jednotlivce i skupiny.

K.S. Intenzivně se rozvíjí např. „profese“ divadelního pedagoga. Ten je obvykle napojen na určité divadlo a má velmi široké možnosti, jak pracovat s diváky od malých dětí po dospělé, a také s učiteli, kteří se s dětmi do divadla chtějí vypravit. Jsou to různé typy programů před a po představení, exkurze v divadle, semináře i dlouhodobá práce s dětskými a mladými divadelními skupinami, které se scházejí po celý rok, aby jejich členové divadlu porozuměli zevnitř a také si leccos sami vyzkoušeli, vytvořili vlastní divadelní tvar.
Dále se objevují např. v práci se seniory či se specifickými sociálními skupinami, využívají je nemocniční klauni, reminiscenční divadlo či divadlo forum atd.
A samozřejmě naši studenti mohou vést divadelní soubory, stát se prostě praktickými divadelníky.

3

Jaké jsou pro vás nejdůležitější schopnosti uchazeče o váš obor? Hlásí se na KVD studenti, kteří už mají za sebou praxi, nebo ji většina získává až při studiu?

J.P. Zájemce by měl být komunikativní, empatický a vnímavý, aby dokázal navazovat kontakty ve skupině a zároveň necítil potřebu se předvádět. Důležité je, aby uměl spolupracovat. Výhodou uchazečům mohou být dispozice k přednesu či herecké zkušenosti.

R.M. Začnu z druhé strany, od absolventů. Ideální absolvent je ten, který zvládá pedagogickou, systematickou práci s dětmi (či jinými skupinami) a zároveň je dobrým divadelníkem, je vybavený múzickými dovednostmi. Absolvent by měl mít obě tyto schopnosti vyvážené a my samozřejmě hledáme uchazeče, kteří k tomu mají předpoklady. Uchazeč by měl mít schopnost tvořit, reflektovat, znovu

přehodnocovat, přemýšlet. Zjistit tyto vlastnosti z jednoho přijímacího řízení úplně nelze, objevují se často až během studia.

K.S. My prostě hledáme – a nacházíme – milé a krásné lidi(smích). Řečeno úpravněji: u našich uchazečů vnímáme jak múzičnost (pohyb, rytmus, hlas, estetické vnímání, kultivovanost), tak schopnosti intelektuální (způsob přemýšlení, schopnost formulovat a reflektovat, vnímání textu, rozbor a další práce s ním, celková orientace ve světě). Zároveň je pro nás zcela zásadní výbava osobnostně sociální – ti, kteří budou pracovat s dětmi, mladými lidmi, by měli být citliví a komunikativní. Uchazeči by také měli mít pedagogickou zkušenost.

Hlásí se na KVD studenti, kteří už mají za sebou praxi, nebo ji většina získává až při studiu?

J.P. Na kombinované studium se hlásí z větší části lidé, kteří již mají praktickou zkušenost s prací s dětmi a na škole si chtějí prohloubit dovednosti a více se zorientovat v oboru. U prezenčních studentů jsou zkušenosti z praxe pochopitelně daleko menší. Uchazeči mají za sebou většinou absolvování dramatické výchovy na ZUŠ nebo zkušenosti z letních táborů či s vedením skautských oddílů.

R.M. Hlásí se obě skupiny. Na kombinované studium přicházejí často lidé z pedagogické praxe, přijíždějí do školy o víkendech a jejich motivace je veliká. Chtějí si co nejvíce zažít, co nejvíce vytvořit, hledat, naučit se, posunout. Prezenční studenti mají často zkušenosti s dramatickým kroužkem ve škole, kde však byli jako žáci, s pedagogickou zkušeností na počátku nemůžeme počítat.

K.S. Hlásí se k nám mnoho lidí z praxe, i proto máme vedle denního studia i dálkové a celoživotní vzdělávání, tam je to taky krásná práce, obohacujeme se navzájem. K praxi jsou studenti každopádně vedeni hned od začátku, jednak v rámci psychosomatických disciplín, jednak v přímé práci s dětmi a mladými lidmi.

Většina oborů na DAMU jsou umělecké (herectví, režie a dramaturgie, scénografie). U takových oborů se klade důraz na výsledek. Jaká jsou specifika výuky na KVD, soustředíte se více na samotný proces tvorby než na výsledek?

J.P. V dramaticko-výchovné práci se samozřejmě pracuje i s jevištním tvarem, vznikají tu etudy nebo inscenace, ale výsledek není prioritou. Nejdůležitější je proces tvorby, při němž se rozvíjí všechno, co potřebuje umět učitel dramatické výchovy, především práce ve skupině a zacházení s divadelními prostředky. Je to analogické k práci s dětmi: Pokud učitel dělá představení s dětmi jen podle svých představ, tak, aby bylo co „nejdokonalejší“ nehledě na složení, charakter, zájmy a potřeby skupiny, s níž pracuje, stávají se děti jen „nástroji“ v jeho rukách. Nemají možnost se na tvorbě podílet a rozvíjet svou tvořivost, imaginaci, dovednosti atd. Právě proto je důležité, aby si tento typ práce vyzkoušel budoucí učitel dramatické výchovy nejdříve sám na sobě.

R.M. Záleží na typu projektu, vnímám proces a výsledek jako spojitou nádobu. Studenti připravují divadelní projekty v rámci výuky, ale také z vlastní iniciativy, kde jim jde o vytvoření inscenace pro diváky (například Maryša uvedená na DVD). Další typy projektů, které naši studenti tvoří a vedou, ale nemusí směřovat k tvorbě inscenace nebo jevištního tvaru. Říkáme tomu interní dramatická výchova – divadelní prostředky jsou tam využívány k rozvoji skupiny a jejích členů v oblasti osobnostní, sociální i umělecké, ale skupina nesměřuje k prezentaci vytvořeného tvaru. Tam je důraz na kvalitu procesu zcela primární a zásadní. Dalším typem může být také uzavřený workshop, kde se účastníci prostřednictvím divadelního zážitku doberou k zvažování hodnot, postojů. Divadelnost pomáhá uchopení hlubokého tématu, ale neslouží již k prezentaci před diváky.

K.S. Jsme na DAMU, jde nám, myslím, všem vlastně o dost podobné věci: uchopit svět a vyjádřit se k němu skrze divadlo a sdílet to. Naším specifikem jistě je, že při práci probíhá zároveň umělecký i „výchovný“ proces, a platí také, že nepotřebujeme případně dojít k žádnému „divadelnímu tvaru“ a už procesem je náš cíl naplněn. V tom je ta naše dvojakost.

Naše výuka by měla rozvíjet učitele i umělce, studenti mají kromě pedagogiky a psychologie psychosomatické disciplíny, hereckou průpravu, divadelní projekt atd. Ti, kteří budou pracovat se svými skupinami na divadelním tvaru, budou totiž, i když v „malém“, autory, dramaturgy, režiséry, scénografy, tvůrci hudby i loutek...

4

Působíte v souboru Buchty a loutky, využíváte ke své práci metody výchovné dramatiky?

K.S. Úplně napřímo jsme je využily při přípravě divácké dílny k Norské pohádce s Aničkou Hrnečkovou z naší katedry a Katkou Špičkovou. Dětem jsme chtěly umožnit doprožít si příběh, vžít se do jeho hrdinů. Samozřejmě si také všímám reakcí dětí při našich představeních. Každý podzim pak pořádáme divadelní festival Buchty a loutky dětem v Kinského zahradě, kde si děti mohou prohlížet loutky a zákulisí, vyrábět vlastní loutky a hrát divadlo. Sem také vždycky zveme některý dětský soubor. V autorsko-dramatizátorském semináři můžu naopak využívat metod práce *Buchet a loutek*.

Vedle KVD je na DAMU katedra autorské tvorby a pedagogiky. Jaký je mezi katedrami rozdíl, dochází mezi nimi ke spolupráci?

J.P. U nás připravujeme studenty na to, aby byli schopni pracovat s druhými lidmi, především s dětmi a mládeží. Proto klademe důraz na metodiku práce, rozvíjení pedagogických schopností a dovedností. Na KATaP je, pokud to mohu posuzovat, studium soustředěno více na jednotlivce, proto se zabývají v první řadě autorskou tvorbou a sebepoznáváním.
Někteří pedagogové učí na obou katedrách, například Jana Pilátová, Ivana Vostárková a Jiří Lössl. Někteří studenti KATaP (ale i jiných kateder) byli také přizváni, aby se podíleli na festivalu DVD (Děti-výchova-divadlo), který naše katedra pořádá vždy na podzim.

R.M. Vím, že spolupráce s KATAP, ale i jinými katedrami není ideální, není pro to myslím bohužel dostatek prostoru, času a možností. Považuji za důležité zejména vytvářet příležitosti pro setkávání studentů. Spolupráci bych si představoval ve volitelných předmětech a na workshopech a někdy k tomu i dochází. Myslím, že zejména z těch osobních potkání mohou vzniknout vazby, které umožní společnou inspirativní tvorbu. Rozdíl mezi katedrami nechci hodnotit zvnějšku. KATAP má v názvu sousloví autorské tvorby, v tom cítím větší akcent na tvorbu samotnou nebo jistý typ tvorby, naopak si myslím, že naší devízou je dlouhodobá péče o praxi uměleckého vzdělávání v různých kontextech, včetně podpory v rovině publikační (pedagogové i studenti naší katedry poměrně výrazně publikují v odborném časopise Tvořivá dramatika) a iniciativ legislativních.

K.S. Z mého osobního pohledu máme s KATAPem společnou tu vizi, že chceme vytvářet chráněný prostor, ve kterém se osobnost může najít a utvořit, zvláště skrze psychosomatické disciplíny.

5

Věnujete se výchovné dramatice i mimo rámec DAMU? Pokud ano, s jakými skupinami pracujete?

J. P. Řadu let jsem vedl různé dětské loutkářské soubory, jednu dobu jsem pracoval s ADHD dětmi; s prof. Komárkem, neurologem na dětském oddělení motolské nemocnice, jsem tehdy konzultoval, jaký vliv mohou mít dramaticko-výchovné metody na jejich začlenění do kolektivu. V současné době se dramatické výchově věnuji – kromě výuky na DAMU – hlavně jako porotce na přehlídkách dětského divadla a jako šéfredaktor Tvořivé dramatiky.

Mohl byste v krátkosti shrnout vývoj časopisu Tvořivá dramatika? Funguje například podobně jako Hybris v rámci Katedry teorie a kritiky, kde studenti píšou články, a seznamují se tak s redaktorskou činností?

J.P. Tvořivá dramatika vznikla v roce 1990, dříve než KVD, založili jsme ji pod občanským sdružením, poté se jí ujalo pracoviště ARTAMA pod NIPOS (Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, které mj. organizuje celostátní přehlídky, jako je Dětská scéna, Wolkrův Prostějov, Jiráskův Hronov, Loutkářská Chrudim atd.). Časopis je otevřený pro celý obor, publikují v něm lidé z celé republiky včetně studentů KVD.
Časopis nebyl zpočátku úplně profesionální, zvláště co se týče tisku. Postupem času se vyprofilovaly jednotlivé sekce, zaměřené jak na divadelní práci, tak interní dramatickou výchovu. Velká část časopisu se dnes věnuje také literatuře, divadlu

a vůbec umění pro děti a mládež. V poslední době také publikujeme materiály o historii dramatické výchovy, a to nejen u nás, ale i v zahraničí. Vyšla studie o francouzské dramatické výchově a chystá se velký článek o paradoxech dramatické výchovy v Rusku. Časopis reflektuje to, čím obor v dané chvíli žije, v poslední době se hodně píše o divadelním a galerijním lektorství.

R.M. Než jsem se stal vedoucím katedry, vedl jsem děti na základní umělecké škole. Teď mi tato práce velmi chybí. Vedle práce na DAMU učím na Pedagogické fakultě obory související s dramatickou výchovou, často lektoruji dílny pro různé cílové skupiny, účastním se oborových akcí, které přesahují rámec DAMU.

K.S. Učím na základní škole předmět Dramatická výchova, putuji s dětmi v lesní školce, připravuji příležitostné dílny, podílela jsem se např. na vzniku pohybově tanečního představení pro děti Mezi námi. Řadu let jsem učila slovesnou tvorbu i dramatickou tvorbu na Základní umělecké škole, vedla jsem semináře pro učitele i dramaticko-výtvarné dílny.

Hybris má narozeniny a rozdává dárky!

KUPON
na jeden telefonní hovor z DAMU knihovny

-50 %
50% sleva do Divadla Eduarda Vojana, kupón předložte na pokladně 20 minut před představením, více informací na www.vojanovodivadlo.cz

KUPON
kupónek na hádku ohledně sémiotické podstaty duálního charakteru postdramatické situace

KUPON
na svezení speciálním rychlovýtahem v traktu Řetězová

-30 %
na fundovanou diskusi s kritikem po představení

KUPON
na trénink argumentačních schopností a dovedností na vrátnici DAMU při požádání o libovolný klíč

-50 %
na fundovanou diskusi s kritikem po představení

KUPON
na výmluvu, proč dneska (ne)jít do divadla

Žila jsem s vegetariánem

/ HRA

AUTOR_**KAROLÍNA BATHORY**

KAROLÍNA BATHORY studuje na druhou, Katedru teorie a kritiky na DAMU a uměleckou keramiku na SOŠ. Integruje psaní - poezie, divadelních her, recenzí - s prací badmintonové trenérky a tvořením z hlíny (většinou Schrödingerovy kočky). Rýsuje slova do obrazců, hraje si s jejich barevností, modeluje tvary. V jejich přesných obrysech hledá základní vzorce postav a situací, které jsou nevyzpytatelnými Navier-Stokesovými rovnicemi. Slova tak pro ni zůstávají záhadná jako Russellův paradox. V současné době se plně soustředí na studium a v nedávné době se vdala za matematika.

TVORBA

SCÉNA PRVNÍ

/Scéna první. Marie a Anna sedí v kavárně a povídají si./

Marie: Tak to ti přeju...
/Anna ukazuje prsten/
Krásnej... To bude určitě bílý zlato, viď?
Fakt krásnej!

Anna: Jo, to je... A co u tebe?

Marie */po krátké odmlce/:* S Markem to skončilo!

Anna */naivně/:* Jakto?

Marie: Je to idiot
ŽENATEJ idiot!

Anna: Vážně?

Marie: Nejdřív nebyl.
Nejdřív to bylo fakt skvělý.
Přijel ke mně
že si nemá kde ohřát jídlo
za dva dny přivezl mikrovlnku
A v posteli...
/Marie si uvědomí, že je v kavárně a tajnůstkářsky se nakloní k Anně/
Občas jsem si to rozdávali u něj
v kanceláři
Na stole
na koberci
na židli
Asistentce řekl
mám důležitý videohovor s klientem
nepřeji si být vyrušován

Anna: Pamatuju se, že jsi do něj byla blázen.
Neviděly jsme se aspoň půl roku.

Marie: Jednou tak stojíme na střeše
kouříme. Hrozná zima
klepou se mi ruce a prsty
Mám na sobě tu krátkou černou sukni
Nakloní se až k mýmu uchu
přemýšlím jestli řekne
na stole
na koberci
na židli
ale on

čekám dítě a budu se ženit
Anna: Cože? To snad není ani možný.
/Anna si nervózně pohladí břicho/
Marie: Cigareta mi vypadla z ruky
začala jsem kašlat
Nemohla jsem se nadechnout
Věděla jsem že má holku
To bylo samý
ona by to nezvládla
já už s ní nespím
vždyť miluju jenom tebe
sliby sliby sliby
řeči řeči řeči
a já tam tak stála v tom mrazu
ubulená kráva který se roztékala
řasenka po celým obličeji
v mínus deseti mi ten hnus tuhnul
přímo na tvářích
černej hnus
za půl hodiny jednání
chtěl mě obejmout
vytrhla jsem se
otočila
šla
začala jsem se chovat jako stroj
na záchodech jsem se umyla
pevně si stáhla vlasy
znovu se nalíčila
každýho na chodbě jsem pozdravila
s úsměvem jsem se nesla
pyšná a prázdná
zlomená tužka
v jeho zápisníku
Anna: Chudinko...
Marie: Konec
byl to konec
od tý chvíle jsem dělala
že ho neznám
nevidím
že neexistuje
pak odešel k jiný firmě
Anna: Tak aspoň jsi ho měla z očí.
Marie: Asi za dva měsíce
jsem šla z práce
a stál tam Aleš.
Anna: Nějakej nováček?
Marie: To zrovna
hubenej vysokej
dlouhý vlasy
ani bych si ho nevšimla
kdyby nedržel obří ceduli
STOP VELKÝM KORPORACÍM
nebo tak nějak
četla jsem ceduli
a jak jsem spěchala
podjela mi noha na zamrzlým chodníku
Anna: Pomohl ti? Pozval tě na kafe? Šla jsi?
Marie: Chtěl mi uvařit večeři
řekla jsem si tak jo
na večeři ani nedošlo
Anna: Fakt jsi s ním spala?
Marie: Pořád jsem viděla Marka
jak hladí to vypouklý břicho
jak se dívá
na ten zázrak zrození
chtělo se mi zvracet
Aleš byl v pohodě
potom jsme si v jeho posteli
pustili dokumentární film
Modrá planeta
on na takový věci dost kouká
/hlas Aleše jakoby z dálky/:
Pojď se podívat Maruško
na ty vakoveverky
jak skáčou
to jsou záběry
neskutečný
Anna: Takže je to takovej ekouš?
Marie: K narozeninám mi koupil želvu.
Anna: Želvu? To je teda romantika
Marie: Já chtěla kočku
s želvou je nuda
plazí se a to je celý
chápeš to jenom čumí
celý hodiny a pak
pohne hlavou mírně nahoru
a má odbyto
na měsíc
Anna: No a co Aleš dělá?
Marie: Pracuje pro Greenpeace.
Anna: Cože, ty vážně spíš s ekoteroristou?
Marie: Ekoterorista to máš od koho?
Vždyť o nic nejde
díváme se na velryby
za starou kulatou obrazovkou
muchlujeme se
když usnu hodí
mi přes ramena deku
většinou se ani nehádáme
Anna: Marie, ty! To nechápu.
Vždycky jsi byla pro firmu opora.
Pamatuješ na ty trika
What the Hell
We are Shell

Marie: *Jenže to není tak snadný*
Nedávno se v moři utopil tanker
a Aleš se sebral a odjel stopem
drhnout peří norským kachnám
každý má to svoje
/Marie se začne hlasitě smát/
Ale já pořád jen o sobě
kdo je ten tvůj šťastlivec?
Anna: Jeden z práce.
Znáš ho, ten...
Ale co u tebe, ten...
No vlastně... Jak to dopadlo s těmi
kachnami?
/Anna se zarazí a začne se vyhýbat
odpovědi, ale v tu chvíli jí zazvoní telefon/
/do telefonu/: Co? Hned... Ano, hned tam
budu. Do deseti minut.
/k Marii/ Nezlob se, musím jít
zavoláme si
nebo se někdy
někde
tak
/Anna odejde/

SCÉNA DRUHÁ
/Marie prochází kolem řeznictví. Za sklem
se zastavuje a kouká do výlohy, v pozadí
hraje píseň Buty – Maso. Marie si prohlíží
řezníka, který si připravuje kusy masa.
Bere za kliku obchodu./
Marie: Co?
Tadeusz */za sklem/* Zavřeno dnes už jest.
/píseň doznívá, řezník stáhne rolety/
Marie: Tohle je pokaždý.
Říkám si
musíš být rychlejší
ale pak schůzka zákazník
Ano, naše firma je ekologicky
téměř nezávadná
ano, naše produkty obsahují
maximálně devadesát procent ropy
ale ke zdraví jsou šetrné
nebyly testovány na zvířatech
takže žádná myšička nezemřela
v ropným roztoku
abyste si mohli dát žvýkačku
cigarety navoněná jablka
přibarvená deriváty
pro lepší chuť
To nejsou fráze
jsme oddaní představě
že jednou bude všechno z ropy
/do ulice vejde Aleš/
Aleš: Tak tady jsi...
Chodím tu kolem už asi půl hodiny
Marie: Vždyť je teprve
zdrželi mě klienti
promiň
Aleš: Ty máš samé schůzky
přesčasy žádný volno
pro jakou firmu
že to pracuješ?

Marie: Pro tu... no...
Mám neskutečnou chuť
/rychle pohlédne za sklo a pak na Aleše/
na tebe přece
Aleš: Ale Maruško, musím do práce
zavolali před chvílí
na komíně u Chlumčan uvízlo
mládě čápa
jdu ještě pro lano a sedák
budu se muset jistit
komín už nemá příčky
chtěl jsem tě jen pozdravit
a čekal jsem tě dřív
Marie: Vážně polezeš na komín?
Aleš: Uvízla mu tam noha a nemůže ven
rodiče zatím klovou do hnízda
a mládě se propadá víc a víc
/Marie vášnivě Aleše políbí/
Marie: Budeš mi chybět
Aleš: Potřebuju někoho
kdo mě bude jistit
je to celkem snadné
seženu ti vybavení
za chvíli jsem tady
a vezmi si doma kraťasy
v sukni se špatně leze
/Aleš odchází, Marie za ním křičí/
Marie: Ty jsi se zbláznil!
Nepolezu na komín!
Jdu domů, abys věděl...
Hned teď!
Aleš: Jdi... a nezapomeň... kraťasy
/Řezník Tadeusz vyjde z obchodu. Zamyká. Usměje se na Marii. Ta úsměv opětuje./
Tadeusz: Vy jste volala? Já Tadeusz.
Marie: Těší mě, Marie.
Tadeusz: Krásný imię. Moc ladnie.
Marie: Odkud jste?
Tadeusz: Z Polska.
Marie: Ale mluvíte hezky.
Tadeusz: Moje córka, ta Češka.
Máte dzicięctwo?
Marie: Ne. Zatím ne.
Tadeusz: Vy jste mladá.
Marie: Mohla bych si
u vás koupit ještě panenku?
Tadeusz: Panenku? Co to je?
Marie: Maso... Prase. Chro. Chro...
Tadeusz: Cože? Já jsem prase?
Vy jste zlá ženśko.
/řezník chce odejít/
Marie: Počkejte, ne vy...
/Marie ukazuje do výlohy/
Tadeusz: Jo, wieprzowina. Mieso...
Odemknu vám.
/v tu chvíli se vrátí Aleš/
Aleš: Smutný pohled
jedna mrtvola vedle druhé...
Ale netrap se Maruško
zachráníme toho čápa!
Jdeme
/Aleš vezme Marii pevně za ruku a silou ji odtáhne pryč/

SCÉNA TŘETÍ

/Marie sedí v kanceláři v papírech/
Marie: Výkazy výkazy zkázy
místo oběda zase vyplňovat číslice
jednu vedle druhé
Zaměstnanec je opora firmy
vážíme si vaší obětavé práce
pro nás nejste jen jméno
pro nás jste plnohodnotný člověk
a já si nemůžu dát ani oběd
jen bílej jogurt co zůstal v lednici
a oříšky a nic víc
vždycky je slyším jak vedle
zamknou kanceláře a jdou
baví se smějí poplácávají se
velcí šéfové jdou na oběd
ale my co firmu držíme
opěrné sloupy lidstva
jak říkají
smíme sníst jen jogurt
ráno v poledne a maximálně
něco sladkýho když ráno
otevřou cukrárnu dřív
mladý býček na pastvě
se přežírá k prasknutí
zajíček hopká po poli
husy rozpřahují křídla
aby vzlétly
husa na pepři
nebo s houbovou omáčkou
středně propečená
pořádný steak
to bych si...
/Hlas za jevištěm směrem k Marii/
Potřebujeme ten výkaz
nejdéle za hodinu
ho pošlete na vedoucí oddělení
/Marie sklesle pohlédne na počítač, ozve se zvuk klapání na klávesnici/

SCÉNA ČTVRTÁ

Marie: */dojde před řeznictví, v tu chvíli jí zazvoní telefon/:*
Co? Ne, teď už nejsem v práci...
Nemůžu se vrátit.
Kdo to na mě řekl!
Jaký problémy...
Ty formuláře jsem kontrolovala
aspoň stokrát
Ručím za ně!
Počkej...
Počkej, co... Vůbec to nechápu...
Dobře, hned jdu...
Ano, vrátím se
ne, jdu rovnou.
Za deset...
/Marie odejde, na scénu vkročí Anna/
Anna: Pořád si to chudinka musela
představovat
jak tý krávě břicho rostlo
jak bylo vypouklé
obrazovka starý televize
ale copak Maruško
nedaří se ti
copak tě ten chlap opustil
kvůli jiný to je teda smůla
a copak si šéf myslí
že by ty papíry byly špatně
vždyť jsi to kontrolovala
desetkrát dvacetkrát
ty pracovitá vždy připravená
pohledná a učesaná
vždyť by se ti nic takového
a klíče od kanclu jsi nechala u vrátného
jako obvykle jako každý den
stačila malá koketerie na starého pána
a láhev průměrnýho vína
ze třetího šuplíku vyndat pracovní
notebook
zadat heslo nebylo těžké Marek
ještě sis ho nezměnila
zadat jméno mýho muže
otevřít složku Výkazy květen
přepsat pár číslic
těch vedle sebe ležících kurev
Dnes přijdu pozdě drahá
máme ještě poradu
přes víkend mě poslali
na služebku do Mostu
nezlob se
další týden budeme ale určitě
zase mám zpoždění nečekáš dlouho?
A ona s tím svým dokonalým zadkem
v černé minisukni
dlouhými mrštnými prsty sevře
cigaretu
kouří na balkóně a souloží s mým
chlapem
s mým chlapem!
A přitom stačilo jen málo
jedna flaška průměrnýho vína...
/Anna se směje a odchází/

SCÉNA PÁTÁ

/Marie s Alešem sedí doma na posteli/

Marie: Křičel že mě vyhodí
rozhazoval kolem sebe papíry
jako šílenec
křičel
že mě zabije
že mě udusí
zpřeráží kosti
křičel
že jsem kráva

Aleš: /pro sebe/:
Jak můžou lidi pořád nadávat
do zvířat

Marie: Co říkáš?

Aleš:To je mi líto. Víš co
vezmi si na pár dní volno
pojedeme na výlet
jo. Půjčíme si kánoi
a trochu si zapádlujeme
Co říkáš?
Nebo nějaký pořádný výšlap
do hor. Vlakem je to pár hodin
stejně si potřebuješ odpočinout
vždyť děláš od nevidím do nevidím.

Marie: Sám nejlíp víš...
To nejde. Teď mi nedají volno.
Budu muset pracovat ještě tvrději.
Ještě víc.
Ještě efektivněji.
Rychleji.
Strojově
nevadí mi být v práci přes čas
práce je smyslem mého bytí
ano uvědomuji si metafyzický
rozměr takového výroku

Aleš: Maruško, co je to s tebou?
Pocem. Vždyť se celá třeseš
dnes je pátek
zítra nikam nemusíš
dojdeme na nádraží
koupíme lístky

Marie: Kam?

Aleš: Na tom přece nezáleží
dojdeme tam a nasedneme
do prvního vlaku
a pojedem
chápeš.
Do batohu dám
čelovku
dvě trika a plachtu
můžeme spát venku
vždyť je už teplo

Marie: Venku! Zbláznil ses
co když nás přepadnou nějaký...

Aleš: Budeme daleko od lidí.

Marie: Ale já myslela kance
divoký psy a hady
všude ti brouci
chápeš zalezou ti pod kůži
a vysemení se tam

Aleš: Prosímtě
co by ti mohli udělat brouci
takoví malí neškodní tvorečci
třeba vážky lítají nad jezerem
a to je celý

Marie: Nevím. Nejsem ten
sportovní typ. Však víš
a spát venku...

Aleš: Všechno ti ukážu.
Nic v tom není.
Jen svoboda.

Marie: Zní to jak z nějakýho pitomýho
filmu
Romantická divočina
záběr na pářící se vážky nad jezerem
křidélka tepají
jako podklad vážná hudba
třeba Chopin
pomalu nekonečně dlouho kamera
přejíždí na pár ležící v plavkách
na břehu
ona se usmívá
ne moc tak zlehka
on se tváří vážně
A ona říká – Miluju tě...
A on řekne...

Aleš: Miluju tě, Marie.

SCÉNA ŠESTÁ

/Aleš se dívá na obrazovku, přichází Marie
a dává mu ruce na obličej. Aleš se směje,
Marie ho líbá na tvář a sedá si na vedlejší
křeslo k němu/

Aleš: Druhý díl Planety Země
léto na polárním kruhu.

Marie: Teda ta liška
úplně jí září oči
a ten kožich

Aleš: Jde lovit

Marie: Lovit...

Aleš: Žere mláďata alkounů
co hnízdí ve skaliskách
teď je léto ale v zimě
je úplně bílá
jako sníh

Marie: Šelmy jsou nejzajímavější...

Aleš: Nejsou o nic lepší
než ptáci brouci nebo třeba
ještěrky
/Vypadá to, že Aleš by mluvil dlouze, ale
Marie ho přeruší/

Marie: Podívej, husy!

Aleš: Zrovna vyvedly mladé
musí se mít na pozoru
před liškami

Marie: Ano, husa
královská krásná
vypečená

Aleš: Ona vlastně husa moc
chytrá není
má mozek velký jako vlašák

Marie: Velice hloupé stvoření
obdivuhodně neužitečné
dokud...

Aleš: Dokud nemá mladé
to je najednou zobáčků
to je hladových úst

Marie: Hladových hladově
se natahujících po něčem
k snědku
po mase

Aleš: Vždyť jsou to vegetariáni...
Živí se trávou a kořínky.

Marie: Jako ty.

Aleš: Vlastně jo...

Marie: Ale co když já jsem šelma?
Mám drápy a potřebuju drásat
do krve... Já potřebuju...
Já chci... Já jsem liška
já nejsem husa.

Aleš: */ukazuje na obrazovku/*
Hele tuleni ti jsou taky super
v dírách schovávají mláďata
aby je nesnědli medvědi.

Marie: Víš jak je medvěd chytrej
ví že je bílej
a že jsou z něj vidět jen dvě věci
oči a čumák
jde po větru aby nebyl cítit
tlapou si zakryje nos
zavře oči a rozsápe
tuleně nebo vytáhne z oceánu
běluhu
když zamrznou otvory
velryba se nemůže hnout
potřebuje kyslík
chápeš

Aleš: Jo, je to dost brutální.

Marie: Je to malířské
bílá s červenou
zátiší fauvistů
brutální barvy
stoprocentně efektivní lov
rozběhne se přikryje si čenich
je to smrt stojící hned vedle tebe

je to vzrušující je to jedinečné
je to rafinované
naše firma je největší rafinérií
civilizovaného světa
my jsme ropa my jsme svět...
Aleš: Jsi v pořádku?
Zdáš se mi nějaká rozrušená

Marie: Musím teď dřít
třikrát tolik
nemám čas ani na oběd
a přežít do sedmi jen o jogurtu
Aleš: Uvařil jsem zeleninu
s nivou a olivovým olejem
ještě to bude teplé
pochutnáš si.
/Marie se zastaví ve štronzu, zatímco Aleš se pohodlně uloží do křesla a dál sleduje/

SCÉNA SEDMÁ
/Odehrává se u Marie, Marie třídí papíry a opakuje si svůj text na poradu/
Marie: *Energie obsažená*
v jednom litru benzínu
nahradí týdenní fyzickou
práci jednoho člověka
Frakční destilace
vytváří alifatické uhlovodíky
s přídavkem isooktanu
nebo aromatických uhlovodíků
toluenu...
/Otevře si časopis o přírodě, co si u ní Aleš nechal/
Husa běločelá z čeledi kachnovitých
vrubozobý ptáci
potopené tankery
v krajině se rozkládající ropná jezera
Frakční destilace
vrubozobých kachen
vytváří alifatické uhlovodíky
s přídavkem isooktanu
ropných jezer
nebo aromatických uhlovodíků
toluenu
Kachna husa
kachna
Kachna vzlétá
bílá křídla noří do větru
sledujeme linii jejího
aerodynamického těla
píše Atenborrough
a já spatřuji rozepjatá křídla
totiž svaly na hrudi
kachní prsa
na pepři
celé kuličky pepře
křupavá kůrčička krůty
vepřové plece
na paprice
umleté masíčko
na malé kousky
matérie vesmíru
maso maso maso
/zahodí časopis a jde k lednici/
Musím si dát něco...
Chápu, že nejí ropu
a palmový olej
kvůli plantážím palmy
kácení deštných lesů
a že si myslí že je
spasitel
jenže takovej králíček
pobíhal po louce chroupal
trávu
na dvorku strakonický tety
není na něm nic neekologickýho
žádný tanker mu nezalepil nozdry
žádný auto ho nerozsekalo
na milion neslučitelných částí
prostě se narodil množil
jedl trávu
a teď je načase aby
někdo snědl jeho
to je příroda koloběh
třeba jako voda padá z mraků
aby se zase vypařila
jenže tady smí do lednice
jenom želva když hibernuje
/někdo zvoní. Marie otevírá a pouští do bytu Tadeusze/
Tadeusz: Já jsem našel váš wiadomość
na okně
dnes pěkně świecić slunce
Marie: Tak vy jste mi přinesl řízky?
Tadeusz: Mieso z kurczaka.
Marie: Jste laskav
hned vám dám peníze.
Tadeusz: Ne, to je na mě.
Potěšení, prezent.
Rád bych vás vídal często.
Marie: To já vás také
věřte mi. Jen mi to z práce nikdy
nevyjde.
Tadeusz: Máte mężczyzna?
Marie: Ne. Ale žiji se želvou.
Tadeusz: Mohl bych vás widzieć?
Marie: Přijdu za vámi do obchodu.
Slibuji. Příští týden.
Ale teď už budu muset jít pracovat
nezlobte se. Na shledanou.
Tadeusz: Krásný imię, Marie.
Moc krásný.
/Tadeusz odejde. Marie si začíná hrát s masem, vypadá to téměř jako magický rituál/
Marie: */rozbaluje maso a pozvedá ho do výšky/*
To je kus
prvotřídní masíčko
teď si tě připravím na cibulce
mírně osmažené osolené
opepřené
s červenou omáčkou vedle
pálivou tak až budou téct slzy
ale to mi vůbec nevadí
ty malý zázraku
/může si s masem mírně hrát, například hru - že mě nevidíš, vždy odrhne kus obalu a následně maso znovu zabalí, posléze jej může potěžkávat, zabalené si jej přehazovat z ruky do ruky anebo si s ním pohrávat na lince jako kočka/
Marie: Ano teď už mi neunikneš
teď se to stane
teď budeš jenom moje
a já si tě dám ještě krvavé
omastek mi poteče
po bradě a třeba i vystříkne
na koberec
koneckonců jsem liška
potřebuji cítit...
/v tu chvíli vejde Aleš. Marie schová balíček s masem za záda, ustupuje s balíčkem tak, aby nebylo vidět, co má v rukou/
Aleš: Ahoj, Maruško.
Marie: Ahoj, Aleši... Pojď domů,
jak jsi se měl?
Určitě jsi unavený
to si asi na chvíli zdřímneš viď
nebo by sis mohl dát sprchu
to osvěžuje
Aleš: Nejdřív tě obejmu. Těšil jsem se
jen na tebe
/Marie pokládá balíček na stůl/
Aleš: Co je s tebou?
/Jde ke stolu. Marie maso přikryje vlastním tělem a svádí Aleše. Líbají se, Aleš narazí dlaní na papír a shodí balíček ze stolu. Maso se vybalí a pleskne o zem. Marie se za ním podívá a potom vyskočí/
Marie: Špinavý a pomačkaný
já měla takový hlad
a teď je to celý upatlaný
to snad není možný
Aleš: Myslel jsem, že nejíš maso
Marie: Kachnu husu králíka
prase kuře
všechno maso prostě
mi chutná

chápeš a teď je to v háji
Aleš: Vždyť jsou to mrtvoly
zvířat vzpomínáš na toho čápa
mrtvolu čápa bys snědla?
Marie: Teď bych snědla i želvu
když jsme koukali na ten film
sbíhaly se mi sliny
Aleš: To snad není možný
myslel jsem že ráda koukáš
na ty filmy kvůli ochraně zvířat
že ráda chodíš do zoo
a ty přitom...
Marie: Když koukám na ty husy
v televizi
jak lítaj tisíce kilometrů
mám chuť se zakousnout...
Maso je prostě maso
to není sladký ovoce
to není zelenina ani oříšky
Aleš: Nechápu to. Myslel jsem
že tě znám.
Musím si teď promyslet...
Marie: A víš co ještě... Pracuju pro Shell
správně to sis nemyslel
Naše rafinérie je největší korporací
civilizovaného světa
přinášíme pokrok
What the hell
We are Shell
Bez ropy bys celej den kopal brambory
každý den od rána do noci
nečetl bys knihy
nedíval se na velryby
a celej život prožil v jedný vsi
/Aleš sebere želvu Elinku a odejde,
dveřmi nepraští, Marie za ním křičí/
Marie: Ani dveřma neumíš praštit!
/Marie ve vzteku na dveře hodí
nepoužitelné maso, které se rozplácne
a potom spadne/

SCÉNA OSMÁ

/Marie mluví s řezníkem, vypráví mu
a přitom ukusuje klobásu po velkých
kusech, jako podklad může hrát Beethoven/
Marie: Vyhodili mě
že prý nejsem loajální firmě
/uhryzne obrovský kus klobásy, Řezník ji
přistrčí tác s nejlepšími klobásami/
Tadeusz: Pro vás to najlepszy
/Marie z tácu sebere jednu klobásu
a ukousne/
vysají z vás všechno
a konec sbohem nazdar
všechno jsem jim dala
vedla semináře psala výkazy
pracovala deset jedenáct hodin
denně
ani jsem se nemohla
/ukousne/
najíst
a teď je konec
/Řezník během monologu připravil další
tác a nabízí Marii další maso/
Tadeusz: Možná jest to lepszy
najdete inny místo
coś pro vás
Marie můžem vás nazywać Maruško
Marie: *Ropa auta zaplavuje to svět*
jsme pokrok jsme Shell
všechno začíná ropou a v ropu se obrátí
jenže pak jsem viděla
špinavé peří vrubozobých kachen
uvězněných v Severním oceánu
umíraly taková škoda
/hlasitě chroupe a nakloní se k Tadeuszovi,
kterému uhryzne kus klobásy, co drží
v ruce/
taková škoda masa
/řezník se k Marii nakloní a chce ji něžně
políbit, ona se na něj divoce vrhne a po
polibku mu olízne z tváře zbytek mastnoty/
Tadeusz: Tak jest
teď vy odpoczywać
teď dobrze
teď vy se mnou
Marie: Pojď sem
pojď ke mně
/Tadeusz otočí ceduli na dveřích z otevřeno
na zavřeno, milují se uprostřed krámu/
Marie: Takhle voní láska...

KONEC

HYBRIS

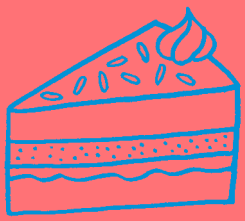
2017.30
Časopis DAMU pro kritiku a divadlo.
Vydává Katedra teorie a kritiky Divadelní fakulty
Akademie múzických umění v Praze

ADRESA REDAKCE
KTK DAMU
Karlova 26
116 65 Praha 1
hybris1617@gmail.com
www.hybris.cz

REDAKCE
Petra Zachatá (šéfredaktorka). Lucie Křápková (zástupkyně šéfredaktorky). Václav Alexa. Karolína Bathory. Anežka Berčíková. Anna Cvrčková. Lukáš Černý. Barbora Forkovičová. Tereza Kosáková. Gabriela Míšková. Barbora Pokorná. Tereza Šafářová.
UMĚLECKÁ RADA
Lukáš Černý, Lucie Křápková
PEDAGOGICKÉ VEDENÍ
Daniela Jobertová
DOKTORANDSKÝ DOZOR
Tereza Pavelková
JAZYKOVÉ KOREKTURY
Anna Jechová
GRAFICKÁ PODOBA, SAZBA
Marie Štumpfová
FOTOGRAFIE
http://www.divadlodisk.cz/pro_media.php
PODĚKOVÁNÍ
Marie Adamová. Adam Hrapko. Radmila Hrdinová. Daniela Jobertová. Eva Kyselová. Radek Marušák. Marta Maťová. Jaroslav Provazník. Martin Pšenička. Tereza Sochová. Kateřina Schwarzová. Alena Zemančíková.

Registrační značka MK ČR E 19255, ISSN 1804-1744. Časopis vychází 3× ročně. Distribuují jej studenti DAMU a je k dispozici zdarma. Redakční uzávěrka: 17. listopadu. Toto číslo vyšlo v nákladu 300 kusů. Neobjednané a nevyžádané rukopisy 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, nás prosím kontaktujte přes emailovou adresu hybris1718@gmail.com.



www.hybris.cz