

Hybris

časopis DAMU pro divadlo a kritiku



21

Zábavné divadlo o nelehké době / Pod lavicí / Není tu k vyprávění žádná story
Prostě bitva / Na toaletu spolu nechodíme / Christian Lollike: Terorismus
a Disney / Hrdě znějící změna? / Společnost na pospas bezčasí / Návštěva

Před časem jsme v redakci usoudili, že už je třeba obměnit pět let starý vzhled *Hybrisu*. Naši představu o tom, jak by měla nová grafika vypadat, v mnohém ovlivnily připomínky bývalých starších spolužáků, kteří v *Hybrisu* působili před třemi a dvěma lety. Uvědomili jsme si díky nim, co si ve svých podmínkách můžeme dovolit a co nikoli. Takto poučení jsme pak hledali grafika, který by chápal jako výzvu naše skrovné možnosti dané mimo finančního omezení také tím, že se složení redakce každý rok obměňuje. Našli jsme – novou podobu *Hybrisu* vytvořila grafička a ilustrátorka Marie Štumpfová, absolventka Vysoké školy uměleckoprůmyslové.

Především nám šlo o zpřehlednění časopisu – nyní je zřetelnější, kde končí jedna rubrika a kde začíná další. *Košilku*, seznam tvůrců inscenace, o které se v textu píše, můžete nyní nalézt hned pod nadpisem na úplném začátku textu. Nemusíte už tedy listovat až na jeho konec, abyste se dozvěděli, o čem a o kom píšeme. Nově se také už v obsahu dozvíte o názvu recenzované inscenace, zatímco dříve poskytoval pouze informaci o autorovi a názvu jeho článku. Samotné texty by nyní měly na čtenáře působit přívětivěji – nové rozvržení rozrušuje vizuální jednotnost jejich toku a patkové písmo zvyšuje čitelnost.

Toto číslo přináší ještě několik dalších novinek. Po dohodě s nastupujícím ročníkem jsme zrušili rubriku *post scriptum*, abychom už nemuseli tolik uhánět divadelní osobnosti. Změnili jsme poněkud nejasný název rubriky *Reflexe* na *Názory*, čímž bychom chtěli zdůraznit, že v časopise vítáme i šíře a na kontext zaměřené příspěvky. Při svém působení v *Hybrisu* jsem se naučila, že není výhodné veřejně příliš plánovat, tak se možná *Názory* vyvinou úplně jinak. Za nejzásadnější změnu považuji zavedení rubriky *Analýza*, v níž se redaktoři mohou do hloubky rozepsat nejen o vybraných DISKových, ale také o externích inscenacích. V *Recenzích* si samozřejmě můžete dál číst naše texty o studentské tvorbě v DISKu.

V *Analýze* se tentokrát Kateřina Součková zabývá *Zahradní slavností* Dušana D. Pařízka. Autorku mimo jiné zaujal způsob, jakým režisér pracuje s předpokládanou ochotou některých diváků Stavovského divadla podpořit estrádní atmosféru představení. Divadelní dílo podle ní jako by přenášelo publikum v historickém vývoji o čtvrtstoletí nazpět. V *Názorech* představuje David Košťák v zahraničí populárního, leč pro mnohé z nás stále nepřilíživě známého dramatika Christiana Lollike, a provádí čtenáře napříč jeho tvorbou. Vaší pozornosti doporučuji také rubriku *Dialogy*, která se tento rok věnuje Katedře autorské tvorby a pedagogiky. Tentokrát v ní Zdeňka Horčicová zpovídá studenty a daří se jí pokládat takové otázky, o nichž se – alespoň na naší katedře – sice poměrně hodně diskutuje, ale málokdy je možné slyšet odpověď přímo od studentů KATaPu. Doufám, že vás bude čtení inspirovat, a nastupující šéfredaktořce Lence Veverkové přeji hodně energie.

Barbora Etlíková

OBSAH

EDITORIAL

Barbora Etlíková

3

RECENZE

Kateřina Holá

Zábavné divadlo o nelehké době
Kabaret/DISK

6

Barbora Haplová

Pod lavicí
Mučedník/DISK

12

Michaela Jankulárová

Není tu k vyprávění žádná story
Die Young! verze 0.1/DAMU

18

Tereza Joslová

Prostě bitva
*Středověk on air:
Bitva o Jeruzalém/DISK*

26

DIALOGY

Zdenka Horčicová

Na toaletu spolu
nechodíme

30

NÁZORY

David Košťák

Christian Lollike:
Terorismus a Disney

38

ANALÝZA

Kateřina Součková

Hrdě znějící změna?
Zahradní slavnost/Národní divadlo

42

STUDIE

Barbora Etlíková

Společnost na pospas bezčasí
Spříznění volbou J. A. Pitínského

52

TVORBA

Zuzana Horčicová

Návštěva
Monodrama

68



KABARET

Joe Masteroff, John Kander, Fred Ebb

režie: Lumír Olšovský

překlad: Jiří Josek, Jiří Závist

dramaturgie: Matouš Černý, Hana Nováková, Sylvie Rubenová

scéna: Anna Forstová

kostýmy: Jovana Gospavić, Kamila Šárková

hudební nastudování: Kristýna Brachtlová

choreografie: Jana Hanušová

hraji: Marta Dancingerová, Annette Nesvadbová, Jakub Koudela, Petr Šmíd, Tomáš Havlínek, Sandra Černodrná, Jacob Erfteimeijer, Andrea Daňková, William Valerián, Richard Müller, Eva Hacurová, Anna Kratochvílová, Elizaveta Shvachko

Kit Kat Orchestra: Kristýna Brachtlová j.h., Kryštof Krása j.h., Ondřej Kvita j.h. / Martin Sedlák j.h., Dalibor Pelc j.h.

Psáno z repríz 13. října a 5. listopadu 2014.

Zábavné divadlo o nelehké době

Kateřina Holá

Zatímco se německý stát ve 20. letech 20. století díky finanční pomoci Spojených států amerických nejspíše vzpamatovával z prohrané války, hlavní město Výmarské republiky se paradoxně stávalo centrem kulturního rozvoje a avantgardního umění. V roce 1920 byl Berlín jednou z největších světových aglomerací se čtyřmi miliony obyvatel a více než padesáti divadly, hlavní město umění a hudby.

Složitá ekonomická i politická situace přispěla k rozvoji kabaretů, jež byly vnímány jako druhořadý, cenzurou méně sledovaný divadelní prostor bez pevně daného scénáře, a mohly se tudíž vyjadřovat k společenským a politickým problémům. Závažná témata se na jevištích kabaretu lstivě halila do blyštivých kostýmů a schovávala pod dívčí sukně, takže se liberální Berlín postupně stával symbolem sexuální perverze, centrem erotického průmyslu a inspirací pro mnoho uměleckých děl – do tohoto Berlína přijíždí na Silvestra roku 1929 hlavní postava Kabaretu Clifford Bradshaw psát svůj román.

Od svého prvního uvedení v newyorském Broadhurst Theatre v roce 1966 se Kabaret stal jedním z ikonických a nejčastěji inscenovaných koncepčních muzikálů. Libretista Joe Masteroff vycházel při psaní z *Berlínských povídek (The Berlin Stories)* anglického spisovatele Christophera Isherwooda, založených především na jeho vlastních zážitcích ze čtyřletého pobytu v Berlíně, a hry Johna Van Drutena *Jsem kamera (I am a Camera)*, která je dramatisací Isherwoodových povídek. Romantický příběh začínajícího amerického spisovatele Clifforda a devatenáctileté tanečnice, barové zpěvačky Kit Kat klubu Sally Bowles, by nebyl sám o sobě neobyčejný, kdyby jejich specifický mikropříběh nezaštiťovalo hlavní téma Kabaretu, zhoršující se politická situace v Německu, nástup nacismu a jeho dopad na hlavní hrdiny.

Režisér Lumír Olšovský se s dramaturgy Hanou Novákovou, Sylvíí Rubenovou a Matoušem Černým rozhodli inscenovat broadwayskou obnovenou verzi z roku 1998, pravděpodobně proto, že se sice drží dějové linie z původního muzikálu z 60. let, ale zapracovává do děje nejslavnější písně, které vznikly až pro filmovou verzi z roku 1972 (jmenovitě *Maybe This Time, Money Money a Mein Herr*).

Až na zákaz kouření a stoly bez zbytků kokainových lajn připomíná hlediště i jeviště DISKu proslulé berlínské kabarety – ošuntělé pompézní interiéry, červené lampičky, lascivně polonahé tanečnice a živá kapela. Hlavním průvodcem a pojítkem příběhů je Kabaretiér z Kit Kat klubu. Reprezentuje krizi a postupnou společenskou depresi – začíná jako žoviální a excentrický bavič, který postupně se svým klubem propadá nacistické moci, až je jí zcela zlomen. Je rovněž hlavní hvězdou inscenace, ať už ztvárněný

Joelem Greyem v původní a filmové verzi nebo Alanem Cummingem v pozdějších obnovených inscenacích. Jeho hravě cynické číslo *Wilkommen* otevírá celý muzikál a Petru Šmídovi se v DISKu daří *Kabaret* svým úlisným, místy až perverzním výstupem náležitě zahájit jako velkou, rozvernou show a život se v tu chvíli skutečně jeví nádherným.

Lascivní a zmalovaný paňáca je role herecky vděčná, přesto velmi obtížná. Šmíd všechna svá hudební čísla pojímá s nutnou dávkou vtipu a nadsázky, přitom neutíká ke karikatuře a plíží se Kit Kat klubem ve svých lesklých kalhotách a s ulízanými vlasy, bledý jako budoucnost Výmarské republiky.

KABARET SE STAL JEDNÍM Z IKONICKÝCH A NEJČASTĚJI INSCENOVANÝCH KONCEPČNÍCH MUZIKÁLŮ.

Zpěvačka Sally Bowles žije v přítomném okamžiku a záměrně odvrací oči od dění kolem. Marta Dancingerová je Sally rozmařilou, místy až nesnesitelně výstřední a hrubou. Láteří a zapíjí žal, ale chybí jí něžná a zranitelná stránka, nějaký protipól té nekonečné sebestřednosti. Sally je v jejím podání pouze loutkou ovládanou vlastními sny a vírou, že zítra se vše zlomí a sláva i bohatství zaklepe na dveře. Cliff (Jakub Koudela) se sice nechává strhnout divokou smršťí Sallyiny energie, nepodléhá však na rozdíl od ní berlínskému pozlátku na dlouho. Vztah barové zpěvačky a neúspěšného pisálka není romantické povahy, je však

založen na vzájemné potřebě být někomu na blízku. Ani jeden z herců není však schopen tuto potřebu skrze své postavy vyjádřit – pro Sally jsou lidé jen hračky, stejně jako ona je hračkou pro ně, a Cliffordova slova o lásce jsou jen prázdné, naučené repliky.

Daleko zajímavější je sledovat citlivý vztah stárnoucí Fraulein Schneider a majitele obchodu s ovocem Herr Schultze. Anette Nesvadbová s Tomášem Havlínkem jej na jevišti budují za pomoci nesměle sklopených očí, příležitostných skleniček koňaku a rozpačitých ovocných

pozorností. Jejich něžné opěvování darovaného ananasu (v originále *It Couldn't Please Me More*) je jedním z nejzábavnějších hudebních čísel. Oba jsou starší a zkušenější než Sally a Cliff, vystačí si s málem a od života příliš nečekají, ale jejich romantické touhy nejsou o nic menší než Sallyiny a Cliffovy. Anette Nesvadbová už v úvodu zpívá o smíření s životem v samotě a každodenním plahočením (*Co mi zbývá? No co!*). O to smutnější je její následné rozhodnutí vzdát se Tomáše Havlíka, nesmělého Herr Schultze, jenž oddaně věří v lidskou dobrotu a uchovává si naději, a vrátit se odhodlaně k osamělému plahočení.

Kabaret zobrazuje společnost na prahu politického převratu a represí, rozdělenou na ty obávající se a obávané, angažované a letargické. Sally Bowles reprezentuje početnou skupinu lidí, kteří odmítají přemýšlet o politice a společenských problémech, neboť jim zasahují do běžného života a jsou na obtíž. Alkohol a sex je jí zábavou i únikem před skutečným světem – ztělesňuje tak nacisty odsuzovanou dekadenci tehdejšího Německa i občanskou netečnost, která jim usnadnila nástup k moci. Fraulein Schneider si na druhou stranu velmi dobře uvědomuje, co se

DALEKO ZAJÍMAVĚJŠÍ JE SLEDOVAT CITLIVÝ VZTAH STÁRNOUCÍ FRAULEIN SCHNEIDER A MAJITELE OBCHODU S OVOCEM HERR SCHULTZE.

kolem děje, ale nemá naději, že by sama dokázala cokoliv změnit. Protlouká se pragmaticky režimy i válkami, zatímco Herr Schultz bláhově doufá, že nic nebude tak zlé. A Cliff reprezentuje skupinu mladých společensky angažovaných Američanů, kteří odmítají nečinně sedět a sledovat státní útlak. Bouřlivá 20. léta už jsou dávno jen ozvěnou a Sally i tak ve své honbě za rozptýlením a dobrodružstvím přehlíží drtivý politický útlak, jenž se chystá. „*Co má, kruci, politika co dělat s náma?*“ ptá se Cliffa. A *Kabaret* odpovídá za Cliffa: „*Všechno.*“

Téma blížící se hrozby a následného společenského rozkladu by mohlo být i dnes aktuálním tématem, jenomže režijní koncepce Lumíra Olšovského je příliš svázána se specifickým prostředím fašizujícího se Berlína a *Kabaret* na jevišti DISKu je tedy zoufale neaktuální a historizující. Režisér je sice schopen rozpoznat a rozehrát hudební čísla s komickým potenciálem a *Kabaret* je dobře zvládnuté hudební divadlo, chybí mu však silní představitelé hlavních hrdinů a výraznější interpretace. Je jen zábavným divadlem o nelehké době, o Berlíně prodchnutém ginem a posledních zbytcích (nejen) umělecké svobody, což nemusí být nutně málo. Kde jinde by však měly vznikat inovativní inscenace, jejichž výpovědní hodnota přesahuje do naší současnosti a mají stále co říct, než ve studentském divadle? Zvolit titul jen proto, že je to kvalitní nebo oblíbený muzikál, a uvést ho v DISKu prakticky v původní podobě, se mi přece jen zdá být trochu málo.



Divadelní meteorologie

České divadlo se někdy zdá vyprahlé, a proto zcela oprávněně vzhlíží k německému divadelnímu nebi. A ona hutná mračna divadelní „*sturm*“ nakonec přeci přicházejí i k nám. Zatím jde však jen o povrchní přeháňku. Značně se nám tu porůznu blýská a blyští (tu na jednom, tu na druhém břehu řeky), ale hromobití k nám ještě nedolehlo (ani do divadel blíže na východ). A tak sledujme ony estetizované záblesky a počítejme spolu, dokud nám tu stejně nezahřmí i obsah. Jedna, dva, tři...

David Košťák



MUČEDNÍK

(Marius von Mayenburg)

premiéra: 19. září 2014

režie: Mikoláš Tyc

dramaturgie: Hana Nováková

scénografie: Mariana Kuchařová

asistent scénografie: Pavel Morávek

kostýmy: Paulína Bočková

produkce: Zuzana Cajtlerová, Kateřina Císařová, Jan Búrik

hrají: Tomáš Havlínek, Marta Dancingerová, Annette Nesvadbová,

Jakub Koudela, Petr Šmíd, Sandra Černodrinská, Jacob Erfteimeijer,

Andrea Daňková, William Valerián, Richard Müller

Psáno z repríz 1. a 6. října 2014.

Pod lavicí

Barbora Haplová

V roce 2012 uveřejnil německý dramatik a dramaturg Marius von Mayenburg svoji zatím nejnovější hru *Märtyrer*. Ten samý rok měla hra premiéru v berlínském divadle Schaubühne am Lehniner Platz v režii samotného autora. Divadlo DISK uvádí tuto sezónu *Mučedníka* v překladu Kateřiny Bohadlové. Inscenace Katedry činoherního divadla DAMU vznikla pod vedením režiséra Mikoláše Tyc a dramaturgyně Hany Novákové.

Tématem hry je soubor teorií a postojů: darwinismus, totální víra v Bibli, postoj katolické církve, šovinismus, racionalismus a náznaky dalších. Každé z těchto stanovisek je zosobňováno jednou z postav, přičemž hlavními postavami a zároveň soupeři jsou zde učitelka Erika Rothová, obhajující evoluční teorii, a její žák Benjamin Südel, chlapec, který hledá své poslání v Bibli. Kromě konfliktů mezi postavami dochází především k argumentacím a konfrontacím názorů vycházejících z různých pozic. Kromě souboje mezi Benjaminem a Rothovou, který je navíc ovlivněn jejich rolími studenta a pedagožky, můžeme například sledovat i hádku mezi Benjaminem a farářem Dieterem Menrathem ohledně užitečnosti církevní instituce.

Mučedník by se dal označit za *hru s tezí*. Benjamin, který se rozhodl hledat svoje poslání ve víře v Bibli, se setkává s odporem různých stran. Ve škole naráží na darwinistickou teorii ztělesněnou učitelkou Rothovou a snahu faráře dostat ho na stranu církevní organizace. Doma se setkává s nepochopením vlastní matky, která se snaží vysvětlit si jeho poblouznění pubertou. Zároveň získává i sympatie svého postiženého spolužáka Georga, jehož přijímá jako svou ovečku a snaží se ho poštvat proti Rothové. Prostřednictvím Benjaminova příběhu je tedy ukazováno,

s jakými reakcemi se náboženský radikalismus může v dnešní době setkávat.

Struktura hry pak tuto tezovitost podporuje: je rozdělena do jednotlivých výstupů, které mají pokaždé jasný a stručný název (Omluvenka, Helma, Duševní choroba, Modlitba, Kříž...). Tyto výstupy jsou velmi často exemplárními situacemi konfliktů dvou

a více stran. Například učitelka Erika Rothová se několikrát střetává s ředitelem Willy Batzlerem, který prezentuje své šovinistické názory sexistickými narážkami. Ačkoli zde především u Rothové zcela nechybí vykreslení psychologického vývoje postavy, její repliky jsou v těchto situacích často pouhou obranou darwinistických a emancipačních pozic, stejně jako Batzlerovy prezentací těch

šovinistických. Jako čtenáři či diváci tak můžeme sledovat jednotlivé menší či větší názorové potyčky, na pozadí kterých se vyvíjí Benjaminův postoj do čím dál většího extrému.

V textu ale zůstává mnoho nedořečeného jak z hlediska motivace jednotlivých postav, tak ve smyslu přesahu hry. Z jakého důvodu se například Benjamin přikloní k Bibli jako ke svému světonázoru? Jsou těmi důvody opravdu jen puberta a špatné rodinné zázemí, anebo se jedná o celkovou neukotvenost člověka hledajícího pomocnou ruku? A jak souzní charakter učitelky Rothové s darwinismem? Text čtenáře příliš nevede k pochopení důvodů, které jednotlivé postavy k jejich stanoviskům vedly, a zároveň nereflektuje darwinismus, víru ani další strany příliš vrstevnatě. Sledujeme jejich konfrontaci jako souboj argumentů, které se nikam nevyvíjejí. Nikdo se nesnaží nalézt vzájemné porozumění nebo o svých idejích pochybovat. Je proto logické, že postavy nenacházejí vzájemné porozumění. V tomto ohledu je výrazná právě ona tezovitost textu, který se sice zabývá závažným problémem, ale reflektuje ho velmi ploše. Čtenářům či inscenátorům vycházejícím z této předlohy pak zbývají podle mého názoru dvě možnosti: přijmout deklamované obhajoby tak, jak jsou, jako nezpochybněná dogmata, anebo se naopak zabývat tím, jaký je důvod této tezovitosti.

Pro inscenaci *Mučedník* je základním významovým prostředkem scénické řešení Mariany Kuchařové. Školní lavice, pokrývající většinu jeviště, a názvy scén napsané křídou na černou tabuli vytvářejí obraz školního prostředí. Zároveň zářivky zavěšené do tvaru křížů a celková střízlivost barev i materiálů odkazují k pros-

totě či (v souvislosti s náboženstvím) k asketismu. Jednoduchými jasnými znaky scéna vytváří obraz Benjaminova světa jako světa odříkání. Svou strohostí evokuje prostor protestantského kostela nebo klášterní cely. Protipól k ní pak vytváří postava Benjaminovy koketující spolužačky Lydie (Marta Dancingerová, Anette Nesvadbová) v provokativním kostýmu s neonovými prvky. Benjaminův vnitřní boj mezi odříkáním a lákavostí pokušení se promítá do barevného kontrastu. Tento princip vygraduje ve scéně, kdy se Benjamin (Tomáš Havlínek) nechá Lydií svést v podchodu s barevným grafitti.

Školní lavice ale nejsou jen barevně neutrálním jasně daným prostředím. Scéna dává režiséru Mikoláši Tycovi možnost využívat mizanscén jako výrazného režijního prostředku. Lavice vytvářejí plochu s různými výškovými úrovněmi, vlastně takový malý reliéf určující celkový pohyb a postavení na jevišti. Fungují jako schody bránící hercům v plynulém pohybu. Jejich rovnoběžné rozestavení je navíc nutí k chůzi, která v rámci celku vytváří dojem sunutí figurek po šachovnici. Pokud se některá z postav rozhodne jít proti linii lavic nebo se výrazněji přesunout, začne přes ně klopýtat a automaticky tak podkopává svoji vážnost. Tento úsměvný princip přispívá ke komičnosti inscenace a může zároveň odkazovat k obtížnosti změny názorových pozic. Postavy jsou pohybově a prostorově vedeny k tomu, aby zastávaly stále stejná stanoviska. Zde se nabízí jedna z možných odpovědí na

otázku, proč se postavy od svých postojů nikdy neodklánějí nebo o nich nepochybují: důvodem je pouhá setrvačnost a stereotyp.

Soutěž postav o dominantní postavení se tu zhmotňuje do principu *nahore – dole*. To se nejčitelněji projevuje v pozici ředitele Batzlera (Jakub Koudela, Petr Šmíd), jenž by jako osoba vysoko postavená měl zaujímat význačné postavení.

Jeho židle je ale na scéně umístěna pod úrovní lavic, a tak je jeho úloha silně umenšena. Pokud chce ředitel opravdu působit na ostatní, musí opustit svou kancelář, opustit svoji pozici a vystoupit na bojiště. Stejně tak pokud chce Benjaminova matka (Sandra Černodrinská) získat převahu nad Benjaminem, stačí jí stoupnout si na vyšší lavici. Nadřazenost a podřazenost je zde tedy výrazným vizuálním principem, neustále zjevujícím aktuální skóre.

Z nadřazenosti a podřazenosti také vyplývá celkové téma inscenace: souboj jednotlivých stanovisek. Benjamin vystupuje

Z JAKÉHO DŮVODU SE NAPŘÍKLAD BENJAMIN PŘIKLONÍ K BIBLI JAKO KE SVÉMU SVĚTONÁZORU?

SOUTĚŽ POSTAV O DOMINANTNÍ POSTAVENÍ SE TU ZHMOTŇUJE DO PRINCIPU NAHOŘE – DOLE.

na nejvyšší lavici jako kazatel a má v té chvíli navrch. Zároveň ale tu samou pozici může vzápětí zaujmout učitelka Rothová a získat tak převahu. Inscenace tak nechává viditelně zhmotnit názorovou výměnu v prostoru. Výsledkem je, že nikdo zde nemůže mít definitivně navrch. Ideje, jejich nadřazenost a význam, se budou neustále měnit v závislosti na času. Zde momentálně vyhrává Benjamin, který za svou převahu bojuje nečistými prostředky, zraní Georga, obviní Rothovou ze sexuálního obtěžování a podobně – co je všechno člověk zaslepený fanatismem schopen udělat.

Myslím si, že s tímto soubojem inscenace srozumitelně pracuje. Na druhou stranu po otázkách, které zůstávají nezodpovězené v rámci textu, se zde bohužel nikdo příliš neptá a inscenace bezhlavě přijímá to, co je v textu dáno. Ani z jevištního zpracování se tedy nedozvíme více o tom, co se skrývá za Benjaminovými fragmentárními citacemi z Bible, za slepou vírou Rothové v evoluční teorii, proč má ředitel Batzler šovinistické průpovědky anebo proč tělocvikář Dörflinger přistupuje ke všemu striktně racionálně. Téma *Mučedníka* tak zůstává v rovině teze a vytváří dojem několika prolínajících se traktátů.

Je snadné a příjemné nechat se jako divák ukolébat pocitem společenské uvědomělosti. Připomněli jsme si, že jsou na světě různé názory a některé se můžou nebezpečně zvrtnout, popřípadě ohrozit i pozici jinak *rozumného* člověka, kterým je na začátku učitelka Rothová. Jenomže právě v tomto *připomenutí* není mnoho nového, dobrodužného ani edukativního, a tak výpověď zůstává schovaná někde pod lavicemi.



Úsměv Mony Lisy je záhadou už po celá staletí. Co nám chce tato žena říct, jaké tajemství se skrývá za jejím úsměvem? Je v něm snad uložena jakási důmyslná šifra či nějaké poselství budoucím generacím? Podívejme se na její zvláště zúžené chřípí nosu, oteklá oční víčka a odulé tváře. Nabízí se teorie, že obraz Mony Lisy není ve skutečnosti ani ztělesněním ženského principu a ani Leonardovou šifrou, ale že je portrétem alergičky, které se ve venkovní krajině brzy spustí rýma. Interpretace, že se této mladé ženě pózování náročnému umělci už zajadlo, a za jejím úsměvem tak může být vidina toho, jak mu bodá svícen do břicha, může být také nasnadě. Velkou otázkou zůstává především inteligenční kvocient dámy, neboť její úsměv nemá daleko od přívlastku „příblblý“ a zdá se, že ta vůbec netuší, kde se právě nachází a co se okolo ní děje. Mona Lisa klidně může být ženou s alergií, ženou hysterickou či prostoduchou, a její úsměv tak může být výrazem alergické reakce, záchvatu agrese či nedostatečné mozkové kapacity. Nebo může být prostě jen divný. A klidně i nepovedený. Je tento úsměv skutečně tak unikátní a tajemný – či je unikátní a tajemný proto, že jsme si zvykli ho tak vnímat?

Hana Lehečková



DIE YOUNG!

režie: Martina Schlegelová

hudební režie: Tomáš Vtípil

scénografie: Lucie Wildtová

dramaturgie: David Košťák

produkce: Dominika Antonie Skalová,

Veronika Řezníková, Jan Bouša

hrají studenti 4. ročníku KALD: Sára Arnsteinová, Anděla Blažková, Petra Kosková, Pavel Kozohorský, Jan Nedbal, Ivo Sedláček, Jiří Šímek, Daniel Tůma

Psáno z repríz 26. října a 10. listopadu

Není tu k vyprávění žádná story

Michaela Jankulárová

Die Young! verze 0.1 je experimentem se slovem i s hudbou. Pokouší diváckou pozornost, neustále se žene vpřed jako rychle rozjetý vlak a přelévá přes nás neskutečné množství informací, obrazů, zvuků a ruchů. Není tam k vyprávění žádná story, nejsou pevně dané postavy. A přesto to má smysl. Více-méně.

Die Young! verze 0.1 se skládá ze dvou svébytných celků, které na sobě nejsou nijak závislé, nijak se neprolínají, nijak spolu nekooperují. Jsou to dvě samostatné umělecké výpovědi. První část je variací na Crimpův text a druhá část je inscenovaným koncertem. Inscenace má být předehrou stejnojmenného projektu brněnského HaDivadla zabývajícího se fenoménem generační sebevraždy¹ a obě dvě části by měly být, alespoň podle programu, inspirovány tématem sebevraždy. Sebevražda nemusí být pouhým tragickým vyústěním osobní psychopatologie, ale může být fenoménem jdoucím napříč generací: protestem, projevem svobodné individuality, nekonvenční vzpourou, romantickým gestem, vědomým popřením vlastní identity. Rozhodně jde o téma silné a v mnoha ohledech kontroverzní. Druhá část ho výrazně akcentuje – především v písňových textech. V první části je ale toto téma potlačené

¹ Vlnu generačních sebevražd vyvolal například román J. W. Goetha Utrpení mladého Werthera nebo sebevražda frontmana kapely Nirvana Kurta Cobaina.

a vůbec se s ním nepracuje ani jako s leitmotivem. Pro diváka tedy nedojde k propojení obou dvou polovin do jednoho tematického celku. Sebevražda tak mohla být hlavní tématem pro tvůrce, ale hlavním tématem pro diváky se stává jen obtížně a částečně jen proto, že tuto informaci obdrží už před samotným začátkem představení.

První část (vol. 1) inscenace, nazvaná *Pokusy o jejich život*, vznikla na základě textu Martina Crimpa *Pokusy o její život*. I když by se podle názvu mohlo zdát, že různé pokusy o sebevraždu budou hlavním motivem tohoto textu, není tomu tak. Jde o sedmnáct mini-scénářů, z nichž každý je pokusem o realizaci samostatné situace, kterou s ostatními situacemi nepropojuje žádné zastřešující téma. Na rozdíl od svých ostatních textů v *Pokusech o její život* dramatik vyznačil odrážkami pouze změny mluvčího, není udán počet postav ani herců, a inscenátoři tak mají naprostou volnost v interpretaci textu. Inscenační tým pracoval s osmi z oněch sedmnácti textů.

Každý mini-scénář je rozehrán do jedné scény. Ty na sebe bezprostředně nenavazují, jsou samostatnými uzavřenými celky, které vyvolávají pocit po sobě jdoucích obrazů. Tento dojem je ještě posílen scénografií, jejíž autorkou je Lucie Wildtová a která připomíná sterilně bílý výstavní sál. Na stěnách visí malby a jiná umělecká díla, na podstavcích jsou vystavené předměty, o jejichž umělecké hodnotě se dá s úspěchem pochybovat – kanystr na

benzín, model červeného auta, pás s výbušninami nebo mobilní telefon. Všechny tyto předměty ovšem najdou v průběhu představení své uplatnění. Dojem roztržitého představení do sledu obrazů je podpořen i prací s propadlem, kdy v prvních dvou obrazech herci na scénu vyjedou ve štronzu naaranžování na ploše zdviže a připomínají tak další exponáty právě doručené do galerie. V první scéně se dokonce zdviž

zastaví kus nad povrchem jeviště a evokuje tak další podstavec. Už v průběhu třetí scény se ale prostředí galerie ruší, podstavce se přesouvají, některé se pokládají na bok – představa výstavního prostoru se pomalu rozpadá. Struktura inscenace ale až do jejího konce zůstává založena na vizualitě.

Jednotlivé scény první poloviny večera nevytváří kontinuální dějovou linii. „*Není tu k vyprávění žádná story, nejsou tu ani postavy v konvenčním slova smyslu*“. V každé scéně herci vstupují do nové postavy. Tyto postavy nemají jména a ani se v žádné další scéně neopakují. Výjimkou z této struktury a pojítkem všech scén je Terri, kterou můžeme označit za hlavní postavu. V originálním

textu se tato postava jmenuje Anne. Důvod změny jména nemá jasnou motivaci, není žádnou obecně známou narážkou nebo aktualizací textu. Přijatelným vysvětlením může být, že zatímco jméno Anne nebo Anna má v češtině v každém pádu jiný tvar a determinuje jej i jasná příslušnost k ženskému rodu, jméno Terri může být jak mužské, tak ženské a ve všech pádech má tvar stejný, což umožňuje zacházet s tímto jménem zcela volně, jako s objektem. Podobným způsobem ostatně Crimp ve svém textu s hlavní postavou zachází.

Díky volnosti textu a neurčení postav je zcela na inscenátorech, zda tato hlavní postava dostane slovo, zda se objeví na scéně nebo zda se k ní bude jen odkazovat. Režisérka Martina Schlegelová a dramaturg David Košťák se rozhodli, že Terri na scéně nebude mluvit, ale přesto se na ní občas zhmotní jako nemá role. Terri je zde spíše objektem, o němž ostatní referují. Může to být žena i muž. Může být postava v připravovaném filmu, mezinárodní terorista, moderní umělkyně nebo taky depersonifikovaný objekt, konkrétně automobil. Každý mini-scénář je pokusem o přivedení Terri k životu, pokusem o definici a zařazení, možností konkrétní realizace. „*Terri nabízí čistý dialog objektů, čistý spektákl své existence*.“ V jedné scéně se o Terri mluví v souvislosti s teroristickými útoky, které páchá. Na jejím začátku vidíme projekci, kde na sebe žena obléká pásy s bombou a přes ně přehazuje hábit podobný burce, v polovině scény se ale přímo na jevišti objeví muž, který opakuje činnost ženy z videa a využívá u toho totožné rekvizity i kostým. V tu chvíli se mění rod používaný v replikách, které herci odříkávají a šeptají, zatímco se plíží po jevišti a schovávají se podobně, jako když si děti hrají na špiony. Místo aby odkazovali na Terri v souvislosti s ženským rodem (ta Terri), začnou odkazovat na mužský (ten Terri). Projekce nemizí a tak reálně vidíme ženu a muže provádějící současně tu samou akci – vidíme zpodobnění dvou z mnoha možností Terri – terorist(k)y. V jiné je Terri postavou v právě připravovaném filmu a postavy okolo ní právě vymýšlejí její osud. Jindy je nejnovějším modelem automobilu, který právě uvádějí na trh. Terri je pokaždé někým jiným a něčím jiným.

Ve všech scénách první poloviny *Die Young! verze 0.1* jsou na jevišti všichni herci (nebo jejich valná většina). V každé scéně se objevují jiné postavy, a studenti čtvrtého ročníku herectví KALD tak v průběhu první části vystřídají mnoho bezejmenných rolí. Postavy víceméně neustále vystupují jako komentátoři situace a podobají se objektům, kterým byl propůjčen hlas a nalinkována přesná trajektorie pohybu, po které se (více či méně) mechanicky

V KAŽDÉ SCÉNĚ HERCI VSTUPUJÍ DO NOVÉ POSTAVY.

přesouvají. Snaha dát každé nové postavě, se kterou přichází herec na jeviště, osobitý rys a odlišit ji od těch, které hraje v dalších scénách, je silně patrná, leč neúspěšná a použité herecké prostředky se ve výsledku slévají v únavnou kakofonii přeexponovaných hlasů. Velký počet postav je matoucí i pro diváka. Hlavně v prvních scénách se veškerá mentální aktivita přirozeně upíná ke snaze o propojení jednotlivých postav a nalezení společných linií, vodítek k uchopení inscenace. Odvádí se tak pozornost od jiných témat, která mohou být v inscenaci nalezena.

Crimpův text *Pokusy o její život* se dotýká některých palčivých problémů moderní společnosti. Ve scénách, které si inscenátoři vybrali, se objevuje například motiv terorismu, motiv konzumní společnosti závislé na značkách a značkových věcech, motiv sebevraždy jako uměleckého počínu nebo motiv porna a toho, jak se jeho natáčení dotýká jeho aktérů. Zatímco při čtení Crimpova textu všechny tyto motivy fungují jako hořké připomenutí reality, před kterou často zavíráme oči a nutí nás zastavit se a přemýšlet, během představení v DISKu se tato závažnost ztrácí. Velké množství informací, žádná vzrůstající akcentace motivů v rámci jednotlivých scén, ale především rychlé tempo inscenace nenechává prostor pro vstřebání a utřídění obrazů a informací. Je otázkou, zda se dá text vůbec úspěšně inscenovat bez toho, aby se divák ztratil v přešlých vjemů, a zda by vhodně zvolené pauzy nebo zpomalení toku textu pomohly odstranit pocit naprostého zahlcení. První polovina představení se totiž přežene jako velká voda, po které zůstane velký nepořádek, který se nechce nikomu uklízet. Aktuální problémy, které by měly rezonovat, tak zůstávají bez povšimnutí a po představení převládá lhostejnost a netečnost k právě viděnému.

Pocit absolutní lhostejnosti po zhlédnutí první poloviny je vlastně dokonalou paralelou ke stavu současné společnosti. A možná právě toto uvědomění si vyprázdněnosti je ve výsledku tou největší devizou, kterou inscenování *Pokusů o její život* má.

Druhá část (vol. 2) *Die Young! verze 0.1* s podtitulem *Jako hůl* je modulární operetou Tomáše Vtípila. Pojem modulární opereta nemá pevnou definici a jde o novotvar, hříčku se slovy, která předznamenává samotný hudební experiment, který je v divadle DISK k vidění a k poslechu. Vtípil se volně inspiroval deníkovými záznamy Ladislava Klímy a habilitační prací T. G. Masaryka *Der Selbstmord als soziale Massenerscheinung der Gegenwart*.² Text je zde však velmi schematizovaný a ponechává široký prostor nevyřčeného, čas, kdy naplno mohou dolehnout individuální konotace jednotlivých slov na každého z diváků. V podstatě

jde pouze o útržky vět nebo poskládání různých slov za sebe. Zatímco v první části na nás slova útočila, zde se jimi šetří a ponechává se velký prostor vyplněný zvuky a ruchy pro to, aby byl dopad slov i toho, co je mezi řádky, maximální.

Před začátkem této druhé poloviny večera je přestávka, během které se definitivně přetvoří prostor jeviště. Sundají se veškeré obrazy a zbudou jen holé bílé zdi. Koneckonců prostředí není pro druhou polovinu určující a ani se s ním nehraje. I kdyby se zdi galerie zcela zbouraly, anebo obrazy naopak zůstaly viset, nic by to nezměnilo. Na zemi jsou rozmístěné různé hudební nástroje, kterých si všimnete na první pohled – basa, buben, činel, baskytara, elektrická kytara, ukulele, cajón³ atd., na praktikáblu je počítač a mixpult a po pravé straně jeviště stojí klavír. Potom jsou zde ovšem hudební nástroje netradiční, kterých si na první pohled ne všimnete – například skleničky částečně naplněné vodou nebo kus plechu.

Na scénu postupně přicházejí herci, chápou se nástrojů a rozehrávají krátká, jednoduchá hudební čísla. Na začátku přijdou pouze dva herci a odehrají první část. Poté se k nim připojují další herci po jednom nebo po skupinkách. Hudební těleso se tak neustále rozšiřuje, až jsou na scéně všichni. Herci si pro jednotlivé výstupy berou pokaždé jiný nástroj a střídají se také u mikrofonů. Každá část má nějakou vůdčí osobnost, na kterou se soustředí hlavní pozornost. Tou nemusí být nutně ten, kdo stojí u mikrofonu. Pozornost může být poutána jinam. Každé číslo také využívá jiný hudební žánr – od ska až po black metal. Například s textem „*velice působí lihové nápoje, opilec se lehce usmrcuje*“ si herci pohrávají v refrénu, který jako by vypadal z lidové písně.

Atmosféra je nenucená, herci se na scénu trousí jako švábi na pivo, často i s tím pivem v ruce. Kostýmy vypadají, jako kdyby to bylo jejich běžné oblečení, a nijak se s nimi nepracuje. To, že nejde o jejich běžný oděv, jsem poznala až při druhé repríze, kterou jsem viděla, kdy přišli na scénu stejně oblečení jako v repríze předchozí. Herci nepracují ani s pevně danou postavou. Pozornost se zaměřuje především na hudbu a text.

Inscenace KALD poslední dobou místo prezentace postavy využívaly tematizovanou sebe prezentaci herců, jejich strachů a osobních zkušeností. *Die Young! verze 0.1* pokročila o kousek dál – s postavami vůbec nepracuje a do pozadí potlačuje i herecké individuality. Snaží se experimentovat se slovem, s textem a s hudbou. Absence příběhu a uchopitelných postav klade velké nároky na divákovu pozornost a vnímavost. Téma sebevraždy, které inspirovalo vznik obou dvou částí inscenace, se silně odráží

³ Španělsky bedýnka, perkusní hudební nástroj, který vypadá jako bedna a hraje se na něj prsty a dlaněmi tak, že se bubnuje na ozvučnou desku nebo její hranu – podle místa úderu na desku cajon zní. Zruční hráči na cajon umí na tento jednoduchý nástroj napodobit zvuk víceméně celé základní soupravy bicích.

²

Sebevraždy jako masový sociální jev přítomnosti, s touto prací Masaryk habilitoval v roce 1879 na vídeňské univerzitě.

jen ve druhé polovině večera, v inscenovaném koncertu *Jako hůl*, a to především díky šikovnému výběru písňových textů. První polovina, *Pokusy o jejich život*, se jednotlivému tématu, ať už sebevražednému nebo jakémukoliv jinému, vyhýbá.

A i když je skvělé zkusit si udělat divadelní představení bez tématu, tak to nikdy zcela nejde a nefunguje. Jak v jednom rozhovoru řekl Jiří Havelka, vedoucí KALD, náš mozek projektuje smysl, nutnost příběhu a souvislostí úplně do všeho. Hledání propojenosti je přirozený proces, který nejde lehce zastavit a snaha o nalezení významu dokáže zahltit pozornost natolik, že úplně potlačí schopnost vnímat jiné, detailnější konotace. Od diváka se potom vyžaduje velká dávka vstřícnosti vůči předkládaným obrazům, aby připustil, že příběh, souvislost a téma v tomto případě nehrají roli. Divadelní zážitek by se ale v takovém případě měl přirozeně zrodit z jiných prostředků. Je škoda, že *Pokusy o jejich život* až k tomuto prožitku nedokázaly dosáhnout. Neznamená to ale, že by se podobné experimenty na jevišti DISKu neměly objevovat. Právě naopak. Divadlo může mít mnoho podob a experimentální formy nám mohou pomoci vnímat věci z netušených úhlů.

BAR U NASÁTÝHO KLIŠÉTE

O tom, co je klišé v divadelní inscenaci, se hovoří často. Co je ale zajímavější, že tyto hovory probíhají na místech, která mohou být přímo semeništi klišé. Přes vášnivý hovor ale zůstávají mnohdy nevyslyšena, přehlížena, jednoduše ignorována všemi smysly.

MANIFEST DIVADELNÍHO BARU¹: KLIŠÉ K DOHODNUTÍ

1 → Divadelní bar a interiér

DB je vyzdoben fotkami herců s lehce neslušivým či nevkusným aranžmá.

V DB je k dispozici piano, ať už slouží k samotnému hraní či jen k dobrému pocitu z možnosti potenciálního hraní.

V DB nejsou nikdy nové židle, aby se při případném divokém večírku neodřely.

V DB je mlha, která by se dala krájet.

2 → Divadelní bar a osazenstvo

V DB má každý svůj projekt, za kterým si stojí.

V DB se vždy nalézá alespoň jedno klišé v pruhovaném tričku.

V DB se vždy nalézá někdo, kdo dlouho nebyl v divadle.

V DB se vždy nalézá někdo, kdo chce vést intelektuální debatu o divadle.

Za barem DB pracuje student divadelního oboru.

3 → Divadelní bar a sortiment

DB nikdy nenabízí kvalitní moravská ani cizokrajná vína.

Nabídka DB obsahuje slané tyčinky, utopence či nakládaný hermelín a dále bílý, hnědý, zelený i červený alkohol.

4 → Divadelní bar a jeho filozofie

Přítomnost v DB není striktně podmíněna předcházející návštěvou divadelní instituce.

V DB se nikdy popel neklepe do popelníků.

DB zavírá, až když je poslední klišé nasáté.

V DB se neuklízí, pouze na znamení, že by přítomná klišétata měla jít domů.

Tato klišé se sice vyskytují s vysokou frekvencí, přesto musím s politováním uznat, že míst, kde bychom je mohli pozorovat všechny naráz, je málo. Proto zakládám iniciativu za založení Divadelního baru u nasátého klišéte, jenž by měl splňovat všechna výše uvedená kritéria a neměl by být přidružen k žádné divadelní instituci, neboť nezávislost je nade vše. Vítám kohokoli, kdo by se chtěl k této iniciativě připojit.²

Pojďme přidat na Hithit další projekt!

Barbora Haplová

¹ Neplést s divadelním klubem (pozn. autorky).

² Kontaktujte mne, prosím, na čísle +420 728 833 342. (Jen vážní zájemci!)



středověk on air: BITVA O JERUZALÉM

Režie: Petra Tejnorová

Hudební a zvuková spolupráce: Jan Burian

Hrají: Sára Arnsteinová, Anděla Blažková, Petra Kosková, Pavel Kozohorský, Jan Nedbal, Ivo Sedláček, Jiří Šimek, Daniel Tůma

Psáno z repríz 27. října a 4. listopadu 2014.

Prostě bitva

Tereza Joslová

Lze dobýt Jeruzalém, pokud jsou hlavními zbraněmi zvuky a hlasy, kdy vizualita spěchá na pomoc jen v nejnnutnějších chvílích? Lze odehrát příběh jedné velké bitvy tak, aby ji divák pocítil na vlastní kůži, když jí především jenom naslouchá?

Bitva o Jeruzalém Petry Tejnorové se inspirovuje reálnými historickými událostmi z období křížových výprav. Její hlavní specifikum spočívá v tom, že je celý příběh o dobývání tohoto města vyprávěn ON AIR. Podstata vytváření takového díla je jasná. To, co uvidíme, nebude ani zdaleka tak velkolepé jako to, co uslyšíme. Proto vcelku logicky herci (4. ročník herectví KALD) při příchodu na scénu zaujímají statické pozice v sedě. Vytvoří se tak dvě řady, kdy ta první má před sebou dlouhý stůl s mixážním pultem. V jeho těsné blízkosti je několik mikrofonů a světelný nápis ON AIR. Druhou řadu už tvoří pouze židle pro herce, kteří v daném okamžiku nepotřebují bezprostřední kontakt s technikou.

Před každou scénou herci zaznamenají potřebné zvukové sekvence, které pak upravují a pouští na mixážním pultu během toho, co jeden z nich vypráví příběh bitvy o Jeruzalém. Zvuky a ruchy ilustrují prostředí, denní dobu, počasí, náladu atd. Díky nim si v hlavě vytváříme vlastní obrazovou představu o tom, jak každá scéna vypadá. Například využití „hallu“ při úpravě nahraného zvuku klapání podpatků v nás evokuje rozlehlou chrámovou chodbu, jindy rozvibrování velkého kusu plechu následnou úpravou vytvoří zvuk hromu a my tak získáme představu hromobití. Naopak reálný hlas nás uvádí do situace, obeznamuje s obecnými informacemi, popisuje rozmístění a počty postav. V okamžiku, kdy je hlas uměle modifikován, se ocitáme uvnitř situace, v dialogu mezi konkrétními postavami hry.

Na začátku představení se seznamujeme s pravidly „hry“. Herci vytvoří určité penzum ruchů (vytvářejí pomocí krabic, pytlíků,

trubek a dalších), které poskládají do jedné zvukové stopy, a Anděla Blažková nás za jejího zvuku uvede do příběhu bitvy. Její reálný hlas nás inscenací provází jako postava Vypravěče. Divák z této ukázky záhy pochopí, jak se bude představení dál utvářet po technické, tedy formální stránce.

Obeznamení diváka s principem výstavby inscenace je žádoucí, ale jak využití technických prostředků umožní, aby dávný příběh promlouval k současnému publiku? Téma se tak divákovi hledá velmi těžko. Další průběh představení totiž obsahuje pouze popis bitvy, tedy dobývání města Jeruzaléma křižáky. Z větší části je plasticky utvářena pouze ruchy, zvuky a hlasy, a ne vyprávěním, jeden z herců bitvu sice zprostředkovává skrze monotónní přeřikávání dialogů, ale ve výstavbě situace technickými prostředky se příběh ztrácí. Divák tak sice chápe, co se před ním odehrává, ale netuší proč. Jediným způsobem, jakým se *Bitva o Jeruzalém* dotýká nějakého tématu, je využívání deformované podoby hlasu v oněch dialozích. Ty tak nápadně připomínají způsob, jakým k nám v současné době

skrze internetová videa promlouvají islamisté. S motivem se však dále důsledně nepracuje, a jeho hlavní funkce je tak především rozlišení postav v příběhu.

Pouhá jedna formální indicie ale divákovi nestačí. To si nejspíš uvědomují i inscenátoři, a tak v průběhu inscenace opouštějí důsledně sledovanou formu a občas se uchylují k čistě vizuálním scénám. Ty v tomto případě slouží jako „berlička“, která má divákovi téma nejen zpřítomnit, ale taky velmi prvoplánově ilustrovat. Například pohrdání islámského světa křesťanskými hodnotami, což je dnes opět velmi aktuální téma, je demonstrováno scénou, kdy se z reproduktoru ve všech jazycích opakuje „Vítejte v Jeruzalémě“. Jeden z herců do popředí scény přináší kříž a pokládá jej na zem. Ostatní herci pak k němu po jednom přicházejí, pokaždé na něj plivnou, dupnou a zase se vrátí zpět na své místo.

Přesto si uvědomujeme snahu inscenátorů konkretizovat téma alespoň ve třetí, závěrečné fázi. Máme za sebou ukázkou výstavby inscenace a celou bitvu. Stále však chybí nějaký přesah, který by umožnil zvoleným tématem oslovit diváka. V sále se proto rozsvěcuje a Anděla Blažková navádí diváky, aby se spolu s ní za pomoci hypnózy dostali zpět do příběhu, ale teď už jako jeho příímí pozorovatelé. Celý nám jej herci zprostředkovávají znovu a my jím teď procházíme jakoby z naší osobní perspektivy. Situace kolem nás „ubíhají“ ve zrychleném tempu. Zvuky a ruchy utváří náš dech

POUHÁ JEDNA FORMÁLNÍ INDICIE ALE DIVÁKOVI NESTAČÍ.

a kroky, zatímco my pohodlně sedíme na svém místě. Vše by se dalo přirovnat ke snové perspektivě, kdy na dění ve snu nahlížíme z našeho úhlu, ale po celou dobu víme, že to nejsme my. Když dojdeme na konec příběhu, vystane před námi jakýsi epilog. Zjistíme, že jsme po celou dobu byli Mistrem a svou zkušenost z bitvy máme předat Žákovi. Zničehonic objevujeme Svatý grál. Hypnotický hlas nám jako stroj opakuje, co máme dělat. Zde však ztrácíme svou vnitřní perspektivu postavy uvnitř příběhu a stáváme se opět „pouze“ divákem. Vnitřní apel se tak vytrácí. Děje se tak v okamžiku, kdy Mistr poprvé promluví deformovaným hlasem, a tím odkáže na postavy z fáze samotného dobývání Jeruzaléma. Kombinace všech technických postupů, které se až do této doby postupně nabalovaly, umožňuje formě, aby zcela přehlušila obsah a diváka zcela zmátla. Neví, zda je jeho perspektiva uvnitř příběhu žádaná, nebo je pouhou technickou exhibicí. Celé téma se tak rozplývá v mlžném oparu syntetických hlasů, ruchů a zvuků.

Ani hercům mixování ruchů a zvuků nestačí, a tak své technické počínání dokreslují v průběhu představení alespoň jemnou mimickou drobnokresbou. S kladným diváckým ohlasem se setkala například scéna, kdy Jiří Šimek potřebuje na mikrofon nahrát zvuk klapajících podpatků. Pro tvorbu správného ruchu využije papírovou krabici a plastovou krabičku. Menší přiloží na okraj té větší a čeká. Čeká, až mu dá kolega od mixážního pultu znamení. Šimek se po celou dobu tváří velmi vážně a soustředěně, v okamžiku, kdy dostane pokyn, se jeho obličej výrazně napne takovým způsobem, že očekáváme minimálně zvuk hromu, ale přichází jemné krátké ťuknutí. Snad takové momenty umožňují hercům vyrovnat se se zmínkou v programu, která říká, že *Bitva o Jeruzalém „nabízí (...) netradiční pohled také na herecké řemeslo. Každý z herců je zároveň ručařem, zvukařem.“* Herci v této inscenaci jsou především ručaři a zvukaři. Ze svého řemesla mohou předvést stěží základní dovednosti. Dostávají tak méně příležitostí „se ukázat“, než bývá v DISKových inscenacích zvykem, což je způsobeno snahou dodržet čistou formu.

V tomto případě ale v sobě forma inscenace utápí nejen ono v programu zmiňované herecké řemeslo, ale i potenciálně zajímavé téma. Divák se v nadměrném používání technických prostředků ztrácí. Snaha objasnit téma v čistě vizuálních scénách také nevychází. Jejich jediným sdělením je názorné ilustrování obecně známých faktů (odjakživa komplikovaný vztah Východu a Západu). *Bitva o Jeruzalém* je tak v kontextu ostatních DISKových produkcí svým zpracováním ON AIR sice netradiční, ale pouhá technická exhibice jednoduše nestačí.

Tereza Causidisová
Maryana Kozak
Zuzana Pitterová
Pavel Zajíček

Na toaletu spolu nechodíme

Zdenka Horčicová

Jako každý akademický rok i letos představuje časopis Hybris jednu katedru DAMU prostřednictvím série rozhovorů se studenty, absolventy a pedagogy. Po Katedře činoherního divadla, Katedře alternativního a loutkového divadla, Katedře scénografie a Katedře produkce přišla řada na Katedru autorské tvorby a pedagogiky. V první části seriálu jsme si o studiu na KATaP povídali se čtyřmi studenty: Terezou Causidisovou, Maryanou Kozak, Zuzanou Pitterovou a Pavlem Zajíčkem.

Každý z Vás přišel na katedru odjinud (ať už šlo o všeobecné gymnázium, konzervatoř či bakalářský obor na jiné vysoké škole), proč jste si mezi všemi katedrami DAMU vybrali právě Katedru autorské tvorby a pedagogiky a odkud vedla Vaše cesta?

Tereza: Před DAMU jsem studovala hereckou konzervatoř. Ta ve mně zanechala určité negativní i pozitivní vlivy. Díky těm negativním jsem se rozhodla divadlu nevěnovat, dva roky jsem pracovala v kavárně a hledala samu sebe. Pak jsem ale zjistila, že tvůrčí práci potřebuji. Na KATaP

jsem šla proto, že jsem chtěla zkusit něco jiného, jiný přístup než ten, který jsem poznala na Pražské konzervatoři nebo který, jak se mi zdá, rází katedra činohry...

Pavel: Po gymnáziu jsem nastoupil na Katedru estetiky na FF UK a na Pražskou konzervatoř, kde jsem se pokoušel učit se hrát na trombón. Na estetice jsem po roce skončil, místo toho jsem pracoval a dál troubil. Tehdy jsem se shodou okolností dostal na festival *Autorská tvorba na-blízko*, absolvoval tam několik dílen, které mě dost polekaly. Přesto jsem si zkusmo podal přihlášku. Dostat jsem

se chtěl hlavně na finštinu a fonetiku, kam jsem také dělal přijímačky. Když ale paní Macáková zavolala, že jsem postoupil do druhého kola, na ostatní jsem se vykašlal. (Protože mi bylo jasné, že když mě pozvali do druhého, jsou patrně velmi mimo mísu a přijmou mě úplně.)

Zuzana: Já jsem se hlásila z divadelní vědy, kde to na rozdíl od DAMU byla samá teorie. Mě to táhlo do praxe. I vzhledem k tomu, že jsem účinkovala v tanečním představení Simulante Bande a dělala asistentku na základní umělecké škole. Na KATaPu se mi líbí, že se tu klade důraz na herce ne jako na materiál nebo látku, ale na naši osobnost, která je výchozím bodem k tvorbě.

Maryana: Na střední škole jsem zkusila přijímačky na činohru, později i na KALD. Dnes se tomu směju, protože vím, jak moc jsem byla mimo, nevěděla jsem, do čeho jdu, neměla jsem ponětí, co se tam dělá a vyžaduje, neznala jsem ani práci, která z těch kateder vzešla. Ale hlavně jsem neuměla pracovat sama se sebou. Po maturitě jsem se šprajcla a rozhodla se dělat něco „smysluplného“. Tak jsem studovala politologii, ale záhy mi došlo, že můj zájem, energie a koncentrace jsou všude možně, jenom ne u té politologie. Takovým vrcholem prozření a vyčerpání byla roční práce ve filmové produkci v kombinaci se psaním bakalářky. A to jsem se rozhodla něco podniknout a realizovat nutkovou potřebu se primárně věnovat sobě a pracovat na sobě. Díky Budilově divadelní škole jsem se seznámila s Terezkou Skovajsovou, která tou dobou studovala KATaP. Vypyťovala jsem se jí

na všemožné informace a detaily. Věci, které říkala, dost souvisely s tím, co mi už dlouho hučelo v hlavě. Byla to výzva.

Katedra autorské tvorby se zaměřuje především na psychosomatické disciplíny, jejichž prostřednictvím se v člověku rozvíjí tvořivost. Absolvujete předměty podobné těm, které se učí herci i na ostatních katedrách (pohyb, hlasovka), ale přesto se KATaP svým přístupem vymezuje vůči přístupu, který volí ostatní katedry. Jakým způsobem se tedy u Vás na katedře pracuje?

Pavel: Když se řekne „rozvíjí tvořivost“, nelze si pod tím představit nějaká zázračná cvičení na odstraňování stereotypů, na jaká se narazí při různých poloesoterických seancích nebo v jiné podobě při trénincích improvizace. V zásadě jde o to umožnit člověku disponovat sebou samým, svou psychosomatickou jednotou. Při našich „performativních“, tedy praktických hodinách, mezi které počítám před všemi hlasovku, pohyb a přednes, a na další úrovni dialogické jednání a hereckou propedeutiku, je důležitá zdánlivá drobnost zakotvená již v názvu předmětů: „...a jeho pedagogika“. Třeba pohyb nelze dělat ne-somaticky, ale pozornost upřená k procesu, zkoumání toho, co jinak probíhá automaticky, dává možnost (ne vždy využitou) jít k jádru věci. Tím se míní cesta pedagogem řízená a asistovaná, ale přitom samostatná. Obrazně, ale vlastně i doslova, procházíme celým procesem učení se, jak se odlepit od země a chodit, místo aby se nám řeklo „běž,

to znamená dávej levou nohu před pravou a pravou před levou.“ Neučíme se, jak něco udělat, ale jak fungujeme, abychom pak mohli udělat cokoli. Pokud se tak daleko dostaneme.

Zuzana: Poznáváme sami sebe, abychom mohli vytvářet něco dalšího, abychom věděli, co od sebe očekávat. Všechno je na nás, nikdo nás do ničeho extrémně netlačí, když něco neděláme naplno, je to jenom náš problém a my si neseme důsledky. Dobrý trénink pro život obecně. Co se týká vymezení vůči ostatním katedrám, osobně nemám ráda fanatismus a ráda propojuju různé směry, než abych šla jednou cestou. Člověk by měl být otevřený ke všemu a KATaP mi tento přístup umožňuje. Nemyslím si proto, že by se nějak vymezoval, spíše volí jinou formu, jinou cestu k tvorbě.

Tereza: Vyhovuje mi, že se na katedře snoubí možnost rozvíjet hlas, pohyb a všechno možné, tak jak jsem byla třeba zvyklá z konzervatoře. Ale navrch je tu jedna důležitá věc, a to je ta, že člověk není do ničeho nucen. A když něco sám „vymýšlí“, má naprostou podporu a téměř rodinné zázemí. Neznamená to však žádné mazání medu kolem huby, zkrátka možnost zkusit si téměř cokoli a dostat zpětnou vazbu. To nenucení je samozřejmě zavádějící, protože je jasné, že od nás profesori požadují, abychom byli ve škole, ale není tu tlak. Je to prostě jako všude jinde v životě.

Maryana: Na KATaP přichází student s určitým stupněm nadání/talentu, které je na jisté rozvinuté úrovni, ale v něčem je i zanedbané. Podstatné je

poznat své možnosti, svůj naturel, ale i limity, stereotypy, zajetá klišé.

Cílem je hledat si to svoje původní, to autentické. Nesnažit se o nápodobu, ale zkusit objevit, kým jsem a kým můžu být (ze sebe, z podstaty své přirozenosti). Učitelé a studenti společně pracují, hledají, rozvíjí individuální talent, kondici. Nám neříkají, jak se co má dělat. Pedagog si všímá, reflektuje, usměrňuje naši práci a pomáhá nám porozumět tomu, na čem pracujeme, ale nesmí být příliš návodným, nebo předvádět a říkat, jak by se co mělo dělat. Tím by studenta připravil o fázi nevědění a poznání. Student by potom mohl začít napodobovat pedagoga. A to není správné, tak se nedostane k sobě a svému autentickému projevu. Pro obě strany to není vždy snadné, každý jsme jinak vnímavý a jinak trpělivý.

Cílem psychosomatických disciplín je dosáhnout tvořivého stavu mysli i těla? Co si pod tím může člověk představit a jak takový stav vypadá? A která z disciplín je pro Vás ta klíčová, pomocí níž se nejsnáze dostanete do tvořivého stavu?

Tereza: Jo, to je docela přesné. Tvořivý stav mysli i těla. Asi nejvíc mi na to pomáhá dialogické jednání, které se však líbí všem předmětům. A jak takový stav vypadá? Člověk je otevřený vůči všemu, co přichází, ale zároveň si je plně vědom svých osobních limitů, necpe se tam, kde není jeho místo, dělá to, co ho baví a rozvíjí se, nestojí, poslouchá svou intuici atd. To je ideální stav, někdy jsme mu blíží, někdy dál...

Pavel: Do toho stavu se člověk snadno, natož „nejsnáze“ nedostane, tam se musí dostávat. Roky. Ne ranní roz-
cvičkou nebo jazykolamem. Celková kondice se nejlépe vyjeví při dialogic-
kém jednání. S tím není člověk nikdy hotov, to člověk nikdy neumí, takže se
hned projeví každá nekoncentrovanost, automatismus, tedy „netvořivost“.

Zuzana: Tvůrčí stav je pro mě stav, kdy jsem otevřená světu, kdy bez předsudků
přijímám vše, co se okolo děje, přijímám své nápady, nehodnotím okolí,
nehodnotím sebe a nechám se nést. Určitě je tento stav nejvýraznější v dia-
logickém jednání, ale taky na hlasové výchově a v herectví.

Jedním z páteřních předmětů Vašeho oboru je samozřejmě dialogické jednání (DJ). Říká se, že dosáhnout pokroku v této disciplíně je otázka velmi dlouhé doby. Co pro Vás tato disciplína představuje? Pozorujete na sobě za dobu studia nějaký posun?

Tereza: O téhle otázce by se dalo diskutovat hodiny. Ale pro mě je dialogické stále proměnlivé. Ze začátku bylo třeba se jen zklidňovat, pak jsem si však začala víc a víc hrát. Pak znamená po roce. Nastalo velké osvobození. Teď je to už víc hra a zábava, a když je člověk pozorný, může se sám o sobě něco dozvědět. Dá se v DJ trochu ustálit, třeba přestat se bát apod., ale je taky moc prima, že DJ není nikdy nuda. Vždy člověk přichází na plac, aby objevil něco nového.

Pavel: Pro mě osobně je v poslední době podstatné si připomínat, že dialogické jednání (s malým d, jakožto

ona činnost, ne nutně provozovaná na KATaP při oficiálních hodinách) je hraní si, takže Dialogické jednání (tedy předmět) je tím pádem hřiště, nebo ještě spíš laboratoř se znásobenými možnostmi jednání a hry. Zde se všechny ostatní disciplíny protínají a indispozice se projevují ve své nahotě. Neprobuzený hlas, odpojené tělo, neaktivní mluva, to všechno člověka omezuje v komunikaci s druhými, a tím spíše v mimořádné situaci DJ v jednání s vnitřním partnerem.

Zuzana: Pro mě bylo dialogické jednání na začátku hlavně o tom, že je potřeba, aby se nenudil divák. Člověk je z divadla zvyklý brát ho v potaz a hrát pro něj. A já to do jisté míry asi dělám doteď, protože pro mě osobně prostě divák je alfou a omegou všeho. Pořád dbám na to, abych nenudila, čímž se ale někdy ochuzuji, protože nejsem trpělivá a „nesebepoznávám“ se. Ale za ty dva, tři roky jsem se myslím dost zlepšila a pochopila jsem, co pedagogové přesně svými poznámkami mysleli. A v poslední době jsem si uvědomila, že dialogické používám i v praxi – nemyslím tím hovor sám se sebou, nýbrž to, že mnoho věcí jsem schopna díky tomu vidět z jistého nadhledu.

Celý název oboru, který lze na katedře studovat, zní: Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku. Nejedná se ovšem o herectví v klasickém slova smyslu, kterého můžeme být svědky v DISKových inscenacích. Jak tedy vypadá takový koncept autorského herectví?

Tereza: To kdybych věděla. Je to schopnost být autentický. Jak mi řekl Přemysl Rut: Abych nešla jen z jedné role do druhé, ale abych měla i chuť zkoumat, co to vlastně to herectví je a proč ho má člověk potřebu dělat, a vůbec chodit do divadla atd. Autorského herce vnímám jako herce, ale především člověka, který má otevřenou mysl, který se aktivně zajímá nejen o svou jednu danou úlohu, ale i o podstatu herectví.

Zuzana: Pro mě je autorské herectví o tom, že si sama dokážu sestavit příběh a sama si ho zahrát. Dokázat objektivně posoudit, co je funkční a co ne, jak to může působit na diváka. Najít nějakou obecnou platnost příběhu. Například výuka herectví s Jaroslavou Pokornou mi dala mnohem víc než celé studium na VOŠ herecké, kam jsem chodila po maturitě. Ve zdánlivě jednoduchých cvičeních nás naučila úplné základy herectví, jak vnímat své tělo, jak vnímat partnera, jak postavit situaci. Výstupním úkolem bylo zpracovat svůj životní příběh, což bylo hodně náročné. Nejdřív jsme si museli projít vlastní život a soustředit se na zlomové momenty. Naučilo mě to podívat se na sebe s odstupem, vnímat svůj život jako příběh. Sice se hodně zabýváme sami sebou, ale v určité chvíli je nutné na sebe úplně zapomenout a vytvářet postavu.

Pavel: Je to, tuším, přímo Vyskočilova věta, že studuje herectví ne, aby se stal hercem, ale že studuje fenomén herectví jako takový. Že ho zajímá veřejné vystupování, jehož je herectví nejpropracovanější a fundamentální oblastí. Nejde ovšem o to používat „hereckých technik“, aby se snadno

a rychle zefektivnila činnost v jiných oblastech, třeba v učitelství nebo politice. To bychom byli zpět u oněch vnějšíkových přístupů. Studium na KATaPu není zaměřeno na dosažení něčeho, byť by to něco byly dnes tak populární kompetence, ale někoho, totiž sebe.

Výuka na katedře probíhá většinou kolektivně, tzn. že na spoustu předmětů se scházíte napříč ročníky a jen některé navštěvuje pouze se spolužáky, kteří byli přijati ve stejném akademickém roce. Může se stát, že narazíte na problém, kdy sdílette poměrně osobní informace nebo intimní pochody s celou skupinou v podstatě cizích lidí. Jak se Vám na tento koncept zvykalo? Není to pro Vás nepříjemné?

Tereza: Někdy ano. Ale to jen v počáteční fázi. Na katedře je to sice do jisté míry „osobní otevření“, ale má to své hranice. Na toaletu spolu nechodíme. Dělán si z toho trochu legraci, ale... Ano, otevíráte si osobní témata, ale zase je tu aspekt nevnucování. Dříve nebo později se ale přestanete zbytečně bát přede všemi nahlas třeba falešně zaspívat. A čeho by se člověk měl bát? Že bude odhalen? Vždy jsme odhaleni, jakákoliv naše práce o nás vypovídá, ať chceme nebo ne. Tady se učíme si věci především uvědomovat a komunikovat s lidmi. To přece člověku pomůže ve všech oblastech v životě.

Pavel: Na KATaPu je snaha o naprosto nesoutěžní, nenátlakovou a přátelskou atmosféru, takže člověk se potý-

ká skutečně jen se svými strachy. Útok, ať už v podobě výsměchu, špatného ohodnocení, tedy odsouzení výkonu, nebo přímo agrese jsem nezažil ani o něm neslyšel. A pokud se člověk přece cítí ohrožen nebo pod tlakem, pak patrně proto, že si ty pocity přinesl s sebou a automaticky je očekává. V tom směru opravdu může dojít k nedorozuměním. Zpravidla to ale netrvá dlouho, než člověk pochopí, že mu fakt nikdo nechce ublížit a že fakt není dobře a špatně, ale jen více či méně výhodně pro mě samého, a že pokyny pedagoga směřují k tomu, abych si to sám zažil a uvědomil.

Zuzana: Náš ročník měl štěstí, že jsme se sešli v dobré sestavě, s lidmi, kterým můžu věřit. Na druhou stranu s tím člověk musí tak trochu počítat, že herectví o zveřejňování je, a v našem případě ještě možná trochu víc. Záleží na tom, kde má člověk hranici. Často se v divadle lidé svlékají a neznamena to nic, ale niterná výpověď může kolikrát říct mnohem víc než fyzická nahota. Já jsem tohle řešila ve svojí zmíněné prezentaci o našem životě. Ze začátku jsem s tím měla problém, ale jak už jsem řekla, je důležité si získat odstup, stát se postavou, nehrát sebe. V konečném výsledku to s tebou nemusí mít nic společného, jen jsi skrze sebe tam došla.

Výstupem z Vašeho studia není představení v DISKu, jako je tomu u KČD a KALD, nýbrž autorská prezentace. Jak taková prezentace vypadá a jak se na ni připravujete?

Pavel: Prezentace je naprosto individuální, formát je – dá-li Pánbůh – odpoví-

dající onomu osobnímu (to neznamena soukromému, ale odpovídající danému člověku!) obsahu, a tomu podléhá i příprava. Vznikají plnohodnotná představení pro Řetízek, dějí se jednorázové výstupy vycházející z DJ, všelijaké experimenty. Pověštinou se ctí způsob práce katedry, tedy že se nedělá inscenace textu, ale i to by bylo představitelné.

Maryana: Možností je spousta, meze se nekladou, ale rozhodně se vyplatí zkoušet a konzultovat, aby téma uzrálo, zbytečné opadalo a bylo čeho se dobrat. Aby to bylo autorsky o něčem. O čem tam vypovídám, co a proč sděluji, po čem se ptám? Smyslem je to předat, podělit se, sdělit a navázat kontakt s diváky, jde o sdělování a komunikaci. Pokud se mi to podaří, dostane se mi hned zpětné vazby a už to pro obě strany dává smysl tam být.

Zuzana: Pro mě osobně je důležité, aby každý výstup měl nějaký obecný přesah. Může to být vesměs cokoli, téma, které nás nějakým způsobem dráždí. Z čehož vyplývá, že text bychom si nejlépe měli napsat sami. Můžeme použít předměty, spolupracovat se spolužáky, ale vhodné je, abychom si vystačili s minimem prostředků, ideálně jen sami se sebou tak, jak jsme. Představuje to ten nejzákladnější koncept divadla: divák a herec.

Tereza: Autorskou prezentaci chápu jako možnost vše, na co jsem si přišla, ukázat a dostat pak zpětnou vazbu – co funguje, co nefunguje. Pak už je na každém, jestli své představení chce reprízovat či ne. Jak se na ni připravujete? Hledám téma, o kterém by to mohlo být, a pak už jen zkoušet a vybrušovat. Sice není naším školním programem

hrát v Disku, ale byla bych moc ráda, kdyby se KATaP taky mohl více dostat do popředí. Aby věci, které u nás vznikají, mohli mít možnost vidět všichni. Pokud už tu ta touha u někoho je, tak proč by neměl dostat příležitost?

Jaký je profil absolventa, který opouští katedru? Co takový člověk může dělat, kde se může uplatnit?

Tereza: Tuhle otázku zkoumám letošní školní rok. Zatím přesně nevím. Ale nestuduji KATaP proto, abych byla pak někým. Někým s nabytými vědomostmi nebo s určitým zaměřením. KATaP je spíš o sebepoznávání a objevování své cesty, a to je myslím potřebné pro každého člověka.

Zuzana: Podle mě si každý v průběhu studia hledá svoji cestu. Rozhodně to neznamena, že člověk, který vystuduje KATaP, bude automaticky herec v konkrétním divadle nebo si založí své vlastní.

Maryana: To, co následuje po studiu KATaP, už záleží na každém z nás. Nestuduji proto, abych měla titul a lepší uplatnění „na trhu“. Není to tak, že mě tady ve škole něco naučí a já to na konci studia budu umět! Došlo mi, že tohle je jenom začátek práce na sobě pro každého z nás. Ať už v herectví, psaní, pedagogickém směřování, hudbě. Ať budu dělat cokoli, tak nepřestávat pracovat na své kondici, nezakrňt! Taková věc se vnímavému a tvůrčímu člověku neztratí.

Pavel: Pokud nepodstoupí plastickou operaci, má jen s věkem o trochu víc vrásek – kolem očí od starostí a kolem úst od smíchu (to když si všimne,

jaké blbosti říká a píše, třeba zrovna teď o vráskách kolem úst). A stojí vzpřímeněji.

Máte už Vy svou představu o cestě, kterou se chcete vydat, až dostudujete?

Maryana: Já se teď po dlouhé odmlce pomalu vracím k muzice, zpěvu a improvizaci, mám zase chuť pracovat s hlasem, už trochu vím, jak na sebe, a třeba něco vznikne. Také se vracím zpátky ke svému mateřskému jazyku – ukrajinštině. Během studia herectví a jednání mám čím dál tím větší potřebu se učit souvisejícím oborům – psychologii, filosofii, antropologii. Mám potřebu nasávat, sbírat vědomosti, materiál. Tolik věcí, co mi unikají, kterým nerozumím, u kterých neznám souvislosti, na které nemám názor. Jsem víc než zvědavá na lidi, které po škole potkám, se kterými se setkám při práci, kam a k čemu mě taková setkání přesměrují/dovedou.

Zuzana: Já osobně inklinuju hodně k rozhlasu, dělala jsem rozhlasový dokument a dokončuji pro školu audioknihu. A věnovat se činohře mě taky ještě nepustilo. Někdo zase hodně píše a vidí své ambice tímto směrem. To, že nás vedou k všestrannosti, je právě to, co se mi na naší katedře líbí.

Tereza: U divadla bych chtěla zůstat a dělat, co mě zajímá a baví. Také třeba sem tam něco psát. Ať už to bude cokoli, studium na KATaP je dobrou přípravou.

Pavel: Svou představu mám. Dělán všechno pro to, abych ji zahnal.

Christian Lollike: Terorismus a Disney

David Košťák

Existenční krize způsobená srovnáváním života s fikční realitou animovaných filmů; ekologická katastrofa, které může zabránit pouze hollywoodská star; teroristický útok jako medializovaná umělecká událost – ve hrách Christiana Lollikeho se střetává svět bezstarostné popkultury s nejpalcivějšími problémy dnešní společnosti.

Přestože u nás není příliš známý, ve světě je jméno Christiana Lollikeho mezi divadelníky významným pojmem. Jeho hry se uvádějí v Londýně, New Yorku a Berlíně. V rodném Dánsku byl šestkrát nominován jako dramatik roku na cenu Reumert, kterou v roce 2010 konečně také získal za hru *Vesmírný strach aneb Den, kdy Brada Pitta přepadla paranoia*. Cenu dostal i v roce 2013 za kontroverzní hru, která jej proslavila celosvětově. Bohužel ne však umělecky, nýbrž politicky. Jednalo se totiž o dramtizaci manifestu Anderse Breivika *Manifest 2083*, jež vyvolala diskusi a pohoršení v mnoha zemích včetně té naší. Bližší pozornost by si přitom zasloužil především z uměleckého hlediska. Jeho hry z jeviště vytváří prostor k diskusi, která na zdejších scénách, s výjimkou navrátilivších se meziválečných modelových dramát, poněkud chybí.

Česká veřejnost by však Lollikeho z divadel již mohla znát. Národní divadlo jej tak trochu nenápadně uvedlo v roce 2010, kdy inscenovalo jeho dramtizaci filmu Larse Von Triera *Dogville*, při níž však vedle slavnějšího „kolegy“ jeho jméno nespravedlivě zapadlo a nedostalo se ani na plakáty. Jeho autorská zásluha však byla nesporná. Příběh ženy, kterou postupně s čistým svědomím začínají využívat obyvatelé městečka výměnou za azyl, se tematicky od Lollikeho vlastní tvorby příliš neliší. Poukazování na zkaženost a prospěchářství lidí z Larse von Triera nečerpá, ale sdílí jej s ním. Ve hře *Zázrak*, kterou odvysílal Český rozhlas, dokonce označuje atentát z 11. září 2001 na Světové obchodní centrum jako způsob, kterým na sebe jedinec touží upozornit. Zároveň však dodává, že je to snaha člověku vlastní a neliší se příliš od provokativních pokusů radikálních umělců. Drama je koncipované jako natáčení pořadu pro imigranty, v němž se čtyři mluvčí neustále ve spojitosti s 11. zářím odchyľují od zadání a nezřídka skončí u rasově nekorektních názorů.

Integraci přistěhovalců se Christian Lollike věnuje i ve své další hře *Továrna na sušenky*. Moderní fraška „o sušenkách a integraci“ se odehrává v pekárně, která chce jít s dobou a začít vyrábět zdravé sladkosti, po nichž se hubne. Vedoucí výroby si pozve tajemnou ženu v burce – Zeine, která s sebou ze svaté země přináší i svatý recept na zázračné sušenky bez obsahu cukru, tuku nebo mléka. Jejich násilná a neúspěšná snaha začlenit ženu do kolektivu však při povinném kurzu sebeironie vyvrcholí tím, že ze sebe Zeine udělá teroristku. Všichni se tedy rozhodnou recepturu ukrást a cizinku mezi sebe nepouštět. Konec s amorálním ponaučením staví Lollike do kontrastu s epilogem postavy pohádkového vypravěče, jehož potěšení z „happy endingu“ *poukazuje na pokryteckou snahou řízenou integraci*.

Továrna na sušenky je jedna z mála autorových her, které se blíží klasické formě dramatu. Ve většině svých dramát totiž rezignuje na děj, dramatickou situaci či na psychologii postav. Nejčastěji hry představují „problém“, o kterém diskutuje skupina mluvčích. *Dějiny budoucnosti* dokonce začínají prologem v podobě diskuse hereckých protagonistů, kteří dostali za úkol reflektovat 20 let demokracie od pádu berlínské zdi. V prvním dějství pak hra sice sleduje postavu taxikářky, která řeší svoji morální zodpovědnost za převážení „biologických zbraní“, ale vzápětí se z ní stane jen exponát na výstavě předmětů každodennosti. Hra se z politické frašky stává kritickým diskursem postav A, B, C, E, které hodnotí, jakou má dnes svobodný člověk zodpovědnost za své jednání. Jako objekt je však taxikářka populární a roste její sláva: „A nyní se, tato dříve jen taxikářka, setkává s Bonem, Papežem a s jejím královským veličenstvem. A Bono sedí přímo naproti ní a zpívá písničku, která jí vhání slzy do očí, a Papež ji zve do Říma.“

Ale se slávou roste i zodpovědnost. Svě o tom ví i Brad Pitt ze hry *Vesmírný strach aneb Den, kdy Brada Pitta* přepadla paranoia, který se na zahradním čajovém dýchánku u Angeliny Jolie rozhodne využít své mediální protřelosti, aby zachránil západní svět před blížící se ekologickou katastrofou: „*My tady v Hollywoodu máme schopnost zasáhnout lidská srdce úplně jiným a mnohem citlivějším způsobem – a měli bychom toho využít.*“ Christian Lollike při vlastní realizaci hry akcentoval téma moci, která roste s popularitou člověka, když umožnil, aby si v ilustračních projekcích Brada Pitta zahrál kdokoliv z široké veřejnosti. Při inscenaci se videa promítají na pozadí rozhovoru tří mluvčích, kteří rekonstruují Bradovy hrdinské snahy a zároveň tak postihují způsob, kterým se moderní člověk nechává ovlivňovat mediální masáží.

Zatímco *Vesmírný strach* reflektuje eko-depresi člověka, jenž musí vážít každý krok v zájmu přežití, *Služba pro sebevrahy* představuje přehlídku duševních pozůstatků po jedincích, kteří se rozhodli vzdát života dobrovolně. Christian Lollike stejně jako v případě Breivikova manifestu i tentokrát pracuje s dokumentárním materiálem. Při tvorbě se inspiroval reálnými dopisy na rozloučenou a sebevražednými případy a nasbíraný materiál seřadil do „katalogu pro sebevrahy“, jenž s černým humorem a bez špetky umělého sentimentu listuje patologií dnešní doby.

Dialog vzájemně vedou nejen mluvčí jeho dramát, ale i jednotlivé hry mezi sebou. Jestliže je *Služba pro sebevrahy* vážným zkoumáním důsledků, ironickým hledáním příčiny je potom hra *All My Dreams Come True. Disney drama ze světa deprese a pohádek*. A by chtěla být jednou z princezen, o kterou se postará slepě zamilo-

vaný princ. B by chtěl být Aladinem, jehož kouzelná lampa mu pomůže dosáhnout čehokoliv. Jenže život takový není, nemá jí nic z toho, co by chtěli, a proto mají depresi. „*Chtěla bych být Šípková Růženka. Chtěla bych sto let jenom spát. A po probuzení by u mě byl, jakože, takovej princ, kterýho speciálně pro mě vybral zázračnej selekční stroj osudu. A kterej musel přetrpět neuvěřitelný muka jenom kvůli mně. A moje tělo nebude mít ani vrásku, i když jsem spala celejch sto let,*“ říká A a prostřednictvím svých nihilistických úvah odhaluje umělé ideály, které nám prodávají velké korporace, a utvrzuje sebe i B v tom, že život rozhodně není pohádka.

Lollike se ale nespokojí s tím, že ukazuje realitu ovlivněnou pohádkovými ideály a v rámci své tvůrčí metody vytváření kontrastů posléze v té samé hře oživuje fiktivní pohádkový svět, do něhož proniká deprese každodennosti. Sněhurka sice dosáhla svého „žili šťastně až do smrti“, ale zjišťuje, že ji šťastný život nudí a soužití s nekonfliktním princem, který je pouze hodný, postrádá jakoukoliv vášně. Neštěstí postav tak nenachází řešení, ale bez přestání pramení z jejich neustálé nespokojenosti.

Hry Christiana Lollikeho by se daly označit za postmoderní modelová dramata. Nejsou založeny na dramatické situaci, ani se nesnaží vyprávět příběh. Lollike ve svých hrách spíše vede dialog mezi manipulativní popkulturou a závažnými společenskými tématy, který nemá jednoznačné východiště, ale otevírá společenskou diskusi. Množstvím otázek, které vyvolává, by se mohl zařadit po boku znovu uváděných her Karla Čapka či Friedricha Dürrenmatta. Česká jeviště na něj však stále čekají.

ZAHRADNÍ SLAVNOST

Václav Havel

režie a scénografie: Dušan D. Pařízek

kostýmy: Kamila Polívková

dramaturgie: Jan Tošovský, Daria Ullrichová

hudba: Roman Zach

hraji: Martin Pechlát, Alois Švehlík/Jiří Štrébl, Eva Salzmannová, Roman Zach j.h., Johanna Tesařová, Vladimír Javorský j.h., Jan Bidlas, Jaromíra Mílová

Psáno z reprízy 8. října 2014.

Hrdě znějící změna?

Kateřina Součková

Režisér Dušan D. Pařízek uvedl ve Stavovském divadle Havlovu Zahradní slavnost, přičemž se svým pojetím snaží poukázat na jisté paralely mezi jednáním lidí za minulého režimu a dnes. Nejde jen o to, že by nastavoval publiku ze scény předem připravené zrcadlo, ale v daných momentech je zatahuje do představení jako aktivní spolutvůrce vznikajících situací. Z představení se tak stává událost, jejíž výsledná podoba vypovídá mnohé o tom, jaký máme vztah k principům, které formovaly naši minulost a jež nemění měrou utvářejí i naši přítomnost.

Havlovo absurdní drama kriticky zobrazuje totalitní společenské poměry 60. let a na první pohled se zdá svou jazykovou formou, tématy a dobovými narážkami úzce svázáno s ovzduším socialistického režimu. Z tohoto důvodu probíhá už od Sametové revoluce množství diskuzí¹ nad tím, zda lze tuto Havlovu hru inscenovat jinak než jako pouhou připomínku toho, jak socialistický systém fungoval.²

Jak vyplývá z následující analýzy, Dušan D. Pařízek se ve své inscenaci *Zahradní slavnosti* s těmito úskalími vyrovnává jak v rovině divadelní, tak v rovině společenské. Z hlediska divadelního nám svým pojetím umožňuje znovu se zamyslet nad vztahem textu a divadelního díla a především nad povahou divadelních prostředků jako takových. A z hlediska společenského vymaňuje vztah současného systému k předlistopadovému režimu ze zjednodušující polarity dobra a zla, a nabízí tak možnost hlouběji se zamyslet nad povahou naší společnosti jako takové.

¹ Tyto debaty proběhly buď například na konferenci k Zahradní slavnosti pořádané Knihovnou Václava Havla (zásadním přínosem v tomto směru byl příspěvek Petra Oslzlého) či jsou reflektovány téměř ve všech recenzích na jednotlivé inscenace Zahradní slavnosti, přičemž s jedním z nejvýraznějších stanovisek z poslední doby přichází Pavlína Pacáková v článku Jak na Havla publikovaném v SADu.

Zahradní slavnost jako model

Hra Zahradní slavnost zobrazuje iniciační cestu mladého Huga Pludka do světa *na zkušenou*. Rodiče ho vysílají z domova, aby se trochu rozhlédl kolem sebe a někam to dotáhl. Vášnivý šachista Hugo se vydává na zahradní slavnost Likvidačního úřadu zlákan matčinou poznámkou, že život je vlastně taková veliká šachovnice. Pravidlům hry se přiučí od Tajemníka, Tajemnice a zahajovače Ferdy Plzáka a postupně je všechny vyřazuje jejich vlastními figurkami. Stává se zahajovačem místo Plzáka a vzápětí dokáže použitím již osvědčených prostředků zlikvidovat i samotného Ředitele zahajovačské služby.

Hugo se do nové společnosti začlení dokonalým osvojením její mluvy a mechanismů, přičemž splyne se systémem natolik úspěšně, že při tom nepozorovaně ztratí sám sebe. Konstrukt, který ze sebe vytvořil, přežívá na principu *samopohonnosti* ve společnosti spokojeně dál jako její vysoce funkční součástka. A Hugo sám se v maškarním přestrojení vrací domů, kde ho nepoznávají ani vlastní rodiče. A tak tam všichni tři rozpačitě přešlapují a netrpělivě čekají, až se Hugo vrátí domů.

Havlova hra tak tematizuje rozpad jazyka, identity i pevných hodnot v prostředí, jemuž vládne především snaha přizpůsobit se okolním podmínkám. Dramatik postavy nepsychologizuje, ale vytváří z nich typy. Každá z nich tak reprezentuje určitou společenskou roli a z ní vyplývající způsob chování. V dialozích mezi sebou rozvíjejí umění dialektické metafyziky³ či *komunikují* neustále se množícími frázemi, čímž se snaží především nevyzpatnout ze hry, jejíž pravidla svým jednáním zpětně nastavují.

K této kritice systému Havel přidává i satiru českého vlastenčení narážkami na naše národní klišé či na ty nejzprofanovanější verše Seifertovy či Šrámkovy. Naznačuje, že Češi jako národ jsou nositeli právě takových vlastností, které jsou pro přizpůsobivost živnou půdou. Pracuje tak také se stereotypem⁴ představujícím Čechy jako ty, kteří vzešli ze zdravého prostého lidu a vládu cizího panstva vždycky vydrželi tak, že se trochu ohnuli a trochu si zažertovali.

Společnou charakteristikou všech vyjmenovaných rysů Havlovy hry – tedy sebereprodukujícího jazyka, jednání přímo podmíněného systémem i vlastenčení – je právě jejich zapouzdřenost v sobě samých. Svět, který vytvářejí, funguje jako jakési perpetuum mobile, jehož principy stojí jen na vzájemných vztazích a strukturách, zcela odtržených od reality.

2

K tomu je zajímavé podotknout, že Zahradní slavnost je v Čechách velmi hraná – byla zde uvedena celkem patnáctkrát a z toho zhruba polovina inscenací vznikla po roce 1989 (a to nejenom ve vlně porevolučního nadšení).

3

Schopnost vytvářet obratnými formulacemi dojem dynamické diskuze v prostředí, kde vládne naprostá státnost a beznázorovost.

4

Tímto stereotypem se odborně zabývá i například kulturní antropolog Ladislav Holý ve své knize *Malý český člověk, velký český národ* (vydalo Sociologické nakladatelství, Praha 2010) či Miroslav Hroch ve svých historických pracích dotýkajících se české národní identity.

Střet člověka s modelem

Pařízek narušuje koncept Zahradní slavnosti jako modelu uzavřeného systému tím, že výrazně konfrontuje model coby abstrakt skutečnosti se způsobem, jakým využívá divadelní prostředky. Zachovává přitom ale princip nastavený Havlem, v němž forma vypovídá o obsahu – pouze již nejde o formu jazykovou, ale o formu divadelní. Důsledná tematizace formy je patrná jak při Pařízkově práci s prostorem a herci, tak ve způsobu, jakým jsou zapojeni diváci.

Vše vychází z toho, že Pařízek neusiluje pouze o zobrazení systému, ale klade větší důraz na jeho konfrontaci s živým člověkem než Havel. To se posléze projevuje jak v jeho pojetí postav, tak obecněji v jeho práci s textem. Tvůrci se například rozhodli sloučit postavu Ředitele s postavou Plzáka, kterému připsali Ředitelovy zásadní repliky. V Havlově dramatu fungují oba samostatně a každý z nich představuje jakýsi další stupeň funkce, kterou Hugo musí zdolat během své cesty na vrchol. Pařízek se ale rozhodne dát Plzákovi v rámci dramatického oblouku dostatečně prostoru, aby si k němu divák mohl vytvořit hlubší vztah než jako k pouhé depsychologizované kariéřní příčce. Plzák tak od svého velkolepého bavičského entré na scénu, díky němuž získává oblibu významné části publika, padá až na úplné dno lidské důstojnosti. Ze zahajovače, schopného strhnout svým charismatem dav, se stává človíčkem zbaveným identity, který leze po zemi, aby Hugovi posbíral 24 kostek cukru do kávy. A tak namísto toho, aby pouze dobýval funkce, Hugo při svém kariéřním vzestupu i ušlapává člověka.

Dále se ve svých úpravách režisér spolu s dramaturgy Dariou Ullrichovou a Janem Tošovským rozhodli proškrtat poměrně velké množství replik, čímž oslabují sebereprodukovatelnou tendenci Havlova jazyka. Škrty zasahují zvláště oblasti nekonečně zacyklených otázek a odpovědí či některých anachronických *lidových moudrostí* otce Pludka. Fráze, která je podle Jana Grossmana hlavním hrdinou Havlovy hry, odsud ale nemizí, nýbrž se střetává s akcentovanou materiálností divadelních prostředků.

Tělo a chameleonský reflex

Zmírněním *samopohonnosti* replik vzniká více prostoru pro hereckou akci. Ve Stavovském divadle se pak nezápásí o ovládnutí prostoru jen verbálně, ale i fyzicky. Například ve slovním zápase mezi Hugem (Martin Pechlát) a Plzákem (Vladimír Javorský) tvůrci osekali nekonečné formulační úskoky typu: „*pro obsah*

zahajovačství je specifická jeho forma a pro jeho formu je specifický jeho obsah,“ a naopak je rozehráli fyzickým střetem mezi oběma muži. V něm se zoufalý Plzák pokouší násilím zbavit vítězného Huga svého zahajovačského saka a úřednické visačky, o které ho mladík v předchozí scéně svou formulační obratností připravil. Tento boj o vnější odznaky funkce je jednak paralelou k vzájemnému vykrádání frází, zároveň se tím ale dostává do hry i větší důraz na smyslové zakoušení ze strany diváka. Díky už samotné povaze divadelního média může totiž na diváka výrazně působit fyziognomie vyhublého a bezbranně působícího polonahého Ferdy, který se snaží zavěsit na robustního Pludka v obleku. Vrcholem v tomto smyslu je scéna, v níž Plzák nese vítěznému novému Zahajovači kávu a přitom si nohy zmateně nasouká do rukávů saka, takže vypadá jako pitvorný brouk s krovkami naruby. Do kontrastu k zmechanizovanému a neúprosnému světu dialektické rétoriky, kterou ze sebe Hugo sype jako kvadratické rovnice, se tak dostává lidskost vystavená ve svém ponížení. Ta se sem dostává právě i skrze působení odhaleného křehkého těla, které se Ferda ubohoučce pokouší zakrýt.

Nejde tedy o žádné souvislé rozehrávání psychologického vývoje postavy. Pařízek do značné míry zachovává Havlovy typizované postavy, přičemž ale využívá takové herecké prostředky, které metaforicky odkazují zpět k tématům Zahradní slavnosti. Můžeme to vidět například na způsobu práce s tématem identity. Ve vztahu k ní je třeba bezskrupulózní flexibilita při střídání společenských funkcí ztělesňována herectvím založeným na zkratce, které stříhem dokáže zcela změnit polohu. Typickým příkladem je kromě Pechlátova Huga i Eva Salzmannová, která v roli matky Pludkové vystupuje jako velitelská semetrika nutící Huga k odchodu na slavnost. Když jí přitom chce Hugo obejmout na rozloučenou, vypískne před takovou intimitou komediálně strachy, div nespadne ze židle. Přichází další stříh, a vzápětí se promění v Seifertovu něžnou maminku, která dojatě zpívá, jak až se její synek vrátí, tiše řekne: „*maminko má, jak je to hezké u nás doma.*“ Ostatně právě tyto zpívané melodramatické výstupy, které Pařízek vkládá na konce jednotlivých dějství, jsou vrcholem patetické herecké i scénické stylizace. Jako takové zcela rozrušují jakoukoli psychologickou rovinu hry a stávají se groteskními parodiemi na přepjaté city a vzývání národních klišé. Herci na scéně přizpůsobují svou hru dané situaci, stejně jako se svým chováním přizpůsobují světu zahradní slavnosti postavy, které vytvářejí.

Identita je nahrazena jakýmsi chameleonským reflexem bystře reagujícím na změnu situace. Ztělesněním tohoto reflexu je

postava Tajemníka (Jan Bidlas), která se neklepe, ani když jí přes hlavu visí pohozená košile – tedy nechá na sebe doslova navěsit jakýkoli převlek, který se ostatním zlíbí. Košili mu z hlavy pohoršeně strhává Tajemnice, která se v něm pokouší najít a rozpoznat objekt své lásky. Jedině u Tajemnice se v podání Jaromíry Mílové rozehrávají emocionální psychologické motivace, ale ani zde není cílem vytvořit realisticko-psychologický portrét. Posílení její lidské stránky v jistých situacích umožňuje inscenátorům nejen zdůraznit nelidskost systému, v němž se nachází, ale především skrze ni scénicky ztvárnit téma intimity. Tajemnice je schopná se zamilovat a pociťovat stud, prožívat lítost nad vývojem vlastní situace i obdivovat odvalu ostatních. Když se jí zahajovač Plzák snaží svléknout, aby se „*tak nějak lidsky*“ uvolnila, brání své tělo před Plzákovými sápadícími se rukama téměř panicky. O to obľudněji na diváka může působit, když později začne s Tajemníkem agilně kooperovat na poslušném hlášení, že se už dokázali sblížit natolik, že „*po sobě házeli šišky a pak si říkali různá fakta ze svého soukromí a klidně při tom po sobě sahali.*“ Jak je ale vidět, Mílová psychologickou rovinu drží také pouze ve vybraných situacích – když to není na místě, okamžitě se začne podílet na budování jiného tematického celku jinými hereckými prostředky. K tématům identity a intimity se tak nejen vztahují jednotlivé postavy, ale jsou zdůrazňována i způsobem herecké práce.

Prostor hry

Pařízek tato témata do své divadelní formy zapracovává i skrze scénografické řešení prostoru. Rozšiřuje hrací prostor i na hlediště, čímž se diváci dostávají do pozice, kdy mohou přijmout roli, kterou jim nabízí, a opustit svou identitu. A v souvislosti s intimitou se pracuje například s prolínáním soukromého a veřejného prostoru. V přední části jeviště stojí velká krychle sestavená z tyčí, která představuje hlavní prostor dramatické akce mezi postavami. V tomto pokoji beze stěn je hranice mezi soukromým a veřejným naznačena pouze natolik, aby se tím dráždivě zdůraznila její fyzická neexistence. Krychle zároveň funguje jako vystavený model jednání, který je zkoumán nejen diváky, jak tomu bylo u Havla, ale i postavami, pokud se právě nacházejí vně.

V mikrosvětě krychle, v němž jedinou fixní rekvizitou je příznačně šachovnice, se hraje především o to, kdo dokáže dominovat prostoru tím, že ovládne jeho pravidla. V první scéně opanují prostor rodiče, kteří na Huga doslova tlačí pravidly hry ze všech stran. Když Hugo přijme princip za svůj, rychle vystrčí Tajemníky i Plzáka na okraj krychle. Ve chvíli, kdy v poslední scéně na jeho

území váhají vkročit i rodiče, stává se jeho neomezeným vládcem. Jako prorok systému visí v jejím geometrickém středu, zavěšený ovšem nikoli jako Kristus na kříži (tedy v bodě, v němž se protíná jasná horizontála s vertikálou země/nebe), ale příznačně pouze na neviditelném lanku pohupujícím se prostorem bez jediného pevného bodu.

První (a nerealizovaný) návrh Josefa Svobody, scénografa premiéry Havlovy hry Na Zábradlí, počítal na scéně rovněž s krychlí, která by ovšem nejenže zabírala většinu jeviště, ale dokonce by se její zadní stěna pístem posunovala kupředu, a tak *utlačovala* postavy.⁵ Prostor, v němž se představovaná společnost pohybovala, tedy měl v roce 1963 podobu stísněného útisku, zatímco na dnešní scéně Stavovského divadla nejde jen o krychli maximálně otevřenou, ale dokonce i o krychli působící ve velikém prostoru poměrně nepatrně a provizorně. Tyto dvě koncepce sice na první pohled symbolicky ztělesňují vnější formy totalitního a demokratického systému, ale způsob, kterým Pařízek pracuje se svou variantou, poukazuje k méně optimistickému vidění dnešní doby. Tím, že postavy dále podivný systém udržují i přes to, že na ně nevytváří hmatatelný tlak, vzniká dojem, že jejich nevysvětlitelné jednání nepochází z vnějšího tlaku onoho systému, ale vyvěrá přímo z nich samých, podobně jako si vosy z vlastních slin leptají hnízdo k životu.

Zdá se ale, že se podněty a silové vlny sbírají a formují ve vnějším prostoru, zatímco uvnitř krychle se tyto síly pak pouze sbíhají, sráží a kondenzují do dramatických situací jako bouřkové mraky.

Procesy a situace, které se vně modelu odehrávají, vznikají metaforicky mimo tlak systému a tedy z lidí samých. V prostoru fyzického jeviště takovouto přirozeně vzniklou sílu představuje například hudba, kterou živě na scéně produkuje odpadlý syn Pludkových Petr (Roman Zach). Jeho hudba svou nespoutaností a opravdovostí narušuje v krychli probíhající dialog manželů Pludkových s Hugem, v němž se ho manipulací a frázemi snaží přesvědčit k budování kariéry. Hudba je ovšem první a poslední věc, která systém v krychli neutvrzuje, ale narušuje. Příným protikladem jsou k ní falešné zvuky přírody, které napodobují Plzák s Hugem, aby navodili lyrickou atmosféru při *milostné* scéně Tajemníka s Tajemnicí. Tato karikatura přirozenosti naopak podporuje vznik umělého světa, v němž se milostný cit nemá šanci vymanit z frází a prorůst do skutečnosti, což samozřejmě potřebám systému vyhovuje.

Nejsilnější tlak na děj probíhající v krychli je ale vytvořen tím, že ji ze všech stran obklopují pozorovatelé – ať už jde o skutečné

5
Tak popsala
Svobodu
scénografii
Helena
Albertová

publikum, přihlížející postavy či vyzývavě prázdné stolky a židle vzadu na scéně, k nimž každou chvíli může někdo přijít. Právě tato nemožnost skrýt se před pohledem druhého zabraňuje postavám vytvořit si jakékoli intimní soukromí, a ony jsou tak nuceny své jednání cele přizpůsobit očekávání z vnějšku. Největší spoluvtvářivou sílu v tomto smyslu zde přitom vytvářejí diváci, kteří jsou postaveni do role přímých účastníků zahradní slavnosti.

Divák a interakce

Rozšíření hracího prostoru na celé hlediště Stavovského divadla je i scénograficky naznačeno rozrolováním slavnostní girlandy připomínající toaletní papír po celém sále. Se zdobením touto dekorací, která metaforicky spojuje lidi v jejich lidskosti, pomáhají Tajemníkům příznačně i diváci, kteří si ji podávají až do zadních řad.

Prolomení bariéry mezi jevištěm a hledištěm vzápětí využívá zahajovač Plzák a pobízí publikum, aby se připojilo k oživení slavnosti Likvidačního úřadu zpěvem a skandováním. Sám Plzák při svém příchodu vylezl na scénu ze svého sedadla mezi diváky, čímž metaforicky vystoupil z jejich lůna jako jejich vlastní plod. Diváci pak sledují jeho roztleskávačskou show i nevybírávé zastrašování Tajemníků, kteří podle něj svou nedostatečnou rozjuchaností podvratně maří úspěch této spontánně veselé akce. Vladimír Javorský svým vystoupením v duchu populárních estrádních bavičů rozjízďí zábavu a svou energií skutečně strhává téměř celý sál. A nadšení bavících se lidí v hledišti působí natolik autenticky, že není jisté, zda si část z nich uvědomuje, že skanduje *tělo-maso* či že tleskáním povzbuzuje Huga, aby se podrobil Plzákovi *přátelskému* nátlaku, aby se uvolnil a svlékl si všechno oblečení. Hugo se ovšem ve skutečnosti nesvléká z donucení, ale protože předtím ze svého místa v hledišti mezi diváky vyzoboval, že právě to je taktika, jak uspět v Plzákově prostředí. Divák, který byl před chvílí přesně v téže pozorovatelské pozici jako Hugo, je teď také postaven do situace, v níž se musí rozhodnout, jak se získanými poznatky naloží. Buď se nechá Javorským strhnout k veselí a udělá prostě to, k čemu ho inscenátoři vybízejí, anebo se na takové zábavě podílet odmítne. Je třeba říci, že převážná většina diváků se k zábavě přidává.⁶ Energie, kterou participující diváci svým zapojením vysílají, se stává jednou z oněch hybných sil, které se rozbíhají vně krychle a uvnitř ní se srážejí a kondenzují do dramatických situací. Například právě do té, v níž se Hugo spolu s oblečením vzdává i sám sebe.

6
Minimálně
tomu tak bylo
na repríze
8. října

Podobně jako se rozostřuje hranice mezi jevištěm a hledištěm vstupem diváka do hry, stejně tak naopak někdy herci opouštějí své role a zcizují je odkazy ke své reálné osobě. Třeba Havlem předepsanou poznámku Matky k přešlapující Amálce, že ona dřív „*dostávala i menší role,*“ herečky dál rozehrávají improvizovanými narážkami na svůj skutečný věk. Divadelní iluze je rozbita i tím, že na jevišti sedí herci už při příchodu diváků, stejně jako tam zůstávají a pomáhají sklízet scénu během jejich odchodu. Tím nejenže vystupují z role, ale i rozrušují fiktivní časoprostor představení.

Mluvili-li jsme o čisté divadelní formě, kterou Pařízek *Zahradní slavnosti* dává, nemysleli jsme tím v žádném případě kukátkovou iluzivnost. Šlo nám jednak o výše popsanou práci s divadelními prostředky jako je herectví či scénografie, ale hlavně o samotnou podstatu divadla založenou na známém *tady a teď*. Díky fyzickému spolubytí zde zakouší každý sám sebe zároveň jako subjekt ovlivňující ostatní i jako objekt ostatními ovlivňovaný, přičemž má tudíž teoreticky každý jedinec svůj podíl na výsledné podobě celku. Tento princip, běžně samozřejmě oslabený zachováním konvence divácké pasivity, Pařízek staví do popředí právě v zahajovačské scéně. Diváci se tak sami svým jednáním podílejí na vytváření představení, jež vzápětí funguje jako jejich zrcadlo. Pařízek se zde ale dopouští *úskoku*, na jehož úspěchu prakticky stojí smysl představení. Přestože vyvolává dojem, že se jedná o povzbuzení aktivní participace všech přítomných jedinců, ve skutečnosti manipulativním způsobem rozhýbává sílu davu, která jedince strhuje sebou. Využívá tak k podpoře předváděného systému princip, který pro utvrzení svých režimů masově využívala totalitní hnutí 20. století,⁷ a umožňuje tak divákovi tuto zkušenost reálně prožít.

Posílení interaktivní roviny v tomto divadelním díle je opět formou, jež koresponduje s ústředním tématem, které z představení vyplývá. Aktivní účast publika se zde totiž stává metaforou společenského systému udržovaného a pohaněného všeobecnou participací *malých lidí*. A aby člověk participoval, musí přijmout svou roli podobně jako divák ve Stavovském divadle.

7

Ať už nám vytanou na mysl prvomájové průvody či nacistické vojenské přehlídky, nemůžeme také přehlédnout roli, kterou naopak v nich hraje divadelnost

Závěr

Dušan D. Pařízek neaktualizuje Havlovo drama násilně a povrchně například tak, že by Huga přepsal na lobbistu a Likvidační úřad na developerskou firmu, ale objevuje v textu hlubší roviny, které nepromlouvají jen v politicky aktuální rovině, ale v té obecně lidské. A právě ty potom ve své inscenaci rozehrává, takže namísto *obrázků z komunismu* vytváří univerzálnější obraz člověka v moderní společnosti. Tímto způsobem funguje i jeho scénické rozpracování témat jako je identita a intimita, která se dotýkají citlivých míst systému, jež nám Pařízek, inspirován Havlem, představuje. Jejich význam pro společnost obecně můžeme slovy Milana Kundery charakterizovat tak, že odhalením své intimity člověk přichází o prostor, jenž jinak patří pouze jemu, a proto v něm může být i svobodný. Vystavit své soukromí pohledu ostatních znamená nejen vydat ho vnějším tlakům, ale především také ztratit prostor, kde si můžeme bezpečně a nezávisle vytvářet sami sebe.

Jak bylo již řečeno, Pařízek neztvárňuje jako Havel prvotně systém samotný, ale především lidi, kteří se v něm pohybují. Tímto pootočením perspektivy se *Zahradní slavnost* stává velmi aktuální, protože optikou, která sledovala jednání lidí vytvářejících v důsledku totalitní systém, nyní pozorujeme své jednání dnešní. Konfrontujeme současnou společenskou situaci s Hugoovým přesvědčením z 60. let, že „*není doba statických a neměnných kategorií,*“ a tudíž člověk je jen „*neustálá, leč hrdě znějící změna.*“ Oficiální změna režimu se odehrála už před čtvrt stoletím a směr společenské debaty v Čechách naznačuje spíše tendenci současný systém proti socialismu pozitivně či negativně vymezovat, než mezi nimi hledat paralely. Zdá se ale, že minimálně koncept přizpůsobivosti jako *hrdě znějící změny* přežívá v naší společnosti dál a proměňuje se snad pouze forma, jíž se projevuje. V dnešní době ceněné modely chování jako adaptabilita, flexibilita či dynamičnost jsou tak nasvíceny v poměrně ostrém světle. V něm stojí Ferda Plzák, jemuž zbyla na holém těle už jen oranžová klíčenka s legitimací, která se mu neutěšeně houpe kolem krku.

Společnost na pospas bezčasí

Barbora Etlíková

Inscenaci Spříznění volbou režiséra

J. A. Pitínského a dramaturga K. F. Tománka zde nehodlám kriticky hodnotit. Předkládám vám její výkladovou analýzu, která mi slouží k uvažování o mé magisterské práci. Zaujala mě mimo jiné svou obtížnou uchopitelností. Zdá se, že zde každý detail souvisí se všemi ostatními, a to hned v několika rovinách. Dílo je tak bohaté, že se mě při jeho rozebírání občas zmocňoval pocit závratě. V Dejvickém divadle mělo Spříznění volbou premiéru již v roce 2006 a jsem přesvědčená, že patří k těm, o nichž stojí za to psát i osm let po uvedení.

Inscenace je sledem obrazů, kterým lze rozumět především skrze vztah mezi statictější rovinou barevného ztvárnění kostýmů a scénografie a dynamičtější rovinou takřka hudebního variování motivů-obrazů. Nebylo by možné zachytit smysl inscenace, kdybychom nejprve zvlášť charakterizovali její vizuální, herecký a zvukový komponent, a teprve později prováděli syntetizující výklad.

Scénografie Jana Štěpánka má pro takové statické uchopení příliš proměnlivý charakter. Jediným jejím fixním prvkem jsou dvě knihovny, jedna umístěná podél levé a druhá podél pravé stěny jeviště. Levou knihovnu tvůrci zaplnili atributy, jež přiřazujeme ke světu exaktních věd. Visí zde například model molekuly a postavy sem ukládají číselný los. V přihrádkách té pravé mají místo kulturní symboly, které obvykle bývají spojovány s intuitivní stránkou člověka, například beletristické knihy či model sochy. Ostatní scénografické prvky tvoří předměty, které mohou být snadno přesunuty či transformovány. Zůstávají na jevišti po krátký čas trvání jediného obrazu a o několik scén později se mnohdy objevují znovu, tentokrát jim však nová herecká akce přisuzuje jiný význam. Štěpánkova scénografie nahrává oné téměř hudební kompozici celku tím, že přenechává hereckému komponentu značný prostor k jejímu významovému dotvoření.

Ani po herecké stránce nelze inscenaci komplexně charakterizovat tím, že bychom pojmenovali typ herectví, například psychologizujícího. Nejen, že se v rámci jedné inscenace vyskytuje několik hereckých přístupů, ale ty se varíují dokonce i v rámci ztvárnění jediné postavy. V počátečních scénách pojímá například Jaroslav Plesl postavu Eduarda jako typ afektovaného aristokrata. Když se Eduard zamiluje, využívá k jeho charakterizaci vláčnějších a méně strojených pohybů. Místy však Plesl pojímá Eduarda velmi stylizovaně jako mechanickou figurku.

To vše má v inscenaci smysl, který však nemůžeme postihnout, oddělíme-li herecký komponent od toho vizuálního. J. A. Pitínský využívá v obzvlášť velké míře principu *mizanscény*, takového vizuálního uspořádání jeviště, které dovoluje vmžiku uchopit vztahy mezi postavami a prostředím na scéně. Herci se během rozehrávání situací pravidelně formují do *mizanscény*, v níž setrvávají dostatečně dlouhou dobu na to, aby divák stihl toto uspořádání identifikovat a vstřebat jako obraz. Herci v oněch situacích nepřerušují své herecké akce, pouze zpomalují jejich rytmus. Už v jejich rámci vzniká impulz, který statictost obrazu rozruší, čímž se vytvoří náběh k dalšímu obrazu, jenž bude vypovídat o novém zformování vztahů. Při analýze inscenace je nutné nechat se vést logikou témat, která se v těchto zastaveních rozvíjejí. Chceme-li se tedy dotknout jejího smyslu a nezůstat u pouhého popisu.

Kauzální sled událostí jako chemická reakce

Johann Wolfgang Goethe si vážil především takového života, v němž člověk dovede rozvíjet ony nevypočitatelné síly lidské duše, které mu pomáhají vzdorovat tlaku eticky indiferentních, *amorálních*, přírodních zákonitostí. Čtveřice hlavních postav však na začátku románu propadá milostným vášním a až do jeho závěru z nich nevybředne. Proto tvůrci inscenace přirovnávají kauzální sled událostí k průběhu chemické *reakce*, jež ze své podstaty nemůže přesáhnout hranice vymezené přírodními zákonitostmi. Fabule se začíná rozvíjet ve chvíli, kdy se na levé straně v pozadí jeviště odhaluje stolní chemická laboratoř. Ještě se však odehraje několik scén, než bude poprvé použita při herecké akci.

Z čtveřice hlavních postav se na scéně poprvé objevují novomanželé středního věku, Eduard s Charlottou (Lenka Krobotová). Eduard navrhuje, aby do svého sídla pozvali jeho přítele Otu (Václav Neužil), který právě ztratil zaměstnání. V první scéně manželé vedou diskusi o rizicích takového pozvání a nakonec se dohodnou, že Otu zvát nebudou. Následující scéna však zobrazuje Otu, jenž je už dávno v sídle a diktuje Eduardovi, jak má upravit své pozemky. Ani jeden z manželů se nad tím nepozastavuje. V další scéně si Charlotta nechává od mužů vysvětlovat principy, podle nichž probíhají chemické reakce. Eduard při rozpravě nadhazuje, že vidí analogii mezi vazebností chemických prvků a relacemi v jejich trojici. Také ostatní postavy se této představy chytí a společně zobecní svou současnou situaci do podoby modelu, v němž Charlotta zastupuje *A*, Eduard její *B* a Oto *C*. Toto *C* je vazné s *B*, Eduardem, a odvádí tak jeho pozornost od *A*, Charlotty, jež zůstává sama. Trojice pak dospívá k názoru, že jim je třeba prvku *D*, který by mohl reagovat s Charlottou. Tímto *D* mají na mysli Otýlii (Martha Issová), Charlottinu neteř-sirotku. V průběhu konverzace se Eduard odebírá do zadní části scény ke své laboratoři, kde vyrábí lektvar. Když je hotový, slavnostně jej podává Charlottě, která právě pronáší větu: „*Otýlie už je na cestě.*“ Těsně před tím, než scéna skončí, předá Charlotta baňku s lektvarem Otovi. Nikdo z trojice teď nemůže říci, že by s tímto výsledným roztokem – symbolem právě vznikající *reakce* – nepřišel do kontaktu.

Během rozpravy spolu již *reagovali* Charlotta s Otou. Fyzicky se k sobě přibližovali a opět se vzdalovali. Charlotta se jednou na Otu v zápalu diskuse obořila natolik, že spadl ze židle, až to působilo, jako by mezi nimi proběhla exploze. Jakmile Eduard spatří Otýlii, rozbíhá

se naplno i paralelní *reakce* mezi těmito dvěma. Charlotta s Otou se přitahují a současně odpuzují, což je z části dáno ustrojením jejich charakterů a z části úctou k mravním pravidlům dané doby. Eduard a Otýlie se naopak přitahují zcela bezmezně a ve fyzickém kontaktu jim brání jen ohled k Charlottě a k morálnímu závazku – manželskému svazku Eduarda a Charlotty.

Dále se motiv chemie objevuje při oslavách Charlottiných narozenin, které probíhají současně se slavnostním pokládáním základního kamene nové budovy, jejíž společné projektování sloužilo čtveřici postav ke vzájemnému sblížení. Při této příležitosti pronáší proslov architekt-alkhymista (Martin Mysička), zahalený do fialového kostýmu, jenž mu zakrývá tělo i hlavu tak, že z ní lze vidět jen obličej. Vyzývá přítomné, aby do připravené kazety vložili předměty, které by chtěli nechat zazdít spolu se základy domu a přenechat je tak svým potomkům. Charlotta s Otou odevzdávají postradatelný předmět, snad pouze vlásenku z paruky. Zcela jinak je tomu v případě Otýlie a Eduarda. Této scéně v inscenaci předcházela stylizovaný výjev, v němž se Eduard nejprve stínem své ruky dotýkal Otýliina stínu na zadním prospektu, a hovořil s ní při tom, jako by se jednalo o všední situaci. Zmatená Otýlie zprvu nevěděla, proč se jí zmocnilo rozrušení, a pokračovala ve spontánní konverzaci s Eduardem. Ten se mezitím přesunul za její záda, takže to působilo, jako by nyní ztělesňoval její stín on. Postupem času Otýlie pochopila, že s ní Eduard flirtuje, a strnula ve svém rozrušení. Nechala ho, aby ji ze zadu objal a sňal jí zpod šatů medailon s podobiznou jejího otce. Tak vznikla v divákově vědomí asociace zbavit medailonu – získat si k Otýlii přístup skrze její stín. Právě medailon Eduard za doprovodu své milé při této slavnostní příležitosti odkládá do kazety. Mocní hosté, hrabě (Pavel Šimčík) s baronessou (Simona Babčáková), se vzdávají snubních prstýnků, jež je dosud vázaly k jiným manželům. Poslední dvě dvojice se tak rituálně zbavily překážek svazujících vášně a pomyslná chemická *reakce* spolu s tímto aktem vstoupila do další fáze. Situace vyústí do vymknutého večírku, v jehož průběhu počne Eduard s Charlottou dítě. Po této události je Oto hrabětem povýšen, a tak se ze sídla na několik scén vzdálí. Po něm ho opouští také Eduard, odlučuje se od Otýlie, aby se zbavil své vášně a mohl se vrátit k Charlottě.

S motivem chemie se následně setkáváme těsně po tom, co se dítě narodilo. Architekt, opět v podobě alchymisty, přivádí všechny ženské postavy inscenace na pahorek pokrytý umělou trávou, umístěný na středu v zadní polovině jeviště. Zelené nasvícení zbarvuje alchymistovu tvář i kůži všech žen a vytváří tak zlověstnou atmosféru. V inscenaci se na jiných místech objevují také živé květiny a v kontrastu k nim vyniká umělá a navíc přisvícená zeleň pahorku. Vytváří to dojem pří-

tomnosti něčeho nepřírozeného. Architekt-alchymista ženám vypráví o historických způsobech pohřbívání, až dospěje k tématu podobizny tváře, která podle jeho slov nejlépe vypovídá, kým člověk byl. Takové úvahy se v této podivné atmosféře asociativně propojují s faktem, že se Charlottino dítě v očích postav podobá Otovi a Otýlii – milencům, na něž manželé mysleli v noci, kdy byl zplozen. Vyprávění architekta-alchymisty předjímá zjištění, že roztok při pomyslné chemické *reakci* vysublimoval do nepoživatelného lektvaru – jejího *výsledku*.

O pár scén později architekt uspořádá slavnostní otevření kaple, kterou zrenovoval, aniž by jej o to majitelé sídla žádali, ale také aniž by mu to zakazovali. Scénograficky je kaple vytvořena z onoho pahorku pokrytého umělou travou. Objekt je však nyní otočen tak, aby divák viděl hnědou plochu jeho podstavce a ocitl se tak jakoby v jeho útrokách. Jeho hněd' je potřena zlatavou vrstvou, která se místy třpytí, ale nedominoje. Poté, co architekt zacinká zvonečkem a vytvoří tak vánoční atmosféru, přiměje všechny ženské postavy a hraběte, aby ztělesnily figurky v mechanickém Betlému. Sám pro tuto příležitost mění alchymistický oblek za kostým pastýře. Stává se režisérem jakési inscenace v inscenaci a postavy se mu ochotně podrobují a klanějí se prázdným jesličkám, imaginární figurce Ježíška zabalené v bílé tkaničce, jež zastupuje dítě. S koncem tohoto výjevu z inscenace architekt-pastýř mizí. Chemická *reakce* zřejmě došla do svého konce.

Dále se v inscenaci motiv chemie již neobjevuje, ale navazuje na něj motiv mechanické figurky jakožto *výsledku reakce*. Současně s odchodem architekta-pastýře přicházejí Oto s Eduardem, kteří nebyli v sídle, když dokončoval kapli. Oto se vrací ze služby hraběti a Eduard z války, do níž vstoupil podle svých slov s úmyslem nechat se zabít. Oto dokončil projekt pro hraběte a Eduard přežil válku. Od této chvíle již Plesl s Neužilem nehrají své postavy jako afektované aristokraty, ale značný prostor věnují vykreslování jejich individuální psychologie. V některých momentech je však nechávají vystupovat stylizovaně jako mechanické figurky. Způsobem, jakým jsou ztvárněny, paří k Betlému, ale jedná se o postavy pekelníků.

O pár scén později se v kapli odehrává setkání Eduarda a Otýlie, během něhož se z psychologizovaných postav rovněž stávají figurky. Do té doby se Eduard s Otýlii jen objímali, a to pouze v rámci realizované metafory – z psychologického hlediska se jejich objetí odehrávala pouze v představách každého z nich. V kapli se však políbí, a to i fyzicky. Po této scéně následuje monolog zdrcené Charlotty o tom, jak Otýlie nechtěně utopila v jezeře jejího syna, když odešla z kaple a chtěla rychlým veslováním vyrovnat zdržení, které jí rozhovor s Eduardem způsobil.

Motiv mechaničnosti se nakonec objevuje v jedné z posledních scén inscenace, kdy se čtveřice milenců účastní společného jídla. Otýlie

se po katastrofě rozhodla podstoupit extrémní askezi ve všech ohledech – Charlotta jí nabízela, že se s Eduardem rozvede, což Otýlie odmítla. Pověděla navíc Charlottě, že spáchá sebevraždu, jestli to kvůli ní udělá. Charlotta Otýliinu vyhrůžku plně respektovala a nikomu z mužů o ní neřekla. Poslední Otovu nabídku k sňatku odmítla s tím, že nemají právo spolu být, čímž Otýliin postoj přejala. Čtveřice milenců se tedy u stolu schází ve chvíli, kdy už muži nemají téměř žádnou naději, že by si někdy mohli vzít své milované. Otýlie se v rámci askeze navíc rozhodla, že nebude jíst, a nyní jí hrozí vyhladovění. Na tuto zdrcující atmosféru reaguje nejprve Oto – zvedá se od stolu a cynicky prohlásí, že je evidentní, že Otýlie už jíst nebude, a krátce na to navždy odejde ze scény. Po něm se od stolu zvedá Eduard a nasliněnými prsty uhasí svíčku, která doposud situaci dodávala nadějnou atmosféru a současně symbolizovala život. Otýlie pak skutečně umírá a zanedlouho je v zákulisí zastřelen či se zastřelí (ozve se jen výstřel) i Eduard. Téma chemie (které se vinulo inscenací, ať už jako *reakce*, nebo jako její *výsledek* v podobě neústrojně mechaničnosti) jako by se nyní znovu projevilo – i samotný život se nakonec zdá být plně podléhající mechanickým zákonitostem.

Alchymie barev

Vývoj situace není v inscenaci čitelný pouze skrze fabuli, ale promítá se rovněž do výtvarného ztvárnění kostýmů Jany Prekové. Podobně jako chemické prvky mohou nebo nemusejí být vazebné s jinými, i kostýmy postav spolu různými způsoby rezonují, což v psychologické rovině vyvolává oboustrannou *reakci*. Barvy tedy v inscenaci souvisejí s pocity postav a tím pádem také s jejich chováním.

Eduard do dění vstupuje jako aristokrat s napudrovanou tváří a s bílou parukou, oblečen ve světlé košili se žlutavými doplňky. Jeho oblek působí velmi lehce a je znát, že by byl rád, kdyby stejný charakter mělo i jeho vystupování. Působí však jako slon v porcelánu – přiskřípne si prst už při svém příchodu, zachytává se parukou do květin v truhlících, které lemují jevištní rampu a v tu chvíli zastupují jeho sady, a bílým pramenem se zachytne rovněž o umělou květinu, jež mu visí z knihovny. Pokaždé, když se mu stane taková nehoda, snaží se ji utulovat. Spontánní ochlazování bolavého prstu třesením ruky například rychle proměňuje v afektované, ale elegantní pokynutí. Když se zachytí o květinu, předstírá, jako by se nic nestalo, usmívá se a čeká, až mu manželka z překerní situace pomůže.

Zdá se, že květiny Eduardovi překážejí natolik, že není s to si vychutnat jejich krásu. Jeho žena Charlotta má přitom dlouhé šaty celé

poseté drobnými květinami, což v tomto kontextu vypovídá mnohé o budoucím vývoji vztahu manželů. Charlottin kostým je navíc laděný do světlounké šedé a růžové, takže tato dvojice dohromady působí fádne. Tomu odpovídá i emočně téměř nezabarvený afektovaný způsob, jakým si manželé projevují něžnosti. Vždy si dají jen letmý polibek a na chvíli při něm strnou ve fotogenické, leč nepřirozené poloze.

Charlotta má tak jako Eduard aristokratické vzezření a vystupování, na rozdíl od něho se však zdá, že pravidla bontonu dobře ovládá. Celkově nepůsobí tak strojeně. Nosí vysoko vyčesaný účes, který však respektuje přirozené vlastnosti vlasů, jako je barva nebo neschopnost dlouhodobě držet uhlazený tvar. Skrze její poloprůhledné šaty jí prosvítá kůže, což opticky vyrovnává umělost konstrukce krinolíny, která je pod látkou také vidět. Působí, jako by bylo dodržování pravidel společenského chování její přirozeností.

Oto vchází do světa manželů v sytě červeném kabátu setníka, čímž do barevné skladby kostýmů vnáší energii této teplé agresivní barvy. Hned ve svém prvním výstupu rázně přechází po scéně a před Eduardem plánuje, jak vnést do uspořádání sídla téměř vojenský řád a disciplínu. Oto se například usmívá nad živými květinami v truhlících. Určuje, že budou vystěhovány a nahrazeny jinými, praktičtějšími opatřeními, která přidávají Eduardovým sadům na důstojnosti. Oto také má Eduarda k tomu, aby si uklidil v knihovně. Se slovy „*Tohle je tvůj archiv?*“ vytahuje z jejích poliček zmačkané papíry a hází mu je k nohám.

Oto sice vnáší do dění energii, nikoliv však disharmonii. Ta vzniká teprve v momentu, kdy do dění přichází Otýlie v sytě žlutých šatech. Je tedy oděná v barvě, která na Ittenově barevné škále téměř sousedí s červenou – je jí příliš blízko na to, aby s ní mohla kontrastovat a harmonicky ji tak doplňovat. Po Otýliině příchodu začínají inscenátoři brát do hry ambivalentní charakter červené barvy na Otově kabátu. Ta se nyní objevuje v souvislosti s paralýzou. Když se například Oto neobratně dvoří Charlottě a ona nedokáže na jeho náznaky reagovat jednoznačně vstřícně, nabývá pocitu, že jej definitivně odmítá, a lehá si na zem. Charlotta se tak v divákově vědomí dostává na pozici jeho protivníka, který ho svým odmítnutím porazil. Protože má na sobě červený kabátek setníka, vypadá to, jako by byl raněným vojákem, a červená barva v tomto kontextu asociuje krev.

Otýliina jasně žlutá rovněž teplá barva také do inscenace vnáší silnou energii. Ta by se v kontextu dívčiny povahy dala označit za spontaneitu. Dívka nechápe smysl pravidel společenského chování, a tak je ve snaze jim dostát neustále porušuje. Eduarda například vyvede z míry, když mu poví, že se na ni Charlotta zlobí, protože si spolu tykají, načež se ho zeptá, jestli by si neměli raději zase vykat. Eduard neví, jak na to reagovat, a tak se k ní i on pak začne chovat spontánně.

Otýlie dokáže ze svých slabých stránek vytvořit předostí s takovou virtuozitou, že nelze jednoznačně určit, zda se jedná o nevidanou rafinovanost, nebo zda si této své schopnosti skutečně není vědoma. I její vzhled svědčí o této ambivalenci. Vlasy nosí vyčesané do dvou drdůlků tak, že zepředu připomínají čertovské růžky, ale podáváme-li se na Otýlii zezadu, seznáme, že má její hlava tvar srdce.

Otýliino vzezření však v sobě nese něco ještě rafinovaněji dvojlomného. Faleš jasně žluté barvy spočívá v jejím zdánlivém spříznění se zlatou. Obě barvy se pojí s představou hvězdy. Pouze zlatá však symbolizuje *svatost* v křesťanském smyslu. Místy se v inscenaci přihodí, že se postavy včetně Otýlie samé na ni budou dívat, jako by byla oděná ve zlatě, tedy jako na světicí v křesťanském smyslu. Především pak k tomu bude mít sklon Eduard, jehož žlutavý oblek vedle Otýliiny sytě zbarvené látky působí, jako by byl vyšisovaný. Ve žluté bývá zobrazován Jidáš a rovněž inscenátoři s touto symbolikou pracují – těsně před tím, než zemře dítě, dává v kapli Otýlie polibek Eduardovi, který zrovna leží v dětské postýlce, v jesličkách pro Ježíška.

Když se Charlottě narodí dítě, mění Otýlie s Charlottou oblečení. Působí to, jako by na svět milenců v tu dobu již povolna padala noc, protože jak Charlotta, tak Otýlie přicházejí v dlouhých večerních šatech na ramínka. Oto, který byl mezitím společensky povýšen, už má v tu chvíli na sobě dlouhý černý kabát majora a později se do podobného oblékné i Eduard. Barvy jako by v druhé polovině inscenace přestávaly hrát tak důležitou roli. Hnědočervená látka s vyšívanými černými květinami na šatech Otýlie připomíná podzim a současně krev, bolest, bláto a stáří. Tu a tam se na látce zaleskne modrá nitka, tedy barva, o níž architekt říkal, že symbolizuje pokoru, a která se jinak v inscenaci neobjevuje, ač spolu s červenou a žlutou tvoří trojici základních barev. Přes ramena si Otýlie přehazuje bolerko, do růžova laděné, ale různými barvami záplatované. Na jednom místě má dokonce našitý kus kožešiny. Jestliže ani předtím Otýlie nevynikala uhlazenou *civilizovaností*, nyní se tato skutečnost ukazuje i na jejím zevnějšku.

Po narození syna přichází Charlotta v postrříbřených tmavě zelených šatech z nemačkové látky. Smysl této proměny se plně vyjasní až po tom, co dítě zemře. Tmavé ladění látky působí vážně a stříbrné odlesky asociují slzy. Charlotta trpí svým postavením opuštěné matky, současně však odmítá Otovu nabídku k sňatku. Vyčítá si totiž, že zavinila smrt svého syna, a má pocit, že by se měla potrestat tím, že nenaplní svou lásku k Otovi. Po synově narození se odmítala nechat rozvést s Eduardem, čímž prý všem ostatním způsobila zbytečné obtíže. Ty podle jejích slov vedly až k Otíkově smrti. Oto na sobě nechává nic znát – tak je to vlastní jeho povaze – vnitřně na něm však tento Charlottin přístup zanechává stopy. V prvních scénách reagoval

na její odmítání tím, že si v rámci realizované metafory lehl na zem, přičemž ve svém červeném vojenském kabátku připomínal raněného vojáka. Nyní si lehá v černém kabátu majora a zmocňuje se jej přítom křečový záchvat. Již nevypadá jen jako raněný, ale spíše jako kdyby do něho stříleli z kulometů. U raněného existuje relativně velká pravděpodobnost, že přežije, ale člověk rozstřelovaný kulometem má smrt téměř jistou. Vyhrocenost situace kopíruje kontrast mezi Charlottiným a Otovým kostýmem. Zelená barva vegetace na šatech jako by odpuzovala černou ne-barvu kabátu.

Osudovost ne-barev

Z výtvarného hlediska nalezneme v inscenaci dva světy. Jeden je barevný – v něm žije čtveřice milenců, architekt a z části i hrabě s baronessou, o nichž jsem v tomto kontextu ale ještě nemluvila. Druhý svět s tímto prvním kontrastuje, protože je ztvárněn černobíle. Patří sem především němé postavy dvou mužů oděných v současném černobílém společenském obleku. Můžeme jim říkat *osudoví*. Právě je divák spatřuje na scéně ze všeho nejdříve, jako by byli na světě odnepaměti. Z jejich oděvu není možné jednoznačně vyčíst, zda jsou ve společenském, protože patří k vysoké společnosti, anebo protože jí slouží. Ota jednoho z nich využívá jako nosiče a na chvíli si z něj tak učiní sluhu. Aniž by si to uvědomoval, způsobí, že Otýlie a pak i Charlotta stisknou ruku, kterou jim tito *osudoví* muži podávají, čímž se jim vydají. Alespoň v tomto smyslu se v češtině používá spojení „*podat ruku osudu*“. Otýlii k tomu Oto pobídne, aby nezkazila hru, již se postavy po Otýliině příjezdu baví – ruka se na scéně objevuje v jejím průběhu. Charlotta si chce s Otou potykat zrovna ve chvíli, kdy má zavázané oči, a Oto se pro ni snaží připravit efektní předání daru k narozeninám. Protože zrovna nemá čas podat Charlottě ruku na souhlas, pobídne *osudového* muže, aby jí nastavil ruku místo něho. Později, v momentu, kdy Charlotta souloží s Eduardem, ale myslí při tom na Otu, ti samí muži házejí na ležícího Otu rýži, jako by sypali hlínu do hrobu. Otovi tak současně pořádají svatbu a pohřbívají ho. Nezpůsobují mu ani *dobro* ani *zlo*, jen v daném kontextu realizují jeho touhu po sňatku s Charlottou. Nyní však figurují spíše jako jeho páni než jako sluhové.

Hrabě s baronessou jsou podobně jako *osudoví* muži oděni v černobíle, ale na rozdíl od nich mají tu a tam nepříliš výrazné barevné doplňky. Baronessa například nosí kolem krku béžový šátek a oblek hraběte je spíše bělavý s nádechem šedé, modré či béžové – rozhodně není sněhobílý či zcela černý. Tato barevnost jejich postavy zařazuje do světa lidského řádu. Přesto sdílejí s *osudovými* muži moc a indiferentní přístup k etickým otázkám. Na rozdíl od nich

však musejí jakožto lidské bytosti jednat a tím pádem také nést zodpovědnost za své činy. Zatímco barevnější postavy se etickými otázkami trápí, hrabě s baronessou se doslova chlubí, že se svým chováním protíví tomu, co bylo doposud považováno za etické. *Mladé*, jak říká baronessa, liberální a velmi pragmatické názory, kterými se řídí, nepracují s pojmy jako *dobro* a *zlo*. „*Když se pro něco rozhodnu, jde to u mě rychle*,“¹ říká hrabě v románu. A tato věta plně odpovídá i jeho charakteru v inscenaci. Hrabě s baronessou se ve svém jednání neřídí vyšším Řádem, ale svou individuální vůlí, která však podléhá jejich proměnlivým momentálním náladám. Jediné zákony, které respektují, jsou pravidla společenského chování svázaná s mravními normami doby. Když se do sebe zamilují, nějaký čas svůj poměr skrývají před společnostmi, protože se žena hraběte nechce nechat rozvést a hrabě s baronessou nechtějí mít skandál. Když však žena hraběte zemře a on se stane vdovcem, nazve baronessa den, kdy se to stalo, jednoduše nejšťastnějším dnem svého života.

K černé stránce tohoto světa se v průběhu představení připojuje Oto a po něm v úplném závěru i Eduard. Tento proces souvisí s postupným slučováním postavy Oty se symbolem havrana, který je od počátku inscenace zastoupen mezi atributy racionálnější a exaktnější stránky lidského myšlení – vycpaný havran stojí na jedné z poliček knihovny, již mají diváci po levé straně. Eduard se při náhodném pohledu na exponát několikrát zděsí, zatímco se rozhoduje, zda má Otu pozvat do sídla nebo ne. Už v tomto momentu vzniká zatím nejasná souvislost mezi úděsem, havranem a Otou, a bude se dále jen potvrzovat a zkonkrétnovat. Když čtveřice milenců v jedné z počátečních scén hraje společenské hry, vyprávějí Oto s Eduardem o svých společných cestách po Francii. Na zadní prospekt promítají snímek, který připomíná van Goghův obraz *Havraní nad obilným polem*, a pantomimicky předstírají, že polem procházejí. Eduard jde první, Oto těsně za ním, a Eduard se náhle něčeho zděsí. Vykřikne stejným způsobem, jako už několikrát vykřikl při pohledu na vycpaného havrana. Nyní na pozadí vangozhovského obrazu havrana ztělesňuje Oto. Motiv Oty jako havrana se vrací ve chvíli, kdy se Oto s Eduardem setkávají poprvé od narození dítěte a po Eduardově návratu z války. Když Oto v černém kabátu spatří Eduarda, začne mávat rukama, jako by mával křídly, a zakráká.

Postupem času se Oto stává jakýmsi doplňkem nebo stínem Eduarda – objevuje se mu za zády dostatečně často na to, aby se tento obraz stal pro diváka leitmotivem, který vypovídá o jejich vztahu. Na rozdíl od Eduarda si Oto neustále udržuje přehled o situaci. Vidí, kam společně krácejí, zatímco Eduard snadno zapomíná, že existuje svět mimo jeho aktuální perspektivu. Když se Eduard po svém příchodu z války vyznává Otýlii z toho, že ji stále miluje, šťastně jí hledí do očí

¹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Spríznění volbou*. Praha: Práce, 1974, str. 64.

a současně si lehá do kolébky, která v tomto kontextu symbolizuje také hrob. Eduard to vůbec nevnímá a hořkost své situace si uvědomí teprve ve chvíli, kdy ho Otýlie z kolébky vyklopí. Oto se oproti tomu takovou sladkou nevědomostí nenechává unášet ani na chvíli. V přítomnosti Charlotty pokaždé trpí. Je důležité si uvědomit, že Oto nezastupuje v inscenaci Mefistofela ani není ztělesněním zla. V symbol havrana se zcela promění teprve v momentu, kdy již definitivně odešel ze scény. Eduard po nějakém čase zhasí hořící svíci, a to s rázností, která do té doby byla vlastní spíše Otovi než Eduardovi. V tuto chvíli divák, jenž vnímá inscenaci hudebně, spatří v Otově metaforickém zatípnutí naděje a v Eduardově následujícím rovněž metaforickém, leč konkrétnějším úkonu leitmotiv – Oto jako našeptávač, Oto v pozadí, Eduard jako mechanická loutka, kategorické „*již nikdy víc*“ spojené s poeovským havranem.

K bílé stránce světa patří mlčenlivá služebná Nany (Jana Holcová), která na scéně existuje téměř mimo čas a prostor. Objevuje se ve chvíli, kdy se na úplném začátku představení stahují do zákulisí *osudoví* muži. Jeden z nich jí do rukou předá zelenou konev, kterou dívka následně symbolicky zalévá truhlíky s živými květinami. Jménem Nany ji začnou postavy oslovovat teprve po tom, co se narodí dítě. Předtím jí neřikaly jménem, pouze jí přikazovaly jako služebné. Její jméno připomíná anglický výraz pro chůvu nebo jeptišku, tuto interpretaci potvrzuje i proměna jejího vzhledu v průběhu inscenace. Před narozením dítěte má oblečeny bílé šaty, hlavu jí zakrývá bílý šátek a připomíná spíše služebnou, zatímco vzezření jeptišky je v jejím kostýmu naznačeno spíše v příznakové rovině. Po narození dítěte se však stává ovečkou – na hlavě nosí čepici z bílé kožešiny. Když ji spatří architekt-alchymista, okamžitě ji tak pojmenovává a ona také následně ztělesní ovečku v jeho Betlému. V tuto chvíli již změnila střih šatů – je navržen tak, aby se při pohledu zezadu zdálo, že má na sobě zepředu zavěšené miminko. Jsou jí vidět pouze bílé kšandy od šátku na nošení dětí.

Dívka se v průběhu představení nápadně často vyskytuje za zády Otýlie, obzvláště často se tak děje v druhé polovině inscenace. Postupně se stává jejím *svatým* doplňkem. Po Otýliině smrti páchá Nany sebevraždu, ale v rámci realizované metafory zůstává na scéně, jen se otočí zády k publiku, vybíhá na kopeček s umělou travou a nějaký čas se dívá do namalované romantické krajiny zavěšené v tu chvíli na zadním prospektu jeviště. Jakmile Charlotta Eduardovi řekne, že Nany vstala z mrtvých, opět se otáčí k publiku čelem. V další scéně se na jevišti opět objevuje objekt znázorňující kapli a Betlém. Nany si sedá za jesličky do pozice, kterou zaujímal Otýlie, když v architektově inscenaci ztělesňovala Pannu Marii. Pokud jsme po celý průběh představení vnímali obraz bíle oděné dívky stojící za Otýlií jako leitmotiv, nyní pro

nás Nany a Otýlie splývají. Postava dívky v bílém se v průběhu inscenace zkonkrétnuje – nejprve zastupuje prvního člověka, jemuž dal *osudový* muž konev k zalévání, potom služebnou, a následně přijme lidské jméno Nany. Je tedy logické, že se tato dívka, jež stála jako mytická postava u zrodu světa, nakonec v divákově vědomí konkretizuje a polidštuje ještě důsledněji, když se nakonec stane ztělesněním toho čistého, co bylo v Otýlii.

Jazyková schémata

Již při úvodní rozpravě mezi Charlottou a Eduardem se setkáváme se schematickým rozdělením lidského uvažování, na intuitivní, *primitivní* a *ženský* způsob, a na *rozumový* a *civilizovaný mužský*. Jediný fixní scénografický prvek, knihovna rozdělená na dvě části jako na dvě hemisféry, vypovídá právě o tomto schematickém rozdělení. Proto se nabízí, abychom jej chápali v úzkém vztahu k hlavnímu tématu inscenace.

Když se na scéně poprvé objevují Charlotta s Eduardem a diskutují o vhodnosti Otova příjezdu, může se divák bavit tím, jak ani jeden z nich toto schematické rozdělení prakticky nerespektuje. Dokonce se v konkrétním případě této dvojice zdá, jako by ratiem vládla spíše Charlotta. Má nad situací nadhled a místy schválně paroduje Eduardova gesta, zatímco si Eduard myslí, že mu přizvukuje. Zdá se, že Otovu příjezdu napomohla především skutečnost, že neměly příliš velkou váhu Charlottiny argumenty varující před možným nebezpečím, které by s sebou Otův příjezd mohl přinést. Neměly ji z části proto, že se v očích Eduarda jednalo o méně závažné *ženské* argumenty. Na druhou stranu ale Charlotta uváděla jen takové námitky, které možná nebezpečí spojená s Otovým příjezdem pouze rozostřeně naznačovaly, a nepojmenovávaly je konkrétně, čímž je v Eduardových představách zlehčovaly. Není tedy možné jednoznačně určit, zda si Charlotta Otův příjezd přála, či nikoliv. A není to ani třeba.

Podstatné je pro nás zjištění, že zde jazyk figuruje jako možný prostředek *manipulace*, tedy jako zbraň. Oto s Charlottou v úvodní scéně buď předstírají, nebo si skutečně myslí, že tomu tak není. Postavy zkrátka buď využily, nebo podlely preludu, že jazyk slouží pouze věcnému obsahu toho, co se v něm říká. On však ve skutečnosti stejně tak, nebo dokonce více, podléhá způsobu, jak se v něm něco říká.

Katastrofickým vyvrcholením inscenace je přelom mezi scénou, v jejímž závěru políbí Otýlie Eduarda v Betlému, a tou, která začíná Charlottiným vyprávěním o tom, jak Otýlie po cestě z kaple nechtěně utopila jejího syna v jezeře. Již jsem napsala, že je scéna v Betlému první, v níž se postavy Eduard a Otýlie proměňují v mechanické fi-

gurky. Situace vrcholí ve chvíli, kdy Otýlie ztělesňuje Pannu Marii, zatímco Eduard leží v jesličkách jako Ježíšek, načež se k němu Otýlie skloní a políbí ho. Děje se tak za fyzické nepřítomnosti architekta-alchymisty či architekta-pastýře, s nímž se tento motiv v inscenaci objevil. Předtím, než Eduard s Otýlií začne mluvit, zablekotá jako čert a dál mluví jako karikatura, rádo by děsivě a temně. Otýlie zas hovoří vysokým hlasem jako Hurvínek, a její reakce na Eduardův popis svého hrdinství působí obdobně naivně jako odpověď této české loutkové postavy, když je jí kladena některá otázka z přírodopytu. Naivita jejích slov v tu chvíli deformuje celou její osobnost a umožňuje Marthě Issové, aby Otýlii v tuto chvíli pojala jako karikaturu. Jazykové schéma dalo Otýlii příležitost pro danou chvíli potlačit temnou stránku své osobnosti. Není možné ani třeba určovat, do jaké míry si jsou postavy vědomy, že upadají do jazykového schématu. Hovoří tak, aby vzbudily v tom druhém pocit, že o něho mají zájem, ale potlačují etickou rovinu svého vztahu. V myšlenkách se přesouvají do jakéhosi *bezčasí*, do stavu, v němž Eduard není ženatý s Charlottou a Otýlie omládlá a stala se naivní dívkou z počátku inscenace, která si své flirtování s Eduardem ještě nedovedla pojmenovat jako flirtování. Postavy předstírají, že se čas zastavil. Přejí si, aby *okamžik chvílku postál* – tedy to, na co nesměl pomyslet Faust, protože by se jej v tu chvíli zmocnil ďábel.²

Za ono hlavní téma, které se vine celou inscenací, považují právě způsobnost jazyka přenášet postavy do *bezčasí*, v němž jako by neplatily fyzikální zákony časoprostoru. Několikrát se v inscenaci objevuje motiv psacích potřeb jako zbraně, který tuto interpretaci potvrzuje. Už při svém příchodu na jeviště Eduard šermuje s černým penálem jako s mečem a během představení to ještě několikrát zopakuje. Scénu, v níž se Eduard s Otýlií dopustí blasfemie v Betlému, předznamenává krátký obraz, kde Charlotta s Otou smění černý penál za černý revolver. Spolu s vývojem představení je jazyk ukazován jako stále rafinovanější a nebezpečnější zbraň.

Vina

Vinu za zdrcující atmosféru závěrečné situace v inscenaci není možné přisuzovat některé z postav. Všechny se nechávají ovládat jazykovými schématy a v rozhodujících okamžicích se uchylují do jejich *bezčasí*, aniž by to v danou chvíli pociťovaly jako své pochybení. Také Oto propadá jazykovému schématu, když po svém definitivním odchodu ze scény opustí barevný svět a sehraje roli ďábla. Zodpovědnost za tento jeho vývoj s ním sdílí také Charlotta, jež Otu z barevného světa vypuzuje tím, jak neustále odmítá jeho milostná vyznání a neodkáže plně

vnímat bolest, již mu tím způsobuje. Když se Oto v rámci realizované metafory svíjí v křečovém záchvatu a vypadá, jako by byl rozstřelován, Charlotta se chová podle bontonu a nikterak na to nereaguje. Není však cynická. Z Oty vidí jen jeho vnější podobu nenapadnutelného racionálního muže činu a z této své představy o něm má strach. Oto ji v tom svém nemotorným chováním podporuje, protože jí dá několikrát najevo, že mu není po chuti její intuitivní přístup k organizaci praktických úkolů. Otu a Charlottu tak odděluje statické jazykové schéma, které zdaleka neobsáhne celou pravdu o jejich osobnostech.

Stejně tak nemůžeme přisuzovat vinu za katastrofické vyústění situace nějakému vyššímu *Rádu*, v tomto případě křesťanství. To si jakožto náboženství vymíňuje, že bude stav světa nahlížet z *nadčasové* perspektivy zprostředkované vírou, která je s to se nad jazyková schémata povznést. Téma víry je však tak jako modrá barva pokory v podobě drobných nitěk na Otýliiných šatech v inscenaci přítomné ve stopovém množství. Ambivalentní postava Otýlie, z níž se na konci představení stává světice, se do jazykových schémat zaplétá stejně jako ostatní postavy a v inscenaci není nahlížena z hlediska svého náboženství. To, co je v ní hodné nanebevzetí, tvůrci potlačili a zdůrazňují její lidskou, tedy temnější stránku. Otýlie jako světice je zde zobrazena pouze nepřímě. Díky ní vstane z mrtvých služebná Nany, která po svém znovuzrození přejímá některé charakteristické rysy Otýliina chování (úsměv nebo lehkost pohybu). Tak se dívka jako světice na jevišti objevuje teprve v depersonifikované podobě.

Svět této inscenace nemá s křesťanstvím nebo jakýmkoliv vyšším *Rádem* téměř žádný styčný bod. Oto dává Charlottě k narozeninám maketu kulaté stavby, již nazývá kaplí. Její víko je však možné odklopit, a když to Oto skutečně udělá, vyjeví se, jaký vzor si pro svůj výtvar vzal: kapele bez střechy vypadá jako Babylonská věž z obrazu Pietera Brueghela. Podíváme-li se na tuto maketu jako na společenský model, pak se společnost ukazuje jako budova vystavená nekontrolovatelným vlivům počasí, ač se tak na první pohled, je-li zaklopená, nejeví. Oficiálně by ještě měl klenbu společnosti spoluutvářet jakýsi vyšší *Rád*, v tomto případě křesťanský, ale ve skutečnosti ji tvoří pouze vnějšková *civilizovanost*. Klenba se stala špatně připevněnou atrapou a skrze ni se na mocenské pozice dostávají *amorální* síly *osudu*. *Osudoví* muži na sobě sice mají společenský oblek, ale jednají zcela indiferentně vůči jakémukoliv, byť i zbanalizovanému, projevu kultury.

Přestože hrabě a baronessa sdílejí s *osudovými* muži jejich *amorální* indiferentní přístup k etickým otázkám, nejsou po psychologické stránce necitliví – oba se Eduarda a Charlotty vyptávají na jejich životy a starostlivě jim radí. Právě hrabě přiměje Eduarda, aby políbil střežiček své ženě. Ve scéně, která tomuto jeho činu předcházela, vý-

2

Inscenátoři s faustovským motivem pracují. Jinou aluzí na toto Goetheho dílo je německy zpívaná píseň „*Es war ein König in Thule*“, kterou si zpívá Markétka těsně před tím, než se nechá Faustem svést.

znamně ovlivnil Otův život tím, že mu nabídl lukrativní práci a Otu tak v rámci realizované metafory zhypnotizoval. Také Eduarda hraje Plesl, jako by byl zhypnotizovaný, zatímco jej hrabě vede k Charlottině noze. Nebýt tohoto zásahu, nemusela se Eduardova situace vyvinout k tomu, co Eduard později nazve „dvojnásobným cizoložstvím“. Hrabě nepředpokládá existenci nějakého ještě složitějšího nebo jednoduše jen jiného světa, než je ten jeho. Jedná se však o příliš typizovanou postavu na to, abychom na hraběte mohli za neuváženou manipulaci s Eduardem a s Otou svalit vinu jako na individualitu. Jakožto mocensky vlivný člověk nastoupil na pozici, která byla původně určena lidem-funkcím ve službě vyššímu Řádu. Postupem času se však její smysl nepozorovaně vytratil, podobně jako zmizel architekt-pastýř ze svého Betléma, a člověk-funkce se ocitl bez opory, která by ho vyvyšovala nad přírodní zákonitosti. Musíme tedy hraběte vnímat především jako loutku v rukou pouze vnějškově civilizovaných osudových mužů.

Závěr

Inscenace J. A. Pitínského přejímá mimoetický charakter Goethova románu. Otázku viny na katastrofickém charakteru závěrečné situace tvůrci nezjednodušují tím, že by zodpovědnost přisoudili některé postavě nebo náboženství. Naopak vytvářejí svět, v němž není možné nahlížet jednotlivé fenomény, tedy ani fenomén viny, z jednoho úhlu pohledu. Samotní inscenátoři ukazují jevy v této rozprostraněnosti, v momentu, jenž bezprostředně předchází schematizaci jevu tím, že k němu zaujmeme vztah a uchopíme jej tak pomocí jasné kontury pojmu. Vnímáme-li návratnost motivů, které vycházejí z výtvarné stránky inscenace, můžeme určit, kterým jazykovým schématem se daná postava nechává ve svém životě a v daném okamžiku ovládat. Otýlie je například dlouho unášena představou sebe jako nevinné, zatímco Charlotta vidinou, že je zamilovaná do cílevědomého muže, kterému ona nestojí za přímé vyznání citu. Eduard se často nechává ovlivnit představou, že má tak jako Oto talent vnímat svět racionálně, zatímco v Otově schématu je přeceněn skutečný rozsah objektivit rozumu. V představách hraběte s baronessou je jejich potenciál zasahovat do nitra lidí mnohem menší, než je tomu ve skutečnosti.

Podmaní-li si jazykové schéma některou postavu, uvede ji do jakéhosi *bezčasí*, v němž je nebezpečně snadné zapomenout na existenci časoprostorového světa. S takovými stavy se pojí nebezpečí, protože se v nich člověk nesoustředí na své okolí a přestává se důsledně snažit udržet si nadhled nad svými pudy. Takové scény, v nichž se projeví jinak potlačované stíny, ukazují tvůrci zahaleny v některém archetypálním obraze, který se vždy pojí s některým jazykovým schématem. Inscenátoři neviní postavy jakožto individuality za to, že se nechaly tímto *bezčasím* strh-

nout. Upozorňují však na skutečnost, že si proti jeho vlivu současný člověk stále ještě nevytvořil rezistenci. Netvrdí ani, že je možné si takovou rezistenci vytvořit, ani tuto možnost předem nevyklučují.

Tato dynamická rovina inscenace, v níž se střídavě ukazuje *rozprostraněnost* fenoménů a *bezčasí* jazykových schémat, je zasazena do statictější roviny, kde je pomocí barev či ne-barev vyjádřena hierarchie společenského rámce inscenace. Mocenské či vlivné pozice ve společnosti zaujímají silně, ne však zcela, typizované postavy, hrabě a baronessa. Ty však vlivu *bezčasí* na ostatní postavy nejen nebrání – to ani není v jejich moci v době, kdy společnost netmelí žádný vyšší Řád – dokonce však zvyšují vpád *amorálnosti*, kterou s sebou toto *bezčasí* nese. Neoddělují svou lidskou stránku od té mocenské. Hrabě manipuluje zhypnotizovanými muži, Otou a Eduardem, na soukromém večírku. Individualismus vnáší na pozice, které byly v rámci kulturního vývoje určeny lidem-funkcím ve službě vyššímu Řádu.

Inscenátoři tak diváka názornými prostředky uvádějí do světa, v němž není možné na chvíli spočinout a nechat se unášet iluzí bezstarostné individuální svobody nebo myšlenkového směru. V jejich interpretaci se zřetelně ukazuje, jak nebezpečné je zapomenout, že společnost již není před *amorálností* chráněna vyšším Řádem. Úroveň *civilizovanosti*, již společnost ve svém vývoji dosáhla, nedokáže sama o sobě zabránit pronikání čistě iracionální a *amorální* pudovosti do lidského jednání.

U dveří zvonek.

monodrama

Návštěva

ZDENKA HORČICOVÁ

*1991

pochází ze severních Čech. Absolvovala Gymnázium Teplice. Momentálně studuje na Katedře teorie a kritiky Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Jako asistentka režie spolupracovala s Davidem Radokem, Braňo Holičkem a Jiřím Pokorným. Ráda čte Eugèna Ionesca, Samuella Becketta, Franze Kafku či Lawrence Ferlinghettiho. Monologická aktovka Návštěva vznikla jako výstup ze semináře tvůrčího psaní, který pod vedením MgA. Romana Sikory pořádala Katedra teorie a kritiky.

– No konečně! To je dost, že votvíváš. Takovou dobu tady zvoním. Tos neslyšel, nebo co?! Málem sem tu vystála důlek. Na mou duši. To by mě fakt zajímalo, cos dělal, žes ten řev neslyšel. Dyť ten zvonek dělá bordel jak na lesy, to se nedá přeslechnout. No co tak koukáš? Zavři přece ty dveře, vycouráš všechno teplo. Vy mladý vůbec nevíte jak šetřit. Nazdar Mařeno. Sedni. Ty toho čokla furt máš? Taaak, ukaž. Neee, to je dobrý, já si to pověsim sama. Pokud teda bude kam, není tu jedinej volnej háček, já nevím, že tam musíš mít tolik věcí. To mi nevykládej, že to všechno nosíš. Dyť todle už ti musí bejt dávno malý – přece! Ukaž! No prosim, tak na co to tady máš, akorát to zbytečně zabírá místo. Já to vezmu k tý bábě do bazaru, připomeň mi to, až budu vodcházet. Ty už to neunosíš, tátovi by to nebylo, vid' Arnošte... A někomu to třeba ještě udělá dobrou službu. A dá nám vydělat. To by bylo...

Teda, ale srovnej si ty boty, přece, kdo se na to má dívat. To nevidíš, jak to blbě vypadá? No to není jedno. No tak si je koukej srovnat, příště ať už to tu nevidím. A co to máš, prosim tebe, na sobě? Tady ten flek! A tudle! Jako čuně vypadáš. Co čuně, jako bezdomovec, jako bys vybíral popelnice. Já vim, seš doma, vo tom žádná, ale co je moc. To sou špagety, tendle flek tady? Tak to nevypereš, to ti garantuju, jak je v tom volej, tak se ti to zažere a už to z toho nikdy nedostaneš. A ne aby tě napadlo s tím chodit za mnou, já mám lepší věci na práci než ti prát. Ukaž, sundej to, když to namočíme hned, tak to třeba ještě pustí. A co ty tepláky? Vode mě? To teda nemáš, takovej kus hadru bych ti nikdy nedala. Že se trochu nestydíš, doufám, že takle nechodíš mezi lidi. Taaak...

No teda, ty tady máš ale bordel, že to svět neviděl. Tos nemoh' trochu uklidit, když jsi věděl, že přídeme?! No za to my ti asi nestojíme, vid' Arnošte... To by mě fakt zajímalo, kdo by tebe přiměl, aby sis tu uklidil. To by musela bejt nějaká semetrika ženská. Kdepak já, já jsem na tebe byla asi moc měkká. Měli jsme ti nastolit vojnu vod začátku a bylo by. Uklízel bys, až by se z tebe kouřilo. Vždyť si tu není ani kam sednout, všude krámy. Arnošte! Arnošte, zkontroluj naše auto. Ale neee!!! Z vokna přeci. Kristepane! Myl si ty vokna vůbec někdy v životě? Asi ne, co? To by takle nevypadaly. Ty dovolíš tomu psovi, aby lezl na nábytek?! Proboha. Mařeno! Dolu! Dolu a hned! Teda ale ty tepláky...! Dělej se sebou, člověče, něco, nebo špatně skončíš. Dej na mě, já už mám nějaký zkušenosti. A z tohodle nekouká

nic dobrého. A vem si nějaký vršek přece, nebo nastydněš. No vidíš, to je lepší. Ale to triko si zastrč. No a co že si doma? Co kdyby někdo přišel? I když to je taky pravda, kdo by za tebou chodil. Podívej se na sebe, jak vypadáš! A pořádně se zamysli. No tak udělej nám aspoň nějaký místo na gauči, ať si máme s tátou kam sednout, vid' Arnošte? Řekni mu taky něco, co pořád mlčíš? Ále, ste voba stejný. To sem to dopracovala. A nehrb se!

Co tak koukáš? Řekni přece něco, mluvit snad umíš, nebo ani to sme tě nenačili? Kdybys aspoň tak blbě nekoukal. Co si vo tobě musí lidi myslet, když takhle čumíš... No, radši to ani nechci vědět. Dívej se aspoň na mě, když s tebou mluvím!

Ne někam za mě, do očí se mi dívej. Tak se to dělá mezi lidma. Mezi normálníma lidma, víš? Ale jak bys to taky moh' vědět, když sotva vytáhneš paty z baráku? Chodíš ty vůbec někam mezi lidi? Nechodíš, vid' To se ani nedivím. Ty seš případ, prosím tě. Ukaž tady na tom stole. Ale ne, já to vodnesu, seď. Počkej, hele. Tak. To je dobrý, já to poberu. Ale stydět by ses měl, že po tobě v tvym věku vlastní matka musí odnášet svinčik. Vždyť ti říkám, že to je dobrý, že to poberu. Tak seď. Počkejte tady s tátou, zatím si povídejte, já to vodnesu do dřezu a hned jsem zpátky.

Kristepane. Kdys naposled myl nádobí, prosím tě? Vždyť už to tu není ani kam dát. Jak dlouho ti to tu hnije? Tadyto přischlý, to už dolu nepude, to se vsaď. No teda ale ten smrad, příznej se, nejmíň tejden už to tu máš. Co tejden, měsíc! To je puch. Jak v tom vůbec můžeš přežít? Ale ty už seš asi imunní vůči tomu smradu. Divím se, že z toho nemáš nějaký střevní potíže, když z takovýho hnosu jíš. Víš, jak jsi byl malej. Furt průjem. Vždycky z ničeho nic to přišlo. (Kde máš houbičku?) V noci třeba. Než ti to došlo, zadělal si to všude, než si došel na záchod. A ne a ne to přestat. Prej ze stresu říkala doktorka. Pche. Jakej tys mohl mít asi stres, co? Takový hodný sme na tebe byli. Všechno, cos chtěl, jsi mohl mít. (Dyť tady není! Tak já si vezmu novou, počkej. Ta stará už stejně určitě smrdí, jak tě znám.) Ale zase jsme tě nerozmazlovali, to si zase nemysli, že by si z tebe někdo sedl na zadek. Jenže když to připálíš a pak to nedáš vodmočit, tak ti to tam přischne a nedostaneš to dolů ani drátěnkou. Tele. Ale já ti to mejt nebudu. Umeješ si to pěkně sám, starej si na to dost. A tohle je naposled, pamatuj. Jak by to vypadalo, že ti máma chodí uklízet. Plíseň!!! Proboha, ty tam máš plíseň? Normálně ti to tu zplesnivělo. Ve vlhku když to máš, tak to je raz dva. Bůhví, co to bylo, teď už se to asi nepozná. Fakt jako v chlívě.

Hele, to jsou polomáčenky? Ježiš, ty já mam strašně ráda. Tos koupil kvůli mně? Tos nemusel. Člověk si je v tom bordelu ani nevychutná. Tyhle věci musíš dát na suchý místo, do špajzu, a ne to tady válet po kuchyni. No ale aspoň že jsem je našla. To se těším, to si dám. Máš tady ještě nějaké čistej talířek? Počkej seď, já se podívám. Jo, tady něco... Ale toho prachu, fuj! Se udusím. No, ale aspoň budu mít vod vás pokoj – Ha! To by se vám tak hodilo, abyste se mě zbavili. Jenže mě jen tak něco nerozhodí. Hele, takhle to sfouknu a bude to. Tak. Teda – ty tomu mytí fakt moc nedáš. Podívej – schválně se podívej, jo? Vidíš to? Jo? Jak je tady něco přischlý. Vidíš, jo? Tak vidíš. No ale furt lepší než ten ksindl ve dřezu. No ale už je to umytý, tak se s tím nemusíš drhnout. A pro příště si to budeš pamatovat. Lepší je to opláchnout hned a je to. Tak. Hele. Uhněte trochu, ste tady rozvalený... Na, vemte si. Sou fakt dobrý. Ty červený, ty hořký, ty já mam nejradši, tak si trochu osladíme život.

Ježiši, co děláš? Podívej se na něj, táto, co dělá. To snad není pravda. Člověče, umíš ty vůbec polykat? No asi ne. To bys tu takhle neprskal. To chce herdu do zad. Táto, praš' ho! Hlavně se, prosím tě, neudav, víš, že táta neumí první pomoc. No na mě se nedívej, já se téhle věci štítím. Jednou na autobusový zastávce, to sme ještě neměli auto a musela sem jezdit s taškama autobusem... no málem sem to nepřežila, strašně těžký dycky byly... vás by to ani nenapadlo mi jít pomoci, tak jsem se s tím tahala sama. No ale to je jedno. Co jsem to chtěla? Joo! Už vim! No tak jednou na tý autobusový zastávce normálně zkolaboval chlap, takhle se sesunul k zemi jako pytel brambor. A škulal se. A vod pusy mu šla taková pěna. No, mně vám se udělalo tak zle, že sem musela počkat na další autobus. To je, co? Prostě se takovejch věcí štítím, no.

No a co, že už sem to jednou vyprávěla? Aspoň se kluk naučí, co je život. Musí umět reagovat v krizovejch situacích. Dycky si vzpomene na mě, jak zkolaboval ten chlap... Tak je lepší to říct víckrát, určitě to stejně už dávno zapomněl. Žes už to dávno zapomněl? No, tak vidíš, že to zapomněl. Ještě, že sem si na to teď vzpomněla.

Už je to dobrý? Zaskočilo ti, vid' Musíš dávat pozor, když jíš. Hlavně nedejchej, zrovna když polykáš. To je hrozně nebezpečný. Hele, kde sou všechny ty sušenky? Co je, co koukáte? Se ptám, kde sou. Měla sem tak možná dvě, tři. Kde je ten zbytek? To mi neříkej, že ste mi to snědli, to byste mě fakt naštváli, sníst

mi je, když víte, jak je mám ráda. Tak kde sou? Bude to? Ale víte co? Tak si je sežerte, já si koupim vlastní, až táta nebude doma, a taky si je sežeru a vám nedám. A budete to mít. Budete mít po ptákách. Tak. Ale to by se vám dvěma taky hodilo do krámu, co? Abych je všechny sežrala. Abyste pak mohli říkat, že sem tlustá. Tu radost vám neudělám. – Ale dyť já vim, že nejsem tlustá. Marcelka to říkala a to tomu musí rozumět, když byla manekýna. Říkala... jak to přesně bylo... že sem tak... no hergot, jak to říkala?... Že sem tak nějak... správně proporčně to... tento. No to je jedno. Takže abyste věděli, tak si je příště všechny sežeru, protože si to můžu dovolit! Co tak čumíte? Voba ste vychrtlí až na kost, já mám aspoň nějaký křivky, a to se chlapům líbí. Žádná ženská ale nechce vychrtlího chlapa, to jenom já sem si – blbá – myslela, že na vzhledu nezáleží, jenže chlapa má bejt kus. Co s takovou kostrou? Leda někam do skříně jako ramínko. Hahaha! Doma to nic neudělá, na nic nemá sílu, člověk aby kolem toho chodil po špičkách, aby se to nerozpadlo. Třeba ten chlápek támdle co bydlel, jak se nedávno vodstěhovali, protože měli to divný dítě, skoro jako ty když jsi byl malej, toho byl kus, ten byl pěkně udělanej, řekni, Arnošte. No, ale to bylo zas trochu moc, ten už měl špeky, prostě nic se nemá přehánět. Ale vy dva, podívejte se na sebe – dyť to je extrém. Ten hlad jak vám kouká z vočí. Proboha, najezte se. Já vám něco uvařím, jo? Chcete? Guláš? Chcete? Tak já rychle skočím pro maso, snad ten řezník bude mít ještě votevřeno. No, snad jo, dyť je to hned tady dole, sem za minutku zpátky. A bude to hned, ještě že sem ti dala tenkrát ten tlakáč, aspoň nebudete dlouho čekat. Z tlakáče je maso dycky nejlepší, úplně se rozpadá. A odřezky dostane Mařka. Vid', Mařeno? To se ti jindy nepoštěstí. Tak já du. Zatím si dejte ty sušenky – hele, támdle zrovna jedna leží pod stolkem, tak třeba ještě někde něco objevíte a já sem hned zpátky. Pučim si tvoje klíče, jo? A vezmu Mařenu, pod' Mařeno!

Tááák, už sem doma. Teda ale řeknu vám, ten řezník tady – jako nic moc. Maso má asi pěkný, ale ty ceny! No schválně hádejte, kolik stálo tadyto hovězí? Schválně! Co byste řekli? No – radši to ani nechtějte vědět. Cibuli máš? No aspoň něco. He – měli ste vidět, jak se tam Mařce líbilo. Jak se voblizovala. To by si dala. Aby taky ne, takový drahý maso, to by si pošmákla. Ale však ono na tebe taky zbyde, neboj. Doufám, že toho psa nekrmiš od stolu! Víš, že se to nemá, on pak loudí a to je hroznej zlozvyk.

Taaak, tak já du na to, nechcete mezitím připravit na stůl, ať tady tak nečučíte? A vůbec, Arnošt to zvládne, vid' táto? A ty se

prosim tebe převleč do něčeho slušnýho, když už máme teda ten rodinej voběd. Nebo počkej, já to tady dám vařit a něco ti vyberu. Rozumíš? Počkej na mě, až co ti vyberu. Arnošte? Arnošte, co tak koukáš? Dělej taky něco, připrav na ten stůl. Nebo víš co? Počkej tady, tady si voba sedněte a počkejte, já to v tý kuchyni mezitím připravím, ať se tam nemotáme, ještě by se něco rozbilo.

Taaak, už je to v tlakáči, tak tam můžeš teď, Arnošte, působit. A my jdem. Pojď, něco ti vyberem, ať nevypadáš jako budižkničemu. Takovejch krásnejch košil, co sme ti s tátou koupili, vid' Arnošte... Co? Ale nic, jen že sme mu nakoupili spoustu krásnejch košil. Co? Hele, já neslyším, řekneš mi to pak. Jo. Co sem to...? Jo, ty košile. Samý kvalitní a pěkný a ty stejně nosíš jen ty svoje usopený trička. Já vim, že se v práci můžeš zamazat, ale tak na tu cestu aspoň, že by ses tam pak převlík, ať aspoň na ulici vypadáš trochu k světu. Takovej pěkněj kluk, třeba si konečně najdeš nějakou holku. Ale vopovaž se mi přitáhnout domů první, na kterou narazíš. To bych tě hnala. Pomalu na to musíš jít. Vy mladý ste na všechno tak hrrr a pak to končí špatně. Jako ta tamta... jak se jmenuje, no to je jedno. Potkala nějakýho, hned dítě si nechala udělat a von je furt někde v hospodě a vona je na všechno sama. Tak ne, aby tě to napadlo. To radši žádnou ženskou neměj, budeš mít svatej pokoj. Ale teda aspoň bys trochu prokouk, když bude co k čemu, tak tady taky trochu poklidí. No – hele – co tadle fialová? Ta ti přece tak sluší! Nechceš? Ale dyk se ti líbila, si říkal tudle. Jaks byl rád, žes ji dostal. No, bílou ne, tu si teď neber, bude guláš, jistě by ses uprasil a kdo to má prát. No, kdo... ty přece, že jo. Jééé, já zapoměla, že sem ti dala vodmočit to triko, počkej, něco si zatím vyber na sebe – ale tu bílou ne! – a já se skočím podívat, jestli to pustilo.

Teda, ty máš ale kliku, ještě že sme to dali vodmočit, přeprala sem ti to celý a máš to na šňůře. Ukaž? Tudle šedou, jo? No já nevím, seš v tom takovej zakřiknutej. Ale jak myslíš, no, já ti do toho mluvit nebudu, nos si co chceš. Tak pod' teda. No ale! Tak snad zavřeš tu skřín, prosim tebe, ne? A todle tady jen tak necháš válet? Když si to nevemeš na sebe, tak to vrať zpátky, ne? Teda, já tě praštím! Takhle se skládaj košile? Jak sem tě to učila, co? Ale néé takhle, takhle přeci. Ty si teda – no, celej tatínek. Ukaž prosim tě, to bysme tady byli do zejtra.

Jéžíškriste, já tam nechala na plotně ten guláš, rychle pod', snad se to nepřipálilo!

Arnošte! Arnošte, zkontroluj, jestli se mi to nepálí, já na to úplně zapomněla. Ukazovala jsem tudle mladýmu, jak se správně skládají košile. Ale má v té skříni celkem pořádek, to se mu musí nechat, to má po mně. Jéé, tys to podlíl, aby se to nepřipálilo, teda ty jsi, Arnošte! Vidiš, nebejt tady táty, připálil by se nám guláš. Ale na stůl jsi nepřipravil, koukám. No to není všechno! Nestačí! Příbory máš vobráceně, ubrousky chybí, slánku si zapomněl, pepřenku. A ještě něco doprostřed, ne? Nějakou tu – dekoraci, kytku nebo tak něco, ať to vypadá trochu... No ale tak si zatím běžte sednout a já už to tu dodělám, běžte, běžte, akorát mi tu budete překážet. A toho psa si vezte s sebou. Šup, Mařeno!

Tak, ještě chvíli to chce povařit, ale povedlo se mi to, to se musí nechat, uvidíte sami, počkejte, až ochutnáte. Akorát sem si všimla, že pod dřezem máš něco vylitýho, tak divně to smrdělo, co to je prosím tebe? Nepamatuješ? Ty něco vyleješ, necháš to tam a ani si nepamatuješ, co to bylo? To tam taky musíš mít pěkně dlouho. Ale to je jedno, já jsem to teda vytřela, protože se na to nedalo koukat. A vzala jsem i celou kuchyň, když už jsem to měla v ruce, tak né, abyste tam nanosili bordel, až tam budete, to by vám bylo podobný. Vy si totiž vůbec nevážíte toho, co pro vás dělám. Vy si snad ani neuvědomujete, že to tady všechno oddřu sama. Ale počkejte! Jednoho krásnýho dne já si dám pěkně nohy nahoru a to se budete divit. Ještě jsem něco chtěla – jo! Už vim. Nezapomeň ten hrnec dát pak vodmočit, nebo ti to tam zase přischne. Nebo víš co? Přendej si pak ten zbytek někam do krabičky a dej si to do lednice a ten hrnec dej vodmočit rovnou, dokud sem tady. Já tě znám, ty mi to všechno vodkejveš, abys měl pokoj, a pak ti to tam přischne. A až sem půjdem s tátou příště, bude ten hrnec furt hnít ve dřezu. Tak co? Myslíte, že už to bude? Tak já to du vomrknout.

Taaak, můžete ke stolu, já vám to nandám... Moment! Kam si myslíte, že jdete? Umyli jste si ruce? Aha? Tak alou, ruce se musej před jídlem umejt, bůhví na co všechno ste sahalí a to by teda nešlo, tak šup.

No – ukažte. Ještě z druhý strany. No dobrý. A mejdlem ste se doufám umyli. Já to zkontroluju. Jo, máte štěstí, mě neoblafnete. Namočít si ruce a dělat, že ste se myli, to na mě nezkoušejte, to už sem dávno prokoukla. Arnošte! Ty si utíráš ruce do kalhot? Dospělej člověk?! To snad není pravda, copak ses nemoh' utřít do ručníku? Jak kde? V koupelně! Není? Ty nemáš v koupelně

ručník? Jo špinavej. No tak tam dej asi čistej, ne? Jak, nemám? Já ti dám, že uschneš sám. To bys taky musel vyprat jednou za uherák. Ale ty máš, kluku, z pekla štěstí, že sem ti přinesla zrovna nějaký vypraný prádlo, po obědě si to tam srovnáš. No ale teď už pojdte, ať nám to nevystydne. No? Šup, co seš takovej bledej? Vidiš ho, Arnošte, jak je bledej? Určitě to máš z toho, jak se pořádně nenajíš, tělo se pak začne trávit samo zevnitř a pak seš takhle bledej. No ale to není konverzace k jídlu, co? Haha. No – tak dobrou chuť.

Co? Šmakuje vám? Co? Arnošte, dobrý jo? Mařeno, dolu! Kristepane. Dolu a hned! No proto! Pes na stole, kdo to kdy viděl?! Jak chceš jednou vychovávat dítě, když nezvládneš ani toho ratlíka? Proboha, to sem se lekla. Ty snad jíš s tím psem z jednoho talíře, ne? Ale vyskočí vysoko, to se musí nechat. Takovej malej pes a jak vysoko vyskočí. Chm... Co, chutná ti? Že se v tom tak rejpeš. Nerejpej se v tom a jez! Takový dobrý maso vod řezníka, co by za to děti támhle někde v Africe daly. Slyšels? A sundej ty lokty ze stolu, vona ti ta hlava neupadne, když si ji nebudeš chvíli podpírat. Tak to je lepší. A nekoukej tak kysele, co tak koukáš? Jez, ať ti to nevystydne, takovej dobrej guláš, táta jak si na něm tudle pochutnal. Vid', Arnošte? Tentokrát je možná ještě vo trochu lepčí než minule. Vid', Arnošte? Nemluv s plnou pusou. U jídla se nemluví. To je zlozvyk.

No co to...? Kam deš, prosím tě? Arnošte, vidiš ho? Kam šel? Co je? Vod jídla se nevstává, to nosí smůlu, slyšíš mě? Co si ten kluk myslí? Ty – on šel na záchod, jo? Je mu špatně, myslíš? Co myslíš, Arnošte? Že bych tam dala tý papriky moc? Ale to se mi nezdá. Tobě je dobře, ne? Tak co to má bejt?

No, ale zamysli se, Arnošte. Schválně se zamysli se mnou. Ten kluk je nějaký divnej. V poslední době prostě... Divnej nějaký celej... Hlavně dneska, kloudný slovo aby z něj člověk málem páčil. Nemluví vůbec, nejjí, chodí jak tělo bez duše, vždyť jsi ho viděl, jen se tak plahočí, kouká...

Aha! Aha, já už to mam! Ten kluk má určitě nějakou ženskou. To se vsaď, Arnošte! Teď jsem na to totiž kápla. To vysvětluje všechno. Všechno to do sebe zapadá. Je zamilovanej. To pak nejíš, to já znám, pamatuješ, Arnošte? Blbě člověku je... Košile si srovnal, dokonce měl ustláno, to sem si všimla, mně hned tak něco neunikne. Páni. Že by ten kluk nebyl zas takový budižkničemu? Práci má, to jako jo, ale kdyby chtěl, už moh bejt dávno někde jinde. Ale to von ne, von měl rád svý jistý,

svý pohodlí a svůj klid. No, něco na tom je. A teď ženská do toho! Kristepane, Arnošte, představ si... co jestli to bude nějaká zlatokopka. Víš, taková ta... tváří se nevinně, tuťu ňuňu... přilepí se na nějakýho naivního, důvěřivého kluka a úplně ho vysaje. I citově samozřejmě. Ale hlavně finančně, rozumíš, Arnošte? Finančně ho vysaje. Chová se jakoby nic, ale sleduje ho, získá jeho důvěru a pak mu vyluxuje konto. No a zmizí samozřejmě. A když mu nevyluxuje konto, tak vyžaduje pořád nějaký dárky. Tudle prsten s diamantem, činčilovej kožich a ten chlap se pak bojí, aby ho nevopustila, tak to všechno platí, i když na to třeba nemá, dostane se do dluhů a co pak? Aha, dojdou peníze a ženská se vypaří. Takový, co jdou po penězích, jsou nejhorší. Teda, ne že nás by bylo vo co voškubat, že jo. Ale tak zase tak špatně na tom nejsme, co? Né že bychom neměli co do huby, ale zase se nevytahujeme. Auto nám už slouží deset let. Ale to by tak hrálo, aby přišla na to, že sme klukovi koupili tendle byt. Nebo nedej bože na ten spořicí účet. Měl si radši dát vod ženskejch pokoj. Jeden nikdy neví, na jakou mrchu narazí, vid' Arnošte... Dneska je to hrozný. Člověk může věřit fakt jen sám sobě. Představ si, že třeba některá ženská si nabrnkne chlapa, jo? Nechá si udělat dítě a pak vodejde za jinym. Normálně toho chlapa nechá i s dítětem, aby se vo něj staral. Si to umí zařídit. A tadyten? Podívej na něj, jak je důvěřivej. Toho když klofne nějaká mrcha, tak to bude naše smrt, Arnošte. Ale já to vohlídám, hele, schválně – teď je na záchodě, kde má mobil? Ale prd, soukromí. Já hájím důstojnost svýho dítěte, nějaký soukromí teď musí stranou. Dělej! Pomoz mi hledat! No, zvedej se, honem, než se vrátí. Určitě tam má zprávy vod ní. Nebo volání. Nebo nedejbože nějaký nestydatý fotky, ženský se dneska ničeho neštítěj.

Tak, hele, tady je. Tak se na to podíváme... zprávy... přijaté zprávy... hm, nic tam nemá... Určitě to vymazal, abysme na to nepřišli. Počkej... odeslané... žádné zprávy. Sakra. No tak znova. Výpis volání... Chm, sme tady akorát my a nějaká pizzerie. Aby tak pod ní schovával číslo na tu ženskou, počkej, schválně tam zavolám...

No, tak je to fakt pizzerie. Tak snad třeba aspoň ty fotky. Chm, tady si fotil nějaký jídlo... tady taky... město... teda, tohle je krásná fotka, ten západ slunce. Tady je naše auto. Zas nějaký jídlo. Proč si někdo fotí jídlo? Já, tohle bych si dala, to vypadá dobře. No, tak nic, hergot. Tak já nevím, co dál... Musíme mít důkaz, Arnošte. Co bysme se ho ptali? Si myslíš, že nám to přizná? Bude zatloukat. Ale když budeme mít důkaz, tak bude muset kápnout božskou. Rychle musíme něco najít, než vyleze z toho záchoda.

Už vim! Výpis z účtu! Jestli tam bude nějaká podezřelá položka, tak je to jasný, Arnošte. Ale to je fuk, co mu řeknem, kde jsme to vzali... To se nějak zamluví. Ale kde by tak mohl mít výpis z účtu. V předsíni na nástěnce? Ne, tak tam není... Kde by to tak mohlo...

Ne, hele, jinak. Na to musíme chytře. Kam by sis, Arnošte, doma dal tydlety věci, kdybys nechtěl, aby to někdo hned našel? Ale tak já vim, že všechny tydle věci dáváš mně, ale představ si, že někdo není jako ty, že třeba něco přede mnou schovává... Psací stůl nemá. Co noční stolek? Jojojo! Tam se mrknu. Ty se mrkni tady do té krabice v knihovně. Ale nenápadně, prosím tě!

Tak v nočním stolku nic, ty něco máš? Téda, ty seš detektiv, Arnošte, ukaž! Dej to sem... Poplatky... elektřina... pojištění... Tady je nějakej nákup v Lidlu... Žádný květinářství... restaurace... dárky nebo něco... co třeba nějakej dámskej obchod...? Ne, nic takovýho tu není. Akorát modelář... Chm, ten to teda skrejvá důkladně, to ti povím. Tak to tam rychle vrať, já se jdu ještě jednou podívat do ložnice. Schválně, jestli třeba nemá rtěnku na košili nebo tak. A co má v šuplíku se spodním prádlem! Počkej tady a hlídej. Kdybys ho slyšel, tak třeba zakašli, ať vim, jasný?

No, tak prosím tě, ty košile – já zapoměla, že sem mu je vlastně všechny prala minulej tejdén, tak to bych si asi všimla, kdyby z nich byl cejtit parfém nebo tam byla rtěnka nebo třeba nějakej dlouhej vlas. Tak snad nechodí s holohlavou, co se nemaluje a nevoní... Hahaha. No a v tom šuplíku – doufala sem, že třeba aspoň tam najdu něco jejího... podprsenku... kalhotky... ale ne, má tam akorát mezi ponožkama krém na ruce. Chápeš to, Arnošte? Mezi ponožkama. Ten kluk má fakt divný zvyky. Kam na to chodí... Já ti nějak nevím, táto. Ten kluk se vopravdu chová zvláštně. Budeme to z něj asi muset vytáhnout. Ten bude zpívat, že se bude divit. Hele, nech to na mě, já si na něj pěkně došlápnu, ty nedělej nic, akorát bys to stejně všechno pokazil, stoupneš si naproti mě – takhle – a budeš se na něj vyčítavě dívat, to určitě zabere. Tak už aby vylezl z toho záchoda, je tam takovou dobu, to musí bejt láska jako trám, když je mu takhle blbě. Hele, hele – bacha, už jde. Tvař se jakoby nic. Ježíš néé takhle blbě, nenápadně! No, radši nic, to je jedno.

Tak co? Špatně se ti udělalo, vid' Ale to nic, to časem přejde. Pojď, tady si sedni. Táto, udělej mu místo přeci, vidíš, že mu není dobře. Ták, pěkně se posaď a všechno nám to pověz... No? Tak bude to? Hele, my jsme tví rodiče, nám to můžeš říct, komu jinýmu bys to měl říct, než nám. Neboj, to je úplně přirozený,

nemusíš se stydět. Tak co? No co tak blbě koukáš? Tak začni třeba tím, jaká je – kde jste se potkali... kolik jí je... co dělá za práci... jak vypadá, voči, vlasy, hubená, tlustá... odkud je... co rodiče... čím se živí rodiče... kolik vydělají... kolik vona vydělá... jak jste spolu dlouho... co má za školu... má nějaký nemoci... kolik chce dětí... No a kdy bude svatba? Co čučíš jak puk? Povídej přece, z tebe aby člověk fakt všechno páčil, na mou duši. Co kroutíš tou hlavou? To mi neříkej, že v tom není ženská, podívej, jo? Schválně se podívej, jak seš bledej. Že jo, Arnošte? Řekni mu něco. Strašně bledej. Řekni mu, že se nemusí stydět nám říct, že se zamiloval. Vždyť to je normální, člověk má pak sevřenej žaludek, špatně mu je, na jídlo se nemůže ani podívat... Pak je z toho bledej. Ale to časem přejde. Tak řekni mu, táto, přece taky něco, dyť ten kluk mlčí jako zařezanej. No tak hergot je v tom ženská nebo ne? Mluv, ty kluku!

Cože? No já snad špatně slyším? Táto, slyšels to taky? Slyšel jsi ho? Mě snad vomejou. Takovej tyjátr tady děláme s tátou, skáčeme kolem tebe, vid' Arnošte? První poslední, aby ses měl dobře, aby ti nic nechybělo... Na návštěvu sme přišli, abys nebyl vosamělej, poklidila sem ti, i ten guláš sem ti uvařila a eště ti zbylo na příště, a ty tohle? Chceš mi jako říct, že celej tenhle cirkus není kvůli tomu, že máš konečně novou známost, že se z tebe konečně stává chlap a ne to budižkničemu, za který sme tě měli? Že tadyta blamáž byla celá uplně zbytečná? Chceš mi jako říct, že utekl vod nedělního voběda na hajzlík proto, že ses včera vožral jako prase a dneska je ti blbě a máš kocovinu? Ale víš co? Víš co? Dobře ti tak! Nic jinýho si nezasloužíš. A já už sem si myslela...! Blbá sem byla. Naivní! Ty si vůbec nezasloužíš, aby tě měl někdo rád, dyť se na sebe podívej! Že se trochu nestydíš. Co z tebe bude? Už ti táhne na třicet. Ženu nemáš, pořádnou práci nemáš – ne, to mi nevykládej, že tomu mrcasení u dráhy říkáš práce. A že tě před pěti opustila, to mi taky připomínat nemusíš, sama si na to dost živě pamatuju. Taková slušná holka to byla. Ještě že dostala včas rozum a utekla od tebe. Tolik jsi nás s tatínkem zklamal. Kdybys byl co k čemu, najdeš si novou ženskou. Víš, kolik ženskejch po světě běhá?! Ale tebe by stejně žádná normální nechtěla. Vždyť se na sebe podívej. Žiješ v bytě s jorkšírem! Ve třiceti! No tak ve dvaceti devíti, to je přece jedno. Dvacet devět nebo třicet, stejně už to nikam nedotáhneš, já to vždycky tušila. Říkala jsem to tady tátovi – no, řekni mu Arnošte přece taky něco. Jste voba stejný. Ale tys byl vždycky takovej divnej, už jako mimino, furt jsi tak blbě koukal. A já říkala

tátovi, no řekni, Arnošte, říkám mu – ten kluk to nikdy nikam nedotáhne, má takovej divnej pohled. I učitelky ve školce to říkaly: „Pani Hrabáková, ten váš kluk vůbec nemluví, není von zavostalej? Měla byste ho dát vyšetřit k tomu psychologovi.“ No, ten psycholog si s tebou taky nevěděl rady, že prej se nedá nic dělat, že některý děti jsou takový. Nevím, co jsem zrovna já komu udělala, že musím mít takový dítě. Ausgerechnet já! Ale ty ses ani ve škole nesnažil, samý špatný známky jsi nosil, jediný, co tě zajímalo, byly ty tvoje vláčky. Ale tím se, hochu, věčně živit nedá. Celej život ti to říkám. No, a vidíš to, jak to s tebou dopadlo. S jorkšírem! Proboha. Nemůžeš mít ani normálního psa, leda takovou uštěkanou krysu. To se není co divit, že tě žádná ženská nechce. Takovému zoufalci je lepší se vobloukem vyhnout. Co taky s tebou? A zastrč si tu košili! No, vidíš, to je hned lepší. A trochu se učeš, proboha. No a co, že jsi doma? Co kdyby někdo přišel? I když to je taky pravda, kdo by za tebou chodil. A já jsem tolik chtěla vnoučata. Doufám, že seš na sebe pyšnej, že jsi zklamal svoji jedinou matku. Teď už to nedoženeš, si nemysli. Ale až budeš starej, uvidíš, umřeš sám s tím svým čoklem. Sedni, Mařeno! Řekni mu přece taky něco, táto. Co pořád mlčíš? Ále, ste voba stejný. Ani ty ruce sis neumyl, když jsi konečně vylezl z toho záchoda, já sem tě náhodou sledovala. A jak já k tomu přijdu?! No, to je úděl nás žen, neseme si svoje břemeno... No nic, s tebou je těžký pořídění. Tak, ten guláš nechej vychladnout a dej si ho pak do krabičky a do lednice. A sněz ho do konce tejdne, ať se ti to tam zase nezkazí, když už sem se s tím babrala. A nezapomeň si vyndat knedlík z mražáku. A narovnej se, kdo se na to má dívat?! My ještě jedeme s tátou k Vachoutovejmu, tak se nezlob, že tady s tebou nepobudeme. Sice nás čekaj až za dvě hodiny, ale teď jsi mě tak našval, že se na tebe nemůžu ani podívat. Stydíš se, doufám, aspoň trochu? A koukej se taky někdy ukázat ty, kdo se má sem trmáčet přes půl města. Tak ahoj. Arnošte, jdeme!

HYBRIS

2014.21

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

hybris.damu@gmail.com

www.hybris.cz

REDAKCE

Barbora Etlíková (šéfredaktorka), Zdenka Horčicová (zástupkyně šéfredaktorky).

Barbora Haplová, Kateřina Holá, Michaela Jankulárová, Tereza Joslová.

David Košťák, Karolína Macáková, Kateřina Součková, Lenka Veverková.

UMĚLECKÁ RADA

Barbora Haplová, David Košťák, Karolína Macáková.

PEDAGOGICKÉ VEDENÍ

Daniela Jobertová

JAZYKOVÉ KOREKTURY

Anna Jechová

GRAFICKÁ PODOBA, SAZBA

Marie Štumpfová

FOTOGRAFIE

http://www.divadlodisk.cz/pro_media.php

PODĚKOVÁNÍ

Poděkování: Zuzana N. Burianová, Tereza Causidisová, Jaroslav Etlík.

Klára Fleyberková, Petra Hanušková, Zdeňka Horčicová, Lukáš Jiříčka.

Daniela Jobertová, Maryana Kozak, Eva Kyselová, Hana Lehečková, Sodja Lotker.

Vít Neznal, Zuzana Pitterová, Pavel Štorek, Pavel Zajíček.

Registrační značka MK ČR E 19255, ISSN 1804-1744. Časopis vychází 3× ročně.

Distribuuji jej studenti DAMU a je k dispozici zdarma. Redakční uzávěrka

21. listopadu. Toto číslo vyšlo v nákladu 350 ks. 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 hybris.damu@gmail.com.

www.hybris.cz