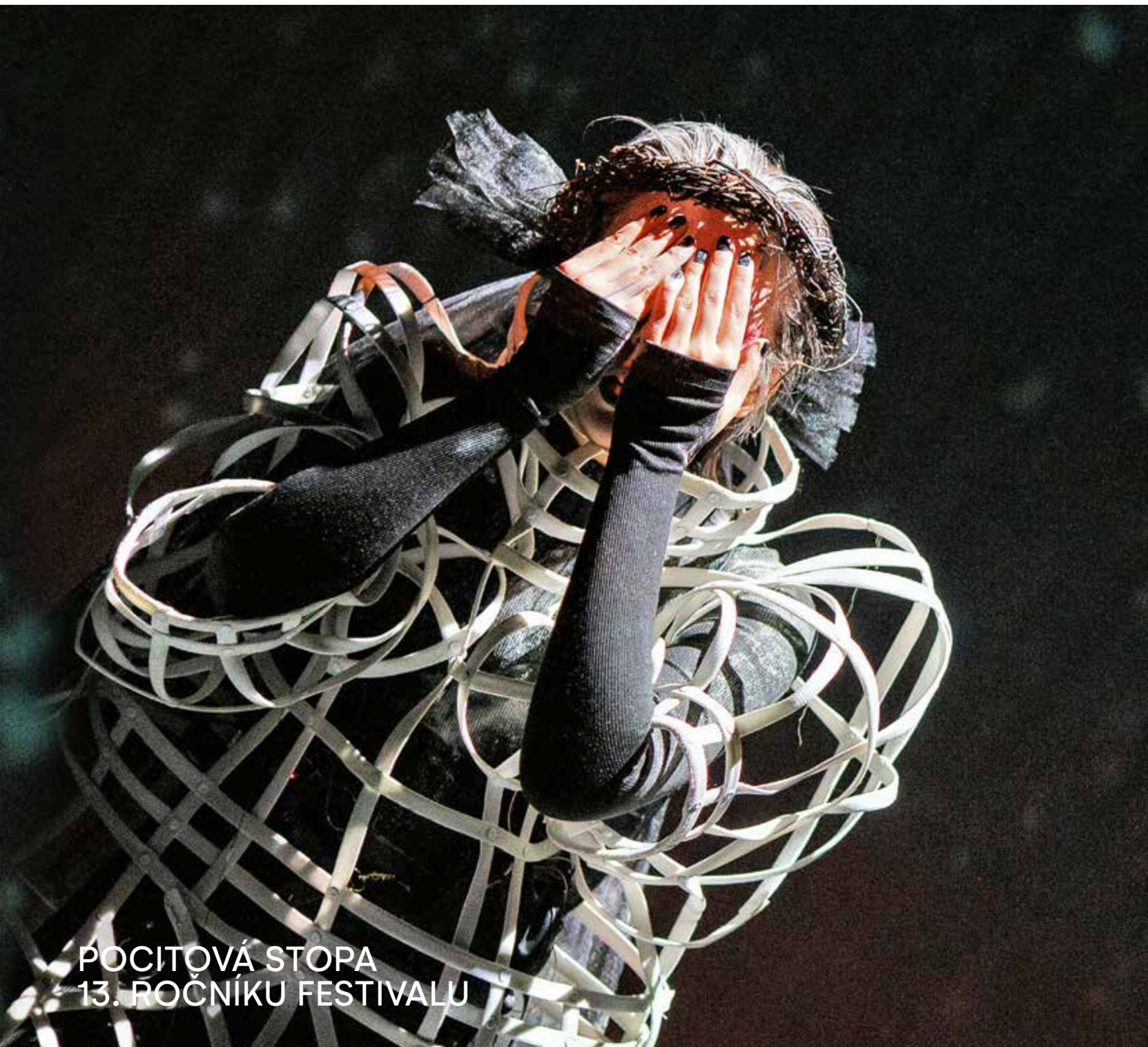


divadlo je...

FESTIVAL
DIVADELNÍ SVĚT
BRNO 2022

Theatrocén



POCITOVÁ STOPA
13. ROČNÍKU FESTIVALU

FESTIVAL DIVADELNÍ SVĚT BRNO 2022

www.divadelnisvet.cz



FESTIVAL
DIVADELNÍ SVĚT
BRNO 2022

ŘEDITEL FESTIVALU: Martin Glaser

ŠÉFDRAMATURGYNĚ FESTIVALU: Barbara Gregorová

DRAMATURGICKÁ RADA: Jan Cimr (Divadlo Polárka),
Hana Hložková (Činohra NdB), Viktorie Knotková (Divadlo Husa na provázku),
Karel Littera (Balet NdB), Miroslav Ondra a Jan Šotkovský (Městské divadlo Brno),
Michal Zetel (DIFA JAMU), Joanna Zdrada (Divadlo Radost)

GRAFIKA A VIZUÁLNÍ STYL: Robert V. Novák, Karolína Matušková

PRODUKCE: Jitka Kus Lanšperková

MARKETING A PR: Eva Sedláčková

TECHNICKÁ PODPORA: Michal Jedon a Barbora Kolčavová

VEDOUCÍ PRODEJE: Eva Sedláčková

HLAVNÍ KOORDINÁTOR FESTIVALU:

Národní divadlo Brno, p.o.
Dvořákova 11, 602 00 Brno
+420 542 158 120
www.ndbrno.cz

Festival se konal pod záštitou ministra kultury Mgr. Martina Baxy,
hejtmana Jihomoravského kraje Mgr. Jana Grolícha
a primátorky statutárního města Brna JUDr. Markéty Vaňkové.

THEATROCÉN 2022

VYDÁVÁ: Národní divadlo Brno, příspěvková organizace,
jejímž zřizovatelem je statutární město Brno, srpen 2022

ŠÉFREDAKTORKY: Iva Mikulová, Karolína Stehlíková

REDAKCE: Barbara Gregorová, Hana Hložková, Alena Kastnerová

AUTOŘI A AUTORKY: Alberto Afferni, Aneta Bednaříková, Kristýna Blahynka,
Sára Brožová, Nikol Martinková Burianová, Magdalena Čoupková, Amálie Dvořáková,
Magdalena Marie Franková, Nikola Hájková, Iva Heribanová, Barbora Schnelle,
Johana Jurášová, Julia Kantor, Aneta Klepáčková, Aleš Kolařík, Zuzana Macourková,
Filip Marek, Sára Matušová, Klára Melišíková, Adam Milka, Kristýna Motyčáková,
Barbora Rokytová, Ludmila Rousová, Natallia Skarynka, Marika Staňková,
Eliška Šafářová, Luise Winkler

JAZYKOVÁ KOREKTURA: Eva Strnadová

FOTOGRAFIE: Marek Olbrzymek, @radaufranzi, Robert Vystrčil a archivy divadel

GRAFIKA: Robert V. Novák, Karolína Matušková

TISK: Helbich Brno



Zde najdete rozšířenou verzi
Theatrocénu s multimediálním obsahem.

divadlo je...

- 3 Editorial
- 4 Snění o naději / Pocitová stopa Ivy Mikulové
- 6 Divadelní mihotání / Pocitová stopa Karolíny Stehlíkové

divadlo je... cirkus

Profil Evy Tálské

- 9 Aleš Kolařík: Cesty za zrcadlo
- 10 Iva Mikulová: Smrti a sny Evy Tálské
- 12 Barbara Gregorová: Návrat Evy Tálské na „Provázek“

divadlo je... žena

- 15 Iva Heribanová: Žena není deviací / Reflexe linky Ženský element
- 18 Magdalena Marie Franková: Střípky lidské tragédie
- 20 Natallia Skarynka: Striptýz běloruské ženské duše
- 21 Barbora Rokytová: Ženy ženám...
- 22 Julia Anna Kantor, Alberto Afferni: Maryša jako zlomená rebelka / Rozhovor s režisérem Jakubem Čermákem
- 25 Kristýna Motyčáková: Obnažuje vše, co nezmizí, ale může být přijato
- 26 Eliška Šafářová: Pýcha a předsudek trochu jinak
- 27 Natallia Skarynka: Společnost s ručením omezeným
- 28 Amálie Dvořáková: Většinou si nemyslím nic o ničem...

divadlo je... tanec

- 31 Klára Melišíková: Divadelní svět Brno v pohybu / Reflexe tanečně–pohybové linky
- 34 Klára Melišíková: Společně dýchat a tvořit / Rozhovor s tanečníkem Michalem Vachem
- 38 Magdalena Čoupková: Azyl v Mahenově divadle
- 39 Nikola Martinková Burianová: Proměna
- 41 Amálie Dvořáková: Woods

divadlo je... antika

- 43 Magdalena Marie Franková: Antická reflexe současnosti
- 45 Aneta Bednaříková: Fuck You, Daddy! — válka generací na scéně
- 47 Aneta Klepáčová: Antigona s dobrým koncem?
- 49 Magdalena Marie Franková: Rovnocenný herecký dialog / Rozhovor s režisérkou Jitkou Vrbkovou

divadlo je... revoluce

- 53 Aneta Klepáčová: Revoluce, která nebyla jako krůček k „opravdové“ revoluci?
- 54 Nikol Martinková Burianová: Mistr a Markétka aneb Jidáš je „svině“
- 56 Alberto Afferni: 27 Exekuční show Jan Mydláře jako morbidní cyklus českých dějin
- 58 Adam Milka: Polemizování vedoucí k zamyšlení
- 61 Natallia Skarynka: Netradiční Vojsko

divadlo je... divák

- 63 Nikola Hájková: Zkusme si naslouchat
- 65 Nikola Hájková: Trojúhelník strachu
- 67 Marika Staňková: Pívařův průvodce po apokalypse
- 68 Ludmila Rousová: Může nás divadelní pubkvíz zbavit environmentálního žalu?
- 70 Kristýna Motyčáková: Putovní hra dává okusit role herců, kteří nemají stání

divadlo je... hra

- 73 Sára Matušová: Divadlo pro dětského diváka je...
- 75 Marek Filip: Kočovní herci, na které nezapomenete
- 76 Johana Jurášová: Sejdou se Jonáš, Pinocchio a kapitán Achab v břiše velryby a jeden z nich říká...
- 77 Johana Jurášová: Les Antliaclasses: Valčík elfů
- 78 Kristýna Blahynka: Sobí píseň
- 80 Amálie Dvořáková: O jako Otesánek, K jako konzum
- 81 Zuzana Macourková: Pohádkové usínání

divadlo je... dialog

- 83 Magdalena Marie Franková: Rozhovor s polskými novináři
- 85 Luisa Winklerová: Divadelní svět je v Brně

divadlo je... spolupráce

- 87 Fotoreport

divadlo je...

Divadlo je budova, divadlo je inscenace, představení, performance, divadlo je kulturní statek, divadlo je komplexní ale efemérní umění, divadlo je společenská událost, divadlo je proces, divadlo je herec, režisér, dramaturg, scénograf, autor scénické hudby, uvaděčka, hasič, pokladník, uklízečka a ředitel, divadlo je divák, divadlo je kritik. Divadlo může být i parlament, manželská hádka nebo polární zář. Zcela především je ale divadlo unikátním setkáváním tady a teď. Nabízíme vám zprávu z velkého divadelního setkání, jakým byl letošní festival Divadelní svět Brno.



THEATROCÉN

Část redakční rady se zahraničními studenty a novináři



EDITORIAL

Letošní už třináctý ročník mezinárodního festivalu Divadelní svět Brno bude mít navždy výjimečnou pozici v tradici tohoto výlučného počínu, který propojuje všechna brněnská divadla, jejich produkce a divadelní prostory, které jsou poskytnuty českým i zahraničním divadelním hostům. Po roce 2020, kdy musel být festival z důvodů pandemie covid-19 úplně zrušen, a roce 2021, kdy byl realizován v hybridní online a offline (tedy naživo) formě, se letošní ročník už nesl především v duchu setkávání, sdílení divadelních zážitků v hledištích divadel a online nabídka byla jen festivalovým doplňkem a bonusem. Festival se navíc zaměřil na fenomén diváka, čemuž odpovídaly především doprovodné debaty.

Rozsáhlý a nabitý program s sebou nesl také větší nároky na personální složení redakce – a tak se v jejím vedení setkaly dvě kolegyně z Katedry divadelních studií v Brně, Iva Mikulová a Karolína Stehlíková. Dát dohromady potenciální přispěvatele představovalo první specifickou výzvu. Vycházely jsme ze zkušeností posledních let, že „psavých“ studentů není mnoho, a především že jsou zaneprázdněni. Na druhou stranu při vědomí existence nejrozumnějších studentských periodik (*Kritické theatrum*, *Ateliér*, *Divá Báze*), která reflektují divadelní dění v Brně a v Olomouci, jsme usuzovaly, že pokud oslovíme přispěvatele těchto časopisů a vůbec studenti univerzit a akademií, jistě se redaktori a redaktorky najdou. Další pomocí bylo zázemí, které vytvořil samotný festival. Studentům tak bylo možné nabídnout redakční útlek a další drobné benefity.

První setkání budoucí redakce charakterizovala jistá živelnost, která částečně souvisela s rozmanitostí skupiny. Mezi studenty divadelně-vědných

kateder se vmísili studenti dramaturgie, jiných vysokoškolských oborů nejen z České republiky a také studenti gymnázií, členové Klubu mladých diváků Brno. Rozmanitost skupiny byla zároveň příslibem, že budou vznikat texty různorodé, pisatelé se budou inspirovat navzájem a navazovat přátelství napříč školami, na nichž aktuálně studují.

Výslednou žánrovou pestrost najdete na následujících stránkách zpravodaje. Delší reportáže a tzv. pocitové stopy postihují jednotlivé tematické linie festivalu, ke konkrétním inscenacím se potom autoři a autorky vrací v krátkých recenzích nebo reflexích a glosách. První texty vznikaly ještě v průběhu festivalu, a jak se na správný festivalový zpravodaj sluší, byly publikovány ještě „za tepla“ na webových stránkách festivalu DSB spolu s krátkými reporty z každého dne, jež obstarávala produkce festivalu dohlížející na to, aby stroj, který svým výběrem dala do pohybu, fungoval bez větších zádrhelů.

Obraz o průběhu festivalu – kromě rozmanitých fotografií – dotvářejí také rozhovory s vybranými tvůrci. Svou festivalovou pocitovou stopu na těchto stránkách zanecháváme taky my, šéfredaktorky, jejichž cesty do divadelních sálů se v průběhu festivalu povětšinou rozcházejí a teprve u večerních setkání na koncertě nebo na „provázkovském“ dvoru jsme si stačily jen letmo říct, co jsme vlastně daného dne viděly. Všechny zde publikované texty se kromě analytického náhledu na inscenace pokoušejí předat čtenáři také atmosféru a pocity, které jsme během toho divadlem, diskusemi, koncerty a různými mimodivadelními projekty nabitými dny prožívaly.

Letošní festival byl výlučný také tím, že probíhal v době, kdy čtyři sta kilometrů od našich hranic zuří válka.

Tento fakt nejenže působil velké starosti produkci festivalu, pro kterou některá vládní nařízení představovala téměř neřešitelný problém, ale ovlivňoval především celkovou atmosféru setkání. Bylo příznačné a potěšitelné, že se inscenace *Vojcek* běloruského souboru Kupalaŭcy včetně následné debaty odehrávala v Divadle Husa na provázku, kde se od roku 2020 nachází Ambasáda nezávislé běloruské kultury. Díky běloruskému souboru mohli diváci nahlédnout zpátky do minulosti a zažít něco z toho, co prožívaly české soubory v předrevoluční době, když výjimečně hostovaly „na Západě“. Úlevný výdech/nádech, který je ale jen dočasným uvolněním z dlouhodobě nesnesitelné situace, kterou nedokážeme jako jednotlivci zvrátit. Monodrama *Sarmatia* běloruské performerky Paliny Dabravolské zase svou tematizací emigrace připomnělo, co čekalo české a slovenské herce a zpěváky, kteří svou zemi opustili, neboť tato zkušenost je univerzální.

Možnost svobodně žít a pracovat je něco, co považujeme za samozřejmost. Do nedávna v nás Češích převládal pocit, že nesvobodné a nedemokratické země se nacházejí někde daleko. Po zkušenostech s aktuální ruskou agresí už víme, že země, které nechtějí nic jiného než žít v demokracii západního typu, ale jejich soused je jiného názoru, jsou za humny. Je dobře, že nám to letošní festival připomněl.

Na závěr bychom rády poděkovaly všem, kteří se do psaní pro *Theatrocén* pustili a absolvovali s námi příslovečný redakční maraton. Děkuje také festivalu za to, že připravil podmínky, aby tato zpráva o tom, co bylo, mohla vzniknout. Jmenovitě především šéfdramaturgyni Báře Gregorové za její neskutečné nasazení, energii, ochotu a důkaz, že při troše dobré vůle je skutečně všechno možné.

Za celý festivalový zpravodaj
jeho šéfredaktorky



Další recenze z festivalu naleznete
v Divadelně-kritickém časopise
Kritické theatrum.

Iva Mikulová
a Karolína Stehlíková



ZDENĚK ADAMEC + SEBEOBVIŇOVÁNÍ
Divadlo Na zábradlí

SNĚNÍ O NADĚJI

POCITOVÁ STOPA IVY MIKULOVÉ

Rubrika festivalového zpravodaje s označením „pocitová stopa“ byla založena už před třemi lety, byť tehdy nenašla své naplnění, protože se v roce 2020 kvůli pandemii covid-19 celý ročník Divadelního světa Brno nerealizoval. Označení „pocitová stopa“ vzešlo z jednoduché paralely: stejně jako za sebou v antropocénu necháváme svou lidskou (a nezbytně i uhlíkovou) stopu, podobně bychom za sebou (a po sobě) měli zanechat slovy zaznamenanou stopu pocitovou. Protože divadlo je efemerním typem umění, po kterém mnohdy nezůstane více než pár vzpomínek a pocitů. Je tedy jakýmsi ohlédnutím za viděným, reevokováním toho, co v nás zhlédnutá představení zanechala — a co v nás probudila k dalšímu uvažování nad životem a divadlem.

Když jsem se zamýšlela, jaké pocity mám pár dní po skončení festivalu a s čím na něj budu vzpomínat, vyjevil se mi dvůr Divadla Husa na provázku, zvuk harmoniky, flašinetu, obraz akrobatek a paraplíček, švelení a šum prvního festivalového večera, kdy byl poprvé promítán dokument režiséra Robina Kvapila *Smrti a sny Evy Tálské*. Kdybych si mohla dovolit daný název doplnit, dopsala bych červenou fixou za slovo „sny“ ještě slovo „naděje“. Protože přes všechn smutek a jistou temnotu světa Evy Tálské, jak jsem jej subjektivně vnímala skrze daný dokument, se v tomto světě nepochybně nacházel také prostor pro naději, radost a víru, které divákům předdávala díky svým inscenacím.

Ona „dopsaná“ naděje se pro mě stala průběžným motivem celého letošního ročníku: po naději toužila antická Antigona v inscenaci Doda Gombára z Činoherního studia města Ústí nad Labem, která toto slovo napsala bílou křídou na šedou stěnu v neutěšeném pochmurném světě nadvlády starších mužů. Stejnou generační touhu po naději v bezútěšném světě svíraném dogmaty tradicionalistického a konvenčního uvažování projevila také Maryša v režii Jakuba Čermáka souboru Depresivní děti touží po penězích. Její víra v rovnocenný partnerský vztah založený na lásce se rozplývá se stejnou rychlostí, s jakou vzlétají do provazistě stříbrné balonky, z nichž byl sestaven nápis NADĚJE. Nápis LÁSKA setřel robotický vysavač a poslední z horváthovské triády, VÍRA, neonoově problikávala v zadním sektoru jeviště, aniž si jí bylo možné všimnout. Maryša mlčící po celou dobu představení se sice

pokusí vykřiknout své NE mocenskému vztahu, který možná uspokojuje okolí, zatímco všichni zúčastnění, včetně Vávry, v něm především trpí, ovšem k tomu radikálnímu a finálnímu činu se v Čermákově interpretaci odhodlá až na sklonku svého života, který promarnila.

Precizní domyšlení dekonstrukce tohoto realistického dramatu, rozložení na témata a motivy, které inscenační tým následně nově interpretuje, ovšem zcela po smyslu a v duchu původního dramatu pro mě v činoherní linii mnou zhlédnutých festivalových představení znamená absolutní emoční vrchol; v racionální rovině mě podněcuje k úvahám o novodobých interpretacích a adaptacích klasických nebo původně nedramatických textů. Příspěvkem k těmto úvahám byla například také inscenace pražského Národního divadla *Vassa Železnová*, kterou Jan Frič inscenačně postavil na určitém typu odcizení a odstupu od prožívání postav (který podpořil nazvučením herců porty). Přestože oceňuji už samotnou dramaturgickou volbu Gorkého titulu, stejně jako aktuální interpretační uchopení, pochybnosti u mě zůstávají právě nad zvolenou hereckou stylizací, u které hrozí vyčerpání a může vést k oslabení divácké pozornosti.

Do této dramaturgické linie aktuálních adaptací a dramatisací (z těch můžeme zmínit například zlínskou *Pýchu a předsudek*) bychom jistě mohli vřadit i uherskohradištskou inscenaci *Tři sestry* v režii Michala Zetela, kterou jsem ovšem neviděla, neboť festivalová nutnost volby je prostě neúprosná a já dala přednost vystoupení běloruské performerky

Paliny Dabravolské. V hodinovém hudebně-scénickém monodramatu s názvem *Sarmatia* performerka pohybem, zpěvem a apelativní a procítěnou výpovědí textů běloruské básničky Marije Martysevičové zprostředkovávala i svůj životní příběh vynuceného odchodu ze země. Červeno-černo-bílá vizuální stylizace se poté objevila i ve druhé běloruské inscenaci hostující na festivalu, a sice v Büchnerově *Vojckovi* v podání souboru Kupalaŭcy. Tento dvojí krátký vhléd do běloruské inscenační tradice skýtal prostor pro pojmenování specifík odlišné divadelní poetiky a její rozdílnosti oproti naší české divadelní tradici.

Ostatně poznávání a porovnávání jiných divadelních kultur je jednou z devíz takto mohutně koncipovaného festivalu s rozmanitým programem. V polském představení *Střípky ženy* TR Warszawa jsme v Janáčkově divadle sledovali jevištní hyperrealismus a využití principů live cinema (podle mého názoru však představení trochu troskotalo na rozvržení scénického prostoru, v němž bylo hlavní dění umístěno až několik metrů za jevištní rampu). Na prostorovém úbytě scházela také inscenace *Zdeněk Adamec + Sebeobviňování* z pražského Divadla Na zábradlí, jejíž první část, v původním prostoru situovaná do rozlehlých prostor Betlémské kaple nebo do kostela svatě Anny, se v rámci festivalu odehrávala v Betlémském kostele na Pellicově v odpoledním čase, a tudíž za plného světla. Pařízkův režijní koncept postavený především na projekcích ze zpětného projektoru tak byl výrazně ochuzen (chápu volbu místa z praktických důvodů blízkosti k divadlu Reduta, což umožňovalo poměrně rychlý přesun na druhou část inscenace, nicméně potom je ke zvážení volba času uvedení a zařazení do večerní sekce festivalového programu).

Do mé pocitové stopy z letošního ročníku se výrazně promítají mé dojmy z účasti na festivalových diskusích, které se vztahovaly k současným divadelněteoretickým, provozním i divadelněkritickým tématům. Především k řadám odborníků, divadelníků a studentů promlouvali hosté diskuse věnované

tématu „Nemusíš to vydržet“, nehierarchické společnosti a nerůstu, přičemž cílem bylo dané koncepty především představit a diskutovat je z rozdílných perspektiv a náhledů. Podobná témata byla projednávána i v rámci netradičního konceptu *Debaty pro loutky* z Divadla DISK, jehož exkluzivita spočívá v odstraňování předsudků, které se mohou objevit v rozpravách, kde se všichni vzájemně znají (jsou-li ovšem hosté jako v tomto případě schováni za paravány a jsou-li jim zastřeny hlasy, je tak větší pozornost upnuta na samotné téma a jeho věcnou stránku než osobní antipatie). Doufám, že například v dalším ročníku bude možné pokračovat v diskusích o stavu současné divadelní kritiky a podaří se rozšířit podle mého názoru podnětné fórum příspěvků, jež zastupovali kritici a kritičky z různých zemí a měst (Česko, Slovensko, Německo, Brno a Praha).

V celkovém zhodnocení mých divadelních zážitků letošního ročníku oceňuji především možnost zhlédnout inscenace hostujících souborů (ve výše uvedeném výčtu mi rozhodně chybí izraelský taneční soubor Kibbutz Contemporary Dance Company s inscenací *Azyl*), a tedy porovnat různé inscenační tradice (a to nejen činoherního divadla pro dospělého diváka, ale zhlédnout taneční představení nebo si oddychnout v imaginativním divadle pro děti). Zároveň i po zkušenosti z loňského, byť pandemií covid-19 poznamenaného ročníku zvažuji, zda by ještě intenzivnější dramaturgické zacílení a redukce množství přizvaných inscenací nevedla k více koncentrovanému zážitku. Pravda ale je, že takto si může podle svého divadelního vkusu či poetiky svého oblíbeného brněnského divadla vybrat opravdu téměř každý.

Iva Mikulová,
šéfredaktorka



SMRTI A SNY EVY TÁLSKÉ
DSB a Česká televize

DIVADELNÍ MIHOTÁNÍ

POCITOVÁ STOPA KAROLÍNY STEHLÍKOVÉ

Po několika ročnících, které jsem si užívala jako obyčejný divák, měl pro mě letošní festival přichuť zcela pracovní. Spoluzodpovědnost za festivalový časopis a koordinace skrumáže redaktorů mě přiměla více promýšlet, jak bude celý můj festivalový týden vypadat. Rozhodování o tom, na co se vypravím, se prolínalo s logistickými volbami typu, co bude jíst opuštěná rodina, kdo bude venčit budoucího vodícího psa a na co pošlu do divadla své děti. Stejně to ale dopadlo jinak – nakonec jsem se často rozhodovala impulzivně v závislosti na tom, co ten který den přinesl. Někdy jsem šla na čísi doporučení tam, kam jsem původně nesměřovala (takto jsem viděla dvě inscenace pracující s diváckým diskomfortem polské *Střípky ženy a 27 Exekuční show Jana Mydláře* od spolku Geisslers Hofcomoedianten), jindy jsem přišla o něco, co jsem vidět chtěla (třeba o stand-up *Sádlo*, na který jsem dorazila dvě minuty po začátku, což se ukázalo jako fatální, nebo o *Komodo*, které jsme si chtěly užít s dcerou, ale místo toho byl na programu její koncert ZUŠ s cimbálovou muzikou). Tyto moje ad hoc přesuny byly možné jen díky instituci tzv. umístěnek, vstupenek–žolíků, které sofistikovaným způsobem kolovaly mezi více než dvacetičlennou redakcí a fungovaly trochu na způsob bojové hry nebo pohyblivé kešky.



AMBRA
Les Antliacastes



VOJCEK, debata
Kupalaŭcy

Divadlo je všeprostupující zážitek, který vyžaduje naši plnou pozornost, zároveň je beranidlem rozrážejícím naše bezpečné ohrádky. Proto je tak mocné. Silné okamžiky se v mém případě dostavily několikrát. Velký půvab měl začátek festivalu, v němž po projekci dokumentu o režisérci Evě Tálské došlo k rozžívání artefaktů, které zbyly po jejích inscenacích, a že to bylo rozžívání magické. Inscenace *Tři sestry* Slovákého divadla Uherské Hradiště potěšila způsobem adaptace původního Čechovova díla — komično deroucí se z rozmarně rozehrávaných situací, tragično přítomné po čechovovském způsobu po celou dobu na jevišti v podobě zbraně za pasem psychopata. Osvobozující *Antigona* Divadla ALDENTE (zhlédnutá až po skončení festivalu), jejíž citlivá poetika a promyšlená interakce s publikem probouzela něco prastarého. Když k sobě snoubenci *Antigona* a *Haimon* opakovaně natahují ruce nad hlavami diváků, dochází tu k něčemu, o co tato inscenace usiluje. Ten příběh se nás dotýká. Závěr festivalu patřil debatě o inscenaci *Vojcek* běloruského souboru

Kupalaŭcy. Sál byl po představení už jen z poloviny plný, přesto patřila debata vedená v několika slovanských jazycích k velmi intenzivním okamžikům. Jaké to je zkoušet inscenaci s tématem institucionálního násilí v zemi, kde demonstrantům hrozí, že budou zadrženi, zbiti či zabiti? Jaké to je přijít o práci v divadle, sehnat si civilní zaměstnání, ale na uměleckou tvorbu nerezignovat? Jaké to je vozit inscenaci sbalenou v kufru po světě na pozvání?

A jaké pocity měly z festivalu mé děti? Starší dceru na inscenaci založené na Kafkově románu *Proměna* překvapilo, kolik emocí lze tak čitelně vyjádřit tancem („Já jsem asi žila pod kamenem nebo co, ale mě to nikdy nenapadlo...“). Mladší viděla francouzské loutkové představení *Ambra*, které, ač vizuálně zcela ohromující, na dítě takový dojem neudělalo („Trochu jsem se bála, nedávalo to moc smysl a bylo mi líto tchoře.“). Ano, na každém festivalu se vyskytnou i zklamání. Divadlo je trochu jako aurora borealis. Magické, mihotavé, nespočítatelné, a když si nedáte pozor, tak vás odnese.

Karolína Stehlíková,
šéfredaktorka



Podívejte se na video
„pocitových stop“
z celého festivalu.



PROMĚNA
DEKKADANCERS

divadlo je...

cirkus

Profil Evy Tálské

Kdyby měla Eva Tálská pomník, zcela jistě by to nebyla busta odlitá v bronzu. Mnohem pravděpodobněji by šlo o landartový kousek (jehož součástí by možná byl i stylizovaný kůň), který by zrcadlil její křehké, a přesto razantní divadelní gesto, jež bylo v brněnském divadelním prostoru přítomné od konce 60. let minulého století téměř čtyřicet let. Eva Tálská nebyla jen svébytnou režisérkou, byla také neuvěřitelně efektivní divadelní pedagožkou. Její dílnou, kterou představovalo Studio Dům, prošlo od 90. let několik generací studentů, kteří dnes aktivně utvářejí podobu nejen divadelního Brna, ať už jako divadelníci (Pavla Dombrovská a Divadlo Líšeň, Tomáš Pavčík a Divadlo Kjógen), herci (Matěj Dadák, Kateřina Jebavá, Eva Vrbková, Martina Krátká), dramaturgové či scénografové (Barbara Gregorová, Viktorie Knotková, Sylva Marková, Marie Jirásková) nebo vysokoškolští pedagogové (David Drozd, Andrea Hanáčková, Pavel Drábek, Adéla Kratochvílová, Barbora Schnelle). S trochou nadsázky můžeme říci, že po Evě Tálské nezůstalo pár stop, ale pořádná brázda.



Zde najdete dokument o Evě Tálské,
který vznikl v koprodukcí České televize
a festivalu Divadelní svět Brno.
Video je trvale dostupné na webu DSB.

CESTY ZA ZRCADLO



„Začátek opožděn o deset minut. Nemohla Janderová najít kočku. Kočka se musí před představením strčit do koše. Je třeba zařídit koš či bednu.“



SMRTI A SNY EVY TÁLSKÉ
DSB a Česká televize

Jedna z dramaturgických linek letošního Divadelního světa Brno byla věnována profilu režisérky Evy Tálské, jež svou poetikou jevištní poezie významně ovlivnila studiové scény přelomu 70. a 80. let. V kontextu tehdejšího Divadla na provázku spolu s režiséry Peterem Scherhauserem a Zdeňkem Pospíšilem postupně realizovali projekt experimentálního divadla založeného na nových perspektivách a inscenačních postupech, čímž nejen výrazně ovlivňovali soudobé divadlo, ale svou pozdější pedagogickou činností přispěli i k výchově nové generace českých divadelníků.

Někdy na sklonku minulého roku se zrodil nápad připomenout Evu Tálskou dokumentem, který by zachytil nejen její režijní gesto, inscenační metody, ale i její charakter a přístup k životu. Za postupnou realizaci stojí především autorská dvojice režiséra Robina Kvapila a dramaturga Davida Drozda, jež společně vymyslela koncept dokumentu nazvaného příznačně *Smrti a sny Evy Tálské*. Kromě rozhovorů s herci a spolupracovníky Evy Tálské hraje v dokumentu výraznou roli také archivní materiál, různé artefakty z jejích inscenací od scénářů a rukopisných materiálů přes fotografie až po audiovizuální materiály či loutky. A právě za účelem výběru a poskytnutí archivního materiálu mne, coby archiváře Centra experimentálního divadla, autoři dokumentu požádali o spolupráci.

Bývá běžné, že tu a tam archivář poskytuje materiály pro vznikající publikaci či v tomto případě audiovizuální pořad. Tato situace však pro mne byla výjimečná, protože právě skrze artefakty přibližující Evu Tálskou, její svět a inscenace, jsem se coby archivářský učeň seznamoval také s historií Husy na provázku, ale zejména s prací a péčí archiváře. Za možnost spolupracovat na dokumentu o Evě Tálské jsem vděčný i proto, že mne donutila přemýšlet nad významem uchovávání primárních pramenů a vlastní podstatou mé činnosti.

Až nyní proto mohu plně osvětlit na první pohled nesouvisějící citát uvádějící tyto řádky. Jedná se o poznámku Evy Tálské vepsanou do hlášení o repríze její inscenace *Alenka v říši divů za zrcadlem* z 11. září 1974. Ukryvá se v ní nejen její smysl pro preciznost a detail, ale můžeme z ní také vyčíst zodpovědnost za výsledný jevištní tvar. V *Alence* je nosnou metaforou nahlížení a vstupování za zrcadlo, do jiného světa, zcela odlišného od reality, světa mnoha symbolů a metaforických obrazů. Právě odkrývání mnohovýznamové jevištní symboliky směřující k samé podstatě divadelnosti připomíná nejen inscenační styl Evy Tálské, ale v principu přibližuje také mou práci. Skrze rozmanité artefakty, v tomto konkrétním

případě o Evě Tálské, také neustále vstupují do jiné dimenze. Cílem mých výprav je badatelům, čtenářům či divákům zpřístupnit minulost, pomoci jim znovuobjevit něco tak pomíjivého jako právě divadelní představení. Po návratu „z říše za zrcadlem“ symbolizované v tomto případě nejčastěji archivní krabicí můžeme restaurovat minulé kontexty a skládat nové konceptualizované obrazy. S tím se však pojí i poměrně velká zodpovědnost. A právě toto zjištění považuji z hlediska mé práce a tvorby Evy Tálské za nejpodstatnější, neboť i v jejím režijním gestu se vyskytuje princip znovuobjevování, neustálého hledání a promýšlení nových významů. Konkrétním příkladem může být postava principála v *Katynce z Heilbronn*, který neustále rozevívá a zatahuje oponu, čímž postupně odkrývá jednotlivé části příběhu a jeho významy. Právě v tomto obrazu, kde se stále manipuluje s oponou, s tím, co je vidět a co není, spatřuji metaforu činnosti archiváře. Bez archivní spolupráce na dokumentu bych však k tomuto poznání došel nejspíše mnohem později.

Mnohdy však archivář „cestou za zrcadlo“ narazí na nečekaný problém a nejinak tomu bylo i v závěru přípravy dokumentu. Ve chvíli, kdy nutně potřebujete portrétové fotky Evy Tálské, jež by doplnily osobní linii pořadu, zjistíte, že neexistuje příliš mnoho jejích portrétů a už vůbec ne z procesu zkoušení. Vybaví se mi snad jen jediná z *Hodiny duše*, z níž je patrné nesmírné zaujetí Evy Tálské a nepopíratelná preciznost, s níž dováděla jevištní tvary do výsledné podoby. Badatel či v tomto případě tvůrce dokumentu vždy ocení audiovizuální materiál, záznamy, audionahrávky a fotografie. Coby archivář však zůstávám o poznání skromnější, ale i přesto jsem schopen z rukopisů, scénářů, poznámek či krátkých noticek v záznamech o zkouškách či představeních zachytit slova charakterizující z mého pohledu, pohledu archiváře, Evu Tálskou – preciznost, zodpovědnost, metaforičnost a znovuobjevování.

Aleš Kolařík,
archivář CEDu a doktorand Katedry
divadelních studií v Brně

SMRTI A SNY EVY TÁLSKÉ

„Celý život si kladu otázku, co je smrt a co vlastně je člověk.“
Eva Tálská



SMRTI A SNY EVY TÁLSKÉ
DSB a Česká televize

S divadelní režisérkou Evou Tálskou jsem se nikdy naživo ne-
setkala. Zнала jsem ji pouze z vyprávění mých kolegů a kole-
gyň z Katedry divadelních studií v Brně, protože mnozí z nich
prošli památným Studiem Dům. Chápala jsem tuto divadelní
zkušenost vždy jako výsostně ukotvenou v Brně, jako urči-
té specifikum patřící k Divadlu Husa na provázku, které pro
mě – zlínskou rodačku – vždycky zůstávalo zahaleno v tom
přiznaně divadelním dýmu. Pamatuji si, že na den, kdy přišla
zpráva o úmrtí Evy Tálské, jsem měla zakoupenou vstupenku
na *Cirkus Abrafrk* v režii Anny Davidové v Divadle Husa na
provázku. Byť jsem měla vytvořenou představu o tvorbě Tál-
ské jen na základě vyprávění a archivních materiálů, pociťo-
vala jsem jistou symboliku toho, že budu moct na Evu Tálskou
vzpomenout právě na dvoře divadla, které spoluzakládala.
A protože občas dělám pošetilosti, vzala jsem s sebou na
představení již usušenou slaměnku z květiny od mého kolegy
a umístila jsem ji do jednoho z květináčů na nádvoří.

Do jednoho z květináčů, na který jsem zaměřila svou
pozornost v pondělí, v předvečer zahájení festivalu Divadel-
ní svět Brno a u kterého jsem zůstala včera před zahájením
večera tak nějak plaše stát. Postávala jsem tam, bez vůle
a chtění zapojit se do toho cirkusového reje, kterým se díky
studentům JAMU z programu Erasmus rozžil celý festivalový
dvoreček. Můj zástupný divadelní znak usušené květiny, kte-
rou už dávno odvál vítr, se zhmotnil v podobě Davida Drozda,
moderátora večera a zároveň dramaturga dokumentu *Smrti
a sny Evy Tálské* v režii Robina Kvapila, jehož premiéra v sále
divadla celý večer otevírala. Vnímala jsem, že se v publiku
mísí rozličné skupiny diváků: od nejbližších osob Evy Tálské,
přes herce Divadla Husa na provázku a její přátele, absol-
venty Studia Dům až po studenty a divadelníky, kteří tuto
režisérku znali jen zprostředkovaně, jako já. Naše společná
synergie se rozrůžňovala v reakcích na výpovědi pamětníků
a pamětnic zaznamenané v dokumentu, na dobové záběry



z inscenací nebo fotografie Evy Tálské; každý si uzmul svůj vlastní prožitek dokumentu, který i přes svůj poměrně temný název a černo–bílý vizuál nepůsobil depresivně nebo smutně. V jeho vyznění se pravděpodobně projevilo, co prosvítalo již z některých výpovědí: temnota Evy Tálské a její zpřítomňování smrti měla své odlesky v dováděném cirkusovém rejci, folkloru, rozžívání loutek a zhmotňování snů. V rámci komponované–ho večera se sny zhmotňovaly nejen skrze projekci daného dokumentu, ale v druhé polovině také díky vzpomínání a klavírního doprovodu skladatele Miloše Štědrone a erasmáckým studentům JAMU se obnovovaly obrazy díla Evy Tálské, které nebyly jejich rekonstrukcí, ale volnou inspirací ke zcela novým scénickým tvarům. V těch studenti obeznámeni s tvorbou Tálské skutečně jen pár hodin před začátkem večera rozžívali instalace loutek a scénických objektů pocházejících z režisérčiny tvorby a za pomoci původní hudby spoludotvářeli velmi křehkou, intimní a zároveň snovou atmosféru večera. V následném posezení na dvoře Provázku jsem se opět proměnila v tichého pozorovatele něčeho neuchopitelného, nedotknutelného, a přesto přítomného, části brněnské divadelní historie, kterou jsem neměla možnost zažít, ale alespoň takto do ní skrze dokument a vzpomínky pamětníků nahlédnout.

P. S. Tři věcné drobnosti k dokumentu, které mě při jeho sledování napadaly: jsem přesvědčená o tom, že to byla otázka koncepčního rozhodnutí, neuvádět u názvů inscenací roky premiér, přesto bych je tam uvítala. Víím, lze si je zpětně dohledat, vše už lze v době internetu a databází najít, přesto bych je tam pro snadnější orientaci v čase zařadila. V závěru dokumentu bych možná tolik nespěchala, byť chápu, že jedna věc je pragmatika stanovené stopáže, druhá dramaturgická

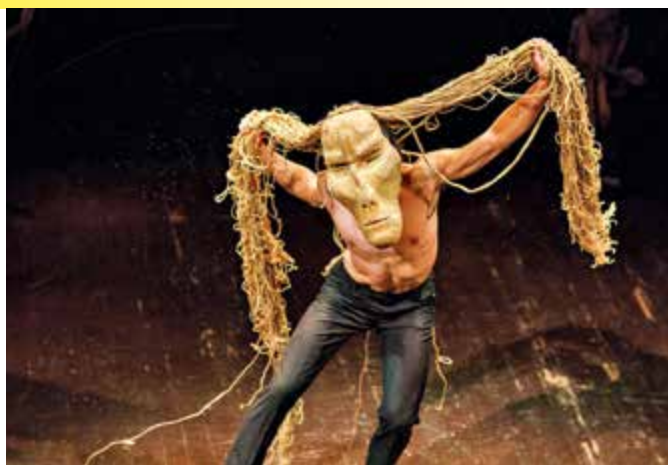
rozhodnutí, kolik prostoru bude věnováno času před tou nedivadelní smrtí. A v neposlední řadě, vděčně přijímám připomenutí skutečnosti, na kterou už možná zapomínáme: ano, Eva Tálská si v počátcích své tvorby, možná v prvních desetiletích, mohla dovolit dnes už ten až nepochopitelný a ne–realizovatelný luxus, že inscenace zkoušela i dlouhé měsíce. Jak v dokumentu zaznělo od Vladimíra Hausera, vedlo to samozřejmě k herecké netrpělivosti, protože herci už chtěli výsledný artefakt předvést svým divákům. A stejně tak herec přesně připomenul, že dnes už by něco takového nebylo proveditelné. Možná je to škoda. Pochopitelně, změnil se systém financování, existují granty, které jsou závislé na uzávěrkách. V bouřlivosti diskusí, které mezi divadelníky v posledních týdnech rozdmýchává slovo „nerůst“, mi tato Hauserova vzpomínka přišla jako záchranný vor, ukotvení, připomínka, že ohlédnutí do minulosti pro nás může být (opětovně) inspirativní v pojmenování současného stavu a že se k tomuto uvědomění nemusíme sápat po kontroverzních, nebo minimálně rozporuplných označeních „nerůst“. Pojdme hledat pozitivně definovaná slova, možná sousloví, neobjevujme Ameriku, u jejíž břehů už dlouho kotvíme: zkusme tu výzvu otevřít směrem k diskusi nad možnostmi poctivé, zodpovědné práce a hledání kompromisů mezi finančními uzávěrkami a soustředěným klidem na práci.

Iva Mikulová,
teatroložka

NÁVRAT EVY TÁLSKÉ NA „PROVÁZEK“



Dodnes mám před očima moment, kdy mi Eva Tálská předává svůj stůl v kanceláři Divadla Husa na provázku — bylo to s největší pravděpodobností v roce 2001 — a říká mi bez stopy nějakého dojetí či sentimentu: „Tak teď už to, Báro, bude tvoje místo.“ Přišlo mi to jako scéna z nějaké její nonsensové inscenace. Hodila si batoh na záda a úplně obyčejně odešla. Žádný rozlučkový večírek, ani kytice. Zavřela dveře od divadla a byla prostě pryč. Ač jsem si stokrát mohla opakovat (a určitě jsem nebyla sama), že de facto neodešla, jen s grácií předala divadlo nastupující generaci a zůstává dále jako hostující režisérka, nebylo to tak. V ten den pro mě „vstoupila do zrcadla“, z kterého už nebylo návratu. A i když jsem byla hrdá členka Studia Dům, která coby nastupující dramaturgyně čerstvě po škole bude prostě „jen pokračovat v jejím duchu“, cítila jsem ten moment odchodu již tehdy velmi vyhroceně, věděla jsem, že takto se s legendou divadlo loučit nemá. A u „Husy na provázku“ to platí dvojnásob.



PO STOPÁCH EVY TÁLSKÉ
DSB

Eva Tálská byla ovšem v tomto ohledu velmi svérázná žena. Neměla ráda žádné oficiality, květiny na premiéře, žádné klanění před publikem. O 10 let později jsme se rozhodli, že v rámci 30. výročí „Provázku“ vytvoříme ve spolupráci s nakladatelstvím Pražská scéna o její tvorbě publikaci, která bude mapovat její režijní práci i fenomén „divadelní školy“ Studia Dům. Eva byla nejprve celému projektu příznivě nakloněná, a tak jsme získali řadu unikátních materiálů — jejích osobních zápisků, režijních knih apod. Měla jsem radost, že se společně vracíme ke vzpomínkám na Studio Dům, ze kterého vzešlo více než pět generací osobitých tvůrců, kteří se dnes na poli divadla pohybují ve všech myslitelných uměleckých oborech i na akademické půdě. V průběhu přípravy publikace se bohužel ukázalo, že k výslednému tvaru není možné přistupovat jako ke zkoušení inscenace, tzn. v tempu i nasazení, na které byla Eva Tálská zvyklá. Tedy třikrát vše nazkoušet, pak rozložit na atomy, odložit na půl roku i déle,



PO STOPÁCH EVY TÁLSKÉ
DSB

a znovu seskládat. Kniha o Evě Tálské proto vznikla takřkajíc jí „navzdory“. Křest publikace *Eva Tálská aneb Se mnou smrt a kůň* (autoři Kateřina Fojtíková, Petr Oslzlý, Barbara Vrbová, Pražská scéna 2012) se proto odehrál bez její účasti a já jsem měla pocit, že jsem se – vyjádřeno názvy jejích legendárních inscenací – z *Alenky v říši divů* za zrcadlem ocitla rovnou v *Příbězích dlouhého nosu*.

Vznik dokumentu, který jsme iniciovali v rámci festivalu Divadelní svět Brno, jsem tedy už ve fázi dramaturgické přípravy postavila v duchu uvažování Evy Tálské. Režii jsme svěřili – v celé historii Studia Dům tomu nejméně zodpovědnému členovi – Robinu Kvapilovi a dramaturgii jednomu z největších intelektuálů Studia Dům Davidu Drozdovi. Koprodukční vstup České televize dodal tomuto počínu jasný směr k tomu, abychom tentokrát pro vytvoření „portréty Evy Tálské“ využili opravdu razantního gesta. Jakmile bylo natáčení u konce, začala jsem dostávat různé zprávy a připomínky k tomu, kdo v dokumentu nevystupuje a proč, jak to, že v něm nejsou ukázky z té a té inscenace apod. Proto jsem si zakázala dívat se na něj před premiérou. V předvečer festivalu jsem dorazila na alžbětinskou scénu (dnes Provázek dvůr), kde kráčela provazochodkyně na laně, ačkoliv jsem předchozí den obdržela SMS, že lano nebude možné instalovat. Na velkém sále byla precizní výtvarná instalace Marie Jiráskové a šest neskutečně talentovaných zahraničních studentů programu Erasmus, kteří vypadali jako kmenoví členové Studia Dům poté, co absolvovali tradiční týdenní soustředění Studia Dům na Sýpce u Tišnova. A přitom jsem dostala informaci, že se „nic nestihá nachystat ani nazkoušet“. Profesor Miloš Štědroň už seděl u piana a program mohl začít.

Dokument *Smrti a sny Evy Tálské* nenaplníuje žádné klasické očekávání. Není chronologicky pečlivým výčtem tvorby Evy Tálské, ve kterém by určitě skvěle hovořilo minimálně dalších 50 herců, desítky scénografů i osvětlovačů aj. Prostřednictvím tohoto dokumentu se však podařila podstatná věc – vrátit Evu Tálskou na „Provázek“ a konečně se s ní rozloučit přesně v jejím stylu!

Dokument i navazující interaktivní výtvarná instalace byly esencí toho, kdo byla Eva Tálská. Režisérka, která vás s obrovskou skromností a téměř neviditelnou silou dokázala přesvědčit, že i jako poslední maska ve čtvrté řadě jste ten nejdůležitější detail její inscenace, kterou má smysl zkoušet třeba i dva roky. Uměla v lidech najít talent a vášeň se nikdy nevzdat, věřit, že každá překážka je jen výzva k jejímu překonání.

Režisér dokumentu Robin Kvapil byl během večírku po premiéře dotčený, že jsem nebyla na konci dojatá stejně jako většina publika. Pro mě byl ale celý večer zážitkem velmi osobním, v němž Eva Tálská konečně opět vyšla „ven ze zrcadla“ a vrátila se na Provázek.

Barbara Gregorová (Vrbová),
dramaturgyně Činohry NdB



Žena není deviací / Reflexe linky Ženský element	15
Střípky lidské tragédie	18
Striptýz běloruské ženské duše	20
Ženy ženám...	21
Maryša jako zlomená rebelka / Rozhovor s režisérem Jakubem Čermákem	22
Obnažuje vše, co nezmizí, ale může být přijato	25
Pýcha a předsudek trochu jinak	26
Společnost s ručením omezeným	27
Většinou si nemyslím nic o ničem...	28

divadlo je...

žena

Divadlo je v češtině středního rodu. Možná i proto běžně nepřemýšlíme nad tím, že by mělo být nějaké speciální divadlo pro ženy nebo snad ženské divadlo (podle vzoru literatura pro ženy). Přesto vznikají divadelní inscenace, které tematizují ženské prožívání světa více než jiné. Ať už jde o produkce založené na dramatických textech, kde je hlavní hrdinkou žena, nebo o ty, jejichž tématem je něco, co muži prožívají jinak (například porod a jeho případné komplikace). Je otázkou, jestli na takové inscenace zvláště upozorňovat, když být ženou přece není žádná nesamozřejmost nebo snad dokonce patologie. V našich končinách jsme byli po staletí zvyklí pohlížet na svět primárně mužskou perspektivou. Ženy si na to zvykly do té míry, že jim to ani nepřijde zvláštní. Akcent na umění, které nese silná ženská témata, může být proto mimo jiné pozvánkou pro muže, kteří jsou na ženskou perspektivu přece jen zvyklí méně.

ŽENA NENÍ DEVIACÍ

REFLEXE LINKY ŽENSKÝ ELEMENT

Pro diváky navštěvující festival rozměrů Divadelního světa Brno představují dramaturgické linky strukturující nástroj, určité orientační vodítko. Pokud chtějí, mohou se při volbě představení, která z rozsáhlého programu navštíví, řídit právě dramaturgickou linkou, a prožít tak jakýsi festival ve festivalu. Pro mě se takovým minifestivalem v rámci letošního ročníku DSB stal Ženský element.

ŽENA JE... KLASIKA?

V lince se sešlo hned několik adaptací klasických textů. Městské divadlo Zlín přivezlo divadelní podobu románu Jane Austenové *Pýcha a předsudek*. Pro inscenaci režisérky Janky Ryšánek Schmiedtové vytvořila text Anna Saavedra a autorem její výpravy je David Janošek. Je zde patrná snaha inscenátorů ukázat, že by Austenová neměla být degradována na autorku oddechové literatury se šťastnými konci, ale měla by být uznána jako zdatná a nadčasová komentátorka dobových společenských konvencí a jejich vlivu na ženské osudy. Děj *Pýchy a předsudku* je proto zářámován diskusním pořadem moderovaným Virginíí Woolfovou (Eva Daňková) (nepřekvapí jeho pojmenování po vzoru Albeeho hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*), kde Emily Brontëová (Petra Králová) a Mark Twain (Zdeněk Lambor) prezentují své názory na tvorbu Austenové. Jejich kritika pramení v prvním případě z nepochopení autorčina díla, ve druhém z ryzího šovinismu. Moderátorka poté přivítá samotnou Austenovou a dá jí prostor na hanlivé komentáře reagovat. Ta za sebe nechá promluvit vlastní tvorbu, čímž se počíná děj románu a z Austenové se stává Elizabeth Bennetová. Pokud by však tříhodinová inscenace skutečně měla sloužit jako obhajoba *Pýchy a předsudku* před degradující kritikou, příliš úspěšně by se to nepodařilo (na úvodní diskusní pořad se navíc ani nenaváže, pouze se v závěru opět objeví Woolfová s písní, kterou celé představení otevřela). Kvůli nutné divadelní zkratce v adaptaci mizí řada podstatných dějových peripetií a vedlejších ženských postav. Například z pětice sester Bennetových zůstávají pouze ty tři, které na konci stojí po boku manželů. Tím se román opět redukuje na příběh o hledání lásky, tedy muže, bez něhož by žena nic neznamenal. Postavy Austenové pozbývají své plasticity a zejména v případě paní Bennetové (Tamara Kotrbová) dochází vyloženě ke stereotypizující parodii. Kýžený nadčasový rozměr dávají inscenaci zejména Janoškovy opulentní kostýmy, založené na barevných blocích zdůrazňujících individualitu postav. Při jejich odmyšlení se ale místy



PÝCHA A PŘEDSUDEK
Městské divadlo Zlín

nelze ubránit dojmů, že se na jevišti odehrává spíše historizující konverzační komedie.

Naopak uherskohradištské *Tři sestry* v režii Michala Zetela témata Čechovovy hry úspěšně podchycují, ačkoli z jejího textu prakticky nic nezazní. Inscenace stojí na důkladném přečtení osobního tématu každé z postav a jejich vyjevování v herecké improvizaci. Ta je v prvním dějství nejvíce volná (díky tomu má oslava Irinina svátku velmi přirozenou atmosféru trapnosti a diskomfortu), postupně se ale režijně více svazuje. Třetí dějství se skládá ze série monologů, v nichž herci své postavy přiblíží prostřednictvím různých žánrů – například Irina (Míma Krajčová) na looperu během několika desítek sekund vystaví emočně zdrcující píseň, Máša (Pavla Hejčmanová) sama sebe zpytuje v podcastu, Veršinin (František Maňák) vystihne sebestřednou slam poetry, Solený (Jiří Hejčman) předvede zcela mimo kontext kjógen. Každý výstup svou povahou elegantně vystihne emocionální rozpoložení dané osoby, které v Čechovových hrách běžně interpretujeme spíše podtextově. Čtvrté dějství tvoří čistě pohybový obraz loučení, gradující do katarzního finále. *Tři sestry* Slovákého divadla ukazují, že s klasickými texty je možné pracovat tak, aby bylo jejich sdělení platné a působivé i pro současnost.



VASSA ŽELEZNOVÁ
Národní divadlo

Maryša (mlčí) v podání Čermákova „uměleckého gangu“ Depresivní děti touží po penězích je beze slov téměř celá. Realistické drama bratří Mrštíků je převedeno do vizuálně silných obrazů, využívajících prvků pantomimy, fyzického divadla i klauniády. Tlumočí se v nich témata manipulace a násilí, před kterým prakticky nelze uniknout. Maryša (Andrea Berecková) je svým kostýmem stylizovaná do současné teenagerky a posléze elegantní mladé manželky. Vzdor proti domluvenému sňatku živelně demonstruje mimo jiné rozbíjením talířů ze svatební tabule. Na zem vysype tmavý písek do slova „LÁSKA“ a strnule sleduje, jak ho matka (Petra Mošová) nechá vysát robotickým vysavačem. Na protest si omotává ústa gázou, na kterou rtěnkou ironicky nakreslí úsměv. Když ji po letech navštíví Francek (Pavel Neškudla), namísto přemlouvání k útěku ji fyzicky napadne, zatímco s ledovým klidem recituje Sovovu báseň *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy?* Jakmile odejde, Maryša z posledních sil spojí dva elektrické kabely – v pozadí se rozzáří sotva čitelný nápis „VÍRA“, avšak během pár vteřin vyhasne. Závěrečná scéna otrávené Vávry (Petr Jeništa) ukazuje, jak obtížné je se z násilného vztahu osvobodit. Maryše opakovaně hrnek s otrávenou kávou vypadá z těsoucích se rukou. Činy jejího okolí z ní neudělaly odhodlanou vražedkyni, ale degradovanou, a především vystrašenou oběť. Do repetitivního opakování její neúspěšné cesty s hrnkem ke stolu náhle zasáhne paralyzující stroboskop. Jevištěm začnou vířit ostatní herci, přinesou sem stříbrné balonky tvořící slovo „NADĚJE“. Když se vše zklidní, na místě Maryši a Vávry jsou o několik desítek let starší dvojníci (Zoja Oubramová a Petr Vejsada). Teprve po letech zvládne Maryša svůj čin dokonat. Přesto je zobrazen jako euforicky vítězný.

Pražské Národní divadlo celou ženskou dramaturgickou linku v sobotu uzavřelo o poznání méně známým dramatem Maxima Gorkého *Vassa Železnovová*. Vzájemné odcizení Gorkého postav, které napjatě čekají na změnu zavedených pořádků (symbolizovanou úmrtím Vassina nemocného manžela),

je v inscenaci Jana Friče vyjádřeno pomocí portů. Repliky vyslované polohlasem se tak slévají do nezaújatě znějícího proudu. Pohyb herců po scéně zpočátku jistým způsobem připomíná videohru *The Sims*, kdy dlouhé chvíle státnosti narušují nečekaná vzepětí často absurdní aktivity jakoby určené nějakou vyšší silou. V centru všeho stojí Vassa (Zuzana Stivínová). Tato matka a podnikatelka má kolem sebe dům, který pomáhala vybudovat, a osudy členů rodiny, s nimiž manipuluje. Postupně však svou nadvládu ztrácí, až se proti ní vlastní hra vzepře. Gorkého text inscenátoři uchopují především jako drama o společnosti v době zlomu, kdy se v plném světle vyjeví charakter jednotlivců. Toto sdělení je ale skryto až v druhém plánu za technickým, zejména hereckým provedením. Kvůli střetu divadelního pohybu a intimní, spíše rozhlasové práce s hlasem mnohem více než v jiných případech záleží na tom, zda si inscenace diváka získá hned v prvních momentech. Pro někoho se tok textu, zprostředkovaný až na výjimky skrze reproduktory, odcizený od těl herců i obsažených informací, může stát strhujícím zážitkem. Pro jiné může zůstat nedotaženým formálním experimentem.

ŽENA JE... TĚLESNOST?

Vedle adaptací klasiky se v lince představy i inscenační projekty, v nichž významným způsobem hraje roli specifická ženská tělesnost. V divadelní performanci *Sádlo* navazuje Ridina Ahmedová na svou stejnojmennou dokumentární podcastovou sérii, uvedenou loni na jaře Radiem Wave. Projekt představuje umělecké rozvinutí témat, jež Ahmedová v podcastu ohledávala, tedy společenského tlaku vyvíjeného na ženská těla a z něj plynoucí náročné cesty k sebepřijetí. V průběhu performance z nahrávky zaznívají úryvky některých výpovědí z podcastu. Prostor zaplňují hlasy žen vzpomínajících na nadávky a komentáře, které kvůli svému nekonformnímu tělu slyšají už od dětství a dospívání, a to mnohdy od nejblížejšího okolí. Co se svou postavou mohou či nemohou nosit,

kolik a co by měly jít, hlavně to přece nemůžou takhle nechat! Současně s ženskými hlasy odtrženými od konkrétních těl prezentuje Ahmedová realitu své fyzičnosti. Před diváky předstupuje pouze ve spodním prádle, klouže po nich upřeným pohledem, sleduje jejich reakce. Později své tělo fackuje a maskuje — navléká ho do komického množství vrstev oblečení, až dočista ztrácí podstatu sebe samé. Následně však s pomocí looperu vytvoří vokální krajinu, jejímž středobodem je sdělení: „To nezmizí.“ Své tělo opět odhaluje a něžně je zdobí prsteny, náramky a zlatými třpytkami. S kelímkem třpytek pak zamíří přímo do publika a na několik jednotlivců se obrátí s tiše vyslovenou otázkou: „Dotkneš se mě?“ Na tuto výzvu diváci odpovídají ponořením prstů do třpytek a jejich roztíráním po performerčině tváři, paži či hrudníku. Ve svém jevištním jazyku je *Sádlo* velmi konkrétní, možná až přímočaré. Právě to mu ale umožňuje jasně artikulovat potřebu přijetí tělesné rozmanitosti na osobní i společenské úrovni.

Na zásadní tělesné zkušenosti je založena také inscenace *Střípky ženy* polského souboru TR Warszawa. Výchozí situací hry maďarské scenáristky a dramaticky Katy Wéber je úmrtí dítěte při porodu. Na tuto velmi intimní a traumatizující událost se následně váže zobrazení procesu vyrovnávání se s ní, komplikovaného představami okolí o správném způsobu truchlení. Kontrast intimity a její absence se propisuje do inscenačního řešení. Scéna porodu je zprostředkována jako live cinema, kdy se vše odehrává skryto za plátnem, avšak snímáno ve velmi detailních záběrech. Zbytek děje je zasazen na večeri o půl roku později — plátno se zvedá a odhaluje hyperrealisticky vyvedený pás koupelny, obývacího pokoje a kuchyně v přízemí rodinného domu. Charakteristicky polské psychologické herecké výkony, na nichž celá inscenace stojí, se však v Janáčkově divadle topily v hloubce rozlehlého jeviště a nedokázaly zasahovat svou potenciální silou.

ŽENA NENÍ...

Při zjištění, že bude část letošního ročníku DSB věnovaná „ženskému elementu“, jakkoli neukotveně toto označení znělo, jsem se před několika měsíci radovala. Bohužel jsem i v rámci linky někdy musela vybírat, která představení kvůli vzájemnému překrývání navštívím — stejně jako je tomu v případě celého programu DSB. Z tohoto důvodu jsem neviděla pardubickou inscenaci textu Lenky Lagronové *Jako břitva* a „hudební drama“ *Sarmatia* běloruské umělkyně Paliny Dabravolské. Nestihla jsem ani *Zkázu totálního myšlení*

olomouckého Divadla na cucky, která do festivalového prologu vnesla situace inspirované rozhovory s Marguerite Duras. Další mnou neprozkoumanou kategorií byly inscenace dostupné pouze online na platformě Dramox. Z nich mohlo zaujmout například monodrama *Zapískej!* izraelské spisovatelky, herečky a režisérky Hadar Galron — její hra *Mikve*, v níž jsou zobrazeny osudy několika žen v ortodoxní židovské komunitě v současném Izraeli, se objevila už na šesti českých scénách.

S postupným skládáním i neúplné mozaiky této dramaturgické linky v průběhu festivalu jsem se nemohla ubránit dojmu, že se jedná o kategorii, která byla pro část inscenací vytvořena až ex post, teprve poté, co už byly do programu vybrány. Pokud ne, co tedy pro festivalové dramaturgy bylo kritériem pro zvolení konkrétních inscenací pro tuto linku? Bytostně ženské téma? Ženy na výrazných pozicích v inscenačním týmu? Dostatek ženských postav? Nebo pouze ženské jméno v názvu? A proč do linky nebyly zařazeny také některé z inscenací brněnských divadel, které byly rovněž součástí programu a vyložené stojí na silném ženském elementu? Takovou je například *Pammrová / Březina* Divadla Husa na provázku, přibližující osobnost české filozofky, feministky a ekoložky Anny Pammrové skrze její dlouholetou korespondenci s básníkem Otokarem Březinou. Nebo také absolventská inscenace studentů muzikálového herectví JAMU *Hrad v nitru*, založená na životě a stejnojmenném díle Terezie z Ávily, španělské řeholnice a významné reformátorky karmelitánského řádu.

Je samozřejmé, že se festivalová dramaturgie musí řídit řadou provozních aspektů a žádný festival, natož jeho linka, nebude nikdy ideální. Přesto při zpětném pohledu stále uvažuji nad tím, nakolik bylo vytvoření „ženské“ kategorie přínosné, a nakolik ve své dramaturgické neujasnělosti pouze neposloužilo podobným způsobem, jako se to děje u označení typu „ženská literatura“. Ta staví daný fenomén do pozice něčeho méně hodnotného, oproti normě deviantního, a tedy nehodného všeobecného zájmu. Žena ale deviací není.

Iva Heribanová,
studentka Katedry divadelních studií FF MU



SARMATIA
Palina Dabravolskaja

STŘÍPKY LIDSKÉ TRAGÉDIE

V rámci sobotního programu nabídla dramaturgie Divadelního světa představení *Střípky ženy*. Inscenace vznikla v koprodukcí TR Warszawa a výrazného uměleckého dua, Kornela Mundruczó a Katy Wéber. Pár maďarského původu vytvořil scénář na základě osobního traumatického zážitku a nabízí se tak interpretovat hru jako terapii.



STŘÍPKY ŽENY
TR Warszawa

Číst však *Střípky* pouze v této rovině by bylo malicherné. Koncept i obsah díla nabízí nepřeborné množství zážitků a témat, které se člověka dotýkají v několika rovinách.

Kornel Mundruczó je původním povoláním herec a filmový režisér. Druhou zmíněnou funkci přenáší výrazným způsobem do divadelní tvorby. V první části představení vidíme na scéně zadní stěnu domu, pravděpodobně průchod na terasu, vše v bílé barvě. Na tuto plochu se promítají události, které se odehrávají za zdí domu, takže divák sleduje prostřednictvím live cinema velmi naturalisticky zachycený porod, od prasknutí plodové vody, přes první kontrakce, narození dítěte až po porod placenty.

Režisér v inscenaci ukázal skvělou práci s tempo-rytmem — jednotlivé události nejsou příliš zkracovány a vzniká tak pocit, že se vše odehrává v reálném čase. Barevně

a zvukově doplněné záběry kontrakcí navíc prožitek prodlužují a zintenzivňují. Aby však divák neupadl do stereotypu, obsahuje textová rovina jemný a trefný humor a závěr porodu probíhá zrychleně.

Důležité je také zmínit, že porod probíhal v domácím prostředí a matka, Maja (Justyna Wasilewska), opakovaně odmítla odjet do porodnice, nehledě na to, že vynechala povinné vyšetření. Otevírá se nám tak otázka rizikovosti domácích porodů. Porodní asistentku (Monika Frajczyk) zbavuje zodpovědnosti sama Maja a poukazuje na fakt, že stejná tragédie se mohla stát i v nemocnici.

Smrt novorozence má v nastaveném rámci tříštivý efekt. Vyobrazená panika, strach a bolest dopadají na empatického diváka velmi intenzivně. Do křiku otce, Larse (Dobromir Dymecki), zní houkačka přivolané sanitky a do hlediště blikají



STŘÍPKY ŽENY
TR Warszawa

červená a modrá světla. A pak nastává tma, kterou přerušuje filmový střih prostřednictvím titulku „o šest měsíců později“. Na předscéně prochází zatím neznámá postava, zatímco bílá zeď domu mizí a odhaluje vnitřní prostory rodného domu Maji, ve kterém její matka (Magdalena Kuta) řídí rekonstrukci a připravuje se na rodinnou návštěvu.

Ke stolu postupně zasedají velmi rozdílné osobnosti. Matka Maji, jak se postupně dozvídáme, se v životě potýká s nejednou těžkostí — nevěrou manžela, svým nízkým sebevědomím a vlastní nemocí. Jak se zdá, za pachatele svých ran považuje city, a tak se snažila vychovat své dvě dcery tak, aby se dokázaly se životem porvat. V případě starší Maji se jí to povedlo — a v tom vidí svou prohru. Má pocit, že ji Maja nepotřebuje, klade si však otázku, zda proto, že je dcera ne-citlivá, nebo proto, že ona jako matka je zkrátka zbytečná.

Pocit vlastní méněcennosti po ní navíc zdědila mladší Monika (Agnieška Żulewska), která nedokáže dotahovat nic do konce a cestu hledá v obviňování druhých. Silný pocit vlastenectví i víry v Boha se projevuje pouze v Moničiných promluvách, chybí jí skutečné přesvědčení. Největším viníkem jejího životního neúspěchu jsou pak samozřejmě matka, která ji dostatečně nemiluje, a sestra, jež to způsobila.

Jak silně zakořeněná je rozvrácenost jejich rodiny, můžeme vidět také na výběru partnerů obou mladých žen. Wojtek (Sebastian Pawlak), zkrachovalý muzikant, má potřebu všechno rozebírat, do všeho se míchat a schází mu takt. Ještě extrémnějším případem je pak Nor Lars, ze kterého se vyklube fetišák, zloděj a podvodník. Má s Wojtkem podobný hudební vkus i schopnost (ne)udržet finance, ale není



schopen postavit se za svou — jak časem zjistíme — bývalou ženu a nechává ji napospas rodinným výčitkám. Středobodem Larsova světa jsou zkrátka drogy.

Sympatickou, byť trochu nevýraznou postavou, je právnička Zuzana (Agata Turkot), sestřenice Moniky a Maji. Monika k ní chová zášť související s faktem, že nesnese nikoho úspěšného. Úspěch vnímá jako cosi přirozeně podlého. Také Maja chová vůči sestřenci nedůvěru a má o ní předsudky, nakonec je to ale Zuzana, která nabízí tetě svou pomoc s úklidem rozházeného domu, a která si všímá její nemoci.

Nejvíce prostoru dostává Maja. Její smutek dospěl do poslední fáze smíření. Rodina jí vyčítá, že netruchlí — Maja však svou životní tragédii přijala jako fakt a podle toho s ní nakládá. Jako ránu, která zůstane, jež se možná nezahojí, ale kterou nemůže zvrátit. Nepotřebuje prstem ukázat na viníka, potřebuje se zvednout a žít dál, byť v ní navěky zůstane vzpomínka na krásné oči novorozené holčičky, která se ve chvíli slabosti proměňuje v noční můru.

Ta ostatně patří mezi nejvýraznější scény představení. Vidíme v ní výrazný vliv filmových postupů. Hororová hudba, kouř a plastové batole se svítící hlavou vykreslují intenzitu bolesti ukryté v srdci a těle matky, která namísto náruče pochovávala své dítě v hrobě.

Výrazný light design, zvuková hudba, silné herecké talenty a vyvážená kombinace divadelních a filmových postupů daly vzniknout intenzivní inscenaci, která s odkazem na výše zmíněné sleduje rovinu osobní tragédie, vliv okolí a rodiny na ty, kterých se bezprostředně týká, ale také otázku společenského postavení ženy a téma smrti.

Na konci matka zapálila svíčku, aby spálila lékařskou zprávu, a zabalila se do dceřina kabátu, jako by se v něm snažila najít sílu pro další boj s životními útrapami. Dým stoupající z popela připomínal modlitbu vystupující vzhůru, modlitbu za nadějnější zítřky pro celou rodinu.

Jedinou vadou na kráse byla technická stránka. V některých chvílích nebyli herci vůbec slyšet a řešení nenabízely ani titulky. Díky znalosti polštiny jsem zaznamenala, že nebyly dostatečné. Doufám ale, že tento fakt divákům dojem z celku nijak nesnížil.

Pořadatelům patří dík, že *Střípky* do repertoáru DSB zařadili.

Magdalena Marie Franková,
studentka Katedry divadelních a filmových studií FF UP



STRIPTÝZ BĚLORUSKÉ ŽENSKÉ DUŠE

Rozebírat performanci s obsahem, jaký má *Sarmatia* od Paliny Dabravolské, je samo o sobě záležitostí velice performativní. Celistvé dílo se v divákových očích rozpadá do dvanácti jednotlivých střepů, svou ostrou proměnou může otřásat publikem, ale přitom dále vede souvislý odvážný monolog o politice, lásce, hrdinství, obětování se, významu rodné země a životě mimo ni, smrti, roli ženy ve společnosti a manželství...

Performance, postavená na stejnojmenné epistolární básni Marije Martysevič z roku 2018, rozkvétává pod vlivem syntézy lidového zpěvu a folklorní hudby s elektronickými melodiemi a rapováním originální básnické předlohy. Samotná básnička říká: „*Sarmatia* je příběh o tom, co se obvykle děje lidem, kteří se odvažují být jiní než všichni, kdykoli a v jakékoli zemi.“

Je důležité mimo jiné uvést kontext pojmu *Sarmatia*. Sarmati byli starověký národ, z něhož údajně pocházela šlechta Polsko-litevské unie. V období 16. až 19. století na území království dominovala ideologie sarmatismu, jejímiž hlavními zásadami bylo republikánství, aristokracie, vzdělanost a patriotismus. Tyto motivy jsou také zakotvené v předloze performance, rovněž vyplývají z výkonu Dabravolské a jejího osobního přístupu k animaci, scénografické, světelné, kostýmové a hudební složce performance. Podle slov samotné performerky je *Sarmatia* obrazem ženy-amazonky – silné, schopné, nezávislé, připravené bojovat za svoje práva a osud, a také ženy, jež dobrovolně jako voják odvážně jde do války.

Scénografické řešení může připomínat pódium z módní přehlídky, avšak již na počátku představení se dozvíme, že je to spíše svébytná cesta k oltáři, jež přibližuje a snoubí performerku s publikem a zintenzivňuje její intimní zpovídání. Konstrukce bílých šatů v podobě klece se stává ikonickým prvkem, který posiluje pocit bezvýchodného uvěznění ženy v poutech stereotypů, zoufalosti z nerespektování její osoby a komplikovanosti možnosti samostatně rozhodovat o vlastním osudu bez ohledu na lidskou společnost, politickou situaci nebo mužský názor.

Tohle „one-woman drama“ lze označit za expresivní a provokativní poetickou výpověď. Obohacuje ji zobrazení obrovské síly a vnitřní moci osobnosti ženy-Bělorusky jakožto jedince dlouhodobě utlačovaného a nedoceňovaného společností a bojujícího se strachem a nejistotami. Kromě již zmíněných opěrných bodů inscenace je klíčovým také



SARMATIA
Palina Dabravolskaja

problém vyrovnání se s nutností opustit zemi a ocitnout se v exilu. Tento motiv vychází z osobní zkušenosti Paliny Dabravolské, která musela Bělorusko opustit kvůli politickým podmínkám znemožňujícím svobodu jakékoli vlastní volby a tvůrčí práce umělce. Projekt běloruské performerky proto vznikl v rámci rezidenčního programu Grotowského divadelního institutu ve Vratislavi. *Sarmatia* stojí za vidění a prožívání už jenom proto, že se jedná o odvážný experiment, jehož velkým přínosem je proměna představy o Bělorusku a běloruské ženě, která by podle slov jedné běloruské úřednice, sloužící současnému režimu, měla raději „vařit boršč, a ne chodit po náměstích [a protestovat]“.

Natallia Skarynka,
teatroložka a Běloruska



MARYŠA (MLČÍ)

Scénář: Jakub Čermák a kol. podle hry Maryša Aloise a Viléma

Mrštíkovi, režie: Jakub Čermák, scéna: Martin Šimek,

kostýmy: Anežka Straková, hudba: Tanita Yankova

ŽENY ŽENÁM...



MARYŠA (MLČÍ)

Depresivní děti touží po penězích

V rámci festivalu Divadelní svět Brno jsem měla možnost zhlédnout představení *Maryša (mlčí)* v režii Jakuba Čermáka. Jak už nám název prozrazuje, předlohou pro Čermáka bylo snad nejznámější české psychologické drama bratří Mrštíků *Maryša*.

Věřím v neomylnost svého tvrzení, když budu konstatovat, že příběh o mladé dívce donucené ke sňatku můžeme vidět minimálně v jednom novém svébytném zpracování každou divadelní sezónu. Při takové frekvenci je jen těžké věřit tomu, že se studnice vyčerpání interpretací možností už dávno nevyprázdnila. Inscenace souboru Depresivní děti touží po penězích je důkazem, že je stále z čeho čerpat a je možné nacházet nové interpretace. Jednou je *Maryša* rázná, podruhé něžná a tentokrát mlčí. A nemlčí sama.

„Mlčenlivá žena je dar od Pána, nic nevyváží dobře vychovanou ženu.“¹ A co je přeci pro ženu víc než být dobrou manželkou. Všechny to chtějí, všechny to vědí a všechny mlčí, protože tak je to správně. Čermák nám ve svém pojetí mrštíkovské klasiky představuje právě tento ženský svět. Mnohdy stěžejní postava sedláka Lízala je v inscenaci projektována do postav pěti žen (v nichž se prolínají také postavy Lízalky a Stařenky), manželek, ale hlavně nevěst, které celé první dějství pronásledují Maryšu jako bílé přízraky zaslepeně věřící v sociální konstrukt manželství za každou cenu. Co potkalo je, musí potkat každou. Ač se *Maryša* v podání Andrey Bereckové vzpírá a utíká, jak jen může, nakonec stejně přijímá boží úděl a stává se dobře vychovanou mlčící ženou Vávry.

Vávra je v podání Petra Jeništy vykreslen jako egoistický businessman, všemi ženami milován a obdivován, jakožto ideální muž z obálky časopisu Forbes. Avšak nést tíhu mužského ideálu je nesnadný úkol, i nám Vávra nakonec odhalí veškerou svou nejistotu skrývajícím se za vyobrazení poloboha.

Druhou mužskou postavou této inscenační úpravy je Francek. Ač se může zpočátku představení zdát těžce uchopitelný a nejasný ve svém charakteru, v jeho posledním výstupu s *Maryšou* nám jasně vypoví skrze básně Antonína Sovy své stanovisko k celé situaci. On sám stojí o lásku, ale láska pošpiněná osobnostním vyhořením *Maryši* a spermatem Vávry

se mu přičí. Můžeme v něm tak na malou chvíli zahlédnout novou tvář časopisu, která si zaslouží mnohem víc než použité zboží.

Ač se skutečně po celou dobu představení mlčí, stále máme možnost některé z postav slyšet promlouvat. Mluvená řeč se však týká pouze dvou nejmladších postav, *Maryši* a *Francka*. Řeč v této inscenaci vytváří prostředek projevení vzdoru, možnost sebevyjádření a oddálení se předem připravené roli v životě. Proto také jediná promluva *Maryši* je slovo NE, jasné vyjádření negace celé situace domluveného sňatku. Avšak po svatbě s Vávrou si *Maryša* rituálně obvazuje bandáž kolem úst a jakožto poslušná žena nepromluví až do konce.

Jak jsem již zmínila, Francek nám toto poslušné ticho prolomí právě recitací básně. Ještě před samotným přednesem odvazuje *Maryše* bandáž z úst, aby také mohla promluvit, ale ta už bohužel nemůže. Francek tak poznává, že toto již není jeho *Maryša*, a nezdráhá se své stanovisko vyjádřit právě verbálně.

Inscenace *Maryša (mlčí)* nám znovu ukázala, že pojetí/přijetí/chápání pozice ženy jako lidské bytosti je/má být přirozené a zřejmé. Téma, čím vším mohou být ženy ženám a co je vlastně údělem a životním štěstím tohoto pohlaví a kdo o tom rozhoduje, není ani v nejmenším historickou záležitostí, a ještě dlouho nebude. Právě tyto otázky, ale i mnoho dalšího z ženského světa Čermák šikovně připravuje z původního textu a skrz výraznou adaptaci prezentuje. Znovu tak dokazuje, že existence pseudofeministického strašáka jménem PATRIARCHÁT může být částečně vytvořena a sycena i jeho oběťmi.

Barbora Rokytová,
studentka Katedry divadelních studií FF MU

1 Zdroj: Bible: překlad 21. století. Praha: Biblion, 2009.
ISBN 978-80-87282-00-7.



MARYŠA (MLČÍ)
Depresivní děti touží po penězích

MARYŠA JAKO ZLOMENÁ REBELKA

ROZHOVOR S REŽISÉREM JAKUBEM ČERMÁKEM
O INSCENACI MARYŠA (MLČÍ)

Na letošním festivalu se mají možnost podílet na psaní pro divadelní zpravodaj *Theatrocén* také studenti Humboldtovy univerzity v Berlíně. V tomto semestru absolvují na Ústavu slavistiky a hungarologie seminář o českém současném divadle, který vede Barbora Schnelle. Kriticky nahlížet na to, co se děje v současném českém divadle, a zároveň si vyzkoušet žurnalistickou práci je jedním z výstupů semináře. Ikonická česká klasika *Maryša* z pera bratří Mrštíků je v Německu v podstatě neznámou hrou. Přechíst text psaný moravským nářečím byl pro studující bohemistiky výzvou a bylo nutno vypomoci si sekundárními zdroji, kterých je naštěstí dost. S touto základní výbavou navštívili **Julia Anna Kantor (JK)** a **Alberto Afferni (AA)** čtvrtetní festivalové představení inscenace *Maryša (mlčí)* hostujícího souboru Depresivní děti touží po penězích v režii **Jakuba Čermáka (JČ)**. Reakce a názory obou studentů na to, co viděli, se diametrálně lišily, a tak byl režisér v následném rozhovoru, který se odehrál ihned po zhlédnutí představení ve foyeru Studia Marta, nucen reagovat na dvojí pohled na inscenaci. Přečtěte si, jak s tím naložil. Vedle Julie a Alberta se ptala také **Barbora Schnelle (BS)**.

JK Po zhlédnutí přestavení se ptám, co bylo tvým záměrem – vytvořit u diváků určitou citlivost vůči tomuto tématu, nebo je naopak traumatizovat? Mě se to určitě dotklo, ale připadalo mi, že tam nebyly žádné hranice toho, co se má ještě ukázat.

JČ Myslím, že otázkou je: Když člověk něco traumatizuje, nepřivádí ho to zároveň k nějaké citovosti a citlivosti? To jen jako obecná úvaha na začátek, kterou si já vztahuju ke svému životu. Myslím, že jsem si v životě prošel spoustou věcí, které bych si ne zvolil, kdybych mohl, ale zároveň jsem se díky nim utvořil jako člověk a jako umělec. Osobně si nemyslím – ale samozřejmě respektuju jakýkoliv další názor – že bych v té inscenaci neměl žádné hranice. Dovedu si představit, že se na jevišti dějí daleko horší věci. Pro mě se ta inscenace pohybuje v mantinelech, kdy někde skutečně natukávám nějakou oblast, která není asi typická, ale na druhou stranu mám pocit, že to dělám s dostatečnou citlivostí vůči postavám. Samozřejmě už úplně neodhadnu, jak s tím divák naloží. Někdy se setkávám s názorem, že mým záměrem je šokovat. To mi přijde skutečně nejméně smyšlenější, protože když chce někdo v současné době opravdu šokovat, dělá zcela jiné divadlo a volí jiné inscenační prostředky. Samozřejmě, někdy chci diváka překvapit, někdy s ním chci ztříst, někdy to někomu nesedne, nebo



mu to nic nedá, nebo se nudí a z toho samého představení má někdo naopak velmi hluboký zážitek. Ale to už jsou věci, které nedokážu ovlivnit.

AA Pro mě ta inscenace byla naopak opravdu skvělá. To je přesně typ divadla, který mě oslovuje. Připadalo mi zajímavé, že jsi pracoval s takovou klasikou beze slov a vlastně ji přesně interpretoval, se vším všudy. Pro mě výborně fungovalo i to napojení na současnost. Otázka zní, proč jsi ale na tuhle současnou výpověď použil víc než sto let staré dílo?

JČ Bylo tam určitě více důvodů. Chtěl jsem si hrát s existující inscenační praxí. Bavilo mě, že jsme se v rámci koncepce zbavili folkloru a vesnického prostředí. Současnost není primárně jenom o tom, jak jsou oblečení, ale i o tom, co se s nimi děje. Maryša jako postava je prostě sama o sobě strašně současná. I na tu dobu je to velmi silná hrdinka, která vzdoruje a není pasivní od samého začátku, jen ji prostě okolnosti semelou. Ten text je tak kvalitní, že se k němu postupem času musejí vracet další a další divadla. V současnosti se objevují kritické hlasy vůči dramatice, která je psána pohledem mužů středního věku o problémech, které zajímají právě jenom tyto muže. Text *Maryši* napsali sice muži, ale mám pocit – byť to někomu může připadat nedostatečné – že se jim tam podařilo vystihnout spoustu věcí i z pozice ženy. Tato rovina nás zaujala a chtěli jsme ji ještě někam posunout. Například

v závěrečné metafoře, kdy je někdo uvězněn v nešťastném vztahu, chce se svého partnera zbavit, ale trvá to tak dlouho, až mu uteče život a udělá to až velmi pozdě, ke stáří, na sklonku života, což je možná ještě tragičtější. Zároveň jsem se snažil mít obrovské pochopení pro všechny postavy, i pro Vávru, který má v textu taky svou lidskost a hloubku. Ve výsledku se ocitne ve vztahu, který je nefunkční a který ho nenaplní štěstím.

BS Proč v inscenaci chybí mužská složka otce Lízala? Tvoje Maryša je v soukolí žen, které ji do něčeho tlačí, které ji chtějí vmanipulovat do klišovitě ženského osudu, do sňatku s úspěšným mužem, kterého tam reprezentuje fotka z časopisu Forbes. Proč jsi to takto vyhotil?

JČ Je pravda, že mužská rovina zůstala pouze na úrovni trojúhelníku Maryša–Francek–Vávra. Koncentrovat to na ženský svět mi přišlo v něčem podstatné a pravdivé. Poukazuje to na to, že ženy se sebou navzájem mohou sympatizovat a podporovat se, ale zároveň mohou být také oběťmi stereotypních představ a klišé. O to víc pak tlačí někoho ze svého středu do naplnění modelu, o kterém si myslí, že je správný. V inscenaci jsou v úvodní scéně všechny ženské postavy kromě Maryši oblečeny do svatebních šatů. Svatba je také svým způsobem fetiš, ona představa, že po svatbě dojde k nějakému naplnění nebo že proběhne nutná iniciace ženy, jakési potvrzení, že získala svoje místo ve světě.



MARYŠA (MLČÍ)
Depresivní děti touží po penězích

JK Chci se zeptat ještě na postavu Maryši. Inscenace má název *Maryša (mlčí)*, ale Maryša úplně nemluví. Řekne nahlas svoje „Ne“, na zem napíše, že chce v životě lásku, i nonverbálně ukazuje, co chce a co si myslí. Chtěl jsi ukázat Maryšu jako svým způsobem rebelku?

JČ Určitě. Rebelský aspekt mi přišel nesmírně zajímavý. Proto právě tato postava vystupuje z horizontu ostatních postav. Ohledně toho podtitulu: Dá se jistě říct, že to není pasivní postava a že se ohrazuje, ale je tam jistý moment, kdy se rozhodne pro mlčení. Maryša svůj postoj sděluje, opakuje ho, dává ho najevo, ale když už je tlak tak silný a nesnesitelný, vezme si obvaz, zaváže si ústa a nakreslí si namísto úst rtěnkou smajlíka. Je to její rozhodnutí a přijímá tím úděl, na který se netěšila, po kterém netoužila, ale musí ho nějak naplnit. A my dál sledujeme to, jak se to nepodaří a Maryša to nevydrží. Ostatně málokdo dokáže žít v takto trvale nešťastném vztahu. Ale to rozhodnutí, že se podřídí, to tam je a z toho vychází i název inscenace. Zároveň je pravda, že jsem tím podtitulem chtěl naše uvedení jasně odlišit od klasické *Maryši*. Když jsme tu inscenaci chystali a byli na slyšeních ohledně grantové podpory, setkali jsme se s hodně opatrnou reakcí, s obavami, že klasiku využijeme, ale nepůjdeme po smyslu toho díla. Já mám ale naopak pocit, že smysl toho díla naplňujeme a že jsme v řadě aspektů neuvěřitelně věrní původnímu záměru bratří Mrštíků.



MARYŠA (MLČÍ)
Depresivní děti touží po penězích

AA Mě ta inscenace strašně zasáhla, proto je pro mě těžké o tom hned mluvit, pořád to ve mně ještě pracuje. Případlo mi tam všechno přesné, i scénografie, i to, jak se herci pohybovali po scéně. Jak vlastně pracuješ s hereckým souborem? Vychází to z nějakých hereckých improvizací, nebo naopak dáváš přesné pokyny? Jakým způsobem formuješ tvar inscenace?

JČ Teď už má inscenace pevně daný tvar, kde improvizace nemá místo. V průběhu tvůrčího procesu ale improvizace samozřejmě hraje roli. Měl jsem bodový scénář, který vycházel z dramatu, ale spoustu věcí tam vnesli herečky a herci. Já sám mám největší radost z nápadů, které jsou na jevišti a na něž jsem nepřišel já. Když někdo přijde s nápadem nebo řešením, tak mě to těší, o tom je celá skupinová práce na divadle a to ten tvar posouvá někam ještě za můj osobní horizont, dál, než kde jsem si to byl já sám schopen představit.

BS Tvoje Maryša je relativně temnou zprávou o tom, jakým způsobem funguje ženské společenství a ženská solidarita v naší společnosti. Kam se tedy vyvíjíme po všech těch desetiletích feministické kritiky společnosti, když nám Maryša, která stráví život ve vztahu, do kterého byla vmani-pulována, připadá pořád aktuálnější? Máme podle tebe naději, že ženský úděl bude možno uchopit nějak jinak? A co na to divadlo?

JČ Já si myslím, že je tady spousta jiných látek a dramát, která to zase jinak uchopují a přitom opět nelakují skutečnost na růžovo. Maryša bude ale aktuální, dokud se společnost bude podřizovat stereotypům. Já sám mám

na druhou stranu velké pochopení pro stereotypy, a tedy pro látku té hry, sám po řadě stereotypů taky toužím, ať už vlivem výchovy nebo různých rozhodnutí. Mám třeba představu o tom, že partner mě má ochraňovat, že má fungovat tak či tak, a vychází to od pohádkových archetypů přes to, co jsem okoukal doma až třeba po to, co mi vyhovuje v nějaké citové rovině. Zároveň je jasné, že každé rozdělení rolí s sebou vždycky přináší nějakou možnost patologie.

Jako divadelník mám teď ale takové ženské období, protože jsem se zabýval ženskými hrdinkami Boženy Němcové v Jihlavě v inscenaci *Tajemství, šílenství, podivnost, láska*. Tam vidíme sílu ženských vztahů a vzájemnou ženskou podporu, ale i různé potíže a křehkost těch vztahů. Když jsem dělal imerzivní divadlo *Happy end v hotelu Chateau Switzerland*, které bylo o smrti, měl jsem tam výlučně ženské obsazení. Dohromady tam bylo čtyřicet žen, takže jsem se i trochu obával, že to zkoušení bude specifická výzva, ale byla to skvělá zkušenost, všechny herečky se navzájem podporovaly, oceňovaly, byly velmi tvůrčí a byla to velmi radostná práce. Během prázdnin bych chtěl začít pracovat na projektu, který zatím nemá úplně přesné kontury, ale chtěli bychom reagovat na to, co se dnes v Evropě děje. S ukrajinskými herečkami, které u nás získaly dočasné útočiště, bych chtěl dělat Euripidovy *Trójanky*. Těším se, že se tam taky podíváme na ženské téma s větší nadějí.

Rozhovor vedli Julia Anna Kantor, Alberto Afferni, studenti Ústavu slavistiky a hungarologie Humboldtovy univerzity v Berlíně a Barbora Schnelle, teatroložka a pedagožka



OBNAŽUJE VŠE, ČO NEZMIZÍ, ALE MŮŽE BÝT PŘIJATO



Křeslo potažené růžovou látkou a za ním konstrukce zpětných zrcátek vytváří prostor pro jednu ženu, jež v něm obnažuje svou zranitelnost. Vše se děje před vnějšími pozorovateli podobnými těm, kteří ji častovali poznámkami o tom, jaká by měla být. Toto je skromnou a funkční podstatou inscenace *Sádlo*, která vychází ze stejnojmenné podcastové série o vztahu k vlastnímu tělu a naplňování cizích očekávání.

Zkoušena pohledy a přistihována odrazy ve zpětných zrcátkách odhaluje Ridina Ahmedová, autorka podcastu i inscenace, pocit bezvýchodnosti. Skrývat se za oblečením, ale i pod ním, zastřít se pozlátkem, dát tím příležitost na chvíli zapomenout na vlastní bezútěšnost uvnitř těla, které však zakrytím nezmizí. Podstata představení tkví totiž ve smýšlení o sobě samé. Ve strmé i vrtkavé cestě k sebepřijetí, které je neustále podrobované vnějším ohledáváním a hodnocením, jež zaznívá nekompromisně a mnohdy je zbytečné. I přesto jej dokáže přehlušit souznění s vlastní tělesností. Je spolehlivé, či pouze prchlivě útěšné?

Souzvuk lze naladit, když tělem prochází ten správný rytmus zprostředkovaný dopadem dlaní na kůži. V inscenaci ho doplňuje harmonie hlasu. Smíření se s realitou a seznámení se se zákoutími vlastního těla, které autorka ve vši intimnosti zpodobňuje za pomoci svítilny, jejíž kužel světla nechává po těle putovat. Brzy však soulad opět naruší neklid a nejistota. Existuje vůbec definitivní bod sebepřijetí? Jeho naplňování je o cílevědomé práci, která vyžaduje sílu, a co chvíli ji zmaří duševní únava. Vně je pouze hmota. V ní však sídlí duše, která si žádá stejného respektu bez ohledu na vnější tvar.

Aktérka nevstupuje do inscenace slovy. Volí raději hudbu, která jí je vzhledem k povolání zpěvačky blízká. Navíc je hudba svou abstrakcí ideální k vzbuzování a zpodobňování emocí. Inscenace však nezůstává beze slov. Z reproduktorů do ní vstupují nahrávky zkušeností žen z podcastové série. Ridina Ahmedová se tak nesnaží opanovat jeviště sama, ale sloužit skrze své tělo těm, kterým tíživé téma nespokojenosti uvnitř lidské hmoty neustále zasahuje do života. Především skrze poznámky jejich blízkého okolí.



SÁDLO
Ridina Ahmedová

Přijetí. Tam vede namáhavá cesta jedince. Mohlo by přehlušit odsudky, které šlehaří jako údery biče. *Sádlo* nevybízí k bezbřehé pozitivitě. Nenuť na potkání lichotit slovy písně Joea Cockera *You are so beautiful*, která inscenaci uvozuje. Přichází s pobídkou k dotyku. Ten, jakkoli je tělesný, generuje dobrovolné spojení nad rámec fyzická. Děje se tak přímou výzvou aktérky, která vybízí diváky, aby na její holou kůži nanесли taky trochu třpytek, kterými se sama pokoušela zahalit. A tak ačkoli gesto dává možnost divákům na těle cizího člověka realizovat jejich představy o tom, jaké by mělo být, přichází s novou příležitostí. Dotyk dovoluje přijetí člověka jako něčeho komplexnějšího, než je jen sádlo, kosti a hmota. Hmotu je však tak snadné odsoudit.

Kristýna Motyčáková,
studentka Zvukového designu a multimediální
technologie FF MU

PÝCHA A PŘEDSUDEK TROCHU JINAK

Inscenace *Pýcha a předsudek* Městského divadla Zlín podle stejnojmenného románu Jane Austenové začíná rozhovorem Virginie Woolfové se dvěma známými spisovateli a kritiky díla Jane Austenové, s Charlotte Brontëovou a Markem Twainem, který dává od začátku rozhovoru jasně najevo, že ho daný román vůbec nezajímá, a žádného pozitivního komentáře se od něj nedočkáme. Mark Twain je tak vtipnou nápodobou protivného pana Darcyho.

Dramatizace, která se soustředila především na příběhy nejmladší a nejstarší dcery z rodiny Bennetových, trochu opomíjela hlavní postavu Elizabeth Bennetové. Ta se v románu snaží najít cestu k panu Darcymu, který je podle ní namyšlený, pyšný a plný předsudků. Dramatizace se rozvíjení jejich vztahu prakticky vůbec nedotkla a raději se věnovala skandálnímu útěku patnáctileté Elizabethiny sestry s důstojníkem Wickhamem. Nadměrná sexualizace této postavy se stala vděčným středem pozornosti. I když hlavní postavou měla

zřejmě zůstat Elizabeth, neměla postava logický vývoj, a její příběh se proto zadrhl.

Jiná perspektiva nicméně dodala příběhu svěží závan, který po tolika letech, kdy byl zaprášenou povinnou četbou, určitě potřeboval.

Eliška Šafářová,
žákyně 9. třídy ZŠ



PÝCHA A PŘEDSUDEK
Městské divadlo Zlín





SPOLEČNOST S RUČENÍM OMEZENÝM



Jevištní adaptace hry *Vassa Železnovová* od ruského spisovatele a dramatika Maxima Gorkého, kterou divákovi nabízí režisér Jan Frič, je brilantně provedeným divadelním experimentem.



VASSA ŽELEZNOVÁ
Národní divadlo

Režisér od první chvíle připoutá diváka k dění na jevišti, jež je umístěno hranou k hledišti v podobě poloprázdné šedé kanceláře nebo skladu vyrobené z materiálů od firmy Wassa, s. r. o. Jan Frič útočí na publikum zápalnou směsí sestávající z nekompromisně rychlého rytmického vyprávění a jednání, opakujících se konkrétních gest a frází, jež se pro každou postavu stávají stylisticky ozvláštňujícími klišé, a z velmi výrazných kostýmů výmluvně vypovídajících o vnitřní podstatě všech přítomných. Postavy mluví sice po většinu času na sebe navzájem, ale ve skutečnosti hovoří především do publika; nedívají se jeden na druhého, jako kdyby si byli zcela lhostejní, zahánějí se navzájem do kouta při každé příležitosti a ze zjištěných důvodů čekají na smrt otce rodiny.

Vassa je excelentním výkonem Zuzany Stivínové — ostrá byznys woman s robotickou přichutí a úplnou absencí empatie. Občas se mimicky pokouší o úsměv či vyjádření nějaké emoce, je ale patrné, že chladné vztahy panují i mezi ní a jejími dětmi. Jedinou nadějí Vassy je její nejstarší dcera Anna (další vynikající výkon Pavly Beretové), která se vrátila ze zahraničí ve vyzývavém červeném kostýmu krásně symbolizujícím její neomezenou sebejistotu a moc. Svým objevením Anna promění průběh událostí, zvýší napětí mezi postavami, aniž by příliš mluvila — stačí jen její pronikavý pohled, lhostejný výraz obličeje a zvláštní zpomalená chůze.

V jediném přelomovém momentě po začátku druhé části představení, zdůrazněné náhlou změnou rytmu a kostýmů

postav, se děj na chvíli úplně zastaví. Po smrti Vassina manžela, která se oslavuje velice dynamickou party, se rodina sejde u velkého stolu. Postavy nemají už nic na práci a k řešení, pouze popíjejí kávu a nehybně hledí do prázdna. Tato velmi zdoluhavá scéna působí na některé lidi do takové míry absurdně a nereálně, že ji vnímají jako konec představení a vyvolá nevhodný potlesk. Postavy přesto dál klidně a bez emocí hledí do publika, dokud někdo z nich nakonec nekonsultuje, jaká je tady nuda. Zdá se, že vedle finanční otázky je to další důvod, který přiměje členy rodiny ke krutému vysvo-
bozujícímu kroku, k vraždě Vassy.

Není divu, že *Vassa Železnovová* v režii Jana Friče z Národního divadla byla v roce 2022 oceněna Cenou divadelní kritiky jako inscenace roku. Jde o osvěžující, velmi originální inscenaci, která se sotva něčemu podobá. Současně je to trochu překvapivé. Tato umělecká koncepce rozhodně není pro každého diváka, jelikož takový provokativní způsob pojetí dramatického textu nemusí vyhovovat každému a vyžaduje od člověka empatický přístup a ochotu být otevřený odvážnému experimentování.

Natallia Skarynka,
teatroložka

VĚTŠINOU SI NEMYSLÍM NIC O NIČEM...



Statistika říká, že většina lidí při četbě knih přeskakuje prology. Prologu festivalu Divadelní svět Brno by ale měla být věnována velká pozornost. Dne 20. května 2022 se v jeho rámci odehrála v Industri inscenace olomouckého Divadla na cucky *Zkáza totálního myšlení*, která by si dle mého názoru zasloužila být zařazena do hlavní stati festivalu. Režisérka Júlia Rázusová se při tvorbě inscenace inspirovala rozhovory s Marguerite Durasovou zaznamenanými v díle *Hmatatelný život* v překladu Anny Kareninové.



ZKÁZA TOTÁLNÍHO MYŠLENÍ
Divadlo na cucky

Inscenace je plná ženských otázek. Otázky jsou subjektivní a velmi radikální na obě strany, rámované pojmy emancipace i útlaku. Odpověďmi na dané otázky si skládáme negativní i pozitivní obrazy ženy ve společnosti. Na diváka doléhá změt nejrůznějších myšlenek (intimních i vulgárních), návštěvník představení se topí v balastu informací a břeh je kdoví kde. Tento organizovaný chaos vyjadřuje diverzitu názorů na několik společenských témat např. alkoholismus, mateřství, role muže, homosexualita heterosexuálů atd. Všechny otázky, myšlenky, statistiky i odpovědi mají velmi poetické a někdy dokonce až filozofické vyznění.

Na scéně jsou celkem tři herci: Táňa Malíková, Natalie Golovchenko a Zdeněk Lambor. Na počátku představení bychom si mohli myslet, že půjde o téma nadvlády žen nad muži, ale v průběhu zjišťujeme, že se Júlia Rázusová snaží mezi ženami a muži spíše najít spojitost, snaží se zbavit nás onoho nekonečného škatulkování. Polaritu muž–žena rozbíjí už ze začátku kostýmy – všichni herci mají jednu část kostýmu růžovou. V průběhu inscenace se propojení mužských a ženských složek dokresluje ještě v mnoha situacích, např. všichni herci se vystřídají na podpatcích, mění se nebo spíše se střídá jejich dominance (chvilu má navrch muž, jindy žena),



ZKÁZA TOTÁLNÍHO MYŠLENÍ
Divadlo na cucky

není jednoznačně dáno, kdo je ovládaný a kdo ovládá. Postavy bourají konvence zažitých stereotypů (muž je lovec, žena je v kuchyni). Název *Zkáza totálního myšlení* je proto velmi přesný. Objevuje se totiž v jediné vícekrát opakované replice: „Většinou si nemyslím nic o ničem, vyjma sociální nespravedlivosti. Nemám v sobě ani kousek totálního myšlení – něčeho, co by platilo navždy.“ Postavy se tak staví proti společenským stereotypům a dogmatům – nic neplatí navždy, svět se hýbe, posouvá občas i couvá, stejně jako lidi.

Herci díky vzájemné souhře nepůsobí jako tři odlišné postavy, tři odlišní lidé, ale jako tři stránky jednoho člověka. Každá žena má v sobě kus muže a každý muž má v sobě kus ženy. Někdy jsou lidské polohy hysterické, jindy smutné, zábavné, svůdné, hravé, dětské, zlé atd.; všechny tyto lidské stránky dokázali herci rozehrát a variovat je. Je třeba upozornit na herecký výkon Táni Malíkové, která dokázala z rychlé mluvy hysterické matky se slezským nářečím přejít ladně a nenuceně do úsporného intimního vyjadřování čistě anonymní osoby.

Jednou z nejdominantnějších složek inscenace je scénografie Markéty Plaché. Je velmi minimalistická a prázdná stejně jako lidi. Je na ní pouze železná čtvercová asi půl metru vysoká konstrukce, která je potažena molitanem. Na povrchu jsou výřezy, kterými herci z konstrukce vylézají a dostávají se na její povrch, nebo jimi prostrkují různé předměty. Díky multifunkčnímu pojetí scény se konstrukce jednou proměňuje v pračku, jindy skrze ni herci protahují šál, je naplno rozehrávána a oživuje tak celou inscenaci. V první čtvrtině představení je odkryta látka, která nám bránila nakouknout pod konstrukci a my můžeme vidět, jak těžké je pro herce pohybovat se v tak stísněném prostoru. Na konci inscenace si herci sedají k divákům a na molitanový povrch se promítnou retrospektivně všechny světelné efekty, které byly použity. Touto pomyslnou rekapitulací potom celá inscenace končí.

Inscenace byla i interaktivní, což pro diváky může být velice atraktivní koncept. U vchodu jeden z diváků dostal tablet s (tuším) dvanácti skladbami a stal se tak DJ celé inscenace. Hudba byla zvukařem vždy doladěna tak, aby se hodila do odehrávaných replik, a výběr skladeb zároveň nikdy výrazně neovlivnil rytmus a tempo inscenace. Hudební volby se nepromítají ani v herectví (herci kvůli hudbě nezpomalí ani nezrychlí), proto bych si tento koncept dovolila označit za postradatelný.

Zkáza totálního myšlení je melodická nádhera, „báseň“, která dojíká i rozesmívá. Nutí nás zamyslet se. Postavy se v této záplavě myšlenek vrhají do neznáma a nutí diváka „myslet si“. To mi dnes přijde aktuální a velmi důležité, protože nám v našich životech občas stereotyp vyhovuje. Raději se smějeme a tleskáme tomu, čemu plácají ostatní. Stačí nám srozumitelná lacinost. Rezignujeme a uvědomujeme si, že si v tom přehlceném světě už tak nějak nemyslíme nic o ničem. Inscenace *Zkáza totálního myšlení* apeluje na diváky, aby nebyli lhostejní, aby měli názor. A to má smysl!

Amálie Dvořáková,
studentka Katedry divadelních studií FF MU



divadlo je...

tanec

Tanec k nám od pradávna mluví zcela svébytným jazykem. Nevyžaduje titulky ani tzv. „diváckou poučenost“. Vypráví o světě skrze tělo, které dokáže promlouvat přes jemná gesta i mrazivé artistické výkony a umí v nás probouzet velké emoce. Letošní taneční linie akcentovala to, co právě fyzicky zažíváme. Absurdně groteskní svět kafovského stříhu (*Proměna*), kde se v jakémsi nekonečném běhu (*Runners*) pokoušíme najít svůj nový domov (*Azyl*) či únik (*Ostrov!*), abychom se třeba nakonec stali alespoň stromy ve městě (*Woods*).



AZYL
Kibbutz Contemporary Dance Company



PROMĚNA
DEKKADANCERS

DIVADELNÍ SVĚT BRNO V POHYBU

REFLEXE TANEČNĚ-POHYBOVÉ LINKY

Divadelní svět Brno 2022 máme za sebou a byla to opravdová jízda! Po dobu šesti dní jsme mohli navštěvovat prostory brněnských divadel, kam se sjely divadelní soubory z celé České republiky, ale i zahraničí. Program od prvního dne praskal ve švech a bylo možné si vybrat z neuvěřitelné škály uměleckých zážitků. Pokud se nejednalo o předem vyprodané představení, mohl se člověk ráno zamyslet, na co má zrovna chuť: „Bude to dnes klasická činohra, nebo nějaký site-specific? Anebo půjdu na tanec?“ Festival byl, co se týče programu, opravdu hutný a byl rozdělen do několika tematických linek. Z čeho jsme se mohli těšit v rámci té tanečně pohybové?

První den začal velkolepě, protože jsme mohli na jevišti Mahenova divadla vidět izraelský Kibbutz Contemporary Dance Company (KCDC), očekávaný „highlight“ festivalu. Soubor v čele s uměleckým šéfem a světově uznávaným choreografem Ramim Be’erem měl s inscenací *Azyl* na festival namířeno už dvakrát, bohužel se to kvůli situaci spojené s pandemií ani jednou nepodařilo. *Azyl* přijel až na letošní DSB a o to víc byla inscenace pro diváky dnešního světa aktuální. Inscenace se totiž zabývá ožehavými tématy, jako jsou postavení uprchlíků, osudy žadatelů o azyl a imigrace. Choreograf Rami Be’er, jakožto člen židovské rodiny přeživší holocaust, vycházel při její tvorbě z vlastních zkušeností. *Azyl* se od první chvíle vyznačoval synchronizovanou choreografií plnou tělesného napětí spoluprožívajících těl na jevišti. Tanečníci na sebe byli zřetelně napojeni. A to jak svými pohyby, které byly naprosto sladěné, tak svým dechem. Všichni dýkali společně, stejně. Jako by si dechem udávali impulzy a rytmus svého těla. Společný dech tanečníků asocioval choreografie Anny Teresy De Keersmaeker, např. její notoricky známou *Rosas danst Rosas*, při které si tanečnice udávají rytmus pohybu stejným způsobem. Sjednocený dech pak vedl ke zmíněné synchronizaci pohybu v rámci choreografie. Rami Be’er v inscenaci pracuje s vlastními asociacemi a prostor pro diváckou recepci a interpretaci nechává otevřený. I když bylo téma inscenace jasně vytyčeno, nebylo předáno tradičním „příběhovým“ způsobem, jako jsme zvyklí např. u klasického baletu. Bylo zprostředkováno skrze silné emoce a náladu konkrétních scén, na jejichž základě jsem byla schopna odvodit hlavní myšlenku choreografie. V některých případech tanečníci asociovali svými pohyby např. situaci války tak, že jejich gesta naznačovala válečné zbraně. V jiných momentech se tanečníci stávali součástí

jakéhosi „terénního výcviku“, kdy jim do zad zněly hlasité povely z ampliónu opakující rychle za sebou čísla a rozkazy. Díky volnosti a otevřenosti choreografie bylo však možné na chvíli přestat přemýšlet a jenom si užívat dokonale vypracovaná těla, jejich profesionální pohyb a bezchybnou techniku. Tanečníci prováděli každý úkon s až mrazivou přesností. Během představení bylo možné sledovat detailní pohyby, které procházely celým tělem – od pat, přes nohy, střed těla, rameny, pažemi až do samotných konečků prstů. Takové maličkosti, avšak podstatné a neopomenutelné, bylo vidět až z páté řady Mahenova divadla. Členové KCDC zajistili neopakovatelný zážitek, ne však vyzněním inscenace, ale svým perfektním provedením, které se na české scéně jen tak nevidí.

Opakem *Azylu* byla inscenace *Proměna* od tanečního souboru DEKKADANCERS, který se rozhodl nevyužít asociativního a volného charakteru tance a vydal se cestou popisu a přímočarého vyprávění. Kafkova *Proměna* stále láká mnoho umělců. Nabízí totiž zajímavý, nedourčený materiál ke zpracování, což zcela jistě nalákalo i členy DEKKADANCERS společně s režisérem Štěpánem Benyovským. Kdo *Proměnu* nečetl, a přesto se vydal na představení, neměl velký problém s pochopením příběhu, protože během představení zazníval známý hlas Jiřího Lábusa komentující dění na jevišti. Hlavní postava Řehoř Samsa (Ondřej Vinklát) si na začátku vymezil svoje teritorium tím, že na podlahu nalepil pruhy bílé lepicí pásky. Jinak byl hrací prostor prázdný, jen v rohu se krčila bílá postel. Po dlouhé „předehře“, kdy Samsa konečně dotvořil mobiliář svého příbytku, uleh do postele, aby druhý den mohl vstát do práce. V noci však prožil peklo a proměnil se v jakési nepřírozené zvíře. To bylo znázorněno kromě Ondřeje Vinkláta pěti dalšími tanečníky, kteří byli oblečeni v černém a tvořili

„krovky“ monstra. Tato kompozice nabízela velké spektrum možností, jakým se zvíře mohlo projevovat. Černí ninjové následovali Řehoře jako stín, kam se hnul on, hnuli se také. Monstrum díky četnosti krovek působilo živě, hrozivě a mohlo se rozprostřít do celého prostoru. Krovky se mu vlnily, stáhovaly, rozpínaly a přeskupovaly. Do toho zaznívala hororová hudba, která dotvářela situaci proměny. K černým ninjům tvořila protipól Samsova bílá rodinka působící jako ze žurnálu. Bílí lidé přitahovali na jeviště dokonalost sama a plní starostí se zajímali o to, proč Samsa nevstal do práce. Před námi se rozlila černo-bílá groteska, která však byla vtipná jen chvíli. Po čase se okoukala a začala nudit. V průběhu inscenace se opakovaly choreografické části, vtípky i známé taneční melodie první poloviny 20. století. Nepomohl ani doprovodný komentář. Tanečně se inscenace pohybovala někde mezi klasickým baletem, jazzovým vystoupením a pantomimicko-pohybovou etudou, což někdy působilo zmatečně, stejně jako příběh, který se DEKKADANCERS rozhodli vyprávět. Diametrálně se změnilo vyznění Kafkovy *Proměny*. Řehoř se rozhodl opustit rodinu a vyskočil z okna (kde je mu konec, netušíme) a rodiče si užívali piknik se svou dospívající dcerou, na kterou mlsně pohlížel její otec. Je velká škoda, že si členové souboru nevybrali jednodušší směr, ať už z hlediska zpracování samotné předlohy nebo tanečně-pohybového slovníku. *Proměna* byla ukázkou, jak vypadá odvyprávění příběhu tancem, ale bez využití jeho nekonečně svobodného potenciálu.

Další inscenace, která byla v rámci DSB 2022 k vidění, byla tak trochu kouzelná, obzvlášť pro nejmenší diváky. I já jsem se těšila, že konečně uvidím *Laternu magiku* v režii Radima Vizváryho. *Zázrak (s)tvoření* byl navíc zázrakem tvoření. V centru pozornosti byl Kluk (Matěj Petrák), který zápasil s nudou. Zaujala ho však role papíru, se kterou si začal nenápadně pohrávat. Ještě ani nedošlo na žádná kouzla a dětské publikum již bylo nadšené. Kluk začal papír napínat, trhat, převalovat roli z jednoho konce jeviště na druhý a přemýšlet, co všechno se z něj dá vyrobit. A pak se začaly dít věci. Využití černého divadla bylo chytrým krokem, jak přitáhnout veškerou dětskou pozornost. Role papíru se vznášela prostorem a z publika zaznívalo „Mami, jak to, že to lítá? Já chci taky!“ Iluzi nenarušily ani světlé tenisky, které sem tam problikávaly temnotou. Hrdina se ponořil do své fantazie. Co všechno se dá vyrobit z papíru? S tím mu byli připraveni pomoci Papíroví lidé, legrační človičci celí v bílém, kteří zaskvěcovali Kluka do papírových tajemství. Papír může být úplně vším. Může to být deštník, naducaná peřina, která zahřeje, když venku sněží papírový sníh. Může to být džungle plná exotických zvířat, třeba gorily, která spěšně přiskákala ke Klukovi a ten se snažil přesně napodobit její pohyby. Šlo mu to lépe než samotné gorile. *Laterna magika* by v sobě měla spájet multimediální projekci společně s hrou živých herců. *Zázrak (s)tvoření* s projekční plochou základně pracoval, ale plně nerozvinul její potenciál. K interakci herců s projekcí došlo za celou dobu vlastně jen dvakrát, když tanečníci vyhazovali papírovou sněhovou kouli proti ploše a později po ní „pochodovala“ animovaná papírová zvířata. Přesto inscenace



ŠKATULENÍ
PONEC – divadlo pro tanec

nabídla celou škálu překvapení pro malého diváka, jako např. již zmíněné černé divadlo nebo třeba akrobatické kousky tanečníků (salta, přemety, stoj ve dvojici na ramenou apod.). Tato poetická pohádka přinesla kouzelnou náladu a úsměv na tváři snad všem, i dospělému doprovodu ratolestí. Na závěr byly děti vybídnuty, aby si také vyrobily něco z papíru. Tak se propojila fikce s realitou a děti se staly součástí papírové hry.

Na *Laternu magiku* plynule navázalo *Škatulení* od divadla PONEC. Tato inscenace byla trochu na principu hry „škatulata, škatulata, hýbejte se!“, jen zde si bylo vřdycky kam sednout. I tady byl v hlavní roli papír, ve fantastický svět se tu měnily papírové krabice. *Škatulení* můžeme nazvat interaktivní taneční hrou, jež vznikla z iniciativy Mirky Eliášové. Než jsme vešli do sálu, byli jsme vybídnuti k tomu, abychom se stali součástí představení (zvláště malí diváci, ale mohli se zapojit i rodiče). Dětský divák se rozdělil na dva tábory: na ty, co se okamžitě vrhli s chutí do hry, a na ty, co racionálně a logicky vyčkávali v „bezpečí hlediště“, aby zhodnotili situaci, a pak se teprve rozhodli, jestli se zúčastnit chtějí (což byl velmi promyšlený tah). Jazmína Piktová, Veronika Šimková a Romana Packová hned ze začátku šetrně a něžně nabízejí dětem, aby se s nimi zapojily do hry. Děti vstupovaly na jeviště plné o sebe opřených papírových krabic, do kterých hned vzápětí „šťouchl“ hudebník a krabice se sesypaly jako domino. Začalo další dobrodružství. Tanečnice stavěly na základních, každodenních pohybech, jako je např. rychlá chůze, běh, skok do výšky, dřep apod. Děti si tak nemusely dělat hlavu s tím, že nezvládnou složité taneční kreace, a mohly si prostě užít dovádění s „novými kamarády“ a papírovými krabicemi. Tato interaktivní inscenace zanechávala velký prostor

pro diváckou imaginaci, nebyla jednoznačná a nechávala malé diváky, aby si vytvořili na situaci vlastní názor a rozvíjeli svoji fantazii. V jeden okamžik se pomocí světelných reflektorů rozlily do prostoru výrazné barvy připomínající krasohled. Nebylo důležité, co měla daná scéna znázorňovat, protože děti byly naprosto uchváceny magií barev, která se rozprostírala nejen v celém prostoru jeviště, ale i na jejich těle. Dál jsme nahlédli do kouzelného lesa, vytvořeného zvuky přírody a projekcí stromů na krabicích, nebo jsme si mohli zaskotačit na panelákovém sídlišti mezi domy. Byla to roztomilá a příjemná podívaná. A myslím, že s dobrým pocitem neodcházely jen děti, ale i rodiče, kteří si z inscenace odnesli návod na to, jak zabavit svoje nejmilejší. Žádné Barbie od Mattela nebo autíčka Hot Wheels, ale obyčejné krabice.

Cestou ze Škatulení měl divák možnost projít Amazonským pralesem, který na malý okamžik vyrostl uprostřed betonové džungle na České u Jošta. Performeré z Brazílie, Portugalska a Slovinska, pod záštitou Tance Praha, vybízeli, abychom se stali „stromem uprostřed města“. Po absolvování workshopu se mohl každý stát součástí performance Woods, která nabádala k dialogu o současné společnosti a klimatických změnách. Z barevných květovaných šatů, které naprosto skrývaly identitu účastníků, se postupně zvedaly nohy. Performeré pomocí stoje na hlavě vytvořili lidský les. Stromy postupně rostly a zase padaly. Je to přirozený koloběh života? Jaký smysl má kupovat si produkt, za který organizace, pro náš lepší pocit, vysadí tři stromy, když se pak po cestě domů stavíme do „mekáče pro cheese“ a podpoříme někoho, kdo se podílí na masivním kácení deštných pralesů? Vizuálně–pohybová instalace vzbudila velký zájem nejen u studentů Katedry divadelních studií z Brna, kteří po skončení oficiálního programu na dvoře Provázku o performanci vášnivě debatovali.

Pokud jste nezabloudili v lese nebo jste se neponořili do debaty ohledně klimatických změn a dalších problémů současného světa, mohli jste dojít až do Městského divadla, kde čekal Cirk La Putyka se svými *Runners*. Směr, jakým se vydal Rostislav Novák ml. a Vít Nezval v této inscenaci, naprosto odrážel jeden z hlavních problémů dnešní doby, totiž neustálé zrychlování, potřebu pracovat efektivněji a stihnout vše v co nejkratším čase. „Musíme běžet, protože nemáme čas.“ A tak stejně jako my běžíme v životě čím dál rychleji a svůj život zapomínáme především žít, běželi Jakub Slovák, Sabina Bočková, Marc Brilliant a Dora Sulženko Hoštová po velkém běžícím páse, který byl dominantou celé inscenace. Místy se až tajil dech, co všechno byli tanečníci schopni na páse provádět a rozhodně bylo namístě obdivovat jejich fyzickou výdrž a perfektní techniku, jíž disponovali. Na běžné činnosti, které jsou naší každodenní rutinou, jako např. čištění zubů, líčení, čtení novin apod., už není čas. Zanedbáváme je. Nedopřejeme si chvíli zpomalení, zastavení, abychom si začali vážit běžných věcí. Tanečníci tyto činnosti znázorňovali pořád dokola na páse, který se pohyboval stále rychleji. V závěru už performeré ani nestihli rozevřít noviny nebo si dát do pusy zubní kartáček. Rovnou se ocitli na druhé straně pásu, kde vypadli do měkké zíněnky. Inscenace odráží dnešní uspěchanou dobu, nemožnost se na chvíli zastavit, jen tak se nadechnout a vnímat přítomnost takovou, jaká je. Stále hledíme do budoucnosti, potřebujeme být lepší, rychlejší, efektivnější, pracovitější. Zkrátka život jede jako na běžícím páse. Jsme pořád v pohybu.

Soubor Burki&com celou pohybově–taneční linku jedinečně zakončil. V choreografickém a režijním zpracování Jany Burkiewiczové nás inscenace přenesla na mystický *Ostrov!*. Byli jsme uvedeni do jakési meditace, kdy hlas z nahrávky postupně počítal od jedné do deseti. Nabádal nás k tomu, abychom se mentálně postupně uvolnili, uvědomili

si tíhu svého těla a byli přítomni teď a tady. Po napočítání do deseti jsme se ocitli na Ostrově. Probudili jsme se na tajuplném místě, kde kolem nás pobíhali performeré jako divá zvířata. Nebyla to však zvířata, která dobře známe. Jednalo se spíš o nový, inovativní druh. Jedna z performerek se objevila uprostřed Ostrova sama a zkoumala možnosti a dispozice svého vlastního těla – v neuvěřitelné mrštnosti a pružnosti si dávala nohy za hlavu, dokázala svoje tělo ohnout až do nelidských pozic, takže evokovala jakéhosi neznámého, podivuhodného plaza. Elevace, která se nacházela kolem Ostrova, umožňovala performerům, aby pod ní rychle mizeli, podlézali ji a pohybovali se mezi diváky, se kterými často interagovali jako s dalšími tvory Ostrova. Z divých zvířat se však stávali domestikovaní mazlíčci (z jednoho performerera se tak stal poslušný, vycvičený psík). Burki&com neotřelým způsobem odkrývají environmentální problémy a závěrečnou písní, interpretovanou Adamem Pavlovičinem, vybízí k osobnímu zpytování a zamyšlení se nad budoucností naší planety.

Tanečně–pohybová linka letošního DSB rozhodně nenubila a nabídla různorodý a komplexní program. Mohli jsme zažít jedinečnou energii, kterou jsou schopny předat pouze těla v pohybu. Byli jsme svědky profesionálních tanečních výkonů, dokonalé techniky, inovativních tanečních kousků a rozmanitých témat. Program byl sestaven tak, aby si každý přišel na své, a to i ti nejmenší, kteří mohli zažít neuvěřitelné papírové dobrodružství nebo si postavit věž z krabic. Starší diváci zase měli možnost nahlédnout trochu z jiné stránky závažná témata, jako jsou klimatická a environmentální krize, problémy dnešní společnosti, neustále zrychlující doba nebo problém imigrace a uprchlíků. To však neznamená, že by nebyl čas na odpočinek. Kouzlo tanečních představení tkví v tom, že je možné se oprostit od hledání složitých významů a jednoduše si užívat samotný pohyb. Jsem zvědavá, čím nás festival překvapí příští rok. Letošní ročník nastavil latku velmi vysoko a nebude lehké ji překonat.

Klára Melišíková,
studentka Katedry divadelních studií FF MU,
tanečnice a choreografka



SPOLEČNĚ DÝCHAT A TVOŘIT

Rozhovor s tanečníkem Michalem Vachem
nejen o inscenaci Azyl z Kibbutz Contemporary
Dance Company



AZYL
Kibbutz Contemporary Dance Company

Kibbutz Contemporary Dance Company (KCDC) je světoznámý izraelský taneční soubor, který v roce 1970 založila tanečnice a choreografka Yehudit Aronová. V roce 1980 se k souboru připojil uznávaný choreograf Rami Be'er, jenž se stal od roku 1996 uměleckým šéfem souboru. Kromě hlavního souboru existuje i Kibbutz Contemporary Dance Company 2, který vystupuje převážně před mladým publikem — tančí pro mladé publikum. Jejich sídlem a domovem je International Dance Village v kibucu Ga'aton v západní Galileji v severním Izraeli, jež slouží jako centrum divadelního umění a tance pro tanečníky a studenty z celého světa.

Michal Vach se narodil v roce 2000 v České republice. Jeho taneční začátky jsou spojeny s Tanečním centrem Praha, konzervatoří — gymnáziem. Během studia tančil jako hostující tanečník v Pražském komorním baletu a jako choreograf získal Cenu poroty Studentské Thálie 2018 se souborem Ballet Praha Junior. V roce 2017 se stal vítězem národního kola festivalu Zlatá Praha a byl vybrán jako reprezentant České republiky do finále Eurovision Young Dancers. V září 2019 se připojil ke Kibbutz Contemporary Dance Company 2 a později téhož roku se stal členem hlavního souboru.



Co by podle Vás měl zahrnovat dobrý tanec?

Pro mě je kritériem pro dobrý tanec celá inscenace, která spojuje vše dohromady: světla, hudbu, kostýmy, scénografii, název choreografie nebo popis choreografie, taneční řemeslo a interpretaci na profesionální úrovni. Náš umělecký šéf Rami Be'er nechce divákům zprostředkovávat klasickou strukturu díla tak, jak to bývalo dříve v baletech, ale je často více abstraktní. Dává prostor divákům, aby si našli vlastní téma, myšlenku v každé choreografii a v celém představení. Nechává inscenaci otevřenou, ale samozřejmě jsou tam různé prvky jako právě hudba, kostýmy atd., které mají diváky navigovat k tomu, co chtěl danou choreografií sdělit. Myslím si tedy, že dobrá choreografie nebo dobrá inscenace by měla přenést na diváka něco, co v něm vzbudí osobité myšlenky, o nichž bude chtít přemýšlet a na základě kterých si udělá svůj vlastní názor na to, co viděl.

TANEČNÍ ZAČÁTKY A CESTA KE KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY

**Jaké byly Vaše taneční začátky?
Co Vás přimělo k tomu, abyste se věnoval tanci?**

Pro mě byla celá taneční kariéra shoda náhod. Původně jsem vůbec neplánoval být tanečníkem. S tancem jsem začínal, když mi bylo 12 let. Začínal jsem scénickým tancem a na jednom letním workshopu jsem narazil na studentku Tanečního centra Praha, konzervatoře – gymnázia, která si u mě všimla jistého potenciálu. Později na workshop přijela i paní profesorka, která mi domluvila talentové testy, a tak jsem dostal možnost studovat právě na konzervatoři Taneční centrum Praha. Během studia jsem byl ve dvou školních souborech, Baby Balet Praha a Balet Praha Junior, které jsou vždy složeny z nejlepších studentů konzervatoře (její teoretické i praktické části). Rovněž jsem měl možnost při studiu tancovat s Pražským komorním baletem. Na škole nás učil klasický tanec Igor Vejsada, který se roku 1992 stal jako první Čech členem KCDC. Poslední rok před maturitou jsem našel kurz „Summer Intensive“ přímo v KCDC. Jelikož to bylo finančně velmi náročné, chtěl jsem požádat o stipendium a zeptal jsem se Igora Vejsady, který byl po dobu studií i mým mentorem, jestli by se mohl zeptat Ramiho Be'era na možnosti stipendia. Pro zhodnocení jsem natočil video a přišla mi odpověď s nabídkou na konkurz do KCDC. O jarních prázdninách jsme

společně s mým profesorem jeli do Izraele, kde jsem strávil týden na konkurzu a poté jsem byl přijat do souboru.

To už jste rovnou zodpověděl i mou další otázku, jaká byla Vaše cesta k tomu, že jste se stal členem KCDC...

Ještě bych chtěl doplnit, že jsem soubor viděl vystupovat v rámci Divadelního světa Brno 2017 s inscenací *Horses in the Sky*. Byl jsem jedním z diváků a velmi mě to představení zasáhlo, jelikož to bylo něco, co jsem nikdy předtím tady na české scéně neviděl. V tu chvíli jsem se začal čím dál více zajímat o soubor a o kulturu v Izraeli.

Pamatujete si, jak jste se cítil, když jste se dozvěděl, že budete členem KCDC? Jaké byly Vaše první dojmy?

Pro mě bylo nejtěžší přijmout, že hned po studiu v 19 letech budu žít v cizí zemi, s jinou kulturou a cizím jazykem. Vše pro mě bylo vlastně úplně nové, jiné a ze začátku to byl trochu šok. Musel jsem se adaptovat. Velkou roli hrál tedy ze začátku strach. Na druhou stranu jsem typ člověka, kterého takové změny baví, a naučit se něco o úplně rozdílné kultuře jsem si chtěl vždycky zkusit. Ted' se již třetím rokem učím hebrejsky. Na co bylo těžké si zvyknout, byl přechod z jakéhosi komfortu velkoměsta, protože při studiích jsem žil samozřejmě v Praze. V kibucu to bylo úplně něco jiného a je těžké to popsat, to si musí člověk vyzkoušet na vlastní kůži.



AZYL
Kibbutz Contemporary Dance Company

ŽIVOT V KIBUCU

Dokázal byste popsat život v kibucu?

Kibuc je uzavřená, malá vesnice, která je do jisté míry izolovaná od okolí. V angličtině se kibuc Ga'aton přímo jmenuje „International Dance Village“. Máme tam vlastní divadlo, kde každý den trénujeme, a dalších asi deset sálů, kde sídlí i náš zahraniční studijní taneční program, který se jmenuje „Masa“ a je určený pro studenty ze zahraničí. Jinak v kibucu žijeme všichni tanečníci pospolu a je to jedna z věcí, kterou je pro mě tento soubor unikátním. Jsme vlastně jedna velká rodina, která spolu tráví čas jak v práci, tak i ve volném čase. I s Ramim máme blízký vztah. Samozřejmě k němu všichni vzhlížíme a chováme k němu velký respekt, ale ten vztah je velice rovnoprávný.

Myslím, že to pak hraje ve výsledku velkou roli v choreografiích souboru, kde je tato blízkost a důvěra velmi cítit. Dokonce i všichni sjednoceně dýcháte.

Ano, je to tak. My se na sále neustále vzájemně vnímáme, pomáháme jeden druhému, jak na zkouškách, tak při hodinách. V našem souboru není rozdělení jako v baletu (sólista, demisolista a sbor). Všichni jsme si rovni, navzájem se doplňujeme, navzájem se inspirujeme a všichni společně tvoříme. Abych navázal na ten dech, vždycky nám říkájí, že musíme dýchat společně a navzájem se na jevišti cítit, pak působíme jako jeden celek.

Jak vypadá běžný den tanečníka KCDC?

Náš den začíná v 9.30, kdy máme hodinu a půl první trénink, což je trénink klasického tance, floorwork, contemporary, improvizace nebo jógy. Poté máme zkoušku do 15.00 a připravujeme se na představení, která máme na programu. Následuje hodinová pauza na oběd a odpolední část je věnovaná přípravě na novou premiéru nebo koncertům, a občas máme čas se věnovat i sami sobě, když máme tvořit např. vlastní choreografii.



UMĚLECKÁ ČINNOST

Kolik choreografií jste už se souborem nazkoušel? Která je Vaše nejoblíbenější?

Momentálně máme na programu tři choreografie. Jedna z nich je inscenace Azyl, kterou jste mohli vidět v rámci DSB, druhá je A Good Citizen a nejnovější choreografie se jmenuje *Delusion*. A v současné době připravujeme novou premiéru. S novou inscenací většinou vystupujeme na festivalu International Dance Exposure v Tel Avivu, na nějž se jezdí divat organizátoři tanečních i jiných festivalů z celého světa. Jinak máme během roku jednu choreografii, se kterou jezdíme na zájezdy, a tou je momentálně Azyl, jen je to trochu zpožděné kvůli pandemii. Měli jsme s ní na festivalu DSB vystupovat už dvakrát, ale bohužel to vzhledem k okolnostem nebylo možné.

Jak probíhalo zkoušení v době pandemie?

Zkoušeli jsme každý sám a dostali jsme možnost pracovat jako choreografové. Nakonec z toho vznikl projekt „Insiders“ – Kibbutz Contemporary Dancers Create. Já jsem v rámci projektu tvořil jednu sólovou choreografii,

která se jmenuje *Fae*. Když se situace uklidnila a mohli jsme zase společně pracovat, tak jsme naše choreografie profesionálně natočili a poslali do světa a na další filmové či taneční festivaly.

A tahle sólová choreografie je Vaše nejoblíbenější?

Moje nejoblíbenější choreografie je Azyl, se kterou jsme vystupovali v rámci festivalu. Je to hodně spojené s nemilou aktuální situací ve světě a tím, že mohu jako interpret předat jakousi zprávu.

Jak probíhá spolupráce s Ramim Be'erem? Když vzniká nová inscenace, máte v ní svůj tvůrčí prostor? Pracujete s improvizací?

Jak říkal Rami na debatě, tvůrčí proces je spolupráce mezi tanečníky a Ramim jako choreografem, tudíž tam prostor pro improvizaci je. Rami nás vede určitým směrem, po celou dobu nás mentoruje a chce nás postupně přivést ke svým myšlenkám. Často je pro vznik inscenace inspirací hudba, někdy přijde inspirace od nás tanečníků nebo má Rami konkrétní vizi, někdy se stane chyba a ta se mu zalíbí, protože je v tom prvek neočekávaného. Jde



AZYL
Kibbutz Contemporary Dance Company

o celkovou mentalitu KCDC. Je tam spolupráce, rovnost a vzájemná inspirace společně s prací a tvorbou. Není to „naučte se tohle, já bych to chtěl takto“, my na dané věci spolupracujeme. Rami o tvůrčím procesu říká, že je to, jako by byl sám v lese a hledal nějaké světlo — to světlo je ten jeho nápad, jeho vize, a on se snaží najít správnou cestu k tomu světlu.

Máte svůj inspirační vzor?

Čím jsem starší a vzdělanější v tanečním oboru, tím víc nalézám různé podněty, seznamuji se s novými choreografy a různými tvůrčími pracemi. Pro mě byl během studia jeden z cílů dostat se do Izraele, protože moderní tanec je tam odlišný a je velice ojedinelý, novodobý. Chtěl jsem poznat izraelskou taneční kulturu. Momentálně sleduji práce od Crystal Pite, Akram Khan, Gabriela Carrizo, Marco Goetze a dalších. Ale každý rok nacházím novou inspiraci, protože se neustále vyvíjím. Dnes jsem úplně jiný tanečník, než jakým jsem byl před rokem a než jakým budu v budoucnu.

TANEČNÍ INSCENACE AZYL

Choreografie Azyl je interpretace velmi otevřená. Měla jsem pocit, že nepředává hlavní téma, ale je spíš o asociacích a pocitech, a tudíž je ponechán velký prostor pro interpretaci diváka, přesně jak jste říkal, že to Rami Be'er zamýšlí. Je to tak?

Je to tak, interpretačně máme svou bodu. Inscenace je abstraktní, ale je důležité, že my tanečníci víme, co konkrétně máme předat divákovi. Je to hodně určené i tvůrčím procesem, který máme s Ramim. Pro nás to není jen o pohybu, ale i o pocitech. Pokud víme, co máme ztvárnit, najde to v tom většinou i divák. Azyl je Ramiho autobiografickým příběhem, v němž odhaluje své vnímání frustrace, zmatení a zcizení jako člen židovské rodiny přeživší holocaust. A ohledně popisu choreografie Azyl bych rád použil slova Ramiho Be'era: „Příběh je o místech, kde si můžete odpočinout. O uprchlících, kteří hledají útočiště pro svou mysl, o místech a lidech, kteří chtějí někam patřit, být něčeho součástí. Chtěl jsem se věnovat tématu, do kterého se může vcítit každý člověk bez ohledu na národnost, pohlaví a tak dále.“

Jak se Vám zkoušela inscenace Azyl? Je oproti jiným choreografiím v něčem specifická?

Inscenace Azyl je jedna z nejnáročnějších choreografií, specificky pro mě. Fyzicky je velice náročná. Správně interpretovat tuto choreografii je obtížné. Musíme být nonstop přítomni uvnitř choreografie. Pokud bychom jen na moment zašli myšlenkami jinam, tak by to narušilo celou strukturu. Soustředit se při posledním představení v rámci DSB byl pro mě trochu problém, protože jsem měl po třech letech konečně možnost vystupovat v České republice a často se moje myšlenky snažily odejít někam jinam.

Jak se Vám tančilo na jevišti Mahenova divadla? Vnímáte rozdíl mezi českým publikem a publikem jinde ve světě?

Já jsem byl příjemně překvapen, protože když jsem přišel do Mahenova divadla, tak jsem se cítil doma. V Izraeli jsou divadla úplně jiná. Během svých studií jsem měl možnost účinkovat jak na scénách Národního divadla v Praze, tak právě v Mahenově divadle, a proto mi jeviště bylo známé. Takže se mi tančilo moc dobře. Co se týče publika, musím říct, že české publikum je podle mého názoru velice nadprůměrné. Jsem rád, že jsme mohli tančit pro české publikum a že reagovalo tak přívětivě. Ve světě jsou reakce od diváků často lepší než od publika v Izraeli, ale to je podle mě tím, že znají izraelskou kulturu, jsou zvyklí na tento typ představení a náš pohybový slovník. Když máte něco před sebou pořád, tak si toho nevážíte tolik, jako když to můžete mít jen jednou za čas.

Rozhovor vedla Klára Melišíková,
studentka Katedry divadelních
studií FF MU, tanečnice
a choreografka

AZYL V MAHENOVĚ DIVADLE

Když člověk zamíří na představení izraelské taneční skupiny Kibbutz Contemporary Dance Company (KCDC), je těžké nečekat něco obrovského a vysoce profesionálního. Letošní DSB avizoval performanci *Azyl* jako špičku, taneční ozdobu celého festivalu.



AZYL
Kibbutz Contemporary Dance Company

Diváckému podvědomí už je zhruba známá pozoruhodná minulost souboru, v počátcích spjatá s přeživšími druhé světové války a jménem Yehudit Arnon. Tato zakladatelka KCDC s židovským původem strávila po pádu nacistického Německa několik let v Budapešti. Izrael a severně situovaný kibuc Ga'aton se jí pak stal domovem, kde se oddala tanci a jeho učení. Současní tanečníci jsou tedy už generací vychovanou v tomto ojedinělém kibucu, jsou si nejen kolegy, ale i rodinou. Samotná inscenace *Azyl* vznikla před několika lety, v době, kdy téma vystěhování, ztráty domova a útlaku bylo opravdu aktuální, a bylo konečně diskutováno po celém světě. Otázka, proč byl *Azyl* znovu oživen a zvolen jako jeden z ústředních titulů letošního festivalu, je namístě. Téma inscenace tedy bohužel neodkazuje pouze na válečné pozadí vzniku KCDC, ale i na současný rusko-ukrajinský konflikt a jeho dopady.

Nedočkavost a dychtivost v hledišti Mahenova divadla těsně před půl devátou byla nepopíratelná. Nutno tedy dodat, že dramaturgický úvod Karla Littery, uskutečněný půl hodiny před začátkem představení na malé scéně ND, se neminul účinkem.

Z mého pohledu divadelního nadšence mi přišla neatraktivnější ta obrovská svoboda osobního pochopení, svoboda asociací a představ. I když jsem od KCDC nečekala

dějovou strukturu ani škrobenost, vítala jsem tuhle volnost s nadšením. Po necelou hodinu byli diváci svědkem obrazů hledání domova a společenství, hledání identity, sama sebe, svého místa ve světě. Na jevišti jako by tanečník nikdy v klidu nespočinul, v neustálém dynamickém pohybu se vyrovnával s měnícím se neúprosným a jakoby cizím prostředím. Atmosféra, kterou zažívá člověk na útěku, člověk diskriminovaný, člověk bez možnosti jít dopředu či zpět, marně hledající odpověď — to všechno nám choreograf Rami Be'er přinesl do Brna. Neklade si za cíl povyprávět a ukázat příběh, jen otvírá dvířka a nechává nás, jestli překročíme práh k obrovskému poselství pohybu. Nemohla jsem se rozhodnout, zda jsem vnímala tanečníky jako individualisty bojující za svůj hlas, tanečící za sebe, nebo jako jedno dokonale spolupracující těleso. Představení je totiž syntézou obojího. Každý utečenec je nakonec odkázán sám na sebe, strůjcem vlastního štěstí. Zároveň však bez skupiny a společenství nemůže dlouho přežít. Holá divadelní prkna a jednoduché kostýmy daly vyniknout preciznosti a energii izraelských tanečníků. Působivým prvkem choreografie byly opakující se pozice, kratší pohybové úseky, nebo třeba hudba, na mnoha místech stejná. Jako když se navlékají korálky na šňůru večera a nějaký se sem tam objeví podruhé.

Po konci představení ještě následovala kratší dvojjazyčná beseda se samotným Rami Be'em. Zdůrazňoval, že se snaží dělat tanec maximálně přirozeným a opravdovým způsobem, který je otevřený pro každého. Zásadní je podle něj i to, jak tanečníci dýchají — a to nejenom při tanci. A opravdu, když zrovna hrála hudba tiše nebo vůbec, rytmické a úderné nádechy a výdechy byly v sále slyšet. Po konci posledního potlesku jsem se samozřejmě vydala domů. Místo, které pro mě do úterního večera bylo samozřejmé, nabylo rázem větší hodnoty.

Magdalena Čoupková,
studentka Biskupského gymnázia Brno,
členka Klubu mladých diváků Brno



PROMĚNA

Režie: Štěpán Benyovský, choreografie: Ondřej Vinklát,
 Štěpán Pechar, hudba: Lohnie Johnson, Django Reinhardt,
 Latcho Drom, The Mills Brothers, Hauschka, Rone,
 Ondřej Vinklát (rekompozice), scéna a kostýmy: Pavel Knolle,
 světelný design: Ondřej Šesták



PROMĚNA

Pražský taneční soubor DEKKADANCERS představil svou inscenaci *Proměna*, inspirovanou povídkou Franze Kafky ve středu 25. května v Městském divadle v Brně. Tento projekt, v němž se volně mísí výrazový tanec a jazz s groteskou, po divácích nevyžaduje žádné znalosti literární předlohy, neboť představení je doprovázeno mluveným slovem Jiřího Lábusa, který cituje pasáže z původního textu, a tak nabízí pomocnou ruku při konstruování a uchopení příběhu.

Strohá, černá scéna, již po straně vévodí svisle nakloněná postel, dává tušit, že právě toto místo bude těžištěm celého představení. A skutečně, dříve, než se z reproduktorů ozve hudba, objeví se na scéně představitel hlavního hrdiny Řehoře, který izolepou na zemi vyznačuje dispoziční rozložení bytu, ve kterém se následně ukládá ke spánku. A právě v tento moment proměna, evokovaná také změnou osvětlení a hudby, začíná. Zpod postele se vynořuje pět záhadných, děsivě anonymních bytostí připomínajících přízraky, které se postupně zmocňují Řehořova těla. Vzniká tak těžko rozeznatelná směsice těl a propletenec končetin, který nakonec svou urputností pohltí tělo hlavního hrdiny a stane se jeho

neoddělitelnou součástí. Konečný počet tanečníků v černé barvě koreluje s celkovým počtem nožiček hmyzu, ve který se nakonec hlavní postava promění.

Po této tragické scéně nabídne inscenace divákovi odlehčení ve formě rodinné grotesky. Přehnaně výrazná gesta a místy ironické parafrázování či karikování groteskních skečů posilují hravost i humor představení, ale zároveň tím i podtrhují a umocňují tíhu a úzkost výjevů, které se odehrávají za zavřenými dveřmi v Řehořově pokoji. Jasná, přehledná symbolika představení usnadňuje divákovi orientaci při hledání významů a souvislostí v dějové lince. Kontrastní rozložení barev (černá — brouk, bílá — rodina a ke konci i červená



PROMĚNA
DEKKADANCERS



PROMĚNA
DEKKADANCERS

jako symbol dívčího dospívání či probouzející se vášně/lásky) s jasnými hudebními předěly tak umožní se plně soustředit na pohybovou složku představení. Celá choreografie a její taneční zpracování vystupuje do popředí a poutá pozornost. Členové souboru dokáží navodit silné emotivní ladění a předvést širokou škálu lidských emocí a charakterů v celé jejich složité komplexnosti. Tím je vykreslena nejen proměna hlavního hrdiny, ale i ostatních postav. Jsme svědky toho, jak prvotní zděšení a strach Samsových z proměny jejich syna vystřídá snaha o záchranu a navrácení jeho původní podoby.

V následující části, kde se sbíhají zdravotníci, se bílá barva, pojící se s nevinností, radostí a něhou, mění v nemocniční sterilní bílou, která tolika lidem nahání strach. Taneční performance lékařů, jejichž ostré, trhané pohyby připomínají výhrůžná až zstrašující gesta, vyvolávají spíše pocit, že místo pomoci je Řehořovi ubližováno. Ne náhodou se celé představení cyklicky uzavírá, když umělci kolem hlavní postavy tančí totožnou choreografií jako na začátku.

S jediným rozdílem — tentokrát již nejsou zahaleni do černé, ale zmítají pacientovým tělem v neposkvrněných bílých lékařských pláštích. Agresivně si uzurpují jeho tělo a izolepou, kterou on sám na začátku vyznačoval místa na scéně, jež poutají k posteli a tím tak určují, kam nyní patří. Bojí se, aby neutekl a neděsil okolí? Bude Řehoř navždy uvězněn v těle brouka? Je to snad věda, víra v lidský rozum a lidský druh, která nám svazuje mysl? Je na každém, jak bude inscenaci interpretovat.

Největší proměnu však pozorujeme, když se sourozenec — láska Řehořovy sestry plná něhy mění v sobeckou nevraživost vůči všemu, co způsobuje jakoukoliv formu diskomfortu. Vylíčení alibismu a schopnosti ospravedlňovat si své konání, o kterém tušíme, že není správné, stejně tak jako zavírání očí před tím, co je nám nemilé, vyznívá v kontextu aktuálního dění až příliš děsivě. Závěrečná scéna, ve které si již neúplná, ale (asi?) spokojená rodina vyjde do přírody na piknik, kde odhání otravný hmyz, vyvolává snad ještě větší znechucení nežli počáteční scéna přeměny.

Když hlavní hrdina pochopí, že okolí není s to akceptovat jeho novou podobu a že mu nikdo nerozumí, nezbyvá mu nic jiného než odejít. Za pomoci izolepy, která doposud představovala pouze nástroj k vymezení, omezení a svázanost, si „nakreslí“ okno a prolézá jím do míst, kam divák nedohlédne. Tentokrát už sám, bez svých pěti černých kumpánů. A kdo ví, možná že „tam venku“ bude mnohem šťastnější a svobodnější, než byl tady.

Nikol Martinková Burianová,
doktorandka Ústavu románských jazyků a literatur FF MU



WOODS

Režie, choreografie: Clarice Lima, dramaturgie: Catarina Saraiva, asistenti režie: Nina Fajdiga, Aline Bonamin, Projekt je součástí Big Pulse Dance Alliance — spolupráce dvanácti evropských festivalů a jarního turné Woods (Litva — Švédsko — Česká republika — Velká Británie). Projekt se koná za podpory Perform Europe a je spolufinancován programem Kreativní Evropa EU.



WOODS, Náměstí Svobody
Clarice Lima & coll.

WOODS



Divadelní svět Brno opustil kamenné zdi divadel a s performancí Woods vyšel do ulic. Performance je site-specific projektem Big Pulse Dance Alliance, což je organizace / partnerství evropských festivalů, které si kladou za cíl poukázat na široký dosah současného tance. Performanci předcházely dvoudenní workshop, kde zájemci podstoupili výuku či zdokonalení stojky na hlavě, čímž se stali performery a spoluúčastníky finální formy performance. Brněnské uvedení Woods vznikla ve spolupráci festivalu DSB a Tanec Praha.

V Brně se performance režisérky Clarice Lima odehrála 29. května na Moravském náměstí, kde se performerky Nina Fajdiga a Aline Bonamin spolu s účastníky workshopu ve velkých sukních postavily na hlavu. Vzniká tak les z nohou, které lemuji kolem dokola různobarevné rozprostřené sukně performerů. Postupně a velmi jemně a něžně performerky ze stojky padají. Zůstávají ležet a zpět do polohy „upside down“ se zvedají, až když načerpají síly. V centru je performerka s největší zelenou sukni, která vydrží na hlavě až do konce celé performance. Stáváme se pozorovateli síly, ale i nestability

WOODS, Moravské náměstí
Clarice Lima & coll.



a nestálosti těla. Z performance na mě nejvíce dolehl pocit jakési pomíjivosti. Můžeme se kvůli všem povinnostem a lidem postavit na hlavu, brát na sebe cizí odpovědnosti a vstřebávat cizí problémy, ale nakonec stejně vyčerpáním spadneme. Stejně tak i stromy a lesy. Nestálost a nestabilita těla zrcadlí aktuální stav přírody a podtrhuje problém klimatické krize.

Křehké jemné holé nohy byly kontrastem ke špinavému kamennému Moravskému náměstí. To jsou lidi. Křehké jemné bytosti, které v záchvatu vývoje a průmyslu staví kamenné džungle. Vykácíme lesy, abychom na jejich místo postavili šedé studené boudy a nazvali je městy. Ruch města, ve kterém proudí toky lidí, je nezastavitelný a neúprosný. Pořád se někam pospíchá, nedopřejeme si zastavit se. Běžíme na tramvaj, abychom nemuseli čekat pět minut na druhou, jsme zaseknutí ve smyčce hektična. Performance Woods to ale dokázala. Vytáhla lidi ze smyčky a donutila je zpomalit, zastavit se a koukat na les složený z postupně chřadnoucích nohou.

Důležitým tématem byla také otázka komunity či kolektivu. Ač performerky padají, neodcházejí, čeká se na poslední. Solidarita a podpora. Přes veškeré vyčerpání snaží se znovu udržet na hlavě a podpořit performerku uprostřed. Až spadne i ona, performance končí, může se jít.

Celá performance pro mě byla velmi emotivní, dávala prostor k přemýšlení a hledání významů. Já osobně vyděsila sama sebe, když jsem se koukla na hodiny v první (a poslední) vlně nudy a zjistila jsem, že performance probíhá pouhých sedm minut. V tu chvíli mi to došlo. Jsem ve smyčce spolu s ostatními. A tak jsem na zbytek performance Woods vydechla, vypnula telefon, schovala hodinky, zpomalila a prožila osvobozující zážitek, který se slovem nuda nemá nic společného. Jen musíme umět zastavit, sledovat něco jiného než kalendář a poslouchat chvíli rytmus srdce namísto rytmu vteřinové ručičky.



Poslechněte si audio dokument
o Woods od studentky Anny Mrázkové.

Amálie Dvořáková,
studentka Katedry divadelních studií FF MU



divadlo je...

antika

Pradávné antické mýty ožívají na evropské i české divadelní scéně s velkou intenzitou. Zdá se, že k ohledávání křehkého současného světa se potřebujeme opět opřít o velké archetypální příběhy, které přinášejí v kontextu aktuální společensko-politické situace zcela nové formy osudových voleb a rozhodnutí. Stará řecká a římská mytologie je tím, co s antickými hrdiny a hrdinkami nečekaně, ale velmi úzce sdílíme. Proto se Divadelní svět Brno k této festivalové lince opakovaně navrácí.

OIDIPUS
DSB 2021



Pořad vznikl ve vlastní produkci festivalu
Divadelní svět Brno 2021.
Video je aktuálně dostupné zdarma ke spuštění.

ANTIČKÁ REFLEXE SOUČASNOSTI



ANTIGONA (FUCK YOU, DADDY!)
Činoherní studio

Do antické sekce festivalu bylo letos zahrnuto pět představení. Sofoklovu *Antigonu* zahrálo ústecké Činoherní studio a brněnské Divadlo ALDENTE. Senekův *Šílený Herkules* se v českém prostředí zatím realizoval dvakrát a na festivalu byla k vidění inscenace studentů JAMU. Maďarské uskupení KV Társulat – Trafó zahrálo *Médeu*, tentokrát přímo před diváky (na loňském ročníku festivalu bylo inscenaci možné zhlédnout pouze ze záznamu).



ANTIGONA
Divadlo ALDENTE

Ústecká *Antigona (Fuck You, Daddy!)* tematizovala mezigenerační konflikty. Antigona (Andrea Berecková) a Haimon (Petr Uhlík) byli vykresleni jako mladý pár plný ideálů, které stojí v rozporu k neotřesitelné svrchovanosti krále–otce. Právě otcovství bylo v budování charakteru Kreonta (Kryštof Římský) postaveno nad královský titul, čímž získala postava citlivější základ. Pozice morálního arbitra ovšem dostala trhliny, když byl odhalen Kreontův poměr s neteří Isménou. Z něj vycházelo napětí, když se na jevišti setkávaly Isménina a královna Eurydika (Marta Vítů). Eurydika zahájila představení dlouhým monologem, jinak ale figurovala převážně jako mlčenlivý pozorovatel, na kterého dopadají následky činů druhých.

V tomto duchu se nesla také její účast v ústřední písni představení. Slova v ní obsažená se shodovala s podtitulem inscenace „Fuck You Daddy“. Rockový styl písně vytvořil dojem, že se jedná o hádku, ve které se potřebuje každý projevit, nikdo ale ve skutečnosti vyslovenému nerozumí. Snad proto bylo nutné všechno zaznamenat – o což pečoval Kreontův kancléř (Adam Ernest). Ten se prostřednictvím tabletu, komentářů a dalších zásahů do děje snažil zachytit skutečnost a reprodukovat ji tendenčními způsoby (například záběry na běsnící Antigonu).

Ideály Antigony a Haimona se rozplynuly po střetu s krutou realitou vystavěnou podle Kreontových předstáv. Jejich víra ve vlastní pravdu ale posílila o tolik, o kolik

ochabla víra Kreontova nalomená slovy věstce Teiresia (Lukáš Černoch). Uznat, že se člověk mýlí, vyžaduje schopnost potlačit ego, což Kreon dokázal až ve chvíli, kdy už bylo pozdě. Na konci se ale na scénu vrací Isménina. Znamenalo její závěrečné svádění strýce, že nejvíc získala smrtí bližních? V každém případě se naplnila Eurydikiná slova – královský rod je prokletý. A bude i nadále, dokud se lidé nenaučí v rodinách komunikovat.

Antigona Divadla ALDENTE se spíše než na politické motivy zaměřila na vnitřní témata. Pro ALDENTE je typická forma actor-specific, v představení tak hráli herci s Downovým syndromem (společně s herci bez jinakosti). Začátek příběhu byl narušen úryvkem ze zkoušení, během kterého proběhla diskuse na téma interpretace. Tradičním motivem Antigony byla podle diskutujících otázka moci, postupně bylo artikulováno také postavení ženy. Jablkem sváru se v diskusi ale stala opomíjená láska. Té je přece v příběhu tolik! Láska Antigony (Eliška Vrbková, Iveta Kocifajová, Šárka Šildová) a Haimona (Martin Kříž), láska královny Eurydiky k vlastnímu dítěti a manželovi, láska Isménina (Hana Bartoňová) k sestře, Antigona a její bezpodmínečná láska k oběma bratrům Eteoklovi (Jan Kyncl) a Polyneikovi (Jakub Zahálka) a konečně také Kreontova (Lukáš Suchánek, Lukáš Rieger) láska k dítěti, kterou bohužel často přehlušuje jeho ego.

Největším specifikem této realizace byly dvě kolektivní role – jednou z nich byla Antigona, druhou Kreon. Tato forma otevřela cestu do nitra obou postav. Kreonta, hraného dvěma herci, bylo možné interpretovat jako sobce a egoistu schopného komunikovat pouze se sebou. Nebojácná a rázná Antigona je ztvárněna třemi herečkami, což připomíná trojedinost křesťanského Boha. Konec příběhu nás vrátil na začátek inscenace. Objevila se smrt personifikovaná v postavě Polyneika doprovázená Haimonem, načež byla plynulost příběhu přerušena otázkou – opravdu se má vše udát, jak bylo



ŠÍLENÝ HERKULES
JAMU – Studio Marta

napsáno? Neměla by tahle láska dojít naplnění? Odpověď musí dát sami diváci. Fazolovým hlasováním, které odkazovalo na demokratické zřízení antického Řecka, se určil viník a také konec – tentokrát se viníkem stal jasně Kreon, závěr ale (byť těsně) zůstal tragický. Těsné rozdělení hlasů nabídlo otázku, zda lidé špatné konce nežádají pouze ze zvyku. Máme přece vůli kráčet k lepším zítřkům, jde jen o to ji využít.

Senekovu tragédii o konci Herkulovy slávy představili studenti JAMU jako příběh, jehož nosnou myšlenkou je především zodpovědnost za vlastní činy. *Šíleného Herkula* otevřel monolog bohyně Juno (Tereza Havráňková), která Herkula ze srdce nenávidí. Juno v růžovém body s kožíškem a v nepohodlných lodičkách odpovídala vzorci mnoha antických bohů – narcistní bohyně se zálibou v manipulaci. Po většinu představení byla Juno na scéně přítomna a sledovala události, které její prokletí rozpoutalo. Herkulův nevlastní otec Amfitryón (Jan Valeš) byl vystaven jako ubohý zoufalec posedlý synovými úspěchy. Volal Herkula (Tomáš Slabiňák) zpět z podsvětí, aby zastavil uzurpátora Lýkose (Daniel Gajdoš). Naopak Herkulova žena Megara (Eliška Jechová) manželovými úspěchy spíše trpěla, zůstala sama na péči o domácnost a děti a svůj život obětovala čekání na manžela, který zatím slavil úspěchy jinde. Úspěchy, které dovolily Lýkovi a jemu podobným, aby plenili hrdinovu domovinu.

Po celou dobu představení máme před očima dvě tváře hrdinství – záchrana světa něco stojí a v případě Herkula je cenou rodina, domov i vlastní štěstí. Šílenství, které se rozpoutalo po jeho návratu, zarazilo dokonce i Juno. Zlomený hrdina stojící v krvi vlastní rodiny byl obklopen strachem a v okamžiku prozření zatoužil po vlastní smrti. Zatímco Amfitryón nařiká a Herkules se chystá sestoupit do podsvětí, vrací se síla do duše Thesea (Adam Kořán), kterého Herkules vynesl z podsvětí na zádech. Theseus začíná také vyprávět, jak Herkules obelstil Háda a získal trojhlavého psa. Hrdina tak nahrazuje hrdinu. Tento moment jako by připomínal, že lidé jsou mnohdy ochotni zapomenout na zločiny a prohřešky hrdiny, pokud mohou vzhlížet k jeho úspěchům a zapomínat tak na vlastní malost. Chór v představení zastupuje pouze postava hraná Milanou Gorskou, která mimo jiné recitovala poetické verše popisující přírodu. Verše takto postaveny k příběhu vytvořily protipól, v němž proti sobě stojí krása přirozeného řádu a svět dotčený rukou člověka.

Maďarské divadlo KV Társulat–Trafó zahrálo *Médeu* na Hudební scéně Městského divadla Brno. Jedná se o adaptaci, v níž je příběh Médey vyprávěn během terapeutického sezení na principu konstelace. Terapeutku, která konstelaci reguluje, hrála Krisztina Urbanovits. Účastnice sezení se vtělují do rolí a přehrávají scény ze svého života, hledají nové cesty, prožívají situace jinak, než jak se staly. Sezení se účastní tři ženy – Csilla Radnay je matkou malé dcery, kterou má v péči otec a ona tak musí bojovat alespoň o pár hodin času se svým dítětem. Anna Spiegl žije, zdá se, ve spokojeném vztahu, je těhotná, ale nese si v sobě traumata z dětství. Postavu hranou Zsuzsanny Száger manžel podvedl s mladší milenkou a ona zůstala sama s dvěma syny.

Pomocí útržků z Euripidova dramatu konsteluje podvedená žena svůj osobní příběh a snaží se najít cestu, jak se manželovi pomstít. Chce mu ublížit skrze druhé – postupně si tedy představuje, jak zabije jeho milenkou, jejího otce i samotného manžela. V průběhu této činnosti se ji postava Anny Spiegel pokusí loutkovou scénou upozornit na pozici dětí ve válce rodičů. Na „jevišti“ odehraje vzpomínku z dětství, která má na podvedenou ženu opačný efekt. Svou imaginární mstu završí vraždou synů, kteří jsou v terapii zastoupeni loutkami. Po zděšeném úprku ostatních účastnic nám zůstává ještě otevřený konec – podvedená manželka s díky odchází ze sezení a odmítá vizitku s kontaktem na odborného psychologa. Otázkou je, zda terapie její problémy vyřešila, nebo našla způsob, jak je vyřešit. Inscenace není snahou aktualizovat antické drama, ale propojuje starý příběh s aktuálními problémy, čímž poukazuje na současné postavení ženy, ale také na význam terapií a komunikace.

Všechny inscenace původní dramata v různém rozsahu aktualizovaly, současně ale zachovaly jejich poetiku. Můžeme se tak podívat nadčasovosti antických děl, nebo se zamýšlet, jak nepoučitelné se lidstvo jeví. Nejen v politických, ale také společenských tématech.

Magdalena Marie Franková,
studentka Katedry divadelních a filmových studií FF UP



FUCK YOU, DADDY! — VÁLKA GENERACÍ NA SCÉNĚ

Činoherní studio města Ústí nad Labem přeneslo na jeviště antickou tragédii *Antigona*, tentokrát s podnázvem *Fuck You, Daddy!* Toto sousloví je zároveň také názvem písně, která je zakomponovaná do inscenace. Punkový hudební výstup Haimóna jako vzdor otci odhaluje mládí a nerozvážnost jak samotného Haimóna, tak Antigony. Původní Sofoklova tragédie se tak z příběhu o soupeření mezi lidskými a božskými zákony stává mezigenerační válkou, ze které vzejdou pouze poražení.



ANTIGONA (FUCK YOU, DADDY!)
Činoherní studio

Antigona (Andrea Berecková) a Haimón (Petr Uhlík) v inscenaci zastupují mladou generaci, která bojuje za své ideály a poprvé zjišťuje, co v tomto boji může ztratit. Jejich idealismus, tvrdohlavost a nerozvážnost jsou podpořeny rychlými změnami emocí a expresivním fyzickým herectvím. Jejich protivníkem je mocensky pojatý Kreón (Kryštof Rímský), který je bez ohledu na své zkušenosti stejně tvrdohlavý jako mladší generace.

Byť tvůrci inscenace přenesli děj do současnosti, velká část Sofoklova textu byla zachována, a to včetně textu chóru, jenž byl distribuován mezi Isménou, Eurydiku a kancléře. Tímto interpretačním gestem se vytvořily jasně stanovené vztahy i mezi postavami, které se v původním dramatu na scéně míjely. Stejnou funkci zastával i přidaný milostný vztah mezi Kreontem a jeho neteří Isménou, což vedlo k netradiční dynamice mezi přeživšími postavami. Isména (Anna Fišerová) tímto přidaným narativním prvkem vnáší fascinující atmosféru vždy, když sdílí scénu s Kreontovou ženou Eurydikou (Marta Vítů), protože se otevírá otázka, zda Eurydika ví o aféře, kterou Isména má s jejím manželem. Adam Ernest v roli patolizalského kancléře poskytl Kreontovi oporu v jeho rozhodnutích a poskytl tak komentář o politice a zodpovědnosti těch, kteří nemají poslední slovo. Lukáš Černoch, který v průběhu představení vplul z role hlídače do postavy věštce Teiresia, tak na jevišti dodal inscenaci nejen katarzi, ale i humor.

Minimalistická scénografie svádí pozornost diváků k hereckým výkonům, a přestože jsou dlouhou dobu na jevišti pouze dvě židle, nezdá se jeviště nikdy úplně prázdné. Scénografie umožňuje využití druhého plánu, kde probíhá němá herecká akce, z nichž nejvýraznější bylo během jinak staticky koncipovaných dialogů odhalení aféry mezi Isménou a Kreontem. Plný potenciál scény se vyjeví v momentě, kdy Isména napíše na stěnu křídou nápis „NADĚJE“, který vzápětí překryje projekce filmových dotáček Antigony a Haimóna představující idylický průběh jejich vztahu před začátkem tragédie. Křídou



poté rozdrolí věstec Teiresias během varování o tom, jaká bude mít Kreontova zatvrzelost následky pro jeho rodinu.

Barevné ladění kostýmů prozrazovalo již od začátku vztahy mezi postavami. V průběhu představení se postavy, které začínaly ve smutečných černých barvách, převlékaly do bílého odění, jež značilo postupnou proměnu situace a mentálního rozpoložení, ve kterém se nacházejí. Výrazným příkladem toho je právě Antigona, která na scénu nastupovala ve smutečních černých šatech a červené kožené bundě prozrazující její rebelskou povahu a končila v bílých šatech vhodných pro nevěstu nebo oběť. Naproti tomu její sestra Isména se prvně objevila v bílém saku podobném Eurydichinu, jež značilo opak k smutečnímu oděvu a symbol jejího vztahu s Kreontem. Na konci představení byla bosá Isména oděna v černých šatech, otevřeně truchlící nad osudem své rodiny, což byla role, kterou na začátku inscenace zásadně odmítla.

Na stejném symbolickém principu funguje i svazování a rozpouštění vlasů, které provádějí Antigona, Isména i Kreón. Antigona i Kreón mají svázané vlasy, když mají situaci

pod kontrolou, a rozpouštějí je, když kontrolu ztratí. Pro Antigonu je tímto momentem příprava na sestoupení do hrobky, Kreón tuto situaci zažije, když truchlí nad ztrátou syna i ženy a prosí o smrt.

Inscenace je plná detailů a nevyřčených momentů, které vytvářejí dynamickou atmosféru. Scénografie, kostýmy, světla i herecké výkony podtrhují a vynášejí do popředí režii Doda Gombára a dramaturgii Jiřího A. Trnky a společně vytvářejí harmonický celek a úspěšnou modernizaci antického dramatu. Je setřeno rozdělení na kladné a záporné postavy, a naopak jsou zobrazováni jedinci, kteří svou tvrdohlavostí a neochotou vyslechnout jeden druhého zapříčinili situaci, ve které jsou všichni nešťastní.

Aneta Bednaříková,
studentka Katedry divadelních a filmových studií FF UP

ANTIGONA (FUCK YOU, DADDY!)
Činoherní studio



ANTIGONA S DOBRÝM KONCEM?

Antigona Divadla ALDENTE, divadla integrujícího mladé herce s Downovým syndromem, nadějně začíná svatbou. Hlavní hrdinové, Antigona (Eliška Vrbková) a Haimon (Martin Kříž), totiž již od počátku představení apelují na to, aby se co nejrychleji mohli vzít.



ANTIGONA
Divadlo ALDENTE

Eliška Vrbková stojí v dlouhém bílém závoji na forbině a svou ruku natahuje směrem k hledišti. Odsud jí gesto oplácí Haimon. Záhy však svatbu přerušuje zbytek souboru, který začne hercům i divákům vysvětlovat, o čem *Antigona* ve skutečnosti je. Obdobná situace nastává na konci představení. Vrbková vystupuje se stejným gestem, přičemž tentokrát jí z hlediště ruku podává již mrtvý bratr Polyneikes (Jakub Zahálka). Antigona tedy pomalu bratra následuje do říše mrtvých. Scéna je ale znovu zcizená příchozím souborem, který příběh dovypráví. Stejně jako v antice tak nečelíme smrti přímo, ale dozvídáme se o ní pouze zprostředkovaně.

Musí ale vlastně *Antigona* končit tragicky? Co kdyby se Antigona a Haimon opravdu vzali? Přestože bylo nahlas řečeno, jak *Antigona* obvykle končí, inscenace nabízí i jinou variantu konce. K Polyneikovi se totiž na samém konci přidává Haimon a taktéž se touží dotknout Antigony. Následně po představení diváci dostanou dvě fazole a jejich vhozením do nádob (což symbolizuje způsob hlasování o nejlepším

představení v antickém divadle) mohou hlasovat o tom, zda se více provinila Antigona, nebo Kreon, a také jestli představení podle jejich názoru končilo happyendem či nikoli.

Pro drama *Antigona* je zásadní textová složka, avšak není v možnostech každého z herců s jinakostí ji plně ovládnout. Postava Kreonta je proto v inscenaci zdvojená a samotná Antigona má dokonce představitelky tři. Tento koncept přináší možnost na Antigonu a Kreonta nahlížet z různých úhlů, ale zároveň přináší určitá úskalí. Antigonu ztvárňuje jmenovitě Eliška Vrbková, herečka s jinakostí, Iveta Kocifajová a Šárka Šildová (v alternaci se Zuzanou Škopovou). Eliška Vrbková jako „ústřední“ Antigona stojí vždy v popředí a postavy se na ni pokaždé odkazují v dialogích. Vrbková svou Antigonu ovládá pouze několika slovy, které opakuje po svých kolegyních coby zprostředkovatelkách celého textu. Přesto jsou její emoce naprosto čitelné. Jednotlivá slova vždy zopakuje s křikem a maximálně úderně. Už její postoj s rukama v bok prozrazuje, že její Antigona je ve svých názorech vytrvalá



ANTIGONA
Divadlo ALDENTE

a nikdy ze svého rozhodnutí neustoupí. Jako problematickou vnímám souhru Vrbkové a obou hereček. Energická Iveta Kocifajová ve svém projevu působí místy afektovaně — domnívám se, že je to především její přílišnou snahou na vše vědomě a viditelně zareagovat — což vede k nesouladu s její partnerkou Šárkou Šildovou, se kterou přitom mají totožnou roli, ale upozaduje to i Elišku Vrbkovou.

Lukáš Rieger a Lukáš Suchánek se naopak jako Kreontové skvěle doplňují. Suchánek taktéž hraje hlavně pomocí grimas a postojů. Daří se mu vytvořit Kreonta, který je tak trochu nad věcí, protože jeho jistotou v nebezpečí je jeho fyzická síla. Jemná, éterická Hana Bartoňová jako Isména, sestra Antigony, mnohé diváky nadchla svou schopností odříkat celý text bez pomoci dalšího herce. Vyzdvihla bych také její taneční dovednosti, které oceňuji i u Vrbkové. Obě herečky v průběhu inscenace několikrát tančí ve stylu moderního tance, což představení velmi nenásilně oživuje.

Scénografie je řešena jednoduše, což poskytuje větší prostor herecké akci. V pozadí scény stojí pět vysokých, dutých plastových sloupů — jejich vzhled evokuje antický dórský sloup. Když Kreon zjistí, kdo porušil jeho zákaz a pohřbil Polyneika, do sloupů uvězní Isménu i Antigony. Sloupy postupně ze scény mizí a na konci zůstává uvězněná pouze Eliška Vrbková. Při přestavbách scény inscenaci doprovází dynamická hudba Jana Kyncla.

Antigona je prvním pevným dramatem, které se režisérka Jitka Vrbková společně s herci s Downovým syndromem rozhodla inscenovat. Většina projektů Divadla ALDENTE je tedy autorských či se jedná o zdramatizovanou poezii. Autorské projekty zpracovávají povětšinou témata týkající se života dětí s Downovým syndromem a jejich rodin. Volnější formát těchto inscenací nabízí dětem i větší prostor pro jejich spontánnost. Rozmanitost repertoáru, kterou ALDENTE disponuje, je, jak se domnívám, přínosná jak pro herce, tak i pro diváky. V další sezóně se taktéž můžeme těšit na nastudování fixního textu — tím bude známá *Svatební košile* od K. J. Erbena.

Aneta Klepáčová,
studentka Katedry divadelních studií FF MU



ROVNOCENNÝ HERECKÝ DIALOG

ROZHOVOR S REŽISÉRKOU JITKOU VRBKOVOU
O INSCENACI ANTIGONA

Během festivalu Divadelní svět Brno jsme měli příležitost vidět představení *Antigona* v podání herců Divadla ALDENTE, pro které je typická forma actor-specific. Se zakladatelkou divadla a režisérkou inscenace jsme si povídaly nejen o Antigoně, ale také o práci s herci s Downovým syndromem.

Důležitá otázka na úvod. Jste důležitá jako šraňky v tunelu?

Jo, určitě ano. (smích)

Jak se stalo, že se festivalu DSB účastníte právě s *Antigonou*?

Otázka, proč zrovna *Antigona*, patří jinač, ale myslím si, že těch důvodů, proč jsme byli osloveni, je několik. Za prvé, je to antika, je to jiný pohled na antiku, než jaký přinesou ostatní divadla, a možná taky proto, že tady hraje i Teatr 21, v němž také vystupují herci s Downovým syndromem, takže se možná festivalu zalíbilo, že budou dvě divadla tohoto typu.

Řekněte mi něco o Vaší *Antigoně*.

Antigona je zatím naše poslední inscenace. Sice rok stará, ale naše poslední. Vzhledem k tomu, že naši herci jsou, řekněme, převážně mladí dospělí a rostou s každou inscenací, můžeme říct, že tohle je inscenace, díky které se z řady z nich vyklubali profesionální herci.

V čem vidíte hlavní poselství této antické hry?

Hry, nebo toho, co hrajeme my?

Spíše Vašeho zpracování.

Za mě jsou v *Antigoně* dvě hlavní témata. Za prvé je to morální dilemma, protože jakkoliv se člověk rozhodne, vždycky je to špatně, takže volí menší zlo. Za druhé je to téma ženy a jejího postavení ve společnosti, které tam vnímám velmi silně. Jenže potom přišli na zkoušku herci s Downovým syndromem a začali nám odkrývat témata, která jsme tam nehledali a o nichž se domnívám, že tam ani nikdo jiný dřív nehledal, a to je láska. Láska mezi Antigonou a Haimonem, pak sesterská láska, a vůbec láska k lidem, to je pro ně něco strašně důležitého a díky nim se to tam dostalo, byť tam jsou všichni ty věci, co jsem dřív říkala. Takže vlastně hrajeme o lásce, což by tam bez nich určitě nebylo.

Čímž jste mi trochu odpověděla na mou další otázku, co přinesli do inscenace herci s Downovým syndromem?

Vidíte, to se mi stává pořád, že dělám rozhovor a odpovídám na otázky, které mají přijít vzápětí. Ale mohla bych ještě dodat, že se nám těmi specifickými potřebami otevírají možnosti, nutí nás to přemýšlet o realizaci jinak. Například v *Antigoně* máme dva herce, kteří nemluví, nebo mluví málo, takže se to



ANTIGONA
Divadlo ALDENTE

vyřešilo skrze kolektivní role — Antigonu hrají tři herečky, Eliška Vrbková je nositelkou energie a Šárka Šildová a Iveta Kocifajová říkají text. Kreonta hrají dva herci, Lukáš Suchánek s Downovým syndromem nedokáže mluvit srozumitelně, ale spoluvytváří charakter postavy, jenž je daný střetem dvou herců, kteří se objevují na jevišti. Taková možnost by mě, pokud bych šla režírovat třeba do Městského divadla Brno, asi ani nenapadla.

Což může být nakonec dobře, ne? Pojdme ale dál. Často se setkávám — a přiznávám se, že jsem k tomu také měla sklony, než jsem se setkala s Vaší prací — že lidé mají tendenci vnímat lidi s Downovým syndromem jako děti, jako ty, co mají uvažování dítěte. Když jste začali uvádět „klasické hry“, jaká byla reakce okolí?

Já bych se možná nejprve ráda vyjádřila k tomu, co jste říkala o myšlení dítěte. Lidé s Downovým syndromem možná mají určitý typ uvažování, který připomíná to dětské, ale současně mají jako dospělí úplně jiné zkušenosti. Když si vybavím náš soubor, který hraje *Antigonu*, tak dva z nich mají za sebou boj o život, jeden poznal život bez rodičů. Takže určitě bych neřekla, že mají myšlení dítěte. Mají potřeby jako lidé stejného věku, ale k tomu ještě to „jiné myšlení“, které může dětské myšlení připomínat — díky tomu vytvářejí často originální řešení. My bychom přece nemohli hrát *Antigonu* s osmiletými dětmi.

To mám na mysli. Zajímá mě, jaká byla reakce okolí, když zjistilo, že zažitý stereotyp neodpovídá realitě?

Ach tak. No... konkrétně u *Antigony* se nám stává, že na ni chodí lidé, kteří neví, že tam hrají herci s Downovým syndromem, a pak už to neřeší. Tohle se nám stávalo dřív, že za námi chodili lidé s různými moudry, jak to máme dělat. To už se nám nestává. Takže buď si lidé zvykli, nebo netuší, že jdou na inscenaci, kde hrají herci s Downovým syndromem. Dneska už se nám naštěstí neděje, že by nám říkali, že máme hrát pohádky typu *Jeníček a Mařenka*.

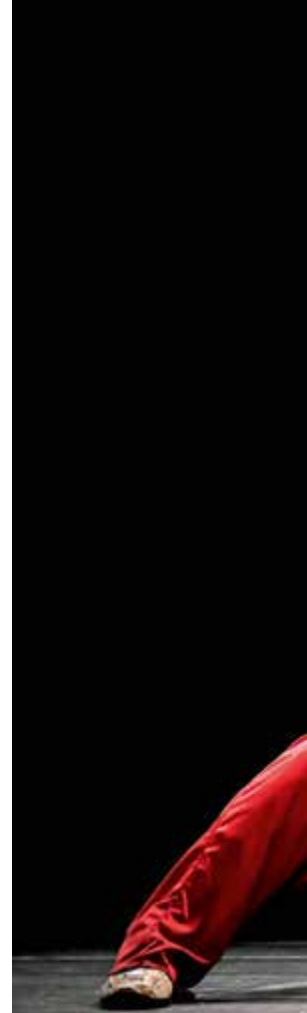


Takže ten vývoj byl veskrze pozitivní?

Ano, určitě je pozitivní. A myslím, že bylo pozitivní i nasazení *Antigony*. Mám pocit, že když hrajeme Sofokla, už se o nás neříká, že „to je to specifické divadlo, co hraje o svých specifických potřebách“, lidé vidí, že jak se dá dělat i interpretační divadlo.

Týká se actor-specific pouze lidí s handicapem, nebo se tímto hercem může stát také herec bez specifických potřeb, který se ocitne ve světě handicapovaných?

Trochu terminologická otázka. Dříve se užíval výraz integrační divadlo, ale já jsem přesvědčená, že tím nejsme, protože není jasné, kdo se kam integruje. Ten herecký dialog je dnes rovnocenný. A říkám dnes, protože dřív skutečně nebyl, naši herci s Downovým syndromem se vzdělávali, vedle nich stáli lidé se zkušenostmi a bez handicapů. To se proměnilo. Samozřejmě jsme se museli naučit praktické záležitosti, jakože někteří z herců nejsou schopni třeba vzít dvě židle a odejít s nimi ze scény, ale na umělecké úrovni je ta diskuse velmi vyrovnaná. Za druhé, termín actor-specific je pro mě způsob práce. Vychází ze site-specific, které pracuje s geniem loci jistého prostoru, do kterého se zasazuje příběh. Actor-specific pak má herce, kteří mají nějaké schopnosti, a z těch vycházíme. V tom nejširším slova smyslu je tedy pro mě actor-specific každé divadlo, kde mám herce, který mi nezahraje inscenaci přesně tak, jak já chci, protože je něčím velmi specifický, a proto já musím jeho charakteristiky vnímat, respektovat a pracovat s nimi. V nejširším slova smyslu to tedy můžou být amatéři, starší lidé, ale u lidí s handicapem je to zkrátka jasně vidět.



Ve své dizertační práci jste se ohradila vůči použití pojmu „dramaterapie“. Staré dobré klíše ale říká, že divadlo léčí. Jak tedy léčí Vaše divadlo všechny zúčastněné?

Já myslím, že každé dobré divadlo musí léčit.

A je specifikum, které se objevuje jen u Vás?

Myslím, že určitě. Z našich herců tryská energie, která se lidí dotýká. Všechno prožívají v přítomném okamžiku, nehrají, žijí. Po mnohých rozhovorech s diváky vím, že toto bývá často to, co je nejvíce zasáhne, a cítíme to i my, když s nimi tvoříme. Takže to jsem mluvila o účincích na lidi kolem, což je pro mě důležitější než to, jak to působí na herce. Ale možná bych mohla zmínit, že když jsme začali zkoušet, tak jsme vůbec nevěděli, jestli to naši herci zvládnou, přece jen jsou to náročné verše. Pak přišel Martin Kříž, náš herec s Downovým syndromem, a přečetl je úplně autenticky... Tak jsem se ho zkoušela ptát na jednotlivá slova, jestli ví, co to znamená. Nevěděl! Ale dokázal vycítit emocionalitu slova a řekl to správně. A vedle toho jsme pak měli herce bez Downova syndromu, kterým trvalo třeba i měsíce, než opravdu uchopili, co se v textu říká.



ANTIGONA
Divadlo ALDENTE

V rámci léčebného procesu mě ještě napadá, že nejspíš musíte léčit negativní stereotypy. Nemáte zkušenost s tím, že Vás oslovil divák, který přišel s všeobecně zažitou představou a na konci představení odcházel s jiným názorem?

Ano, dělali jsme na to dokonce výzkum na Divadelní fakultě JAMU podpořený Technologickou agenturou ČR. Psycholožka dělala rozhovory s diváky a ten výsledek je vlastně pokaždé stejný. Diváci byli překvapení, co všechno herci dokážou a že odcházejí s uměleckým zážitkem. Někteří měli představu sociální akce a nakonec odcházeli s iniciačním zážitkem.

Čím se soubor vnitřně liší od souborů tradičních, třeba v rámci činoher?

Náš soubor je výjimečný rodinnou atmosférou a z toho důvodu nechci soubor rozšiřovat. Což je často nepříjemné, protože měsíčně odmítám dvě tři žádosti od lidí, kteří by se chtěli jít zaučovat. Ten vztah funguje jak mezi stálými spolupracovníky, tak mezi lidmi, co se k nám přidají v rámci jednoho projektu.

Je otázka, kterou Vám ještě nikdo nepoložil, ale chtěla byste na ni odpovědět?

Přemyslím... Mám spíš otázky, na které se mě pořád všichni ptají, nebo spíš komentáře. „To je hrozně užitečná práce, co děláte.“ Prostě mě popudí, když vidím, že ten, co se mě ptá, si myslí, že je to sociální akce, pomoc hercům. Z nějakého důvodu je obrovský problém uznat je jako umělce. Vždycky v novinách píšou „lidé s Downovým syndromem hrají divadlo“. Jednou to dokonce bylo „lidé s Downovým syndromem a herci hrají divadlo“, tak jsme si pak dělali srandu, že naši herci bez Downova syndromu asi nejsou lidé. Přitom do všech tiskových zpráv píšeme „herci“ nebo „herci s Downovým syndromem“, ale je to ta jediná věc, kterou změní, protože jim slovo „herci“ nejde přes klávesnici.

Čím jsou ale herci jiní? Zpěváci, malíři a kreslíři s handicapem jsou v pořádku, ale herci ne? Čím to je?

Odpověď je, že nevím. Možná že mají pocit, že když je označí jako herce, budou je muset kritizovat, a to přece nejde, ne? Vždyť dneska je divadlem i to, když si herec donese židli a hodinu a půl na ni kouká, a jsme schopni na to napsat recenzi, ale u našeho divadla

je to problém. Těm lidem snad ani nedochází, že je tam taky režisér, který s nimi musí pracovat, a když třeba herec mluví strašně pomalu a dlouze a ztrácí se temporytmus, je to můj problém, že jsem neuměla s tímto jeho specifickým nějak pracovat. Taký potřebujeme zpětnou vazbu. Se současnou kritikou mám ale problém v tom, že si myslím, že kritika a recenze by měly především nabízet cestu, jak interpretovat viděné, nikoli soudit, zda bylo viděné dobře nebo špatně — ale to se dneska (v rámci kritiky) moc nevidí.

Děkuji za rozhovor a přeji hodně úspěchů do budoucna!

Rozhovor vedla
Magdalena Marie Franková,
studentka Katedry divadelních
a filmových studií FF UP

divadlo je...

revoluce

Revoluce se konaly, konají a konat budou. Několik inscenací, které se představily na Divadelním světě Brno, mělo revoluci přímo v DNA. Ať už šlo o revoluce, které skutečně proběhly, jako bylo České stavovské povstání zmapované jarmarečně groteskním způsobem souborem Geisslers Hofcomoedianten nebo reálný protest, který v polském Sejmu realizovali rodiče dětí s Downovým syndromem, a který zrekapituloval hostující polský soubor Teatr 21. Podobně inscenace *Zdeněk Adamec + Sebeobviňování* se prostřednictvím textů rakouského dramatika Petera Handkeho vyjadřuje k tomu, jakých únosných i neúnosných forem může nabývat společenský protest. Také při sledování inscenace klasického Büchnerova dramatu *Vojcek* nezávislého běloruského souboru Kupalaŭcy nebylo možné nemyslet na nedávné běloruské protirežimní protesty, které provázely státní represe. Revoluce v rámci divadelního tvaru představuje imerzivní uchopení Bulgakovova mnohovrstevnatého díla *Mistr a Markétka* pražským divadle Tygr v tísní ukazující, že divadlo lze nejen hrát všude, ale také důsledně časově a prostorově roztříštěně.

REVOLUCE, KTERÁ NEBYLA

Režie: Justyna Sobczyk, dramaturgie: Justyna Lipko-Konieczna,
scénář: Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, pohybová
spolupráce: Justyna Wielgus, scéna a kostýmy: Wisła Niecieja,
světelná režie: Sebastian Klim



REVOLUCE, KTERÁ NEBYLA
Teatr 21

REVOLUCE, KTERÁ NEBYLA JAKO KRŮČEK K „OPRAVDOVÉ“ REVOLUCI?

Polský soubor Teatr21 tento měsíc navštívil Brno již podruhé. Začátkem května jsme se s ním mohli setkat na festivalu *Be IN!(clusive)*, který se zaměřuje na divadlo s herci s jinakostí – konkrétně na herce s Downovým syndromem. Na DSB soubor vystoupil s inscenací *Revoluce, která nebyla*, v níž zpracovává zásadní událost z roku 2018, která ovlivnila život rodin s dětmi s handicapem.

Inscenace je rozdělena na dvě části. V první půli se vrací do minulosti a tematizuje protest v polském parlamentu v Sejmu, kde v roce 2018 čtyřicet dní pobývaly protestující rodiny s handicapovanými dětmi. Jejich cílem bylo získat vyšší příspěvky na život svých dětí, a to i po jejich osmnáctém roce života. Většina dětí je totiž i po dosažení dospělosti na rodičích závislá. Parlament se k protestujícím postavil s odporem, dokonce jim po dobu protestu v budově parlamentu odepřel základní věci, jako je používání toalet v budově nebo například využití výtahu. Lidé po celou dobu protestu nemohli budovu opustit. Rodinám se protestem přesto podařilo získat alespoň o něco vyšší příspěvek, další požadavky však nebyly vyslyšeny. Režisérka a scenáristka Justina Sobczyk k inscenaci uvádí, že chce především vyjádřit emoce, které protest poháněly, proto také inscenace vznikla na základě hereckých improvizací, kde herci mohli své emoce zpracovávat.

Půlkruhovitá scéna ohraničená modrým závěsem je zpočátku prázdná. Přichází herec Maciej Pesta a začíná svou přednášku o tom, jak vzniká smích a jaký má průběh. Vysvětluje, jaké pochody v těle mu předcházejí, načež dvě herečky fáze smíchu demonstrují. Jedna z nich se ale smát odmítá a ze scény odchází s tím, že je naštvaná. Na scénu postupně přicházejí herci v roli protestujících rodičů a dětí. Celý jevištní prostor se zaplňuje jejich transparenty hlásajícími již zmíněné požadavky. Pesta na okraj scény zavěšuje ceduli s názvem *Kalendář Hanby*, na kterou suchým zipem přilepuje číslovky, které symbolizují, o kolikátý den protestu se jedná. Do popředí vystupuje vždy nějaký herec a groteskně komentuje protest z pohledu určitého poslance – mezi názory převažují projevy negativního nepřijetí nebo prožívané lítosti, která ale nikdy nic nevyřeší. Vše se odehrává v rychlém sledu.

Druhá část se věnuje etickým otázkám života lidí s Downovým syndromem. Mohou se tito lidé rozvíjet ve svém

osobním i kariérním životě? Nebo se mají vzdát svých potřeb a žít na okraji společnosti? Herci se v sérii stand-upů zabývají tím, jak jsou vnímáni společností a čeho by chtěli dosáhnout. Sdílejí i své obavy. „Nesouhlasím s tím, aby nás brali jako věčné děti!“ Magdalena Świątkowska na scénu přichází se závojem, ráda by se vdala a dostala pusku od „normálního“ muže (takto muže popisují sami herci). Načež se přihlásí jeden z herců s jinakostí a začnou se líbat. Kdo a co je vlastně normální?

Inscenace je částečně také koncertem. Dění po celou dobu představení doprovází živá hudba (kapela Pokusa). V rámci již zmíněných stand-upů se herci vyjadřují i pěvecky. Dva z herců s DS se svléknou do půli těla a stejně jako mnohé popové hvězdy suverénně vbíhají mezi diváky. Jejich song „I am Down from the town“, který je založen jen a pouze na těchto slovech, roztleskal celé publikum. Ostatní herci je také podporují, přičemž stojí na platformě na kolečkách, nad níž je upevněn červený jasný nápis DOWNTOWN. Mimo to, že herci ukazují škálu svých nesčetných talentů, poukazují na fakt, že do společnosti plnohodnotně patří.

Ačkoliv inscenace může být v některých momentech vnímána jako docela kontroverzní, její natolik upřímné sdělení je vlastně velmi osvobozující. Kolem lidí se zdravotním handicapem často chodíme opatrně po špičkách, bojíme se jich zeptat, jak žijí, jaké věci je naplňují, zda by třeba v budoucnu chtěli mít rodinu. V této inscenaci je však většina našich obav vyřčena nahlas, a navíc jsou na naše pochybnosti nebo otázky nabídnuty odpovědi. Díky této nenásilné osvětě máme možnost se zase posunout o kousek dál v uvažování nad „normálností“ a možnostmi integrace. „Revoluce, která nebyla“ možná již brzy bude!

Aneta Klepáčová,
studentka Katedry divadelních studií FF MU

MISTR A MARKÉTKA ANEB JIDÁŠ JE „SVINĚ“

„Jidáš je svině“ provokuje tužkou napsaný nápis v mezipatře pražského Paláce Hrzánů z Harasova v Celetné 12, kde se 29. května konala předpremiéra imerzivní inscenace *Mistr a Markétka*.



MISTR A MARKÉTKA
Tygr v tísni

Návštěvník si marně láme hlavu nad tím, zda je toto „primitivní graffiti“ součástí inscenace, či projevem kolemjdoucího, který potřeboval své pocity sdílet s ostatními. A to je právě na režijně-dramaturgické koncepci Marie Novákové a Ivo Kristiána Kubáka to krásné. Celá barokní budova vytváří divadelní prostor, ve kterém je vše možné a záleží pouze na divákovi, do jakých zákoutí tohoto neskutečného světa se rozhodne nakouknout. Čtyřpatrový historický palác se svým impozantním schodištěm tak dovoluje rozehrát mnohovrstevnatý příběh ruského génia 20. století Michaila Bulgakova v celé své šíři a komplexnosti. Diváci tak mají možnost během jednoho večera navštívit Moskvu, Jeruzalém nebo Jaltu ve společnosti téměř čtyřiceti herců, kteří návštěvníkům ve více než čtyřhodinovém představení zpřítomňují tento pozoruhodný magicko-realistický svět.

Imerzivní projekt *Mistra a Markétky* akcentuje témata jako korupce nebo zkažený lidský charakter nejenom magickým a snovým způsobem, ale i štiplavým humorem, který snad více než obnažená pravda dává vyniknout pokřivenému charakteru lidí. Svět bez Boha, svět tak zkažený, že není možné

čekat spásu než od samotného Dábla. A tak přichází na scénu tento novodobý „Spasitel“, který za doprovodu svých kumpánů – kocoura, regenta, démona a upírky – převrátí celou Moskvu vzhůru nohama a s pekelnou noblesou sobě vlastní odhaluje lidskou marnivost, sobeckost a pokrytectví.

Propracovaná a vynalézavá scénografie Ivany Kannhäuserové, která vytváří překvapivou syntézu surrealistických výjevů a realismu, stejně jako kostýmy Anny Hruškové pomáhají vytvořit fantaskní charakter celé inscenace, která je ve své komplexnosti určena spíše „zkušeným divadelním voyerům“, jak uvádí sám režisér. A slovo voyeur je v tomto kontextu více než výstižné, neboť divák má svobodu se volně po budově pohybovat, otevírat různé dveře, prozkoumávat neznámá místa, nahlížet do soukromí postav i pronikat do jejich nitra, kde střeží svá tajemství, a sledovat tak různé dějové linky příběhu. Je pravda, že současné divadelní tendence jdou směrem k boření tzv. čtvrté zdi mezi herci a diváky, nicméně projekt Tygra v tísni ji nejenom zbořil, ale i popřel pravidla konvenčního činoherního divadla. Účastníci se mohou volně proplétat mezi divadelními postavami, dotýkat se scény



i rekvizit. Člověk si pak připadá jako součást „bulgakovského“ světa, kde fyzicko herců, prostor, světlo a slovo mají stejnou valenci jako text.

Inscenace také razantním způsobem nabourává představu o tom, co to znamená „jít do divadla“. Návštěvník projektu *Mistr a Markétka* nemůže očekávat pohodlné usazení v hledišti. Naopak. Celé divadelně-výtvarné ztvárnění románu vytváří multimediální dílo vyžadující účast všech smyslů diváka včetně jeho fyzického prožívání. Nejenže se divák neustále pohybuje z vyšších pater do přízemí a naopak, ale často, pokud chce sledovat jednu dějovou linku v celé své celistvosti, musí energicky následovat dané postavy. Pokud tedy divák spolu s Ivanem Bezprizorným hned na začátku inscenace doslova pobíhá po celé Moskvě (Palácem Hrzánů z Harasova), aby vyburcoval milici k dopadení záhadného zahraničního špiona, na konci svého úporného snažení cítí stejné vyčerpání jako sám hrdina. Podobně pracuje inscenace i s dalšími vjemy a prožitky člověka. V „místnosti“, kde můžeme být svědky ukřižování Hanocriho, je úporné horko, které činí je- nom samotný pobyt v místě nesnesitelným a tím umocňuje naše vnímání utrpení ukřižovaného.

Nepopíratelným faktem zůstává, že *genius loci* hraje jednu z hlavních rolí v rámci celého projektu. Bylo by ale nespravedlivé opominout herecké výkony, a především soustředění a výdrž všech zúčastněných. Právě oni svým uměním

dokáží vytvořit magicko-realistické obrazy světa, kde se volně prostupuje hrůzná tvář totalitního Ruska s biblickým příběhem, na kterém spočívají základy západní kultury.

Pokud si autorka této recenze může dovolit malý komentář, zdá se, že inscenace dává tušit naději na „lepší zítřky“. I přes směsici podobenství a malých příběhů obyčejných lidí, umučených svým strachem a každodenní rutinou, lze nalézt cestu ke světlu. Pokud člověk miluje a má dostatek víry i kuráže překračovat hranice své komfortní zóny, nalezne štěstí, i kdyby za pomoci ďábla. Jak napsal na začátku 19. století jeden z nejvýznamnějších představitelů německého romantismu Novalis: „Divadlo je aktivní reflexí člověka o sobě samém.“ Inscenace *Mistra a Markétky* toto tvrzení dosvědčuje v plném rozsahu.

Nikol Martinková Burianová,
doktorandka Ústavu románských jazyků a literatur FF MU



27 EXEKUČNÍ SHOW JANA MYDLÁŘE JAKO MORBIDNÍ CYKLUS ČESKÝCH DĚJIN

Giambattista Vico, italský historik a filozof 18. století, popsal světovou historii jako „věčné schéma“, které se neustále opakuje. V tomto smyslu mohou být světové dějiny nekonečným cyklem, ve kterém se každé pochybení, každá tragédie lidstva, ale také každý radostný vzmach věčně vrací. Tento cyklický průběh lidské historie ničí ironicky také smysl vývoje a víru v lepší budoucnost. Historie přestává existovat jako učebnice na vytvoření lepšího světa a zrcadlí prostě jen blížící se nevyhnutelné katastrofy. Proto je historie tragickou ironií anebo morbidní komedií lidského osudu, jejímž cílem však není pouze smích, nýbrž i strach.

Strach a smích jsou i cílem morbidně komické performance *27 Exekuční show Jana Mydláře*, kterou předvedl na festivalu Divadelní svět Brno soubor Geisslers Hofcomoedianten, který použil příběh českého stavovského povstání z počátku 17. století, aby zobrazil výseky z českých dějin s přesahy do současnosti. V této souvislosti zde rezonuje i názor Vica, protože minulost se v této inscenaci bez jakéhokoliv střihu propojuje se skutečností dvacátého a jednadvacátého století, jako by bylo všechno ve stejné časové rovině.

Divadelní projekt *27 Exekuční show Jana Mydláře* představuje interaktivní historický exkurz do českých dějin, při němž jsou diváci živou částí performance, což ještě umocňuje dojem cykličnosti dějin a vztahu mezi minulostí a současností.



Soubor Geisslers Hofcomoedianten vznikl v roce 2002, v centru jeho zájmu stojí barokní texty, ale vytváří zcela programově „nové baroko“ (a používá stejnojmenný hashtag). Odtud tedy podobnost mezi Vicovými teoriemi a „Hofcomoedianten“. Estetika inscenací Geisslers Hofcomoedianten je nutně napojena na cyklické pojetí dějin, neboť čerpá z tradic barokního divadla a předpokládá, že jsou pro nás inspirativní i nyní. Kromě barokního divadla rozvíjeného mecenášem Franzem Antonem von Šporkem (který v Praze a v lázních Kuksu nechal postavit Comoedien-Haus) odkazují inscenace „Geisslerů“ také ke komedii dell'arte či ke kočujícím divadelním společnostem a jejich jarmarečnímu divadlu. Svým názvem divadlo navazuje na profesionální divadelní společnost Josepha Antona Geisslera, což byl herec a principál, který od roku 1705 působil ve službách hraběte Šporka v Praze a Kuksu a novátorským způsobem nakládal s divadelními tradicemi své doby. Tak lze ostatně chápat i Geisslers Hofcomoedianten – je to divadlo, které se inspirová barokními texty, tradicemi nebo historickými událostmi, ale vytváří zcela současné aktuální inscenace.

V „geisslerovském“ repertoáru však hraje *27 Exekuční show Jana Mydláře* výjimečnou roli. Opírá se sice o události pražského stavovského povstání, jež zařazuje do barokní doby a jejího náhledu na svět (s použitím typických prvků lidového barokního divadla, hudebně například inspirací barokními madrigaly), ale kombinuje je i s dalšími postupy patřícími k avantgardní tradici, tak jak ji známe třeba z Osvobozeného divadla, v němž hrála centrální roli pantomima, klauniáda a groteskní mimika. Inscenace vznikla na základě původního



textu z pera Natálie Preslové, Heleny Koblischkové a Lud'ka Horkého, svým razantním temporytmem má velké žánrové rozpětí a je plná překvapení a nečekaných změn.

„Exekuční show“ má podobu zábavného kabaretu, nese ostatně podtitul „morbidní kabaret národního hrdinství“. Do sálu, který tvoří lehce klaustrofobní temný prostor s rozměry 8 x 11 metrů, je příznačně vpuštěno 27 diváků, přesně tolik pánů bylo totiž roku 1621 po potlačení povstání popraveno a v publiku to jistě může vyvolat neblahé předtuchy. Režisér inscenace Petr Hašek ještě před představením upozorní na to, že se diváci nemají přesunovat a mají se svými židlemi setrvat na označeném místě. Zároveň s ironickým mrknutím nabízí poslední možnost opustit sál, který se posléze hermeticky uzavře. V centru takto ohraničeného hracího prostoru stojí popraviště, vyvýšená konstrukce, z jejíchž útrob vcházejí herci na scénu. V roli hlavního konferenciéra je historická postava kata Jana Mydláře (Aleš Pospíšil), která nás provází událostmi let 1620–1621. Jako jeho asistentka mu sekunduje jeho milá Dorota (Lucie Valenová), z historie známá jako kátova nešťastná láska.

Další herní pole vzniká za zdmi uzavřeného prostoru — za nimi totiž nad hlavami diváků vykukují další herci zosobňující dobové pány, rytíře a měšťany, kteří se např. domlouvají na zasedání Zemského sněmu a pokřikují na sebe z protějšších stran. Že se nejedná o nějakou historickou rekonstrukci, je hned zřejmé, neboť komunikace probíhá ve stylu videokonference, se všemi prostoji a ruchy. To, jak jednotliví šlechtici vystupují, jak se navzájem dohadují a intrikují, ihned boří mýtus o šlechtetných českých stavech, kteří byli porobeni „zlými“ katolíky. Jednotlivé repliky umně bruslí mezi dobovou rétorikou a zcela současnými narážkami na mocenské boje aktuální politické scény, což ještě umocňuje např. parodie projevu Andreje Babiše. Samotný kat Mydlář má spíš roli komentátora, který sice pohybuje mečem a vykonává popravy (useknuté hlavy jsou namalované na plátěné tašky, jež se rozvšují po

okolí, tak jako hlavy, které se veřejně vyvěšovaly pro výstrahu), ale brutalitou a morbidností se vyznačuje spíš jeho okolí.

Mydlář je jen tichý konferenciér, který události prezentuje, ale sám se jich neúčastní. Kdo se však stane aktivní součástí děje, je sám divák, který je nucen sedět ve stísněném prostoru, jež navíc herci postupem času překryjí síti z pruhů látky, do níž je divák zcela zajat jako odsouzenec v cele. Před jeho očima pak defilují groteskně stylizované brutální výjevy, létají useknuté hlavy nebo se koná tisková konference stavů. Dějinné události ze 17. století jsou nám v ironické a satirické podobě prezentovány se všemi paralelami k dnešku — zdá se, že se mocenské boje odehrávají podle archetypálních vzorců. Toto napojení na současnost vzniká rychlými časovými zvraty, kdy se např. během třetí pražské defenestrace (1618) objevuje reportérka České televize.

27 *Exekuční show Jana Mydláře* divadelního souboru Geisslers Hofcomoedianten je zdařilý příklad současného divadla, které s pomocí satirických postupů chytře a divadelně podmanivě demontuje naše historické mýty a zároveň s velkou dávkou ironie ukazuje, jak se určité principy dějinných událostí neustále opakují, tak jak to popsal Giambattista Vico. Zbývá však otázka: Kdo je dnes novodobým katem Mydlářem?

Alberto Afferni,
student Ústavu slavistiky a hungarologie
Humboldtovy univerzity v Berlíně

Redigovala Barbora Schnelle

POLEMIZOVÁNÍ VEDOUcí K ZAMYŠLENÍ

Inscenaci *Zdeněk Adamec + Sebeobviňování* režíroval Dušan D. Pařízek, který je zároveň i autorem scénografie, jeden z nejvýraznějších českých činoherních režisérů působící převážně v německojazyčných zemích. V první části *Sebeobviňování* se představují herci Samuel Finzi a Jiří Černý, ve *Zdeňku Adamcovi* hrají Martin Pechlát a Stanislav Majer. Kostýmy jsou dílem dlouhodobé Pařízkovy spolupracovnice a zároveň další výrazné divadelní režisérky Kamily Polívkové.



ZDENĚK ADAMEC + SEBEOBVIŇOVÁNÍ
Divadlo Na zábradlí

První část *Sebeobviňování* se odehrává v kostele. *Sebeobviňování* je dvojjazyčné — v inscenaci hrají dva herci, jeden česky a druhý německy mluvící. Díky této zajímavosti je možné scénickou skicu plnohodnotně představit jak českému, tak německy mluvícímu publiku. Hra *Sebeobviňování* je nejstarší divadelní text Petera Handkeho. Inscenace tohoto textu publiku představuje autora hry, ovšem samotná hra je spíše jakýsi soubor výpovědí a ospravedlňujících se promluv snad až tisícového charakteru, různých rad do života a dalšího.

Herci nemají každý svoji postavu, střídají se ve svých výpovědích, které občas říká sám Handke, jindy se jedná o komentáře k Handkemu. Jednou je tedy postava mladší, jednou starší. Když ovšem herci nejsou touto postavou, rozdávají rady, spíše obecně referují o životě.

Nastává otázka týkající se volby prostoru. Proč se inscenace odehrává zrovna v kostele? Snad proto, že ony výpovědi a reference mají nějakou hodnotu a uvalují na posluchače svou tíhu, a proto jsou zasazeny do důstojného prostředí kostela? Nebo protože text je jakousi zpovědí?

Zatímco *Sebeobviňování* je spíše scénickou skicou, *Zdeněk Adamec* už je plnohodnotnou divadelní inscenací. Hra pojednává o Zdeňku Adamcovi, který se dne 6. března 2003 upálil na Václavském náměstí. Snaží se dopátrat příčiny jeho činu, motivace a dozvědět se víc o jeho životě; o tom, jakým byl člověkem. Nedochozí ovšem k žádnému jednotnému názoru. Všechno to jsou spíše polemiky, dohady a divák tak ke konci inscenace není o moc chytřejší.



„Prosím, neudělejte ze mě blázná!“ zaznívá jako jedna z posledních replik inscenace stejně jako poslední věta jeho dopisu Akce pochodeň 2003. Čím tedy Zdeněk Adamec je? Čím ho „máme udělat“? Bláznem? Hrdinou? Šilencem? Psychicky nemocným člověkem? Uvědomělým mladým člověkem uvědomujícím si stav aktuálního světa? Co po nás vlastně Zdeněk Adamec chce? Chce, abychom ho litovali? Obdivovali? Uznávali? Nikdy na něj nezapomněli? Co tedy chce? Těmto otázkám se hra a také inscenace věnují, ovšem troufám si říct, že nedostatečně.

Ani jeden z divadelních textů nemá repliky rozdělené mezi postavy, jejich počet tedy záleží na inscenačním týmu. Ten v tomto případě zvolil do obou částí inscenace herce dva – vyvstává tedy znovu otázka proč. Snad proto, že vždy existují minimálně dva názory a inscenační tým tyto hry vnímá jako konfrontace dvou odlišných názorů? Nebo kvůli intenzitě a intimitě, kterou počet pouhých dvou lidí na scéně skýtá? Nebo snad mají v obou částech herci znázorňovat vztah Adamec – Handke a vlastně jsou obě inscenace nějakým způsobem o každém z nich?

Já osobně se ztotožňuji s výkladem, že dva herci jsou na scéně kvůli konfrontaci dvou různých názorů. Myslím, že herci představují snad jednu velmi nekonkrétní postavu, jakousi Světovou duší – duši všech, kteří se o Zdeňka Adamce

zajímali, a i těch, kteří na něj snad jen jednou pomysleli. Ale přestože se jedná o jednu postavu, jsou tam dva odlišné názory, jako symbol nesourodosti a nemožnosti sjednocení (snad i nemožnosti vytvořit lepší svět; ten, pro který Zdeněk Adamec možná spáchal svůj čin).

Jsem velmi rád, že jsem měl možnost inscenaci zhlédnout.

Část *Sebeobviňování* mi jednak přiblížila tohoto kontroverzního rakouského dramatika, jednak ukázala, jak také může vypadat koprodukce (inscenace je koprodukcí s Pražským divadelním festivalem německého jazyka a díky dvojjazyčnosti části *Sebeobviňování* ukazuje, jak se může naložit s jazykovou stránkou inscenací v rámci mezinárodních koprodukcí). Druhá část *Zdeněk Adamec* si mě získala především po vizuální stránce svou scénografií a světlým designem a také excelentními hereckými výkony.

Adam Milka,
student divadelního oboru Gymnázium
Pavla Křížkovského s uměleckou profilací,
člen Klubu mladých diváků Brno

ZDENĚK ADAMEC + SEBEOBVIŇOVÁNÍ
Divadlo Na zábradlí





NETRADIČNÍ VOJCEK

Zvláštní poděkování Ramanovi Padaliakovi
a souboru Kupalaŭcy za neuvěřitelný zážitek

Této inscenaci se mezi diváky a divadelníky říká „nejkratší Vojcek, co existuje“, protože trvá jenom padesát minut. Avšak posléze se zjistí, že ten čas krásně vystačí pro vyjádření a zobrazení toho nejdůležitějšího a nejzásadnějšího, co dílo Georga Büchnera obsahuje.

Vojcek od běloruské nezávislé divadelní skupiny Kupalaŭcy v režii Ramana Padaliaky je sledem několika obrazů o životě obyčejného vojáka Franze Woyzecka, který se cestou k poznání své temné stránky nechává využít v pochybných „ne-smrtelných“ medicínských experimentech, prožije lásku, zradu, existenciální filozofování i hledání smyslu celého lidského bytí. Inscenace je logicky sestaveným řetězcem událostí, které spolu konzistentně drží, přestože jsou jednotlivé obrazy oddělené a očíslované. Propojují se rytmickou výměnou herců ve tmě za zvuků moderní přechodové hudby na pomezí techno a synthpopu (Eryk Artoŭ-Šymkus) a jsou doprovázené projekcí unikátních atmosférických animací (Našcia Kaminskaja).

Jednoduchost scény (Kaciaryna Šymanovič) nevadí, nýbrž napomáhá režijnímu záměru. Jediná lavice se proměňuje v jednu chvíli ve dvůr, v jinou například ve vyšetřovnu (k čemuž dopomůže pouze rekvizita otáčivé židle). Tento scénografický koncept otevírá divákovi velký prostor pro vlastní imaginaci a volbu prožitku a vcítování se do jevištního světa. Mimo jiné je to také jeden z nejlepších příkladů scénické situace, kde herec samotný je skrze svůj soustředěný herecký výkon nezbytnou součástí scénografie.

Obraz Marie je rozdělený mezi několik žen (Kaciarynu Javorskou, Kristinu Drobyš, Marii Hoŭbevou, Tačcianu Dzianisavou), přičemž každá má svou vlastní rozsáhlou emočně vypjatou či pěveckou scénu. I přes stejnost jejich oděvů, vzhledy a charaktery jejich výkonů se hodně liší, a tak každá z nich zůstává pro diváka nezapomenutelná. V této režijně-dramaturgické koncepci každá z nich pro Vojcka zpodobňuje několik rolí – matku, milovanou ženu či nevěnici – a právě tímto ho možná přivádí k ještě většímu zmatení pocitů a komplikuje mu možnost racionálního uvažování. Vyniká také výkon doktora (Andrej Drobyš), dovedený do groteskní afektovanosti, který vystihuje veškerou absurditu jeho „vědeckých“ experimentů na Vojckovi a zároveň zobrazuje celý tento systém jako ne-smysluplný a krutý. Rovněž role mužů ve vojenských službách



VOJCEK
Kupalaŭcy

(Aliaksandar Zelianko, Aliaksandar Paŭlaŭ, Pavel Astravuch, Žmicer Tumas, Pavel Paŭluč) precizně odhalují veškerou omezenost jejich inteligence a primitivnost zájmů, jež spočívají jenom v alkoholu, ženách a demonstrování moci.

Umělá krev, bílé ručníky, červená rtěnka, flitrové šaty, lakové boty. Vojcek od Kupalaŭců je především povedeným a výrazně symbolickým pojetím zásadních významů dramatického textu Georga Büchnera, které zasahuje do diváckého vědomí a ponechává tam jasné barevné obrazy i asociace. Práci Ramana Padaliaky můžeme oceňovat nejen pro jeho režijní přístup, ale také díky důkladně propracované dramaturgii, jež spočívá v lakoničnosti a zároveň explicitnosti volby výtvarných prvků, hudebního doprovodu a jejich zručnou kombinací.

Natallia Skarynka,
teatroložka a Běloruska

divadlo je...

divák

Letošní ročník DSB byl věnován společnému hledání, co všechno je a může být divadlo. Jakých různých forem a žánrů může nabývat a jak se s proměnou těchto žánrů proměňuje také úloha diváka. Ve formátu *Debaty pro loutky* z pražského DISKu zůstala tato úloha poměrně konvenční – do tématu o podobách moci a jejího případného zneužívání se diváci zapojili více jako pozorovatelé animovaných loutek, jejichž jednání vycházelo z příspěvků anonymních hostů skrytých za paravány. K témuž tématu se vyjadřovala také performativní přednáška *Strachy* divadelního souboru Tantehorse, již přednesly Miřenka Čechová a Alice Koubová a ke které se mohli diváci v následné diskusi připojit. Aktivní divácké zapojení se očekávalo ve formátu, který je známý především mimo divadelní sály – a sice v prostorách restaurací a hospod. *Pubkvíz o budoucnosti světa* realizovaný u stolečků na dvoře Divadla Husa na provázku své téma směřoval k nejisté budoucnosti Země. V posledním představeném projektu této rubriky s názvem *Divadlo jsi Ty!* se aktéři proměnili po vzoru larpových her v absolventy herecké akademie a zkusili se vžít do nelehkých pocitů uchazečů o herecké zaměstnání. Pod slovem „divadlo“ si můžeme představit opravdu rozmanitou škálu veřejných událostí, v nichž se proměňuje i míra našeho diváckého–aktérského zapojení...

ZKUSME SI NASLOUCHAT

Druhý festivalový večer Divadlo Husa na provázku propůjčilo svůj prostor pražskému divadlu DISK. To přivezlo netradiční formát, tzv. inscenované debaty, s názvem *Debata pro loutky*. Po levé straně měla své křeslo, stolek a poznámky připravené moderátorka. V přední části měly své jeviště loutky. Na něm bylo umístěno pět židlí pro pět loutek, pět debatujících, ale ti jsou kde? A kdo to vůbec bude?



DEBATA PRO LOUTKY
 DAMU – Divadlo DISK

Koncept je předem známý. Hosty nikdo z publika nezná, neznají se ani oni mezi sebou. V zadním segmentu divadelního prostoru stojí pět dřevěných kójí, které mají v přední části malé kruhové otvory, což všem zúčastněným zajišťuje drobný kontakt s přítomnými diváky. Tento kontakt je ale opravdu tak drobný, že odhalení identity nedovoluje. O to totiž jde. Ovlivňuje průběh jakékoliv debaty to, jak druhé vidíme, jak je vnímáme nebo co o nich víme? Vynášíme vnitřně nebo nahlas už dopředu soudy, kvůli kterým pak nejsme ochotni nebo schopni vnímat a poslouchat to, co říkají, co si myslí, jaké jsou jejich názory? Pomůže debatě, když budou promlouvat opravdu jen samotné myšlenky a nebude je ovlivňovat podoba jejich nositelů? Budeme si pak více naslouchat? Na to všechno se *Debata pro loutky* ptá. Kromě dřevěných bude zachování anonymity podporuje zvuková proměna hlasů

mluvčí a zahalení jednotlivých přicházejících do černých kápí. Atmosféru jistě mysticity a nejasnosti, která se kolem představení vznáší, dovrší v začátku syntéza červeného světla, dýmu, tajemné hudby a černých kápí hostů, jejichž příchod debatu zahajuje.

Festivalová diskuse byla věnována tématu moci. „Divadlo jako prostor moci“ — téma představila hned na začátku moderátorka, kterou byla pro tento večer herečka Tereza Volánková z Divadla Husa na provázku. Vzápětí přečetla manifest loutek, ve kterém loutky vysvětlují, že se rozhodly vzít na sebe roli diskutujících právě proto, že lidé nejsou schopni spolu mluvit, aniž by si už dopředu utvářeli názor na myšlenky ostatních. Dohromady pět shora vedených loutek ovládaných třemi za jevištěm schovanými loutkovodiči. Ačkoliv se loutky snažily reagovat na to, co slyšely, debatní formát a sezení na



DEBATA PRO LOUTKY
DAMU – Divadlo DISK

židlich možnosti jejich pohybového vyjádření trochu zužoval. Nicméně možná právě jejich častá nehybnost, která by se dala interpretovat jako soustředěnost a hlava otočená směrem k té jedné, která zrovna mluví, by mohly být zhmotněním naslouchání. A je pravda, že to byly chvíle, kdy divák mohl odvrátit zrak nebo dokonce zavřít oči a plně se soustředit na jednotlivé myšlenky, které zaznívají. Svými pohyby loutky také chvílemi vtipně glosovaly právě probírané, když například v momentě věnovaném osobním hranicím a jejich překračování, samy vstaly, chodily po jevišti a osobní prostor ostatním loutkám svou přítomností a nevyžádanou blízkostí fyzicky narušovaly. Pak už jim pro tento večer zbývala v pohybovém rejstříku jen gestikulace a při vyostření debaty akt postavení se k demonstraci síly, která se na hlasové rovině odehrála změnou tempa a tónu.

Otázky kladené moderátorkou byly přímé. Zneužili jste někdy svou moc? Byli jste přítomni situaci, kdy byla moc zneužita? Je péče a transparentní komunikace klíčem proti zneužívání moci? Jak předejít tomu, aby jedna osoba zastávala příliš mnoho mocenských funkcí? Stačilo jich dohromady položit pár. Debata se rozproudila a mnoho zásahů



nepotřebovala. Za tím stál jistě výběr diskutujících, a tudíž pestrá škála hlasů, které se i mimo inscenaci mohou v rámci debat o mocenských strukturách a rozložení moci v divadle potkat. Ať už šlo o příklon k nehierarchickému členění a větší vůli institucí k tvůrčímu dialogu nebo ke klasickému rozdělení, kdy se veškerá moc nachází v rukou jednoho člověka. Jedna z přítomných perspektiv byla i herecká. Úplně novou rovinu vnesl do debaty první divácký dotaz zajímavý se o pocity účastníků v dřevěných kóji. Osamocení, zaznívalo v odpovědích. Na konci dojde k odhalení identit a debata se stane více neformální s možností mluvit s kýmkoliv dál už v jeho celistvosti.

Účel, za jakým dochází k zatajení identit po dobu diskuse, je zřejmý a na začátku v rámci manifestu i řečený. Zkusit bez předsudků vnímat, co ostatní říkají. Otázka je, dá-li se to po celou dobu udržet. Po čase začne pracovat imaginace a v hlavě se objeví dost možná i hodně konkrétní představa diskutujícího. Na základě prvních sdílených myšlenek vznikne předobraz, na jehož základě je už dopředu utvářen názor na ty možné následující myšlenky. Rázem se může člověk ocitnout tam, kde by byl, kdyby identitu znal. Tak se to totiž stalo mně. Také doba trvání samotné diskuse, což je zhruba hodina, se mohla zdát příliš krátká na to, aby se během ní účastníci dokázali v rámci tématu divadla jako prostoru moci dostat více do hloubky. Tím, že se neznali, docházelo nejdříve k vzájemnému poznávání postojů a výchozích pozic jednotlivých diskutujících čili vymezování si prostoru, ve kterém se pak může debata rozvinout. Nicméně fakt, že byly slyšet jen hlasy a nebyla vidět podoba, určitě usnadňoval schopnost doopravdy naslouchat. To se projevovalo mimo jiné ve chvílích, kdy bylo slyšet, že právě vyslovená myšlenka nebo postoj je opravdu reakcí na to, co předtím zaznělo.

Zvolené téma je velmi aktuální. Den předtím uvedená inscenace *Strachy* tematizovala moc v divadelním prostředí taktéž. Žádné definitivní řešení této problematiky neexistuje. Důležité je, že se vede dialog, že dochází ke zvědomování. To otevírá prostor ke změně.

Nikola Hájková,
studentka Katedry divadelních
a filmových studií FF UP



TROJÚHELNÍK STRACHU

Jedna z událostí, která v úterý večer odstartovala festival, byly *Strachy* divadelního souboru Tantehorse. Performativní přednáška, jak avizovala anotace, Mířenky Čechové a Alice Koubové přinesla velmi komplexní divácký prožitek. Padesát minut na hranici mezi pohybem a slovem, mezi viděným a slyšeným, mezi viditelným a skrytým. Následná diskuse, která otevřela prostor pro diváckou reflexi a pro možnost sdílení vlastního prožitku, ať už toho tady a teď nebo jakékoliv předchozí zkušenosti související s tématem, byla od viděného neoddělitelná a určitě jedním ze způsobů, který umožnil odnést si prožitek velmi celistvý a už trochu usazený. Šlo o zajímavé osahávání hranic divadla a možností, které přináší.



STRACHY
Tantehorse

Industriální prostor, ve kterém se hrálo, všudypřítomná šed' betonu, kovové konstrukce, snaha nic v takovém prostoru nezakrývat jen podtrhly přímočarost sdělení, odrážely ponor hluboko k základům, následné demaskování a střet s odhalenou realitou, čímž všim performance byla. Sugestivní bylo už rozložení hracího prostoru, které bylo rámované z jedné strany hledištěm postaveným do tvaru V a na protější straně obdélníkovým prospektem, jenž posloužil v průběhu jako promítací plátno. Vznikl tedy trojúhelník, který se pak ještě více materializoval, když ho Alice Koubová vytvořila za pomoci lepicí pásky na podlaze. Trojúhelník jako leitmotiv celého představení, ale ne ten klasický, geometrický, ale trojúhelník Karpmanův.

O čem se tedy hrálo? O moci, o vzájemných vztazích a toxicitě, která může z kombinace obojího vzejít. To celé zasazené a pozorované v uměleckém a akademickém prostředí na pozadí všech událostí počínaje iniciativou *Nemusíš to vydržet!* až po odchody pedagogů z uměleckých vysokých škol.

Člověk není žádná autonomní jednotka a nemůže tak ve světě fungovat. Jeho život je utvářen sítí vztahů a z toho pramenících závislostí na lidech i prostředích. Jde o vztahy mocenské, ty, které nějakým způsobem určují a definují naše možnosti, nelze se z nich vymanit. Co lze, je zvědomovat si, jak je s mocí v rámci nich nakládáno, jak je používána a jestli nedochází ke zneužívání a případně k překračování osobních hranic zúčastněných. Odpověď na otázku, proč jako rámec zvolit umělecká a akademická prostředí, je možno hledat v esejí Alice Koubové uveřejněné v časopisu *CEDIT* (číslo 07/2022). Mimochodem celé číslo *Nehierarchické organizace* se věnuje právě tématu hierarchického uspořádání kolektivů, možných alternativ a nahlížení práce s mocí a jejím rozložení v rámci kolektivu.

Práce s pocity a emocemi je něco, co činí umělecké kolektivy k zneužívání náchylnější a možné dopady destruktivnější. Karpmanův trojúhelník dramatu říká, že v rámci sociálních interakcí hrajeme s ostatními hru, jejímž cílem je z jistě



STRACHY
Tantehorse

mocenské pozice manipulací uspokojit vlastní emoční potřeby na úkor druhých. Druhé si chceme zároveň také přivlastnit. Stejně jako má geometrický trojúhelník tři vrcholy, Karpmanův má tři role, které v rámci mocenské hry zaujímáme. Jsou jimi: tyran, oběť a zachránce. Každý má svá specifika, své motivace, touhy a způsoby, jakými se navenek projevuje, prostředky, kterými jedná, stejně jako škálu pocitů, jež cítí. Role se mohou proměňovat, a co je podstatné, vzájemně se potřebují. Pokud se jeden z nich rozhodne závislostní vzorec opustit, kromě prožívané vnitřní ztráty jistoty a identity bude čelit ještě vnějším manipulacím od zbylých stran, protože jim bere totéž – jistotu a identitu. Nicméně, a to je podstatné i ulevující, vystoupit se dá a první krok je vůbec si svou pozici uvědomit. Tím se vracím na začátek představení. Celá performance byla uvedena nahrávanými osobními výpověďmi umělců a sérií skličujících abstraktních obrazů nazvětšovaných a promítnutých na plátno zakončené pohledem do nádoby s kapalinou, jejíž tmavé zbarvení mohlo přesně tento moment proměnlivosti rolí předznamenávat.

Proces osobní identifikace s tématem netrval dlouho. Urychlila ho i zvolená forma přednášky, jejíž jazyk nebyl metaforický a symbolický, ale jasně čitelný, srozumitelný, ohraňovaný a faktografický, demonstroval řečené na příkladech stejně jako performerky, když si narýsovaly trojúhelník a pak v jednotlivých rozích, tedy rolích, pronášely související věty nebo představovaly situace, které jsou pro tu kterou roli typické. Performerky jsou tak jednoznačné, že snad nebylo ani možné situace nespojovat s vlastní zkušeností. Obě mají na scéně po celou dobu papíry s texty, z nichž čtou. To popírá jakoukoliv snahu o divadelní iluzi reality, naopak to podtrhuje autenticitu, civilnost a vytváří dojem až dokumentaristického způsobu práce, kterému je divák přítomen – sběr informací a jejich následné seskládání ve výsledný tvar. Nejde o žádnou nudnou přednášku. I v názvu je dourčená přídavným jménem

performativní. Je plná faktů, ale zároveň i abstraktních obrazů, které působí na divákovu imaginaci. Jedním z nich je určitě zachycení momentu vystoupení z takového závislostního vztahu. Sledujeme skákající performerky uvnitř trojúhelníku spolu s jejich zvyšující se tepovou frekvencí promítanou na prospekt. Šlo o zobrazení citlivé, ale zároveň naléhavé. Divák přepíná z levé hemisféry do pravé a imaginace proudí naplno. Prožitek je tělesný, tady a teď. Obraznost získá trochu konkrétnější obrysy, když se prostorem začnou ozývat urážky a performerka se na ně snaží slovně reagovat stojíc mimo závislostní trojúhelník i svou roli, a to jak mentálně, tak fyzicky. Je to možnost, je to návrh, jak by mohla taková cesta vypadat. Každý bude mít svou. Téma to není odlehčené ba naopak. Nicméně vtipky, hudební pauzy, změna hlasů nebo ilustrační obrázky doplňující výklad, těžké téma místy odlehčují a je to dobře, v syrově vážné podobě by to mohla být zátěž hodně intenzivní.

Ačkoliv se celá performance odehrává v kontextu kolektivů uměleckého prostředí, záhy se stane zřejmým, že takové závislostní mocenské vztahy lze nacházet všude, že může jít o rodinu nebo kterýkoliv jiný kolektiv. Zajímavou věcí je, že se Karpmanův trojúhelník dá i zvnitřnit. To znamená, že ho lze pozorovat i ve vztahu k sobě samému. Následná diskuse a možnost sdílet vlastní zkušenosti může mít terapeutický účinek. Jak během ní zaznělo, ve slově je zvláštní síla. I nalezení slov a následné pojmenování věcí může mít svůj účinek. *Strachy* pomáhají taková slova nacházet.

Nikola Hájková,
studentka Katedry divadelních a filmových studií FF UP



PIVAŘŮV PRŮVODCE PO APOKALYPSE

Čas: krásně prosluněné dopoledne. **Místo:** dvůr Divadla Husa na provázku v Brně. Čtyři židle, několik týmů, čtyři herci / zpěváci / moderátoři a hlavně opravdu hodně záludných otázek týkajících se enviromentálního žalu, strachu a smíchu. Vítejte na inscenaci nezávislého Divadla LETÍ *Pubkvíz o budoucnosti světa*, díle autorek Marie Špalové a Martiny Schlegelové, jež hravě, sebeironicky a s grácií rozebírá zásadní problémy dnešní doby ve světě i u nás.

Inscenace funguje formou pubkvízu — kvízovou hrou, která obvykle probíhá na libovolné téma v barech a hospodách, v níž soutěžící, rozdělení do týmů o čtyřech a více lidech, zaznamenávají odpovědi na archy papíru. Každá otázka je bodově ohodnocená a vyhrává tým, jemuž se podaří získat nejvíce bodů. Tuto tradiční formu obohatily tvůrkyňe o čtyři výborně obsazené průvodce — Marcelu Holubcovou, Miladu Vyhnálkovou, Richarda Fialu a Dana Kranicha. Všichni připomínají charakter v tragédii, ovšem s úsměvem na tváři.

V průběhu hry proběhnou čtyři kola hospodského kvízu, mezi nimiž se postavy věnují problémům dnešní doby formou nadmíru zábavného satirického dialogu a písní — nejzajímavější z nich jsou nazvány „instinktivní“ písně, pojmenované tak proto, že všechny rozebírají některý z našich přirozených instinktů, které v dnešní době způsobují konflikty a stojí za nejrušnějšími předsudky. Písně se proto týkaly klimatické krize, třetí světové války, trablů kapitalismu a moderní demokracie, pandemie, moderních technologií a toho, že svět patrně skončí nadvládou robotů...

Představení o těchto a jiných krizích našeho věku mluví otevřeně a říká: Nebojte se, zvládneme to, ale musíme se zapojit všichni a kooperovat. Herci a autorky se nesnaží vytvářet dojem, že ví více než ostatní, jsou zodpovědnější a znají odpovědi na tyto nelehké potíže. Na druhou stranu na mě představení působilo tak, že místo aby byla představena nějaká alespoň částečná řešení, moderátoři se utápěli v tom, co je se světem špatně.

Čtvrtá stěna byla v *Pubkvízu o budoucnosti světa* zbořena, bez toho by také celý koncept nemohl vůbec fungovat. Tato skutečnost jen napomáhá grotesknímu humoru, herci se mnohokrát naváží do publika, hlavně při vyhlášení výsledků jednotlivých kol. Dělají si legraci i sami ze sebe a z celého představení: „Tohle by přece rozebírali jen levičáčtí aktivisti!“ namítne jedna postava druhé.



Inscenace mi pomohla odhalit některé mé předsudky a dozvěděla jsem se spoustu nových informací, z nichž běhá mráz po zádech. Naučná stránka se tvůrcům opravdu velmi zdařila. Také jednoduchá, minimalistická scéna probouzí atmosféru debaty. Atmosférická hudba, již zkomponoval Jan Čtvrtník, a spousta vtipných zvukových efektů, které „DJ“, jeden z herců, sám pouští na pódiu a k nimž patří například spousta slavných výroků legendární české věštkyně romského původu Jolandy, mile překvapují a užasně podtrhují lehkou absurditu *Pubkvízu*. Celá inscenace zkrátka působí jednoduše a uceleně — méně je více, i díky jednoduchým černým kostýmům a rekvizitám.

Tedy, jestli se chcete pobavit o problémech 21. století s někým jiným než s vaším psychiatrem / psychologem / internetem / domácím mazlíčkem, ale nevíte jak, pozvěte své kamarády, rodinu nebo partnera do Divadla LETÍ, kupte jim pivo nebo dvě a užijte si *Pubkvíz o budoucnosti světa*. Budete se smát i přemýšlet, a možná díky tomu i změníte svět nebo vás to konečně motivuje k tomu začít něco dělat. Zkrátka, bude to divoká jízda a vy si ji zaručeně užijete.

Marika Staňková,
 studentka Gymnázia Slovanské náměstí v Brně,
 členka Klubu mladých diváků Brno



MŮŽE NÁS DIVADELNÍ PUBKVÍZ ZBAVIT ENVIRONMENTÁLNÍHO ŽALU?

V pátek 27. května 2022 se na dvoře Divadla Husa na provázku odehrály hned dvě reprízy *Pubkvízu o budoucnosti světa* pražského Divadla LETÍ. O svůj zážitek z té druhé se s vámi pokusím podělit v této reportáži.



PUBKVÍZ O BUDOUCNOSTI SVĚTA
Divadlo LETÍ



PUBKVÍZ O BUDOUCNOSTI SVĚTA
Divadlo LETÍ

Hned při příchodu si mě odchytila slečna uvaděčka a zeptala se, jestli mám tým. Když jsem řekla, že ne, usadila mě ke dvěma starším paním. Posléze se ukázalo, že to jsou sestry, které se naslepo vydaly „za kulturou“, jak samy řekly. Spoluhráčky zásadně ovlivnily můj zážitek — jinak bych inscenaci vnímala v týmu s kamarády, jinak jako paní, která zůstala v jednočlenném týmu. Dámy se přišly pobavit u piva a já šla do divadla.

Začala hrát znělka a na jeviště se mezi našimi stoly prodrali čtyři herci pohybující se jako roboti. Na jevišti měl každý svou barovou židli a mikrofon, u židle nalevo ležela krabička, ze které jeden z herců pouštěl elektronické hudební podkresy Jana Čtvrtníka a komentoval dění pomocí nahraných zvuků (potlesk, údiv publika, hlášky věštkyňe Jolandy apod.). Podkresy při vyhodnocování udržovaly napětí a zavedly rytmus dvouapůlhodinové inscenace.

Jakmile herci přišli k mikrofonům, přepnuli do rolí nadšených, přemotivovaných moderátorů, což jim umožnilo mluvit o závažných aktuálních tématech, jako např. klimatická změna, propast mezi bohatými a chudými, pandemie, rasismus apod. s úsměvem na tváři. Chvillemi se jejich výklad podobal přednášce — seznamovali nás se všeobecným základním příjmem, demonstrovali vývoj růstu světové populace nebo vysvětlovali, jak (na základě knihy *Faktomluva* H. Roslinga) fungují dramatické instinkty, které nám zkreslují pohled na realitu. Bylo pro mě náročné vnímat tolik informací podaných v rychlém tempu často odborným jazykem. Zároveň mě spoluhráčky od druhé poloviny přestaly tyto pasáže vnímat a bavily se o svých věcech (jak tomu při hospodském kvízu bývá).

Má pozornost byla dost roztěkaná: na jevišti naši osobnění průvodci s humorem mluví o konci světa, nalevo od nás se promítají kvízové otázky a výsledky, nad námi na ochozech sedí návštěvníci kavárny, vedle u stolku se rozebírají odpovědi z minulého kola a u mého stolku se dámy při druhém pivě smějí něčemu, co s inscenací nemá nic společného. K tomu je zde neustále přítomný motiv hodnocení — at už jde o pořadí týmů bez skrupulí komentované herci (v tabulce si náš *Tým tří* udržoval pozici na poslední příčce) nebo hodnocení sebe sama na základě podnětů od moderátorů.

Popíchnutí diváků k sebereflexi a zamyšlení se nad tématy by mě určitě bavilo, pokud by se jí účastnil celý tým. Bohužel, dámy na to nepřistoupily — buď na odpovídání rezignovaly s tím, že otázce nerozumí, nebo řekly něco ve smyslu: „Já bych řekla, že za B, ale nevím proč.“ Anebo používaly

děsivě jednoduché argumenty. Diskuse se neúčastnily a po chvíli už jsem tu chuť ztratila i já. Úplný hřebíček do rakve zatlouklo desáté: „Já jsem to říkala!“ od dominantnější sestry v reakci na námi špatně zodpovězené otázky.

Nutno říci, že s tak intenzivní diváckou přítomností jsem se doposud nesetkala: tolik mentální práce jsem jako divák při žádné jiné inscenaci dosud neodvedla. Zjistila jsem, co všechno nevím o dnešním světě a společnosti a že jsem si neaktualizovala data o extrémní chudobě nebo vzdělanosti žen v rozvojových zemích. Konfrontace s mezerami ve vlastních vědomostech bolí — ostrovtip herců a koncept soutěže tomu jen nahrával. Objevily se však i optimistické momenty: písně a dohadování herců působily komicky, byť pokaždé vyústily v seriózní tezi, která otvírala další soutěžní kolo.

Pokus Marie Špalové a Martiny Schlegelové o vytvoření inscenace komplexně pojednávající o dnešní společnosti (navíc s humorem!) je určité obdivuhodný. Dotkla se spousty (pro mě) nových a zajímavých témat, jen bych potřebovala lepší podmínky ke koncentraci a prostor ke zpracování nabývaných informací. Kombinace edukace a humoru zafungovala dobře, akorát jsem za celou dobu představení nedokázala získat nadhled, který by mi dovolil podívat se na probíraná témata s odstupem, bez rozpaků. Oproti mé zkušenosti se herci velmi snažili navodit bezstarostnou atmosféru a z reakcí bylo vidět, že si velkou část publika získali.

Divadlo LETÍ na svých stránkách píše: „*Inscenovaný pubkvíz Divadla LETÍ, protkaný živou hudbou, je otevřen jak týmům, tak jednotlivcům a funguje proti environmentálnímu žalu (ověřeno 9 z 10 zkušebních diváků).*“ Bohužel jsem byla tím desátým divákem, který odešel trochu ve stresu a trochu v depresi, s nedůvěrou ke svým kognitivním schopnostem. Tuším, že by stačilo přijít s týmem přátel a večer bych si užila úplně jinak. Také připouštím, že by můj environmentální žal mohl odejít, alespoň po dobu představení. Na tom, s kým chodíme do divadla, zřejmě záleží víc, než si myslíme.

Ludmila Rousová,
studentka Ateliéru režie a dramaturgie DIFA JAMU

PUTOVNÍ HRA DÁVÁ OKUSIT ROLE HERCŮ, KTERÉ NEMAJÍ STÁNÍ

Členka redakce festivalového časopisu *Theatrocén* se jako pozorovatelka a aktérka zúčastnila skupinové hry s prvky roleplayingu nazvané *Divadlo jsi Ty!*, která proběhla jako doprovodný program festivalu *Divadelní svět Brno* a byla určená 3–5členným týmům.



DIVADLO JSI TY!
DSB



„Absolvovali jste JAMU, teď je vaším cílem sehnat si angažmá,“ zazní poněkud stroze v úvodu hry. V programu je tento úvod označený jako *Promoce*. Zakrátko se ti, kteří mají obyčejně své místo v hledišti, dají do sprintu po různých brněnských divadlech. Nevědí, že následující dvě hodiny budou nasyceny vnitřním stresem a vnějšími překvapeními. Putovní hra s názvem *Divadlo jsi Ty!* dává účastníkům možnost nahlédnout do strastí začínajících herců, kteří zápasí o své místo ve světě divadla. Ke vcítění jim pomáhají role se stručným popisem charakterů, které účastníci obdrželi krátce po přivítání na papíře od organizátorů. Jejich nejbližším průvodcem je itinerář. Zahrnuje pouze čas a přibližné místo, které musí účastník na své cestě za angažmá navštívit. Na to, co nastane na místě určení, není možné se připravit.

„Tak co umíte? Měli jste si nacvičit tanec, zpěv a monolog,“ vytasí se chvíli po pozdravu urputná režisérka, kterou zpodobňuje herečka Tereza Volánková, na první zastávce v útrobách Divadla Husa na provázku. Mluví ke skupince lidí, kteří hrají roli poprvé a s divadly nemají v osobním životě mnoho společného. Teď stojí před výzvou něco předvést.



DIVADLO JSI TY!
DSB

Po chvíli zaraženého váhání však odloží obavy. I když ve skutečnosti jsou členy jedné rodiny, pro tuto chvíli se z nich stávají spolužáci z absolventského ročníku. Pouští se bez okolků do toho, co jim vytane na mysl. První odvypráví monolog, další zazpívá lidovku a třetí zatancuje na slovenskou písničku. Píseň si zvolil záměrně. V popise o jeho roli totiž stojí, že má slovenský původ. Nic z toho se neobejde bez uštěpačných poznámek herní režisérky. „*To neumíte tančit po česky?*“ oboří se na něj. „*Tak my se vám ozveme,*“ uzavírá setkání představitelka režisérky. Neozve, dobře si uvědomují absolventi. Dnes tuto větu neslyší naposledy. Jak za nimi zaklapnou vrata známého brněnského divadla, čeká je cesta na druhý konec centra.

Za pár minut už musí být na vrátnici Mahenova divadla. Vítá je kostymérka se slzami na krajíčku. Nechce si to rozházet u šéfa, který očekával pět lidí, ale přichází jen čtyři. Chystá se představení *Večera tříkrálového* a před hráči je výzva kostýmové zkoušky. Renesanční oděvy jsou předchystané na ramínkách a čekají na to, až se herci poperou o možnou roli. Hráči se v rychlosti snaží zorientovat v prostředí dramatu. Dostanou jen zkratkový seznam postav, který budí otázky. „*Copak vy neznáte Večera tříkrálový? Co tady vůbec děláte?*“ uhodí představitel režiséra na tomto stanovišti. Dokáže upoutat nesmlouvavým vzezřením, které umocňuje mohutný kožich, jež má na sobě. Zakrátko najde kostým pro každého z hráčů. Ti jsou pak k nerozeznání od skutečných herců. Ani tentokrát se jim však už z divadla neozvou.

Další zastávky poodhalí zákoutí divadla Reduta a ateliéry JAMU. Tam účastníci usilují o muzikálovou roli tím, že se snaží v rychlosti naučit krátkou choreografii. Za chvíli zas pospíchají na další setkání. Tam se ocitnou tváří v tvář dramaturgovi, kterého představuje Roman Blumaier, herec Národního divadla Brno. Jeho promluvam jakožto dramaturga lze jen stěží rozumět. „*Musíte se ptát. Huml ze Ztížené možnosti soustředění, to je vlastně sám Havel. To byl mírný intelektuál, ale ta role může odhalovat mnohem víc. Musíme se dobrat k tomu, jak své odpovědi milence zamýšlí. Třeba už ji nemá rád, třeba jí lže, nebo předtím šlápl do hovna a má špatnou náladu,*“ radí. I on posílá skupinu dál.

Pomyslné šampaňské si účastníci vyslouží až na poslední zastávce, kde se pokoušejí o dabing videa. Jeho načasování, vzájemné sladění účastníků a správné čtení je poslední výzvou hry. „*A jak mám číst to Divadelní svět Brno?*“ ptá se jedna z hráček. „*Barevněji to čti, hezky to maluj modrou, fialovou a přidej tam i zelenou,*“ radí režisér na stanovišti v pomyslném rozhlase. Hráčům cukají koutky a je znát, že i herní režisér si roli užívá. Ztvárňuje ho Tomáš Žilinský, herec z Divadla Husa na provázku, který dle svých slov vlastní zkušenosti z divadelní praxe do role režiséra nepromítá. Přiznává však, že si některými charakteristickými poznámkami, které od režisérů slychá, pomohl.

Putovní hra *Divadlo jsi Ty!* je plná shonu a své účastníky do sebe vtáhne bez varování a příprav, které jsou jinak larpům vlastní. Hráči jsou vrženi do prostředí, jež jim nabízí plno scén z vyhocených chvil konkurzů. „*Já si to moc užila, ale pokud tohle přesně ukazuje, čím si procházejí herci, tak je to opravdu hodně namáhavé,*“ shrnuje svůj zážitek Vilma, která chodí na základní školu. Ráda by se jednou stala herečkou, a i když ji zaskočila náročnost a rychlost, s jakou se herec musí na konkurzu zorientovat, věří, že za to toto povolání stojí. Každá skupina hry nakonec dostala někde angažmá. Co se však děje dál? Jak se herci vypořádávají s každodenní náročností své profese, a především nákladností života a úměrností mzdy? Do těchto vod hra nezabředává, nesnaží se nastínit hlubší pohled do zákulisí hereckého povolání. Zůstává tak především zábavou, v níž jsou prvky larpu obsažené jen do té míry, do jaké jsou sami hráči ochotni role hrát. Nic ze hry je k tomu však nenutí. „*Hru bych doporučil lidem, kteří jsou jako já a chtěli se kdysi herci stát, ale nepoštěstilo se jim to,*“ dodává otec Vilmy, který si s ní hru zahrál. Považuje ji za skvělou zábavu pro každého.

Kristýna Motyčáková,
studentka Zvukového designu a multimediální
technologie FF MU

Divadlo pro dětského diváka je...	73
Kočovní herci, na které nezapomenete	75
Sejdou se Jonáš, Pinocchio a kapitán Achab v břiše velryby a jeden z nich říká...	76
Les Antliaclasses: Valčík elfů	77
Sobí píseň	78
O jako Otesánek, K jako konzum	80
Pohádkové usínání	81

divadlo je...

hra

Padesát minut nepřetržitého dětského smíchu — bezprostřední komentování děje — křehkost okamžiku teď a tady — kouzlo sdílené představivosti — hlasité vyjadřování úleku — hmatatelná spoluúčast — interakce — radost. Tyto momenty a hesla by se sice daly vztáhnout na divadlo pro dětského diváka obecně, ale zároveň se objevovaly v představeních dětské linie Divadelního světa Brno a potvrdily, že jsou nezbytnou a důležitou součástí festivalu.



VALČÍK ELFŮ
Les Antliaclasses

DIVADLO PRO DĚTSKÉHO DIVÁKA JE...

V rámci dětské linie bylo možné vidět hned patnáct představení: tři brněnská, deset přivezených z různých českých koutů a dvě francouzská. Hlavní část programu rozšiřovaly prohlídky divadla Radost, výtvarné dílny, divadelní workshopy a interaktivní procházky napříč brněnskými divadly. Zajímavé ale je, že dětská představení nevyhledávaly jen rodiny s dětmi – přilákala i dospělé diváky, především z řad studentů JAMU a herců brněnských divadel.



KOMODO
Divadlo Lampion

DEN ZA DNEM

Už při pročitání programu jsem za „highlighty“ linie pro děti považovala šestici Komodo (Divadlo Lampion), Ambra a Valčík elfů (Les Antliacastes), ale samozřejmě také Zázrak (s)tvoření (Laterna magika ND), Invisible Man (Jihočeské divadlo – Malé divadlo a LIVE4K) a Runners (Cirk La Putyka). La Putyku, která je už téměř tradiční součástí DSB, jsem si ale tentokrát s těžkým srdcem nechala snad zase na příští ročníky, abych stihla představení Valčík elfů a Arktický Robinson (Warriot Ideal), která se s Runners v programu překrývala.

Loutkový výlet na Komodo za opravdovým drakem mě pohltil hned v první minutě. Do detailů využitá dřevěná scéna Olgy Ziebiňské překvapovala stále novými detaily a využitím a probouzela ve mně dětskou radost. Zvlášť v momentech, kdy herci diváky přímo zvali do hry, a ti následně vstupovali do děje: ať už šlo o skládání pokojíčku hlavního hrdiny Péti, vedení auta při cestě na letiště nebo obcházení ostrova Komodo s vlastním turistou po turistických atrakcích. Ačkoli se ve vší interakci vytrácel Pétův příběh, jednalo se jednoznačně o největší pohlazení na duši celého festivalu.

Naprosto odlišný loutkový svět přivezl francouzský soubor Les Antliacastes: Ambra i Valčík elfů ukázaly mistrné loutkářství, o němž se nám v současném českém loutkovém divadle ani nezdá. Obě představení spojovala poetika starých cirkusů, Alenky v Říši divů i pokroucenost pohádek bratří Grimmů, práce s promyšlenou hudební dramaturgií, a především naprostá uhrančivost technických strojů na scéně. Ta mnohdy evokovala pocit, že žije díky své pohyblivosti vlastním životem – stejně jako dokonale vedené loutky v kombinaci s až sochařsky působícími maskami na živých hercích. Síla

téměř bezeslovných příběhů naprosto strhávala, i když z hlediště pochopitelně občas zaznívaly hlasité dětské komentáře, otázky, ale také vyjadřování úleku. Každopádně: sláva francouzskému loutkářství!

Na hranici mezi loutkovým a pohybovým divadlem stál v polovině festivalu Zázrak (s)tvoření. Spojení Radim Vizváry, Laterna magika ND, choreografie Matyáše Ramby a scénografie Marka Cpina znělo už předem jako sázka na jistotu. Přesto mě představení jako diváka milujícího Vizváryho Pejprbóje trochu zklamalo tím, že jsem viděla stejný výchozí koncept, jen doplněný většími možnostmi a kouzly Laterny magiky, ve větším počtu herců. A samozřejmě s poeticky ladnou a příběh nesoucí akrobatickou choreografií. Rozhodně jsem se ale ocitla v papírovém světě plném neočekávaných bytostí, který jsem jen neochotně opouštěla.

Nejvýraznějším zážitkem festivalu pro mě byl ale Invisible Man v režii Janka Lesáka. Invisible Man mě těšil tím, co divadlo pro teenage diváka u nás mnohdy postrádá: radost z experimentování a hledačství na scéně, díky němuž je možné hledat si k (nejen) teenage divákům nové cesty – ale především divadlo neustále obohacovat o nové principy a úhly pohledu. Promyšlená práce s live cinema byla po většinu času až k neuvěření. Ačkoli jsem se přistihla, že představení občas přestávám vnímat divadelně a po příběhové lince, byla jsem naprosto fascinovaná. A to i ze samotného nápadu postavit představení na práci nejen s live cinema, ale především se zeleným plátnem, na kterém celý příběh stál.

Velkým překvapením byla představení Do hajan! (Divadlo Drak), Nilas a tisícihlavé stádo (Loutky bez hranic) a O jako Otesánek (KALD DAMU). U Do hajan! jsem totiž dopředu

pocitovala divácký předsudek, že není reálné udržet pozornost dětí padesát minut „jen“ při pohybově rozehrané situaci, kdy děti nechtějí po uložení do postele spát. Okamžitě jsem ale zjistila, jak moc jsem se mýlila. Díky výstavbě jednotlivých scén představení a jejich vývoji, kdy přicházely další a další neočekávané momenty vyjádřené vždy originální akrobacií a pohybovou akcí, celou Činoherní scénu Městského divadla Brno opravdu naplnil neutuchající padesátiminutový dětský smích a představení dokonale fungovalo.

Nilas a tisícíhlavé stádo i *O jako Otesánek* mě naopak potěšily svou intimitou (obě představení se hrála na Malé scéně Divadla Polárka, *Nilas* navíc dokonce v jurtě pro asi 15 diváků), prací s pomalým tempem a náznakovostí. Zvláště *O jako Otesánek* byl radostí díky práci s počítačovými čas-ticemi obrazotvornou — otázkou ale zůstává, zda i tříleté děti dokázaly představení vnímat jako dospělý divák, kterému herci nabízeli prostor pro asociace k tomu, co právě citovali bezeslovně náznakovou scénou a loutkami. Navíc byl v jejich pojetí *Otesánek* výrazně hororovější než pouze vyprávěná pohádka (nejen kvůli zvětšující se kouli požírající před očima diváka každého, kdo jí přišel do cesty), a tak mě představení vedlo k úvahám, že bych se ráda účastnila na DSB příští rok diskuse na téma *Nepodceňování vs. přeceňování dětského diváka* — jde podle mě o důležité téma, které se tolik nereflektuje, ačkoli se pojmy *podceňování* a *přeceňování* ozývají tak často. Já jsem byla *Otesánkem* ale rozhodně potěšena!

RŮZNORODOST A PŘITOM PROVÁZANOST

I přes pestrost, kterou linka nabízela, ji nakonec definovalo především předávání velkých příběhů a síla vyprávění prostřednictvím vizuálních obrazů. Až na *Arktického Robinsona* (Warriot Ideal) — který výrazně pracoval s monologičností a spíše vypravěčstvím než rozehráváním příběhu Jana Eskymo Welzla — totiž všechna představení dokázala obhájit, že zhlacení slovy není nutné.

Většina inscenací nabízela hravost vyjadřovacích prostředků a jejich různé variování. Zvláště patrné to bylo u *Zázraku (s)tvoření*, *Komoda*, *Škatulení* (PONEC — divadlo pro tanec) a *O jako Otesánek*, které byly naprostou oslavou hravosti a obrazovosti.

Všem představením bylo společné napětí a neočekávané momenty vyvstávající z bezprostřednosti dětského divadla. To je ale ostatně to, co divadlo „pro dospělé“ postrádá: bezprostřední upřímné reakce, silnější pocit spoluúčasti díky z hlediska zaznívajícím otázkám nebo nejistotou, kterou přináší častější interakce. Divadelní kouzlo momentu *ted' a tady* zde proto bylo o to silnější a jiskřivější.

V neposlední řadě bylo samozřejmě zajímavé zažívat v průběhu jednoho týdne proměnu diváckého prožitku při střídání malých forem v intimních prostorech v kontrastu s vyprodanými velkými scénami. Dětskou linku sice doplňovala interaktivní procházka *Cesta divadelní krajinou*, ale kdyby bylo součástí i nějaké site-specific nebo venkovní představení, byla bych prostorově naprosto dokonale nasycená. Různorodě prostorově koncipované inscenace pak dokazovaly, jak ideální je divadlo pro dětského diváka pro netypickou práci v prostoru a variování rozdělení hlediště a jeviště. Sezení a korzování kolem scény v *Komodu*, jurta v *Nilasovi* nebo střídání dvojího prostoru v *Arktickém Robinsonovi* bylo osvěžující a vtahovalo ještě více do jednotlivých příběhů.

DĚTSKÁ LINKA PRO...?

I přes rozsah dětské linie jsem přesto něco postrádala. Loutky a pohybové divadlo jsou srdcová záležitost a v divadle pro dětského diváka mají samozřejmě své zásadní místo, nicméně na festivalu neměla velké zastoupení kvalitní dětská činohra. S velkou pravděpodobností to vypovídá o tendencích v současném divadle pro dětského diváka, ale rozmanitost dětské linky by alespoň jedna „dětská“ činohra jistě slušela.

S tím souvisí i to, že bych ocenila větší zaměření na diváckou kategorii 12+, na teenage publikum, které kromě *Invisible Mana* a *Runners* (když nepočítám velmi specifické francouzského loutkářství a představení *Hamlet on the Road* z Divadla Radost) nemělo nic, co by bylo určeno přímo jim a adekvátně jejich věku, zájmům a pohledu na svět.

DSB linie pro děti je ale rozhodně zásadní a výjimečnou součástí festivalu, která by neměla minout žádného diváka!

Sára Matušová,
studentka Ateliéru režie a dramaturgie DIFA JAMU



O JAKO OTESÁNEK
DAMU — KALD



KOČOVNÍ HERCI, NA KTERÉ NEZAPOMENETE

Přemýšleli jste někdy, jestli je možné sehrát klasickou tragédii tak, aby se u ní bavili děti, dospělí, prarodiče a také milovníci kabaretu, znalci činohry, diváci loutkového divadla, nebo také obdivovatelé jazzu, posluchači rocku, nebo dokonce... herci? Mysleli jste, že to nejde? Omyl, celou tuto nesourodou společnost lze zabavit *Hamletem on the Road* v režii Joanny Zrady v brněnském Divadle Radost.

Známý příběh dánského prince je zde totiž ozvláštněn faktem, že je vyprávěn prapodivnou hereckou společností, jejíž zaměstnanci jsou vzhledově i charakterně nápadně podobní postavám v tragédii. Souhlasí i jména a vztahy mezi nimi. Například Gertruda hraje ustaraná, ale přísná paní domu a hlavního hrdinu Hamleta zase kupodivu drzý a ke všemu lhostejný floutek. Pozoruhodná je především postava Horacia, kterého ztvárňuje sám principál.

Zprvu se obě linie zdají oddělené, děj Hamleta se posouvá loutkovými pasážemi a písněmi a mimo to se objevuje jen pár nepodstatných konfliktů v kočovné skupině. S eskalací tragédie se však oba děje začnou slévat do jednoho, až se Hamlet odehrává všude a tragickému konci nelze zabránit.

Byl jsem z tohoto žánrového mixu opravdu nadšený. Herci dokazují, že je nezastaví hranice jejich povolání, ale že se chtějí zlepšit i v aktivitách činohernímu herectví blízkých. Všichni perfektně ovládli loutky, skvěle zpívali a všichni hráli alespoň na jeden hudební nástroj. A že se jich tu vystřídal. Od klasických instrumentů jako kontrabas, kytara nebo přičiněná flétna, přes alternativní nástroje jako kazoo, xylofon nebo foukací klavír až po úplné kuriozity jako metlička a struhadlo nebo lopata. Směsice těchto nástrojů rozhodně poskytne neopakovatelný hudební zážitek. Skvělý pěvecký výkon předvedla podle mého názoru především Barbora Dobišarová v roli Ofélie a Kateřina Höferová v roli Gertrudy. Za mistra bicího nářadí považuji Martina Cenka (Hrobník), který připravil rytmické pozadí téměř všem scénám. S alternativními nástroji to podle mého nejlépe uměl Teodor Dlugoš (Laertes).

V představení si každý najde to své. Ti, co Hamleta četli, si užijí pestrého repertoáru písní, zajímavých prolnutí mezi oběma dějovými linkami, ale také obdivuhodné práce s kulisami. A těm, kteří snad Hamleta ještě neznají, se jeho příběh bude podávat formou loutkového divadla, činohry i muzikálu, tedy jako na podnose. Také proto je tato story výborně pochopitelná i pro ty nejmladší. A pro ty, kteří jsou v obraze, nebo jim Hamlet dokonce přijde nudný, je nachystána spousta zajímavých propojení s děním v maringotce. Kvůli tomu

musel být děj hry zkrácen, ale to není vůbec na škodu, protože režisérce se podařilo vyjmout jen části důležité a potřebné k pochopení příběhu a zbytek pasáží nahradila satirou. V nich se směje městu Brnu, a jednoduše všemu, co souvisí s Hamletem a divadlem. Dělá si legraci také z herectví, což potvrzuje výrok Horacia ze závěru představení: „Herci, to je pohroma herectví.“ Nelze ale říci, že by představení bylo čistě komediální. Žánry se střídají, proto zde můžeme narazit na část jako vystřiženou z pohádky, dramatu, komedie, muzikálu i tragédie. Odraz představují různé žánry písní – hudba klasická, jazz a rock. *Hamlet on the Road* prostě naplňuje moderní představu multižánrového divadelního představení.

S výjimkou titulků fungovalo představení dobře i po technické stránce. Hudba Tomáše Lewandovského je krásně slyšet a zvukař i osvětlovač předvedli svůj um kvalitně. Kulisy nabídly každému divákovi podněty, na které se mohl o přestávce zaměřit, a hercům přehršel příležitostí. Za hlavní přednost divadelního představení považuji interakci s diváky. Na představení se tleskalo do rytmu hudby a již při příchodu do sálu jsme mohli spatřit herce pochoduující po podiu a vykřikující fráze související s charakterem jejich postav. Největší roli zde však sehrál Horacio jakožto uvaďeč a majitel divadla. Ten s diváky žertoval zdaleka nejvíce.

Celkově řečeno herci a jejich okolí předvedli parádní výkon, který potěší nadšence každého věku. Díky dvěma dějovým liniím a četným poetickým pasážím není určení věkové kategorie 12+ vůbec přehnané. A s vylepšenými titulky bude inscenace určitě vhodná i pro zahraniční obecenstvo. Proto ji bez váhání navštivte, a to opravdu s kým vás napadne.

Filip Marek,
student Gymnázia Blansko,
člen Klubu mladých diváků Brno

SEJDOU SE JONÁŠ, PINOCCHIO A KAPITÁN ACHAB V BŘIŠE VELRYBY A JEDEN Z NICH ŘÍKÁ...

„*Rub-a-dub-dub, three men in a tub, who do you think they be?*“ Stará říkanka o třech mužích různého povolání vyrážejících na moře se skládá z fonetického nonsensu a výchozí situace příběhu. Žánr „rub-a-dub-dub“ je pro loutkovou inscenaci *Ambra* charakteristický. Francouzský soubor *Les Antliacastes*, pojmenovaný podle rané hry Alfreda Jarryho, vznikl v roce 2010 a svou tvorbou se hlásí právě k této umělecké inspiraci.

V tomto scénickém pojetí se na moři setkají tři literární postavy – Jonáš, Pinocchio a kapitán Achab – konkrétně v břiše jedné velryby, kam se ve svých vlastních příbězích každý za různých okolností dostane. Kapitán je pozřen při honu na Moby-Dicka, Pinocchio hledá na moři svého otce a Jonáš zde podstupuje boží trest. Břicho velryby je také jediným místem, kde lze sehnat magickou substanci *ambra*. Tu chce získat k vytvoření dokonalého parfému bláznivá alchymistka, kterou ztvárňuje herečka a autorka hudby (Karine Dumont, FR) oděná do celohlavové masky ironicky modelované do tvaru obřího nosu.

Na jevišti stojí konstrukce připomínající obří flašinet. Z otvorů mašinerie se mimo melodie a světélky vynořují a zase v nich mizí různé kreatury. Fascinující stroj, na kterém doslova stojí celá inscenace, je dílem Richarda Pennyho (GB) a Nicolase Huberta (FR), kteří jej během představení zevnitř i ovládají. Převážně audiovizuální vjemy se propojují ve scénické kompozici a části „flašinetu“ zastoupí všechno možné. Zatímco Jonáš je figurkou ve stínohře a následně javajkou, marioneta Pinocchia prolézá všemi otvory stroje. Pro Achaba, muže v celohlavové masce připomínajícího loutku v životní velikosti, je mašina palubou a podpalubím. Rozsvícením a rozsvícením příslušných otvorů se z ní zase stává



hrdlo schopné požit člověka. Za oknem (v útrokách) se pak odehrává setkání všech, než je zvíře vyvrhne zpět do moře. (Z vikýřovitého okna nahoře se pro tu příležitost stane velrybin řítní otvor.) Zepředu jsou na stroj nalepeny varhany, které jsou pracovním stolem Nosu. Součástí jeho pracovní plochy jsou i malé koleje, po kterých přijíždí a odjíždí světélka, loutky nebo ingredience do alchymistických pokusů. Celou dobu nahlížíme dovnitř stroje a zároveň do útrob velryby. Barevné podsvícení píšťal a parfémů jsou součástí light designu Sophie Barraud (FR) a Jeana Grisona (FR). Stroj dominuje široké čelo a dva postranní portály schopné rozevřít se a zastat roli rybiho chřtánu.

Dějové linky souvisejí pouze motivicky – na místě, které hrdinové nemohou opustit, kde se nachází něco, co chtějí druzí. Bez logické souvislosti se tak nad hlavou Nosu objeví kapitánův hák, který se stane pomocnou rukou při získávání ambry. Potom, co trávící trakt velryby všechny protagonisty vyloučí, se i alchymistka rozpuštěním exkrementu dostane k vytoužené směsi. Linka setkání je konkretizována ve scénách ukazujících, jak se hrdinové do situace dostali, následně odvíjení ale není významově ukotveno v konkrétních dramatických situacích. Příběh ambry rámuje představení a udává základní „problém“, jehož vyřešením představení končí. Non-verbální loutkové vyprávění je doplněno textovými pasážemi zaznívajících z reproduktorů, loutky nepromlouvají. Většinu informací o ději (kromě kázání o Jonášovi, které zazní téměř celé) se dozvídám pouze z programu. Inscenace na děj téměř rezignuje a odvíjí se skrze intimní lyrické obrazy postavené na atmosféře. Rozpolcenost mezi určitým typem zasněné, významově otevřené estetiky a zábavným principem, kdy spektakulárnost převažuje nad vnitřní logikou inscenace. Jakoby se inscenátoři nedokázali rozhodnout, a tak zvolili propojení, jehož švy jsou stále cítit.

Johana Jurášová,
malý teatrolog



VALČÍK ELFŮ

Režie, scénografie, loutky: Patrick Sims, masky, kostýmy,
loutky: Joséphine Biereye, konstrukce a mechanika scény:
Richard Penny, Nicolas Hubert, hudba: Karine Dumont,
light design: Sophie Barraud

LES ANTLIACLASTES: VALČÍK ELFŮ

Obrovské kukačkové hodiny odbíjejí do třinácti a poté rozžívají příběhy různých tvorů propojené dle surrealistických pravidel. Pod stříškou vyrůstá kukaččí mládě a na jeho matku si opakovaně líčí jeleno-zajíc s puškou na kukačky. Mezi nimi tančí svůj valčík kouzelní skřítki vylézající z děr a manipulují životy v jiných časech a jiných světech, než je ten jejich.

Marionety elfů podezřele připomínají dětské kostřičky s křídélky. Nejsou ani dobří, ani zlí — jednou vymění plačící dítě za obludku připomínající sraštělý fetus, jindy zase pomohou starému krejčímu z chudoby. Okolo hodin obchází Patrick Sims (USA) v celohlavové realistické masce zajíce s parůžky v kalhotách tyrolského kroje (se zaječím ocáskem). O mladé, zrůdné stvoření, vylihnuté z kukaččího vejce v cizím hnízdě, se stará opeřená matka jiného druhu, již ztělesňuje Joséphine Biereye (GB, DE) taktéž v poměrně realistické zvětšené celohlavové masce jakéhosi lesního ptáka. Autorkou masek a kostýmů je Biereye, zatímco na loutkách spolupracovali oba herci. Čas je významně tematizován jak neustálou přítomností hodin na scéně, tak odklápěním ciferníku pro nahlížení scén uvnitř nebo pomalým otáčením ručiček a intenzivním tikáním v předělech mezi příběhy. I tato jistota jediného racionálního měřítka se však na konci rozpadá — čísla se mezi sebou začnou prohazovat, a nakonec mizet úplně, čímž příběh končí.

Jednoduché a pochopitelné obrazy a příběhy jsou dramaturgicky propojeny velmi volně, takže mě spíše než děj unášá poetika starobylého dřevěného příbytku (někde ve Švýcarsku?) a jeho zákoutí, ve kterém by se snad vše mohlo odehrávat. Zatímco někteří herci v maskách (chudý krejčí a jeho žena) se pohybují pouze uvnitř stroje, akce opeřené matky a zaječícího myslivce probíhají zásadně vně a jsou stylizovány do klauniády se zřetelným příběhem. Loutky ba-tolete, obludy, ptačího mláděte a elfů interagují především v blízkosti hodin a v nich. Kombinaci marionet, herců s maskami a stínohry v téměř bezeslovné inscenaci dokresluje hudba inspirovaná mj. hudebníkem Moondogem, kterou připravila Karin Dupont (FR). Loutky vodí a stroj zevnitř ovládá Richard Penny (GB), za světelný design je zodpovědná Sophie Barraud (FR).

Mrtvolná estetika nedovyvinutých tvorů, kostřiček a lebek, která provází tvorbu režiséra a scénografa inscenace *Valčík elfů* premiérované roku 2016, Patricka Simse, již od



VALČÍK ELFŮ
Les Antliaclasses

jejího počátku, v posledních dvou inscenacích oslabuje ve prospěch konceptu zázračného stroje se záhadnými tvory a otvory a tajemnou schopností proměňovat své díly v části vlastního magického světa. V zatím nejmladší inscenaci *Ambra* (2019) jej dovede k technické dokonalosti, přičemž konstruktéry jsou v obou případech Richard Penny (GB) a Nicolas Hubert (FR).

Představení nabízí možnost ponořit se do působivého lesního tajemna, které není určeno k tomu, aby děsilo, ale aby se líbilo. Lektorský úvod předem garantuje, že se standardní pohádkové publikum sestavené z rodičů a jejich dětí nemá trápit, pokud by mu elfí příběhy nedávaly žádný konvenční smysl. Co se dá nazvat surrealistickými návaznostmi a poetičností, můžeme z druhé strany pojmenovat i jako dramaturgickou neuchopenost. Můžu se nechat unášet vizuálem obrazů, ale ty na mě nepůsobí ničím jiným než ilustracím vyprávění. Vrtá mi hlavou, jakou zprávu o světě se inscenátoři snažili předat, i kdyby měla být složitá nebo obtížně uchopitelná. Pokud vnímám divadlo jako dialog, jakou hodnotu má inscenace, na niž nedovedu nijak odpovědět? Rezignovat na děj a rozumové chápání nemusí znamenat rezignovat na výpověď a na smysl, což se v tomto případě z mého pohledu bohužel stalo.

SOBÍ PÍSEŇ

Nilas je mladý a odvážný muž, který žije na dalekém severu, v zemi Kvenů, se svým věrným psíkem, a každý den pomáhá okolním pastevcům hnát sobí stáda na pastviny. Ačkoli je sirotek a samotář, jenž má svůj stan postavený daleko za osadou, okolní obyvatelé jej odjakživa berou jako člena pastevecké rodiny, na kterého se mohou spolehnout.



NILAS A TISÍCIHLAVÉ STÁDO
Loutky bez hranic

Nilas má svou práci rád, každé ráno se s úsměvem probouzí a po těžkém dni s tímž úsměvem i večer uléhá po boku svého psího přítele. Jedné noci ale uslyší neznámý dívčí hlas, který šeptá jeho jméno. Líbezný hlas, jenž je rytmicky doprovázen dusotem sobích kopýtek. Čí je sobí stádo, které se po několik nocí vrací k jeho stanu a žene se po zmrzlé krajině? A komu patří dívčí hlas? Je to skutečné, nebo se to Nilasovi vše jen zdá? *Nilas a tisícihlavé stádo* je mytickým příběhem o lásce mezi člověkem a elfí dívkou. O lásce, která musí překonat nástrahy a překážky jak pověřivých a nepřejicných severských pastevců, tak i nedůvěřivých a magických bytostí z neviditelného světa.

Loutková pohádka *Nilas a tisícihlavé stádo* je v rámci festivalové linky Dětem určena pro nejmladší publikum a jeho rodičovský doprovod. Uprostřed malé scény Divadla Polárka je postaven malý stan, do něhož se nevejde více než dvacet diváků. Tento velice intimní prostor vyvolává dojem indiánského teepee, v němž si o letních táborových večerech děti vyprávějí historky a strašidelné příběhy, či peřinového bunkru, ve kterém si děti se svými rodiči před spaním čtou pohádky. Pro děti známé a bezpečné prostředí, pro rodiče místo vzbu-
zující příjemnou nostalgickou vzpomínku na dětství.

Scéna je vskutku minimalistická a všechny proměny a ovládání rekvizit zajišťují samy herečky (Dora Bouzková a Tereza Černožorská). Hrají s několika druhy loutek (ve scénách s Nilasem a jeho psem jsou to dokonce dvě loutky ovládané jednou herečkou) a nespočtem rekvizit, pomocí kterých mění jednotlivá prostředí. Zároveň v průběhu představení pracují s hudebním podkresem a se světly. Jako jevištní prostor pro loutky primárně slouží oválný buben, který se mimo jiné využívá i jako prostor pro stínohru, a i jako nástroj pro hudební podkres a vytváření ruchů (rytmický doprovod při zpěvu či dusot sobích kopýtek). Kromě bubnu se ještě v prostoru stanu nachází dřevěná bedýnka, v níž mají herečky schované všech-
ny předměty, které v průběhu představení využívají a poté



NILAS A TISÍCIHLAVÉ STÁDO
Loutky bez hranic

znovu uklízejí, aby scéna zůstávala neustále čistá a přehledná pro diváka. Nilas a elfí dívka mají jako hlavní postavy podobu dřevěných loutek bez nití. To, že Nilas i dívka mají jasné lidské rysy a nejedná se o zástupné předměty jako u jiných postav a rekvizit, usnadňuje divákovi ztotožnit se s ústředním párem. Nepřející obyvatelé jsou vyobrazeni jako tři zamračené hlavičky se společným tělem, jež je ovládáno ukazovákem, prostředníkem a prsteníkem jedné z hereček (když obyvatelé netrpělivě čekají na Nilasovu odpověď, klepou nervózně třemi prsty o stůl, jak by to v běžné situaci udělala lidská ruka). Nilasův pes je prstová loutka, přesněji hlava psa nasazená na palci a dlaň dotváří zbytek psího těla. Nejuniverzálnější a zároveň nejnápaditější rekvizitou na scéně jsou rýžové kartáče, jež vyobrazují jednotlivé pastviny a zároveň personifikují jejich majitele. Kartáčové štětiny symbolizují dlouhé a rozsáhlé traviny, ve kterých se pasou stáda sobů (malí kovoví sobi zapíchnutí ve štětinách). Další typ loutky, se kterým se v inscenaci pracuje, je loutka stínová, která v kontrastu s konkrétními loutkami skvěle vytváří mytickou a snovou atmosféru. Stádo sobů zavěšené na stropě stanu se dotykem a pohybem herece rozžívá a jeho stín tančí nad hlavami diváků, nebo tmavá tvář dívčina bratra s pronikavými očima, která se démonicky na stěně stanu zmenšuje a zvětšuje. Herečky nejsou jen

loutkovodiči, ale provázejí diváka dějem i jako vypravěčky a Dana Bouzková s maskou na obličeji ztvárňuje hodnou bosorku, k níž si jde Nilas pro výklad svého snu o sobech a divčím volání. Ztvárnění bosorky živým hercem se dá interpretovat jako postava „z jiného světa“, velká žena, které si všichni pastevci za její cenné rady velmi váží.

Herečky do představení zapojují také diváky. Jelikož Nilas nikdy nechodil do školy, a i když je jeho náplní práce shánět a rozhánět sobí stáda, neumí jednotlivé soby spočítat. S tím herečkám pomáhají diváci a po spočítání všech sobů herečky jednotlivé sobí figurky uloží do kovové plechovky (jako když uklízíte cínové vojáčky). Tento zcizující efekt společně s rýžovými kartáči neubírá na profesionalitě inscenace, ba právě naopak. Jsou to přesně ta řešení, která, byť se jedná o profesionální divadlo, v divákovi vyvolávají hřejivý pocit z něčeho známého a domácího. Rodič si dokáže představit, že by takové představení zahrál doma v kuchyni svým dětem. A děti si dokáží představit, že by jim takovou podívanou dokázal jejich rodič doma dopřát.

Kristýna Blahynka,
studentka Katedry divadelních studií FF MU



O JAKO OTESÁNEK, K JAKO KONZUM

V neděli 29. května 2022 se v rámci festivalu Divadelní svět Brno odehrála loutková inscenace *O jako Otesánek*. Studenti Katedry alternativního loutkového divadla DAMU v brněnském Divadle Polárka uvedli velmi netradiční interpretaci tradiční pohádky *Otesánek*.

Lidé přehnaně touží po pohodlí. Všichni jsme se až moc začali ztotožňovat s pohádkou o Liném Honzovi. Ležíme za pecí a stačí nám komunikovat skrze média. Vládne spotřební neomalenost, potřeba nadbytku, nakupování (necháme si dovézt až do domu) a touha vlastnit nepodstatné šunty a krámy. Máme telefony, tablety, počítače, digitální fotoaparáty, vysavače, co samy jezdí, zbavují nás nepořádku a podávají hlášení o našem spotřebitelském chování. Máme tisíce druhů těchto přístrojů. Člověk a jeho přirozená lidskost se nám tak nějak ztrácí a vytrácí. Řítíme se do neosobního komunikačního pekla. Dokážeme si ještě představit život bez internetu a nejmodernějšího kávovaru? Doba běží rychleji než sprinteři na olympiádě. Čekám na ráno, kdy někdo zazvoní a představí se jako můj osobní robot, schválený „ministerstvem pohodlí“. Čapek nás varoval a dávno po něm znovu třeba Ray Bradbury nebo Ira Levin ve *Stepfordských paničkách*, ale ani to nás nezastavilo. Proto toto téma museli znovu otevřít i studenti DAMU. Kolik varování ještě přehlédneme?

Studenti DAMU nepřijeli vyprávět pohádku o Otesánkovi, přijeli poukázat na nenasytost lidí, na to, jak požíváme svět. Tvůrci inscenace posbírali odpad, který my konzumenti nesmyslně vyměňujeme za nový a novější, a vyrobili z něj loutky. Tímto odpadem jsou součástky počítačů, hardwarové desky atd. Scénografie Berty Doubkové je ale velmi konkrétní, divák nemusí detekovat, co která částice znamená. Rodič a dítě jsou např. ztvárněny velkou a malou cívkou. Ke ztvárnění něčeho neurčitého nebo abstraktního jsou užívány zvuky a světlo. Z velkých hardwarových desek poskládaných na scéně (stolečku) například snadno vznikne město, když loutkoherci Antonie Rašilovová, Jakub Müller, Nikolas Ferenc svítí baterkou na jednotlivé části desek a vydávají zvuky, které evokují nemocnici, sportovní arénu, farmu či kostel. Jediný Otesánek nám do scény nezapadá. Je to koule z šedé modelíny, která dokáže lehce pohltit jakoukoli menší součástku. Je to velmi zajímavý kontrast. Lehce tvarovatelná modelína versus strnulé elektrosoučástky. Efektivně a snadno lze kouli zvětšit — čím více částíček sežere, tím se stává větší.

Celé představení je beze slov, možná už jsou lidé líní i komunikovat. Slova by byla v inscenaci dokonce nadbytečná, jelikož loutkoherci snadno a přesně dokážou napodobit jakýkoli zvuk, povzdech, emoci atd. Jejich zacházení s loutkami je decentní a jejich celkové vystupování velmi sympatické.

Jen díky vlídnosti a lidskosti herců jsem neztratila naději v lidstvo, kterou se mi děsivá plechová pohádka doplňovaná elektrohudbou Jana Froňka záměrně pokoušela sebrat.

Režisér Viktor Prokop zaměstnává divákovu mysl od začátku až do konce. Scéna se rychle mění, chvíli sledujeme město, ve kterém jde pětcentimetrová cívka — Otesánkova maminka. Než se divák stihne rozkoukat, město je pryč a na stole je stejná cívka, ale zvětšená na 30 cm. Díky tomuto pohyblivému, nestálému pojetí námětu se divák nemá čas nudit a je pozorný od začátku do konce.

Jednu jedinou výtku si ale odpustit nemohu. Inscenace je doporučována dětem 7+ a nejsem si jistá, zda je to správně. Tato pohádka mi přijde spíše pro dospělé, zatímco pro děti se mi zdá neatraktivní. Loutky nejsou barevné, neříkají vtipné repliky, vše je temné a pro malé diváky mohou být některé figury i trochu abstraktní (např. loutka Otesánka). Děti, které se mnou seděly v sále, pohádku nejenže nepochopily, ale podle jejich slov byla „podivná a děsně nudná“. Pro mě byla pohádka spíše temnou metaforou. Jak se vymanit z tohoto technologického přehlčeného koloběhu? Ani roztomilé malé plechové loutky ve mně nedokázaly vzbudit radost. Buďme obezřetní, svět nám byl svěřen a my jsme teď jeho Otesánky. Pozor, abychom ho v záchvatu technologických revolucí nesežrali, těžko bychom uvařili nový.

Amálie Dvořáková,
studentka Katedry divadelních studií FF MU



O JAKO OTESÁNEK
DAMU — KALD



DO HAJAN!

Námět: Veronika Poldauf Riedlbauchová, Marianna Stránská,
režie a choreografie: Veronika Poldauf Riedlbauchová,
dramaturgie: Tomáš Jarkovský, scénografie: Marianna Stránská,
hudba: Jan Čtvrtník, light design: Michal Kříž

POHÁDKOVÉ USÍNÁNÍ

Pohádkové usínání inscenace *Do hajan!* je určena divákům od tří let a z jejich počátečních reakcí při páteční repríze na festivalu Divadelní svět Brno bylo patrné, že pro malé dítě je poněkud náročné se soustředit na čistě pohybové představení. Zároveň bylo znát, že po pár minutách se změnila atmosféra v sále a i děti, které byly původně zklamané, že se nemluví, na tento koncept přistoupily, a nakonec nadšeně tleskaly.

Na začátku inscenace vytvořené režisérkou Veronikou Poldauf Riedlbauchovou přichází tatínek uložit své dvě děti, dceru a syna, do postele, ale těm se nedaří usnout. Začnou poskakovat a pošťuchovat se, přičemž tatínek za nimi musí několikrát zajít, aby je uklidnil. Nakonec se vyčerpá sám a usne. Jedná se o poměrně jednoduchý děj, který zde však není zásadní. Inscenace spíše cílí na divákovu vnímání ostatních vjemů na jevišti a na jeho imaginaci. Podporuje jeho fantazii a snaží se hravou formou znázornit pocit bezmoci při nespavosti. Využívá k tomu klaunských čísel, hru se zvuky nebo také stínohrou. Zároveň je v tomto ohledu skvěle využita práce s objekty – zapojení záclony jako mořské vlny nebo již zmíněné použití stínohry, která funguje jako představení v představení. Na zed', proměněnou v plátno, herečka prsty před světlem vytváří různá zvířata. Nakonec díky spolupráci se svým hereckým partnerem vytvoří krátký příběh, ve kterém se propojí jeho pohyb na posteli a její hra se vzniklým stínem. Cílem stínové postavy je shodit chlapce z postele a jinak ho provokovat. Choreografie v inscenaci nebyly komplikované, jednalo se spíše o sadu tělovýchovných sestav plných kotrmelců a sviček doplněných o hravé přetahování peřiny nebo polštářovou bitku, která nakonec uspí i tatínka.

Vizuální složka působila čistě a něžně a vytvářela prostředí dětského pokoje, který vypadal až pohádkově. Asociovala mi Krkonošské pohádky. Pocit byl umocněn i kostýmy performerů. Měli bílé, pravděpodobně lněné noční košile, které ladily s modrobílou scénou. Materiál i barvy působily nevinně, což podtrhlo také nevinnost předváděných dětských her. Proto ani scény při bitce polštářů nepůsobily násilně. Další výraznou složkou byla hudba. Ústřední melodií byla notoricky známá ukolébavka. Ta se v představení několikrát opakovala, vždy v odlišném rytmu a tempu v závislosti na náladě na scéně. Důležité bylo, zda šlo o část večera, kdy jsou děti v posteli a znovu zkouší usnout, nebo o pasáže, kdy splašeně pobíhají po pokoji. V průběhu klaunských eskapád hudba energicky dotvářela atmosféru a její tvůrce Jan



DO HAJAN!
Divadlo Drak

Čtvrtník citlivě vystihl křehkost, ale i hravost situace. Představení se pohybovalo na pomezí snu a reality, na rozhraní popisného a snového. Tyto kontrasty působily paradoxně uklidňujícím dojmem, jelikož pocit určité rozpolcenosti zná každý, zvláště v polospánku. Důležitým, ovšem sekundárním sdělením byla otázka nudy. Nuda je výraznou a nepomíjitelnou součástí našich životů. Tatínek děti nenutil ke spánku, pouze je třikrát přišel uklidnit, ale zároveň na ně nevytvářel nátlak. Nuda otevírá naši mysl, která se učí být sama se sebou. V inscenaci jsou sice sourozenci spolu, ale přesto se naučí zabavit se sami a ve chvílích nicnedělání se zároveň učí spolubyť a také spolupráci, což je důležitá zkušenost do budoucího života. Proto má *Do hajan!* nosnou myšlenku i pro dospělého diváka a rodiče se jako doprovod určitě nenudí.

Zuzana Macourková,
studentka Katedry divadelních a filmových studií FF UP



divadlo je...

dialog

Letošní ročník DSB navštívilo několik zahraničních hostů. Vedle tří polských novinářů Anety Kyzioł, Tomasze Domagały a Jacka Cieślaka, to byla skupina německých studentů slavistiky z Humboldtovy univerzity v Berlíně. Díky těmto recenzentům a studentům, tak přijeli především diváci, kteří získali cennou zkušenost s odlišnou divadelní kulturou. Jak na ně působila pestrá festivalová nabídka? Co z toho můžeme usoudit o českém divadle? A jaké poznání jsme díky tomuto divadelnímu setkání získali my?



VASSA ŽELEZNOVÁ
Národní divadlo



MÉDEA
KV Társulat – Trafó

ROZHOVOR S POLSKÝMI NOVINÁŘI

Realizátoři Divadelního světa Brno pozvali mimo jiné také tři novináře z Polska. Pánové **Tomasz Domagała (TD)**, **Jacek Cieślak (JC)** a paní **Aneta Kyzioł (AK)** mi věnovali trochu svého času a v krátkém rozhovoru okomentovali své dojmy z festivalu.



CHAZARSKÝ SLOVNÍK
Divadlo Husa na provázku

Doufám, že jste strávili v Brně hezký týden. Jaká představení jste viděli?

AK Jako první jsme viděli *Hamlet on the Road* Divadla Radost a ještě téhož dne jsme viděli izraelský *Azyl*. Potom *Šíleného Herkula* ve Studiu Marta a *Maryšu (mlčí)*, která byla skvělá. Dále jsme zhlédli *Médeu*, *Chazarský slovník* a *Zdeňka Adamce* spolu se *Sebeobviňováním*.

JC A ještě *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*, *Vassu Železnovovou* Národního divadla v Praze a *Ztíženou možnost soustředění* Václava Havla.

TD Já jsem přijel o dva dny později, takže jsem viděl jen *Vassu Železnovovou*, *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*, maďarskou *Médeu*, *Zdeňka Adamce*, *Chazarský slovník* a Havlovu hru.

Našlo se představení, které by vám výrazně zaimponovalo a zanechalo ve vás silné emoce či myšlenky?

TD Pracoval jsem několikrát na festivalu Trans/Misí v Rzeszowie, kde se objevily inscenace z Prahy nebo Ostravy, takže české divadlo trochu znám. Před

pandemií jsem se také zúčastnil pražského festivalu Malá inventura a překvapilo mě, kolik skvělých představení se tam objevilo. Přijel jsem tedy do Brna s očekáváním a přesvědčením, že české divadlo je nejen nesmírně zajímavé, ale také rychle se rozvíjející. Polské divadlo je v něčem jiné, experimentuje, je progresivní, postmoderní, kráčí cestou performance. České divadlo z mého pohledu je v úplně jiné fázi. Teprve opouští tradiční koncepce ve smyslu klasických lineárních a bezpečných narácí, pozvání do Brna jsem tak přijal s touhou sledovat, kam se bude tento vývoj ubírat. Ze zhlédnutých představení doajista nezapomenu *Chazarský slovník* Jana Mikuláška (tím spíš, že jsem o chvíli dříve viděl jeho *Ztracené iluze*) a také *Vassu Železnovovou* Jana Friče. *Chazarský slovník* se formou *Ztraceným iluzím* ani v nejmenším nepodobal, což mě zaskočilo, ale pochopil jsem, že Mikulášek je režisérem nepředvídatelným a velmi kreativním, čehož si u divadla cením nejvíce. U *Vassy* jsem ocenil, jak vizuální rovina skvěle odvyprávěla dvě hlavní narace skrze výbornou práci herců i režiséra.

AK Soudě dle zhlédnutých představení mohu za sebe konstatovat, že úroveň festivalu byla opravdu vysoká a každé z uvedených děl bylo zpracováno originálním, ale zajímavým způsobem. V tomto ohledu mě nejvýrazněji zaujala *Maryša*. Dříve jsem její příběh neznala, byť mi trochu připomíná Reymontovy *Sedláky*. Tvůrci skvěle aktualizovali jazyk a přenesli tehdejší problematiku do současnosti. Obdivuji režiséřské řešení, byť trochu zkratkovité, kdy Maryša vytvořila na zemi nápis „LÁSKA“ a její matka ho vysaje. Jedna krátká scéna obsahovala mnoho významů a realizace byla vůbec dost inkluzivní. Inscenace fungovala na několika úrovních, byla moderní, reflektovala současné trendy, zkrátka na ni hned tak nezapomenu. Velmi profesionální byla také *Vassa* s brechtovským zcizováním. Dále mě zaujala proměna antické *Médey* na terapeutické sezení a *Zdeněk Adamec*, který skrze zpracování reflektoval a silně rezonoval v současné společensko-politické situaci.

JC Asi nedokážu vybrat jedno konkrétní představení, protože se všechna zabývala různými tématy, ale skvělá byla Havlova *Ztížená možnost soustředění* a inscenace na základě Handkeho textů. Reagovaly na současnost přes spojitosti, Peter Handke je přece spojený s tématem války v Jugoslávii a dnes sledujeme útok Ruska na Ukrajinu, takže se jedná o velmi aktuální záležitost.

Máte v plánu opět navštívit Brno a festival DSB?

TD Určitě! Považuji za nešťastné, že se jako sousedé neznáme a nepoznáváme. V Polsku se odehrává boom německého a litevského divadla, jezdíme do Avignonu, sledujeme také ruské divadlo, ale na Slovensko a do Čech nikdo nejedí. Přál bych si, abychom měli ve středovýchodní Evropě bližší vztahy, abychom se o sebe víc zajímali. Dobrým příkladem jsou moje zkušenosti s českým jazykem. Na Malé inventuře, kde jsem se poprvé setkal s češtinou ve větším rozsahu, jsem poslouchal, ale neslyšel. Možná jsem zachytil jednotlivá slova, která se podobala polským. Na konci festivalu jsem začal chytat také fráze, věty, dokázal jsem je izolovat, byť jsem nerozuměl jejich významu. V Brně přišla druhá fáze, zaměřil jsem se výhradně na jazyk a s každým dnem to bylo lepší a lepší. Na posledním představení, které jsem viděl, a kterým byla Havlova *Ztížená možnost soustředění*, jsem rozuměl už poměrně dlouhým sekvencím textu. Takový postup mi připomíná polsko-české vztahy, a tak nám všem přeji, abychom se začali poslouchat, pak slyšet a nakonec chápat. Tou cestou se budeme moci stát tak obvykle lidskými přáteli.

AK Ano, jestliže bude příležitost. Jsem moc ráda, že jsem mohla vidět české divadlo trochu jinak, než skrze náhodná setkání konkrétně vybíraných her.

Myslím, že sousedská spolupráce teď bude častější, protože pandemie a válka mění tvář festivalů, mají spíše lokální než globální ráz. To ostatně můžeme sledovat třeba na tom, že se v Toruni objevil Jan Mikulášek, nebo že se na Shakespearovské dny vybírají česká představení. A tady v Brně jste zase mohli vidět dvě polské realizace.

JC Ano, pokud bude čas a samozřejmě, pokud budu pozvaný.

Dziękuję bardzo za ochotę i ufam, że znów się spotkamy w widowni festiwalowych spektakli. / Děkuji vám za ochotu a doufám, že se znovu uvidíme v hledišti festivalových představení.

Rozhovor vedla během festivalu Magdalena Marie Franková, studentka Katedry divadelních a filmových studií FF UP

Čeští herci nikdy nezapomínají, že jsou (jen) herci, a i ta nejvážnější témata naplňují humorem, odstupem a ironií. Není to projev pózy, ale dědictví komediantské a hospodské tradice – zajímavé právě odlišností od tradice polské, nasáklé vážností a mesianismem, i když se snaží sebevíc vymanit ze starých konvencí. Nedávno skončený festival Divadelní svět Brno nám umožnil podívat se na divadlo z trochu jiné perspektivy.

Aneta Kyzioł, deník *Polityka*



ZTÍŽENÁ MOŽNOST SOUSTŘEDĚNÍ
Národní divadlo Brno





ZÁZRAK (S)TVOŘENÍ
Laterna magika ND

DIVADELNÍ SVĚT JE V BRNĚ

POCITOVÁ GLOSA NĚMECKÉ STUDENTKY LUISY WINKLEROVÉ

V letním semestru 2022 byl pro studenty Humboldtovy univerzity v Berlíně vypsán divadelně–praktický seminář věnující se českému současnému divadlu, jenž vedla Barbora Schnelle. V rámci tohoto semináře dostali všichni studující možnost zúčastnit se exkurze do Brna a přijet na mezinárodní festival Divadelní svět Brno (24.–29. května 2022). Zároveň nám bylo umožněno vyzkoušet si různé žurnalistické formáty a zapojit se do aktivit festivalového časopisu *Theatrocén*. Jako studentka magisterského studia slavistiky jsem se na výlet do Brna okamžitě přihlásila – a festival s jeho skvělou atmosférou si opravdu užila.

Z Berlína vyrážíme ve čtvrtek v den svátku Nanebevstoupení páně, který se v Německu slaví jako „pánský den“, a kdy je pracovní volno. Je krátce po sedmé, na berlínském hlavním nádraží se trousí pár postavíček z předešlého dne, kteří jsou součástí každého velkoměsta. Jinak tu ale panuje klid, lidé postávají a podřimují. První nástupiště, ze kterého odjíždí náš vlak směr Čechy, se však pomalu plní. Když vejde do vlaku, jsme rádi, že máme rezervaci – všude se totiž tísň mladí muži, kteří jedou – jak jinak – na „svůj“ svátek do Prahy, na pivo a do místních hospod. Na dotaz, kam jedeme, poctivě odpovídáme, ale to už jsou odzátkovány první lahve a ukazuje se, že na divadlo má každý nějaký názor a kdekdo si vzpomene na Spejbla a Hurvínka nebo dokonce na českou operu.

Vlak se zaplňuje čím dál, tím víc, jsou tu turisté, kteří se chystají na hory v Českosaském Švýcarsku, lidé, kteří jedou za rodinou nebo američtí studenti projíždějící za několik dnů celou Evropou. Už za hodinu je všude cítit směr potu, alkoholu a cigaret, v Drážďanech se vlak ještě více zaplňuje, lidé se navzájem překřikují a dohadují. Do Prahy přijíždíme se zpožděním, a tak celí uřícení doběhneme na spoj do Brna. Najednou vládne pohoda a v jídelním voze se můžeme konečně setkat s dalšími účastníky naší univerzitní výpravy.

Brno nás vítá slunečným počasím a letní atmosférou. Jdeme se ubytovat na Josefskou do divadelního bytu

a rozhlížíme se po jmenovkách na zvoncích. Je to možné nebo je to součást specifického českého humoru? Naproti nám bydlí Führerovi. Brno má nezahladitelné německé kořeny. Byt je to ale krásný. Jako obyvatelé gentrifikovaného Berlína si bydlení v centru opravdu užíváme.

Festival Divadelní svět Brno má už svou tradici, jsme zvědaví jak na česká, tak na mezinárodní přestavení. Naše pětičlenná skupina se rychle podělí o vstupenky a vyrážíme do ulic. Na Náměstí Svobody se podívujeme černému orloji, kontroverzní dominantě části náměstí, ale zároveň nasáváme uvolněnou atmosféru města posetého plátěnými lehátky vyzyvajícími k posezení.

Naše první návštěva se uskuteční v Městském divadle Brno, kde hostuje Laterna magika ND s inscenací *Zázrak (s)tvoření*. Už na náměstíčku před divadlem se to hemží dětmi. Samotné představení je však zážitkem pro velké i malé. Hraje se beze slov v prostoru mezi plátnem a jevištní realitou, z papíru se kouzlí obrazy o zrození světa doprovázené klauniádou a poetickými choreografiemi. Vše vrcholí podmanivým obrazem lásky na pozadí západu slunce. V krátké pauze mezi představeními se stavíme do typické české pivnice, kde ochutnáváme tradiční nakládaný hermelín a přemýšlíme, proč se v Německu nabízí v hospodách pořád jenom párky.



MARYŠA (MLČÍ)
Depresivní děti touží po penězích

Naše další představení je *Maryša (mlčí)*, vypravíme se za ním do Studia Marta, scény JAMU, kde je zcela jiné, studentské publikum. Z klasického realistického dramatu bratří Mrštíků z roku 1894 vzniká v podání souboru Depresivní děti touží po penězích uhrančivá němohra. Inscenace v režii Jakuba Čermáka nám bere dech a brutalita, které je *Maryša* vystavena nejen ze strany mužů, ale i ze strany žen, není nic pro slabé nervy. Těsně před přestávkou se odehraje velmi silná scéna násilně Maryši Vávrou. Ženich se přiiří jako temný jezdec či démon z podsvětí, v masce ze zvířecího rohu. Poté, co si sundá své latexové spodky, má však jeho nahota punc trapnosti, a tak si rychle před publikem kryje své pohlaví. Ustrašeně se ukládá vedle chvějící se Maryši, jeho pohlazení je téměř něžné, než ji překryje vlastním tělem. Ve druhé části je *Maryša* zlomená, cynická a otupělá. V září stroboskopického světla jí život protéče mezi prsty, a i když na konci přece jen vykoná svůj akt pomsty a otráví nenáviděného muže, není v tom žádný triumf nad patriarchátem, jen dovršení promarněného života.

V pátek pokračujeme v našem objevování rozmanitosti brněnských scén a jdeme do jedné z nejneobvyklejších divadelních budov města — do Divadla Husa na provázku, která sídlí v horní části Zelného trhu v Domu pánů z Fanálu, barevně se lišícího od zbytku náměstí. Uprostřed nádvoří se odehrává představení pražského Divadla Letí — interaktivní *Pubkvíz o budoucnosti světa*. Nejprve nás okouzlí celý „alžbětinský dvorek“ s několika otevřenými galeriemi, kde se dá sedět u stolečků a objednat si něco z festivalového baru. Vytvoříme tým se jménem „Berlínská pětka“ a nevedeme si v kvízu s tématem udržitelnosti našeho světa úplně špatně. I když neovládáme jména českých oligarchů, doháníme body znalostí katastrofických filmů. Představení má i díky živé hudbě a kabaretním číslům svižný rytmus a donutí nás velmi zábavnou formou přemýšlet nad vlastním přístupem k environmentálním tématům.

Pak absolvujeme i jednu z festivalových diskusí, které jsou tematickým pandánem k divadelním zážitkům. *(Ne)možnosti kritiky* je diskusí o divadelní kritice a její dnešní podobě, obzvláště ve vztahu k českému divadlu. Hovoří se o konci autonomního umění, které je produktem čistě uměleckého aktu, a napojení kritiky na téma čerpání zdrojů a udržitelnosti našeho světa.

Večerní čas patří také „Provázku“. Těšíme se na představení v rámci „Brno showcase“ — jak se jmenuje jedna linka festivalu, v níž nám místní divadla prezentují své vybrané inscenace. Zhlédneme, v Brně již evidentně kultovní inscenaci, *Chazarský slovník*. Slavný román Milorada Paviće zdramatizovali režisér Jan Mikulášek a dramaturgyně Kateřina Menclerová. V jednoduchém červeno-černo-bílém jevištním prostoru Marka Cypina pracujícím s bílou zadní stěnou se nám prostřednictvím projekcí a zavěšování herců i předmětů daří rychlými skoky a v groteskní zkratce proběhnout pohnutou chazarskou historií. Inscenace nastoluje otázky konceptualizace národního narativu a mytologie, od dávné historie nás dovádí až k aktuálním otázkám dnešního „postfaktického“ světa.

Večer se dvorek „na Provázku“ proměňuje ve festivalový bar, kde se do noci diskutuje o životě a jeho performativních aspektech. Atmosféra je tu neopakovatelná. Lidé

posedávají na ochozech, ze kterých je dobrý výhled i na dění dole na nádvoří a zároveň i nahoru do nebes. Je to jedno z klíčových míst, jestliže chcete pochopit magičnost brněnské divadelní scény.

V sobotu putujeme zase do jiné části Brna a poznáváme budovu loutkového Divadla Radost. Francouzská divadelní skupina Les Antliacastes ve své inscenaci *Ambra* rozehrává fantaskní obrazy, které nás znovu a znovu překvapují svou imaginací a originalitou. Z útrob velryby se vynořují na první pohled nesourodé postavy — biblický Jonáš, dřevěný Pinochchio a Melvillův kapitán Achab. Tajemná ambra vzniká jejich stravením v břiše Moby-Dicka, což není žádný brutální akt, ale příběh plný groteskní lehkosti.

Odpoledne se vydáváme na divadlo do původně nedivadelního prostoru — do Betlémského kostela na Pellicově ulici pod brněnskou pevností Špilberk. V Handkeho *Sebeobviňování* si v režii Dušana Davida Pařízka bravurně předává slovo německý herec Samuel Finzi a Čech Jiří Černý. Třetím hlasem jsou tu titulky, které vedle přetlumočení zároveň hrají komentují Handkeho jazykové eskapády. Představení pak pokračuje v divadle Reduta další Handkeho hrou s titulem *Zdeněk Adamec*, kde si autor klade otázky po důvodu Adamcovy sebevraždy. Je to skvěle zahrané představení s dalšími hvězdnými herci Divadla Na zábradlí Stanislavem Majerem a Martinem Pechlátem.

V neděli se opět vracíme do budovy původně neorenesančního divadla Reduta, ale do zcela jiné konstelace. Hraje se česká novodobá klasika — Havlova *Ztížená možnost soustředění* v režii Martina Glasera (Národní divadlo Brno), která je opět součástí linky „Brno showcase“. Ocítáme se v příjemně fetišisticky provedeném designovém prostoru šedesátých let s kombinací dřeva a modrozeleného vybavení (scéna a kostýmy David Janošek) a jsme okamžitě vtaženi do zábavně-absurdní hry intrik a převleků. Havlova situační komedie se hraje v nevidaném tempu a s přesně stylizovanými výkony herců, které je radost sledovat (např. Jitka Balcárková v podání Terezy Groszmannové).

Po představení ještě chvíli postáváme před divadlem na Zelném trhu pod sochou Mozarta a nasáváme magickou atmosféru divadelního Brna. Během festivalu jsme navštívili mnoho divadel, ale skoro všude chodili pěšky — Brno má v centru neobvykle hustou síť nejrůznějších divadelních domů, od velkých kamenných divadel až po malé alternativní studiové scény. Brno prostě divadlem skutečně žije a festival nás přesvědčil o tom, že divadelní svět je svět, za kterým je nutno vydat se do Brna. Určitě se vrátíme!

Luise Winkler,
studentka Ústavu slavistiky a hungarologie
Humboldtovy univerzity v Berlíně

Z německého originálu přeložila
a redigovala Barbora Schnelle



divadlo je...



30 LET ROZDĚLENÍ, PŘESTO SPOLU
Debata týdeníku Respekt k 30. výročí rozdělení
Československa v Mahenově divadle
Respekt a DSB



spolupráce

Společné přemýšlení v rámci
festivalu Divadelní svět Brno 2022

Debaty — diskuse — konference —
neformální setkání — sdílení zkušeností



KULTURA KULTURY
O etických dilematech v uměleckých institucích
s Alicí Koubovou ve Studiu CED
DSB



CO NA TO DIVÁK?
Interaktivní konference divadelních lektorů
o současném stavu práce s publikem ve foyeru
Janáčkova divadla
Asociace divadelních lektorů a DSB



(NE)MOŽNOSTI KRITIKY
ve Studiu CED
Knihovna a archiv CED a DSB

(NE)ZÁVISLÁ SPOJENÍ:
Divadlo je... spolupráce na zkušebním
jevišti Janáčkova divadla
Nová síť, DIFA JAMU a DSB



BĚLORUSKO: DIVADLO V EXILU
na jevišti a v klubu DHNP
DHNP, CED a DSB



co ještě je divadlo...

TĚŠÍME SE NA VÁS
18.–23. 5. 2023



FESTIVAL
DIVADELNÍ SVĚT
BRNO 2023

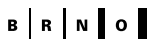


FESTIVAL DIVADELNÍ SVĚT BRNO 2022

Organizátoři:



Za finanční
podpory:



jihomoravský kraj



Generální
partner NdB:



Hlavní
partner festivalu:



Partneři:



Hlavní mediální
partner:



Mediální
partneři:



Statutární město Brno finančně
podporuje Národní divadlo Brno,
příspěvkovou organizaci.



Ministerstvo kultury finančně
podporuje Národní divadlo Brno,
příspěvkovou organizaci.



Aktivity Národního divadla Brno
jsou podporovány
Jihomoravským krajem.

