

Hybris

2010.9

Časopis DAMU pro kritiku a divadlo



Obsah

Číslo je věnované památce Ludvíka Kundery (22.3. 1920 – 17.8. 2010)

| | |
|---|----|
| Táňa Brederová: Editorial | 1 |
| Pavĺína Pacáková: Mister Brainwash – paradox současného streetartu | 2 |
| Vítek Pokorný: Kam s ním? | 6 |
| Brigita Zemen: Decadence Now and Then | 8 |
| Vít Neznal: Pornografie jako nejvyšší umění? | 11 |
| Karol Mišovic: Počut škrípky ?! Ahá, veď sme v Chiozze !!! | 14 |
| Jana Matyášová: Zbytečný Poprask v DISKu | 17 |
| Táňa Brederová: TV says I'm terrific | 20 |
| Tereza Šefrnová: Když se jazyk degraduje jen na informaci, není o čem hrát | 21 |
| Vítek Pokorný: Můj svět je tvůj... Od otce Goriota po otce Mázla | 24 |
| Marko Milanovič: Opera v DISKu | 32 |
| Vítek Pokorný: Dramaturgie na odstřel? | 34 |
| Jana Matyášová: RETRO(spektiva) | 39 |
| Táňa Brederová: Mesto, kde sa do divadla chodí na divadlo | 40 |
| Tereza Šefrnová: Setkání s režisérem Davidem Radokem | 44 |
| Pavĺína Pacáková: "Trpělivým je třeba velké trpělivosti" (Dudek) | 48 |
| Marko Milanovič: Ach ten muzikál, ach ty prachy, ach ti diváci... | 50 |
| Tereza Šefrnová: Od sexuálního happeningu k teoretické koncepci | 52 |
| Ondřej Šulc: DEADALOS | 54 |

Editorial

Táňa Brederová



Hybris nie je marshmallow!

Týmto výkrikom strieľam úvodný výkop nového ročníka časopisu *Hybris*, a zároveň ho považujem za pomyselné požehnanie od sudíček do budúcnosti. Tento akademický rok sa v našej redakcii ponese v duchu „borenia mýtov“, ktorý sme nahryzli už v poslednom predprázdninovom čísle pod vedením Vítka Pokorného. Okrem recenzií inscenácií v DISKu teda rozšírime náš tematický záber o reflexiu súčasnej kultúry, a to pod heslom „žiadne okoly, žiadne servítky!“.

Fakt, že sa naša kultúra v najširšom slova zmysle ocitla v slepej uličke konzumu a tlaku trhu, je dnes už hádam top témou všetkých „hospodských intelektuálov“. Celý svet, zdá sa, zalialo lepkavé želé pohodlnosti, nekultúrnosti a pochybnej polovzdelanosti. Umelá sladkosť nafarbená na rúžovo akoby prerástla do gigantického marshmallow, ktorý dusí všetky pokusy o únik. Apriór-

ne opovrhnutie a nevôľa podoby, zdroje a výrazy tejto kultúry pomenovať, ale taktiež vedie ku kultúrnej šero-slepote. Hoci sa nám súčasné trendy nemusia pozdávať, nemôžeme pred nimi zatvárať oči, inak si zahatíme cestu k postihnutiu komplexného vzťahu spoločnosti a kultúry. Preto sa v *Hybris* pokúsime dostať na kĺb dnešnej dobe a čiastočne osvetliť jej charakter. Uhol našej pozornosti sme preto rozšírili; v tomto čísle si môžete vychutnať napríklad aj zamyslenia nad obľúbenými televíznymi seriálmi či pochybnou dekadentnosťou dnešnej dekadencie, zoznámiť sa s ikonami streetartu či Schechnero-ovou knihou štúdií o performancii. Pokúsime sa tu teda vytvoriť akúsi myšlienkovú platformu mladej generácie umelcov a kritikov. V rozhovore sme dali slovo čerstvému absolventovi odboru činohernej réžie na DAMU Pavlovi Ondruchovi, ktorý sa na javisku snaží predovšetkým o oživenie jazyka, ktorý skutočne prehovára. Akýsi kaleidoskop fenoménov, ktoré považujeme za určujúce pre stav súčasnej kultúry, vytvára nová rubrika *fejktony* – ide o krátke fejtóny, ktorým sme ale nechceli stavať mantinely žánrovým rámcovaním, a preto sú tak trochu *fejk*. A na našich stránkach (www.hybris.cz) ich nájdete ešte viac, k všetkým článkom sa tu môžete aj priamo vyjadrovať, preto verím vo vznik bohatej virtuálnej názorovej konfrontácie!

Táto koncepcia, ako všetci v redakcii dúfame, by mala čitateľom sprostredkovať erudovaný obraz sveta a inšpirovať ho pri jeho hlbšom poznávaní. Praktizujúcim či študujúcim umelcom by mohla byť vodítkom k presnejšej definícii tvorby dnes a pre dnešného diváka. K bližšiemu pomenovaniu tvorivej činnosti by mala slúžiť aj rubrika *Dialogy*, ktorá sa tento rok bude venovať dramaturgii. V tomto čísle si môžete prečítať názory pedagógov z Čiech a Slovenska na rôzne problémy vrámci tejto ťažko postihnuteľnej profesie. No a lahôdkou na spestrenie je aktovka Ondřeja Šulca *DEADALOS*, či fotografie, ktorých témou je „stopa človeka v dnešnom svete“.

Prajem príjemné čítanie a nezabudnite, *Hybris* nie je marshmallow!

Mister Brainwash – paradox současného streetartu

Paolína Pacáková

„Maybe it means art is a bit of joke.“ Banksy

Film *Exit Through the Gift Shop* přináší zprávu o vývoji událostí, díky nimž se francouzský emigrant a obchodník Thierry Guetta proměnil z bláznivého kameramana v populárního umělce. Internetem se šíří diskuse o tom, zda je příběh pravdivý, nebo za vším stojí britský král streetartu a režisér tohoto dokumentu – Banksy. Tedy: dokumentuje-li Banksy Guettův neuvěřitelný příběh, nebo svou vlastní vynikající show. Nejen tahle otázka je však dobrým důvodem, proč se na snímek podívat. Banksy ukazuje, jak snadné je vydělat (nejen) na streetartu, když se kolem díla udělá dobré divadlo. Dokument je nabitý reálnými záběry zachycujícími jednotlivé „umělce“ v akci, takže se divák dostává na dotek fenoménu streetart. Zároveň nepřímo přináší svědectví o proměně streetartu z nelegální činnosti v kritiky uznávaný svěbytný proud, který už dnes nemůže chybět ve sbírkách moderního umění.

Thierry Guetta je pro Čecha a zjevně i většinu planety neznámé jméno. Existuje ale i skupina lidí, které vyloženě fascinuje. Kdo je Thierry Guetta? Kde se vzal? Někteří se ptají, zda není Thierry Guetta Banksyho loutka, či dokonce jeho druhá totožnost. Vše začalo, když tohohle chlapíka s obřími kotletami posedlo natáčení. Obsesi vysvětluje Guetta náhlým odchodem své matky: Jako by každá vteřina strávená s jeho blízkými mohla být tou neopakovatelnou a poslední, nedokázal Guetta přestat natáčet, jakmile se mu kamera jednou dostala do ruky. Důkazem je diváku bezpočet prostřihů z jeho „home videí“. Pro příběh samotný a Guettův další život bylo rozhodující setkání na dovolené ve Francii s bratrancem, který si říká Invader. Jeho inspirace vychází ze hry *Space Invaders* – modely vetřelců (vyrobené z barevných kostiček) vylepoval na nejrůznějších místech¹. Guetta jej začal se svou kamerou následovat a zaznamenávat jak dobrodružný život streetartisty, tak proces tvorby a umístě-

¹ Zmapování toho, kam až vetřelci z Paříže pronikli, najdete na adrese <http://www.space-invaders.com/somino.html>

vání jednotlivých postavíček pomocí silikonu na mosty, fasády domů, obrubníky apod. Díky Invaderovi se Guetta setkal i s další známou postavou streetartu: Shepardem Fairey. Ten vytvořil svou ikonu z obličeje wrestlingového bojovníka, kterou na plakátech a samolepkách postupně vylepil po celém východním pobřeží USA. Tak, jak se vyvíjel Faireyho styl, obličej několikrát upravoval, a tím postupně vytvořil zcela nezaměnitelnou tvář „Obey the Giant“, s níž zaplavil celý svět. Asi nejznámějším kouskem z poslední doby je plakát Barracka Obamy s nápisem HOPE². Ač Faireyho manželka Amanda nebyla z posedlého kameramana zpočátku příliš nadšená, Shepardovi připadaly Guettovy záznamy užitečné. A tak se Guetta konečně rozhodl dát své činnosti cíl: natočit film o streetartu a zachytit co nejvíce různých umělců, s nimiž se mnohdy náhodou potkával doprovázející Sheparda či Invadera. Do hledáčku kamery se mu dostal Monsieur André (autor graffiti, které opakuje stále tentýž motiv panáčka s dlouhýma nohama), Swoon, Sweet Toof, Ron English a mnozí další.

Pak Guetta začal snít svůj nový sen – setkat se a zachytit při práci umělce, který se drží v anonymitě, ačkoliv nikdy nezapomene svá díla podepsat Banksy. A to se mu k velké radosti mnoha Banksyho obdivovatelů také povedlo. S kamerou ho následoval do ateliéru v Londýně; zachytil takové kousky, jako třeba úpravu a instalaci londýnské telefonní budky (přeříznutím, otočením, opětovným spojením vznikl jedinečný pouliční exponát „vraždy“ tohoto symbolu Londýna). Diváka přivádí také do zákulisí přípravy expozice *Barely Legal* (LA, 2006), kde Banksy vystavoval množství obrazů vytvořených pomocí stejných šablon, které používal v ulicích, několik soch (anděl s kamerou místo hlavy, busta s kulkou mezi očima aj.) a živého slona pomalovaného tělovými barvami³.

Guetta se rozhodl sestříhat kilometry záznamu, které skladoval doma v krabicích a vytvořit film *Life Remote*

Control. V dokumentu je uveden i poutač k tomuto údajně devadesátiminutovému snímku, složenému z velmi krátkých stříhů. Film *Life Remote Control* však zřejmě neexistuje, nebo byl uveden jen v omezeném nákladu na DVD⁴. Jedno je ale jasné: Banksy nebyl s výsledkem Guettovy práce spokojený a rozhodl se vytvořit sám dokument o street artu, za využití Guettových snímků.

Guetta sám se pustil naopak do streetartu. Z fotografie sebe samotného s kamerou si nechal vytvořit šablonu. Nejprve začal vylepovat samolepky se vzniklým portrétem, potom sám za noci vyrážel do ulic a lepil na budovy autoportrét gigantických rozměrů (konec konců měl již dobrou školu od Sheparda). Guetta nazval streetart brainwashingem a začal se nazývat Mister Brainwash (aka MBW). Film nabírá obrátky, když MBW prodá svůj obchod a investuje prakticky vše do vlastní výstavy *Life is Beautiful* (Hollywood, 2008). Pro přípravu expozice si najal kompletní produkční tým, který v podstatě vytvářel jedno dílo za druhým na základě Guettových pokynů. Jestli je někdy obtížné nazývat streetart uměním, u Guettovy práce je to téměř nemožné. Nebo není? A o tomhle právě Banksyho film je! Guettova tvorba vychází z pop artu a bez obav přejímá a po svém přetváří známé ikony. Doslova těží z předchozích děl: třeba Campellovu polévku přetváří Guetta na sprej (*Campbell's condensed tomato spray*). Guetta také využívá to, co činí streetart tolik populárním: tedy že vtipně komentuje aktuální témata. U obrazu *Don't be cruel* třeba pracuje MBW s fotografií Elvise a kytaru překvapivě nahrazuje zbraní. Exhíbice nabídla divákům na 200 obrazů (vytvořených především úpravami světově známých ikon za pomoci scanování a photoshopu) a množství instalací (skulptura vyrobená z televizních obrazovek nebo exponát vytvořený z dvaceti pěti tisíc knih). Poté, co Guetta spadl ze žebříčku a zlomil si nohu, pomohli mu s propagací výstavy Shepard Fairey a Banksy. Zatímco show ještě ani zdaleka

² Faireyho Studio number one patří k jedněm z neúspěšnějších na poli grafického designu, Fairey je dále například autorem filmového plakátu *Walk the Line* (snímek o životě Jonnyho Cashe).

³ Fotografie, kde si můžete prohlédnout jak jednotlivé exponáty, tak slona, najdete na stránkách <http://gallery.notcot.com>.

⁴ Komentář projektu *Obey* (Shepard Fairey) k uvedení filmu *Life Remote Control* <http://www.liferemotecontrolthemovie.com/press/obey.htm>, oficiální stránky filmu <http://www.liferemotecontrolthemovie.com/>.

nebyla připravená, před sálem této události, která si vysloužila i pozornost LA Weekly, se již tísnila dva tisíce návštěvníků. Aby vůbec bylo vše včas připravené, Guettovi zaměstnanci nakonec velkou část obrazů v posledních hodinách před otevřením umístili sami. Jen za první noc výstavu zhlédlo sedm tisíc lidí a za první týden exhibice vydělal Guetta na prodeji „svých“ děl jeden milion dolarů. Tím v podstatě dokument končí, nikoliv však příběh a popularita Mistra Brainwash.

Později vytvořil MBW třeba obal Madonniny kolekce největších hitů *Celebration* (přetvořením Warholova portrétu Marilyn Monroe), další rozsáhlou výstavu *ICONS* měl letos v únoru v New Yorku.

Dokument o Guettovi je plný bezpočtu autentických záběrů zachycujících jmenované umělce při práci (včetně Banksyho instalace nafouknuté pany oblečené jako vězeň z Guantánama u jedné z disneylandských atrakcí, nebo jeho projektu, kdy do galerií instaloval své úpravy klasických děl). Banksy v podstatě vytvořil nejen dokument o MBW, ale částečně i o sobě. Banksy sám pak (se skrytým obličejem a upraveným hlasem) příběh MBW komentuje, podobně jako třeba Shepard Fairey (ten ovšem zcela veřejně). Ve filmu promlouvá i Guettova manželka Debora a samozřejmě i Mr. Brainwash. Jde bezpochy-

by o půvabnou hříčku, která nadchne milovníka street artu. Mnohdy není snadné zorientovat se v tom, zda jde o Guettův dokument o street artu a Banksym, nebo naopak. Především jde ale o dokument zachycující neuvěřitelný paradox dnešní doby: někdo, kdo nemá s uměním vůbec nic společného, se může stát „přes noc“ populárním umělcem. Jde vlastně o satiru, poukazující na současný trh s uměním – minimálně ve Spojených státech. A že Banksy ví, o čem vypráví, je zřejmé: na jeho vlastní tvorbě vydělává kde kdo (včetně londýnských obchodů se suvenýry). Banksy sám svá díla neprodává, na aukcích jsou však dražena za horentní sumy.

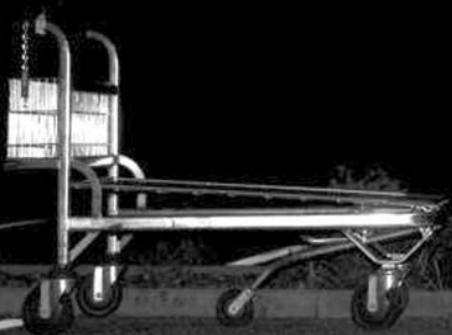
Mnohdy nekvalitní obraz úspěšně oživuje hudba (ústředním motivem je píseň Richarda Hawley *Tonight The Streets Are Ours*) a vypravěč Rhys Ifans. Banksyho filmová prvotina měla premiéru v lednu letošního roku na festivalu *Sundance*, na DVD vyšla ve Velké Británii v září, v české distribuci však film (doufejme, že jen zatím) nenajdete.

Exit Through the Gift Shop

Režie: Banksy

Hudba: Geoff Burrow a Roni Size

USA/ Velká Británie, 2010



Kam s ním?

Vítek Pokorný

Seděl jsem se spolužákem ze střední školy jako obvykle v oblíbené kavárničce a přemítali jsme o našich dalších životech. On budoucí etnolog a balkanista, já budoucí divadelní a filmový teoretik a kritik. Tedy oba z doupěte humanitních oborů, jejichž popularita je dnes kromě obvyčejně vysoká, následné uplatnění se však podobá husté mlze. Když nám bylo dvacet, věřili jsme, že svým myšlením a vizemi dobudeme celý svět. Teď nám táhne na třicet a jsme rádi, že v tlacích, které reálný kapitalismus na člověka vyvíjí, si můžeme pořád dopřát to naše milované „prsíčko s mlíkem a hodně cukru“.

Když jsme vstupovali na vysokou školu, měli jsme o této instituci přepjatě pozitivní představu. Univerzity vzešly ze středověkých klášterů, vztah student-učitel byl úzce propojen, jako mnich a páter. Vzdělávání bylo záležitostí jakéhosi metafyzického uchopování nebeské moudrosti. Člověk se přes čtení textů a diskuze s pedagogem měl pokoušet chápat svět, v lepším případě hledat různé možnosti pro odstranění jeho nedostatků. Romantická faleš.

V roce 1998 byl v Bologni ministry školství z celé Evropy podepsán zásadní dokument, který chce transformovat podobu vysokých škol, více je přiblížit modernímu životu. „Sociální dimenze vysokého školství, posílení spravedlivého přístupu ke vzdělání a opatření k zajištění dokončení studií, celoživotní vzdělávání, zaměstnatelnost absolventů, vysokoškolská výuka zaměřená na studenty, výzkum a inovace, mobilita, sběr údajů, nástroje usnadňující transparentnost (např. žebříček a klasifikace vysokých škol) a financování – potřeba identifikovat nové a diverzifikované zdroje financování vysokého školství.“ Člověk, který se pídí za reálným obsahem slov z výše uvedené citace se zděšením zjišťuje, že z tichého kontemplujícího kláštera se stává rozburácený hypermarket. V potřebě identifikovat nové a diverzifikované zdroje financování na nás kamarádsky mrká červíček megalomanských firem, které budou univerzitám dávat peníze, a na oplátku se systém výuky bude uzpůsobovat jejich žádostem. Pod balamutíci slůvky jako „efektivnost“,

„inovace“ a „zaměstnatelnost“ obnažujeme pragmatickou lacinou tržní strukturou, kde nejde ani tak o myšlení, jako o přípravu budoucích zaměstnanců jednotlivých firem, jejichž úkol je už od počátku jasný. Co nejvyšší zisk. Boloňský systém pod vznešenými frázemi tak připravuje proměnu vysokého školství v laboratoř toho nejhrubšího kapitálového ražení.

U ekonomických a průmyslových oborů to půjde snadno. Konglomeráty budou od škol dostávat úhledně zabalené „lidské stroje“ inovace, které své mateřské firmy povedou k těm nejzářivějším ziskovým zítřkům.

Jenomže teď jsem tu já a můj kamarád. Humanitní podivíni. Kam s nimi? K čemu jsou? Manažér je nucen přemýšlet, jak mu Platón nebo Molière pomohou zvyšovat obrat. Má vůbec v rámci systému rozvoje financovat studium takovýchto podivností a zbytečností? Nakonec možná moudré hlavy kapitálu a státu jednou napadne, že bude lepší tyto ekonomicky neperspektivní obory zru-

šit, jejich milovníky nahnat do výroby a blahosklonně jim dovolit pěstovat si svou „humanitní úchylku“ v časech pracovního volna. Neboť práce nebyla stvořena pro člověka, ale člověk byl stvořen pro práci, peníze nesmrdí a co nevytváří zisk, nemá právo na život.

Nad humanitními obory visí meč záhuby nebo jejich proměny v nadstavbový přívěsek na krku finanční základny. Boloňská smlouva stanovuje, že dokončení oněch výše popsaných cílů by mělo proběhnout v roce 2015. Čas kvapí. Já a můj kamarád už však nikam nespěcháme. Iluze o tichém klášteře s „triviem“ a „kvadriviem“ padly. On tahá krabice v supermarketu a prodává noviny v trafice, já trhám lístky v divadle a sním o práci průvodčího ve vlaku, neboť železnice je moje vášeň. Lásky k Moudrosti, nadpozemské matce všeho smyslu se nevzdáme. Ale přizpůsobovat se nehodláme. Středověký mnich raději zemřel hladem nebo se nechal umučit, než aby zradil svou víru. Já ctím zásady předků.

*Študovať divadlo nám nezaručuje
vedieť ho správne vnímať, robiť di-*

*vadlo nám nezaručuje ho správne
chápať, venovať sa divadlu nám*

*zaručí vnímať a chápať aj úplne
iné veci. EK*

Decadence

Now and

Then

Brigita Zemen

8

„Ti hoši marně předstírají, že objevují něco nového. Když pomineme Kafku, Becketta a Ionesca, tak prameny tohoto všeho my už dávno nalézáme u Shakespeara.“¹

„Dekadentní umění je vyhocené, přesahuje míru obecně přijatelného, provokativně bourá ta nejcitlivější tabu. Dekadence je pevně spojena i s jasným postojem krajního individualismu i odcizenosti. Dekadentní umění je subverzivní, podněcující, nevyvolává lhostejnost, ale vyžaduje formulování jasného postoje. Dekadence je v tomto smyslu vyhocená, extrémní i provokativní.“²

Na přelomu roku 2006 a 2007 proběhla v Obecním domě v Praze výstava, autorem jejíž koncepce byl Otto M. Urban. Nesla název *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914* a představovala divákům vyhraněná díla českých malířů přelomu devatenáctého a dvacátého století, která svým obsahem spadala do tohoto těžko definovatelného stylu.

Dnes, tedy na sklonku roku 2010, probíhá opět zásluhou kurátora Otto M. Urbana výstava *Decadence Now! Za hranicí krajnosti* v pražské galerii Rudolfinum. Na rozdíl od výstavy předešlé, na kterou má tato tematicky navazovat, se celý projekt *Decadence Now!* neomezuje pouze na geografickou oblast hlavního města, potažmo pouze na galerii Rudolfinum, ale další doplňkové expozice je možné zhlédnout také v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, v Domě umění města Brna, v centru současného umění DOX v Praze a v Západočeské galerii v Plzni. Mimo to projekt *Decadence Now!* doplňuje i čilý offprogram v podobě přednášek, filmových projekcí, hudebních koncertů a divadelních představení probíhajících současně v rámci každoročního *Pražského divadelního festivalu německého jazyka*.³

Koncepce *Decadence Now! Za hranicí krajnosti* v galerii Rudolfinum je velmi podobná koncepci výstavy *V barvách chorobných*. Ta byla členěna do čtyř tematických okruhů pojmenovaných *Zachmuřený, zhýralý, mon-*

¹ *Soetáci*. Zdeněk Podskalský, 1969. 56:11-56:25 min.

² Z bulletinu k výstavě *Decadence Now!*, 2010.

³ *Jedná se o představení Rechnitz (Schauspielhaus Zürich) a Lulu (Schauspiel Hannover)*.

strážní (portrétní a autoportrétní stylizace), *Démon láska* (tragika milostného citu, žena jako původce i oběť zničení), *Satanické halucinace* (temný svět démonů různých herezí, noční můry rozjitřené imaginace) a *Očistec smrti* (neodvratné, dobrovolné i nedobrovolné, umírání, smrt jako východisko)⁴. *Decadence Now! Za hranicí krajnosti* sice dostala o jeden tematický okruh navíc, avšak koncepčně neuhnula z předchozího členění, jež prezentovaná díla neřadí chronologicky, nýbrž má podle kurátora Urbana tendenci zacyklit koloběh života a dekadentního tvůrce do pomyslného urobora. Těmito okruhy tedy jsou *Krajnost sebe: Bolest* (autoportrétní tvorba), *Krajnost těla: Sex* (erotika, pornografie, fetišismus či gay estetika), *Krajnost krásy: Pop* (reakce na masové umění a populistické proudy), *Krajnost myslí: Šílenství* (extrémní ponory do duchovních světů křesťanství, jeho různých herezí i magických kultů) a *Krajnost života: Smrt* (jedno z velkých tabu moderní společnosti a současně jedna z hlavních fascinací soudobého světa)⁵.

Nejen z výše popsaných témat, ale i z faktů a varování, jež projekt od počátku uvádějí, bylo předem jasné, že se bude o *Decadence Now!* živě diskutovat a že návštěvnost bude snad natolik vysoká, aby se vyplatila investice do samotného realizování této výstavy. Ačkoliv by leckdo mohl namítnout, že u umění by se na peníze hledět nemělo a že jde především o hodnoty duchovní a estetické, nikoliv materiální, nelze popřít, že jedním z výrazných faktů provázejících projekt *Decadence Now!* je skutečnost, že se jedná o zatím největší a nejdražší výstavu za téměř sedmnáctiletou historii instituce galerie Rudolfinum. Není se potom čemu divit, že v dnešní době utahování opasků (potažmo v jakékoliv jiné době) je nákladnost kontroverzní výstavy jedním z nejbolestivějších trnů v oku většiny odpůrců.

Ostatně hojnou návštěvnost dle očekávání zaručila i četná varování, jež sami autoři projektu vydali v materiálech

k výstavě. Ať už na webových stránkách galerie nebo na zprávách z tiskových konferencí, všude se potenciální divák může (a musí) dočíst, že „některá díla na této výstavě mohou šokovat. Galerie Rudolfinum důrazně doporučuje citlivým osobám a doprovodu dětí do 15 let zvážit návštěvu výstavy! Dětem do 15ti let není na výstavu vstup povolen bez doprovodu“⁶. Toto varování trochu připomíná ono ředitelovo hlášení ve filmu *Obecná škola*, aby děti neolizovaly namrzlé zábradlí před školou.

Právě svým úzkostným strachem o psychické újmy návštěvníků si ale *Decadence Now!* nabíhá na ostří, které si sama nabrousila. Na webu galerie Rudolfinum se totiž mimo jiné uvádí, že „dekadentní umění je vyhrocené, přesahuje míru obecně přijatelného, provokativně bourá ta nejcitlivější tabu. Dekadence je pevně spojena i s jasným postojem krajního individualismu“⁷. Avšak expozice slibuje, co se jí bohužel splnit nepodaří. Ona zdánlivě tabuizovaná a nevhodná témata, která lze na dílech „now-dekadentních“ umělců nalézt a jimiž jsou například nahota, tělesné modifikace (piercing, tetování, skarifikace apod.), bondage, suspension, homosexualita, transexualita, drogy, anorexie a další, již dávno nejsou díky masovým médiím tak tabu, jak by si kurátor výstavy představoval. Nechci zde nikomu podsouvat myšlenku, že zobrazovaná témata násilí a nezakrytého sexu jsou „čajíček“ a mělo by se přitvrdit. Pouze si kladu otázku, zdali je fotografem zachycená felace nebo zobrazení papeže jakožto lascivního transsexuála skutečně tak šokující, jak se nám kurátor výstavy snaží tvrdit. Odpovědí je pro mě jednoznačné ne. Ve světě, kde můžu během několika desítek minut z tepla vlastního domova zhlédnout skutečnou pornografii, on-line popravu, přímo zdokumentovanou školní šikanu, nebo dětskou pornografii, je podle mého názoru nemožné šokovat diváka tím, že mu v galerii nabídnu pohled na souložící vycpaná zvířata. Pro tvrzení Otto M. Urbana by snad mohla hrát skuteč-

⁴ Z bulletinu k výstavě *V barvách chorobných*, 2006.

⁵ Z bulletinu k výstavě *Decadence Now!*, 2010.

⁶ Galerie Rudolfinum [online]. 2010 [cit. 2010-11-06]. Aktuální výstavy.

Dostupné z WWW: <<http://www.galerierudolfinum.cz/index.php?site=oystavy/vystavy-aktualni&long=95>>.

⁷ Galerie Rudolfinum [online]. 2010 [cit. 2010-11-06]. Aktuální výstavy.

Dostupné z WWW: <<http://www.galerierudolfinum.cz/index.php?site=oystavy/vystavy-aktualni&long=95>>.

nost, že zatímco na porno se drtví většina jeho komentů dává doma, bez přítomnosti někoho jiného, u výstavy *Decadence Now!* si návštěvník musí poradit s novou skutečností – pocitem studu při sledování pornografických výjevů na veřejnosti. Společně s faktem, že tyto výjevy zaplňují reprezentativní prostor, ve kterém působí přinejmenším nepatřičně⁸, se přidává ještě další nepříjemnost, a sice že v bezprostřední blízkosti modelu ženského lůna naloženého v lihu sedí na židli šedesátiletá pracovnice muzea, která bedlivým okem kontroluje, zda-li nesaháte na vystavená díla, nebo je nefotíte s bleskem. Přesto je ale mylné nazývat tento pocit studu a snad spíše trapnosti *bouráním těch nejcitlivějších tabu*.

To, co výstava nazývá krajností, je pro relativně široké vrstvy populace každodenním chlebem. V prvním tematickém okruhu *Krajnosti sebe* tedy *Bolest*, je zhruba třetina autoportrétů věnována fenoménu BDSM a tělesným modifikacím. Autoportrét autorky Cathrine Opie nazvaný *Pervert* zobrazuje ji samotnou, svlečenou do půl těla. Na hlavě má autorka nasazenou latexovou masku, piercingem propíchnutou bradavku, přes hrudník má vryto do kůže slovo „pervert“ a po délce obou paží má zhruba ve dvoucentimetrových rozestupech pod kůží zapíchané kanyly. Co je pro Cathrine Opie perverzí, to je pro příznivce tělesných modifikací rutinou. Pryč je doba, kdy piercingy a tetování byly záležitostí pouze kriminálníků. Obojí se stalo součástí každodenního života a člověk nemusí mít ani ponětí o tom, že jeho velmi vážený a důvěryhodný lékař může mít pod bílým pláštěm skryto tetování přes celá záda. Od tělesných modifikací, které můžeme vidět dnes a denně na ulici, se v čele s pražským studiem *Hell* dostala česká společnost do kontaktu s méně obvyklými druhy modifikací, jako jsou například skarifikace⁹, suspension¹⁰ nebo bodyplay¹¹. A autopor-

trét, jenž je symbolem krajnosti v galerii Rudolfinum, je vedle fotek z akcí *Welcome to Hell*, pořádaných každý měsíc v pražském klubu *Styx*, pouze jedním z mnoha.

Ambivalence dnešního světa a jeho přístupu k *tabu* je až fascinující. Zatímco na jedné straně je již velmi málo témat (pokud jsou vůbec nějaká), která by se skutečně dala považovat za tabuizovaná, na straně druhé jsou často záměrně zamlčovaná právě ta témata, jejichž přítomnost v každodenním životě je žádoucí, ba přímo samozřejmá. Proč má mladý muž menší problém požádat svoji partnerku o anální sex, než požádat ji o ruku?

Dekadenti na úsvitu dvacátého století měli oproti těm dnešním nespornou výhodu. Na jedné straně prudrnější společnost, na straně druhé omezenost médií. Apokalyptické vize bylo bezesporu snazší zobrazovat v době, kdy jsme ještě neměli ponětí o Vetřelcích, Godzillách nebo chodících mrtvých. Dokud se na plátně neobjevilo odhalené ženské ňadro, bylo relativně snadné šokovat tím, že jej odhalím. Dnes se při návštěvě *Decadence Now!* bez valného zájmu díváme na nahé, provazy svázané Japonky, visící v těch nejvíce ponižujících pózách, ne z lhostejnosti nebo otupělosti vůči násilí, ale spíše s vědomím, že „vše už tu bylo“. „V každodenním životě jsme obklopeni strašlivými výjevy. Vidíme záběry z oblastí, kde děti umírají hladu a jsou z nich jen kostry s nafouklým bříškem, ze zemí, kde agresoři znásilňují ženy neb kde jsou lidé mučeni, a stejně tak se nám neustále vrací na mysl nepřilíš dávná představa jiných živoucích koster, které se chystají vstoupit do plynové komory. Vidíme údy roztrhané při výbuchu mrakodrapu nebo letícího letadla a žijeme v hrůze, že by se to mohlo stát i nám.“¹² Jak se po zruďnostech, které přinesl člověk sám sobě v průběhu dvacátého století, můžeme cítit šokováni rentgenovým snímkem souložící dvojice?!

⁸ Tak trochu jako inscenace *düsseldorfského Schauspielhaus*, uvedená v rámci *Pražského divadelního festivalu německého jazyka v roce 2006 v Národním divadle v Praze, kde se pod nápisem „národ sobě“ proháněli nazí němečtí herci a tekly hektolitry divadelní krve.*

⁹ Doslova „jízvení“. Jedná se o obrazce vytvářené do kůže pomocí vyřezávání skalpelem nebo vypalováním.

¹⁰ Zavěšování jedince do vzduchu prostřednictvím řeznických háků aplikovaných pod kůži.

¹¹ Právě ono propíchnutí kůže kanylami a vytvoření dočasných piercingových aplikací.

¹² *ECO, Umberto. Dějiny ošklivosti. Praha: Argo, 2007. 431-436 s*

Pornografie jako nejvyšší umění?

Vít Neznal

Ještě před oficiálním otevřením pražské výstavy *Decadence now! Za hranicí krajnosti* se média v předzvěsti události roku vytasila s palcovými titulky „Porno jako nejvyšší umění“, čímž ale jen bezděky demonstrovala postmoderní tendenci k záměně čehokoli za cokoli.

Pornografický průmysl je největší globální produkcí fikce, s jakou se kdy člověk setkal. Fikce a iluze jako uměle reprodukováná skutečnost jsou zároveň doménou a atributem umění. Dnes ale co se produktivity týká, ustupuje umění pornografii. Imaginace jako vůdčí princip umělecké tvorby i její recepce je tak nahrazena ukájením vlastní pudové fantazie, jde tedy v obecném měřítku o náhradu kreativity pasivním přijímáním informace. Dnešní člověk ztrácí bytostnou existenciální potřebu po umění, naopak pornografie je globálním fenoménem. Pokud bychom stanovili simulakrum jako moderní mýtus, pak pornografie je jeho glorifikací.

Interpretace pornografie jako nejvyššího umění je však naprosto mylná, protože slučuje dvě diametrálně odlišné oblasti. Pornografie může být tématem avizované kontroverzní výstavy, ale nelze pojmenovat pornografii uměním. Na počátku 20. století stanovil E. Bullough psychickou distanci jako nový dominantní estetický princip vlastní především umění, kdy na jedné straně narušuje vnímání praktické stránky věci a na druhé zavdává vzniku nové zkušenosti vyplývající z distancované recepce. Pornografie se naopak snaží o akcentaci praktické stránky, tedy primárně erotiky, ale také voyeurství a třeba perverzности. Zároveň se pokouší o maximální míru identifikace diváka s viděným skrze rámování obrazu záběrem kamery nebo fotoaparátu. Intervence a expanze člověka a jeho soukromí do veřejného života v podobě aukcí panenství na internetu a v televizi je tak jen krajním způsobem pornografizování společnosti. Je ve své podstatě dovedením pornografie do krajnosti nebo záměnou fikce za realitu.

Pornografie je zcela svébytnou součástí globální nadprodukce frustrovaného trhu, nicméně jako systém je jiného diskurzu než umění. Může se stát námětem nebo tématem uměleckého díla, zvláště pokud si její tematizování v umělecké oblasti pořád zachovává patinu buřičství a revolty, ale nikoliv samostatným uměním.





Počut' škriepky ?! Ahá, ved' sme v Chiozze !!!

Karol Mišovic

Komédie Carla Goldoniho nesporne patria k najpopulárnejším titulom v repertoári divadiel. Aj laikovi sú známe hry ako *Sluha dvoch pánov*, *Mirandolina* a v neposlednom rade *Poprask na laguně*. Veď napríklad *Sluha dvoch pánov* v Národním divadle v Prahe je najreprízovanejšou inscenáciou v histórii Národného divadla alebo napríklad v českých divadelných kontextoch silne rezonovalo niekoľko úspešných „Popraskov“, či už v Národním divadle (1961), Divadle na Vinohradech (1994) alebo v DISKu (1961). A práve v DISKu sa opäť rozhodli mladí divadelníci inscenovať Goldoniho hru plnú komediálnych zápletiiek a nezmyselných svárov *Poprask na laguně*.

Režisérka (Kateřina Glogrová) a dramaturgička (Markéta Machačíková) hru násilne neupravovali a taktiež výrazne neškrtali. Čo má za následok takmer dvojapol hodinovú inscenáciu, ktorej tempo pravidelne stúpa a klesá a je priamo podmienené momentálnou dispozíciou alebo indispozíciou hereckého tímu. Súvisí to s tým, že režisérka s dramaturgičkou svoju hlavnú pozornosť venovali tomu čo je v inscenácii najdôležitejšie, a to je herectvo. Mladí herci musia vehementne obsiahnuť na pohľad jednoduché charaktery, ktorým musia dať zreteľný nadhľad a jasnú motiváciu. Zároveň by mali v sebe objaviť schopnosť kolorovať svoje figúry a vytvoriť z nich článok, ktorý prirodzene, ale samostatne zapadne do (inscenačného) celku. Režisérka cielene pracovala s hereckým prejavom a jemu podriaďovala aj režijné nápady a celkovú koncepciu. Svojim vedením sa snažila udržať dynamiku a spád počas celej inscenácie (aj keď počas tretej reprízy práve vďaka hercom dynamika výrazne klesala) a aj jej zásluhou žiaden z hercov na scéne nevytvára sólovýkon, ale všetci hrajú ako (a pre) jeden kompaktný celok. O režisérkiných ďalších schopnostiach a názore sa však naozaj viac dozvedieť nedá. Už pri výbere hry bolo viac menej jasné, že sa bude jednať skôr o „herecké“ divadlo ako o divadlo výrazne režijne - interpretačné. Keďže (nielen) táto konkrétna Goldoniho hra vyžaduje výrazných hercov, ktorým by malo vystačiť, aby ich režisér presne viedol, udržal tempo celého tvaru a správne vystihol

pointy a komediálne miesta. Aj keď aktuálna inscenácia *Poprasku na laguně* je divadlo, v ktorom dominujú herecké výkony, tak veľa krát konečný tvar práve determinujú niekedy až priepastné rozdiely medzi jednotlivými výkonmi protagonistov.

Z mužských predstaviteľov predovšetkým zaujal výkon Adama Krausa v Goldoniho (pravdepodobne) autobiografickej postave vyšetrojúceho sudcu Isidora. Kraus ho interpretuje ako ulízaného a samolúbeho pána z inej (vyššej) spoločenskej vrstvy, ktorý sa smeje na vlastných vtipoch a verí vo vlastnú dokonalosť. Svoje výstupy začína v pokojnom tóne a vo viere, že všetko vyrieši vďaka svojej racionalite. Jeho Isidoro však rýchlo zisťuje, že to u Chiozzanov takto nebude fungovať a veľmi chvatne s nimi stráca trpezlivosť. Pri výsluchu je Kraus až v cholericom záchvate a jeho afekt sa stáva výpoveďou o jeho bezmocnosti s tak „sakramentskými“ ženskými ako sú tie z Chiozze. K zvýrazneniu jeho charakteru – ulízaného a úlisného baziliška hercovi výborne dopomáha kostým (jemne hnedý oblek), krátke fúzičky a rekvizita - palička, slúžiaca skôr na okrasu než na chôdzu. Kraus sústredil svoju hereckú prácu najmä na gesto a hlasový prejav. Medzi jeho najlepšie výstupy patria časti, keď sa zalieča Checce a scéna, keď ho Tita Nane obviní zo skrytých chýtok na ňu. Vtedy jeho Isidoro stráca suverenitu, strieda ju vystrašený pohľad, ktorý však jeho racionalita dokáže rýchlo zahnať.

Tita Nane Jana Ťoupalíka je prostým drsniakom v koženej bunde a s nožíkom vo vrecku. Ale v scéne, kedy sa s ním Lucietta zo vzdoru rozchádza, sa ukáže aké jemné city jeho duša obsahuje, a že sám nemôže za svoju žiarlivosť, ktorá ho poháňa trestať všetkých, ktorí ju zapríčinili. Jeho snúbenica Lucietta mu v podaní Kláry Krejsovej dáva na žiarlivosť a prehnanú agresiu pádne dôvody. Ryšavovlasá herečka svojim temperamentom chrlí na svoje okolie oheň a naj dôveryhodnejšie jej idú práve scény, kde môže byť na vrchole agresie a vzdoru. Adéla Petřeková ako jej švagriná Pasqua podľahla povrchnému gestickému a mimickému výrazu (predovšet-

kým časté zdvihnutie rúk v emočnom záchvate) a zo svojej postavy nevyťažila všetok potenciál, ktorý postava a hádam aj herečka má. Lucettina a Pasquine susedky sa oproti svojim „súperkám“ rozohrávajú pomalšie, ale naplno svoje charaktery dofarbia pri výsluchu u Isidora. Checca Markéty Frösslovej je ešte len neskúsené a infantilné dievčatko, ktoré sa však chce podobať svojim starším sestrám. Túži sa vydať ako oni a je jej absolútne jedno za koho. Sama chce vyvolávať bitky, ale takmer žiadnej sa fyzicky nezúčastní, iba ako pozorovateľka a nenápadná pomocníčka. Frösslovej sa hodila táto postava najmladšej „treperendy“, ale niekedy akoby bola tlačaná do jemného mimického prehrávania. Jej staršia sestra Orsetta v interpretácii Michaely Ďurišovej zo všetkých obsadených herečiek najviac oplýva talianskym temperamentom a na javisku dokáže vytvoriť skutočný taliansky vietor. Nielenže si nedáva pozor na ústa pred svojimi susedmi a rodinnými príslušníkmi, ale je drzá aj na Isidora; samovoľne mu vymýšľa prezývku a nakúka cez rameno. Zároveň k zvýrazneniu vzdorovitej povahy Ďurišovej pomáha častá póza – obe ruky na bedrách a široko rozkročený postoj, ktorým vyjadruje svoju panovačnosť a odbojnosť. Najstaršiu zo sestier Liberu Ivana Krmíčková obohatila o prvotný zdravý úsudok, ľudský humor, tvrdohlavosť, a neskôr predovšetkým o ženskú prefíkanosť.

Toffolo Marka Adamczyka je tým správnym „frackom“ ako má byť. Verí svojmu vtipu a dôležitosti a je pohoršený a až prekvapený, že je len sezónnym pobavením pre chiozské slamené vdovy. Jeho Toffolo je skvelou analýzou plautovského parazita a slabocha, ktorý si užíva slávu - teda to, že ho niekto dôležitý počúva, a s radosťou malého chlapca líči Isidorovi incident, ktorého je sám páchatelom. Chlapčensky sympatický Beppo Jana Huška je rovnako tvrdohlavý ako Ťoupalíkov Tita Nane. Oproti nemu je však Hušek smiešnejší a sympatickejší svojou prostotou a neschopnosťou sa okamžite zorientovať vo vzťahoch okolo neho. O zvyšku jeho výkonu sa nedá veľa konštatovať, keďže pred prvou reprízou si poranil nohu

a nasledujúce predstavenia odohral s barlami. Tie paradoxne dopomohli ku komickému zvýrazneniu niektorých jeho scén. Interpretácia najkomediálnejšej postavy hry Patrona Fortunata nepodľahla šablóne dobrého ujka, ktorý komolí reč a nevie si poradiť so ženami zo svojej rodiny. Fortunato Petra Borovca je mladý človek, ktorý počas svojich cholerických záchvatov dokáže na svoju manželku a švagrinu stiahnuť ruku, ale pri ich škriepkach je rovnako bezmocný ako ostatní muži. Škoda len, že Borovec nedostal väčší priestor pre výraznejšie komediálne vypointovanie niektorých svojich výstupov. Toni Jana Vejražku pôsobil správnym mužským dojmom ako chlap na mieste s rozumným úsudkom. Lenže veľakrát hercovým slovám a konaniam chýbala zreteľná motivácia a pri niektorých ukričanejších replikách mu nebolo jasne rozumieť. Ale nezrozumiteľnosť slov pri ukričaných scénach a nejasné motivácie sú výčitkou pre viacerých/viacere jeho kolegov/ kolegyně.

Nemenej dôležitou zložkou je výtvarná stránka inscenácie. Minimalistická scéna Karla Čapka zložená z kaskádovito poskladaných praktikáblo, jazierka, lavičky, pouličnej lampy a stĺpu na lepenie plagátov absolútne inscenátorom vystačila a ponúkala tak obrovský priestor, ktorý herci využívali po celej núkanej ploche DISKU (nevymedzujúc prepahlisko a povrazisko). Najdômyselnejším scénografickým prvkom bol kufor, ktorý si pravidelne prináša (aj keď by sa skôr hodilo slovo priváža) Isidoro. Kufor, z ktorého si vďaka jeho polyfunkčnosti dokáže stvoriť kreslo, archív spisov a zásobáreň lahôdok na oslavu zasnub. Kostýmy Anety Grňákovskej inscenáciu presne nesituovali do konkrétneho časového obdobia. Svojou prílišnou farebnosťou a na druhej strane uhladenosťou nedopomáhali vypovedať skoro nič o dobe, postavách alebo hre. Popri pestrofarebných záplatách napovedajúcich o chudobe rybárskych rodín pôsobil kostým Vicenza (čierne sako, nagelované a ulízané vlasy) príliš nehomogéne. Táto výčitka však patrí predovšetkým režisérke, ktorá sa pokúšala z Vicenza (Vuk G. Čelebić) vytvoriť typ „pána dôležitého“, ak nie mafiána. Nápad

veľmi dobrý a z textu vyplývajúci, lenže v samotnej inscenácii neopodstatnený. Tento motív režisérka nepotiahla ďalej a tým pôsobil Vicenzo medzi zvyškom farebných záplat svojich susedov z Chiozze príliš umelo (za čo môže vo veľkej miere aj nejasné herecké vedenie a hercovo prehrávanie).

Inscenácia *Poprasku na laguně síce* nepriniesla aktuálne posolstvo pre dnešných divákov, ale to pri Goldoniho textoch niekedy ani nie je nutné. Jeho hry sú aktuálne vždy, pretože písal o obyčajných ľuďoch, ktorí prežívali svoje obyčajné problémy a také isté povahové črty a problémy prežívajú aj dnešní ľudia. Tak načo násilne hľadať v hre niečo čo v nej nie je? Radšej zvýrazniť to, čo v nej je (precízne napísané charaktery, vtipný dialóg a obraz skutočného života), a to, prečo nezišla z javiska už vyše dvesto rokov (na rozdiel od mnohých dobovo aktuálnych hier). Aj keď ťažko v inscenácii presne hľadať režisérkin dôvod, prečo si túto hru vybrala a prečo ju na scéne školského divadla uviedla, tak jej inscenácia má vďaka niektorým hereckým výkonom schopnosť divákovi ukázať gogolovské krivé zrkadlo ich pováh, ktoré už tak dômyselne pozoroval vo svojej dobe samotný Goldoni.

Informácie o inscenácii a realizačnom tíme nájdete na strane 19.

Zbytečný Poprask v DISKu

Jana Matyášová

Letošní absolventi katedry činoherního divadla otevřeli novou sezónu DISKu notoricky známou komedií Carla Goldoniho *Poprask na laguně*. Výběr hry je, dalo by se říct, takřka ideální. Goldoniho komedie, která vychází z principů italské commedie dell'arte, skýtá nejen velkou škálu možností pro hereckou akci, ale zároveň i mnoho situací vybízejících k rozmanitým režijním řešením. Nabízí tedy široký prostor právě pro absolventskou inscenaci. Bohužel premiéra *Poprasku na laguně* v DISKu poukázala na mnohá nebezpečí, která inscenování komedie všeobecně přináší.

Již při prvním pohledu na scénu a kostýmy je jasné, že se režisérka Kateřina Glogrová rozhodla jít cestou jisté inscenační tradice, kterou Goldoniho *Poprask na laguně*, a jemu podobné komedie, již má. Přesto ve scénografii Karla Čapka lze nalézt zajímavé prvky, které jakoby odkazovaly k černobílým americkým skečům z třicátých až čtyřicátých let minulého století. Například otevírací sloup s plakáty, lampa, na kterou se dá díky důmyslným stupátkům bez problému vylézt, to vše vybízí k rozehrání různých gagů. Režisérka Glogrová se jistě snažila, aby tyto prvky byly co nejvíce využity, bohužel v bleskovém tempu, které inscenace po úvodním, záměrně až do extrému protahovaném začátku, nabírá, zůstává každý vtip jen nakousnutý, nedohraný, jako by na něj nezbýval čas.

Inscenace celkově rozhodně trpí špatně zvoleným temporytmem, příliš rychlé tempo ztěžuje nejen divákovu orientaci, ale zároveň neumožňuje hercům přesně dohrávat.

Tento problém však částečně vychází i z toho, že se režisérce Kateřině Glogrové a dramaturgyni Markétě Machačíkové nepodařilo úplně jasně definovat jednotlivé dramatické situace. *Poprask na laguně* totiž vychází z neustálých vzájemných nedorozumění mezi postavami, které musí být zákonitě podmíněno viditelným rozlišením jejich vztahů a cílů. Například u hlavní milenecké dvojice Lucietty a Tita Naneho není zřetelná motivace celého jejich konfliktu, který pak v důsledku téměř zabrání šťastnému vyústění.

Čimž se dostávám k další důležité složce Goldoniho komedie. I když vychází ze základních typů *commedie dell'arte*, každá postava má svoje jasné stanovisko a přímou charakterizaci. Poměrně šťastně vykládají Glogrová s Machačíkovou především tři postavy – Checcu, Patrona Fortunata a lodičkáře Tofolla. Společně s herci – Markéta Frösslová, Petr Borovec a Marek Adamczyk – se jim pak podařilo najít každé z těchto postav určitý charakter, který je poplatný situacím a zároveň i čitelnou motivací k jejich jednání.

Frösslová předvádí Checcu jako roztomile rozvíjenou pubertačku, která si ale rozhodně nenechá nic líbit. Ve svém chování působí dost naivně, zato má jasný cíl – vdát se, aniž by záleželo na tom za koho. Společně s Markem Adamczykem pak skvěle vytvářejí mileneckou dvojici založenou na principu „co se škádlívá, to se rádo mívá“. Linie jejich vzájemného vztahu je od začátku až do konce jasná, dvojice herců na sebe výborně reaguje. Další, kdo má jasně daný cíl, je Petr Borovec jako Patron Fortunato – chce mít prostě v domě klid, což mu ale narušuje neustálé dívčí hašteření. Komičnost postavy Fortunata je ve hře předepsaná tím, že mluví takřka nesrozumitelným nářečím. Glogrová s Machačíkovou se nesnažily o žádnou extrémní úpravu a vyřešily tuto často problematickou součást charakteru Patrona Fortunata tím, že Borovec pouze „polyká“ části slov, což působí velice přirozeně a přidává to na celkové komice postavy. Skvěle se svého úkolu zhostil i Adam Kraus v roli Isidora. Všechny tyto dobré herecké výkony mají jedno společné – jasně charakterizované postavy a jednotné gesto, které se po celou dobu snaží zachovávat. Frösslová, Adamczyk, Borovec a Kraus hrají s drobným odstupem a s jemnou dávkou stylizace, což se v důsledku ukazuje jako velice funkční řešení, kterým je možné po celou dobu postavu naplňovat.

Bohužel zbytek postav jakoby vypadl z jiné hry a svým celkovým konceptem i z jiné inscenace. Chybí jim právě ta celistvost, která výborně funguje u výše zmíněných. Tita Nane (Jan Toupalík) nepatří ani do jedné ze soupe-

řících rodin, jde mu však o Luciettu, která je jeho snoubenkou, proto se do konfliktu, který nechtěně vyvolal Tofollo, musí zapojit. „Velkého zuřivce“ však v Toupalíkově podání hledáme marně. Jeho viditelně přehrávaná agrese v kombinaci s celým jeho kostýmem, který evokuje spíše člena motorkářského gangu, než chudého rybáře, působí spíše zoufale, což dovrší jeho zásadní vyznání citů Luciettě, kde pak v tomto kontextu vypadá jako smutný klaun. Vztah Tita Naneho a Lucietty by měl ukazovat jedno z dalších jednoduchých pravidel a to jak blízko je od lásky k nenávisti a od nenávisti zase k lásce. Bohužel v důsledku nejasných motivací těchto dvou postav, stěží chápeme, proč Lucietta i nadále Tita Naneho odmítá, a kazí tak štěstí dvou zbylých párů. Klára Krejsová je v roli Lucietty velice energická, nejvíce ale pak ve spojení s Adélou Petřekovou, která hraje paní Pasqu, její švagrovou. Teprve v její přítomnosti se jí opravdu daří dodržovat charakter své postavy. Obdobně je na tom i její soupeřka Orsetta (Michaela Ďurišová). Jejich vzájemný konflikt je velice rozpačitý, vytahují proti sobě trumfy, ale jako by si neuvědomovaly jejich sílu a pak i zpětně dopad na ně samé. Jejich závěrečný souboj v jezírku/laguně pak logicky působí ne jako poslední možnost, která jim po všech neúspěšných pokusech zbývá, ale jako secvičené představení, které se hraje každou neděle v Chiozze na násvi pro pobavení ostatních.

Poprask na laguně v divadle DISK rozhodně nabízí pár zajímavých hereckých výkonů, bohužel celkově pak působí jako by se inscenační duo Glogrová-Machačíková zaměřilo pouze na práci s herci (a to ještě jen s některými) a pozapomnělo na to, že absolventská inscenace by měla ukázat komplexní divadelní dílo, ne jenom hereckou exhibici. Celá velká šance, kterou inscenování Goldoniho určitě je, jak pro inscenační tým, tak i pro herecký soubor, tak zůstala bohužel nevyužita. Z čehož vyplývá jistá globální otázka a to, jestli tenhle *Poprask* není ve svém důsledku zbytečný...Stejně jako ten v Chiozze.

Carlo Goldoni: Poprask na laguně**Překlad:** Jaroslav Pokorný**Režie:** Kateřina Glogrová**Dramaturgie:** Markéta Machačíková**Scéna:** Karel Čapek**Kostýmy:** Aneta Grňáková**Hudba:** Pavel Trojan jr.**Produkce:** Hana Kusnjerová, Václav Blumentrit,
Anna Sedláčková**Pohybová spolupráce:** Blanka Burianová**Hrají:** Petr Borovec, Ivana Krmíčková, Michala Ďurišová,
Markéta Frösslová, Jan Vejražka j.h., Adéla Petřeková,
Klára Krejssová, Jan Hušek, Jan Toupalík, Marek Adamc-
zyk, Adam Kraus, Vuk G. Čelebić j.h., Tomáš Vaněk j.h.**Premiéra:** 14.10.2010 o 19:30 o Divadle DISK

Když třetího listopadu přednášel v Praze Robert Wilson, hlediště Nové scény bylo zaplněno snad do posledního místa. A valná většina z asi tří set devadesáti sedmi diváků propukla v smích, když Wilson (sám s posměšnou intonací) vyprávěl,

jak se ho kdysi jistá novinářka ptala, proč ta dáma na jevišti stále pouze lije vodu do sklenice. Je však skutečně tak směšné ptát se proč? Je natolik absurdní očekávat od autora vysvětlení, poselství? Wilson se brání tím, že jakákoli interpretace významu

by zabilo všechny další možné výklady, a tak jeho díla nemají význam žádný, a přece jich mají mnoho. Není ovšem taková tvorba jenom krásným obrazem bez příběhu? Není jen slupkou bez dužiny? Možná je to k smíchu, ale já se ptám... KF

TV says I'm terrific

Táňa Brederová

20

Hľadaniu odpovedí musí nutne predchádzať hľadanie otázok. Pri apokalyptických vzlykoch nad dnešnou nekultúrnosťou to tak ale často nie je. Pod neúprosnou paľbou samoučelnej kritiky sa tak ocitlo takmer všetko, čo si pod slovom kultúra môžeme predstaviť. A pojem masmédiá je v určitých kruhoch najhrôzostrašnejším vulgarizmom. To, že celá produkcia komerčných médií je podriadená požiadavkám trhu, je už dnes ale klišé. V zásade predsa na tomto fakte nie je nič zlé ani neobvyklé. Aj výrobca jogurtov sa snaží nájsť najobľúbenejšiu chuť a nemusí to byť nutne tá, ktorá chutí najviac jemu samému alebo Umbertovi Ecovi. Musí to byť tá, ktorá chutí masám, tá, ktorá opojí najviac zmyslov. A teraz je na rade otázka: čím sa stala produkcia médií opiom ľudstva? Ktorý faktor spôsobil, že sledovanie televízie je dnes hádam najobľúbenejší relax?

Moja odpoveď (a zdôrazňujem že moja, pretože si v žiadnom prípade nenárokujem všeobecnú platnosť) znie: Susan Boyle. Táto speváčka s výnimočným hlasovým fondom sa stala v roku 2009 hviezdou televíznej súťaže *Britain's Got Talent*. Keď prvýkrát vystúpila na pódium pred nekompromisnú porotu, nikto sa netajil cynickým údivom nad jej nie veľmi šarmantným zjavom. Po prekvapivo úspešnom vystúpení a jednoglasnom prijatí poroty sa strhla mánia. Celý svet hovoril o Susan Boyle ako o prelome v komerčnej hudobnej produkcii. Hlásal sa návrat k podstate estetického zážitku zo spevu, bez ohľadu na imidž interpretky.

Práve vďaka Susan Boyle si teda každý divák mohol povedať, že mu je úplne jedno, že je škaredá, pretože dôležitý je jej spevácky výkon. Každý divák si mohol touto prostoduchou vetičkou pred známymi dokázať, že nie je povrchný, ale naopak, že je veľký znalec kvalitnej hudby (nehovoriac o tom, že je navyše krajší či krajšia ako ona). Každý divák, ktorý podľahol tomuto mámeniu latentnej samochvály, ale naopak klesol veľmi hlboko do sfér povrchnosti. Pretože každý tento divák priznal, že Susan Boyle je v prvom rade škaredá (hoci im to nevedí), a teda že ich v prvom rade zaujíma imidž.

Ópiom médií je preto podľa môjho názoru lichotenie divákovi. Predstieranie, že divák niečomu veľmi dobre rozumie. Že divák je prototyp morálnosti. Že divák túži po vedomostiach. Televízia nám zvyšuje sebavedomie, podsúva nám rôzne Susan Boylové, ktoré sú škaredé, ale nám to nevedí. Podsúva nám rôzne nadbytočné informácie, ktorým ani zbla nerozumieme, ale máme pocit, že sme tak inteligentní, že sa bez nich nezaobídeme. A drvivá väčšina divákov telenoviel po ich skončení zahlási: „To je taká blbosť!“ A hneď vedia, že ich kultúrne niveau je viac ako nadpriemerné, pretože seriál Manuela (ktorý sledujú všetky susedky) im pripadá stupidný. Lichôtkam človek ťažko odoláva.

Když se jazyk degraduje jen na informaci, není o čem hrát

*Rozhovor s čerstvým absolventem Pavlem Ondruchem
vedla Tereza Šefrnová*

Cesty k divadlu

Poprvé jsem byl v divadle jako dítě s tetou. Omylem. Tetě zbyl lístek k Mrštíkům (dnešní Městské divadlo v Brně) na *Brouka v hlavě*. Byl to pro mě zlomový zážitek. Zalíbilo se mi to a přilepil jsem se na tetu, která mě pak vždycky už musela brát s sebou.

Chtěl jsem být režisér, ale vůbec jsem nevěděl, co to obnáší. A tak jsem zvolil pro mě přirozenější cestu k divadlu a zkusil to na konzervatoři, jako herec. Jenže jsem měl špatné sykavky, neuměl jsem „l“, a ještě ke všemu jsem ráčkoval a mluvil tak rychle, že mi opravdu nebylo rozumět. Vůbec se nedivím, že mě nepřijali.

Další zlom přišel v Šumperku na letní škole. Zapsal jsem se na workshop k Václavu Martincovi. Pracovali jsme velmi intenzivně. Právě tam jsem poprvé přestal řešit svůj výkon na jevišti, který byl doposud ryze vnějškový, uvolnil se a začal si spontánně hrát. Do té doby jsem vlastně neměl o herectví žádnou představu. Viděl jsem sám sebe jen jako velkého hřímajícího patetického herce (to jsem miloval a odtud pramení moje náklonnost k velkému hereckému gestu). Díky práci s Martincem se ve mně uvolnila improvizací energie. Měl jsem silný hlas a dobré pohybové schopnosti a to ho nadchlo. Navíc ve mně objevil komedianta. Na konci workshopu mi pak on sám řekl, že bych se tomu měl věnovat. A to byl zásadní impuls. Přestal jsem si pro sebe recitovat na skále a přihlásil se na JAMU.

Nastoupil jsem tam v sedmnácti. Byl jsem, myslím, velmi průměrný herec. Miloval jsem Artauda. To mluví za vše. Byla to moje divadelní puberta, kdy jsem naivně věřil, že se stanu „svatým hercem“. Zároveň si ale myslím, že to celé, co se ve mně dělo, přirozeně směřovalo k režii. Protože kdykoliv jsme hráli, sledoval jsem celou situaci i sebe vnějším pohledem.

DAMU jako vysvobození z hereckého trápení

O tom, že budu dělat přijímačky na DAMU na režii, jsem byl pevně rozhodnutý, když jsme se jako ročník dostali do *Marty*¹. Herectví mě už nebavilo. Na jevišti jsem si

¹ Divadelní studio Marta DIFA JAMU: <http://www.studiomarta.cz/> (pozn. red.).

připadal jako totální idiot. Byl jsem už jinde. A tak jsem se rozhodl herectví dokončit přesto, že už byl pro mě poslední ročník téměř trápením. Mezi tím jsem udělal přijímačky na DAMU. Herectví je pro mě stále alfou omegou, posvátným povoláním, které ale přenechávám jiným.

Nejpřirozenější režijní výrazový prostředek

Můj nejpřirozenější výrazový prostředek v prváku byl realismus nebo psychologismus založený na reálných okolnostech. Chtěl jsem řešit s hercem nejmenší psychologii, což bylo třeba u *Vojnarky*. Tahle psychologicko-realistická tendence se ve mně ale jaksi vyčerpala. Chtěl jsem více tvarovat, slovy pana profesora Vostrého scénovat. Přednést reálnou emoci mi najednou bylo málo. Měl jsem fobii ze seriálovosti, z banalit. Chtěl jsem sice najít reálnou emoci, ale tu pak o to víc divadelně tvarovat. Nejlepší variantou k tomuto se mi zdál verš. To, jak mluvíme ve všedním životě, mi připadalo na jevišti hloupé. Prošel jsem cestou od realistického sebezpytu ke společenské funkci divadla. Od individuálního sebezahledění se k archetypálním symbolům. A proto jsem se v bakalářské inscenaci *Hippodamie* vrátil k velkému stylizovanému gestu. Přes realismus jsem došel až do svébytného divadelního vesmíru, kdy jsem se pokoušel vytvářet komplexní obraz člověka. V tom smyslu, že člověk hledá základ dané situace a ten pak zveličí a zobecní. V *Markétě, dceři Lazarově* jsem už spojil všechno zmíněné. Psal jsem i režíroval stylizované divadlo.

Proč zrovna Markéta Lazarová?!

Už na začátku školy jsem se s dramaturgem Zdeňkem Janálem shodl na tom, že nás zajímá básnické drama, respektive nevšední, stylizovaný jazyk. Zdeňk vycházel z básní a z jazyka a mě zase zajímalo velké dramatické gesto. Dlouho jsme vybírali, který text bude naším absolventským. Muselo to vyhovovat jak našim představám, tak i hereckému ročníku. Po zkušenostech z *Marty* jsem chtěl, aby měli naši herci prostor se herecky předvést. Navíc jsme přemýšleli i nad tím, že to musí zapadat

do DISKu, aby tam například nebyly postavy, ve kterých se všichni herci musí stylizovat do starých apod. Zároveň jsem alergický na termíny, jako je „generační výpověď“. Protože když dělám divadlo, tak se snažím k něčemu vyjádřit a ne být za každou cenu mladý, nový a každého uhranout. Nakonec jsme dospěli k tomu, že výchozích podmínek je tolik, že si to musíme napsat sami. Vzniklo mnoho verzí. Zdeňk byl jakoby na druhém břehu a oponoval mi, co jsem napsal. Zpětně se musím paradoxně přiznat, že jsme i my udělali „generační divadlo“.

Trvání na jazyku

Dneska se nenosí „velká činohra“ a s jazykem se tedy moc nepracuje. Když člověk třeba vybírá hry pro nějaké divadlo, tak se často setkává s pěknými náměty, ale s jazykem pracuje opravdu málokdo. Mně jde většinou o příběh, ale na jazyku, a hlavně na tom divadelním, trvám!

Současná dramatika nesměruje k vyšším hodnotám

Je málo současné dramatiky, která by se snažila směřovat k nějakým vyšším hodnotám. Nedostatek géníů jako byli Goethe, Schiller či Shakespeare nebo Zeyer, kteří se vyjadřovali „generačně“, vede k tomu, že dramaturgie se pro nás stala cestou, jak spojit dřívější s dneškem. Dramaturgií *Markéty*, která se sama o sobě stala interpretací textu, došlo ke spojení archetypálních hodnot s našimi – to snad může být označeno za generační. Každopádně si myslím, že je to právě dialog tradice s novostí, proč *Markéta, dcera Lazarova* tolik diváků oslovuje. Snažit se sebe dát do kontextu a nikoliv ukazovat, co prožívám jen já.

Dnes málokterý dramatik pracuje se skutečně dramatickým jazykem

Je samozřejmě mnoho dramatiků, kteří se zaměřují na jazyk. Jako například Elfriede Jelineková, nebo jiní, pracují s ním, ale je to něco jiného, než já mám na mysli. Mně jde o divadelní jazyk a ten jsem našel právě u Vančury. Většinu vět z naší dramaturgie můžete dohledat

v jeho originále a přitom nepsal drama. Je to lyricko-epická novela, která sama o sobě příliš dramatickosti nemá, ale v jazyce má maximální scénický potenciál. Ze stejného důvodu mám posedlost pro tvorbu 19. století. Tehdy se jevištní čeština teprve formovala a vytvářela si specifickou podobu. Psalo se například i v nářečí (hry Preissové jsou i díky tomu stále živé), které samo o sobě je jistou stylizací, nehrozí tudíž všednost. Myslím si, že i proto Dario Fo tak miluje nářečí, proto tvoří své grammeloty. Je to neuvěřitelně scénické. Takový jazyk je nevšední, není hloupý a je vysoce divadelní jako například také u Čapka, jehož jazyk je na první pohled všední, ale při hlubším zkoumání velice stylizovaný. Dnes se jazyk často nevyužívá jako scénický prvek, ale jenom jako informace. To je přece popření jakýchkoliv divadelních pravidel. Když se jazyk degraduje jen na informaci, není o čem hrát.

Dialog s Vančurovým textem

Markétu, dceru Lazarovu jsem psal na tělo hereckému ročníku. Nejtěžší bylo vyprovokovat dialog mezi Vančurovým textem a hercem, najít relevantní emoci a tu zveličit. Na zkouškách dávám hercům zprvu svobodu. Pochopitelně vím, jaké jsou mantinely, ale nastavím je tak široké, aby se v nich mohli volně pohybovat. Společně hledáme styčné body v situacích, které jsou příjemné jak hercům, tak i mně. Poté teprve můžeme začít pracovat na detailech, jednotlivostech. Když se už můžu spolehnout na hercem nalezenou emoci, mohu ji různě tvarovat.

V kuloárech zazněl názor, že to celé bylo více o sexu, než o lásce

Uvědomuju si, že ten, kdo měl romantický předsudek, nemusel být s výsledkem zcela spokojen. Pro mě ale nebyl problém tohoto dramatu tak akutní v tom, demonstrovat naivní fatální lásku k Mikolášovi, což by bylo dnes skoro až pohádkové. On v ní přece probudil samu

přírodu, kde je pak soulož spojením ducha s tělem. Dnes se to často odděluje a to je celý problém Markéty, o který mi šlo: naše inscenace se snažila spolu s Markétou nalézt harmonii mezi tělem a duchem.

Pavel Ondruch se narodil v Boskovicích roku 1984. Pochází z nedivadelní rodiny. Jeho matka učí matematiku a chemii na střední škole, otec je ošuměl, sportovec, pracuje jako vedoucí skládky. Starší bratr Petr je počítačový a internetový odborník.

Už na škole pracoval na svých projektech, ale i na scénických čteních (Joe Penhall, Botho Strauss) s divadlem Letí. V Příbrami nazkoušel Misery podle Kinga, v Divadle Na Prádle Kříž u potoka podle Karolíny Světlé (který P. O. též zdramatizoval), v české premiéře zinscenoval hru Pam Gemsové Dusa, Fish, Stas a Vi. V Týně nad Vltavou se hrála letos v létě jeho inscenace Sulamit od Julia Zeyera, kterou nazkoušel s absolventským hereckým ročníkem z DAMU (s kterým pracoval i na inscenaci Markéty, dceru Lazarovu). V posledních dnech nazkoušel v Českém Těšíně hru od Daria Fo Náhodná smrt anarchisty (premiéra 7. 11. 2010). Poté ho čeká v Praze pro divadlo Rity Jasinské režie Čapkovy Bílé nemoci. Zároveň je studentem operní režie na HAMU v pátém ročníku.

Můj svět je tvůj... Od otce Goriotu po otce Mázla

Vítek Pokorný

I. Pokud chceme komplexněji proniknout do problematiky televizních seriálů, musíme jejich kořeny hledat dále v historii, než je okamžik vzniku a rozvoje současných masmédií. Troufale můžeme postulovat tezi, že seriály vysílané na komerčních i veřejnoprávních stanicích formálně vyrůstají z velké éry realistického románu 19. století. Autoři jako Dostojevskij, Tolstoj či Balzac svá mamutí literární díla často prezentovali jako tzv. romány na pokračování, otiskované coby součást novin. Nejbizarnějším příkladem jsou Dostojevského *Uražení a ponížení*, kdy ani sám podivínský autor neměl dopředu přesně danou dějovou koncepci a román psal díl od dílu, aniž by věděl, kam se osudy jeho figur budou posouvat dál.¹

V románech 19. století jsou již patrná strukturální pravidla, která nalezneme u dnešních televizních seriálů. Na první pohled nejviditelnější je velké množství postav, se zvláštním důrazem na dva až tři hrdiny, kteří tvoří jakési stabilní pojítko s jinak rozmáchlou personálně-dějovou strukturou.² Literárně-historický pojem „kritický realismus“ je značně zavádějící a dnes je již jasné, že ačkoliv hlavní snahou spisovatelů bylo nějak uchopit a objektivně zhodnotit stav soudobé společnosti, formálně největší díla dané epochy unikají ze sevření pouhého věrného popisu reality, ale dotýkají se i metafyzické povahy existence.³

Na druhé straně je také nutno připomenout, že velký román 19. století je úzce propojen s melodramatem, pokleslou či brakovou literaturou své doby, jak ji např. nejlépe charakterizuje gotický román. Tolstého *Anna Karenina* je literárním skvostem, s dokonalým popisem psychologie ženy a charakteristikou vyšší ruské společnosti 19. století, ale zároveň ji tehdejší čtenář mohl prožívat jako – a nyní záměrně přirovnání vyhrocuji – latinskoamerickou telenovelu doby dnešní, pouze s tím

¹ Podobný princip je patrný u současných „nekonečných“ seriálů, kdy autorský tým tvoří hned několik scenáristů.

Ti pracují s nestabilními dějovými linkami, jež se varíují podle reakcí diváků nebo podle produkčních možností. Kupříkladu postavu, kterou si diváci neoblíbili, je třeba z dílu na díl ze seriálu odstranit atd.

² Např. o Tolstého *Vojně a míru* figuruje více než sto postav, které mají vliv na pohyb děje, přesto od počátku do konce autor s důsledným soustředěním rozvíjí osudy Nataši Rostovové a Pierra Bezuchova.

³ Dostojevskij ve svých vrcholných románech předjímá symbolismus, expresionismus či surrealismus.

rozdílem, že *Anna Karenina* končí tragicky, což se u tele-
novel z pravidla nestává.

Později se dostanu k rozdílům mezi televizní seriálovou
zábavou a tzv. vysokým uměním, přesto je nutné hned
na počátku důrazně říci, že hranic mezi těmito dvěma
světy je daleko méně, než se mnozí domnívají.

Velký literární teoretik György Lukács realismus vyvyšu-
je nad ostatní umělecké směry, protože v sobě dialek-
ticky spojuje subjektivní vnímání skutečnosti (autora,
postavy atd.) s objektivní realitou, která tento subjekt
nějak formuje, ovlivňuje či destruuje (v Lukáčsově přípa-
dě se jedná o kapitalismus). Lukács kritizuje vyhocený
modernismus (a to ještě neslyšel o postmodernismu!)
pro jeho jednostranné soustředění se na subjekt, čímž
se ztrácí možnost nějaké komplexní společensko-umě-
lecké výpovědi.⁴

V dialektickém souboji subjektivní – objektivní vzniká
estetická síla uměleckého díla a zde bych hledal jeden
z důvodů, proč jsou televizní seriály tak masově oblíbe-
né. Soudobé umění je totiž natolik fixováno na vyhrané-
ný subjektivismus a estetiku abstrakce, že divák, který
touží po tom, nějak pochopit sebe sama a svět, v němž
se nachází, hledá útěchu v televizních seriálech, které
jsou stavěné na půdorysu konstrukce objektivní reality
světa.⁵ Vztaženo zpět na realistický román 19. století,
Balzac má s Lucií Konášovou⁶ společnou touhu nějak
„objektivně“ uchopit svět.

II.

Masově produkovávané seriály, tedy v takové podobě jakou
ji vnímáme dnes, svou pozici nacházejí nejprve v rozhlase.
Ve dvacátých letech minulého století se v amerických
rádiích rodí žánr „soap opery“⁷, divácky nejvíce milova-

ný, mudrci z univerzitních škamen nejvíce proklínaný:
„Jeho obsahem je řešení mezilidských vztahů a problé-
mů. Hlavní hrdinové nebo hrdinky mají obvykle problé-
my s nešťastnou láskou, rodinnými a pracovními vzta-
hy, finanční situací, intrikami, nechtěným těhotenstvím
a podobně. Příběhy jednotlivých soap oper jsou si velice
podobné, zápletky jsou jednoduché a předvídatelné,
ovšem nechybí dramatický náboj.“⁸

Opět je zcela evidentní, že pokud by popkulturní literární
historik moc chtěl, naprosto stejně by mohl shrnout jádro
románové tvorby Honoré de Balzaca. Jeho obří románo-
vý cyklus *Lidská komedie* má ve scelujícím filozofickém
záměru snahu postihnout francouzskou maloburžoaz-
ní společnost 2. poloviny 19. století. Avšak otce Goriota
a jeho smutný osud ve vztahu k vlastním zhýralým dětem
bychom určitě velice rádi a napjatě sledovali každý všední
den po osmnácté hodině, minimálně se dvěma reklamními
bloky. Tedy, struktura epického vyprávění si je jak u tzv.
uměleckých, tak u komerčních děl velice podobná, roz-
díl je pouze v tom, jakou zprávu konzument díla z této
struktury „vydoluje“. Přičemž míra síly myšlenky může být
stejně silná jak u Balzacova Goriota, tak u záletného dok-
tora Mázla z *Ordinace*, který ztratil své dvě ženy a zoufale
hledá stabilní bod vlastní existence.

Samozřejmě, že míra estetické působnosti je u obou
produktů rozdílná, dialogy a logika situací jsou u Balza-
ca mnohem více literárně vyšperkované než v *Ordinaci*.
Avšak stále mluvíme o korpusu dortu epického díla, ni-
koli o jeho šlehačce.

Pro úplnost je také třeba uvést Lubomíra Doležela a jeho
teorii „fikčních světů“: „Fikční světy literatury [...] jsou
zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty
vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů.“⁹

⁴ Lukács byl přesvědčený marxista, takže pracoval s Leninovým pojetím „teorie odrazu“, o níž se tento ruský revolucionář domníval, že realita se kopíruje do našich duší a dochází tak k přímé interakci mezi objektem a subjektem.

⁵ Seriál budí dojem, že je v něm ukazován svět, co nejvíce podobný tomu našemu. Dokonale to charakterizuje slogan nekonečného seriálu *Ulice na TV Nova*: „Možná je to vaše ulice. Možná jste to vy.“

⁶ Autorka seriálu *Karla Szmycka Dobrá čtveř, čtvrté řady Nemocnice na kraji města a dialogů v Ordinaci v růžové zahradě*.

⁷ Ironické pojmenování mýdlová opera vzniklo ze spojení mezi seriály a jejich sponzory, kterými v počátcích byly hlavně společnosti vyrábějící prací prášky a kosmetické přípravky.

⁸ <http://cs.wikipedia.org/wiki/mydlovaopera>

⁹ Lubomír Doležel. *Heterocosmica: Fikce a možné světy. Z anglického originálu přeložil Lubomír Doležel. Praha: Karolinum, 2003. 312 s. ISBN: 80-246-0735-2*

V rámci vztahu tzv. přirozeného světa (tedy světa, který nás obklopuje a v němž žijeme naši „přirozenou existenci“) a světa tzv. fikčního, Doležel tvrdí, že „fikční text referuje k fikčnímu světu“¹⁰.

Jde vlastně o opozitum vůči Lukácsovým myšlenkám, v nichž fikční svět díla je stále provázán s přirozeným světem skutečnosti a dokonce to takto musí být, neboť posláním umění je v první řadě měnit společnost. Dá se říci, že Lukács je typický modernista a Doležel typický postmodernista. V oblasti televizních seriálů (a to dokonce neopomím ani zdánlivě zásadně antirealistické sci-fi seriály)¹¹ je podle mého souvztažnost fikce s realitou jednou z podmínek diváckého přijetí takového produktu.

Bez ohledu na ideologické kořeny smyslu díla, divák touží být uveden do prostředí, které je v menší či větší míře podobné prostředí jeho života. Tuto nutnost možné identifikace nacházíme již u antických tragédií, kdy v příbězích sice vystupují bájní hrdinové, polobozi (stejně jako v telenovelách majitelé naftařských či módních firem), avšak jejich osudy by za určité konstelace mohly potkat každého v hledišti. Vznesenost textu a příběhu se tu pojí s všedností každodenní existence. Realita je podmínkou pochopení díla. Fikční svět vždy musí referovat k přirozenému světu. „Můj svět je tvůj, možná nechápeš, a tak to má být“, jak krásně dadaisticky zpívají Žbirka a Frühlingová v titulní písni *Ordinace*.

III.

V další části své práce se budu soustředit na dva nejúspěšnější české televizní seriály, *Ulici* a *Ordinaci v růžové zahradě*. Oba se začaly vysílat v roce 2005 a od té

doby se drží na špici divácké popularity, získávají různá anketní ocenění, z některých do té doby neznámých herců se staly celebrity, pravidelně se objevující na titulních stránkách life stylových magazínů.

Ulice a *Ordinace* mají rámcovou formu. Stmelujícím prvkem je určitý prostor, v němž se pohybuje široké pole postav, z nichž některé spolu nemají nic společného. V prvním případě jde o jednu z ulic v Praze a ve druhém se charaktery nalepují na zdravotnické zařízení v malém provinčním městečku Kamenice.¹² Postavy přicházejí a odcházejí, ale u obou seriálů máme nějakou figuru, která se dokázala prosmyknout tvrdou náručí produkční kontroly oblíbenosti a neoblíbenosti postav, a tak je mohu směle nazvat Annou Kareninovou a otcem Goriotem těchto produktů.

Seriál *Ulice* začíná tak, že do odlehle části Prahy přichází žít mladá učitelka Lenka Drápalová (Michaela Badinková). Velice rychle se sžije se zdejšími starousedlíky. Projde několika partnerskými vztahy, až nakonec (snad – neboť seriál je nekonečný a potřebuje stále nové dramatické situace) nachází klid u Jardy Hejla (Martin Hoffman), s nímž povije dítě.

Podobně je to i s rodinou Farských, jejichž osudy můžeme sledovat od samého počátku seriálu. Olda Farský (Ondřej Pavelka) byl záletný majitel fitcentra, se dvěma dospívajícími dcerami a manželkou kosmetičkou, která pokorně snášela jeho fanfarónské úlety. Po tragické smrti jejich „usmiřovacího“ syna se z Oldy stává vzorný otec rodiny, ale manželka Jitka (Ilona Svobodová) zase pro změnu už nechce hrát roli věčně ponižované manželky a matky.

¹⁰ Rozmluvy s Lubomírem Doleželem, *Aluze* č.2/2001, s. 12

¹¹ *Slauné sci-fi seriály jako je Star Trek nebo Hvězdná brána si vybudovaly dokonalý fikční svět různých galaktických civilizací, s těmi nejneuvěřitelnějšími technologickými vymoženostmi, ale přesto charaktery hlavních hrdinů jsou „realisticky“ věrné charakterům nás, nebohých pozemšťanů, technologicky ubohého 21. století. Jack O'Neill z Hvězdné brány sice zápasí s mimozemskými parazity, má možnost se teleportovat z jedné planety na druhou během pár vteřin, ale přesto jeho hlavní vášní zůstává rybaření, je to starý ironický morous a v duši si nese trauma z tragické smrti svého malého syna, který se nešťastnou náhodou zastřelil jeho zbraní. Tedy Jack O'Neill je nám blízký proto, že bez sci-fi cinglátek jde o člověka charakterově podobného sousedovi z paneláku.*

¹² V případě *Ordinace* se však už naplno projevuje prokletí tzv. nekonečných seriálů. V první sérii se autoři skutečně soustředili na každodenní běh gynekologické ordinace a jejich zaměstnanců. Dnes po pěti letech vysílání se třeba hned několik lidí autoři vůbec do ordinace „nepodívají“. Divák, který by seriál začal sledovat až nyní, by potřeboval vysvětlení, proč se *Ordinace* v růžové zahradě jmenuje tak, jak se jmenuje.

V postavách *Ordinace* nezůstal kámen na kameni. Jedná persóna, která v porodnických kleštích nekonečného seriálu vytrvala od samého počátku až dodnes, je gynekolog Čestmír Mázl (Petr Rychlý). Nejprve rozvedený manžel s pubertálním synem Jakubem. Svou novou lásku po mnoha peripetiích nachází u kolegyně Gity Petrové (Daniela Šinkorová). Předtím než si s Gitou padnou do náruče a následně do gynekologické postele však Mázl projde morálním dilematem, neboť jeho první žena umírá na rakovinu. Zhoubný nádor veškeré rozpory vyřeší a po smrti matky Jakuba se zdá, že Mázl a Petrová mohou slavit veselku. V den kdy Mázl chce Petrovou požádat o ruku, je Gita umlácena v Berlíně na nádraží pravicovými extrémisty.

Vzpomeňme si na Tolstého *Vojnu a mír*. Vztah Andreje Bolkonského a Nataši Rostovové zažije mnoho kotrmelců. V okamžiku kdy se Nataša citově vybouří a pochopí, že lepšího muže než je Bolkonskij stejně nenajde, Andrej umírá na následky zranění z bitvy u Borodina. Jsem přesvědčen, že stejně jako ženy plakaly, když se Mázl dozvěděl o smrti Gity a jeho obličej zkřivila krutá bolest osudu, plakaly i ženy nad řádky, popisujícími smutek Nataši, když musela přijmout krutou zprávu o konci charakterního muže, jednoho z posledních galantních šviháků v nastupující moderní době. Mázl se z tragédie po nějaké době oklepal a v nynější fázi „fikční existence“ je šťastně ženatý s mladičkou plastickou chirurgyní Magdou Tárovou (Markéta Plánková).

IV.

Co je tedy hlavní obsahovou náplní neúspěšnějších televizních seriálů? Rodinné a mezilidské vztahy. Byť se postmoderní filozofie snaží rozbít představu o určité stabilní struktuře společnosti, zůstává nepopiratelným faktem, že rodina je základní jednotkou každé civilizované společnosti. Otec, matka a děti nás provázejí již

od biblického příběhu o Adamovi a Evě, rodina je středobodem úvah politických a namnoze i filozofických.

Jeden z guru postmoderní filozofie Jean- Francois Lyotard však hlásá konec „velkých příběhů“: „Když věci v krajní míře zjednodušíme, je za „postmoderní“ pokládána nedůvěřivost vůči metanarativním příběhům. (...) Narativní funkce ztrácí své funktoři, velkého hrdinu, velká nebezpečí, velká putování myšlenky a velký cíl. (...) Uchylovat se k velkým příběhům je vyloučeno. Stvrzení platnosti postmoderního vědeckého diskurzu není tedy možno hledat ani v dialektice ducha, ani v emancipaci lidstva.“¹³ Frustrovaní bolševici z roku 1968 proti projektům metanarativních příběhů (křesťanský, marxistický, kapitalistický) postavili svůj postmodernistický projekt radikálního pluralismu.

Postmoderna je v mnohém malována pastelkami filozofie amoralismu Friedricha Nietzscheho. Ego subjektu je v zájmu sama nuceno popřít vše, co ho omezuje. Morálka (křesťanská, ale i individuální) je kvintesencí slabosti a tím pádem postmoderna musí celkem logicky odmítnout rodinu jako přímo drtivý příklad oslavy podřízenosti a metanarativního příběhu.

Dva lidé se v lásce spojí, tím radikálně omezí své ego. Jejich láska nechá vzniknout jednomu až neurčitému počtu malých tvorů, o které se tito dva s až směšnou urputností starají, přičemž jejich snaha je vedena „velkým příběhem“ touhy naplnit svůj život nějakým smyslem. Stejně jako křesťan věří v osobní budoucí spásu, ale náboženským skeptikům není schopen ji nějak racionalisticky dokázat, starostlivý rodič většinu svého aktivního života věnuje někomu, kdo se mu třeba v budoucnu za jeho snahu vůbec neodvděčí. Přesto se křesťan stále modlí k Bohu a rodič den co den tvrdě dře, aby jeho dítě a jeho partner byli šťastní. Civilizace sice prochází řadou technologických proměn, ale tíhnutí člověka k partnerství a posléze k rodičovství zůstává i nadále hlavním

¹³ Jean-Francois Lyotard: *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace* (z francouzského originálu přeložil a studii napsal Jiří Pechar), Praha: Filosofia, 1993. 206 s. ISBN: 80-70007-047-1

obsahem lidského života. Od vynálezu kola po vynález i-podu.¹⁴

Ač se někdo snaží oponovat sebevíc, člověk je ukotven v nějakém konzervativním principu a byť jsou možné jiné modifikace, z jádra partnerského a rodinného života uniknout nemůže. Jak říká provokativní teoretik literatury Terry Eagleton: „Kdo se zcela osvobodil od kulturních konvencí, nebude o mnoho svobodnější než ten, kdo se stal jejich otrokem“.¹⁵

Romanopisci zůstávali stále blízko člověku a on se skrze jejich dílo mohl nějak dotknout svého trápení. Velcí umělci dneška povětšinou formalisticky blábolí, což je možná pěkné pro intelektuální ukrácení dlouhé chvíle, ale jaký to má smysl pro umění, jakožto reflexi společenského kvasu? Téměř žádný. Propast tak zaplnily seriály, a já jim přisuzuji zásluhou roli kulturní hodnoty jednoduše proto, že nic kvalitativně lepšího momentálně není k sehnání.

Smutné období rodiny Farských, kdy dítě umírá hned po narození, by se zcela jistě dalo napsat mnohem lépe. Podařilo by se také zahrát mnohem lépe, když by seriál nebyl natáčen na „první dobrou“. Člověk se však rozplácí při scéně loučení umírající matky Mázlové s třináctiletým synem Jakubem, neboť metanarativní příběh vztahu rodiče a dítěte nezemřel s rozebranými barikádami v Paříži roku 1968. ***Dokud jeden jediný člověk zemře na rakovinu, jsou postmoderní teorie zločinem proti lidskosti.***

V.

Co spojuje primáře Mázla, Oldu Farského nebo Lenku Drápalovou, jejich diváky a divačky – prodavačky, instalatéry, středoškolského učitele? Je to ten nejmetanarativnější příběh ze všech. Postmodernisté by ho měli mučit a ničit, co jim jen síly stačí. Jde o – touhu po štěstí. Zde se syntetizuje křesťanský příběh s příběhem marxistickým, ale i kapitalistickým atd.

„Všechno dění má ten účel, aby bylo životu veškerenstva uskutečňováno šťastn bytí, takže se neděje kvůli tobě, nýbrž ty jsi pro ono veškerenstvo.“¹⁶ Křesťanství si bere hodně z platónské filozofie, takže postmoderní anti-spirituální rétorika je sporem nejenom s příběhem křesťanství, ale i s Platónem. Byť tento největší antický filozof sice vyštval umělce z ideální obce, je jasné, že „art“ by ve své niterné koncepci měl mít vpletenou touhu po odrazu ideje Nejvyššího dobra, které je třeba dosáhnout skrze mohutnou sérii překážek a utrpení v životě. „Umění přitom nemá ovládat společenský život, ale ukazovat krásu života, o níž by společnost měla usilovat. Umění přesně určuje, pro co žijeme, nežijeme však kvůli němu. Případ je tak zároveň otevřený i uzavřený: vidět umění ve službách života je velkorysé, ale představovat si, že samo umění určuje smysl života, je omezené.“¹⁷ Tato Eagletonova teze je jednou ze série provokativních fackovaček tohoto filozofa s postmodernou. Avšak jde o bitku zcela právoplatnou.¹⁸

¹⁴ Zde se odvolávám na snad všeobecně uznávanou autoritu filozofa Henriho Bergsona, který proti o jeho době bujícím relativistickým tendencím stavěl univerzální platnost určitých jedolitých společenských principů: „Kdyby něco ze společnosti nebylo v nás, společnost by nad námi neměla žádnou moc. A téměř ani nemusíme chodit za ní, stačíme si sami, jestliže ji nacházíme přítomnou v sobě. (...) Duše společnosti je obsažena v řeči, kterou mluví, a i když nikdo jiný není přítomný, i když jen přemýšlí, vždy přece mluví sám k sobě. Marně si snažíme představit jednotlivce zbaveného všeho společenského života.“ Henri Bergson: *Doě toáře morálky a náboženství* (z francouzského originálu přeložil Tomáš Chudý), Praha: Vyšehrad, 2007. 272 s. ISBN: 978-80-7021-792-4

¹⁵ Terry Eagleton: *Idea kultury* (z anglického originálu přeložil Jan Balabán), Brno: Host, 2001. 152 s. ISBN: 80-7294-026-0

¹⁶ Platón: *Zákony*, Praha: Oikoiménh, 1997. 384 s., ISBN: 80-86005-31-3

¹⁷ Terry Eagleton: *Idea kultury* (z anglického originálu přeložil Jan Balabán), Brno: Host, 2001. 152 s. ISBN: 80-7294-026-0, s. 76

¹⁸ Postmoderním divadlem, jeho charakterem a problematickým vývojem uzhledem k ustálené divadelní tradici se budu podrobněji zabývat ve své diplomové práci. Hned na počátku jakéhokoliv bádání o postmoderně stojíme nad otázkou, kdy onen „postmoderní úděl“ vlastně začíná. Jestliže kdovíkým stanovený kánon říká, že je to období po roce 1968, v němž se rozplynul ideály o socialismu a rekonstrukci soěta v marxistické roonici dialektiky, já jdu ještě hlouběji do historie a za počátek postmoderny stanovuji vydání knihy esejů Alberta Camuse *Mýtus o Sisypfovi* v roce 1942. Existencialista Camus zde nepřimo káže hláoní zákon postmoderního člověka, byť on sám hovoří o „absurdním soětě“: „Co však znamená život v takovém soětě? Prozatím pouze lhostejnost k budoucnosti a vášnivá vyčerpáoní ušeho, co se nabízí. Víra ve smysl života nezbytně předpokládá určitou škálu hodnot, volbu, naše preference. Víra v absurdno podle našich definic, nám oštěpuje pravý opak.“ Albert Camus: *Mýtus o Sisypfovi* (z francouzského originálu přeložila Dagmar Steinová), Praha: Garamond, 2006. 150 s. ISBN: 80-86955-08-7

Onou platónskou ideou Nejvyššího dobra je vzájemná láska a úcta v konzervativních principech rodiny, státu (polis, národní stát) a světa. **Postmoderna je svou neúctou k morálce konkubína kapitálu, i když si ve skutečnosti myslí, že je jeho vražedkyní.**

Není pravdou, že *Ordinace v růžové zahradě* a životní trampoty primáře Mázla jsou ve své úrovni rovnocenné Goethově *Vilému Meistrovi*. Avšak krach intelektuálů a jejich obrat k povrchnímu rozbíjení zdi, za kterou však už nic není, jenom škleb nihilistické smrti, mě nutí hledat v televizních seriálech případný zárodek renesance ducha, znovuzkříšení velkého umění.

VI.

Melodramatický příběh stárnoucí Aničky (Ljuba Krbová) v *Ulíci* je metanarativní, prezentující svět „buržoazního přežitku“ jakým je rodina – a tudíž důsledně nepostmoderní. Anička začne žít s truhlářem Bedřichem Liškou (Adrian Jastraban). Spolu si osvojí malého Františka a Emu. Bedřich Liška po čase rodinu opustí s Aniččinou nejlepší kamarádkou. František chce, aby se o něj starala jeho biologická matka, abstinující narkomanka, ještě ke všemu HIV pozitivní. Anička se ocitá v dramatické situaci par excellence. Harmonie řádu rodiny je rozbita, žena, která už vlastní děti mít nemůže a na nový začátek je již zřejmě pozdě niterně trpí ztraceným štěstím (!).

Nesmíme zapomínat, že umění bylo po většinu své existence provázáno s náboženstvím, tedy s jistým morálním kodexem, který měl urovnávat křivdy. Seriály se snaží tyto etické kodexy nějak udržet v oběhu, a jestliže chce intelektuální elita něco kritizovat, tak by měla v první řadě pátrat po tom, proč jsme tyto kodexy odstranili z tzv. vysokého umění a nikoli hned vést křížovou výpravu proti masové kulturní produkci. A přitom příběh Aničky a Bedřicha Lišky není nijak černobílý. Není tu pevně

rozdělení sfér charakterového vlivu, jak by se u „komerce“ dalo předpokládat – tedy nešťastná Anička a zlý Bedřich. Nekonečný seriál *Ulíce* nás nakonec dovede k otázkám morálky a existenciální volby. Bedřich Liška má přece právo jít za svou láskou (on sám říká: „Já jsem šťastnej (!), jak už jsem léta nebyl!“). A František? Vždyť nechce nic jiného, než být se svou biologickou matkou, kterou miluje. Zároveň tím však způsobuje bolest ženě, která se o něj starala v prozatím nejtěžších chvílích jeho života.

Otázka **ŠTĚSTÍ** a toho jak ho plně docílit se tu tedy objevuje v nejrůznějších podobách. Jak neublížit těm, které miluji? Pro koho se obětovat? Má vůbec smysl se obětovat? A co ve skutečnosti získám, když půjdu sobecky pouze za svými zájmy? A je to vůbec sobectví? Umírající matky, děti, milenci a milenky, rozpady do té doby šťastných vztahů, tragédie nemožnosti dosáhnout svého snu jsou trnem v patě našeho „pobytu zde“, nemůžeme se od nich odpoutat, i kdybychom natisíckrát křičeli k postmodernímu bůžku svůj dekonstruktivistický otčenáš.¹⁹

V idealistickém vyznění romantických filmů a telenovel se problém vyřeší tím nejlepším možným způsobem. Nádory smutku a beznaděje jsou odstraněny a na obloze po prudké bouřce znovu zazáří paprsky svobodného ducha, který v srdcích dvou milujících se osob ztuhne ve stabilizovaném úsměvu dokonaného díla. Dříve ošklivá Betty nyní zkrásněla a získala srdce bohatého Daniela. Nataša Rostovová si bere poněkud nepraktického Pierra Bezuchova, který ji skrytě miluje celých neuvěřitelných tisíc pět set stran románu. Teprve po smrti všech „problematičtějších“ soků může naplno ve zralou ženu proměněnou Natašu stisknout ve své podsadité náruči.

Nekonečné seriály mají paradoxně s vysokým uměním společného mnohem víc, než by teoretik očekával. Pro-

¹⁹ K tomu Terry Eagleton: „Přeběhlo se od významu ideologie, podle něhož člověk nemůže pravdu vlastnit, k významu postmodernímu, podle něhož člověk ví, že to, co dělá, je špatné, ale přesto to dělá dál. Gnozeologie iluze tak ustupuje gnozeologii cynismu“. – *Idea kultury*, s. 52.

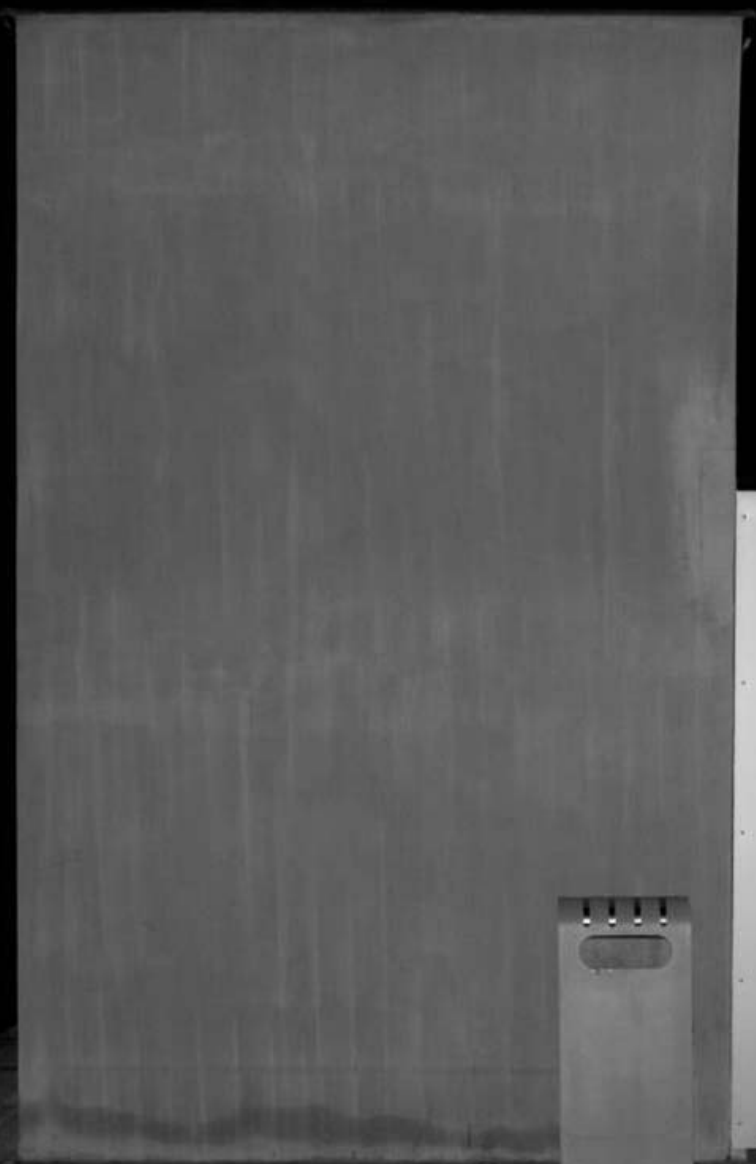
tože vyřešení všech problémů znamená i konec vývoje, v seriálech bez výhledu finality se definitivní happy end v podstatě nekoná. Vidíme hlavně přehlídku problémů a smrti, než šťastných polibků a usínání dvou propletených těl. Émile Zola by určitě s gustem dnes psal *Ordinaci v růžové zahradě*, kde by se mohl naturalisticky vyžívat v detailních popisech rozkládajících se nemocných těl, alkoholických problémech lékařů a truchlivě soudit predestinaci nemocničních sestřiček, které se ve škole neučily tak dobře jako „páni lékaři“, takže jejich osudem zůstává být věčnou „matrací“ těch „nahoře“.

Musíme přece i v okoralém cynismu, kterým nás krmí akademické prostředí, vědět, že potřeba člověka po finalitě je nezničitelná. Romantické seriály a filmy dávají naději v podobě nesmrtelné lásky, kdy jeden pro druhého je „moje půlka pomeranče“. Reálný svět pak v hrůze ze smrti a nekonečném seriálu společenských křivd nabízí křesťanskou spásu: „Blaze těm, kdo mají čisté srdce, neboť oni uzří Boha. Blaze těm, kdo působí pokoj, neboť oni budou nazýváni syny Božími. Blaze těm, kdo jsou pronásledováni pro spravedlnost, neboť jejich je království nebeské.“²⁰

Nemohu se jistě vyhnout obvinění z obhajoby kýče. Ten nejlépe charakterizoval Milan Kundera ve svém románu *Nesnesitelná lehkost bytí* jako „svět bez hovna“. Aniž bych chtěl klasikovi brát jeho právo vyplňovat svou knihovničku, francouzský domeček a panenskou zahrádku tuhými či tekutými výkaly, přesto vždy budu stát za tím, že kýčovitá idea konečného spasení, ať má podobu náboženskou nebo citovou, by měla být prvním příkázáním velkého uměleckého díla. V kulturním cynismu totiž umění získává tvář uhrovitého pubertálního fracka, který remcá proti všemu a všem, jenže ruku na srdce, jak dlouho konzument vydrží poslouchat mutující hýkání takového uměleckého produktu?

Televizní seriály jsou svou technickou a estetickou kvalitou často hrubě pod úrovní elementárního vkusu. Avšak každý humanitní vědec by se z nich měl poučit z hlediska jejich záměru a poselství. To je totiž pod nánosem banalit a toporných hereckých výkonů shodné s těmi zprávami o stavu civilizace, které jsme si již navykli považovat za gigantický umělecký kánon. Kultura je v krizi vinou zrady těchto záměrů, avšak každý marnotratně postmoderní syn se může vrátit ke svému otci. K otci lásky, naděje a víry.

²⁰ Matouš, kap.5., *Blahoslavenství. Bible: Český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost, 2009. 1387 s.



Opera v DISKu

Marko Milanovič

32

Posledního říjnového dne v divadle DISK hostovaly komorní operní skupiny Second Movement a Ensemble Opera Diversa, které publiku předvedly tři miniopery *Knife's Tears* Bohuslava Martinů, *Ela, Hela a stop* Lukáše Sommera a *Dýňový démon ve vegetariánské restauraci* Onřeje Kyase.

První uvedená opera *Knife's Tears* v provedení londýnského Second Movement zároveň byla jediná, kterou lze ocenit jako dobře promyšlené a rozehrané představení. Jedná se o dadaistickou operu vytvořenou počas pobytu Martinů v Paříži v dvacátých letech minulého století, kde byl dadaismem a následně i surrealismem hodně ovlivněn. Francouzské libreto Georgese Ribemont-Dessaignese přeložili do angličtiny Oliver Mears a Nicholas Chalmers. Opera pojednává o nešťastné lásce dívky Eleonory k oběšenci. Matka ani svůdník Satan, který mezitím svede i dívčinu matku, Eleonoru od její lásky neodvedou. Až když zoufalá dívka spáchá sebevraždu, oběšenec její lásku opětuje. Ovšem je to za obžvlého oběšence přestrojený Satan, který Eleonoru ožíví a svede. Na konci zlomenou Eleonoru opouští.

Režijní řešení Olivera Mearsa spočívá v důvtipném využití poměrně malého jeviště, kde je orchestr umístěn nikoli tradičně před jeviště, ale v koloně po levé straně jeviště, což ponechalo volný prostor pro zpěváky a umožnilo vytvořit pro operu až netypicky dynamickou mizanscenu. Výrazně stylizované, až groteskní, herectví nijak nepřekáželo zpěvu interpretů – Yvette Bonner jakožto Eleonore, Hannah Pedley jakožto Matky a Jonathana Browna v roli Satana – kteří podali přesvědčivé výkony nejen herecké, ale právě i pěvecké: obzvlášť mě zaujal svou lehkostí a měkkou barvou lyrický soprán Yvetty Bonner. Jednoduchá výprava Simona Holdswortha představovala zeď postavenou proti hledišti. Ve zdi byl skrze velkou díru vidět Eleonořin milenec oběšenec, kolem kterého se odehrával děj. Orchester Ensemble Opera Diversa pod taktovkou Nicholase Chalmerse hudbu zahrál jednotně a dynamicky.

Další uvedená miniopera *Ela, Hela a stop*, vytvořená brněnským souborem Ensemble Opera Diversa v režii Tomáše Studeného, nebyla dostatečně propracovaná. Libreto napsané podle stejnojmenné hry Václava Havla neposkytlo možnost rozehrát jakoukoliv situaci. Na jevišti, do půlky zabraného kapelou, se pouze vytvořil prostor pro statické duetto dvou postav, Ely (Hanka Škarková) a Hely (Jana Krajčovičová), které se baví o svých kvalitách a chybách svých přátel. Bohužel, minimalistická mizanscena spočívala v několika pohybech, ze kterých nejvýraznější bylo prapodivné, chaotické pochodování aktérů, jež připomínalo něco mezi záchvatem hysterie a dialogickým jednáním. Smysl této aktivity mi zůstal záhadou. Zpěvačky nevynikly ani pěvecky. Samotné libreto neumožnilo, aby se mohly vytvořit typy nebo charaktery, tudíž i zpěv byl nevýrazný a bez života.

Děj se odehrával ve stejných kulisách jako *Slzy nože*, s tím rozdílem, že tam již nevisel oběšenec. Kapela vedená dirigentkou Gabrielou Tardonovou byla snad jediným světlým bodem celého představení. Hudba vyzněla čistě a energicky.

Jako třetí v pořadí byla uvedena opera *Dýňový démon ve vegetariánské restauraci*. Parodie zejména Wagnerových, ale i klasických oper obecně, vznikla v kuchyni šéfkuchaře Tomáše Studeného, podle jehož receptu na vařenou dýni Pavel Drábek napsal libreto a Ondřej Kyas složil eklektickou hudbu. Příběh pojednává o majiteli restaurace (Jan Štáva), jenž nabízí novou dýňovou pochoutku – umělecký zážitek na gastronomickém poli. Pohádá se s Majitelovou (Hana Škarková), která ho posléze opouští a na protest odchází i číšník Pinkl (Jan Turčíněk). Najednou se v restauraci objevuje démon Dýně (Lucie Kašpárková) s úmyslem zmocnit se jí. Téměř po celou dobu jejího řádění majitel spí, a tak děje nezúčastní. Naopak se objevuje znovu Pinkl, tentokrát jako Vymítač démona, ale boj se zákeřnou Dýní prohrává. Přichází Majitelová přestrojená za démona Dýňového nákypu a vyhrává nad zlou Dýní. Majitel se probouzí a rozdává pokrm hostům.

Celý, ovšem záměrně, bizarní děj charakterizuje těžká nepřehlednost, jejíž příčiny spočívají v nedotažených situacích a uměle našroubovaných zvratech v příběhu. Postavy, které se objevovaly v dvojrolích, nebylo možné nijak zvlášť rozlišit, takže se zdálo, že přicházejí a mizí v ději jako Punkva.

K nejasnostem přispívala i režijní řešení. Nevýhodou, stejně jako u *Ely a Hely*, bylo umístění osmičlenné kapely v přední půlce jeviště tak, že se hrací prostor s orchestrem překrýval. Dalším zavádějícím prvkem byl i šestičlenný sbor kuchyňských pomocníků, který v pozadí s šéfkuchařem vařil a odváděl svou činností pozornost od hlavního děje. I přesto, že libreto bylo kostrbaté a dost nezpěvné, bas Jan Štáva a soprán Lucie Kašpárková ho zvládl poměrně čistě zazpívat. Hana Škarková občas špatně vyslovovala text, a tudíž jí nebylo rozumět, co zpívá.

Pod taktovkou Gabriely Tardonové kapela zahrála hudbu, která je podle stylu těžko zařaditelná a představuje směsici neoromantické harmonie, hudby Martinů a muzikálových prvků. Výprava Sylvy Markové, jak u *Ely*

a *Hely*, tak v *Démonu Dýně*, byla omezená na kostýmy ze současnosti a vypovídala o postavách pouze prvoplánově, a tedy o jejich funkcích v restauraci. Pavel Drábek vše přesně uvádí v programu větou: „Celé to vypadá jako komedie...“ Bohužel, takto nepřehledné představení opravdu vypadá pouze jako komediální odvar, jenž postrádá ono nejdůležitější koření, které by komedie měla mít: a to duchaplnost, jež by dílu dala jasnou pointu.

Hostování 31. 10. 2010:

Secun Movement: Kníže 's Tears

Hudba: Bohuslav Martinů

Anglické libreto: Oliver Mears a Nicholas Chalmers

Orchestr: Ensemble opera Diversa

Režie: Oliver Mears

Výprava: Simon Holdsworth

Dirigent: Nicholas Chalmers

Ensemble Opera Diversa: Ela, Hela a stop

Hudba: Lukáš Sommer

Libreto: podle stejnojmenné hry Václava Havla

Režie: Tomáš Studený

Výprava: Sylva Marková

Dirigentka: Gabriela Tardonová

Ensemble Opera Diversa: Dýňový démon ve vegetariánské restauraci

Hudba: Ondřej Kyas

Libreto: Pavel Drábek

Režie: Tomáš Studený

Výprava: Sylva Marková

Dirigentka: Gabriela Tardonová

Dramaturgie na odstřel?

Vítek Pokorný

34

Po loňské směsici pohledů na současný stav režijního oboru, přichází časopis *Hybris* s novou tematizovanou diskuzí, tentokrát o dramaturgii. Na zmíněný obor se každoročně hlásí desítky studentů, avšak mnohdy máme problém podstatu tohoto oboru nějak pregnantně definovat. V éře radikálního režisérismu je dramaturg vnímán jako tichá myš v pozadí, která má režisérovi nosit kvanta textů (které pak ješitný direktor často bez přečtení odmítne), rázně škrtat nekonečně dlouhé dialogy a monology, pravidelně chodit na zkoušky, trpělivě poslouchat rýpavé připomínky režiséra a herců, ale „tvůrčím“ způsobem se pokud možno projevovat jen minimálně.

U střední a starší generace má pak dramaturg strašáckou masku prodloužené ruky totalitního režimu, který hlídá ideologickou nezávadnost kumštýřského produktu, zakažuje, přikazuje a je vůbec celkově hodně nesympatickou persónou. Samozřejmě, že za minulého režimu se takovéto dramaturgické osobnosti v umělecké sféře vyskytovali, ale zároveň tu zářili lidé minimálně evropských kvalit, jako například Karel Kraus v Divadle Za Branou.

Za prvního dramaturga je považován G. E. Lessing, který od roku 1767 řídil Národní divadlo v Hamburku. V Lessingově době byla úloha dramaturga spojena s osvícenskou ideou, že skrze rozum se podaří zušlechtit člověka a zbavit ho všech negativních rysů. Dramaturg vybíral vhodné texty, hledal v nich základní teze, které měly podpořit osvícenskou myšlenku, a pečlivě hlídal, aby se tvůrčí tým těmto tezím nezpronevěroval a co nejlépe je naplňoval. V těchto elementárních obrysech dramaturgové procházeli všemožnými společenskými revolucemi, dočasnými i dlouhodobějšími totalitními režimy, ale i stabilními demokraciemi. Osvícenské nadšení ze spásy skrze rozum bylo již dávno zpochybněno. Postmoderní obrat však všechno relativizoval. Co si pak počít s dramaturgem, který v sobě spojuje filozofa, básníka a tvůrčího umělce? Nepřekáží tak trochu našemu „pelíšku bez idejí“? A když bychom ho potřebovali na výběr textů, není lepší spoléhat se na rady zaměstnanců obchodního oddělení příslušného divadla, kteří nám přesně vypočítají, že „na tohle se určitě bude chodit a na tohle, pane režisére, rozhodně zapomeňte“? Jsme na rozcestí, kdy dramaturgie je stále jedním z kmenových tvůrčích oborů na vysokých uměleckých školách, ale stává se těžko rozlusknutelným oříškem z hlediska praktického naplnění budoucích absolventů. Proto se domníváme, že diskuze mezi pedagogy, studenty a dramaturgy v praxi není jen pouhým zaplněním prostoru. Jde o zásadní postulování dalšího rozvoje oboru, který tančí nad propastí. Proto považujeme tematizovanou diskuzi o dramaturgii za více než užitečnou a budeme rádi za jakékoliv reakce a podněty i z řad čtenářů.

1. Jak se ve Vašem vnímání změnila za posledních dvacet let funkce dramaturgie jako tvůrčího oboru?

Jaroslav Etlík: Myslím, že funkce dramaturgie se nijak nezměnila. Stále je to ona zvláštní, těžko specifikovatelná, vnitřně divadelní, činnost, pohybující se na pomezí teoretických úvah o divadle a konkrétní umělecké tvorby. Co se změnilo výrazně, jsou nároky na její vykonávání. Ty jsou samozřejmě vyšší.

Jana Kudláčková: Ubylo a ubývá divadel, která mají výraznou dramaturgickou koncepci. Přibýlo a přibývá jednorázových akcí – festivalů, scénických čtení – která jistě mají smysl, ale o cílevědomou dramaturgickou tvorbu se většinou nejedná, spíš o chytré manažerské počiny. Zesílil tlak na komerční úspěšnost divadla, tím pádem i poptávka po líbivých titulech, v lepším případě vhodných pro herce, v horším pod hranicí kýče.

Peter Pavlac: V danej situácii (teda v čase, keď nový generálny riaditeľ SND¹ zrušil všetky miesta interných dramaturgov v SND s odôvodnením, že koncepčná dramaturgia je prežitý sovietsky model) bude moja odpoveď možno paradoxná. Vnímam, že “image” dramaturgie sa zmenil k istej forme akceptácie jej podstatnosti. Nemám však ilúziu, že je to dané odborom, ako skôr faktom, že nové média (a vôbec nové reality) “rodia” dramaturgov v mnohých odvetviach, ktoré už s umením nemajú nič spoločné. Funkcia dramaturgie sa teda rozšírila, ale hoci hovorím o akceptácii jej podstatnosti, ruka v ruku s týmto faktom je často výsledná konečná dehonestácia (za “dramaturga” sa môže označiť ktokoľvek, kto sa snaží dávať logiku chaosu, sprehládňovať neprehľadné, usporiadávať neusporiadané).

Miroslav Plešák: V každém typu divadla je to pochopitelně jiné, ale obecně mám pocit, že funkce dramaturga

se bohužel posunula od soustředěné tvůrčí práce k manažerské činnosti.

Jan Vedral: V českém divadle byla 80. léta časem dramaturgie spíše než časem herectví nebo režie. Lidé do divadel chodili na inscenace, které obsahovaly silně akcentované sdělení. Dramaturgie doby, kdy jsem vstoupil do praxe, byla dramaturgií tématu a toto téma bylo zejména společenské, chcete-li občanské. Doba dramaturgie tématu vyvrcholila večerními diskusemi v divadlech v listopadu roku 1989. Autorita, ale i vysoká sebevědomost dramaturgie, vedla k tomu, že řada dramaturgů (mě, žel, nevyjímaje) tak či onak převzala v roce 1990 po „denomenklaturizaci“ divadel odpovědnost za jejich vedení. Na počátku 90. let se však ukázalo, že dramaturgové jsou spíše idealisti než schopní kulturní manažeři, že navíc nedokáží kolem idejí prakticky formovat divadelní soubor a že odpovědnost služby autorovi (respekt k autorovi jako k prvotnímu tvůrci sdělení a snaha porozumět mu), důležitost originálního pohledu na téma, potřeba uvádět do divadelního a kulturního kontextu nové obsahy, díla a autory, nejsou tím, co by publikum nadále poptávalo.

Náš obor za dvacet let hodně utrpěl a hodně získal. Původní osvícenecká, lessingovská koncepce, související i s představou divadelní instituce poskytující „univerzální“ kulturní službu společnosti, se v postmodernitě a post-postmodernitě soustavně rozdrobuje. Do praktické dramaturgie vstupuje často merkantilní hledisko, kdy je obsahová odpovědnost nahrazena marketingovou úvahou, místo o tématu se uvažuje o cílové skupině a tvůrčí podmínky jsou nahrazeny (často neprofesionálně zvládnutými) technologickými postupy showbyznysu. Dramaturgie se také často stává jen jakýmsi „sestavováním“ pořadů či celých sezón, místo názorově a esteticky promyšlené kompozice celku se z různých příčin a pod různými

¹ Tanečník a choreograf Ondrej Šoth nastúpil 3.5. 2010 do funkcie generálneho riaditeľa SND. Novej voľbe predchádzala demisia vtedajšej riaditeľky Silvie Hroncovej. Tú podala po tom, ako jej šéfovia činohry a opery SND oujadrlili nedôveru.

nými tlaky uchyluje k estrádnímu sestavování domněle nejatraktivnějších „čísel“. Takovou dramaturgii často nemohou, ani nejsou schopni dělat školení dramaturgové, kteří mají pocit odpovědnosti k oboru, dramaturguje pak ledaskdo a lecjak.

2. Má podle Vás být dramaturg komplementární součástí divadelního souboru, nebo člověk „zvenku“?

Jaroslav Etlík: Pokud si dramaturgii vymežíme jako jednu z klíčových funkcí divadelního systému, jejíž specifčnost spočívá v tom, že koncepčně proniká do všech jeho složek, je odpověď jednoznačná. Dramaturgie nemůže stát nikdy mimo divadelní soubor. Dramaturg není literát působící v divadle. Je to divadelník. Stejně jako herec, režisér nebo scénograf.

Jana Kudláčková: Záleží na typu divadla. Tam, kde se daří uskutečňovat dlouhodobou uměleckou koncepci, bývá dramaturgie lodivodem divadla. Tam, kde se jedná o komerci, bývá otrokem u vesla. Někdo prostě musí veslovat, a je jedno, jestli je to člověk zevnitř nebo zvenku. Ale opravdová dramaturgie vždycky organicky vyrůstá z podhoubí souboru, je s ním pokrevně spřízněná. Tím nechci říci, že nemáme několik schopných agentů, kteří dokážou pro každé divadlo najít vhodnou hru.

Peter Pavlac: Naviažem na hore napísané. Obe spomínané formy v otázke môžu byť funkčné pre rôzne typy divadla (divadelnej prevádzky). V každom prípade som presvedčený, že repertoárové divadlo s ambíciou viacerých premiér ročne a s formulovaným programom (konceptom) dramaturga bezpodmienečne potrebuje, dokonca nie jedného (v závislosti od ambícií, potrieb a veľkosti souboru). Človekom „zvonka“ sa musí stávať v istých fázach skúšania aj interný dramaturg, je to napokon súčasť jeho práce, schopnosť stať sa na istý čas tým „zvonku“, avšak disponujúci sumou informácií človeka „zvnútra“ (know-how konkrétneho priestoru). Externý dramaturg je skôr

osoba kočujúca, bez ambícií a nárokov byť koncepčnou súčasťou divadla (je nezmysel od externého dramaturga žiadať koncepčnú dramaturgickú prácu pre konkrétny súbor).

Miroslav Plešák: Jsem hluboce přesvědčen, že právě v dnešní době, kdy je struktura divadelních souborů tak rozvolněná a kdy režiséry jsou namnoze jen externisté, může být právě dramaturgie zosobněná dramaturgem nositelem kontinuity a duchovním těžištěm tvorby.

Jan Vedral: V postdramatickém divadle, které se divadelními prostředky „mocensky“ vypořádává s pozůstatky osvíceneckého „textocentrismu“, je suspendována dramaturgova odpovědnost k autorovi, k napsanému slovu, k jeho podložené interpretaci. Z výkonného dramaturga se stává často alter ego režiséra, jeho asistent, psychoanalytik, masér a kdoví co ještě. Režisér si často nárokuje dramaturga jen sám pro sebe, práce s jiným režisérem je vnímána hůř než manželská nevěra. Z tohoto hlediska jsem dramaturgem promiskuitním, dokázal jsem dělat se čtyřicítkou režisérů a pomáhal jsem „na svět“ textům dobré třicítky autorů. V procesu tvorby už často dramaturg není tím, co Hořínek označuje jako „soustavný tvůrce dialogu“, ale spíše nástrojem soustavného sebeutvrzování režiséra a jeho sebevědomí. Tím značně klesá nejen schopnost dramaturga pracovat s živým autorem, ale i samotná potřeba takové práce. Jediným demiurgem postdramatického divadla je zpravidla režisér, ten si texty nejradši sám píše, dramaturgizuje, přepisuje, využívá autora jako scenáristy tam, kde není schopen náročnějšího slovesného vyjádření, v poslední době pak (i s ohledem na zmíněné merkatintilní estrádní hledisko) používá jako předloh své originální kreace filmových scénářů úspěšných kinohitů. Tyto procesy vedou k ubývání dramaturgů v divadlech, módnímu „outsorsování“ hostujících režisérů a dramaturgů, ať už to plundruje soubory jakkoli, k potlačení dramaturgie jako soustavné odpovědné činnosti a přesunu k jednorázové

projektové dramaturgii, dnes už častěji tzv. „eventů“, než inscenací.

To je ta horší stránka věci. Tou lepší stránkou věci je evidentně – tam, kde jde o tvorbu – větší přílnutí dramaturgie k samotné tvůrčí podstatě divadla, totiž ke schopnosti hledat vyjádření často neverbalizovatelných obsahů obraznými možnostmi divadelního chronotopu a prostřednictvím herectví jako něčeho, co „objektivně prezentuje“ jemné subjektivní významy. Dramaturgie se tak posouvá směrem k tomu, co pracovně označuji jako „postdramaturgie“, jde o kompozici a semantizaci primárně divadelního, sekundárně (také ještě) dramatického, často ale „nonverbálně“ či „mimotextově“ vyjádřeného obsahu.

3. Co zdůrazňujete studentům při výkladu funkce dramaturgie v současném divadle?

Jaroslav Etlík: Zdůrazňuji otevřenost vůči všem podobám současného divadla. V konečném důsledku však dramaturgická činnost musí vždy směřovat k potřebám konkrétního souboru – úplně přesně: toho souboru, jehož je dramaturg členem.

Jana Kudláčková: Doufám nečekáte, že vám prozradím návod, jak dobře učit dramaturgii. Jelikož jsme umělecká škola, je to svého druhu umění, neopakovatelné setkání individualit – studentů a kantora. Samozřejmě je musíme naučit profesionální minimum, ale myslet divadlem, mít nutkání oslovovat současníky současnými problémy, posedlost tvořit – to se prostě naučit nedá, to musí v člověku být, a my to můžeme pouze rozvíjet.

Peter Pavlac: Nevyučujem predmet “dramaturgia”, ale Analýza textu. Samozrejme, pri analýzach sa k funkcii dramaturgie často vraciame. Práve dramaturg je totiž analytik, oponent, detektív, je človek kritickej mysle. Mal by byť. Zároveň by mal byť dostatočne silnou protiváhou režisérskej živelnosti. Funkcia dramaturgie sa odvíja

od jej postavenia a váhy, ktorú jej prikladajú jednotlivé divadlá. Je teda premenlivá a závislá, takže mimoriadne dynamická a neuchopiteľná. Pri konkrétnej práci na konkrétnej inscenácii závislá od potrieb režiséra, pri koncepcnej práci na dlhodobej profilácii divadla závislá od potrieb inštitúcie. Akonáhle však dramaturg akceptuje túto závislosť ako princíp, dostáva sa do najvyššej formy nezávislosti a až vtedy môže začať aktívne pôsobiť pre dobro celku ako jej prirodzená súčasť. (pozn.: častokrát sa totiž v stretávam s tým, že mnohí mladí dramaturgovia sami seba vnímajú ako neúspešných režisérov a túto ambíciu si neskôr snažia nie celkom vhodne realizovať.)

Miroslav Plešák: Aby sloužili, ale neposluhovali.

Jan Vedral: Studenty se snažím vést k rozvoji jejich osobitého tvůrčího potenciálu a naznačit jim možnosti jeho k sobě samým i k oboru odpovědného využití. V této hedonistické době, která žije naplno současností, má téměř nulový vztah k minulosti a nezabývá se, díky neodkládané spotřebě, příliš budoucností, se je snažím přivést k poznání, že dramaturgie je „běh na dlouhé trati“, že tam, kde se stává člověku jeho údělem, s ní nemůže beztrestně obcovat jako s lapačem efemerid či úzce fachidiotsky. A trpělivě čekám, až opět nastane čas dramatu a doba jiného než intrasubjektivního, sebezpytujícího a sebeexhibujícího tématu, či showbyznysových estrád a jevištních bijáků vydávajících se nelegitimně za divadlo.

Prof. Jaroslav Etlík študoval dramaturgiu na pražskej DAMU, kde získal v roku 1999 docentúru a v roku 2008 profesúru. Od roku 1990 pôsobí ako dramaturg Studia Ypsilon v Prahe. Ako pedagóg dramaturgie a teórie divadla pôsobí od roku 1992 na DAMU, od roku 2006 aj na Katedre divadelní vedy FF UK. Je členom redakčných rád mnohých českých teatrologických periodík (Divadelní revue, Loutkář, v minulosti Disk, Divadelní noviny a Svět a divadlo). Venuje sa aj publikačnej činnosti.

Mgr. Jana Kudláčková na DAMU pôsobí ako pedagogička dramaturgie od roku 1992, v súčasnosti je na Katedre činoherného divadla aj zástupkyňou vedúceho katedry doc. Jana Buriana. Praktickej dramaturgii sa venuje od roku 1968, a to predovšetkým v Divadle J. K. Tyla v Plzni a v pražskom Národnom divadle.

Doc. Peter Pavlac dramaturgiu vyštudoval na bratislavskej VŠMU. Pôsobí ako dramatik a dramaturg. V rokoch 1999-2010 pracoval ako interný dramaturg v činohre Slovenského národného divadla. Pravidelne externe spolupracuje s ďalšími slovenskými a zahraničnými divadlami (Štátne divadlo Košice, nitrianske Divadlo A. Bagara, komárňanské Jókaiho divadlo alebo

budapeštianske divadlo Bárka). Doposiaľ napísal jednásť divadelných hier, z nich sedem už uviedli slovenské profesionálne divadlá (napr. hry Vernisáž v pasáži, Deus ex machina, Fun(e)brak s. r. o., Epizóda I, Moja mama mala brata).

Miroslav Plešák, prof. PhDr. študoval divadelnú vedu a češtinu na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne. Venuje sa publicistickej činnosti (Host do domu, Divadlo, Slovenské divadlo, Index aj.). V rokoch 1972-1989 pôsobil ako dramaturg Divadla pracujúcich v Gottwaldove (dnes Městské divadlo Zlín). V rokoch 1991-2003 dramaturgom činohry Národného divadla v Brně, 2003-2006 umeleckým šéfom Městského divadla ve Zlíne. Od akademického roku 1999/2000 je prorektorom JAMU pre študijné, pedagogické a umelecké činnosti.

Prof. Jan Vedral, Ph.D. odbor dramaturgia vyštudoval na pražskej DAMU. Pedagogicky pôsobí na Katedre činoherného divadla DAMU a na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Má za sebou bohaté skúsenosti ako dramaturg v mnohých českých divadlách, rozhlase a televízii, v súčasnosti pôsobí v Činoherním studiu v Ústí nad Labem. Venuje sa aj autorskej tvorbe a publikačnej činnosti.

Po studiu herectví (a ročným angažmá v oblastním divadle) a dramaturgie jsem se rozhodla pokračovat na katedře teorie a kritiky. Světe, div se, ano, baví mě studovat. Ohlasy hereckých kolegů a kamarádů na můj výběr byly

rozdílné, společné měly jen to, že byly negativní. Od „no, fuj“, přes „to si děláš pr...“, až po gesto mé kamarádky, která z prstů udělala kříž a ustoupila ode mě o jeden krok. Holt, kritik je v herecké společnosti nevíтанá osoba. A je jedno, že

máte třeba společnou šatnu. Kritiky, i když třeba jen laickými, jsme ale všichni. Proč tedy jediná vidím plus v tom, že si chci lépe „osvojit“ divadelní řeč, abych se mohla ke shlédnutým představením vyjádřit odborněji?
HB

RETRO (spektiva)

Jana Matyášová

RETRO. Kouzelné slovíčko, které bylo zpočátku dominantou módního průmyslu, avšak pomalu se stalo zaklínadlem pro současné umělce. RETRO muzikály, RETRO seriály, RETRO design, RETRO fotografie a samozřejmě už výše zmiňovaná RETRO móda. Rudé rtěnky, puntíkové šaty, šustákové komplety, Beatles, Joy Division, Andy Warhol – to je svět, který kolem šíří má generace. Což mě zákonitě přivedlo k otázkám: Proč ta móda návratů? Kde se v mladých lidech bere potřeba obracet se zpět? A co je tedy vlastně současné?

Pro začátek, v zájmu alespoň částečně erudovaného názoru na RETRO fenomén, jsem cítila potřebu ověřit si přesný výklad tohoto slova. Akademický slovník cizích slov A-Ž je v tomto ohledu stručný a jasný: „**Retro** je

obecné označení pro něco minulého, zaniklého, bývalého, může se jednat o označení pro cokoliv zpět v čase. Může se jednat jak o předponu k jinému slovu tak i o samostatné slovo.“ Bohužel jsem se z akademických kruhů víc o popularitě RETRA nedozvěděla, a tak nezbyvalo než se obrátit přímo ke zdroji – k mé vlastní generaci. Každý, kdo je alespoň trochu vzdělaný v otázkách vývoje umění, dobře ví, že umělecké proudy vznikaly převážně jako reakce na umění doby minulé. Ať už se jí inspirovaly, nebo šly programově proti ní. Inspirace však šla ruku v ruce s obohacováním předchozího, s novým pohledem na minulost. To, co se však děje dnes, není dle mého názoru ničím jiným než občas až sprostým kopírováním.

Z mnoha diskuzí o stavu současného umění a kultury vůbec, které dnes a denně probíhají mezi mými přáteli, většinou začínajícími umělci, vyplývá jediné: všechno dobré už bylo a co je teď, je prvoplánově špatné. A pocity? Nostalgie, stagnace. Vždyť proč se snažit o nového Romea a Julii, když lepšího než je ten Krejčův, stejně nikdo už neudělá? (Co na tom, že všichni známe pouze ten jeden dochovaný záznam, silně ovlivněný atmosférou způsobu, jakým byl natočený?) Vždyť my to máme vlastně těžké, tenkrát měli o čem mluvit, proti čemu bojovat. To se pak to „umění“ dělá raz dva. Možná když vytáhnu z babiččiny skříň ty nadýchané sukně, alespoň trochu z toho pocitu se do mě dostane.

Nemyslím si, že naše generace nemá co říct, stejně tak nechci shazovat nic, co vzniklo za doby, kdy naši rodiče ještě ani neměli tušení, že může existovat něco jako internet. A teď se dostávám paradoxně zpátky k onomu encyklopedickému heslu RETRO, a to hlavně k dvěma zásadním výrazům: *zaniklý* a *bývalý*. Tak proč se k tomu neustále vracet? Proč se ohlížet zpět do dob, které nikdo z nás ani nezažil? Troufám si říct, že současná fascinace RETREM je touha prožít dobu naplněnou pocitu, ať už pozitivními nebo negativními, každopádně ale pravými. Což může být i obranou, proti dnešní době, kdy pocity samy o sobě jsou už vlastně RETRO.

Mesto, kde sa do divadla chodí na divadlo

Táňa Brederová

Nespočetne prívlastkov, ktoré sa asociujú s Moskvou, by sa mohli zdať ako prázdne klišé na prilákanie turistov. Po osobnej skúsenosti ale hádam každý spontánne prehlási, že Moskva je mestom paradoxov, či že ju rozumom nie je možné pochopiť. Tolko absurdít a antagonizmov ako tu môžeme vskutku len ťažko hľadať v iných mestách. Chvilami má človek pocit, že sa prechádza po Beverly Hills, inokedy zase, že sa ocitol v krajine tretieho sveta. Nájdem tu bujnajúcu kultúru na najvyššej úrovni, ale aj do očí bijúci gýč. Na ulici stretne miliónárskych mafióv, ktorí veľmi radi predvádzajú svoje bohatstvo, a v metre žobrákov, ktorí všemožne skúšajú hrať na ľudské city. Komunistická obludná architektúra sa tu čnie popri nádherných pravoslávnych chrámoch. Západné reťazce rýchleho občerstvenia konkurujú starým stánkom s pirôžkami. V Moskve koexistuje všetko, čo si len človek dokáže predstaviť.

Sovietska paradigma stále prítomná

Jedným z bežných výjavov je tu luxusný výklad u Tiffanyho, ktorý vystavuje tie najkvalitnejšie a najdrahšie šperky popri plagátoch upozorňujúcim na sviatok národnej jednoty (dizajn plagátov k štátnym sviatkom sa za posledných 50 rokov veľmi nezmenil). Tento zvyk, ktorý u nás znie už iba ako dávna spomienka s humorným podtónom, nie je ničím výnimočným. Štátnych sviatkov je nespočetne mnoho, dokonca keď nejaký z nich vychádza na víkend, presunie sa na iný deň, aby ľudia mali svoje zaslúžené voľno navyše. V Rusku politická moc porúča dažďu a vetru, a môže takisto zatočiť aj s časom.

Počas príprav na oslavy tohto sviatku vyrástlo na Červenom námestí monumentálne pódium vyzdobené symbolmi komunistického režimu a podobizňami Lenina a Stalina, a to pred luxusným obchodným domom GUM, vybudovaným podľa západného komerčného vzoru. Ratio zdá sa tu naozaj zbytočné. Oslavy boli neobyčajne pompézne, bohaté a masové. Celý deň po meste chodili rodiny s deťmi, oblečenými v kostýmoch policajných strážnikov a vojenských dôstojníkov. Centrum sa už od rána sčasti uzavrelo, dopravu riadila polícia, a Červe-

né námestie bolo až do začiatku programu neprístupné. Obrovské davy ľudí sa ale prišlo aspoň z dialky pozrieť, čo sa pre nich pripravuje. V našich pomeroch by sa to dalo prirovnať ku koncertu Madonny. No táto mánia a davová psychóza vyrástla z podhubia národného povedomia a úcty k svojim dejinám.

Kultúrou posadnutí Rusi a divadelná mafia

Počas prechádzky centrom mesta narazíte často na veľmi početné skupiny ľudí, ktorých sa polícia snaží nejako zorganizovať a ukáznit. Na prvý pohľad tieto výjavy pripomínajú pouličné demonštrácie, no dojem klame. Tieto davy sa tvoria pred najznámejšími múzeami, galériami a divadlami. Neobyčajne silné kultúrne povedomie miestnych vyžaduje až policajnú asistenciu. Ľudia v treskúcej zime čakajú aj dve hodiny, kým sa na nich dostane rad. A to všetko bez slova, bez jediného vzdychu či nutkania čakanie vzdať.

Najznámejšie divadlá dokonca bojujú s mafiou. Často-krát už hodinu po zverejnení programu na celý mesiac nie je jediný lístok voľný. Špekulanti tak vyrábajú falošné lístky a pred divadlom ich ponúkajú za horentné sumy. Na stránkach niektorých divadiel dokonca nájdete upozornenie na túto „divadelnú mafiu“. Biznis im ale rozhodne nestojí, do Divadla na Taganke si mnohí tieto lístky pred divadlom opakovane kupujú a dúfajú, že raz narazia na niekoho, kto im predá originál.

V divadelnom hľadisku

Za samostatnú kapitolu stojí reflexia divadelného publika v Moskve. Návšteva divadiel tu je bežnou súčasťou každodenného života, a to aj napriek tomu, že dĺžka predstavení sa pohybuje priemerne okolo štyroch hodín. Po usadení diváci začínajú tleskať a od nedočkavosti vyzývať hercov, aby vystúpili na javisko. Potleskom častujú počas predstavenia aj každého herca, ktorý vystúpi na scénu, podobne oceňujú aj monológy a citovo vypäté dialógy. A keď majú zlý výhľad, stoja, aby im nič neuniklo. Počas celého štvorhodinového predstavenia.

Ruský divák má neobyčajný kultúrny rozhľad a povedomie. Predstava, že sa do divadla chodí na herecké hviezdy, v lepšom prípade na známe tituly, po návšteve Moskvy vyznieva viac ako absurdne. Tu sa do divadla chodí na divadlo. Pri nešťastných režijných nápadoch sa z hľadiska ozývajú simultánne pohoršené vzdychy, pri tých dobrých naopak na znak pochvaly diváci súhlasne kývajú hlavami. Počas prestávky sa vo foyeri utvárajú hlúčky ľudí, ktorí konfrontujú svoje názory a bohaté divadelné skúsenosti s daným predstavením. Komentujú réžiu, dramaturgickú prácu s textom, výtvarnú stránku inscenácie a iné. Nie je nezvyčajné vidieť v týchto kruhoch aj staršie deti a adolescentov. Rozumieť divadlu sa tu skrátka nosí, a nie len to. Divadlo nie je len módnou záležitosťou, ale aj vášňou a pýchou Moskovčanov.

Dostojevskij u Majakovského

Jedným z predstavení, ktoré som mala možnosť v tejto kultúrnej metropole vidieť, boli *Bratia Karamazovi* v Divadle Majakovského, v réžii Sergeja Arcibaševa. Jedno z vrcholných diel ruskej klasickej literatúry je akousi veľkou metaforou ruskej spoločnosti, apel na jej rozkladnú morálku. Dramatizácia románu, ktorý dodnes prináša aktuálne posolstvo, tak akcentuje hlavnú myšlienku dopadu straty hodnôt na spoločnosť.

Inscenácia nesie podtitul *Symfónia strasti*. A vskutku je komponovaná ako hudobný kus s dokonalým rytmom. Veľká časť inscenácie sa odohráva vo veľmi precitovaných monológoch postáv, predovšetkým labilného Dmitrija, na ktorého padne obvinenie z vraždy otca. Tvorcovia im do úst vložili mnohé repliky, ktoré zovšeobecňujú myšlienky predlohy a aplikujú ich na súčasnú ruskú spoločnosť. V situáciách veľmi vypätých vnútorných bojov postáv ich rečový prejav graduje až k akejsi hudobnosti, pripomínajúcej dramatické a úderné spevácke prednesy Vysockého či Okudžavy. Rytmus monológov a ich dramatické napätie znásobuje aj veľmi organicky použitý zbor. Ten tu funguje ako hlas ľudu, pozostáva z postáv miestnych plebejcov. Tí monológom naslúchajú, dávajú naja-

vo svoje názory a emócie, čím vstupujú do nepriameho stretu s danou postavou. Sú akýmsi živlom v opozícii k intímny a sebaspytujúcim monológom, dej sprevádzajú aj prostredníctvom ľudových piesní a tancov.

V inscenácii je veľmi výrazne prítomný aj ruský zmysel pre tragikomiku a mystiku. „Bulgakovovský“ poňatá postava Čerta, v slušivom obleku a s cylindrom, tu naozaj pôsobí ako vystrihnutá z Majstra a Margaréty. Komicky a s nadhľadom komentuje dej, no jeho slová sa nedajú brať na ľahkú váhu. Svojou priamočiarosťou a adresnosťou sa dostáva postavám pod kožu a uvádza ich do nepríjemných situácií kritickej sebareflexie. Pri súdení Dmitrija je tu pandantom k sudcovi, popri línii právne-zákonného rozmeru zločinu nastavuje všetkým postavám zrkadlo z morálneho hľadiska.

Čechov žil, žije a bude žiť!

Nekonečné spory o to, či sú Čechovove hry komédie alebo tragédie, ma priviedli do Vachtangovovho divadla na *Čajku* v réžii Pavla Safonova. Bulletin k inscenácii je v tomto ohľade nekompromisný a pozýva nás na komédiu. Celkový dojem ale pre mňa nebol tak jednoznačný. Pomer tragických a komických momentov je zhruba rovnaký ako v čechovovských inscenáciách u nás. Vizúálna stránka tiež na prvý pohľad pripomína Čechova, na akého sme zvyknutí, respektíve ktorý nás neprekvapí – čierne a biele kostýmy, minimálna scénografia a prenesenie režijných akcentov takmer výhradne na herecký súbor. Napriek tomu všetkému inscenácia pre mňa pôsobila diametrálne odlišne. Ten rozdiel tkvie niekde inde, a to v precíznejšej dramaturgii.

Čechovove hry sú jednoznačne mnohovrstevnaté. V prvom pláne sledujeme banálne salónne rozhovory, pod ich povrchom nachádzame bohaté vnútorné tragédie postáv. Inscenácia *Čajky* vo Vachtangovovom divadle bola navyše takpovediac „celá naopak“. Scény, ktoré ponúkajú komediálny potenciál, boli prevedené v tragikom tóne, a naopak, scény smerujúce ku tragike režisér odľahčil komediálnosťou. Takáto práca s textom zdá sa

mi v tomto prípade omnoho precíznejšia, inscenácia tak ťaží z omnoho hlbších nuáns a otvára širšie spektrum psychologických motivácií.

Mnohé repliky, ktoré sú v emocionálne vyhrotených pasážach textu smerované ku konkrétnej postave, herci prednášajú akoby stranou, do publika. Tým sa z dramatickej priamej konfrontácie postáv stáva konštatovanie „pre seba“, tak typické pre komédie, a teda určujúce komediálny ráz výstupu. Často sa hovorí o tom, že hysterické vzdychy a sebaľútosť postáv písal Čechov s nadhľadom, no pri snahách tento nadhľad do inscenácie nejako vniesť, sa častokrát hysterická tragédia mení len v hysterickú komédiu. Jeden aj druhý extrém ale ide proti tlmovým dôrazom textu, môže veľmi ľahko narušiť jeho krehký, no o to údernejší dramatický potenciál. Práve repliky stranou sú veľmi jednoduchým a nerušivým spôsobom, ako akcentovať salónnu humornosť hry bez do oči bijúceho křču.

Naopak, komédia sa mení v tragédiu napríklad vo výstupe Nininho prednesu Treplevovho patetického textu. Mnohé interpretácie ťazia z tejto pasáže čo najviac komediálnosti, do výstupu vnášajú čo najviac gýču, herečky predstavujúce Ninu sa hystericky zmietajú v trápnej póze naivnej a prepiatej herečky. Pavel Safonov tu zvolil ale omnoho miernejší tón. Text sa tlmene ozýva z reproduktorov, herečka len veľmi jemnými a elegantnými pohybmi v červenom svetle vytvára mystickú atmosféru. Je to gýč, ale nie tak okázalý, mnohí by dokonca dokázali prisúdiť výstupu aj určité kvality. Postavy Niny a Trepleva tak dostali omnoho dôstojnejšie vyznenie, výstup je vnímaný skôr ako neúspešný pokus začínajúcich umelcov s veľkými ideálmi. Nový rozmer tak dostávajú aj postavy divákov výstupu, pretože ich nepriatie je v tomto prípade erudovaný názor kultúrnych a vzdelaných ľudí, ktorý tento gýč dokážu odhaliť. Tak sa prehĺbuje aj motív vzťahu Trepleva so svojou matkou. Arkadina by mala byť oporou svojmu synovi o to viac, že jeho práca istý potenciál má. Napriek tomu sa mu otočí chrbtom a pred všetkými ho strápní, akoby jeho prácu pomeriavala s na-

jväčšími umelcami. Potlačenie jej materskej lásky v prospech svojho neotrasiteľného postavenia a imidžu tak prerastá do omnoho obľudnejších rozmerov.

Postava Máši je často interpretovaná ako jedna z najtragickjších v *Čajke*. Lenže fakt, že nosí čierne šaty kvôli nešťastnej láske, svedčí skôr o jej emocionálnej nezrelosti, než o skutočnej tragédii. Safonov ju predstavil ako mladé a naivné dievča, ktoré len potrebuje pútať pozornosť. Jej láska nie je skutočná, prejavuje sa len tým, že sa ostentatívne vrhá pred všetkými do náručia Treplevovi a nechce ho pustiť. Inak v zásade zostáva chladná, a skôr ako nešťastná, je unudená a zakomplexovaná.

Vo výpočte postáv, ktoré tu boli interpretované tak trochu „naopak“, by som mohla pokračovať ďalej, no dej inscenácie bol koncentrovaný prevažne v milostnom trojuholníku Treplev, Nina a Máša. Tým zároveň nadväzujem na predstavu, že Čechovove hry sa nedajú zoškrtať. Dajú, ale divákovi to potom môže byť ľúto. V konečnom dôsledku ale pre mňa zásadným zistením zostáva fakt, že text *Čajky* ponúka neobyčajné množstvo nuáns, ktoré sa dajú odhaliť len neustálymi otázkami a intenzívnym dialógom s textom. Pri hľadaní interpretácií postáv nestačí vychádzať z všeobecných vzorcov, ktoré tu môžu byť naopak na príťaž. V prvom rade je nutné sa oprostíť od predsudkov rozumu a vychádzať z faktu, že máme pred sebou tak výsostne ruské dielo. A že nie je kliše, že Rusko je výsostne iracionálna krajina. A práve len skrz iracionálne môžeme dospieť k skutočne hlbkej emócii, pretože len emócia, ktorá nemusí prejsť „skúškou správnosti“ v hlave, je namierená presne.

Setkání s režisérem Davidem Radokem

Tereza Šefrnoová

Intenzivní pětidenní workshop s Davidem Radokem byl určen přednostně pro druhý ročník katedry činohry. Odehrával se formou kolokvia, kdy jsme měli možnost režiséra s jeho zkušenostmi a reflexemi okamžitě konfrontovat. Forma otevřeného dialogu se ukázala velmi cennou, neboť Radok přednášel i odpovídal na otázky velice upřímně a otevřeně. Témata byla zvolena od nejširších okruhů: kultura, umění, umělecký styl, divadlo – až po úzce specifické diskursy: režie, interpretace, prostor, práce s hercem, status či opera (zmiňovaný výčet není vyčerpávající, neboť každé téma v sobě zahrnovalo podkapitoly).

Kultura, umění, divadlo a umělecký styl

Pro Radoka je kultura „bytočně lidská reflexe vlastního bytí a jeho interakce s druhými“. Tato definice zdá se mi velmi trefná. Zajisté by proti ní nic nenamítali ani sociologové či antropologové, neboť jde o vymezení natolik široké, že se v ní odráží veškeré aktivní lidské bytí.

Co je to umění? Na tuhle otázku Radok odpovídá tezí, která i nedivadelníkovi dává nahlédnout do toho, oč v uměleckém snažení Radokovi jde. Umění je pro něj totiž „přenos skutečnosti života do umělecké skutečnosti“. ¹ Uvedme ještě na okraj, abychom předešli spekulacím, že pojem skutečnost z filosofického hlediska v sobě zahrnuje také pravdivost, či chcete-li pravdu.

Dalším z nadnesených témat bylo uchopení toho, co je divadlo. Radok citoval Jana Grossmana ², jehož Texty o divadle doporučuje, neboť jde o velmi pozoruhodné a nejen pro divadelníka inspirativní úvahy. „Divadlo je útvar eklektický, trvale si vypůjčuje z oblastí a žánrů, které v daném okamžiku shrnují nejvíc zkušeností a nejcitlivěji souzní s inteligencí a senzibilitou své doby.“ Divadlo je podle Radoka vlastně „nejšpinavější formou umění“, protože kombinuje mnoho rozličných složek. U uměleckého stylu chtěl, abychom si uvědomili, že je to především způsob myšlení, a proto se nedá cele napodobit. „Snahou o napodobování naopak ztratí svou původní myšlenku.“

Jednoduchost versus zjednodušenina

„Jednoduchost je esencí skutečnosti.“ Podstatou. Oproti tomu stojí „zjednodušenina, která je karikaturou skutečnosti“. Zjednodušeninu jako iluzi pravdy, nám nabízejí nepravdivé či nepravděpodobné televizní seriály.

Je třeba neustále hledat „esenci pravdivosti“, podstatu, s níž se pak dá pracovat. Jde o to umět hledat a najít v životě pravdu a převést ji do umělecké skutečnosti. Jedině tak může umělec mluvit pravdivě k druhým. „Pokusit se odhalit pravdu je základ tvorby.“

¹ Více viz *Jednoduchost versus zjednodušenina*

² Grossman, Jan. *Texty o divadle*. Praha. Pražská scéna. (2000) ISBN: 80-86102-12-2

S takovým snažením pak nutně souvisí téma. Každý člověk má svá osobní témata. Někdo jich má mnoho a dokáže s nimi pracovat, a dát tak svému výkonu svébytnou hloubku, jiný neustále točí jedno jediné téma dokola. Což nemusí být špatně, pokud je jeho téma dostatečně silné. Abychom si dokázali představit jasněji, co to téma je, uvedl nám režisér svůj vlastní příklad: jedním z mnoha silných témat je pro něj emigrace. Takové téma ve srovnání s kontextem Radokova života naznačuje jistý střet, tření, které se v různých podobách vrací a dává svému umělci náboj.

Status a cíleně podivné herectví

Status nám režisér David Radok představil prostřednictvím reflexe některých bodů z knihy Keitha Johnstona.³ O statusu můžeme přemýšlet ve dvojitým smyslu. Jeden je spojený s chováním lidí mezi sebou (interakcí), druhý patří prostoru. Status interakce odlišujeme od dominantního k podřízenému. Jde tedy o postavení osoby vůči druhému, skupině či prostoru. „Většinou, když něco v komedii nefunguje, je to záležitost špatně rozdaných statusů. Divák to takto nepostihne, jen ví, že je tam něco špatně.“

Jak se pracuje se statusem vůči prostoru, nám Radok ukázal na příkladu Krále Leara. Přejde-li na jeviště herec, který právě hraje krále Leara, a nemá vysoký status vůči prostoru, pak divák nepozná, kdo to je a co hraje.

V aranžmá tedy nejde o to utvářet líbivé a efektní obrazy, ale o přesné nastavení těchto statusů. Tomuto, ale i každému jednotlivému jednání, musí předcházet myšlenka. „Jediné co diváka zajímá, je myšlenka. Na ostatní kašle. Myšlenka je motorem.“ Vlastní práce s myšlenkou ale není jednoduchá a často ani cele vyčerpávající, protože „tak jako nelze nakreslit strom, nejde ani myšlenku zachytit cele. Je třeba si vybrat některé body a na nich to pak vystavět. To platí i v herectví. Je jedno, co děláme,

ale nejprve musí být myšlenka a pak pravdivé jednání.“ „Cíleně podivné herectví“ nemusí zcela souviset se statusem. Je dáno podle Radoka tím, že herec nemá dostatečnou vládu nad svým tělem. Je omezován a není svobodný. Herec musí mít vládu nad tělem, protože naše tělo dokáže lhát mnohem chytřeji a neomaleněji, než jazyk. Pokud ho neovládáme v maximální možné míře, prozradí nás.

Střela do vlastních řad

Kritikům vytýká častou neschopnost nalezení a pojmenování problémů inscenace. Většinou četl jen obšírné vykládání o něčem, co s problémem samotným nesouvisí. Jde o popisování vnějších prvků, a nikoliv o uchopení podstaty. Rovněž vysledoval napříč jednotlivými státy u některých kritiků nedostatečnou pojmovou vybavenost. Uvedl příklad, kdy kritici napsali, že inscenace je či naopak není tradiční. „Něco jako tradiční inscenace neexistuje! Je to blbost.“ Stejně tak se pohoršuje nad označením moderní zpracování, „protože moderní je to přece vždycky“.

V závěru nám několikrát zopakoval, ať si vážíme možnosti, že si můžeme svobodně zkoušet, protože jsme na škole. V jakémsi akváriu, kde je téměř všechno možné. Navíc ještě obklopeni profesionály z oboru, z nichž někteří, jako například profesor Jaroslav Vostrý, jsou schopni jak erudované teoretické reflexe, tak i přesně mířených připomínek k našim školním snahám. Tuto možnost Radok nikdy neměl.

Workshop s režisérem Davidem Radokem probíhal na DAMU ve dnech 27. 9. - 1. 10. 2010.

³ Johnstone, Keith . *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York: Theatre Arts Books. (1979) ISBN: 0-87830-117-8





„Trpělivým je třeba velké trpělivosti“ (Dudek)

Paolína Pacáková

Ptačí sněm Jean-Claude Carrièra vychází z básní súfiského mystika Farrid ud Din Attára. „Súfismus“ znamená cestu či stezku, která se dá chápat jako cesta duše k Bohu. Dle súfiské literatury lze dosáhnout cílené jednoty pomocí prostředníka mezi žákem a Bohem. Text vznikl pro inscenaci Petera Brooka.

Inscenační úprava Šimona Spišáka a Vítka Neznala zachycuje cestu ptáků vedených Dudkem za jejich králem – Simorgem. Dudek nejprve předstoupí před ptačí sněm a vybízí ostatní, aby se vydali na cestu. Ptáci se bojí, Sokol třeba namítá, že už svého krále má. Dudek se však

nenechá odradit, a aby ptáky přesvědčil, že *králem není uždy ten, kdo o sobě říká, že je král*, vypráví příběhy. Slepice a Kačer cestu ihned odmítají, Andulka nechce opustit svou klec, Vrabec se obává vlastní slabosti. Když se konečně povede Dudkovi ptáky přesvědčit, aby vyrazili, dotkne se jejich srdíček Slavíčí zpěv a znovu je zastaví. Nakonec však Dudek uspěje, přesvědčí Holubici, Sokola, Vrabce, Andulku, Slavíka i Exotického ptáka, aby společně s ním vyrazili. Ptáci v průběhu putování opakovaně svádí boj s pokušením vrátit se zpět, nebo alespoň nepostupovat dál. Při prvním zastavení vzdává cestu Exotický pták. Ptáci překonají poušť, a překročí šest údolí, kdy každé jim přináší nové obavy, ale také poznání sebe sama. Při cestě údolními Andulka zemře, Vrabec ztrácí víru ve smysl své existence. Když překonají údolí, Dudek všem prozradí, že tato část putování byla jen snem, vizí jejich myslí, a musí pokračovat dál. Konečně ptáci dojdou až k Simorgovi, a Komoří (či spíš Anděl) je nechce pustit dál. Ptáci jsou staří, jejich tělčka potrhaná, nedají se odradit, až se setkávají se Simorgem, který je vlastně jejich součástí, a ptáci naopak jeho. Ptáci překonali tolik zkoušek, aby se setkali sami se sebou! Nakonec se v něm rozplynou, a *stín tak splyne se sluncem*. Na scéně zůstává jen Dudek a Holubice. Ti dva nejdou dál, a jejich příběh končí prvním políbením. Tahle základní linie je ale propletena dalšími příběhy – ptáci se při svých putováních potkávají s různými postavami. Muž na oslu promlouvá o smrti a pomíjivosti, když chce Vrabec spáchat sebevraždu. Netopýr celé noci hledá Slunce. Pan baklažán hledá odpověď na svou otázku, namísto toho se však jen stará o svůj vous. Potkávají Rozhněvaného dědka, který viděl umírat fénixe, Muže který hledá, a tři Motýly, jež jim vypráví o své touze splynout se svíci. Některé příběhy jen poukazují na bláhové lidské jednání, jiné přinášejí moudrost a poznání, a doplňují či ilustrují tu část příběhu, kterou zrovna ptáci prochází. Ptačí sněm je krásný text. Nese svou moudrost, odráží hledání a poznávání, zároveň nabízí velký prostor bujně fantazii. Ptačí říše přináší nepřeberné možnosti práce

s charakterovým a vizuálním vyjádřením ptáků, nebo s jejich typologií. Metafora cesty pak možnost přechodu do dalších světů a neprobádaných koutů lidské duše. Za to ale platí autorský tým velkou daň. Musí se vypořádat s vyprávěním, které není založené na dialogu, ale rozsáhlých monolozích a příbězích. A ač měli autoři velké ambice překonat tuto překážku, nepovedlo se jim převést je do celku, který by k divákovi výrazněji promlouval. Scénografie Karla Czecha byla účelná. Poskytovala hercům dostatečnou oporu v prostoru i rolích a zároveň umožňovala mé vlastní fantazii pracovat na plné obrátky. Scéně dominovalo klasické lešení z kovových trubek. To vytvářelo tři patra, na kterých se ptáci mohli volně usazovat v prostoru směrem do výšky. Celek sloužil jako sloup elektrického vedení, od kterého byly pod stropem natažené dráty do všech stran. Takový ten malebný obrázek, na který prostě patří ptačí hejno. Metaforu cesty zprostředkovával oranžový maluch (polský fiátek 126), kterého herci tlačili v kruhu okolo lešení. Samotný interiér auta vytvářel další scénický prostor. Ptáci měli podobné kostýmy s drobnými obměnami – punčochy, bílé náčelníky a přes ně bílé ptačí peří (kostým z proužků bílého igelitu). Kostým umožňoval ptákům hru: čepýřit se, či schovat si při spánku hlavičku pod křídlo, navíc jak se pod lešením hromadila utržená pírká (jednotlivé proužky bílého plastu), pódium získávalo vzhled dna ptačí klece, což možná nezáměrně, ale půvabně doplňovalo atmosféru. Další rekvizitou byl jen klavír a na něm vycpaný dudek, údajně nejmoudřejší z ptáků. Odlišnými ptáky byli Kačer, co měl potápěčské ploutve, Sokol s leteckou čepicí a koženými návleky na nohách, Andulka s květovanými punčochami, Slavík s červenými a Holubice s bílými.

Bylo patrné, že inscenace chce předat divákovi filosofické myšlenky textu a odlehčit je komickým žánrem. Pobavit obecnostu dobrými či lacinými šprýmy. Ty se někdy v situacích vytrácely, mnohdy ale vynikly nad vlastním textem a dějovou linií. Nicméně herci nehráli. Ptáci nežili. Filosofie a hloubka textu zůstaly skryté v prázdných

replikách. O práci s intonací nelze mluvit. O úspěšném hereckém odlišení jednotlivých ptáků také ne, ač jejich drobná typologie byla patrná: Vrabec bojácný, Slavík jí-mavý, Exotický pták nadutý. Sokol Lukáše Bouzka nad ostatními vyčníval svým uceleným hereckým projevem. Charakter odvážného, silného, i když trochu vznětlivého ptáka propůjčoval život i jeho replikám. Jeden pták však nemohl zachránit celé hejno. Na jevišti se toho nedělo málo, a nelze vůbec říci, že by herci měli nedostatek podnětů, které mohli využít k rozehrání situací. Jejich výkony však postrádaly energii, mizanscény byly prázdné, a tak se v průběhu ztratilo i tempo dobře promyšlené inscenace. Herci zprostředkovali divákům délku a náročnost celé cesty, mezi jednotlivými obrazy nicméně vznikaly předlouhé prostoje. Dudek pravidelně vstupoval do role vypravěče, v závěru tuto úlohu převzala Holubice, aby příběh ukončila. Jenže: oba herci postrádali nadhled nad postavou a jejich řeč se prakticky vůbec neodlišovala od výstupů v rámci svých postav.

Ptačí sněm je po inscenaci *Ubu Antikrist* druhou absolutně inscenací čtvrtého ročníku katedry alternativního a loutkového divadla DAMU. A trvám na tom, že může být skvělou inscenací, pokud všichni ptáci (ale i ostatní postavy) začnou zpívat naplno.

Psáno z premiéry 16. 11. 2010

Jean-Claude Carrière: Ptačí sněm

Režie: Šimon Spišák

Překlad: Marek Matějka

Dramaturgie: Vít Neznal

Scénografie: Karel Czech

Hudební spolupráce: Vratislav Šrámek

Hrají: Vít Rohr, Marie Švestková, Lukáš Bouzek,

Jiří Konvalinka, Ondřej Beseda, Anna Čonková,

Adriana Máčíková, Mariana Večeríková,

Jan Pavel Vejražka, Markéta Doořáková, Michal Hába

Produkce: Eva Suková, Ondřej Kašpárek,

Barbora Mitrová, Hanuš Jordan

Ach ten muzikál, ach ty prachy, ach ti diváci...

Marko Milanovič

Čím dál častěji po návštěvě muzikálových představení opouštím divadlo s trpkostí a s rozpaky.

Příčiny, které vyvolávají tento nelibý pocit, jsou hned dvě. První je na straně produkcí a spočívá v podceňování diváků a bulvarizaci. A ta druhá je v „laxnosti“ návštěvníků. Jejich reakce na zhlédnuté představení často připomíná Andersenovu pohádku *Císařovy nové šaty*, kde i za evidentně špatné výkony obecenstvo odměňuje umělce potleskem, občas i vestoje. A tak si kladu možná banální otázku: Je to v nízkém citu pro umění, nebo divák postrádá odvahu protestovat proti nezdařeným představením a takto si vyžádat od produkčních a tvůrců větší kvalitu?

Je celkem pochopitelné, že produkční divadel mají zájem naplnit kasu a usilovat o co nejvíce repríz, ale nemělo by se zapomínat na to, že i v „konzumních“ divadlech je třeba klást důraz na uměleckou úroveň díla. Místo toho se v mnoha případech hraje na notu, která má vždy u diváka úspěch. Nasazují se buď „celebrity“ zvukných jmen, které vždy přitáhnou obecenstvo, anebo se do repertoáru uvádějí adaptace slavných filmů nebo románů. Pak se můžeme setkat s neobratným zpracováním zvoleného námětu, kdy hra postrádá základní dramatickou situaci, dokonce jakoukoliv zápletku (*Baron Prášil*, uveden na jevišti divadla Hybernia v režii Filipa Renče), anebo s nevyrovnaností v kvalitě pěveckých a hereckých výkonů (celá řada muzikálů).

Herci, po kterých diváci touží a kteří mají nesporné, například činoherní, kvality, často nesplňují požadavky, kterým by měl vyhovovat muzikálový herec. Jeden z těch předpokladů je především zpěv. Se špatným zpěvem jsem se často setkal v pražských muzikálech, přičemž pěvecké problémy se pohybovaly od nesprávné intonace přes nedostatek výrazu až k nezvládnutí základní pěvecké techniky. Prvním kvalitativním požadavkem, který je na herce-zpěváka kladen při zpívání, je správná intonace, tedy „správně zazpívaná (zahraná) výška tónu a vzdálenosti (intervaly) mezi jednotlivými tóny.“¹

¹ Vitoová, E. *50 slavných oper. Praha, Albatros, 2005.*

Například v inscenaci *Hello, Dolly!* uvedené ve Švandově divadle v režii Ondřeje Sokola, kterou jsem měl příležitost vidět 25. 8. 2010, s intonací bojovala celá řada herců. Mezi nimi s největšími překážkami „vynikali“ např. Kryštof Hádek (Kornelius Hackel) nebo Monika Fingerová (Irena Molloyová). Přestože mnoho herců nemá pro zmíněnou činnost cit a chybí jim i rytmus, daným písňovým čísly by se měl dát alespoň herecky výraz, který vytvoří emocemi zabarvenou interpretaci. Zní to, možná, jako notoricky známá věc, ale zřejmě se na ni zapomíná. V muzikálu *Hello, Dolly!* byl zpěv zmíněných herců natolik děsivý, že postrádal jakýkoliv tvar. Navíc jsem postřehl řadu intonačních nedostatků. Jejich výkony doslova fackovaly kaž-

dého, komu „shora“ byla daná špetka hudebního sluchu. Smutnou a zároveň trapnou záležitostí je skutečnost, že režisér a případně dirigent jsou ochotni se podepsat pod dílem, které oplývá hrubými nedostatky, a tudíž vrhat na svou profesionalitu stín pochybnosti. Za tohoto stavu věcí, kde u diváků vkus a kritičnost klesají, tvůrci ztrácejí i onu druhou, neméně cennou vlastnost, a sice sebekritiku. Když už nevidí, že zhýčkanost úspěchy u publika představuje dvousečný meč, který hrozí poškodit jejich umělecký vývoj, měli by se zamyslet nad muzikály, kterým svým počínáním dělají medvědí službu do budoucna.

*Ďakujeme výstave Dekadence Now!
Nemusíme sa obťažovať návštevou
a vieme o nej všetko a súčasne je to*

*zdroj inšpirácie. Stačí nazývať sa
„dekadentným“ a o záujem máme
postarané. Teším sa, keď sa začne*

*divadelná kritika považovať za deka-
dentné, nielen za umenie. EK*

Od sexuálního happeningu k teoretické koncepti

Tereza Šefrnová

Richard Schechner je čtenářům znám nejčastěji jako autor divadelně-antropologických statí. Starší diváci mají možná ještě v živé paměti obrovskou událost, výzvu Americkému kulturnímu světu, kterou se stala jeho inscenace *Dionysus in 69*.¹ Od roku 1967 vyučuje Schechner na Univerzitě v New Yorku, ale ani zde se nevzdává praxe.² Nastoupil jako pedagog dějin a teorie divadla. Posléze ale založil a prosadil nový obor performance studies, v němž se spojují jeho dosavadní poznatky z antropologie a divadelní praxe. Akademici autorovi vyčítali absenci metodologie. Přesto se ale obor uchytil a stal se dokonce natolik životaschopným, že mutuje do mnoha podob, které již s původní myšlenkou nemají mnoho společného. V úvodu o něm Aleksandra Jovičević píše velmi trefnou poznámku: „Pokračuje v tradici významných divadelních pedagogů a tvůrců od Stanislavského přes Brechta až ke Grotowskému, přesáhl Schechner své předchůdce a vytvořil novou disciplínu (...).“³

Loni na podzim se nám dostala díky slovenskému překladu do rukou reprezentativní ukázka jeho práce, text *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Na překladu se podílel kolektiv autorek Zuzana Vajdičková, Veronika Kolejáková a Vladislava Fekete (která přeložila úvodní slovo ze srbštiny). Předmluvy s výstižným názvem *Poslední metafyzický dandy*, jak ho označoval už v šedesátých letech Slobodan Selenića, se zhostila Alexandra Jovičević.

Vydání obsahuje soubor dvanácti základních Schechnerových statí k teorii performance. Vznikaly v letech 1966–2008. Základem Schechnerovy teorie, pokud se to tak vůbec dá říci, je představa o širokém pojetí termínu performance, a tudíž toho, co všechno performancí je. Zavádí pojem, který se má vymezovat vůči starým divadelním omezením, performativní kontinuum. Pod performativním kontinuem je možné představit si veškerá vystoupení, včetně rituálu, sportu, her, oficiálních ceremoniálů, či „videoumenia“.

Stat' nazvaná *Drama, scénář, divadlo a performance* z roku 1973, která ukazuje multikulturní provázanost sledovaných jevů, vyvolává dodnes reakce.⁴ Přičemž je třeba upřesnit, že mluví-li se zde o scénářích v antropologickém kontextu, nejde o zapsané texty, ale má se tím na mysli něco „co existuje před daným ztvárněním a co přetrvává mezi jednotlivými ztvárněními.“⁵

Část zabývající se etologií a divadlem s podtitulem *Kontinuita mezi performancemi zvířat a lidí* ukazuje teoretickou cestu, kterou je možné se vydat. Text však byl napsán v roce 1977 a závěry, které vycházejí z ještě dřívějších materiálů, jsou dnes vzhledem k novým etologickým poznatkům veskrze banální. Zdůrazňované spojení účelnosti a zábavnosti je ovšem stále potvrzované u sledovaných skupin primátů, zvláště pak jeho popis zvrácení se konfliktní situace v zábavu: „Nahromadění napětí nevede k boji, ale k předvádění se. Možná roztržka se mění v zábavu. Tento výsledek velmi připomíná divadelní performance lidí. I tady je násilí přítomné v tématech a gestech, ale proces zdivadelnění ho činí méně škodlivým, než kdyby se skutečně projevilo. Výsledná performance je zábavná.“⁶

Kolekci uzavírá příspěvek *Vějíř a síť* (1977), který poukazuje na dvacetipětiletou teoreticko-praktickou práci, jež je tak různorodá, že její kapitoly vytvořily vějíř. V závěru autor opakuje, že performance je pojem, který zahrnuje široké spektrum jevů: „Divadlo je jen jedním bodem v kontinuu, které sahá od ritualizací u živočichů přes performance každodenního života – pozdravy, projevy emocí, rodinné výjevy, pracovní role a podobně po hru, sport, divadlo, tanec, obřady, rituály a performance velkých rozměrů.“⁷

Většina těchto statí je již z hlediska teoretického konkurenčního boje myšlenek poněkud zastaralá. Cennost překladu tohoto díla je ale zřejmá, neboť zde byl položen první výkop a mnohdy i základ k celkové koncepci nového oboru, který vzniká kdesi uprostřed těchto textů. Další nespornou předností tohoto díla je, že jde o teoretické poznatky praktika, režiséra a zakladatele The Performance Group, zkrátka člověka, který „neustále provokoval a zpochybňoval nejen Ameriku a amerikanismus, ale i celou západní kulturu a evropocentrické studování a výzkum kultury.“⁸

¹ Mladším divákům jsou zachovány ukázky z této legendární inscenace na youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=0u7LOe9fW9o>.

² O více než názorném příkladu praktických zkoušení se studenty se můžeme dočíst zde: <http://www.news.cornell.edu/chronicle/02/1.31.02/Schechner.html>.

³ Veškeré citace z knihy a výše jmenované názvy kapitol a podkapitol převádím ze slovenského překladu do češtiny.

⁴ Jednu z mnohých můžeme sledovat zde: <http://writinghood.com/literature/national/drama-script-theater-performance/>.

⁵ Schechner, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Překlad: Vajdičková, Zuzana a Kolejáková, Veronika. Divadelní ústav Bratislava. 2009, str. 63

⁶ Schechner, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Překlad: Vajdičková, Zuzana a Kolejáková, Veronika. Divadelní ústav Bratislava. 2009, str. 227

⁷ Schechner, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Překlad: Vajdičková, Zuzana a Kolejáková, Veronika. Divadelní ústav Bratislava. 2009, str. 318

⁸ Z úvodního slova *Poslední metafyzický dandy*. Jovičević, Alexandra. Ze srbského originálu přeložila Vladislava Fekete. Schechner, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Divadelní ústav Bratislava. 2009, str. 10

DEADALOS

aneb

Podivuhodný

let

Ondřej Šulc

*Věnováno bratrům Wrightovým, Otto Lilienthalovi
a Charlesu Nungesserovi s Françoisem Colim*

Osoby:

Daidalos

největší umělec všech dob
jenž kromě kružidla a pily
i stroj létací vymyslel

Ikaros

syn velkého Daidala,
který první od země nohy odlepil,
aby jako pták letěl

Tálos

synovec a učeň velkého Daidala,
který se před smrtí v čejku proměnil

Žena

snad chór,
snad jen bohyně,
není sborem moudrých starců,
je ženou, která vidí

JEDNÁNÍ PRVÉ

PRVNÍ OBRAZ

(hlas čejky)

DRUHÝ OBRAZ

U Daidala

Daidalos a Tálós *sedí u číše vína, Daidalos už má něco upito.*

Daidalos: ...a tak jsem mu místo ruky vytesal hada. Jako živého, vždyť mě znáš, jak to umím.

Tálós: Víím i já umím téměř takového.

Daidalos: Ale, no tak, synovče, synu. Co že tě stále obeštírají chmury. Ptáky umíš vyobrazit mnohem lépe než já.

Tálós: Jste příliš hodný, strýče.

Daidalos: Ale no tak.

Tálós: Mnohdy přemýšlím, jaké to asi bude, až opustím Vás a Vaši školu a budu muset hledat vlastní místo ve světě. Tak si někdy říkám, jestli to, že jsem studoval u Vás, nebude mít na mou kariéru spíše negativní vliv.

Daidalos: Ale co to mluvíš!

Tálós: Nechte mě prosím domluvit, strýče. Chtě nechtě, jste mi ke vzdělání přidal i prokletí Vašeho jména, ze kterého se těžko můžu vymanit a které nemohu překonat.

Daidalos: Kdybys nemluvil. Mnozí už o tobě přece přemýšlejí jako o talentovanějším, než jsem já! Neníliž pravda? Kdo vynalezl pilu? Kružítko? Hrnčířský kruh?

Tálós: Já.

Daidalos: Tak vidíš!

Tálós: Ale kdo mi k tomu dal podmínky? Jedině Vy! Vděčím Vám za mnohé.

Daidalos: Kdybys nemluvil, synovče, synu.

Tálós: Nikoliv. Byl jste mi víc než učitelem. Byl jste mi skořápkou, která mě chránila, než jsem se plně vyvinul.

Daidalos: Ale co je důležitější? Kukla nebo motýl?

Tálós: Kukla.

Daidalos: Nene. Motýl.

Tálós: Ale bez kukly by motýla nebylo.

Daidalos: Kdo se stará o kukly? Nikdo! Všichni chtějí vidět jen krásného motýla. Motýl je umění. Motýl je čistá krása. Motýl je umění. Motýl se vznáší, protože je umění. Umění povznáší.

(pauza)

Daidalos: Tak se přeci usměj na svět!

Tálós: Povznášení nestačí.

Daidalos: *(dopáleně)* Jak nestačí? Je ti málo mé povznášející umění? *(bije se do prsou)* Všechna vyznamenání, které jsem za něj dostal?! Co bys chtěl víc? Synu mé sestry?!

Tálós: Chtěl bych naučit lidi létat.

Daidalos: *(uvolněně)* Ach tak, promiň, nechal jsem se unést, synovče, synu. *(zasměje se)* Létat. Ano. To by bylo krásné. To ale nikdo nedokáže.

Tálós: Jednou ano.

Daidalos: Toho se ani já ani ty nedožijeme.

Tálós se usměje a odchází

Daidalos: Kam odcházíš, posedme, popijme!

Tálós: Nemohu, strýče. Mám rozkreslená křídla, chtěl bych je zítra vyzkoušet postavit.

Daidalos: Postavit?

Tálós: Člověk jednou bude létat, strýče. *(odejde)*

TŘETÍ OBRAZ

Žena vyjde.

Daidalos: Nekoukej tak na mě!

Žena dál nehnutě stojí.

Daidalos: Proč jen je tu? Proč? Proč? Proč musí být pracovitý, proč se tolik hodí k tomu, aby byl mým nástupcem? Proč není líný jako Ikaros. Proč není levý jako šavle? Proč? Proč?

Žena: Pro slepičí kvoč! *(odchází)*

Daidalos: Ne! Tak lehko mi neujdeš má milá! Dala mi ho na starost, dala ho ke mně, abych se o něj postaral.

Říkala: „ I kdyby u tebe jen zametal, bude se mít lépe než u mě! Jsem jen chudičká vdova a on je to jediné co mám. U tebe o něj bude lépe postaráno...“ Neřekla to? Chceš to popřít?

Žena: Nechci.

Daidalos: Co nechceš!?

Žena: Nechci to popřít.

Daidalos: Tak vidíš! Teď za to bude trpět.

Žena: Ten kdo bude nejmíc trpět, budeš vždycky ty. Ty poneseš tíhu svých činů.

Daidalos: Neodcházej!

Žena: Odcházím. (*odejde*)

ČTVRTÝ OBRAZ

Ikaros (*přichází*)

Daidalos: (*tvrdě a chladně, zatímco Ikaros je stále „mezi dveřmi“*) Kdes byl!?

Ikaros: (*zaskočen*) S ostatními.

Daidalos: S jakými ostatními?

Ikaros: S Íókem a Íónem.

Daidalos: Těch ty se držíš?

Ikaros: Jsou to přece taky tvoji žáci, tatínku.

Daidalos: Ale jejich míra už je naplněná.

Ikaros: Co po mě chceš!

Daidalos: Chci, abys pracoval, zlepšoval se a nehnul vedle nich. Dali ti snad dnes nějakou inspiraci? Dávají ti inspiraci, která by jinde nebyla? Kde jste byli? Kde jste pili?

Ikaros: To bys chtěl vědět? Kde se dnes mládí baví. Cítíš se vyčpělý? Dýchá ti mládí na záda? Už tě dohání?

Daidalos: Nedýchej na mě! Dýcháte mi na záda horký vzduch, ale nesaháte mi ani po paty! Nikdo! Rozumíš? Nikdo! mi nesahá ani po kotníky! Slyšíš! Nikdo! (*poslední výkřik už je méně myšlen Ikarovi a více Ženě*)

Ikaros: Byli jsme v nevěstinci. A musím říct, že ty tvoje nahotinky se těm živým ani neblíží. Ty tvoje chladné nedostupné krásky a bohyně. Kde jsou oproti takové ... Margot... Pche! (*zasněně*) Margot, tam v hampejzu, kde rozbili jsme stan.

Daidalos: Nic nechápeš!

Ikaros: A je mi to jedno! Odcházím spát. Necháám tě tu, drahý otče, s poloprázdnou karafou. Dojdu si pro víno, aniž ztropím hřmot. (*napije se*) Tak a teď je jistě poloprázdná. Nebo poloplná? Myslet pozitivně, myslet pozitivně...

Daidalos: Ikare!

Ikaros: Ano, otče?

Daidalos: Proč mi to děláš? Proč nejsi jako Tálós? Proč nejsi denně zavřený večer v ateliéru a nezkoušíš znovu a znovu to, s čím nejsi ve své tvorbě spokojen?

Ikaros: Asi proto, že jsem se sebou spokojen, tati.

Daidalos: Jsi zkažený. Zkažený svou vlastní pýchou. Měl jsi být má pýcha, ale abys mohl být, musel bys být pokorný. (*Ikaros odchází*) Rodí se každý z nás pokorným? Nebo se pokoře učíme? Můžeme se už narodit pyšnými? Nebo se stáváme pyšnými díky reakcím okolí? Jsem snad já otcem té pyšné zrůdy, která je schopná zadupat do země čisté a jasné jméno? Ikare! Není tu. Chtěl jsem mu domluvit, ale už je pozdě, už je příliš starý.

Ikaros: Chtěl jsi něco?

Daidalos: Kde dělám chybu? Nedal jsem ti snad všechno, co potřebuješ, abys byl dobrým umělcem?

Ikaros: Otče, já už potřebuji jen dostatečný rozlet. Nemůžu být stále v tvém područí. Dusím se. Chci otevřený prostor! Jako dnes s Margot v nevěstinci. Bylo to, jako by nás unášel ohnivý vůz po obloze, taková vášeň! Pásek a spodničku i šat z ní rvu, a tahat začne mne a muchlovat a rozkřikne se: „Ne tak pomalu!“

Daidalos: Dobrou noc, synu.

Ikaros: Dobrou noc, otče.

JEDNÁNÍ DRUHÉ

PRVNÍ OBRAZ

Tálós: Strýče, chtěl bych ti něco ukázat.

Daidalos: Jen vejdi.

Tálós: (*roztáhne výkres*) Myslím, že to musí fungovat.

Materiál je lehký, ale pevný. Při dostatečném větru bych se mohl udržet ve vzduchu. Mohl bych letět. Chápete, letět! Co je proti tomu nějaká pila nebo kružítko!

Daidalos: Ale synovče, synu, bez kružítko bys tenhle výkres nenakreslil a bez pily svůj stroj nepostavíš. Každý krůček, byť sebumenší, je vždy krůček kupředu. Ani krok zpátky není krok zpátky, proto bych Ti doporučoval, použít tu raději hřebíky než vosk. (*vychází Žena, Tálós jí nevidí a Daidalos si jí zatím nevšiml*) Vosk by se mohl roztavit na přímém slunci... (*ošimne si Ženy a lekne se*) Hřebíky budou jistější. Věř mi.

Tálós: Děkuji. (*políbí mu ruce a utíká stavět*)

Daidalos: (*k Ženě*) Ano, chlapec není tak nadaný! Nepoznal mou lest. Je obyčejný a ne neobyčejný. Vítr roztrhá lehké dřevo, ve kterém budou hřebíky. Spadne a s ostudou. Neúspěch ho zbrzdí. Zláme si hnáty. Skončí. Už nikdy nic nenakreslí. Bez rukou bude bezmocný a už mě nikdo nepřekoná.

Žena: Třeba je neobyčejný, ale důvěřuje tobě i tvým radám. Jsi jeho učitel, jeho vzor, jeho strýc, jeho skořápka, jeho kukla.

Daidalos: Dost! Fuj s tím hnusem! Já a něčí kukla. Něco tak hnusného! Já jsem motýl! Jsem krása! Jsem umění! Jsem povznášející. A vůbec! On chtěl létat! To je proti zdravému rozumu. Spadne a bude si za to moct sám.

Žena odchází.

DRUHÝ OBRAZ

Tálós: (*kdesi nad domem*) Strýče! Já asi letím! Funguje to! (*Žena i Daidalos se otočí a strnule koukají na letícího Tálóse*)

Žena: Bohové, ochraňte ho.

Daidalos: Výborně, synovče! Výborně!

Ikáros: Neboj se, už letíš, je to jednoduché, zkus to ještě výš!

Tálós: Výš raději ne! Nejsem si jist, že konstrukce vydrží!

Ikáros: Nevěříš snad své vlastní hlavě?

Tálós: Věřím, ale co kdyby povolil provaz!

Ikáros: Ten, kdo nevěří vlastní práci, nemá mezi opravdovými umělci co dělat. Chceš být přece opravdovým umělcem!

Tálós: V křídlech divně praská! Myslím, že hřebíky trhají plátno a dřevo tříští na třísky!

Ikáros: Já ti natřískám, jestli okamžitě nezkusíš letět výš! Nevěříš snad tomu, co tě táta učil?

Tálós: Věřím, ale...

Ikáros: Chceš ho zavrhnout? Daidala učitele?

Tálós: Věřím mu, Ikare, ale bojím se letět výš.

Ikáros: Neboj se, bohové stojí na straně odvážných!

Tálós: Neměli bychom je ale pokoušet.

Ikáros: Jsi Tálós! Vyvolenec bohů! Nenechají tě padnout. Jsi jejich milec. Jsi umělec!

Tálós: Dobře, Ikare.

Ikáros: Let!

Tálós: Ale!

Ikáros: Už žádná ale! Důvěřuj si!

Tálós letí výš a padá.

(*hlas čejky*)

Ikáros se směje, Daidalos se chytá za hlavu, žena jde k Tálósovu tělu a obejmě ho. Chová ho a pochová ho. Daidalos se snaží neobratně přiblížit. Má hrůzu z toho, co udělal.

Žena: Sestra ti dala, Daidale, do péče syna – květ svého života,

aby se s ní, nuznou, nemusel nuzotou vláčet

po cestách, na kterých není bot, kde jen kamenů a trní.

Jak ses ale ty, Daidale, postaral o něj?

Co řekl bys jí nyní do očí?

(*hlas čejky*)

Žena i s mrtoým tělem mizí.

Ikáros se znovu směje a Daidalos stojí zdrcen.

INTERMEZZO

Tálós se přeměňuje o čejku.

Hlas Ženy: Daidale, vlastní sestra ti svěřila, neznalá sudby, synáčka na vyučení. Ten k učení schopnou měl duši.

Tálos, tak zval se ten hoch, si povšiml páteřní kosti v rybě, ty kosti měl za vzor a podle nich vyřezal v tvrdé oceli v pořadí zuby; tak vynášel k užitku pilu. Vytvořil kružidlo též. On první dvě raménka z kovu v jediném ohbí tak spojil, že z obou, vždy vzdálených stejně, jedno kruh opisovalo a druhé nehnuté stálo. Daidale! Shodils, jez z hradeb.

Lživě to na náhodu svádíš!

Však Athéna, přející vlohám, jej zachytla v jeho pádu, peřím mu obalí tělo a Tálase učiní ptákem. (během druhé části se Daidalos balí a balí i Tálósův výkres létajícího stroje, nakonec utíká z domu)

JEDNÁNÍ TŘETÍ

Na Krétě

PRVNÍ OBRAZ

Daidalos: Jsem nejdokonalejší umělec na světě. Aspoň na tomto světě. Odsud až na kraj světa nenajdete talentovanějšího a zároveň dokonalejšího umělce, než jsem já. Mé výtvořiny udivují v těch nejokázalejších palácích. Má ruka prodloužená dlátem dokáže vytvořit tak dokonalou nápodobu zvířat i lidí, že se před mými výtvořinami lidé zastavují a ptají se na cestu. Pokud vedle sebe postavíte mnou stvořeného a živého koně, rozdíl mezi nimi poznáte jen podle toho, že ten živý začne ržát udiven, jak je ten druhý kůň jemu podobný. Ano, jsem dokonalý. Jen jedno mě mrzí, ač se má sláva roznesla od jednoho kraje země k druhému, nikde se nenašel žák, který by mohl přejmout mé tajemství. Ale o to větší máme dnes důvod k radosti. Je tomu sedm let co jsem odešel z rodných Athén a král Mínos mi zde poskytl útočiště. Těch sedm let jsem zde nezašel. Představuji Vám, vážené dámy a vážení pánové... Labyrint! První a poslední svého druhu. Můj poslední vynález. Labyrint. Stavba tak krásná, že nikdy na světě nebude stát taková, která by se jí rovnala. Labyrint je zdoben množstvím soch pocháze-

jících z mé dílny. Labyrint je skvostem. Předávám Vám Labyrint! Kochejte se!

Ikaros: (*přichází*) Stále mi nemůžeš přestat vyčítat, že nejsem tak dobrý jako ty? Nestačí ti, jak jsem se na Labyrintu s tebou nadřel?

Daidalos: Jen jsi stavěl. Skládal mozaiky. Mechanická řemeslná práce. Nic víc bych ti nesvěřil. Nemáš talent.

Ikaros: A podle tebe to nestačí? Netlačím se do umění. Umění si nech pro sebe, ale co dělám, dělám dobře, otče!

Daidalos: Ale je to bez duše. Bez nápadu.

Ikaros: Otče, ale to co dělám, dělám s láskou a dobře!

Daidalos: Nemáš talent!

Ikaros: Tak jsem po tobě nezdědil talent, a co? Mám se teď z tebe posadit na zadek? Ano, ty jsi ten nejlepší, nejtalentovanější, tvůj věhlas se rozšířil po celé zemi. A co když země není placka? Napadlo tě to? Co když má i druhou stranu? Jsi zrůda! Já jsem tvůj syn! Ty, místo abys mě podpořil, nechal mě jít svou cestou, stojíš nade mnou a říkáš, že všechno je špatně. Já nejsem ty! Nemůžu tě překonat!

Daidalos: Jediné co jsi v životě dokázal...

Ikaros: Dost! Nebudu to poslouchat. Pokud jsi chtěl někoho talentovanějšího, proč jsi tedy nepřichýlil Tálase? Mohl se stát i tvým synem. Ten měl talent a dokonce měl vůli být stále lepší, stále se zdokonalovat! To tě ale děsilo. Jsi nakonec pořád jen malý řecký člověk. Ty si nepřeješ být překonán.

Daidalos: Nech toho!

Ikaros: Myslíš, že bych nechtěl dělat to, co ty? Povznášet lidi uměním? Jenže k tvému umění je taky potřeba, aby někdo vyskládal mozaiky, postavil zdi a podložil skly. Aby někdo vyleštil zrcadla a pomníky. Uvědomuješ si to? Já jsem součástí tvého umění, i když stojím ve stínu.

Daidalos: Jsem zrůda.

Ikaros: Promiň, nechtěl jsem tě ranit.

Daidalos: Jsem. Nevíš všechno.

Ikaros: O čem?

Daidalos: O Tálosovi.

Ikaros: Vím všechno. Chtěl létat. Nakreslil plány, postavil létací stroj a ten stroj nelétal.

Daidalos: Co když ale mohl létat.

Ikaros: Nelétal. Tálós zbuchnul. Nemůžeš si to dávat za vinu. Tálós je pryč. Byl to blázen. Ani on by tě nikdy nepřekonal, protože měl hlavu plnou bláznivých nápadů o létání. Pamatuješ, jak jsme si z něj dělali jako kluci legraci, že má v hlavě plyn lehčí než vzduch?

Daidalos: Jenže on pak opravdu přišel s vakem, který naplnil horkým vzduchem a ten vak se vznášel.

Ikaros: Tak ať. Nikdy by tě nepřekonal.

Daidalos: Díky, synu.

Ikaros: Není zač. *(odejde)*

DRUHÝ OBRAZ

Pracoona na Krétě

(hlas čejky)

Daidalos: Jsem zrůda! Jsem, vím to, ale už mě nepro-následuj! Jsem zrůda a od doby kdy jsem zrůda, můžu pracovat jen pro zrůdy. Co jiného, než zrůda, může být Mínós? A jeho Minotaurus? Sedm dívek a sedm chlapců každých devět let. Sedm dívek a sedm chlapců z mých rodných Athén. Sedm dívek a sedm chlapců... To je dohromady čtrnáct lidí. Sedm dívek, sedm chlapců, čtrnáct mladých lidí z rozmaru zrůdy. Hladové zrůdy. Jsem zrůda.

Žena: *(už nějakou chvíli stojí opodál a sleduje ho)* Jsi.

Daidalos: Už zas ty? Neutekl jsem snad dost daleko?

Žena: Předě mnou se nedá utéct. Jsem jako tvůj stín. Jsem tvé vyčítavé oko.

Daidalos: Proč? Řekni mi proč? Nevytrpěl jsem si snad už dost za Tálovu smrt?

Žena: Ale to není pěkné, že si mě spojuješ s touhle vzpomínkou. Dříve tě v mé přítomnosti napadaly jiné myšlenky. Třeba dvanáct panen svíjejících se v extázi jako výzdoba Afroditina chrámu, pamatuješ?

Daidalos: Pamatuju. To už je dávno.

Žena: Dávno. Pche. Dřív jsi chodíval ty za mnou. Chodíval

jsi za mnou do luk a do hájů. A tam za zvuků šumících borů a hučících potůčků, jsi mi vyřezával ptáčky a kladl mi je na oltář.

Daidalos: Ptáky už nemůžu ani vidět.

Žena: Nemůžeš? *(pustí hlas čejky)*

Daidalos: *(si začpe uši)* Nech toho!

Žena: Copak? Dřív ti ptáci nevadili? Sedávali na stromech, kde jsi jim stavěl malá pítka a budky k zahrádzění.

Daidalos: To je dávno.

Žena: Promiň, nemám takový přehled o čase jako ty. Jen jsem si všimla, jak se ti změnil vkus.

Daidalos: Jak se mi změnil vkus?

Žena: Místo stromů si svůj dům obklopil kamennými kočkami. Jsou jako živé. *(vyhlíží z okna)* A kromě nich tam máš ještě strašáky do zelí. Ale nikde žádné zelí. Po-divné.

Daidalos: To je proti špačkům, aby nezobali víno na vinici.

Žena: Ale vždyť ty nemáš vinici.

Daidalos: Protože tu létali, i když jsem postavil strašáky.

Žena: Hlavně se ti ale změnil vkus, co se týče mě. Dříve stačilo písknout a teď jsem jako hora, která chodí k Mo-hamedovi.

Daidalos: Nech si ta přirovnání. Nehodí se sem.

Žena: Hodí nehodí, už jsme dlouho neposeděli. Dej mi vědět, až budeš mít náladu. A ohledně těch strašáků, sám sobě děláš strašáka, víš?

Daidalos: Dokážu zapomenout na Tálóse, když vyplním jeho sen?

Žena: Kdo ví, třeba ano. *(odejde)*

Daidalos: Ano, to je ono. Bude třeba postavit Tálósův létající stroj.

Daidalos *(vytahuje plány a staví, staví, staví, staví, staví, staví...)*

Daidalos: Já vám dám, všem vám ukážu. Hovno a hovno jsou dvě hovna. A ještě jedno hovno... Ne, měl bych mít větší pokoru. Tálós stavěl pokorně, nikdo ho neslyšel. Pracoval po nocích, ve volném čase. Tři hovna. A máme tu podstavec pod sochu velkého tlustého básníka. Ano. Je tu tlusto. Rozbij stan, rozbij stan, stan rozbij, zde

v hampejzu, kde rozbili jsme stan...

Žena: Řekl a v umění nové se pustí důvtipem bystrým, přírodní zákony změní. Hned do řady peruti skládá: začíná od nejmenší, vždy za krátkou klade, takže stoupaly vzhůru jak Panovy píšťaly stébla různou se zdvíhají délkou, když pastýř si vyrábí syrx. Uprostřed sváže je nití a vespod zalepí voskem...

Daidalos: Ne hřebíky, ale voskem!

Žena: Takto složené v celek je zahne v pozvolný oblouk, ptáci jak mívají křídla. Syn Ikaros stál vedle něho, neměl potuchy o tom, že s vlastní si pohrává zkázou, proto s úsměvem v tváři tu čiperně schytával pířka zvířená těkavým vánkem, tu měkčil hravým zas palcem žlutavý vosk; svou hrou v tom díle tak podivuhodným překážel otci. Ten naposled ruku přiložil k dílu výtvar si připjal a vyváživ tělo na obou křídlech, zamával jimi, tím rozvířil vzduch a ve výši utkvěl.

Ikaros: Ono to funguje. Ono to opravdu létá.

Daidalos: Létá. A teď můžeš přijít na večeři! Hej! Můžeš přijít na večeři! Slyšíš mě? Múzo! Konečně se ti zas budu smět podívat do tváře beze strachu. Jsem jen tvůj!

Žena *vystoupí a přikývne, ale tak nějak mrtvolně.*

TŘETÍ OBRAZ

Daidalos a Ikaros *popíjejí.*

Ikaros: Létá to, létá to.

Daidalos: Létá.

Ikaros: Dokázal jsi to. Dokázal jsi to, co nedokázal Tálós. Stvořil jsi stroj na létání.

Daidalos: Létá.

Ikaros: Budeš nejslavnější vynálezce a umělec všech dob. Od pradávna člověk sleduje ptáky a závidí jim křídla. Ty dáváš lidem to, po čem toužili. Dáváš jim volnost letu.

Daidalos: Jen pokud to nespadne.

Ikaros: Nespadne. Postavil jsi fortelný stroj a přesto je schopný létat.

Daidalos: Stále může ještě spadnout. Měli bychom ho zkusit víckrát zaklouzat.

Ikaros: Ne, je potřeba co nejdříve předvést vynález lidem.

Daidalos: Nemůžeme vědět, jestli je to bezpečné, dokud to řádně nevyzkoušíme.

Ikaros: I kdybych se jenom vznesl kousek nad zem, lidé budou omámení.

Daidalos: Ty?

Ikaros: Promiň. I kdyby ses jenom vznesl...

Daidalos: Ty chceš letět?

Ikaros: Chci. Byla by to pro mě šance jak se zviditelnit. Konečně by se o mě začal někdo zajímat. Vždyť už sedm let žiju v tvém stínu. Sedm dlouhých let od doby, kdy jsme opustili Athény, kde žili mí přátelé.

Daidalos: Nebylo o co stát. O Íónovi ani Íókovi jsem od té doby neslyšel. Zapadli v zapomnění jako tolik jiných.

Ikaros: Ale byli to mí přátelé.

Daidalos: Ty bys je chtěl překonat.

Ikaros: Jsem taky mnohem mladší a lehčí a...

Daidalos: Chceš se zviditelnit. Tvým snem není létat, ale být povznešený nad ostatní.

Ikaros: Ublízí ti snad, když necháš letět mne? Všechny zásluhy ti zůstanou. Budeš vynálezce, budeš umělec, budeš génius, který vymyslel jak létat. Já si žádám jen malé role pro sebe, a to být prvním letcem. Prvním člověkem, který se odpoutal od země.

Daidalos: Dobrá.

Ikaros: Ano? Můžu? Ano?

Daidalos: Můžeš, ale slib mi jedno.

Ikaros: Ano.

Daidalos: Budeš opatrný.

Žena: Poučí potom i syna a radí: „hled, Ikare, letět středem (varuji tě!), sic půjdeš přespříliš nízko, křídla ti zatěžká voda, když vysoko, spálí tě oheň.

Uprostřed obého leť!“ A současně ponaučení dá mu jak létat, a neznámá křídla mu k ramenům připne.

ČTVRTÝ OBRAZ

Na planině. Připravena tribuna (hledišťe). Daidalos si zkouší řeč.

Ikaros: *(křičí odkudsi, kde je připraven i s křídly)* Táto, jsem připravenej!

Daidalos: Výborně. Vydrž, hned jsem u tebe a za chvíli jsou tu lidi! *(naposledy si odkašle, podívá se po hledišti, jako by to byla prázdná tribuna a odchází za Ikarem)*

Ikaros: *(Daidalos mu zatím upravuje křídla)* Táto?

Daidalos: Ano?

Ikaros: Děkuju.

Daidalos: *(necháपavě se na něj zahledí)* Za co?

Ikaros: Za všechno. Za tu možnost vyrůstat v tvé dílně i za to, že ses snažil být na mě stejně tvrdý jako na ostatní.

Daidalos: To nic.

Ikaros: Ne. Víš, když mě Lón a Lókos tahali ven, namlouvali mi, že to nevádí, že něco zameškám nebo že se nestihnu připravit na zítřek. Že jsem tvůj syn a že tím pádem to doženu svou genialitou anebo že mi to odpustíš. Víš, až mnohem později mi došlo, že to bylo všechno špatně. Že jsem se mohl stát lepším, než jsem, kdybych se snažil.

Daidalos: Už na to nemysli. Pamatuj. Jsem na tebe hrdý. Dokážeš dělat to, co děláš, s láskou a bez toho, abys myslel na svou slávu. To já jsem nikdy neuměl. Jsi v tomhle ohledu mnohem víc člověk než já.

Ikaros: Táto, vždyť ty nejsi člověk, ty jsi náš hérós.

Daidalos: No právě. Jsem rád, že jsem z tebe nakonec, přes to všechno, vychoval člověka. A teď pamatuj! Nelítej moc vysoko! Jenom to zaklouzáme. Vyzkoušíme. Důležité je, aby se ti nic nestalo. Pokud to bude fungovat, podrobíme létací stroj podrobné prohlídce, jestli někde není něco příliš namáhané a zkusíme to znovu, až dokud to nebude naprosto bezpečné.

Žena: Při této práci a radách se zrosily starcovy tváře, třesou se otcovské ruce; pak polibky synovi vtiskl, kterého neměl už políbit nikdy...

Ikaros: Dobrá. *(hlas čejky)*

PÁTÝ OBRAZ

Před lidmi

(ozadu za Ikarem se objevuje Tálós a na píšťalku píská jako čejka – občas)

Daidalos: Dobré nedělní odpoledne vážení přátelé, papaláši, dámy, pánové, děti, všichni, kteří jste dnes za námi zavítali sem, na pláň za městem, abyste se přesvědčili o tom, co se zdálo nemožné a já to změnil v možné, abyste poprvé viděli člověka létat. *(čejka)* Poprvé jsem se svým synem, který je připraven v létajícím stroji, aby ho mohl předvést, sestavili lidská křídla - chcete-li tomu tak říkat. *(čejka)* Samozřejmě nevypadají přesně tak jako ta ptačí, ale létají a unesou člověka. Dnes jsme se vám rozhodli tato křídla ukázat v praxi, půjde o první veřejný zkušební let. Nebude příliš dlouhý, ale zato si můžete být jisti, že něco takového ještě nikdo jiný jinde nikdy neviděl. *(čejka)* Dobře, dobře *(na čejku)*. Létání bylo velkým snem jednoho z mých žáků. Jmenoval se Tálós a byl to zároveň můj synovec. *(čejka)* Vznesl se sice, ale vzápětí spadl. *(čejka)* Tento stroj byl postaven na jeho počest i na základě jeho výzkumu! *(Daidalos poslouchá, jestli se neozve čejka. Neozve)* Přijměte tedy dnešní let jako poctu tomuto člověku. Ikare! Vzleť!

(Zatímco Ikaros vzlétá, vedle Tálóse se objevuje Žena, všichni pozorují Ikarův podivuhodný let.)

Ikaros: Letím, já letím! Cítím se lehký. Létám. Jsem svobodný. Jsem naprosto odpoután od zemské přitažlivosti. Jsem blíž bohům. Jsem jeden z lidí a přece nad lidmi. Konečně jsem takový, jakého jsi mě chtěl, otče!

Daidalos: Jen se zatím drž při zemi.

Ikaros: Najednou se ničeho nebojím. Rozehřívá se ve mně mé zamrzlé mládí. Cítím se bezstarostný a šťastný. Jako bych přestával stárnout. Čím rychleji letím, tím jsem mladší.

Daidalos: Ikare, drž se mě a mých rad.

Ikaros: Otče, sestrojil jsi báječný stroj. Je největším z vy-

nálezů. Je báječný, je úžasný, vrací lidem mládí a povznáší. Povznáší! Stále nemohu uvěřit, že letím.

Daidalos: Nelétej už výš, nelétej už dál. Copak ti to nestačí, přistaň, bojím se!

Ikaros: Neboj se, křídla mne nesou. Jsem jako pták. Vidím teď svět jinak. S nadhledem, a je to krásné. Můžu teď být orlem nebo sokolem. Jen tu létám, jen se vznáším a vy na zemi jste najednou tak maličká a malicherná. Jste mravenci.

Daidalos: Ikare, nelétej vysoko. Létej pomalu a nízko. Bojím se o tebe.

Ikaros: Jako kdybych vypil omamující nápoj. Žádná z rozkoší světa, které jsem doposud zažil, se nerovná pocitu neomezené volnosti. Jak jsem šťastný. Poletím ještě výš.

Daidalos: Ikare, pamatuj! Příště poletíš výš a dál, ale dnes už toho bylo dost. Nevíme, zda materiál vydrží!

Ikaros: Jen se dotknout hvězd a zase se snést dolů. Přinést něco modrého z nebe. Zahalit se do přikrývek z mraků.

Daidalos: Ikare! Slyšíš mě? Poslouchej mě.

Ikaros: Jen doletět k Jitřence a políbit jí, pak ještě políbit Večernici. Jsem tu mezi ptáky jako doma. Jsem už člověk ze vzduchu. Už nejsem člověkem z hlíny! Poslouchejte všichni! Jsem víc než pták a víc než člověk. Jsem člověk utkaný ze vzduchu. Jsem Ikaros! První aviatik. Jsem praporek všech letců! Proto nikdy nespádnou!

Daidalos: Ikare, synu, vidím, jak se ti trhají křídla, poleť rychle dolů. Vosk neudrží plátno věčně. Ikare, synu, nech se raději pochovat v mém náručí, zanech kolébání vzdušných proudů. Ikare, synu, vrať se. Vrať se mi. Ikare. Synu.

Ikaros: Jen si ještě sáhnu na slunce.

Žena: *(zatímco si sama prostírá a připravuje jídlo pro sebe a Daidala)*

...když v tom Ikaros začal mít radost, jak odvážně létá, opustil svého vůdce a touhou po nebi zlákan, příliš vysoko vzletl. Hned v blízkost žhavého slunce vonný mu rozehřeje vosk, jenž pera křídel mu pojl.

Roztaje vosková vazba, hoch holými pažemi mává, nemá už pernatá vesla, vzduch zachytit nemůže žádný.

Vtom jeho chlapecká ústa, jež volala otcovo jméno, přijala modravá voda, jež po něm pak dostala jméno.

(ozve se tupá rána, Ikaros zmizel)

Marně nešťastný otec (však nebyl již otcem) naň volal:

„Ikare, Ikare, kde jsi? A v kterém směru tě mám hledat?“

Nadarmo syna tak volal, až na vlnách perutě spatřil.

Prokrel teď umění svoje a do země pochoval tělo.

Čejka vydá zvuk a podá ruku nejdříve Ženě a pak Daidalovi, jako by kondolovala.

Čejka nauždy odchází z Daidalova života. Už není dál jeho výčitkou.

Čejka odejde. Daidalos zůstává sám se Ženou, kterou pozval na večeři. Žena se chová velmi nenuceně a jí.

Daidalos: Co mám teď dělat?

Žena: Co by? Sedni si a jez. Pozval jsi mě na večeři. Tak jsem tu.

Daidalos: Zabil jsem vlastního syna.

Žena: Zase to dramatizuješ. To bylo řečí, že jsi zabil Tálóse, a teď už si na to ani nevzpomeňš.

Daidalos: Proč jsem mu to dovolil?

Žena: Měl jsi ho rád. Tak jsi mu dovolil všechno. Ale teď alespoň vidíš, že Tálós by spadl i sám od sebe.

Daidalos: Co je mi po Tálósovi, ale...

Žena: Tak se mi líbíš.

Daidalos: Ale Ikaros.

Žena: A je to tu zas. Zase nový důvod, proč se uzavírat do sebe. Přestaň se už konečně litovat.

Daidalos: Copak máš srdce z kamene?

Žena: Možná srdce vůbec nemám, ale to tebe nikdy nezajímalo. Pokud chceš holku se srdcem, máš jich plné vesnice. Já jsem ale bohyň.

Daidalos: Co teď se mnou bude?

Žena: Utečeš sám před sebou na Sicílii, tam si pro tebe přijede Mínós, protože se začne bát, abys nepostavil znovu jinde tak krásný Labyrint jako jemu. No a ty ho zabiješ.

Daidalos: Né!

Žena: Ano, ale na podrobnosti se neptej, chceš to přece vymyslet sám. Já tě přeci JEN inspiroji.

Daidalos: Proč?

Žena: Aby ses mohl na stará kolena vrátit domů do Athén. Je to sice absurdní, ale vražda krále Mínóa, ti v Athénách vynese nevídané pocty a ty se staneš čestným občanem města nebo tak něco. Svět je zvláštní místo pro život.

Daidalos: Jak mám dál žít?

Žena: Ty se s tím nějak vyrovnáš. *(Utírá si ústa, ruce, zvedá se a je na odchodu.)*

Daidalos: *(s nadějí)* A nemohl bych k tobě přijít na večeři?

Žena: Na to je ještě času dost. Jak říkám. Čekají tě ještě velké věci. Zatím nemysli na večeři u mne, Daidale. Mysli raději na to, jak utéct odtud, z Kréty, po té ostudě.

Daidalos: Jaké ostudě?

Žena: Tvůj létací stroj nefungoval. A všichni tihle to vi-

děli. Díky za večeři. Moc jsem si pochutnala. A výborná společnost.

(hlas čejky)

Konec

V textu jsou použity úryvky autorů: Publius Ovidius Naso, François Villon, Vratislav Effenberger, Kurt Vonnegut.

Ondřej Šulc je studentem prvního ročníku magisterského stupně dramaturgie alternativního a loutkového divadla. Text je postupně kynoucí a bobtnající dramaturgickou koncepcí Daidalova příběhu a je zároveň i zúročením materiálů a zkušeností sebraných při dramaturgickém zpracování Iliady a dětství v rodině nadšeného leteckého modeláře.



ti rá ž

HYBRIS 2010.9

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

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

DAMU

Redakce: Táňa Brederová (šéfredaktorka) tana@hybris.cz, Pavlína Pacáková (zástupkyně šéfredaktorky) pavlina@hybris.cz, Hana Baroňová hana@hybris.cz, Klára Fleyberková klara@hybris.cz, Eva Kyselová eva@hybris.cz, Jana Matyášová janka@hybris.cz, Marko Milanovič marko@hybris.cz, Vít Neznal vit@hybris.cz, Vítek Pokorný vitek@hybris.cz, Tereza Šefrnová tereza@hybris.cz, Jaromír Vavroch mira@hybris.cz, Brigita Zemen brigita@hybris.cz, Karol Mišovic jako host.

Umělecká rada: Ivo Kristián Kubák (KČD), Marie Nováková (KČD), Vít Neznal, Vítek Pokorný a Táňa Brederová.

Pedagogické vedení: Daniela Jobertová.

Odborná supervize: Radmila Hrdinová.

Jazykové korektury: Eva Košínská. **Grafická podoba:** Toy_box.

Editorky: Táňa Brederová a Pavlína Pacáková.

Zlom a sazba: Michal Drtina. **Fotografie:** Nikola Ivanov. **Tisk:** Nakladatelství AMU.

Poděkování: Marie Boková, Zdeněk Holý, Jan Omasta, Jana Kudláčková, Jaroslav Etlík, Peter Pavlac, Miroslav Plešák, Jan Vedral, Miro Dacho.

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

Redakční uzávěrka 13. června 2010. Toto číslo vyšlo v nákladu 350 ks. Neobjednané a nevyžádané rukopisy a fotografie redakce nevrací.

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

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

