

ČASOPIS MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH

MODERNÍ DIVADLO

BŘEZEN—DUBEN 2021
4. ČÍSLO



JAKUB MAKSYMOW
TESLA

ALEJANDRO RICAÑO
HOTEL GOOD LUCK

BERTOLT BRECHT

VLASTA BURIAN 130

CHARLIE CHAPLIN

DIKTÁTOR

MDPLAY



PODÍVEJTE SE NA ORIGINÁLNÍ
VIDEO, KTERÁ PRO VÁS PŘIPRAVUJÍ
MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ.

- ▶ 100 MONOLOGŮ
NEJKRÁSNEJŠÍ TEXTY ZE SVĚTOVÝCH JEVIŠŤ
- ▶ V HLAVNÍ ROLI: MATURITA!
POVINNÁ ČETBA KREATIVNĚ A ZÁBAVNĚ
- ▶ ZÁZNAMY INSCENACÍ
- ▶ ROZHOVORY S TVŮRCI A HERCI
- ▶ TRAILERY K INSCENACÍM
- ▶ VIDEO ZE ŠATEN I MASKÉREN

WWW.MESTSKADIVADLAPRAZSKA.CZ/MDPLAY

ÚVODNÍK

POLITICI. POLITICI. POLITICI...

Tato tři slova jsou ve hře Wolframa Lotze proudem frustrace, vzteku a zoufalství, ale také vyjadřují pochybnost o sobě samém i o celé společnosti. „*Netflix strom a smrt*,“ stojí v textu také. Až se nechce věřit, že jej Lotz psal před propuknutím pandemie koronaviru. Ba právě naopak – básnické drama působí, jako by na ni přímo reagoval. A hříčkou osudu jsou to právě Lotzovi *Politici*, které budu režirovat možná „jen“ pro diváky v obýváku, ačkoli v divadle Komédie. Jenomže jak na to? Jak na to, když už jsme všichni ze záznamů unavení a ze všeho nejvíc toužíme po sále plném diváků? Zatímco v Izraeli probíhají kulturní akce, které může navštívit kdokoliv s očkovacím pasem, u nás se zavádí už nevím kolikátý lockdown a vyhlídka na zlepšení nikde. Co s divadlem v takto nejisté a frustrující době? Vytvořit divadlo na filmový záznam? Vždyť už jsme jich všichni viděli tolik. „*Politici, politici, politici...*“

Politici nám zakázali tvořit, politici nám zakázali hrát, politici nám posléze dovolili hrát, ale bez diváků. I takové myšlenky se v kontextu dnešní doby dají vyčíst z Lotzovy hry. A divadelníci teď stojí před novými otázkami. Jak vytvořit záznam představení tak, aby ho diváci po pěti minutách sledování nevypnuli? Jak pracovat s kamerou, jak stříhat, jaké možnosti skýtá postprodukce? Učíme se opouštět některé již zafixované části inscenací, které audiovizuálním záznamům nesluší, a pomalu se smiřujeme s tím, že bezprostředních reakcí diváků se ještě chvíli nedočkáme. „*Politici, politici, politici...*“

Je tomu rok, co poprvé zavřeli divadla. Nikdo jsme tomu tehdy moc nerozuměli a těžko říct, zda jsme si připouštěli, že budeme slavit covidové výročí. Mělo to tehdy jednu světlou stránku – špičkové divadelní scény začaly vypouštět do světa záznamy svých inscenací. Nejprve to vypadalo jako skvělá příležitost vidět mnoho představení,

na které se za nevyjimečného stavu špatně dostává. Jenomže... Při sledování záznamů se za chvíli člověk začne dívat na hodinky, kolik minut ještě zbývá, jelikož civění do monitoru se nejenže nepřibližuje zážitku z návštěvy divadelního představení (to je jasné), ale často se spíš jedná o naprosto úmorný a frustrující proces, na jehož konci si řekneme, že jsme sice něco viděli, ale s minimálním emočním přínosem. „*Politici, politici, politici...*“

Oproti tomu ovšem stojí například „záznamy“ inscenací Vladimíra Morávky. Ty kultovní (především adaptace Dostojevského románů) vznikly dávno před propuknutím pandemie. Jsou natočeny s přidanou filmovou hodnotou, adekvátně zkráceny a vytvořeny s velkým důrazem na audiovizuální složku. Vzniká tak vlastně specifická forma, která je v zásadě stejně poutavá jako představení, byť je to vlastně film. Nebo právě proto. Morávek je totiž filmovým i divadelním režisérem. Nadějeplně působí také nově vznikající fenomén Film naživo, na kterém spolupracují některá z předních českých divadel. A věřím, že bude kvalitních divadel určených pro filmové oko kamery přibývat. Třeba naši *Politici*.

Divadla tuto koronavirovou výzvu mohou zvládnout! Dnes určitě mnohem lépe než v době moru. Ne, nebudeme si lhát, pravé divadlo tato prezentace není a nikdy nebude. Jedná se o specifickou formu filmu, jehož sledování může divadelní zážitek alespoň částečně suplovat. V době, kdy se hrát naživo nemůže, je to však jedna z mála možností, jak zůstat divákům nablízku.

ADAM STEINBAUER
autor je režisér

MODERNÍ DIVADLO Časopis Městských divadel pražských.
Ředitel Daniel Přibyl. Umělecký šéf Michal Dočekal. Šéfredaktorka Lenka Dombrovská (lenka.dombrovska@m-d-p.cz).
Korektury Tereza Kochová. Grafika Riana Štáhlavská. Zřizovatel Magistrát hlavního města Prahy. Registrováno MK ČR pod
číslem E 16755. Zdarma k dostání v divadlech ABC, Komédie a Rokoko, elektronická verze na www.mestskadivadlaprazska.cz.
ISSN 2571-1423. Náklad 25 000 výtisků. Tisk: Mafra. Dvoutřměsíčník. Číslo 4, ročník 15. Datum uzávěrky 14. 2. 2021.
Vychází 6. 3. 2021. Na titulní straně Filip Březina, foto Patrik Borecký. Další číslo vychází 15. 5. 2021.

PARTNEŘI

bnt attorneys
in CEE

ZŘIZOVATEL

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

Charlie Chaplin ve filmu *The Great Dictator* (*Diktátor*), který měl premiéru v roce 1940



CHARLIE CHAPLIN	
DIKTÁTOR	
REŽIE	MARTIN ČIČVÁK
DRAMATURGIE	KRISTINA ŽANTOVSKÁ
SCÉNA A KOSTÝMY	GEORGES VAFIAS
POHYBOVÁ	
SPOLUPRÁCE	PAVOL SERIŠ
HUDBA	IVAN ACHER
HRAJÍ	FILIP BŘEZINA, IVANA UHLÍŘOVÁ, MARTIN DONUTIL, RADIM KALVODA, VIKTOR DVOŘÁK, ZDENĚK VENCL, SÁRA AFFAŠOVÁ, JAN VLASÁK, HANUŠ BOR, TEREZA KRIPPNEROVÁ, JAN JANKOVSKÝ, DAVID LAJPERT, FRANTIŠEK BALEJ, MAREK ŽINČÁK
PREMIÉRA	V ROCE 2021 V DIVADLE ABC

FOTO: SNÍMEK Z FILMU / WIKIMEDIA COMMONS

V ROCE 1937 ZAČAL CHARLIE CHAPLIN PŘIPRAVOVAT SVŮJ NEJPOLITIČTĚJŠÍ FILM *DIKTÁTOR*, KTERÝM OTEVŘENĚ PROVOKOVAL NĚMECKÝ NACISTICKÝ REŽIM A ZEJMÉNA ŘÍŠSKÉHO KANCLÉŘE ADOLFA HITLERA.

Snímek zároveň představoval osobní odpověď na neblaze známé německé filmy jako *Chlapec z Hitlerjugend* (1933) nebo *Triumf vůle* (1935) Leni Riefenstahlové, které vznikly pod dohledem Josepha Goebbelse, Hitlerova ministra propagandy! Termín filmová propaganda ovšem neoznačuje pouze zneužití masového média ze strany autoritativních režimů, ale obecně úsilí filmového průmyslu prostřednictvím kinematografie posilovat národní cítění domácího publika a přesvědčovat diváky na zahraničních trzích. Můžeme do ní tudíž zahrnout například i *Casablancu* (1942), která reaguje na události v Pearl Harboru a pozitivně vykresluje postavy ze spojeneckých zemí, nebo animovaný *Der Fuehrer's Face* (1942) s Kačerem Donaldem, jenž si tropí žerty z nacismu.

Většina propagandistických produkcí ze Spojených států amerických či Velké Británie přišla však do kin až po otevřeném zapojení obou zemí do války, Chaplin vyvíjel *Diktátora* jako varování před nacismem už před vypuknutím konfliktu. Zároveň se oproti jiným produkcím nesoustředil na fikční postavy, ale záměrně si vybral jako svůj cíl Hitlera. Kvůli tomu se někteří američtí i britští političtí představitelé pokoušeli natáčení zastavit, když požadovali po domovských cenzurních organizacích, aby film neschválily. Útočnou parodii německého vůdce totiž v období politiky appeasementu, respektive izolacionismu, chápali jako ohrožení zahraničních vztahů. Chaplin nicméně navzdory nepříjemnému klimatu svůj projekt dokončil a po premiéře na konci roku 1940

DIKTÁTOR: CHAPLINŮV PROPAGAN-DISTICKÝ FILM

se veřejná diskuze významně proměnila, především na britských ostrovech, které již čelily náporu Luftwaffe.

Síla filmu a následný komerční úspěch byly v době uvedení bezesporu spojeny s apelem na ochranu demokracie a svobody, který rezonoval především ve státech bojujících s nacismem a fašismem. Přesto jeho divácká atraktivita nezmizela s koncem válečného konfliktu, jako se tomu stalo u řady jiných – nyní prakticky zapomenutých – propagandistických snímků.² Chaplin totiž nebyl pouze oddaným antifašistou, ale především zkušeným a obratným filmařem. Nápaditě pracoval s komickými postupy podíravými Hitlerovu autoritu, které však zároveň fungují v rovině čistého estetického potěšení. Společně s nadčasově podanou kritikou opresivních režimů si tak film uchovává přitažlivost i pro diváky, kteří neměli s válkou bezprostřední zkušenost. Chaplinova tvůrčí důmyslnost se projevuje zejména v perfektně ovládané výstavbě gagů. Při nich se opírá o práci s mizanscénou, která zahrnuje všechny prvky nacházející se před kamerou jako rekvizity, kostýmy nebo líčením. V neposlední řadě coby režisér i herec obratně rozvíjí dualitu hlavních postav.

Chaplin ztvárňuje dvě fyzicky identické klíčové postavy, které jsou však hodnotově v protikladu. Adenoid Hynkel, totalitní vůdce Tománie, osnuje svůj plán k ovládnutí celého světa. K němu kontrastní je osud dobráckého židovského holiče, jenž se po nabytí ztracené paměti musí adaptovat na novou situaci, v níž vojáci terorizují židovské obyvatelstvo. Po sérii komických událostí snímek vrcholí záměnou identit obou postav. Hynkel putuje do koncentračního tábora a na jeho místo se dostává holič, jenž však odmítne vystupovat jako vůdce a v závěrečném projevu vyzve svět k ukončení diktátorství.

CHAPLINOVY PERFORMATIVNÍ POLOHY

Pro Chaplinovu tvorbu byla nejpodstatnější výstavba gagů, a proto se odklání od klasického hollywoodského modelu vyprávění, v němž hrdina usiluje o dosažení vytyčeného cíle. Přestože Hynkel i holič disponují určitými cíli, vystupují oba po celý film překvapivě nečinně. Diktátorem totiž neustále manipuluje ministr Garbitsch a vnucuje mu svou vůli, kdežto holič veskrze pasivně přijímá zadané úkoly v odbojovém kolektivu. Syžet filmu je navíc složen spíše z drobných epizod s vlastní dynamikou, které jsou propojeny poměrně volně rámcovým příběhem do soudržného tvaru.

Členění narativu do téměř samostatných jednotek v extrémní podobě demonstruje Hynkelův projev. Na tuto scénu, v níž se s vůdcem seznamujeme, klade Chaplin nebývalý důraz jakožto na filmovou atrakci. Tímto pojmem je myšleno, že některé scény ve filmu plní naprosto podružnou roli z hlediska rozvíjení příběhu a nabízejí divákům počitek především z vizuálně atraktivního spektaklu. Úlohu atrakce zde plní Chaplinův performativní výkon, na nějž se zaměřuje veškerá naše pozornost. Scéna je totiž soustředěná na jednu nepřerušovanou akci s vlastním rytmem v úzce vymezeném prostředí řečnického pódia. Po dobu pěti minut se prakticky zastavuje vyprávění a do popředí se dostává klíčová nenarativní rovina výstupu. Chaplin tak mohl naplno rozvinout nápodobu Hitlerovy dikce a jeho gest, které pečlivě odpozoroval ze zpravodajských týdeníků či *Triumfu vůle* Riefenstahlové, a zároveň jeho vystupování shazuje parodií, která je divákům přímo adresovaná. Tím, že se snímek v danou chvíli zastavuje, může tvůrce skrze fikční postavu maximálně upozornit na grotesknost vystupování skutečného nacistického vůdce, jež působí směšně i hrůzostrašně zároveň.

Rozvolnění vazeb mezi jednotlivými událostmi je však podstatné i při konstrukci scén, v nichž humor vyvěrá z fyzické akce. Tradice slapstickové komedie, kterou Chaplin jakožto jedna z největších filmových hvězd³ v Hollywoodu významně rozvíjel v 10. a 20. letech minulého století, spoléhá na klaunství a potřeštěné vtípky. Důležitě jsou pohybové dovednosti performerů a nejrůznější rekvizity, jejichž účel filmaři standardně posouvají od jejich běžné funkce v reálném světě k často zcela nečekanému využití pro dosažení komického účinku.

Chaplin nápaditě využití rekvizit demonstuje po celý film. Kupříkladu ve chvíli, kdy se holič dostane do potyčky s příslušníky totalitního režimu, se kromě pěstí či malířské štětky stane součástí eskapády i kuchyňská pánev, s níž holičova sousedka nečekaně vykoukne z okna a praští Hynkelovce po hlavě. Vrcholem slapstickové komedie se poté stává setkání diktátora s jeho protějškem Napolonim a jejich závěrečné jednání o záležitosti Osterli-chu, jež se zvrhne v potrhlou rvačku. Chaplin podkopává autoritu obou směšných diktátorů, kteří dětinsky nehodlají ustoupit ze svých pozic a namísto slov spolu zápasí pomocí dortů a jiných pochutin.

Účelem filmu je zejména dosáhnout toho, aby se diváci smáli, přesto jeho antifašistický

apel umocňují také kontrasty a paralely mezi vládnoucím tyranem a dobráckým holičem, vizáží blízkém Tulákovi z předchozích Chaplinových titulů. Průběžným přepínáním mezi osudy obou protagonistů jsme nuceni je neustále porovnávat. K viditelnosti rozdílů přispívá kromě zobrazovaných událostí i způsob Chaplinova herectví, jímž rozvíjí dualitu postav a odstiňuje tak emocionální vrstvy filmu.

Přehnaná gestikulace, zběsilé máchání pažemi a přepálený hlasový projev Hynkela se střetávají s umírněnými polohami holičova pohybu, jemného výrazu ve tváři a vřelé mluvy. V kombinaci se zvoleným líčením a velikostí filmového rámu vyvstává vzájemný protiklad nejviditelněji u projevů, které pronášejí. Oba promlouvají směrem k nám, v uniformě pečlivě upraveného a burácejícího Hynkela ovšem sledujeme z větší vzdálenosti a mírného podhledu, čímž nás film alespoň zprostředkovaně situuje do pozice pasivních posluchačů nacistického vůdce. U holičova závěrečného proslovu se naopak dostáváme do stejné výšky, díky čemuž můžeme dobře vidět rozčepýřený účes domnělého tyрана. Když chlapík v blízkém rámování promlouvá nesměle s minimem doprovodných projevů přímo do kamery, dochází k intimnějšímu sepětí s postavou. K výrazné gestikulaci se Chaplin dostává až ve chvíli, kdy prostřednictvím svého hrdiny vyzývá svět k humanismu, čímž zesiluje naléhavost možného působení nejen na přihlížející diváky pod pódiem, ale rovněž v sálech kin.

KREATIVITA A POLITIKA PO NÁSTUPU ZVUKU

Ačkoliv Chaplinova poetika vychází především z konvencí němé kinematografie a jeho přinejmenším rezervovaný postoj vůči zvukové produkci je obecně znám, dokázal využít výhody synchronizované zvukové stopy a skloubit je s postupy němému filmu. Byť oproti svým předchozím snímkům *Světla velkoměsta* (1931) a *Moderní doba* (1936) nyní přistoupil i k zaznamenávání řeči, podobně jako v nich zařazuje pasáže natočené čistě bez zvuku a doplněné o zvukové efekty či vhodný hudební doprovod. Zejména druhý případ výstižně ilustruje scéna, v níž holič zkrášluje svého zákazníka v rytmu Brahmsova *Uherského tance* č. 5 (jehož zvuk ospravedlňuje přítomnost rozhlasového přijímače v holičství). Komického efektu Chaplin dosahuje absolutním přizpůsobením probíhající akce hudbě. V závislosti na jejím rytmu se střídají fáze frenetického otírání břitvy s dlouhými holičími tahy za přihlížení konsternovaného návštěvníka. Účinek, který by v období němé kinematografie mohla eliminovat absence zvuku nebo nevhodný hudební doprovod přímo v kině, zadržila pro všechny diváky právě synchronizovaná stopa standardizující do značné míry zážitek z filmového představení.⁴

U *Diktátora* navázal Chaplin na svou předchozí tvorbu vyznačující se kromě humoru i levicově kritickým přístupem, jenž zesílil v jeho předchozích „zvukových“ filmech. Ve *Světlech velkoměsta* implicitně kritizoval americký sociální systém a zkaženou morálku bohatých kapitalistů, v *Moderní době* reagoval

na hospodářskou krizi, pracovní podmínky vykořisťovaných dělníků a negativní důsledky automatizace práce. Ani jeho závěrečný projev v *Diktátorovi* si neodpouští rýpanec vůči chamtivé západní společnosti, přesto však burcuje k ochraně sice nedokonalé, ale svobodné společnosti. Ač původní válečný konflikt je již historií, výzva k obraně demokracie rezonuje i nadále nesmírně aktuálně. Nejen z tohoto důvodu, ale i pro svou filmařskou zručnost zůstává Chaplinův snímek pozoruhodně nadčasovým dílem.

MARTIN KOS
autor je filmový historik

¹ V *Triumfu vůle* zaznamenávajícím 6. sjezd NSDAP Riefenstahlová buduje obraz Hitlera jako charismatického vůdce velkého německého národa. Činí tak i pomocí působivých kompozic pospolitých mas, u nichž se inspirovala také – Goebbelsem oblíbenými a po přestřihání pro nacistickou propagandu využitými – *Nibelungy* (1924) Fritzze Langa.

² Například americké drama *Prisoner of Japan* (1942) nebo německá *Veliká láska* (1942).

³ Společně s režisérem Davidem W. Griffithem a hereckými kolegy Mary Pickfordovou a Douglasem Fairbanksem dokonce jmenován za člena tzv. silné čtyřky.

⁴ Promítání filmu nebyla před nástupem zvuku nikdy nemá, nicméně zvukový doprovod byl rozmanitých podob podle finančních možností kina – od orchestrů přes jednoho hudebníka až ke „kinařově“ slovnímu komentáři.

Filip Březina na propagační fotografii k inscenaci *Diktátor* v režii Martina Čičváka

FOTO: PATRIK BORECKÝ





FOTO: PATRIK BORECKÝ

Filip Březina a Tomáš Havlínek v inscenaci *Vojna a mír* (režie Michal Dočkal, divadlo ABC)

TEĎ UŽ MÁM DISCIPLÍNU

DIVADLO ABC PŘIPRAVUJE DIVADELNÍ ADAPTACI SLAVÉHO FILMU CHARLIEHO CHAPLINA *DIKTÁTOR*. V DVOJROLI ŽIDOVSKÉHO HOLIČE A ADENOIDA HYNKELA, KTERÝM CHAPLIN PARODOVAL ADOLFA HITLERA, SE POD REŽIJNÍM VEDENÍM MARTINA ČIČVÁKA PŘEDSTAVÍ FILIP BŘEZINA (*1995). ABSOLVENT OSTRAVSKÉ KONZERVATOŘE A PRAŽSKÉ DIVADELNÍ AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ NASTOUPIL DO MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH V LOŇSKÉ SEZONĚ.

Kdy jste poprvé viděl nějakou grotesku Charlieho Chaplina?
Popravdě jsem jim porozuměl až teď. Někák jsem sice viděl už na základní škole, ale moc mě tehdy nebavily, nerozuměl jsem jim, nevěnoval jsem jejich sledování dost času a pozornosti, abych pochopil, proč vůbec vznikly. Pak si pamatuji, že nám na situaci z *Diktátora*, kde jsou v letadle voják a důstojník hlavou dolů, vysvětloval Martin František ve druháku na ostravské konzervatoři, jak funguje gag. Pouštěl nám i *Moderní dobu*, kde Chaplin u pásu utahuje matice. Ale vzpomněl jsem si na to až nyní, když jsem studoval *Diktátora*.

Našel jste v Chaplinovi něco inspirativního? Může dát herectví Charlieho Chaplina něco vaší generaci?
Asi jsem se zamiloval do jednoduchosti, která je kouzelná. Vždyť Chaplin začal filmovat před více než sto lety! Dneska je všechno složité, složitě se točí. Na Chaplinovi mě fascinuje, jak málo mu stačilo, a to i slovně, aby něco sdělil. Směju se těm jeho fackovacím komediím. Jsem najednou dítě.

Chaplin popisuje ve svých pamětech, že když přijel do Hollywoodu a začal točit filmy pro firmu Keystone, pracovali jenom s výchozí situací. Všechno na místě vymýšleli, improvizovali, výsledkem byl dvacetiminutový film a do týdne takových natočili pět. Považujete improvizaci za důležitou, učil jste se ji?
Určitě to je důležité. Pro mě je to jedna z nejtěžších disciplín. Jít do něčeho, o čem vím, že to umím a je to nazkoušené, je v pohodě. Na premiéře, po dvou měsících zkoušek, už vím, co bude, nemusím se toho bát. Ale improvizovat a děsit se, že mi to nesezne a budu tam stát a nevědět, co dělat, to je jak z hrozivého hereckého snu.

Kde vás učili improvizaci? Na Janáčkově konzervatoři, kde jste s herectvím začínal, nebo na DAMU?
Pamatuji si to hlavně z konzervatoře. Na DAMU už to bylo improvizování v rámci nějakého textu, například *Maryši*. Ale s Evou Polzerovou na konzervatoři jsme improvizovali v hodinách klasické pantomimy. Dost jsem to nesnášel a vždycky, když hodina skončila, jsem byl šťastný, že to mělo hlavu a patu. Profesorka stála, luskala prsty a říkala: tak a pointa, pointa, už to ukonči.

Jste ostravský patriot?
Mám v Ostravě lidi, se kterými jsem vyrůstal, říkáme si společenství starých přátel, ale když jsem tady, vzdalujeme se. Do Ostravy jezdím prakticky jenom za rodiči. Asi bych se tam nechtěl vrátit. Rodiče to ví, i když mi občas říkají, co kdybys šel tady do Národního? Já ale věděl už od druháku, že chci jít do Prahy na DAMU, že je to nejvíc, co lze získat. Když mi bylo asi deset, tak jsme na den dětí jeli vlakem do Prahy. Chodili jsme po městě, všechno bylo tak obrovské a nové. Na Střeláku jsem si zastřílel z airsoftové pistole a taky jsme jeli lodí do ZOO. Tam jsem potkal kluka starého asi jako já, který říkal, že zná Prahu jako svoje boty. A já si řekl, že bych chtěl Prahu taky znát jako svoje boty. Vzpomněl jsem si na to, když jsem si zařizoval byt v prváku na DAMU. Splnilo se mi to.

V *Diktátorovi* budete hrát dvojroli židovského Holiče a Adenoida Hynkela, kterou Chaplin parodoval Adolfa Hitlera. Nebudete se jistě snažit o kopii Chaplina, ale vyjít z něho musíte. Jaký přístup jste s režisérem Martinem Čičvákem zvolili?
To je hrozně těžké. Viděl jsem představení *Diktátora* v Budapešti, kde ho hraje herec Attila Vidnyánszky. Naučil se úplně přesně imitovat Chaplina, což je jakási platforma, kterou potom ohýbá, jak je pro divadlení adaptaci potřeba. Ale vesměs to byla citace filmu. Režisér Martin Čičvák chce to samé, plus ještě něco navíc. Naučit se imitaci a pak z komentování té imitace vypadnout a nastavit něco dalšího.

Jak půjdete na roli Holiče a jak na roli Hynkela?
Hynkela se popravdě moc nebojím, spíš Holiče, tam je přeci jenom podobnost s Chaplinem mnohem větší. U Hynkela se

stačí podívat na pár Hitlerových gest. Vykradu je a udělám, jak si myslím, že by je zahrál Chaplin, i když ve filmu taková gesta třeba ani nemá. Holič je těžší. Film si pouštím už dlouho. Mám zachytné body, pohledy, pohyby, gesta, ta jsou pro imitaci stěžejní a mezi nimi si to pak můžu udělat víc po svém.

Takže jaká bude inscenace Žánrově?
Bude to určitě satira i groteska a současně parodie na druhou. No, je to výzva. Ale doufám, že diváci naši stylizaci přijmou.

Dostal jste někdy v divadle podobnou roli, kde musíte hrát doslova celým tělem, dokonce víc než hlavou?
To asi ne. Ale na konzervatoři v třetáku jsme z pantomimických cvičení udělali osmiminutový skeč a jako trio jsme s ním jezдили na různé soutěže. Stál na přesných gestech a timingu, hráli jsme to asi padesátkrát. Na DAMU jsme se spolužákem režisérem Norbertem Závodským dělali *Fausta* a při téhle práci jsem si uvědomil, že když přijdu na gesta postavy, bude se dál odvíjet sama. Dokonce jsem si kreslil gesta k jednotlivým dialogům, i různé pozice, jaké by tam mohly být. Podobně jako teď u Hitlerových projevů. Vezmu si větu a k ní gesto, stane se z toho taková klouzačka, tobogán, který jede od jednoho k druhému, a to si pak zafixuju.

Znáte českou pantomimu a naše slavné mimy?
Znám, ale stydím se za to, že jsem představení Radima Vizváryho ještě neviděl.

A ty starší? Ctibora Turbu, Borise Hybnera, Bolka Polívku?
Bolka Polívku jsem neviděl nikdy. Ne, neznám. Na pantomimu se hrozně zapomnělo. Až na konzervatoři jsme se o ni začali zajímat. Obdivovali jsme Vizváryho a pak přišla ještě La Putyka. Hlásil jsem se na HAMU na pantomimu, ale podal jsem si přihlášku i na JAMU a DAMU. Na HAMU byly přijímačky první a udělal jsem je, takže na DAMU jsem šel v klidu. V Praze jsem už byl! Ale když mě

pak vzali na činohru na DAMU, bylo to dané. Do Brna na JAMU jsem už nejel.

Chaplin v pamětech popisuje, jak se dlouho bránil zvukovému filmu, protože se obával, že se herec soustředí příliš na slova, na to, že má něco říct, a přitom se něco podstatného z jeho herectví ztratí.
Jako když člověk oslepne, tak se mu zlepší sluch. Myslím si, že to funguje se slovem a s tělem úplně stejně. V *Diktátorovi* má reagovat především tělo, a ne hlava. Ale já se vždycky snažím mít každou postavu i v těle, v chůzi. Třeba v *Andělích v Americe* hraju transvestitu a hodně jsem se s tím ze začátku pral. Snažím se najít si pro každou postavu stěžejní gesta, přijít na to, kdy je udělat.

Když se něco příliš „zabetonuje“, jak říká režisér Čičvák, nemůže se z toho ztratit kouzlo toho, že to vzniká před našima očima jakoby poprvé?
Já doufám, že ne, že to bude vypadat jako poprvé. Ale je to dril. Soustředit se na slovo, aby vypadalo, že ho slyším poprvé, znamená hlavně poslouchat.

Hynkelova řeč je hatmatilka, máte nějakou pomůcku, jak se ji naučit?
Mám trochu fotografickou paměť, mně stačí vidět první písmeno a už vím, jak text navazuje. Ale bude to trvat dlouho, bude to jak říkanka.

Bude vadit, když vám náhodou nějaké slovo vypadne?
Nesmí! To by právě byla improvizace, a tu nemám rád. Znejistím a celé se to zborť. Já se text musím naučit přesně. Párkrát se mi to už stalo, vždycky jsem z toho nějak vybruslil, ale není to příjemné. Nic, co bych si užíval.

Je vám nějaký žánr blízký?
Na škole jsme prošli vším. Nevím, každý žánr má svoje, umím si na všem najít, co mě baví. Zatím jsem pořádně nedělal psychologické drama, hodně by mě zajímalo. Třeba nedávno jsem viděl film *Revolutionary Road* (*Nouzový východ*), psychologické drama o vztahu dvou



FOTO: PATRIK BORECKÝ

Filip Březina mezi ženami v inscenaci *Elefantazie* (režie David Drábek, divadlo ABC)

lidí, DiCapria a Kate Winslet. To bych hrál hrozně rád, ale podle mě jsem na něj ještě moc mladý.

Nemáte ještě odžito...
Na to jsem narazil, když jsme zkoušeli na DAMU *Běsi*. Hrál jsem Stavrogina. To je složitý člověk, hodně toho zažil a v něm se děje tolik věcí. Musí mu to být vidět i v obličejí, ale toho jsem nebyl schopný. Nevypadal jsem tak. Čili jsem stavěl postavu na tom, že je střídavě výbušná a střídavě chladná jako kámen, nic necítí... A vyšel z toho takový blbeček, který tam stojí a má poker face. Nebylo to dobré.

Druhou inscenací, kterou jste na DAMU absolvoval, byla Žranice. Viděl jste ten slavný film?
Ne, neviděl, ale tohle byla taková veganská agitka. Hrál jsem v ní hodně rád. O této inscenaci říkala naše profesorka Daria Ullrichová, že bychom si na představení měli vzájemně nosit dárečky, vždycky si něco připravit, jak vyhodit kolegu z konceptu, hrát hru, kdo koho víc odbouchne.

Čili si zaimprovizovat?
No, to je totiž ono, když se dobře nastaví hranice a žánr! Byl jsem si tak jistý, že jsem nebyl nervózní udělat cokoli. Nestálo to tak úplně na mně, nebyl jsem ten, kdo to táhne, takže jsem si mohl ulítnout úplně jako z jiného vesmíru. A cítil jsem se v tom dobře.

Máte nějaké herecké, hudební, muzické rodinné zázemí?
Je to hrozně, hrozně dávno a je to hrozně velká rodina, máma byla Kludská. Tam se to možná... Ale oni měli hlavně zvířata.

Jste cílevědomý člověk? Máte disciplínu jako herec?
Myslím, že jo. Neměl jsem, ale teď už jo.

Jak vypadá váš den?
Vstávám v sedm, dám si snídani, jdu na zkoušku, pak jdu běhat, dlouhé tratě, deset dvanáct kilometrů ob den. Pak cvičím. Posiluju, začal jsem zvedat železa.

Byl a pořád ještě jste velký sportovec?
Hodně, tat'ka běhal, a když mi bylo pět, založil florbalový klub v Ostravě. Hrál jsem do patnácti, pak jsem šel na konzervatoř a už jsem na florbal neměl čas. A potom jsme začali chodit po horách, nalehko, ale obrovská turistika, kdy do kopce se jde a z kopce se běží. A teď už běžíme i do kopce.

Táta taky?
I máma. Do kopce jde, ale z kopce taky běží.

Máte sourozence?
Tři. Máma s tátou říkali, že se už v devatenácti domluvili, kolik budou mít dětí. Takže jsme si nemuseli říkat, já jsem ten, kterého už nechtěli. (*smích*) Jsme tři kluci a jedna holka. Já jsem druhý v pořadí.

KRISTINA ŽANTOVSKÁ

autorka je dramaturgyně Městských divadel pražských

BURIANOVA

VLASTU BURIANA DNES VNÍMÁME PŘEDEVŠÍM V SOUVISLOSTI S JEHO FILMOVOU TVORBOU A Z NAŠEHO POVĚDOMÍ SE POSTUPNĚ VYTRÁCÍ SKUTEČNOST, ŽE NA POČÁTKU JEHO HERECKÉ KARIÉRY HRÁLO VÝZNAMNOU ROLI DIVADLO. PŘÍMÝMI SVĚDKY ZRODU LEGENDÁRNÍHO KOMIKA BYLY TAKÉ DVĚ SCÉNY MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH – DIVADLO ROKOKO A DIVADLO KOMEDIE, VE KTERÉM SI VÝSTAVOU (SNAD JEŠTĚ V TÉTO SEZONĚ) PŘIPOMENEME 130. VÝROČÍ BURIANOVA NAROZENÍ, JEŽ BUDE 9. DUBNA 2021.

Vlasta Burian účinkoval v Rokoku už krátce po jeho založení. Divadelní sál měl tehdy stolovou úpravu a program složený převážně z kabaretních výstupů, mezi nimiž našly své stálé místo i Burianovy scénky, jejichž popularita stoupala úměrně s odehranými reprízami. Není bez zajímavosti, že se komik v Rokoku snažil ukrýt před vojenskou povinností, ale protože nebyl příliš důsledný a nevydržel nevystupovat, byl brzy dopaden a potrestán. Účinkování ve vojenské kapele mu pak o dovolených zajistilo možnost dalšího hraní v Rokoku.

4



MODERNÍ DIVADLO

1



svého ředitelování v Rokoku (1923–1925) a s ní přišla i proměna Buriana „klauna“ v Buriana „činoherce“. Burianovy další profesní kroky vedly k založení vlastního divadelního podniku. Burianovo divadlo se nejdříve usídlilo v sále hotelu Adria a poté na periferii ve Švandově divadle na Smíchově. Netrvalo dlouho a již v roce 1930 se přestěhovalo zpět do centra na jinou scénu,

5



4. ČÍSLO

2



kterou dnes spravují Městská divadla pražská – do divadla Komedie, které bylo v roce 1930 teprve čerstvě dokončenou stavbou. Moderně zařízený divadelní sál ve velkoryse pojatých prostorách funkcionalistického paláce Bářské a hutní společnosti byl jako stvořený pro Burianův umělecký i podnikatelský potenciál. Komik v něm dosáhl na metu nejvyšší – plně profesionalizovaný podnik, který

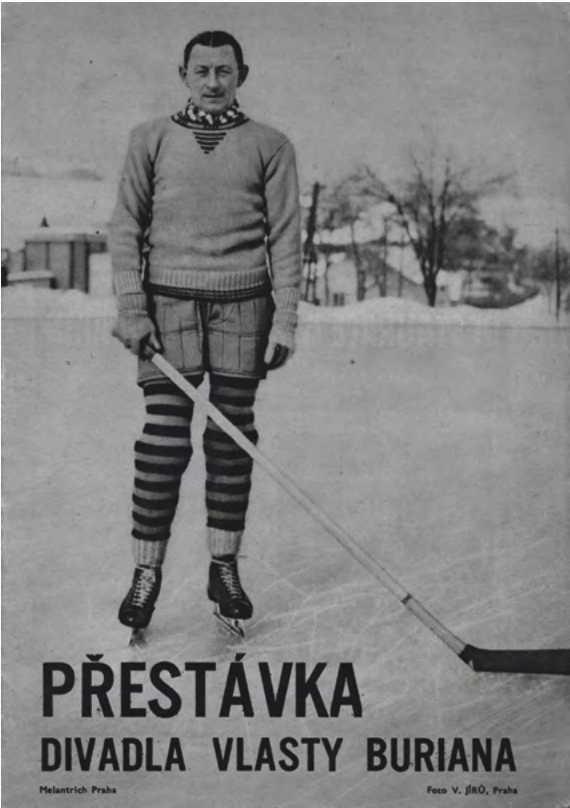
6



neměl ve své době konkurenci a ve kterém mohl bez větších omezení rozvíjet a realizovat své nápady. Burianovo divadlo, později přejmenované na Divadlo Vlasty Buriana, nabízel Pražanům široké spektrum kulturního využití a kromě divadla provozovalo i kino (Kinema Vlasty Buriana). Vydávalo vlastní časopis, v zázemí divadla se konaly různá sportovní klání i módní přehlídky a na programu nechyběly ani výstavy, besedy a další vzdělávací akce. Burian v té době nejčastěji spolupracoval s režisérem Juliem Leblem, který v jeho divadle realizoval většinu premiér a pod jehož vedením vytvořil řadu nezapomenutelných komických figur. Na jevišti se dále potkával s hereckými hvězdami Jaroslavem Marvanem, Čeňkem Šléglm nebo Václavem Trágerem a před filmovou kamerou zase nejčastěji spolupracoval s režiséry Karlem Lamačem, Martinem Fričem nebo Janem Svítákem. Období strávené v divadle Komedie představuje vrchol Burianovy kariéry. Ta byla bohužel násilně přerušena politickou zvůli v květnu roku 1945, kdy byl neprávem obviněn z kolaborace.

JUSTINA KAŠPAROVÁ
autorka je archivářka Městských divadel pražských

3



1
Vlasta Burian v „chaplinovském“ kostýmu, což byla jedna z jeho prvních uměleckých identit. Rokoko v letech 1916–1918 (*Přehled rozhlasu*, 1934, č. 3)

2
Egon Erwin Kisch: *Vyzvědačská aféra obršťa Réďla*, divadelko Rokoko 1924, na snímku Vlasta Burian jako arcivévoda Viktor Salvátor
FOTO: JAROSLAV BALZAR

3
Titulní strana časopisu *Přestávka* vydávaného Divadlem Vlasty Buriana, 1940, č. 5

4
Jeho velkým koníčkem byla auta. Snímek z cyklu *Významné návštěvy u čerpadel Sphinx Special: Vlasta Burian* (*Pestrý týden*, 21. října 1938)

5
Burian byl nadšeným vyznavačem sportu, především fotbalu a tenisu. Na obrázku neodolává svodům tenisových míčků. Dobovou karikaturu nakreslil Váša Neubert (*Pestrý týden*, 10. března 1934)

6
Svoji tvář také jméno často propůjčoval k reklamním účelům. Dobová reklama, na níž Vlasta Burian doporučuje zubní pastu Thymolin (*Přestávka* Burianova divadla, 1935, č. 3)

STOTŘICÍTKA

Vlasta Burian
ve 30. letech
minulého století

FOTO: STRÖMINGEN



Charlie Chaplin
ve 20. letech
minulého století

FOTO: STRAUSS-
-PEYTON STUDIO

EXTRÉMNI SÓLISTÉ: BURIAN A CHAPLIN

ROZHOVOR S TEATROLOGEM, KRITIKEM A VYSOKOŠKOLSKÝM PEDAGOGEM VLADIMÍREM JUSTEM O GROTESCE, SATÍŘE A FRAŠCE A TAKÉ O DVOU KOMICÍCH – VLASTU BURIANOVÍ A CHARLIEM CHAPLINOVÍ.

Vlasta Burian se narodil 9. dubna 1891, zanedlouho tedy oslavíme 130. výročí jeho narození, a Charlie Chaplin byl o pouhé dva roky starší, narodil se 16. dubna 1889. Vykazuje tvorba těchto dvou komiků společné rysy? Jan Werich napsal, že zatímco Karel Hašler byl komik rozměrů provinčních a Ferenc Futurista evropských, tak Vlasta Burian byl komik světový. Werich nebyl sám, kdo se domníval, že kdyby se Burian narodil v Londýně či New Yorku, a ne v Liberci, znali by ho na celém světě. Jako Chaplina a další mistry komedie. Je na tom kus pravdy, ale přiznejme si, že s globální Chaplinovou popularitou – třeba už jen jeho němých filmů – se popularita Burianových filmových grotesek ani pozdějších mluvených filmů srovnávat nedá. Burian byl počátkem třicátých let nesmírně oblíbený, zejména po *C. k. polním maršálkovi*, v německy mluvících zemích – kromě Německa i v Rakousku, Švýcarsku, zčásti

Dánsku a Holandsku. A také v sousedním Polsku. Ale Atlantik jeho sláva nepřekonal. Oba velcí komici měli ovšem společné to, že začínali v kabaretech, a kabaretní komiku dokázali funkčně přenést na plátno. Ale zatímco pro Chaplina byl kabaret jen odrazovým můstkem k filmu, Burian zůstal divadlu věrný a filmy točil z větší části až podle svých divadelních komedií. Jejich komika ovšem vykazuje mnohé společné rysy, zejména v jejím univerzálně platném, lidském záběru. I když se tu a tam nevyhýbali politické satíře (Burian zejména ve dvacátých, Chaplin ve třicátých letech minulého století), základem jejich komiky byl soucit se slabšími, se sociálními i životními outsidersy. Ač občas hráli, většinou parodicky, i vysoce postavené osoby, oba předkládali publiku obraz člověka zaskočeného moderností. Chaplin natočil satirické filmy jako například *Moderní doba*, *Světla velkoměsta* či *Diktátor*. Lze najít i v tvorbě Vlasty Buriana tak výrazný společensko-kritický osten? Adresnou satiru typu *Diktátora* asi těžko, i když potíže s cenzurou i s následnými pokutami měl v divadle často – a v jeho repertoáru

nalézáme i provokativní parodii zakladatelské legionářské legendy *Za pět minut dvanáct*, která měla premiéru v roce 1926. Rozličné mechanismy „moderní doby“, stíny „světla velkoměsta“ a zejména všudypřítomnou byrokracii a životní i sociální procesy však odhaluje Burianův klaun takřka v každé své komedii. A tak z nesmyslu jeho zdánlivě apolitické, dadaistické komiky rodí se často překvapivý smysl. Asi bez velkých obtíží si spojíme jméno Charlie Chaplin a termín filmová groteska. Vy jste v naší knize *Divadlo Vlasty Buriana a Komédie /1930–2020/* použil pojem burianovská fraška. Mohl byste v krátkosti říci, co to znamená? Ano, vymyslel jsem si pro tento případ vlastně nový dramatický žánr. Byl pro Burianovo divadlo (i jeho pozdější filmy) něčím specifický, modelový. Burian nebyl „de jure“ literárním autorem jediné celovečerní hry svého divadla – fakticky však byl jediným autorem divadla on. Publikum nebylo zvědavé na nového Longena, Šamberka, Vernera, Kische – chodilo výhradně na to, co s literární předlohou provede ten který večer Burian. V modelové burianovské frašce je nejdřív představen nějaký seriózní, mechanicky fungující systém: nemocenská pokladna, zapadlá vojenská posádka, armáda, železniční stanice, divadelní či filmová mašinerie, pohřební úřad, detektivní kancelář, zábavní podnik. A do tohoto systému invazivně vtrhne rušivý živel sopečné povahy, černý pasažér, falešný spolužák, falešný maršálek, falešný doktor (nomen omen: Kryštof Rozruch). Ten, co nepřijímá daný „režim řeči“, obrací situace, řečové konvence, společenské fráze, zavedené pořádky. Systém se zadrhne, dříve samozřejmé jeví se jako nesmyslné či nezákonné, falešní revizoři i černí pasažéři mimoděk odhalí daleko větší černoty. Systém se hrouť – a na jeho troskách slaví ztřeštěný klaun své vítězství smíchem... Ve třicátých letech minulého století přišly zvukové filmy, o Chaplinovi bylo známo, že se dlouho bál ve filmu promluvit. Jeho dva snímky z této doby *Světla velkoměsta* a *Moderní doba* natočil sice s hudebním doprovodem a ruchy, ale odvážil se obejít bez dialogů. Ve snímku *Diktátor* však již zapojil i mluvené slovo a dokázal, že mu to jde. Jak to bylo s Burianem v němých filmech, natočil čtyři... Jaroslav Marvan prý o Burianovi prohlásil, že byl v napodobování zvířat lepší než strýček Jedlička. Poválečné výroky Jaroslava Marvana o Burianově herectví jsou sice svědecky cenné, ale vzhledem k diametrálně odlišným poválečným osudům obou herců bych je zase nebral až tak doslova – Marvan nejenže se svého bývalého, co do podmínek mimořádně štedrého šéfa po válce nezastal, ale kde mohl, tak si, byt’ v nadsázce, ještě přisadil. Faktem však je, že vzhledem k Burianově vrozené, až fenomenální napodobovací, zejména zvukové schopnosti a hlavně obrovské muzikálnosti mu zvukový film nesmírně prospěl a zvyšoval každoročně popularitu jeho i jeho divadla. V tom byl rozdíl oproti osudům někdejších hvězd českých němých filmů, jakými byli E. A. Longen, Ferenc Futurista, Karel Hašler, Anny Ondráková a jiní. Burianovy čtyři němé grotesky (zachovaly se kopie tří, čtvrtou známe jen z recenzí a dalších ohlasů) se rozhodně co do odezvy nemohly měřit s jeho zvukovým *C. k. polním maršálkem*, *Hadimřskou*, *Antonem Špelcem*, *Revizorem*, *Přednostou stanice*, *U pokladny stál* atd. Používal Burian také řeč těla pro vytvoření komické situace? Tedy měl nějaká výrazná, charakteristická gesta, způsob chůze, držení těla a podobně? Samozřejmě! Řeč těla (kupříkladu permanentní hra rukou), těla nesmírně elastického i plastického, jež pravidelným profesionálním sportováním přivedl až k artistické dokonalosti, to bylo to, co na něm obdivovali ve dvacátých letech avantgardisté, v čele s Jindřichem Honzlem (viz studie *Elementární herec*), Karlem Teigem a Vítězslavem Nezvalem. Právě na Burianovi a jeho neuvěřitelně elastickém a pružném těle demonstroval Honzl svou představu meyerholdovsky dokonalého herce – artisty. Burianovy slavné výstupy, jimiž fakticky zahajoval svou hvězdnou kariéru, byly často čistě fyzické (*Řeckořímský zápas se židli*, *Box aj*). Narodit se o sto let později, Burian by dnes určitě nadšeně plul v novocirkusovém boomu...

Chaplin byl také filmovým scenáristou, režisérem či autorem hudby. Burian sice většinou oficiálně jako režisér uveden není, ale historky o tom, jak během natáčení ovládl celý ateliér, sám hlásil klapku,

a tedy i konec záběru, a jak improvizoval, jsou známy. Bylo těžké, nebo vůbec možné, jím najít hereckého partnera? Mohl byste krátce zmínit příklady, kdy se to povedlo? Burian byl extrémní sólista, ostatně jako Chaplin, a těžko by si rozuměl s dalším sólistou. Přesto několik ustálených hereckých partnerů měl. Na divadle se to dokonale povedlo ve dvacátých letech s jeho nejčastějším partnerem Karlem Nollem (mimochodem prvním němým filmovým Švejkmem). A ve třicátých letech pak pravidelně s Jaroslavem Marvanem (filmová i divadelní díla: *Přednosta stanice*, *U pokladny stál*, *Ulice zpívá* či film *Revizor*), někdy i s protikladným „salónním“ Češkem Šléglem (*Baron Prášil*, *U pokladny stál*) a výjimečně i s Oldřichem Novým (filmový *Baron Prášil*, uváděn i jako *Když Burian prášil*). Burianův klaun zkrátka potřeboval vedle sebe nikoli dalšího „vytáhlého“, vyčnávajícího klauna (E. A. Longen, Jindřich Plachta), ale přímý, fyzický i psychický protiklad. Proti výbušné improvizaci řád, proti excentrické klamné civilní projevu (Noll, Marvan). Ideálně tento „status quo“ reprezentoval Burianovi právě Marvan – proto byl ochotný, aby si partnera udržel, uplatit ho z celého souboru nejvyššími možnými gážemi. Jenže Marvanova herecká ctižádost mířila výš – k seriózní činohře, ke kamennému divadlu a k psychologickému filmu. Oba komiky známe z filmu s knírkem, na civilních fotkách ovšem vidíme, že byli hladce oholeni. Jak se s knírem a knírkem hraje, co zpodobňuje? Knírek zpodobňuje outsiderovi marnou „hru na mužského“. Burian začínal hrát s knírkem na přelomu desátých a dvacátých let na jevišti Červené sedmy a Hašlerovy Lucerny. Tehdy si vytvořil mimický, pohybově i kostýmově až eklektickou chaplinovskou figurku (bambusová hůlka, buřinka, pajdává chůze, knírek). Smolný mužík, marně si hrající na elegána, zato s elementární pohybovou komikou. Takto ho poprvé uviděl osmnáctiletý Jan Werich v Lucerně hrát v jakési pohřební parodii, jež mimochodem pro Buriana a pro Hašlera skončila soudní dohrou a podmíněným trestem kvůli „karikování církevních obřadů“. Werich tu chaplinovskou figurku s knírkem později podrobně popsál – a už tehdy byl jím uhranut. Burianovi, na rozdíl od Chaplina, ale knírek trvale nezůstal. Někdy se mu rozrostl v mohutný mroží knír, jindy hrál (zejména na divadle) stejně dobře i bez něho. Dá se dokonce říci, že teprve symbolickým odlepením Charlieho knírku dobral se definitivně svého vlastního, autentického jevištního i filmového projevu. LENKA DOMBROVSKÁ autorka je šéfredaktorka *Moderního divadla* Profesor Vladimír Just vypráví FOTO: WIKIMEDIA COMMONS

VYNÁLEZCE I PÁBITEL

Portrét Nikoly Tesly v roce 1896, kdy mu bylo 40 let



PORTRÉT

„JE TO UŽ V PODSTATĚ HOTOVÉ, MUSÍM JEŠTĚ S KOLEGY ASTRONOMY PROBRAT PÁR DROBNOSTÍ, JAK NEPOŠKODIT OKOLNÍ PLANETY.“

Takto reagoval jednoosmdesátiletý Nikola Tesla na otázky novinářů, když oznámil, že má na dosah komunikaci s mimozemskými světy. Tímto (údajným) objevem se pochlubil na tiskové konferenci, kterou pořádal každoročně 10. července, v den svých narozenin. Bylo to totéž setkání roku 1937, na kterém z rukou českého velvyslance přijal od prezidenta Beneše Řád bílého lva a také čestný doktorát věd pražské ČVUT. Za tyto pocty Tesla poděkoval slovy, ve kterých Československo označil za jeden z nejosvícenějších států na světě.

Praha mu přirostla k srdci, i když tu strávil jen část jednoho semestru coby čtyřiařicetiletý student. Nepřijel včas k zápisu, a proto navštěvoval přednášky jen jako neznámkový host. Než odjel na univerzitu do Budapešti, přebýval v ulici Ve Smečkách, nejvíce času údajně trávil v knihovně Klementina a také v jisté kavárně, která měla sídlit ve Vodičkově ulici.

Rodák ze srbské vesnice Smiljan, která dnes leží na chorvatském území, strávil ovšem největší část svého života ve Spojených státech. Tam vedla jeho cesta z Prahy přes studia v Maďarsku a první pracovní úspěchy ve Francii. Svůj příjezd za velkou louží roku 1884, v proslovu proneseném ke členům imigračního úřadu o mnoho let později, vyličil Tesla takto: „Můj příjezd do Ameriky bylo jedno velké dobrodružství. Za zlepšovací návrh fungování dynama, na kterém jsem pracoval v Paříži, se mi dostalo pozvání do New Yorku za Edisonem. Mým uším taková nabídka zněla jako splněný sen – vidět Ameriku a setkat se s Edisonem! Strýc Petar a Paja mi dali peníze na cestu, sbalil jsem si všechny věci a vydal se na několikátý denní cestu lodí. Při ní jsem byl okraden, přišel jsem o palubní lístek, několik zavazadel a při jedné z potyček mě málem hodili přes palubu. Do New Yorku jsem tak dorazil jen se čtyřmi centy, několika básněmi, články a balíkem výpočtů týkajících se neřešitelných integrálů a mého létacího stroje.

Ihned jsem se pustil do práce, pro kterou si mě Edison vyhlédl. Po devítiměsíčním úsilí bylo vše hotové a já očekával odměnu, kterou mi slíbili – padesát tisíc dolarů. Když jsem se dožadoval výplaty, Edison mě odbyl s úšklebkem: „Jsi pořád Pařížan, až se staneš plnohodnotným Američanem, pochopíš americký smysl pro humor!“ Cítil jsem se hluboce raněn, s penězi jsem již počítal na rozvoj svého systému střídavého proudu.“

ELEKTŘINA, KTERÁ POVEDE KE SPÁSE LIDSTVA

O osobní korespondenci Nikoly Tesly máme poměrně jasnou představu. Stejně tak o jeho přednáškách, veřejných vystoupeních nebo i novinových článcích, které zmiňují jeho jméno. A to i o takových, které ho nestavějí zrovna do nejlepšího světa. Tesla trval na tom, aby jeho sekretářka, v pozdějším věku jeho mladí asistenti, veškeré dokumenty vlepovali do kroniky. Bichle, která se podobala

spíše mnohasvazkové encyklopedii, měla budoucím generacím sloužit jako přesné svědectví o jeho bohatém a spleťtém životě. Díky dochovaným dokumentům se tak můžeme snadno přesvědčit o jeho kulturním rozhledu – když vzpomíná verše Goethova *Fausta*, které uměl nazpaměť a při jejichž recitaci se mu před očima objevovaly vynálezy. Dočteme se také například o jeho literární pouti po knihovnách za středověkým francouzským básníkem Guiotem de Provins, který měl ve svých verších poprvé popsat užití kompasu.

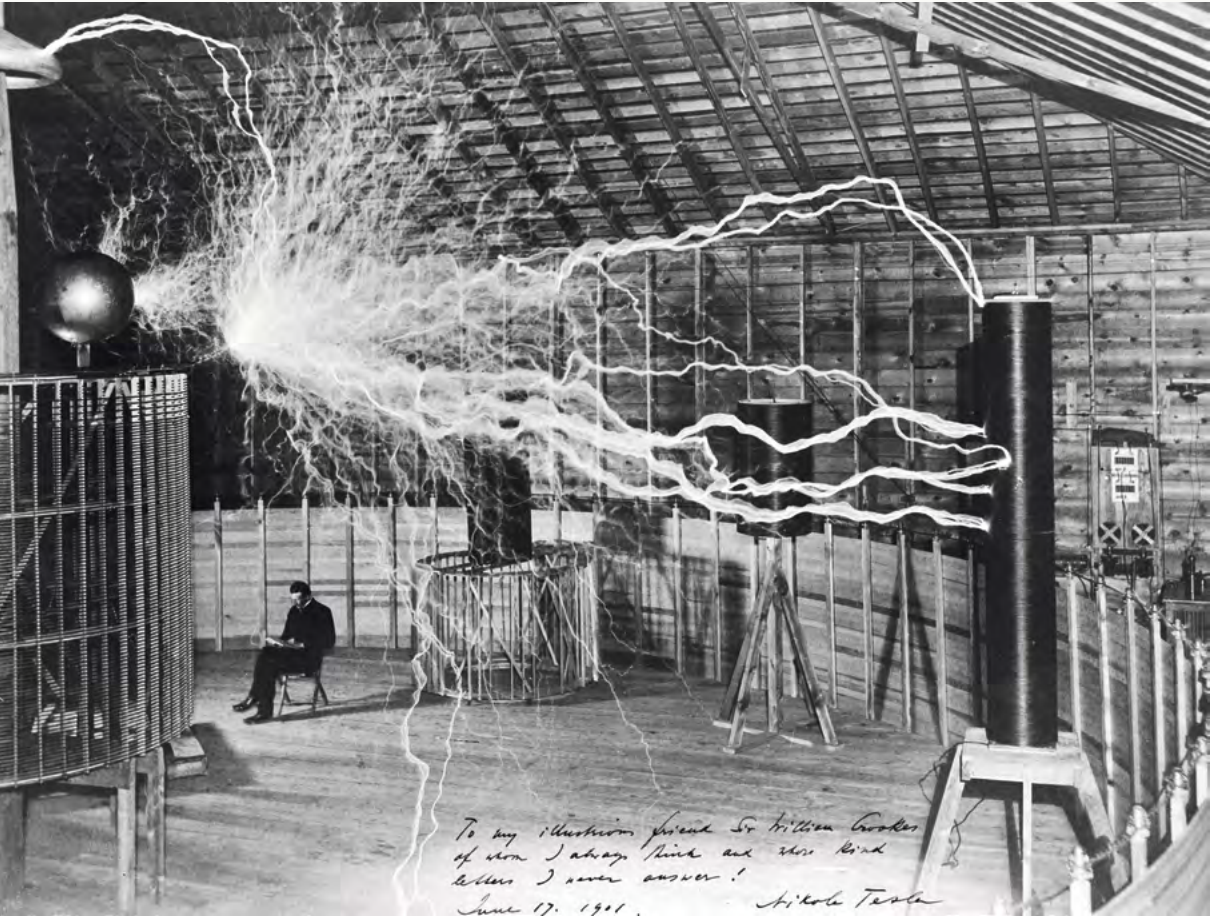
A jsou to tyto pečlivé archiválie, díky kterým nám může běžat mráz po zádech. Třeba při představě Nikoly Tesly, který (vymaniv se z područí Edisona, založiv vlastní společnost a zaznamenav první komerční úspěch střídavého proudu) v roce 1896 pronesl před Niagarskými vodopády projev při slavnostním spuštění vodní elektrárny: „Mezi mnoha oblastmi výzkumu je jeden, který je obzvláště důležitý pro blaho a existenci lidstva. Je to přenos elektrické energie. Z historie známe řadu památek a děl dokazujících velikost národů, sílu člověka, krásu umění a náboženskou oddanost. Avšak niagarský monument má v sobě něco osobitého, něco, co je hodno naší vědecké epochy – je to skutečný památník osvětlení a míru. Zvěstuje ujařmení přírodních sil do služeb člověka, konec barbarských metod, osvobození milionů lidí od nouze a utrpení.

Rozvoj a bohatství města, úspěch národa, pokrok celé lidské rasy, je podmíněn dostupnou energií. Vzpomeňme vítězné tažení Britů za dobýváním uhlí, dodává jim světlo a teplo; uhlí pohání kola továrních zařízení a uhlí pohání jejich úchvatné flotily. Ale zásoby uhlí se rychle tenčí.

Nelze se uspokojit vylepšením parních a vznětových motorů nebo vymyšlením nových baterií; musíme pracovat na něčem mnohem lepším. Musíme vyvinout prostředky pro získávání energie ze zdrojů, které jsou navždy nevyčerpatelné. Vodopád nám poskytuje nejvýhodnější způsob, jak získat energii ze slunce pro všechny naše potřeby. Pokrok v této oblasti mi dává naději, že uvidím splnění jednoho ze svých nejmilejších snů; a to přenosu energie ze stanic na stanici bez použití jakéhokoli spojovacího drátu.“

ŽVÝKAČKY JSOU HORŠÍ NEŽ RUM

Tesla si dlouhé roky držel při výšce 188 cm váhu 64 kg. Přesto rád a často chodil do vybraných restaurací. Své spolustolovníky ovšem překvapoval rituály spojenými s číslem tři, například si nechával na stůl nosit osmnáct ubrousků ve třech sloupečcích. Maso bychom na jeho jídelníčku nenašli: „Považuji vegetariánství za dobrý startovní bod pro každého, kdo se chce vzdát zavedených barbarských zvyků. Mnoho lidí žijících téměř výhradně vegetariánsky vykazuje větší sílu a kondici. Některé sazenice, jako je oves, jsou nákladově efektivnější než maso a jsou lepší pro duševní a fyzické zdraví. Je třeba vyvinout veškeré úsilí k zastavení brutálního a krutého zabíjení zvířat, které může být pro lidskou morálku zničující. Abychom se zbavili zvířecích instinktů a chutí, které nás drží zpět,



Nikola Tesla ve své laboratoři v Colorado Springs kolem roku 1899. Snímek je ovšem fotomontáží, nejprve byla vyfocena laboratoř s obrovskými elektrickými blesky, které vyráběl transformátor, pak sedící vynálezce

musíme provést úplnou změnu ve stravě. Všechny ostatní úvahy o jídle jsou zbytečné.“

I když se v jídle držel zpátky, dobrého pití si dopřával (když na něj měl zrovna peníze). Prohlašoval, že každodenní pití whisky ho udrží naživu do věku 150 let: „Alkohol není jed ani droga. V malém množství má účinky čistící a sterilizační, které zabraňují nemocem, a také stimulační, které posilují ducha, mluvu i fyzickou zdatnost. Svými nutričními hodnotami je alkohol ve srovnání s ostatními stimulanty méně škodlivý. Kouření, šňupání nebo žvýkání tabáku je daleko zákeřnější, nemluvě ani o živkách gumách, které vyčerpáváním slinných žláz přivádějí mnohé předčasně do hrobu.“

Různých faux pas se dopouštěl se stejnou vehemencí a publikoval je stejně radostně jako pokrokové vynálezy. Vždy naplno a s ujištěním o tom, že tentokrát na to skutečně kápnul! „Žádný badatel by se neměl nechávat odradit od výzkumu rentgenových paprsků obavami z jedovatých či jinak škodlivých účinků, neboť lze myslím s jistotou prohlásit, že by trvalo celé století, než by se nashromáždilo dostatečné množství škodlivin, které by vážně zasáhly do životních funkcí experimentující osoby.“

SLOVNÍK KAPITALISTY, PACIFISTY I VIZIONÁŘE (?)

Někdy je zcela zjevné, že ve svých textech přeháněl, aby zaujal investory. Třeba když sháněl prostředky pro stavbu svého největšího a nedokončeného projektu Wardencliffské věže:

„Dovolte mi, abych Vám připomenul, že kdyby na světě byli jen zbabělci a skrbílci, nikdy by nic velkého nevzniklo. Raffael by nestvořil svá mistrovská díla, Kolumbus by neobjevil Ameriku a transatlantický kabel by nebyl položen. Vy jste právě ten, kdo by měl investovat do tohoto podniku, který se stane počinem nevyčíslitelné hodnoty pro celé lidstvo.“

Teslovy víze o bezdrátovém přenosu energie a komunikaci skrz Zeměkouli mohou znít utopicky, ale v kontextu řinčení zbraní druhé světové války dostávají hluboce levicový a humanistický rozměr: „Můj generátor energie bude velice jednoduchý – velká hromada oceli, mědi a hliníku, která bude tvořit pevnou a otáčivou část, sestavená ovšem velmi specifickým způsobem. Takový zdroj energie, který bude dostupný kdekoliv na světě, vyřeší spoustu problémů, s nimiž dnes lidstvo zápasí. Stroj, který jej bude využívat, vydrží více než 5 000 let.

Až skončí tato největší válka v dějinách, musí se zrodit nový svět, jenž ospravedlní oběti, které lidstvo přineslo, kde bohatí nebudou utlačovat a ponižovat chudé, kde výtvary intelektu, vědy a umění přispějí ke zkvalitnění a zkrášlení života, nikoli k bohatství jednotlivců. Tento nový svět má být světem svobodných lidí a svobodných národů, rovných si v důstojnosti i účtě.“

Ani na oné, v úvodu tohoto článku vzpomínané oslavě narozenin nebyl Tesla s to odpovědět na konkrétní dotazy novinářů, jak bude komunikace s Marsem fungovat ani které že to jsou laboratoře, jež na převratném objevu údajně tak usilovně pracují. Je tedy na

FOTO: ALLEY V. DICKENSON

LITERATURA:

JOSIK, Miklos: *Abafi*, syn *Agúv*, přeložil Václav Pok Poděbradský, nakladatel Alois Hynek, 1883

KENT, David J.: *Tesla*, přeložil Radomír Beneš, nakladatelství Jota, 2017

RATZLAFF, J. T.: *Tesla said* (kolekce článků, výstřížků, proslovů, dopisů), Tesla Book Company, California, 1984

SEIFER, Marc J.: *Nikola Tesla: Vizionář – génius – čaroděj*, přeložil Aleš Drobek, nakladatelství Triton, 2007

TESLA, Nikola: *My Inventions*, články napsané mezi roky 1917 a 1919 pro americký časopis *Electrical Experimenter*

každém z nás si i po devadesáti letech, co na obálce časopisu *Time* vyšla Teslova fotografie, udělat vlastní obrázek o tom, jak tehdy otištěná slova Nikola Tesla vlastně myslel: „Jsem přesvědčen, že není významnějšího cíle nad meziplanetární komunikaci. Ta se jednoho dne nepochybně stane skutečností a vědomí, že ve vesmíru existují i jiné lidské bytosti, které pracují, trápí se a zápasí s osudem podobně jako my, bude mít na lidstvo nesmírný dopad a položí základy celosvětového bratrství, které bude existovat tak dlouho jako lidstvo samo.“

KAREL KRATOCHVÍL
autor je dramaturg

JAKUB MAKSYMOW TESLA

REŽIE DRAMATURGIE SCÉNOGRAFIE HUDBA TVORBA VIDEÍ MULTIMEDIÁLNÍ SPOLUPRÁCE HUDEBNÍ SPOLUPRÁCE VÝROBA TESLOVÝCH TRANSFORMÁTORŮ HRAJÍ	JAKUB MAKSYMOW KAREL KRATOCHVÍL OLGA ZIĘBIŃSKA LAZAR NOVKOV ONDŘEJ NUSLAUER
PREMIÉRA	DOMINIK MIGAČ DRAGAN LIMPIJEVIĆ RADEK LEHKÝ ŠTĚPÁN LUSTYK, KARIN BÍLÍKOVÁ A MILAN VEDRAL V ROCE 2021 V DIVADLE KOMEDIE

FOTO: AUTORKA

Režisér Jakub Maksymov, hudebník Lazar Novkov a scénografka Olga Ziębińska během zkoušení *Tesly*



JAK TENKÁ JE HRANICE

DVOJROZHOVOR SE SCÉNOGRAFKOU **OLGOU ZIĘBIŃSKOU** A REŽISÉREM **JAKUBEM MAKSYMOMEM** O JEJICH AUTORSKÉ INSCENACI *TESLA*, KTERÁ BUDE UVEDENA V DIVADLE KOMEDIE.

Co se vám vybavilo před rokem, když se řeklo jméno Nikola Tesla, a co vás při vyslovení jeho jména napadá dnes?
JM: Před rokem bych si nejspíš vybavil jednotku elektromagnetické indukce, nápis v pasáži Světozor, elektromobil, a díky němu bych se pravděpodobně rozpomenul na legendu o podivínském vynálezci prohánějícím se v autě na elektrický proud po New Yorku na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Dnes vidím blesky, televize, dráty a kabely, stodínárovou bankovku, slyším lidové písně z Likub, vrkání holubů, cítím ozón, či se rozpomenou na brnění v prstech a předloktí, které mi způsobil zásah proudem, když jsem nedávno vyměňoval žárovku v koupelně.

OZ: Upřímně řečeno, o Teslovi jsem věděla jenom to, že je to nějaká luxusní, futuristická automobilová značka. Ted' když o něm vyprávím, tak nejradši jako o milovníkovi holubů, o dítěti, které tak láskyplně a urputně hladilo kočku, až její kočičí začal jiskřit, a to dítě pochopilo, co je elektřina. Vidím ho jako stařečka, který se umí při pádu ve vzduchu obrátit o 180 stupňů a dopadnout na všechny čtyři – to se taky naučil od kočky. O Teslovi-fyzikovi mluvím málo,

fyzika nebyla nikdy moje silná stránka a takhle to už asi zůstane. Elektřina pro mě zůstává nadále kouzelným jevem, který si teď představuju jako Teslova ducha kroužícího v kabelech. Možná ale přeháním, od Jakuba jsem si poslechla pár přednášek o fyzice, takže Teslův duch je asi už trochu navíc.

Jakube, dokázal byste vysvětlit, jaký je rozdíl mezi jednosměrným a střídavým proudem?
JM: Z fyziky jsem maturoval, a ne že bych si z té doby všechno pamatoval, ale na obecné úrovni to, nač se ptáte, není až tak složité vysvětlit. Stejnoseměrný proud má v čase průběh konstantní, kdežto střídavý se v čase mění. Všechno se začíná komplikovat, až když se začneme ptát, proč tomu tak je a k čemu je to dobré... Přestože naše inscenace nebude primárně o fyzice, tak mě přípravy na zkoušení i zvládnuté otázky herců donutily si značně rozšířit obzory.

Olgo, bylo pro vás nezbytné, abyste pochopila Teslovy výzkumy a objevy při navržení scénografie pro tuto inscenaci?
OZ: Důležitější pro mě bylo pochopit Teslu jako člověka, pochopit fenomén Tesla. Pozoruhodné bylo zjišťovat, koho přitahuje, co všechno je signováno jeho jménem, kdo jsou jeho následovníci. Pozorně jsme prostudovali jeho život, výzkum a vynálezy. Na jevišti se objeví například Teslova cívka, nemusela jsem

ji sice vyrábět, ale její přítomnost musí silně komunikovat se scénografickým návrhem. Aby všechno bylo bezpečné a funkční, bylo také nutné pochopit, jak cívka funguje, jak se uzemňuje, nebo také, jak funguje Faradayova klec a co se stane, když člověka zasáhne blesk.

Proč jste si vybrali pro svou inscenaci právě Nikolu Teslu? Proč je pro vás zajímavější personou než třeba Thomas Alva Edison?
JM: Může za to moje emoční vazba na Srbsko. Díky své práci jsem tam strávil dohromady téměř půl roku. Proběhla tam jedna z mých prvních profesionálních režii, díky níž jsem si tam našel pár lidí, se kterými jsme si sedli. Bylo by jen velmi obtížné se v Srbsku minout s Teslou. Jmenuje se tam po něm každá druhá ulice, kavárna či pekárna. Hluběji jsem se však o něj začal zajímat přibližně před rokem, kdy mě Lazar Novkov, hudební skladatel a multiinstrumentalista, oslovil, zda bych s ním něco nevytvořil v rámci Nového Sadu 2020 – hlavního evropského města kultury. Hledali jsme téma a Tesla se přímo nabízel. Ovšem pak přišla pandemie a náš plán padl. Tesla však ve mně neusnul. Hledal dál, a když přišla nabídka z Městských divadel pražských, vzpomněl jsem si na něj. Adaptoval jsem naše původní představy na jiný prostor, ale výchozí energie zůstala stejná. A Lazar je přitom nakonec také.
 Edison pro mě byl v té době, před rokem, bez příchuti, proto jsem si ho nevybral. Neměl

jsem jej spojeného s žádnou emocí. Dnes bych si ale dokázal představit, že bych ho někdy jako téma mohl zpracovat. Ale k tomu poznání jsem dospěl až díky Teslovi.

Myslíte, že existuje téma, které není pro zpracování v divadle vhodné?
OZ: To je těžká otázka. Když přemýšlím o českém divadle, tak takové téma nenacházím. Možná ale českou společnost ještě málo znám. V Polsku máme hodně tabu, hodně traumat a bolesti, není těžké udělat kontroverzní inscenaci, která vzbudí hněv, konflikty i protesty. Nechci tím říct, že by se neměla inscenovat kontroverzní díla, divadlo by ale nemělo nikomu neprávem ubližovat. Nevím, jestli existují nevhodná témata, spíš bych řekla, že některá témata lze nevhodně zpracovat.

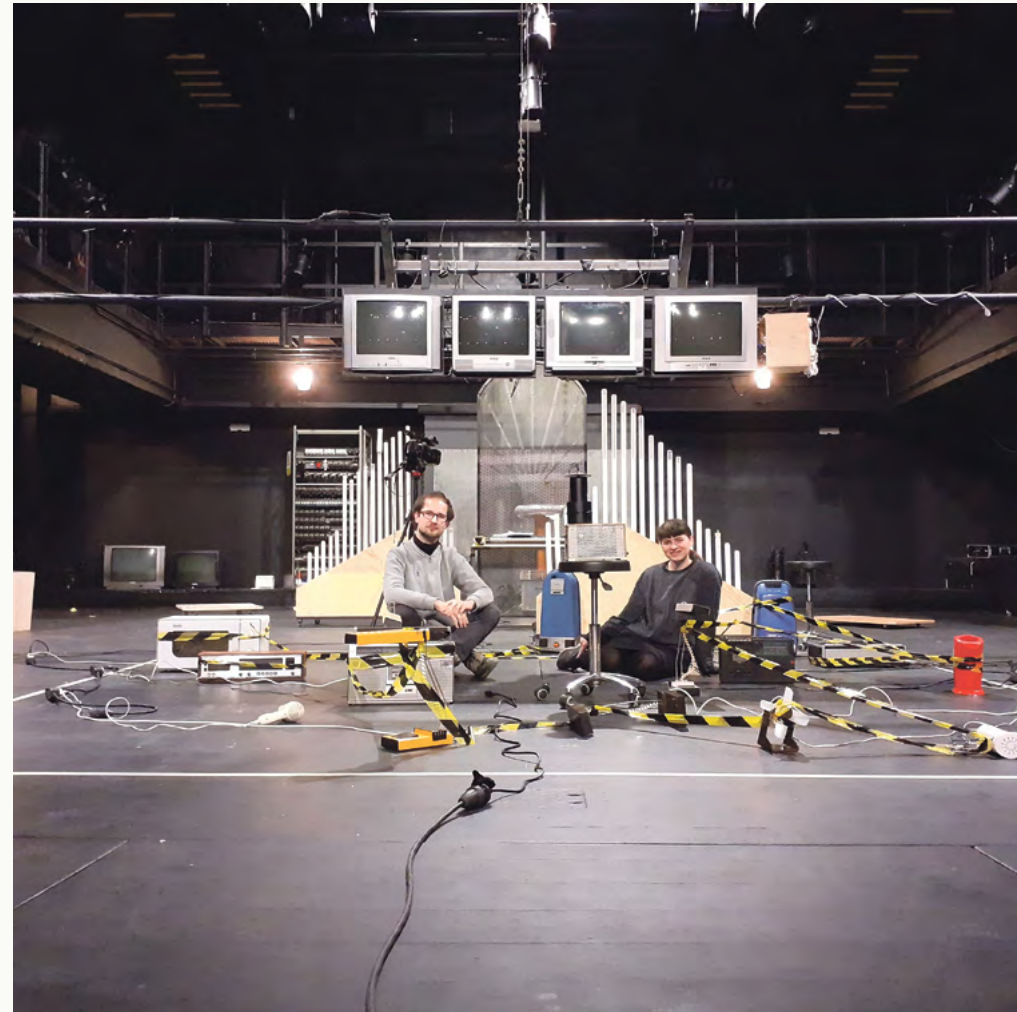
Z jakých materiálů jste při tvorbě inscenace vycházeli?
JM: Informací o Teslovi existuje celá řada. Dlužno dodat, že různých kvalit. V základním zorientování se nejen v Teslově životě a práci, ale hlavně v širším dobovém kontextu, nám zásadně pomohla Seiferoва monografie *Nikola Tesla: Vizionář – génius – čaroděj*. Nicméně přečetli jsme toho mnohem víc, Teslovu autobiografii *My Inventions*, sbírky jeho novinových článků, které vyšly v podivné edici Tajemství nakladatelství Dialog, googlovali

jsme konspirační teorie okolo jeho vynálezů, dívali se na hrané filmy i dokumenty, četli jeho beletrizované životopisy. Lidí, kteří na Teslu mají nějaký názor, je opravdu hodně. Je to dáno i tím, že sám vynálezce kolem sebe rád vytvářel auru tajemna a řadu věcí, o kterých poutavě vyprávěl, nikdy neobjasnil. Měli jsme tedy z čeho vybírat. Ale v jednu chvíli bylo potřeba si říct „dost“ a opřít se o to, co jsme do té doby stačili nasát a co se v nás usadilo.

Která z životopisných historek pro vás byla tak důležitá, že jste okamžitě věděl, že v inscenaci nemůže chybět?
JM: Mám rád Teslovu autobiografii *My Inventions* a z ní mám nejraději moment, o kterém již hovořila Olga – když se malý Nikola poprvé setkává s elektrickým proudem. Ve chvíli, kdy pohladí svého kocoura po zádech a v jeho srsti to zajiskří.

Olgo, proč je na jevišti pracovní pult také oltářem? Je v inscenaci Tesla vedena paralela mezi vědou a náboženstvím?
OZ: Příběh Nikoly Tesly ukazuje, jak tenká je hranice mezi vírou a vědou. Tesla se neustále nácházel mezi tím, co věděl, a tím, čemu silně věřil. Jeho nápady byly často abstraktní, nereálné, některé se povedly realizovat, jiné se uskutečňují až dnes, většina jeho vynálezů se však zdá být jen naivním snem. V naší inscenaci jsme se snažili tu tenkou

Jakub Maksymov a Olga Ziębińska ve scéně inscenace *Tesla* na jevišti divadla Komédie



hranici zachovat a ukázat. Velká skupina lidí, kteří se kolem něj seskupovali a seskupují, ho považovala za věstce, vizionáře, génia. Snažíme se tento fenomén pochopit, najít pravdu nejen o Teslovi-vynálezci, ale také o Teslovi-osobnosti, která stále má ohromující sílu.

Olgo, jak vypadá vaše spolupráce s Jakubem? Máte pocit, že se Jakub nechává vašimi scénografickými návrhy při inscenování dosti inspirovat, směřují i jeho myšlenky...
OZ: S Jakubem spolupracuju na koncepci vždy již od začátku, scénografie vzniká souběžně s dramaturgickým návrhem. Společně přemýšlíme a vzájemně se inspirováme. V loutkovém či objektovém divadle hraje scénografie podstatnou roli, často rovnocennou s rolí herce. Stává se jedním z jazyků vyprávění příběhu, nemůže vznikat později než koncepce inscenace, nebo někde paralelně.

Jakube, jak moc vaši práci ovlivňuje scénografka a jak moc dramaturg?
JM: Olga, s níž jakožto s výtvarnicí poslední tři roky takřka výlučně spolupracuji, ovlivňuje naše projekty opravdu hodně. Konzultujeme spolu zpravidla už výběr titulu, scénografický návrh vzniká často ještě dříve, než dokončím scénář. Její výtvarné řešení tak dramaturgii inscenací silně ovlivňuje. Často během zkoušení sedí v hledišti a dělá mi supervizi. Věřím její intuici a dost na ni dám. S dramaturgem Karlem Kratochvílem jsme se během přípravy tohoto projektu potkali vůbec poprvé. Nemáme tedy zaběhnuté žádné stereotypy, nevíme, co od sebe očekávat. Dohromady nás svedl společný zájem o téma. Těším se na to, co se z naší spolupráce vyklube.

Co by měli vědět diváci před tím, než se na Teslu do Komédie vypraví?
JM: Snažíme se inscenaci budovat tak, aby se v ní orientoval i nezasvěcený divák. Žádné vstupní znalosti o tématu neočekáváme. Nicméně výhodné by pro nás bylo, kdyby se diváci dokázali rozpomenout na slavný československý koncert vyrábějící (nejen) spotřebiče pro domácnosti pod značkou Tesla.

LENKA DOMBROVSKÁ
 autorka je šéfredaktorka *Moderního divadla*

MEZI VÍROU A VĚDOU

A PROČ NE BRECHT?

BERTOLT (ČI BERT) BRECHT NENÍ V ČESKÉM DIVADLE PŘÍLIŠ OBLÍBEN. MÁLO PŘITAHUJE POZORNOST JAKO TVŮRCE SPECIFICKÝCH A OSOBITÝCH ZÁSAD INSCENOVÁNÍ, ČASTO SE VŠAK NEOBJEVUJE ANI JAKO AUTOR DIVADELNÍCH HER.

Bylo sice jedno období, na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století, kdy se českým divadlem doslova valila brechtovská vlna, ale ta už dávno přešla. Řekl bych, že Brechta naše divadlo sice uznává jako divadelníka velké pověsti, ale jeho „epické divadlo“ nevzbuzuje přesvědčení nadšení. Dnes je zkrátka lepší Brechta nehrát a ani se jím moc nezabývat.

Kdysi byl Brecht našim oficiálním místům podezřelý, neboť věru nebyl pravověrný „socialistický realista“. Patřil k proudu moderního divadla, jenž vznikl po první světové válce a politicky stál na pozicích radikální levice – až komunistické, jemuž se dostalo označení avantgarda. Ta byla přesvědčena o krachu buržoazní společnosti i její divadelní kultury, která nemůže nic sdělit o problémech jednotlivce a společnosti, a navíc byla její představení svým tvarem krajně nezábavná...

ABY DIVÁCI PŘEMÝŠLELI A BAVILI SE

To jsou dva ústřední body, k nimž se od počátku Brechtovy divadelní činnosti soustřeďovala jeho pozornost: pomocí představení dovést diváky k tomu, aby přemýšleli o společensko-politických problémech, a zároveň docílit toho, aby se v divadle bavili. Nikoliv náhodou hledal námět své hry *V houštinách měst* v oblasti sportu. Jedná se o brutální boj dvou mužů, který není nijak psychologicky motivován, vnitřně zdůvodněn – prostě to je zápas na život a na smrt. Poprvé – nikoliv naposledy – sahne v tomto textu Brecht po *modelové* hře, kdy cílem není ukázat realitu, ale najít podstatu, jádro, smysl, význam nějakého procesu. Brechtův model je téměř vždycky parabola – podobenství, které znamená zrod tvaru, jenž je jistým hodnocením. Brechtův model je také vždy určitou formou vidění skutečnosti – v textu se soustředí na sdělení o zásadním

problému, jenž stojí ve středu jeho zájmu. A má se stát i středem zájmu diváka. Je to, nebo to má být, zřetelně projevový názor či připravenost k činu.

Kdykoliv jsem četl, případně analyzoval, Brechtovy texty pro divadlo, tak jsem zcela chápal, proč někteří teoretikové – jako třeba americký literární vědec, profesor románských jazyků na Pensylvánské univerzitě Gerald J. Prince – nechtějí připustit, že v literatuře pro divadlo by mohl existovat narativ. Jsou totiž přesvědčeni, že dříve než jsou události vyprávěny – to je podstata narativu – tak se na jevišti stanou. Pro Brechtovy texty to plně platí. Budeme-li anglický pojem performance překládat jako provedení, konání, vystoupení (na jevišti) nebo jako herecký výkon, potom se toto stanovisko bezpečně potvrdí. V Brechtově divadle – to znamená i v jeho textech – se neprodleně hned všechno mění v *děj*, tedy v souvislou řadu nejruznějších aktivit (také by se dalo říci akcí), většinou realizovaných herci. Děj takto pojatý znamená chování a jednání postav. U Brechta je to jedna ze *základních kategorií* jeho pojetí herectví, která vzniká kombinací fyzického, zejména pohybového projevu a sociálního postoje jako bazálního hodnocení nějakého aspektu světa.

GESTUS JAKO ZÁKLADNÍ TYP VZTAHU

Brecht v *Malém organonu* říká, že gestus vytváří jednoduchý pohyb postavy vůči postavě jiné, tedy její způsob chování. Gestus je základní typ vztahu, který řídí společenský, sociální status postavy, což je pozice člověka v sociální struktuře.

V divadle Berliner Ensemble, které se svou ženou Helenou Weigelovou založil roku 1949 a kde působil jako ředitel do své smrti v roce 1956, uváděli například inscenaci *Nákup masy*. Téma se dalo pojmenovat jako zkoumání otázky, co je vlastně divadlo. Tři postavy – dramaturg, subreta a filozof – vedli po skončení „starodávného“ *Hamleta* na toto téma dialog; jiní členové souboru prováděli etudy, v nichž se dokazovalo to nebo ono stanovisko, ten nebo onen názor. Určitá část těchto etud

byla věnována právě gestusu: například na předscénu bylo položeno deset rozdílných pokrývek hlavy, herec k nim stál zády, pak se na pokyn otáčel, bral jednu pokrývku po druhé a nyní už tváří v tvář divákům předvedl držení a pohybem těla podobu nějaké postavy ve vztahu k pokrývce, kterou si vzal na sebe.

Jak říká Brecht: gestus se nachází na pomezí mezi jednáním a charakterem, jednáním se zařazuje do nějaké sociální vrstvy, charakter je mu vlastní jako individualitě. Snad nejslavnější příklad toho, co je gestus, poskytuje scéna „oblékání papeže“ z Brechtovy hry *Život Galileiho*. V této scéně hlava římsko-katolické církve (a zároveň vědec) nejprve vyjevuje velký, skoro přátelský zájem o názory „kacířského“ Galileie, ale jakmile je oblečen do slavnostního církevního roucha, stává se institucí a je připraven Galileie odsoudit. Jeho vědecký a lidský zájem překryje očekávaný způsob jednání a chování papeže, sociální role hlavy církve. Instruktivnost této scény je v propojení fyzické akce, kdy na začátku stojí před diváky téměř Galileiův kolega, prostý a obnažený člověk, ten se ovšem změní v ideologickou a mocenskou instituci hájící dogmata, o nichž sám pochybuje.

ILUZE A UMĚLÁ SKUTEČNOST

Od osvícenství byla a stále je pro jednu podobu divadla, zvláště činohru, základním východiskem divadelní (to jest estetická) funkce miméze. Což je věrohodné, adekvátní zpodobení skutečnosti. Cílem představení tehdy bylo vytvořit *iluzi*, tedy smyslovou představu, kterou vnímá divák jako existující realitu; vzniká tak například představa, že jsme skutečně v pokoji nebo v lese. Modernistické a moderní divadlo tuto představu zrušilo, už expresionisté říkali, že hrom přece nemusí vydávat rány. Avantgarda nastolila tvorbu umělé skutečnosti, kterou vytváří aktivita umělce, jenž tuto umělou skutečnost uspořádává tak, aby umožnil proniknutí k její podstatě a k jejímu poznání.

Viktor Borisovič Šklovskij pokládal za smysl umění překonání, likvidaci reality běžného života. Šklovskij užil termínu ozvláštňení,



V popředí Luděk Munzar jako vůdce gangsterů v inscenaci *Zadržitelný vzestup Artura Uie* (režie Jaromír Pleskot, premiéra 1978 v Národním divadle)

FOTO: MARTIN POŠ / ARCHIV IDU

defamiliarizace (*ostraněníje*). Umění má podle něj sdělovat, jak věci vnímáme – ne jako známé nebo za co jsou obvyčně považovány. Tento princip se stal základním pro avantgardní umění, k němuž patřil se svým epickým divadlem i Bert Brecht, jenž jej nazval V-efekt, tedy Verfremdungseffekt, neboli *efekt zcizení*. Jeho cílem je přivést diváka k tomu, aby některé jevy a události vnímal ostře jako nečekané, udržel je stále v paměti a věnoval se jim i po skončení představení, učinil je svou životní praxí. Brecht – jak je všeobecně známo – byl přesvědčen, že svět je na divadle zobrazitelný tehdy, když jej vidíme a vnímáme jako změnitelný.

Ve dvacátých letech, když na prvním místě přemýšlel o smyslu a funkci divadla, hledal i poučení nejruznějšího druhu – četl *Bibli* stejně jako Marxův *Kapitál* – a došel k závěru, že je nanejvýše potřebné vytvořit divadlo, jež se bude zabývat elementárními záležitostmi lidského života. Vyvodil z toho praktické důsledky: v Německu rozbořeném tvrdými politickými (někdy i pouličními) boji mezi komunisty, sociálními demokraty a nacisty, začal psát tzv. Lehrstücke – česky bychom mohli říci *didaktické texty* – zabývající se praktickými otázkami, jak se chovat ve složitých životních situacích. Mezi tyto situace pro Brechta patřily hlavně mocenské politické boje, jimž

věnoval hru *Opatření*, kterou později zakázal hrát. Kritizovali ji jak extrémní levicoví radikálové, tak humanističtí stoupenci demokracie; srážka mezi ortodoxním revolučním učením a lidskými postoji nemůže v příběhu skončit jinak než sebevraždou. *Opatření* se stalo v tehdejší Německé spolkové republice předmětem politického zápasu, kdy jej někteří jeho stoupenci hájili s tím, že je to nejdokonalejší dramatická podoba stalinského teroru. Některé studie z toho období mne přesvědčily o tom, že je to text, který dokonale spojuje postoj praktický, kde je předváděno chování a jednání lidí (je ukazována jejich snaha o zajištění bytí), s postojem estetickým, který rozvíjí senzitivní, emocionální, imaginativní a intelektuální sílu. „*Nasazuje celou bohatou strukturu lidské psychiky a rozehrává aktivitu všech jejích pólů,*“ jak píše Květoslav Chvatík ve *Strukturní estetice*.

DIVADLO JAKO SOUČÁST POLITICKÉ SKUTEČNOSTI

Primární společensko-politickou účinnost divadla a jeho funkci v revolučním proletářském hnutí pochopil ve dvacátých letech minulého století herec, producent a režisér Erwin Piscator. A snažil se formovat divadelní tvar jako bezprostřední součást

politické skutečnosti. U zrodu tohoto epického divadla, o němž Piscator prohlašuje, že *nechceme divadlo, ale skutečnost*, byl i Brecht. Tato skutečnost pro něho znamenala podobu sociálně-ekonomických struktur, politických mechanismů a především historických procesů; zároveň poznal, co znamená v divadle *montáž*, v Piscatorově politickém divadle to byla montáž dokumentů. Brecht nepochybně navazoval na velkou politicko-společenskou tradici německého divadla, jež chápala divadlo jako školu morálky, jako politickou tribunu. Ale jeho zkušenosti s politickým epickým divadlem Piscatorovým prokázaly, že nestačí, aby divadlo bylo pouze školou morálky a šířilo všeobecnou osvětu. Jde mu o souhrn společenských vztahů a jejich příčinnou souvislost, která odhaluje, odkrývá možnosti jednání člověka – jeho šance zasahovat do dějinného procesu a měnit svět. A v tomto smyslu chápe Brecht tvorbu umělé neiluzivní reality jako projev lidských možností a tvořivých schopností člověka. Také divák oceňuje v představení tento proces a jeho výsledek. To je stále tatáž podstata brechtovského divadla, v němž si tvůrci i diváci uvědomují jisté palčivé problémy, o nichž se hraje. Mají o nich přemýšlet a případně jednat tak, aby je odstranili.

BRECHT – MANIPULÁTOR

Znám několik divadelníků, jichž si vážím, kteří odmítají Brechta proto, že jej považují za vynikajícího „manipulátora“, jenž zcela vědomě působí na diváky proto, aby je dovedl k vnímání skutečnosti tak, jak chce on. O to opravdu šlo, vyčítat mu to je zbytečné, neboť to je jádro, smysl, účel, funkce jeho epického divadla. Brecht nepochybně dost straší české divadelníky – a asi můžeme říci české divadlo, nebo přinejmenším českou činohru – svou teorií, bez níž jeho epické divadlo nelze správně pochopit. Jeho teorie je klíčem k porozumění jeho hrám, na což on sám poukazuje v poznámkách ke svým dramatickým textům. Tato teorie není v žádném případě dodatečným zobecněním tvůrčí praxe, předchází ji.

Brechtovo divadlo je praktickou realizací teoretických postulátů, které jsou polemicky zaměřeny k jisté divadelní praxi. V českém divadle zatím jenom Jan Grossman dokázal propojit organicky a tvořivě obě tyto složky jako klíčový princip svých inscenací. I když existovali v našem divadle další velcí divadelní tvůrci, kteří tuto podstatu Brechtova divadla pochopili při tvorbě inscenace některého z jeho textů. Například Luděk Munzar hrál v inscenaci *Zadržitelného vzestupu Artura*

Uie v Národním divadle (1978) titulní roli a pak v novinovém rozhovoru připustil, že Brechtovi dlouho nerozuměl a že to byla jeho chyba, protože kritizoval něco, co neznal. Řekl ovšem také jednu velice podstatnou věc: prý patřil k těm, kdo tvrdili, že Brecht je našemu divadlu cizí, aby posléze zjistil, jaké moderní divadlo obrovského řádu Brecht vytvářel.

Brechtova dramatika má jistě neobyčejně silné protiburžoazní ostří, ale je i odhalováním estetických problémů minulosti. Je nepochybně ostře protiburžoazní a protikapitalistická, stejně tak je součástí moderní neiluzionistické divadelní poetiky a patří do proudu avantgardního divadla. Brecht své teoretické principy poprvé uceleně formuje v roce 1930 jako poznámky k opeře *Vzestup a pád města Mahagonny*, kdy nabídné tak často citovanou a ukazovanou tabulku rozdílů mezi „aristotelovským“ a „epickým divadlem“. Myslím, že tento rozdíl shrnul stručně, ale přesně Marvin Carlson v knize *Dějiny divadelních teorií*. „*Drama nutí diváka, aby se dal pohlit dějem, aby jej přijal jako neměnný literární příběh jisté zkušenosti, epika nechává divákovi odstup, svůj děj prezentuje jako změnitelný a nutí diváka, aby bral do úvahy a zvažoval i jiné možnosti.*“

Samozřejmě, že dnes nad Brechtovými názory vznikají jisté zpochybňující otázky: například, jak je to se změnitelností světa pomocí divadla. Ale na druhé straně: Brecht vstupoval do souvislostí nejsoučasnějších, například hostování jeho souboru Berliner Ensemble v Paříži vyprovokovalo francouzské divadelní teoretiky k otevření některých doposud nezkoumaných problémů. Dokonce to vypadá, jako by se francouzská teatrologie tímto setkáním s Brechtem do jisté míry proměnila.

V roce 1963 potom jeden z nejznámějších francouzských teoretiků postmoderny, poststrukturalista Roland Barthes nabídl na Brechtovo divadlo pohled sémiotický – jako možnost chápat svět jako předmět, který se musí dekodovat. Tato strategie přišla Barthesovi potřebnější a náročnější než snaha zbavovat divadlo smyslu pomocí rozloženého jazyka a odmítání divadelní konformity. Koneckonců, někteří historikové a teoretikové uvádějí Bertolta Brechta jako jednoho z tvůrců, kteří se zasloužili o zrod toho typu divadla, jež dnes nazýváme „postdramatickým“.

STANISLAVSKIJ A BRECHT

V evropských i celosvětových souvislostech, zkrátka a dobře všude tam, kde se hraje divadlo evropského typu, se uvádějí dva příklady protikladných systémů, které nabízejí poučení, jak takové divadlo dělat: Stanislavskij a Brecht. Stanislavského systém stojí na pradávném mimetickém principu dramatického divadla, které usiluje o realismus, jenž vyžaduje od diváků, aby prožili osud dramatických postav. Zatímco Brechtovo divadlo tuto zásadu odmítá a místo toho nabízí nejruznější způsoby, jak popřít iluzívnost jako vyprávění, jež potlačuje a zmenšuje fikci. O těchto způsobech brechtovského divadla, jako třeba o tzv. V-efektu, to jest o *zcizovacím efektu* jako prostředku divadelního vyjadřování, jehož účelem je upozornit diváka na to, že hra

je pouze předváděním skutečnosti, a nikoli skutečností samou, bylo napsáno mnohé.

Obávám se, že právě tyto úvahy rozmnožily a zvětšily obavy z Brechta jako teoretika, jehož uplatňovat v praxi znamená věnovat se především těmto jeho „teoretickým výmyslům“. Zajisté, že seznamování se s Brechtem a poznávání jeho díla může takový dojem vyvolat. Měl jsem kdysi podobnou představu, ale pak jsem měl příležitost slyšet Brechta odmítat názory, že dělal rafinované intelektuální divadlo, nechtěl prý nic jiného než divadlo naivní. Trvalo mně hodně dlouho, než jsem zcela pochopil smysl jeho slov odkazujících na schopnost a možnost divadla překvapovat, oslňovat a přitahovat nejruznějším uskutečňováním čisté divadelní funkce, která přivede diváky k tomu, aby vnímali jako podstatné sdělení to, co si přejí tvůrci inscenace.

Brechtovo divadlo v tomto směru vskutku navazuje na tradice moderního esteticko-artistního divadla, jež se konstitovalo na přelomu 19. a 20. století, a překonává edukační funkci, která působí tím, že se v ní zobrazená skutečnost shoduje se skutečností reálnou, a tak zapojuje představení do životních problémů. Brecht nežádá, aby divák porozuměl realitě, o níž se hraje, nemyslí si, že působení divadla na společnost spočívá v „*zobrazení náležitého zobrazení nové tvárnosti společenského života*“, jak tvrdí György Lukács. Brecht teoreticky i prakticky stále upozorňuje, že děj se rozlévá do šířky, je vázaný na pohyb vpřed. Je v něm místo pro digrese, přerušení, vysvětlení, vstupy autora jako vypravěče. Vkládá do něho na montážní bázi songy, názorné ukázky. Ztrácí se iluze, i postavy jsou součástí vývojové dialektiky. Stále se upozorňuje, že jde jen o umělecký obraz skutečnosti. A cílem je tuto skutečnost změnit.

Proč tedy v době velkých změn neuvádět v divadle Brechta?

JAN CÍSAŘ

autor je divadelní teoretik, kritik a pedagog

BERTOLT BRECHT
MATKA KURÁŽ A JEJÍ DĚTI

PŘEKLAD	KATEŘINA BOHADLOVÁ
PŘEKLAD PÍSNÍ	JAN ŠOTKOVSKÝ
REŽIE	MICHAL HÁBA
DRAMATURGIE	SIMONA PETRŮ
VÝPRAVA	ADRIANA ČERNÁ
HUDBA	PAUL DESSAU, JINDŘICH ČÍZEK
SVĚTELNÝ DESIGN	JAN BENEŠ
HRAJÍ	EVA SALZMANNOVÁ, SÁRA AFFAŠOVÁ, ALEŠ BÍLÍK, MARTIN DONUTIL, MARTIN PECHLÁT, TOMÁŠ MILOSTNÝ, ZUZANA ONUFRÁKOVÁ A KAPELA POD VEDENÍM JINDŘICHA ČÍŽKA
PREMIÉRA	V ROCE 2021 V DIVADLE ABC

Zuzana Onufráková, Eva Salzmannová, Tomáš Milostný a Martin Pechlát v inscenaci *Matka Kuráž a její děti* v režii Michala Háby, která bude uvedena v divadle ABC

FOTO: PATRIK BORECKÝ



ALEJANDRO
RICAÑO:

HOTEL GOOD LUCK



Alejandro Ricaño

FOTO: ARCHIV A. R.

AUTOR DVOU DESÍTEK DIVADELNÍCH HER, MEXICKÝ DRAMATIK, REŽISÉR A SCENÁRISTA **ALEJANDRO RICAÑO (*1983)** JE VE SVÉ VLASTI OZNAČOVÁN ZA HLAS MLADÉ GENERACE ČI ZA ROCKOVOU HVĚZDU MEXICKÉHO DIVADLA. OBOJE MÁ SVOJE OPODSTATNĚNÍ. DIVÁCI SE S JEHO TEXTY SNADNO IDENTIFIKUJÍ, JELIKOŽ POUŽÍVÁ ŽIVÝ SOUČASNÝ JAZYK, VYCHÁZÍ ZE SVÉHO „OBYČEJNÉHO“ MEXICKÉHO ŽIVOTA STŘEDNÍ TŘÍDY, VYROVNÁVÁ SE S PROBLÉMY, KTERÉ JSOU BLÍZKÉ JEHO VRSTEVNÍKŮM. DLE SVÉHO KRÉDA PÍŠE O TOM, CO SÁM ZNÁ. ROCKOVOU HVĚZDOU JE NAZÝVÁN TAKÉ PROTO, ŽE SE V JEHO INSCENACÍCH OBJEVUJÍ NEJSILAVNĚJŠÍ MEXICKÉ HERECKÉ HVĚZDY A VYPRODÁVÁJÍ TAK VELKÁ DIVADLA.

Příběh Ricañoova úspěchu je stejně přímočarý jako zázračný. Dítě technicky zaměřených rodičů vyrůstá ve čtyřsettisícovém hlavním městě státu Veracruz. Psát začíná ještě jako náctiletý, studuje divadlo a literaturu na univerzitě ve svém rodném městě, absolvuje stipendijní stáž. A potom zažívá to, co řada absolventů uměleckých oborů: pracuje, kde se dá. V roce 2008 ovšem přichází v jeho kariéře zlom. Napíše tak dobrou hru, že se s ní prosadí. Se skupinou čtyř herců ve skromných podmínkách nezávislého divadla uvede text *Menší než Guggenheim* (*Más pequeños que el Guggenheim*) o neúspěšných divadelnících, kteří se snaží dozkoušet nedopsanou hru o vlastní dávné a neúspěšné cestě do Evropy. Hra plná černého humoru, drsného jazyka a „loserovství“ zaznamenala obrovský divácký úspěch. A kromě první z významnějších divadelních cen přinesla svému autorovi neutuchající divácký zájem.

Ani v dalších hrách Ricaño neopouští životní ztroskotance – nebo přinejmenším přešlapující, neukotvené antihrdiny, jejichž touhy či mlhavé sny se naplnění často ani nepřiblíží. Čtyřicátník ze hry *Cizí muž* (*El hombre ajeno*) se zhrzený ze své celoživotní lásky snaží najít východisko ve vztahu k dívce, do které byl zamilovaný v deseti letech. Protagonista hry *Loučíme se čím dál líp* (*Cada vez nos despedimos mejor*) svou životní lásku zatíží stejnou nevěrou, kterou vždy vyčítal vlastnímu otci. Podvedený španělský milenec se zcela nepatřičně, beznadějně a nakonec i tragikomicky vydá za svou bývalou dívkou do Mexika narkomafie a zfetovaných gringů v povídkovém dramatu *Timbaktu* (*Timboctou*). Neschopnost udržet vztah nebo se vůbec citově vázat, strach ze smrti, která nepřipouští žádné mexicky exotické ani křesťanské zásvětí, pocit životního neúspěchu (byt' někdy vykoupený smířením), to jsou stálce Ricañoova díla. Stejně jako černý humor. Součástí úspěchu mexického dramatika je také schopnost povýšit „obyčejné“ životy svých vrstevníků odehrávající se v kulisách dnešního fyzického i fikčního světa na univerzální uměleckou výpověď. Hry Alejandra Ricaña jsou hrané jak v Mexiku, tak na dalších místech Latinské Ameriky, v USA či v Evropě.

Hotel Good Luck je text, který jeho autor psal v roce 2015 pro snad vůbec nejkomerčnější produkci své kariéry. Text ještě ani nebyl na světě a reklamní kampaň už zvala na spojení oblíbeného autora s filmovou a seriálovou hvězdou Luisem Gerardem Méndezem, který se stal prvním protagonistou hry, prvním Bobbym. Vypovídá to však spíše něco o výsadním postavení Ricaña v rámci mexické divadelní scény než o povaze samotného textu. Jeho tématem je smíření se smrtí. A je to tak trochu hra o štěstí v neštěstí. Na začátku zemře Bobbymu pes. Stačí ovšem projít průchodem mezi dimenzemi a věrný přítel je zase naživu. Jenže se tak roztáčí kolotoč paralelních vesmírů a úmrtí jedněch či druhých blízkých. A kde tedy hledat štěstí? Bude nakonec tak vzdálené jako v básni Fernanda Pessoa, kterou autor cituje v závěru hry – jako dálná krajina, po které si dovolíme zatoužit jenom ve snu? Možná odpoví pozoruhodná budova na břehu moře, nad jejímž vchodem se skví neonový nápis Hotel Good Luck.

PETR GOJDA

autor je rozhlasový dramaturg a překladatel

HRA BUDE UVEDENA V REŽII MICHALA DOČEKALA V KVĚTNU 2021 V DIVADLE KOMEDIE.

V TIŠTĚNÉ VERZI ČASOPISU
PŘINÁŠÍME NA SEDMI
NÁSLEDUJÍCÍCH STRÁNKÁCH
HRU *HOTEL GOOD LUCK*,
V ELEKTRONICKÉ VERZI TO
Z DŮVODU OMEZENÝCH
LICENČNÍCH PRÁV NENÍ
MOŽNÉ. MÁTE-LI ZÁJEM SI TEXT
PŘEČÍST, MŮŽETE SI ČASOPIS
VYZVEDNOUT U CENTRÁLNÍ
POKLADNY MĚSTSKÝCH
DIVADEL PRAŽSKÝCH, PŘÍPADNĚ
NÁM NAPIŠTE NA MAIL:
DIVAK@M-D-P.CZ A MY VÁM
VÝTISK ZAŠLEME POŠTOU.

DIVADELNÍ TIPY

NEJAKTUÁLNĚJŠÍ INFORMACE NALEZNETE
NA NAŠICH WEBOVÝCH STRÁNKÁCH
WWW.MESTSKADIVADLAPRAZSKA.CZ



DIVADLO ABC
ELEFANTAZIE
DAVID DRÁBEK, TOMÁŠ BELKO, DAREK KRÁL
REŽIE: DAVID DRÁBEK

Smutek křehké duše inteligentního mladíka uvězněného ve znetvořeném těle lákal v minulosti dramatiky i filmaře. Nyní ho v divadle ABC uvádíme v podobě původního českého muzikálu a otevíráme tak svět panoptika lidských kuriozit a osudy jeho obyvatel, legendárních siamských sester Blažkových, divoké ženy Samiry, Trojnoha Franka a haličského obra Moyzesse. Kdo je krutý Dr. Howard Reinhold a jakou šanci má dobrota jeho kolegy Dr. Fredericka Trevese, který se rozhodl Slonímu muži poskytnout domov a péči? Kdo odhalí tajemství Jacka Rozparovače a jak mohl londýnský pobyt ovlivnit Mahátmu Gándhího? A co prožije hlavní hrdina na své cestě z bída k lece do salónů nejvyšší společnosti?



DIVADLO ABC
SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO
ARTHUR MILLER
REŽIE: MICHAL DOČEKAL

Willy Lohman není hlavní postavou. Hlavní postavou je jeho sen. Sen o úspěchu. Popularitě. Ocenění. Naplnění. Rodině jako z reklamy na životní pojištění. Ale Willy Lohman je jenom obchodní cestující za volantem otráveného auta. V rozpadajícím se domě s hypotékou a ledničkou na splátky. Kde skončí jeho jízda čím dál složitějším světem? Komu by ještě prodal vlastní důstojnost? Nejslavnější drama Arthura Millera oceněné Pulitzerovou cenou. Requiem za sen jednoho obyčejného člověka, který se probouzí z třpytivého snu do nemilosrdného rána reality. Který zjišťuje, že na sklonku života dosáhl jediného – pro všechny má větší cenu mrtvý než živý. V hlavních rolích Miroslav Donutil a Zuzana Kronerová.



DIVADLO ABC
ZÍTR SWING BUDE ZNÍT VŠUDE
MARTIN VAČKÁŘ, ONDŘEJ HAVELKA
REŽIE: ONDŘEJ HAVELKA

Po válce se v Praze „vařil jazz“ na každém rohu. Gejblíci, bedly a veškerá mladá cháska tančila a byla přesvědčená, že „*tohle století bude americký a oni si ten svůj život užijou*“. Do vlasti se vraceli lidé, co odešli před nacisty, jejich důvěřivé nadšení ze svobody nebralo konce. Doba však přála i spekulantům s nemovitostmi po Němcích a židovských rodinách. To je i příběh Matthewa O'Macka, který přijíždí z Ameriky, v Hyberské ulici koupí dům a v něm pro svého syna, nadějněho saxofonistu a kapelníka, otevře swingovou kavárnu...



DIVADLO ROKOKO
DR. JOHANN FAUST, PRAHA II, KARLOVO NÁM. 40
JIRÍ SUCHÝ, FERDINAND HAVLÍK
REŽIE: VLADIMÍR MORÁVEK

Co se stane, když se slavný středověký učenec ocitne v protektorátní Praze? Bar v hotelu Alcron se hemží filmaři, vrchní pan Vágner zpívá tklivé blues a šmelí podpultové cigarety, šišlavý režisér Frosch obtěžuje vlezlými vtipy, česká barová zpěvačka bojuje s německými herečkami, krasavec éry němého filmu marně loví tóny a tajemného příchozího z dávných dob se ujímá podnikavá skriptka Markétka. Poetická komedie Jiřího Suchého se skvělými písněmi Ferdinanda Havlíka a novou verzí pověsti o Faustově domě v Praze.



DIVADLO KOMEDIE
LAZARUS
DAVID BOWIE, ENDA WALSH
REŽIE: MARIÁN AMSLER

Poslední dílo Davida Bowieho, komorní muzikál, který napsal společně s dramatikem Endou Walshem a v němž kromě starších hitů (*Changes, Life On Mars*) zazní i písně z alba *Blackstar*, vydaného krátce před zpěvákovou smrtí. Melancholický příběh o samotě, sebedestrukci a potřebě lásky navazuje na více než čtyřicet let starý film *Muž, který spadl na Zemi*, ve kterém ztvárnil Bowie roli mimozemšťana Newtona. Téma cizince mezi lidmi zůstává, přidávají se však motivy vyhoření, závislosti a především velké potřeby návratu do čistého života, světa a duše.

Erika Stárková získala za roli v této inscenaci Cenu Thálie 2020 v kategorii Muzikál, opereta a jiné hudebnědramatické žánry a Cenu divadelní kritiky 2019 v kategorii Ženský herecký výkon.

DIVADLO KOMEDIE
AMAZONKY
LENKA VAGNEROVÁ & COMPANY
CHOREOGRAFIE A REŽIE: LENKA VAGNEROVÁ

Rychlost, síla, tvrdost, úder, vytrvalost, cíl, oheň, dobrou noc! Syrová a podmanivá inscenace o národu mytických žen, válečnic, jejichž zuřivá síla a nemilosrdnost daly vzniknout bizarním příběhům. Čtyři tanečnice za doprovodu živé hudby předvádějí bojové i artistní výkony na hraně lidských možností.

Lenka Vagnerová za koncept, režii a choreografii této inscenace získala Cenu Divadelních novin 2017/2018.

PAVOL SERIŠ (*1986)

Po studiu anglického a norského jazyka na FF MU absolvoval Ateliér fyzického divadla na Divadelní fakultě JAMU v Brně. V roce 2017 dokončil doktorské studium a od té doby působí na JAMU jako pedagog. Jako dramatik a herec se věnuje převážně autorskému divadlu jednoho herce. Na repertoáru má nyní šest monodramat: *Chutilo vám, páni?*, *Zo ZOO*, *Autor*, *Pri kase*, *Samko Tále* a *Pozemšťan*. Ve své tvorbě kombinuje pohybové divadlo, stand-up comedy, pantomimu a tanec. Kromě Česka a Slovenska hraje pravidelně i v zahraničí, kde získal několik mezinárodních ocenění (např. v Maroku, Estonsku nebo v Itálii). Věnuje se také tvorbě kresleného humoru, vede workshopy fyzického divadla a bývá podepsán i pod pohybovou spoluprací na činoherních inscenacích. V Městských divadlech pražských se takto podílel na *Vojně a míru* a *Diktátorovi*.



FOTO: ROMANA SERIŠOVÁ

KOLO

Nejoblíbenější dopravní prostředek, každodenní pomocník a věrný přítel na krátké i delší tratě. Mám rád i procházky, ale kolo mi přináší intenzivní pocit svobody. Na tento model z Cyklospecialit se dá dopředu namontovat dětská sedačka, takže můžu na výlety brát i své děti – Julianu nebo Alfréda. Už léta se díky fenoménu jménem Sagan teším na třítydenní letní oslavu cyklistiky pod značkou Tour de France.



A. P. ČECHOV

Čechov mi je blízký svým balancováním mezi komikou a tragikou. Dokonale rozuměl člověku, jeho duši a vnitřním pochodům. Kromě Čechovových dramát rád čtu i jeho povídky či různou korespondenci, například dopisy s jeho ženou Olgou, které si vyměňovali během posledních let života. Za nejsilnější Čechovovu hru považuji *Racka*, kterého jsem viděl ve více výborných zpracováních, například od Petra Lébla v Divadle Na zábradlí nebo od Michala Vajdičky v Dejvickém divadle. Věřím, že jednou budu moci spolupracovat na inscenování tohoto velikána.

LIDÉ
A OBRAZY

KRESLENÍ

Odmalička jsem kreslil a kresbami rozesmával spolužáky na základní škole i gymnáziu v Trenčíně. Na vysoké jsem si splnil sen a vydal knihu kresleného humoru *Absurdity, naivity*. Kresby mi pomáhají i při zkoušení divadelních inscenací, kdy si různé situace či polohy těla skicuju do notesu. Mám rád kresby od Garyho Larsona, Davida Shrigleyho nebo Hugleikura Dagssona. Je skvělé, že se často dá svět vyjádřit jen pár tahy.



POEZIE

Poezii jsem objevil až v pozdějším věku a čítával jsem ji výhradně na jaře. Jaro a poezie, to jsou dobří sourozenci. Začínal jsem s prokletými básníky (Paul Verlaine a Arthur Rimbaud), přešel k syrovým básním Charlese Bukowského či Daniila Charmse a v poslední době objevuji básníky československé. Poezii už čtu celoročně, ale s příchodem jara si vždy nakoupím více knih. Myslím, že loni jsem podstatnou část přečetl v sezoně burčáku.



FOTO: JAKUB ADÁMEK

HRANÍ

Divadlo mě hned po prvních amatérských experimentech na gymnáziu okouzlo a pohltilo. Sice jsem se nejprve věnoval studiu cizích jazyků, snil jsem však o umělecké škole. A když mě Pierre Nadaud přijal do svého ateliéru na JAMU, bylo rozhodnuto. Miluji divadlo na různé způsoby: střídat města a vesnice, velká i malá jeviště, hrát na hradě, v parku, ve vypuštěném bazénu, na ulici, v pivnici, na náměstí, v různých krajinách, na různých kontinentech. V této době zákazů mi hraní bytostně chybí, ale jako zarytý optimista věřím, že se k němu budeme moci brzy vrátit.



WOODY ALLEN

Neskutečně tvůrčí duch, který dodnes dokáže vykreslit invenční a silné příběhy. K tomu dokonale ovládá hru žánrů, takže sebevědomě přechází z bláznivé komedie (mí favorité jsou: *Seber prachy* a *zmiz!*, *Láska a smrt*) k melancholicky vztahovým dramatům (*Annie Hall*, *Manhattan*) a odtud k akčním filmům. Skvělé jsou i jeho sbírky povídek, kde svůj osobitý humor dává ještě citlivěji. Je obdivuhodné, že neustále tvoří, píše a režisuje. Přál bych si být také takto aktivní po osmdesátce...

FOTO: ARCHIV PAVOLA SERIŠE

MĚSTSKÁ
DIVADLA
PRAŽSKÁ

ABCKOMEDIEROKOKO



STUDIE
O DIVADLE
I ARCHITEKTUŘE

BOHATÝ
OBRAZOVÝ
MATERIÁL

SOUPIS
DIVADELNÍCH
PREMIÉR

90 LET DIVADLA

V PALÁCI BÁŇSKÉ A HUTNÍ SPOLEČNOSTI

KNIHU ZAKOUPÍTE NA POKLADNĚ MĚSTSKÝCH
DIVADEL PRAŽSKÝCH NEBO ONLINE NA ADRESE:
WWW.MESTSKADIVADLAPRAZSKA.CZ/E-SHOP/.

Advertisement for the film 'NEMŮŽEME SE DOČKAT, AŽ PRO VÁS OPĚT BUDEME SMĚT PROMÍTAT!' (We can't wait until we can finally show you again!). The ad features three movie posters: 'JAMIE', 'PROMĚŠENÍ', and 'ZPRÁVA'. Below the posters, it says 'BUDOU TO SAMÉ SKVĚLÉ FILMY...' (These will be the same beautiful movies...). The ad is for KINO LUCERNA and includes the website WWW.KINOLUCERNA.CZ.



ČEKÁME DÍTĚ
MATEŘSKA
VRACÍM SE DO PRÁCE
PODMIKÁM
ROZVADÍME JE
SAMÍ S DĚTMI

Průvodce zákony
pro rodiče

ZDARMA



Přehledné, čtivé
a srozumitelné shrnutí
právních předpisů
souvisejících s rodičovstvím.

Ke stažení ZDARMA
na www.aperio.cz

Aperio
Společnost pro
zdravé rodičovství



Celkový čas: 10 hodin

Nová audiokniha / CD-MP3
Pavel Taussig
VLASTA BURIAN – ŽIVOT ZA SMÍCH

Čtou: Radúz Mácha, Václav Jílek, Vladana Brouková

Četba z knihy významného filmového historika o mimořádném životě krále komiků, doplněná autentickými nahrávkami Burianových výstupů

Audioknihu na CD-MP3 i v digitálních formátech objednáte v e-shopu: www.supraphonline.cz

Musicpoint prodejna s CD, LP, DVD:
Jungmannovo nám. 17, Praha 1 – telefon: +420 602 414 345

ELENA PECENOVÁ:

PŘENOS



ELENA PECENOVÁ (*1994)
působí převážně v Praze,
kde studuje na Akademii
výtvarných umění obor
Intermédiá II. V současnosti
vede s Lubošem Svobodou
Psí víno (digitální kurátorovaná
platforma pro současnou
poezii). Vystavovala například
v Kasselu či v New Yorku.

KDYŽ JE UVNITŘ, CO BÝVÁ VENKU...

Na šesti oknech zavřené kavárny divadla Komédie můžete do konce dubna 2021 vidět kresby Eleny Pecenové. Název cyklu *Přenos* v první řadě asociuje současnou pandemickou situaci, má však spíše být vstupem venkovní – graffitové – tvorby do prostoru vnitřního. (Některé kresby přímo na tagy odkazují.) Z vandalství se stává dekorace, z exhibicionismu umělecké dílo. Kresby Eleny mají velice křehký život, jelikož jsou vytvořeny z vnitřní strany výlohy křídou – kdyby byly vně, za chvíli by jistě neexistovaly, ať už zásahem přírodním, či lidským.

Nejintimnější rovinou instalace je pak fotografie autorky, jež předvádí další možný význam přenosu. Snímek je umístěn v jedné z kreseb a při letmém pohledu není téměř viditelný. Je dobré se tedy v pasáži Vlasty Buriana na malou chvíli zastavit a přemýšlet nad tím, co má být uvnitř a co venku.

LENKA DOMBROVSKÁ
programová kurátorka divadla Komédie