

# M ČASOPIS MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH

# MODERNÍ DIVADLO

KVĚTEN—ČERVEN 2023  
5. ČÍSLO

ZÁKAZ PŘEVÁŽENÍ  
MATERIÁLU A NÁŘADÍ



WILLIAM  
SHAKESPEARE:  
JAK SE VÁM LÍBÍ

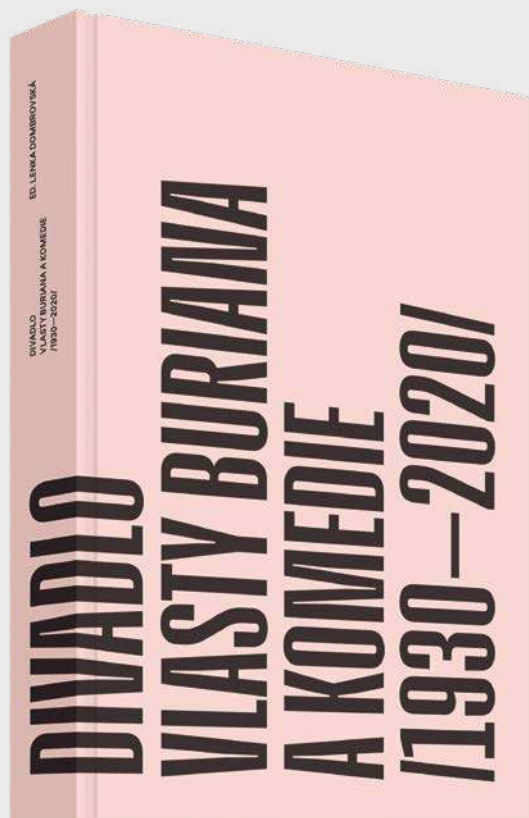
OSVOBOZENÉ  
DIVADLO

STUDIE  
O HERECTVÍ

# ZUZANA

BAMBUŠEK  
KREJZKOVÁ





**DIVADLO  
VLASTY BURIANA  
A KOMEDIE  
/1930–2020/**

← KNIHA MÁ ŠEST KAPITOL,  
NECHYBÍ ČASOVÁ OSA, JMENNÝ  
REJSTŘÍK, SOUPIS PREMIÉR  
A VÍCE NEŽ STO FOTOGRAFIÍ.

STUDIE NAPSALI  
JAKUB POTŮČEK (ARCHITEKTONICKÁ  
STAŤ), KAMILA ČERNÁ, LENKA  
DOMBROVSKÁ, VLADIMÍR JUST,  
JAKUB ŠKORPIL, MARTIN J. ŠVEJDA,  
(TEATROLOGICKÉ TEXTY).

**FRANZ  
GRILLPARZER:  
SLÁVA A PÁD  
KRÁLE OTAKARA**

→ DVĚ STĚ LET STARÁ HRA  
VYŠLA V ČEŠTINĚ POPRVÉ!  
TÉMĚŘ PĚT TISÍC VERŠŮ PŘELOŽIL  
RADEK MALÝ A OBSÁHLÝM  
POZNÁMKOVÝM APARÁTEM KNIHU  
VYBAVILY VÁCLAVA KOFRÁNKOVÁ  
A VLASTA REITTEROVÁ.



KNIHY ZAKOUPÍTE  
V POKLADNÁCH MDP NEBO NA:  
[WWW.MESTSKADIVADLAPRAZSKA.CZ/](http://WWW.MESTSKADIVADLAPRAZSKA.CZ/)  
E-SHOP/

# POMÍJIVOSTI A NEMĚRITELNOSTI

→ Přichází konec divadelní sezony, divadelní „prázdniny“, vyšlo páté číslo *Moderního divadla*, jež se věnuje především minulosti. Dílem je to věc náhody, dílem věc zcela přirozená, ono se přece jen lépe píše a přemýšlí o jevech, které se už staly, s nimiž máme vlastní či zprostředkované zkušenosti. O přítomnosti jaksi z podstaty přítomnosti psát nelze a o budoucnosti můžeme především fantazírovat či snít. Ale takto jsem to samozřejmě nemyslela, jen upozorňuji na fakt, kolik fotografií je v tomto čísle černobílých, a to ne z uměleckých důvodů, ale kvůli době svého vzniku, některé články ani na fotografie nedosáhly... Do minulosti jsme se tentokrát ponořili opravdu hodně, ale z věcí minulých vyrůstáme i my.

S historií divadla je to složitější než s jinými druhy umění. Zachovaly se nám sice někdy někde některé dramatické texty, ohlasy a recenze, obrázky, fotografie, z novějších inscenací dokonce i záznamy. Divadelní inscenace ovšem zakonzervovat nelze. Přesto se snažíme zachytit vyprchané a zemřelé pocity a myšlenky diváků, kteří se vydali do divadla Globe na herce Williama Shakespeara, nebo viděli herečku Sarah Bernhardt na jevišti Comédie-Française a neznali je jako největšího alžbětinského dramatika či múzu z Muchova plakátu jako my. Mnohé bychom třeba cítili jinak než diváci před stoletími, mnohé by jistě dnes působilo nepatřičně a zastarale. Zbožšťování dávných divadelních idolů ovšem nikomu ublížit nemůže, nechme je tedy nadále naroveň s Robinem Hoodem.

Můj bývalý pedagog a teatrolog Jan Hyvnar napsal pro *Moderní divadlo* studii o herectví, je plná (erudovaných!) vzpomínek, nebudu ovšem zapírat, že jsem se zarazila u jeho mírného odsudku performancí a site-specific a imerzivních projektů, které zabíjejí „klasické herectví“. Pro mě to jsou oblasti, které jsou živnou půdou umění. Nepouštím se do polemiky s autorem, jen obhajuji i „jiné bytí“ na „jevišti“ než psychologické, realistické a jiné odborníky a pedagogy posvěcené. Ona autenticita, osobnost a garance performer/herec totíž také mají své kvality. Ale o tom třeba více někdy příště. Nyní jsem jen chtěla předestřít druhou (vedle smrtelnosti, pomíjivosti či prchavosti) pozoruhodnou vlastnost divadelního umění – subjektivitu vnímání a neměřitelnost, tedy nemožnost objektivně zachytit a spočítat kvality textu, hodnoty hereckých výkonů, talenty režisérů.

(Téměř) všichni jsme tuto sezonu viděli inscenace, které považujeme za skvělé či dobré, i ty, jež hodnotíme jako méně povedené. V některých názorech bychom se snad i mohli většinou protnout. Pro divadlo přítomné, pro to, jež je pouze teď a tady, je ovšem podstatnější naplnit třetí divadelní vlastnost (a zároveň nutnost), a to je touha po setkávání. Na jednom setmělém místě si můžeme předat tolik poznatků, emocí, energie. (Samozřejmě taky virů, mohl by dodat škarohlíd, ale tato doba strachu a nenávisti k spolusedícím divákům a hercům prskajícím z forbyny už je snad za námi.)

Pojďme tedy neustrnout, nebojme se přijímat nové a neznámé, nezatrácovat to již uplynulé. A divadlo chápeme jako posvátnou půdu k uskutečňování heroických počinů. Ať žije divadelní sezona 2023/2024.

## DIVADLA

LENKA DOMBROVSKÁ  
šéfredaktorka *Moderního divadla*

MODERNÍ DIVADLO Časopis Městských divadel pražských.  
Šéfredaktorka Lenka Dombrovská (lenka.dombrovska@m-d-p.cz). Korektury Jana Křížová.  
Grafika Roman Černohous. Ředitel MDP Daniel Přibyl, umělecký šéf Michal Dočekal.  
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](http://www.mestskadivadlaprazska.cz).  
ISSN 2571-1423. Náklad 20 000 výtisků. Tisk: Czech Print Center. Dvouměsíčník.  
Číslo 5, ročník 17. Datum uzávěrky 20. 4. 2023. Vychází 5. 5. 2023.  
Na titulní fotografii je Zuzana Bambašek Krejzková. Foto Patrik Borecký.  
Příští číslo vyjde 1. 9. 2023.

PARTNEŘI  
bnt attorneys  
in CEE

EuroAgentur  
hotel  
ROKOKO

ZŘIZOVATEL

PRA  
HA  
PRA  
GA  
PRA  
G



Zuzana Bambušek  
Krejzková s jedním ze  
svých dětí a s nezbytnou  
pracovní taškou

**TÍMTO ROZHOVOREM MĚL CYKLUS INTERVIEW SE SCÉNOGRAFY KONČIT. JENŽE... SETKÁNÍ SE ZUZANOU BAMBUŠEK KREJZKOVOU BYLO PRO MĚ OPĚT INSPIRUJÍCÍ, RÁDA JSEM SE S NÍ NOŘILA I DO MÉ DIVADELNÍ MINULOSTI, JELIKOŽ SITE-SPECIFIC PROJEKTY KLANU BAMBUŠKŮ A SPOL. BYLY MÉ INICIACNÍ ZÁŽITKY. ZUZANA K ROZHOVORU PŘISTUPOVALA POKORNĚ, OTEVŘENĚ A SKROMNĚ I S ŽENSKOU RAZANTNOSTÍ. RÁDA JSEM POZOROVALA, JAK SE PROBÍRÁ VZPOMÍNKAMI, KTERÉ NIKDY NEZAHODILA, A POSTUPNĚ SI UVĚDOMUJE, KOLIK PRÁCE ZA NÍ ZŮSTALO.**

**Jaké dispozice a jaké vlastnosti jsou podle vás pro scénografa stěžejní?**

Já se za scénografku moc nepovažuji, kompletní výpravy dělám jen u malých projektů nebo v prostorech, kde jsou dispozice a možnosti výroby omezené. Je to samozřejmě ideální situace – uchopit celek, vyladit kompozici celého díla – a většinou je to na inscenaci i znát, je nějak sevřenější... Ale musí na to být pracovní kapacita.

Mé zkušenosti ve smyslu personálního dotazníku „scénograf – požadované znalosti a dovednosti“ by byly: sociální empatie k tělu herce; rámcový přehled o vizuálu reality, ve které žijeme, a jejich základních znaků; rámcový přehled o vizuálech realit jiných, minulých či vzdálených, nejlépe i těch nereálných; dešifrování signálů vysílaných skrz oděvy, líčení, účesy a doplňky; osobní prožitky a schopnost najít důvěrnou souvztažnost mezi nimi a smyšlenými příběhy; schopnost najít detail vykazující funkci znaku a zvětšovat ho do potřebné

intenzity; schopnost tvořit si paměťové vizuály zažitých atmosfér a situací; cit pro emoci barev a její dávkování; poslední dobou – hlavně práce na PC a průběžný přehled o slevových akcích v IKEA.

**Jak a kde pracujete? Dokázala byste popsat proces vzniku výtvarné stránky inscenace?**

Nejčastěji pracuji ve své hlavě. Většinu prostoru tam, ale i v naší domácnosti sice obsadily naše děti, ale v té hlavě stále ještě dokážu vyrobiť prázdny čistý prostor, ve kterém mohu dělat, co se mi zlíbí. Zaujetí pro danou věc a kroužení kolem ní fungují jako magnet. Přichází to, co ji obohacuje, napojují se spřízněné světy. Potkávám inspirativně „okostýmované“ osoby, přicházím do míst se správnou atmosférou, jsem přítomna specifické situaci... Takže já nevím, jestli tohle je práce, to, že se člověk stane příjemcem. Práce je to celé uchopit a stát se následně vysílačem.

Když byly děti malé, jiný prostor jsem ani neměla. Pracovní čas byl přesně ten, který neobsadily jejich potřeby a požadavky, takže inspirace přicházely ve snu a zpracovávaly se při jízdě tramvají nebo v parku. Pamatuji si na sen, ve kterém jsem obdivovala fantastické kostýmy z něčeho podobného sklu a říkala jsem si – kdo tohle dělal, takovou krásu. A ráno jsem si musela s překvapením připustit, že se to stalo v mé hlavě.

Ráda bych měla pracovní nebo ateliér, ale zatím je pro mne úspěchem to, že mám sklad. Musela jsem, protože jsme postupem času zjistili, že ve skladu žijeme. Každý nosil domů něco, co ho venku okouzlo – oblečení, klacky, kameny... Já jsem už od dětství sbíratel. To, čeho se jím zbavuji, já ukládám pod popiskem „jednou se to může

hodit“. Každý kus metráže je nekonečnou řadou možností, co všechno by se z něj dalo ušít. Staré šaty či saka jsou nenahraditelným důkazem něčí existence. Setkávám se se starými věcmi v takovém množství je ale hodně náročné, protože mají svou paměť, a třídit pozůstalost, nebo prostě jen propůjčovat jim svou pozornost při hledání něčeho, člověka vysaje a rozmaže jak rozteklé máslo. Ale vztah k věcem, jakýsi animismus, je, myslím, důležitý nástroj k brzdění zrychleného a přehlaceného světa. Proto já raději vracím do oběhu to, co ještě mluví. Samozřejmě si uvědomuji, že mne to mnohdy omezuje a že je potřeba najít nový tvar a formulovat na jevišti nebo před kamerou něco výrazně jinak a nově.

**Pravidelně a poměrně dlouho spolupracujete například s Jiřím Pokorným či Michalem Dočkalem. Tedy s režiséry, jejichž poetika je pro mě dosti rozdílná. Liší se spolupráce s nimi?**

Jiřího první nabídku ke spolupráci v Činoherním studiu Ústí nad Labem jsem přijala velmi lehkomyšlně, jako nějakou pozvánku k výletu. Až za pochodu jsem zjišťovala, jak široké obzory musí člověk obsáhnout. Ale Jiří je velmi inspirativní, být u toho, když se texty otvíraly a hledala se forma, byla pro mne velká zkušenost. On se nikdy nebál úhel pohledu pootočit, skoro až vykloubit do míst, odkud se věci jevíly mnohem skutečnější a jasnější. Má v sobě radostnou a provokátorskou polohu a těší ho prodat se k vážnému přes trapnost nebo banalitu. Myslím, že i herci, leckdy přes všechny překážky, které jim nastavěl, bývali překvapeni, jak autentickému projevu je nakonec přivedl. Je to režisér, který má i jasnou vizuální představu, je pro scénografy

**ZUZANA BAMBUŠEK  
KREJZKOVÁ:**

inspirativní oporou. Režijně se nepohybuje pouze v abstraktním scénografickém prostředí, dokáže vytvořit abstrakci přítomnou skrz herectví a režii. Témata nahlíží svými osobními vášněmi a traumaty, je to vždycky jeho osobní boj.

Díky Michalu Dočkalovi, který vždy velkoryse dával prostor talentům kolegů, ještě v devadesátkách Jiří nazkoušel v divadle Komédie taškařici *Okno do hlavy aneb Vražda na Uhelném trhu aneb Případ z ulice Lourcine*, která byla takovou naší seznamkou s pražským jevištěm. Zužitkovala se vašeší Jirky Štrébly pro vaření i bohaté zkušenosti všech zúčastněných s tajemným světem alkoholového zapomnění. Přestože text Labichovy konverzační komedie nebyl ničím objevným, Jiří se obrátil do nenapsaného světa představ, strachů a skrytých hrozeb a velice kreativně a barevně realizoval svou osobní nadstavbu o temnotách *Oken*, o tom, jak nikdo z nás neví, čeho je schopen.

Pro mne však byly nejkrásnější inscenace, které jsme vytvořili po roce 2000 v HaDivadle, a to *Moskva-Petušky* a *Tvář v ohni*. Bylo to asi i tím, že odpadly školní vztahy, se kterými se zabydlovalo Činoherní studio, a v HaDivadle byl zrovna výborně namíchaný herecký tým bardů x mladošů. A taky to bylo krásné období v našich životech, začaly do nich přicházet děti a svět se otvíral. Vždy, když se v Brně vidím s Marunou Ludvíkovou nebo Simonou Pekovou, vyprávíme si o těch inscenacích příběhy. Spíš takové holé věty. Ale zase je jich hodně. Třeba: Jak Honza Štěpánek vozil na každé představení *Tváře v ohni* čerstvou líheň masařek *Sarcophaga carnaria*, protože v jeho scénografii zabydlovaly ložnici mrtvých rodičů v jakési síťované stěně. Ukul je potom musel všechny pochyťat

ROZHOVOR

# V KAŽDÉ INSCENACI POTŘEBUJI MÍT NĚCO ŠPINAVÉHO A CHAOTICKÉHO

a pustit ven. Takže ještě jedna znalost a dovednost scénografa: schopnost naplánovat larvální stadium účinkujících v souladu s fermanem.

**A Michal Dočekal?**

S Michalem jsme se potkávali v Divadle Na zábradlí – on měl krásný dlouhý černý culík a já kanady a červené sametové kratasy. Tak si to pamatuju. Ale pracovat jsme spolu začali až v divadle Komédie a potřebovali jsme divadlo vykoupat z pachuti osmdesátek – a skočili jsme do extrémního protikladu emotivní růžové. Jednu z místností jsme přetvořili na maloměstsky zařízený obýváček nazývaný CHATA, pro pamětníky jsme ve foyer zařídili Cukrárnu pana Kopřkingla. Někdo to možná nesl těžce, já už jsem si to odpustila.

Z inscenací, které vznikly, mi nejvíc chybí *Král Lear* Miloše Mejzlíka s Violkou Zinkovou v roli Šaška. Bylo to strohé, křehce přesné vyjádření nenapravitelnosti rodičovských chyb a následně samoty stárí. Martin Učík a jeho Bohnická divadelní společnost neorganizované se ploužící v županech jevištěm tomu dodávali temný průvan reality sociálních ústavů. Tam se ukázal Michalův cit pro uchopení existenciálních situací ve stylu haiku. Občas se stává, jako by inscenace byla přítomná už dávno někde mezi námi a my ji jen svou přítomností přivazovali k jevišti. Jako by se to nedalo udělat jinak. Ale já vím, že vše je předem ukryté v režiséřských deníčcích se spoustou poznámek, fotografií a kresbiček, které mi Michal s ostychem a vědomím své kreslířské neohrabanosti ukazuje jako promyšlenou cestu k cíli.

Po Národním divadle, kde bylo potřeba najít nové měřítko pro divadelní gesto, všechno vědět rok dopředu, vyhovět nárokům

a očekávání hereckého souboru i kritické veřejnosti, a ještě se napasovat do složitého mechanismu provozu divadla, teď pocítuji radost z komornějšího prostředí. Vidím, jak se opět prosazuje hravost, jak se zúročila zkušenost s velkým jevištěm ve velkorysosti uchopení textu i řešení hereckých situací a zároveň zůstaly nároky, například na kvalitu technického zázemí. Mám moc ráda našeho *Hamleta*. Housle Tomáše Havlíka, kterými se jeho Hamlet jako Sherlock Holmes prořezává ke špinavé realitě, ve které se ocitl. Zápas o autenticitu stokrát viděného. Krvavé umírání v nabylkaných uniformách a život vyvolených v cukřence uprostřed masakru.

S odstupem času vidím, jak je práce režiséra náročná, jak neobstojí nic, co není bytostně prožito. Jak je charakter neustále napínán a zkoušen. Jak se prolíná osobní a pracovní život a všechny obyčejné slabosti se rozrezonují v práci a ve věc veřejnou. Jsou to horníci divadla... A zlaté žíly se časem vyčerpají.

**Samozřejmě mě zajímá také spolupráce s vaším mužem Miroslavem Bambuškem. Je jiná než s ostatními režiséry?**

Je jiná, protože se máme na očích stále a potřebný odstup nám leckdy chybí. Vždycky mi byly blízké ta divokost i zdroje, ze kterých vychází jeho touha po divadle. I jistý amatérismus, se kterým oba bojujeme. On pracuje jen na tématech, pro která je plně zapálen, jinak by to asi ani nešlo, se vši tou produkční přípravou a následnou péčí o reпрizy. Jeho hrdinové jsou často lidé z okraje, i když třeba uznávaní, ale jen omezenou, úzkou částí společnosti. Míra se snaží jejich světlo rozšířit, předat dál to chvění. A právě



propojení těch úzkých světů – divadelního, literárního, filosofického a undergroundového – je pro něj typické a mně je v něm dobře.

Sám je vlastně stále na okraji. Má, myslím, výjimečně energický, živelný rukopis a velký cit pro hudbu a komplexní dynamiku inscenace. Vládající divadelní třída sice jeho působení respektuje, ale do kožichu si ho nepustí. Ostatně myslím, že mu nejvíc svědčí industriální prostory a pobyt venku. Polorozpadlé fabriky, které jsme s partou stejně vyladěných přátel a příbuzných zabydlovali, byly silnými soupeři – nic jsme nedostali zadarmo. Vytírat čtyřicet let nepoužívané haly Tesly Pardubice mopy, které jsme si vyrobili z filtrů klimatizace, a vodou z požární nádrže byl jedním z příjemnějších způsobů léta. A dodnes držím kvůli tomu pevně za ruce ty, kteří v tom byli s námi. Site-specific se scénograficky žije sám sebou, okouzluje a nabízí. Využívá vlastní zdroje. Je jen potřeba se do nich správně vejít a vypointovat situaci nějakým dodaným, třeba i kontrastním prvkem.

Oproti tomu obecnost divadelního prostoru je třeba uchopit. Ve Studiu Hrdinů, které není typickým black boxem, ale má vlastní specifickou atmosféru, bývá prvním Mírovým požadavkem možnost projekce, takže to už samo o sobě vylučuje výraznější stavby. V *Pustině*, která vznikla z Mirova obdivu k osobnosti Pavla Zajíčka a hudbě a postoji DG 307, hrála opona posešivaná z déravých povlečení a prostěradel, inspirovaná závěsy, za kterými hrála kapela koncert *Dar stínům* v roce 1979. Byla obrovská jako plachta křížníku, a když ji Halka Třešňáková zatahovala, cítila jsem nehybný bod uspokojení. Nevěděla jsem, kdy plachtu použijeme, jen to, že tam má být, a ona si

svůj čas našla. Je tedy jasné, že vývoj takových inscenací je živelný, věci se proměňují, snažím se reagovat a zároveň nenápadně udržet vlastní vize, protože pokud se scénografie nezabydlí režii, je to vlastně jen dekorace. Souhrnem to nazývám: hrát mi-kádo ve vichřici.

Moc ráda jsem měla *Cantos* v Divadle Na zábradlí, kvůli Ezrovi Poundovi i lidem, kteří se na tom sešli. To byl další zážrak v tom divadle. Když hrál Ivan Voříšek císaře Jou, to přece je zážrak, on má v sobě nevidanou důstojnost, tu císařskou.

**Pracovala jste na inscenacích, které vznikly pro Národní divadlo i pro nejrozmanitější industriální prostory. Musíte se na takto – v mnoha směrech – jinou práci jinak naladit a připravit?**

Hlavně potřebuji být s textem dlouho, myslet na něj i nemyslet, potkávat ho ve své realitě, onosit to chytlavé a udržet to, co je nosné. Nedokážu nic jen tak chladnokrevně vymyslet. Potřebuji zahlédnout v hercích postavu, kterou mám pomoci vytvořit. Protože to je radost, když jsou herci s mou představou kompatibilní. Nechci, aby to bylo znásilnění, a zároveň miluji výraznou proměnu. Takovou, která je pro ně samotné překvapením.

Proto pro mne bylo v Národním divadle nejnáročnější přizpůsobit se racionalitě plánování. Věci se předávaly dlouho dopředu. Pak byl zvláštní čas, než se začalo zkoušet, a já čekala, až na mne v dílnách přijde řada. Někdy to bylo i dva týdny před oblékanou, což je u velkých inscenací stresující. Cítila jsem se v pasti svých starých představ, a přestože se v dílnách samozřejmě snažili vyhovět občasným změnám, chod tak velkého divadla zplodil systém,

**Hudebně-vizuální pásmo *Pustina*, které vzniklo podle sbírek Pavla Zajíčka (režie Miroslav Bambušek, scéna a kostýmy Zuzana Bambušek Krejzková, premiéra 2014 ve Studiu Hrdinů)**

který není úplně pro mne. Měřítka velkého divadla je zvláště podobné venkovním prostorům továren, to je dobrá zkušenost, která se hodí oběma směry. A asi jako vzpomínka na dekadenci starých fabrik potřebuji mít v každé inscenaci něco špinavého a chaotického.

**Vaše kostýmy i scény jsou velice rozmanité, různorodé, existuje nějaký postup, materiál, prvek, který byste nikdy nepoužila?**

Rozmanitě – to je, jako že nemám styl. No, to nemám. Molitan se bohužel špatně vyšívá, takže mi nezbyvá než se pohybovat v celé té široké škále.

Příčí se mi používat jídlo, tedy pokud ho herci nesní. To se ve mně asi ožívá moje chudá babička. I když možná právě proto mívá jeho využití v divadle tak silný efekt.

**Kde berete inspiraci?**

Nemám žádné speciální obrady. Každá práce mne posílá jinou cestou a já si tak jako všichni kolegové mapuji trasu a sbírám informace a impulzy z denního života. Když se moc zabývám viděním druhých, ztrácím se. Proto na výstavě v rámci přípravy moc nechodím. Mám je jako relaxaci. Ráda chodím se synem do Kbel na letecké motory. Třeba waltry – devítiválec Walter Jupiter VI nebo Pollux – to jsou sněhové vločky z oceli. Letadla i mosty jsou krásné. Asi tím, že se účelně podřizují přírodním zákonům. Inženýrská krása.

Mám oblíbené oblasti, které mne vzrušují a inspiřují. Jednou z nich jsou lidové kroje, které jsem blíže poznala v rámci praxe restaurování v národopisném muzeu. Systém znaků a symbolů, magie ruční práce, touha po bílé čistotě? Řekla bych, že vznikly

**Inscenace podle Tolstého románu *Vojna a mír* (režie Michal Dočekal, premiéra v roce 2020 v divadle ABC)**



navzdory každodenní špině, nejistotě a jako potřeba navázat se na vyšší řád. Obecně mám raději užité umění, vázy Martina Poše nebo Milana Pekaře. Kabáty Terezy Ujevič.

**Které – české i světové – umělce máte ráda?**

Na výstavě jsem naposledy byla v GASK na Válovkách. Malby úžasně zemité a zároveň jemné. Suverénní kresba, která se už moc nenosí. Jejich dílo je krásné, ale pro mne jsou inspirativní jeho zdroje – přijatá chudoba a oddanost tvorbě. Takže skutečně inspirativní je realizovaný impulz, ne výsledný vizuál. To je proces i v malbě Marty Kolářové, kterou mám moc ráda. Inspirací mohou být i temné chvíle, smutky a propady. To, že začnu řešit, jak budu vzdorovat, a že nakonec nemám nic jiného než samu sebe.

Jako rychločtenářka se nemohu odtrhnout od hry z Cormaca McCathya, která jediná má pro mne přesahující smysl. U poště sbírky Jana Balabána, otevřeli kdekoli, vždy je to přesné. Ráda poslouchám rozhlas, hry z šedesátých let minulého století, jak pracují s tichem a pomalou mluvou. Svět knihkupectví, tam jinak plyne čas.

Zde bych ráda velkými písmeny vysázela otázku: KDY UŽ PŮJDE JANA PREKOVÁ PO ČERVENÉM KOBERCI? To je bytost krásná, odvážná, citlivá a výtvarně svobodná. Pro českou scénografii naprosto zásadní.

**Navrhujete také kostýmy pro film – dokázala byste popsat vizuální odlišnost divadla a filmu? V čem se tato dvě média liší z pohledu výtvarníka?**

Vzhledem k tomu, že se nedokážu odpoutat od detailů a fascinuje mne blízkost, jsem asi lepší dělník pro film. Ale u něj mi chybí možnost budovat ucelený obraz, jak jsem

## ROZHOVOR

zvyklá v divadle. U filmu je funkce výtvarníka rozštěpená mezi mnoho lidí, kteří se sice na začátku na něčem dohodnou, ale pak je vidět, že tu dohodu vnímá každý jinak. Bývám asi často otravná, když se dohaduji s maskéry o přičescích, s rekvizitáři o barevnosti polštářků. Filmový kostým musí mnohdy obstát v diametrálně odlišných prostředích, často se naprosto nedá odhadnout, v jakých okolnostech se ocitne. Nevím, jak bude situace nasvícena ani jak se ji nakonec kameraman rozhodne nasnímat, ve hře je spousta neznámých a souhra je vzácná. Nezbyvá než se spolehnout na schopnosti kolegů. V Čechách jsme ve filmové řeči uvázli v realitě a nechceme ji zpochybňovat. Přitom film, hned po literatuře, má neuvěřitelné možnosti a nejsou k tomu potřeba žádné počítačové triky. Kdysi mi, jako top trash výtvarníci, představoval Jakub Čermák svůj filmový projekt o bizarní zámecké společnosti. Doufám, že je stále aktuální, protože ten barevný háčkovaný oblek na krávu už budu mít skoro hotový.

Pro mne je i v přístupu k filmu divadlo výchozí a zásadní zkušenost. Tím, že pracuji v obou světech, vidím, kolik krve dává divadlo filmu – hlavně v práci herců. V té mě je to nutnost zkratky, promyšlená práce s akcenty i vědomí jakéhosi oblouku od začátku ke konci. Divadlo je s námi kontinuálně, drží nás od první minuty v reálném čase, ve světě, který jsme jako tým upředli a do kterého jsme diváka, pokud jsme to udělali dobře, lapili. A pak si jen říkám: hlavně, aby nikdo nerozsvítil, aby to celé nezmezelo...

**LENKA DOMBROVSKÁ**

autorka je šéfredaktorka Moderního divadla

**ZUZANA BAMBUŠEK  
KREJZKOVÁ**

Absolvovala SPŠT v Brně a Školský ústav uměleckých řemesel v Praze. V roce 1994 přišla s režisérem Petrem Léblem do Divadla Na zábradlí. Od téhož roku začala spolupracovat s režisérem Jiřím Pokorným – v ústeckém Činoherním studiu, pražském divadle Komedie, brněnském HaDivadle (*Moskva-Petušky*, *Tvář v ohni*), v Národním divadle (*Stísněná 22*, *Prvotřídní ženy*), v Dejvickém divadle (*Dealer's choice*) a v Divadle Petra Bezruče (*Král Lear*). Scénograficky se podílela na inscenacích alternativního lounského Multiprostoru, kde působil její manžel, režisér Miroslav Bambušek (*Blasted*, *Caligula*, *Herakles*). V roce 2002 v prostoru bývalé pražské slévárny v rámci projektu *Perzekuce.cz* navrhla kostýmy pro inscenace *Porta Apostolorum* a *Horáková x Gottwald*. S Miroslavem Bambuškem vytvořili site-specific projekty *Zdař bůh!* v Dole Michal v Ostravě a *Ropu* v pardubických Automatických mlýnech, nebo také inscenace *Cantos* v Divadle Na zábradlí a *Pustina*, *Dílo*, *Kacířské eseje* ve Studiu Hrdinů.

Od roku 1996 spolupracuje s režisérem Michalem Dočekalem – v divadle Komedie (například *Tři sestry* a *Král Lear*), v Národním divadle (*Kámen*, *Strýček Váňa*, *Enron*, *Spasení*, *Richard III.*). V divadle ABC se v jejích kostýmech hraje inscenace *Hamlet*, *Vojna a mír* a *Smrt obchodního cestujícího*. Kostýmy navrhla také pro operu Jiřího Nekvasila v Národním divadle a inscenace Jana Borna, Vladimíra Morávkova, Hany Burešové, Viktorky Čermákové, Davida Czesaného na různých scénách.

Pracuje rovněž pro film a televizi. S Miroslavem Bambuškem spolupracovala na filmu *Lidé krve*. Je nositelkou Českého lva za kostýmy pro film *Krajina ve stínu* režiséra Bohdana Slámy.

# CELÝ SVĚT JE JEVIŠTĚ

O SHAKESPEAROVĚ  
KOMEDII  
*JAK SE VÁM LÍBÍ*

PŘESTOŽE VE SVĚ  
POPULARITĚ ČASTO  
NEDOSAHUJE SHAKES-  
PEAROVÝCH VRCHOL-  
NÝCH TRAGÉDIÍ ANI  
KOMEDIÍ ČI ROMANCÍ,  
PASTORÁLNÍ KOMEDIE  
*JAK SE VÁM LÍBÍ* (V ORI-  
GINÁLE *AS YOU LIKE IT*)  
SE UŽ PO NĚKOLIK STO-  
LETÍ PRAVIDELNĚ OBJE-  
VUJE NA REPERTOÁRU  
TUZEMSKÝCH, EVROP-  
SKÝCH I SVĚTOVÝCH  
DIVADEL.



Portrét  
William Shakespeara  
z roku 1610

FOTO: AUTOR NEZNÁMÝ



Z hlediska chronologie díla Williama Shakespeara patří hra přibližně do středu autorovy kariéry. Sice není jisté přesné datum vzniku či uvedení, obecně se však usuzuje, že hra musela vzniknout někdy v druhé polovině roku 1599 nebo zkraje roku 1600. V devadesátých letech 16. století již Shakespeare napsal jak *Kupce benátského*, tragédie *Titus Andronicus*, *Julius Caesar* a *Romeo a Julie*, historické hry *Richard III.* a *Jindřich IV.*, tak komedie *Sen noci svatojánské*, *Zkrocení zlé ženy* či *Mnoho povyku pro nic*. Na přelomu století tak Shakespeare představoval etablovaného dramatika, známého hlavně pro své komedie a hry s náměty z britských či římských dějin. Příklon k intenzivnějšímu psaní tragédií a z dnešního hlediska nejvýznamnější tvůrčí období začaly až několik měsíců po uvedení *Jak se vám líbí*, když byl někdy na přelomu let 1600 a 1601 poprvé uveden *Hamlet*, po kterém v následujících letech vznikly tragédie *Macbeth*, *Othello* nebo *Král Lear* či romance *Zimní pohádka* a *Bouře*.

Informace o přijetí komedie *Jak se vám líbí* se nedochovaly. S největší pravděpodobností hru poprvé uvedla divadelní společnost Služebníků lorda komořího, pro kterou Shakespeare vytvořil většinu svých dramát. Také je dost pravděpodobné místo prvního uvedení, neboť Služebníci lorda komořího v roce 1599 na jižním břehu Temže postavili divadlo Globe. To ve svém znaku mělo Herkula nesoucího na ramenou zemi a latinskou inskripci „*totus mundus agit histrionem*“, tedy „*celý svět je jeviště*“. Když tedy melancholický Jaques v Ardenském lese popisuje ve svém monologu sedm věků člověka, vědomě spojuje pronášený text s místem uvedení – motto Globu bylo údajně zavěšeno nad vstupem do divadla, návštěvník si ho tak mohl dostatečně prohlédnout.

#### RENEŠANČNÍ VÝPŮJČKY

Verše o světě jako divadle přispěly k současné popularitě hry, nicméně v rané jakubovské Anglii by divák ocenil jiné elementy, které Shakespeare do komedie vetkl. Jednalo se především o pastorální a bukolické prvky, jež mělo renesanční publikum v oblibě. Výjevy idealizovaného života pastýřů na venkově, jejichž žití je harmoničtější a značně jednodušší než u morálně zkorumpovaného dvora, byly časté nejen na scéně, ale také v prozaických textech. A právě v prozaické pastorále Thomase Lodge *Rosalynde*, *Euphues' Golden Legacie* (*Rosalinda*, [Eufuiv zlatý odkaz](#)) Shakespeare našel inspiraci k napsání své nové komedie. Z Lodgeho románu, který se těšil nebývalé popularitě a byl v devadesátých letech vydán čtyřikrát, přebírá Shakespeare nejen jméno hlavní ženské postavy, ale i celou zápletku o vyhnaných dvořanech, Rosalindin plán vystupovat jako muž s cílem prověřit lásku svého nápadníka, jenž se v románové

WILLIAM SHAKESPEARE  
*JAK SE VÁM LÍBÍ*

PŘEKLAD  
REŽIE  
DRAMATURGIE  
SCÉNA  
KOSTÝMY  
HUDBA

HRAJÍ

JIŘÍ JOSEK  
ENIKÓ ESZENYI  
BARBORA HANČILOVÁ, DANIEL PŘIBYL  
JÁN TEREBA  
VOJTĚCH HANYŠ  
DÁVID MESTER

RADIM KALVODA, OREST PASTUKH,  
MILAN KAČMARČÍK, ZDENĚK VENCL,  
ALEŠ BÍLÍK, RADEK MELŠA, EVA SALZMANNOVÁ,  
VIKTOR DVOŘÁK, HANUŠ BOR, STANISLAV LEHKÝ,  
TOMÁŠ KRUTINA, TOMÁŠ MILOSTNÝ,  
LUCIE DUCHÁČKOVÁ, DIANA KOMISARENKO

PREMIÉRA 17. 6. 2023 V DIVADLE ABC

předloze jmenuje Rosader, i rivalitu Rosadera a jeho bratra Saladyna. Takoveto výpůjčky námětů, jmen i zápletek nebyly v divadelní kultuře renesanční Anglie ničím výjimečným a rozhodně neukazovaly na autorovu pohodlnost či nedostatek invence. Důležité spíše bylo to, jak dramatik známé téma zpracoval a ozvláštnil. V *Jak se vám líbí* Shakespeare kombinuje prvky známé z více děl jeho předchůdců i současníků. Lodge poskytuje šablonu hry, v textu však lze vystopovat aluze pastorály *Diana* portugalského autora Jorge de Montemayora, populární romance Philipa Sidneyho *Arcadia* (*Arkádie*) či dramata Johna Lylyho. Orlandovo jméno zase upomíná na Ariostova *Zurivého Rolanda* (v originále *Orlando furioso*), jehož příběh do angličtiny adaptoval Robert Greene. Současně komedie obsahuje odraz soudobých populárních trendů, například fascinaci postavou Robina Hooda a jeho skupiny psanců žijících v Sherwoodském lese. Vévodova skupina se i během exilu v Ardenském lese chová ctnostně a spravedlivě, což v určitém ohledu může připomínat právě jednání sherwoodských psanců.

#### LES JAKO MÍSTO SVOBODY

Les v Shakespearově komedii představuje místo ochrany před strastmi každodenního života hlavních hrdinů. Kouzelný les dramatik vykreslil už v komedii *Sen noci svatojánské*, v případě *Jak se vám líbí* však Oberona s Titánií, víly a kouzelné lektvary nahradila jakási neurčitá magie místa, které pomůže komukoli, kdo překročí hranici lesa. Ardenský les je nejen místo svobody, kterou v běžném životě starý Vévoda, Rosalinda či Orlando postrádali, ale také prostor, kde je možné se uzdravit ze společenských nešvarů, jako se to stane Oliverovi, jenž v lese pochopí důležitost dobrého vztahu s bratrem a za odměnu najde lásku. Takoveto vnímání světa je pro pastorální žánry typické – dobrý život lze vést na venkově či v lese, ne v civilizaci. Očistný proces stojí v centru dění, stejně jako nadpozemská entita, jež by se měla v závěru pastorál zjevit. V případě Shakespearovy pastorální komedie je touto nadpřirozenou bytostí bůh Hymén, který slavnostně oddá všechny čtyři zamilované dvojice.

Hymén se na scéně objevuje velice náhle, nejedná se však o zjevení podobné antickému *deus ex machina*, které má za úkol rozřešit komplikovanou situaci. Hyménův příchod mohl mít spíše podobu divadelní masky, žánru rozvíjejícím se zejména v 16. století v alžbětinské Anglii a na začátku 17. století během vlády Jakuba I. Masky fungovaly jako alegorická, nedramatická vložka doprovázená hudbou a jednoduchými tanečními kroky, důraz byl však zejména kladen na bohatý kostým. V případě *Jak se vám líbí* se nedochoval popis masky ve scénických poznámkách či deníkových záznamech



Návrhy kostýmů Vojtěcha Hanyše k inscenaci *Jak se vám líbí*, která bude mít premiéru 17. 6. v divadle ABC

diváků, dodnes tedy zůstává určitý prostor pro interpretaci. Byla tato scéna zamýšlena jako vážný doplněk pastorální komedie, nebo se jednalo jen o poslední z Rosalindiných žertů?

#### ŠAŠCI A KLAUNI

Hudba je v alžbětinské pastorální komedii ústředním prvkem, *Jak se vám líbí* obsahuje dokonce nejvíce písní z celého Shakespearova díla. Písně dokreslují atmosféru Ardenského lesa, zároveň s největší pravděpodobností byly marketingovým tahem Společnosti lorda komořího, soupeřící s oblíbenými chlapeckými hereckými společnostmi. Prepubescentní chlápci svá vystoupení často doplňovali písňovými vložkami, během kterých měli příležitost ukázat své dívčí hlasy, což do jejich divadel lákalo velké množství diváků. Je tedy možné, že početnými hudebními čísly Shakespeare a jeho společníci doufali v podobný úspěch. Jejich hereckou trupu navíc kolem roku 1599 doplnil herec komických rolí a zpěvák Robert Armin, proslulý nejenom svým hlasem.

Armin vystřídal na pozici komika společnosti dosavadního člena Willa Kempa. Ten v minulosti ztvárnil množství klaunů vystupujících v shakespeareovských komediích – Dogberryho (česky překládáno jako Mochna či Kalina) v *Mnoho povyku pro nic*, Petra v *Romeovi a Julii* či (pravděpodobně) Klubka ve *Snu noci svatojánské*. S příchodem Armina se však povaha Shakespearových šašků proměnila – zčásti pravděpodobně kvůli Arminově povaze, zčásti z důvodu proměny nálady ve společnosti, která s přelomem století stále častěji upadala do manýristického rozjímání nad povahou lidské existence. Klaun Touchstone (česky Brus či Prubř) představuje přelom v Shakespearově díle – už to není šašek, který svou hloupostí či buranstvím baví publikum, ale zárodek klauna se schopností humorně glosovat nastalou situaci i v přítomnosti dvořanů (příkladem je např. Blázen doprovázející krále Leara). Touchstone si sice ještě není vědom své schopnosti trefně pojmenovávat skutečnost, vědomě se ale snaží být vtipný a vysmívat se hlupákům. Komický efekt jeho postavy kontrastuje s komičností Audrey a Williama, kteří ve své navíte a omezenosti připomínají klaunské postavy předchozích Shakespearových her.

#### MELANCHOLICKÉ MYŠLENKY

S komickými charaktery kontrastuje člen vévodovy společnosti Jaques, který nejen pronáší hluboké životní pravdy, ale také dává průchod melancholickým myšlenkám. Melancholii má Jaques raději než smích, jak sám přiznává na začátku 4. dějství v rozhovoru s Rosalindou. Jeho melancholie se však nepochodá melancholii učenců, hudebníků, dvořanů, vojáků, právníků či dam a milenců – jeho me-

lancholie je jeho vlastní, jak říká. Zasmušilý Jaques má v komedii své opodstatnění, neboť reflektuje fenomén doby. Na přelomu století vyšší společnost často věnovala pozornost hypersenzitivním povahám a hloubavým tendencím. Chápání melancholie v pozdní renesanci vycházelo z řecké medicíny, která rozlišovala čtyři tělesné šťávy – krev, žluč, černou žluč a hlen. Pokud se tyto tekutiny dostaly do nerovnováhy, měly za následek jednu z „nemocí“ – z člověka se mohl lehce stát jak melancholik (když měl nadměru černé žluče), tak třeba choleric (nadmíra žluče).

Shakespeare tuto teorii nepochybně znal, neboť Kateřinu ve *Zkrocení zlé ženy* se jako cholericu snaží Petruchio ozdravit a zkrotit. Na rozdíl od cholericů však byli melancholici vnímáni jako zajímavé, možná až geniální osobnosti, které přemýšlely o světě a společnosti, což z nich učinilo oblíbené protagonisty románů či divadelních her. Jaques tak v jistém ohledu předznamenává Shakespearova nejpopulárnějšího melancholika – již za několik měsíců dramatik napíše tragédii o princovi Hamletovi.

#### NOHAVIČKOVÉ ROLE

Touchstone i Jaques se v průběhu let stali herecky vděčnými postavami, na kterých si mnozí herci chtěli vyzkoušet svůj komediální talent. Podobnou výzvu skýtala i postava Rosalindy, obecně přijímaná jako jedna z nejzajímavějších shakespeareovských hrdinek. V době svého vzniku byla role pochopitelně svěřena chlapci, v 18. století se však Rosalinda zařadila k oblíbeným nohavičkovým rolím, tedy rolím, ve kterých se žena převléká za muže, aby na konci hry triumfálně odhalila svou pravou identitu. Rosalinda není jedinou hrdinkou, která se převléká za muže, aby dosáhla svého. Podobně jedná i postava Porcie v *Kupci benátském* a Viola ve *Večeru tříkrálovém*. Ostatně můžeme se domnívat, že se Shakespeareovi s tématem silné ženské hrdinky, která má svůj osud pevně v rukou a nebojí se vystoupit mimo svou genderovou komfortní zónu, pracovalo dobře a publikum to oceňovalo – možná i proto, že velkou část dramatikova tvůrčího života vládla Anglii Alžběta I. Tudorovna.

Cross-dressing zároveň představoval možnost, jak se alespoň dočasně vymanit ze zažitých genderových rolí a kriticky nahlédnout postavení ženy ve společnosti. Společně s idylickou vizí prostšího pastýřského života mimo zkorumpovanou vyšší společnost je právě otázka genderu tím, co z *Jak se vám líbí* vytvořilo nadčasový příběh o důležitosti svobody jedince.

#### KLÁRA ŠKROBÁNKOVÁ

autorka je divadelní historička a překladatelka



Mapa Londýna 1816

#### SLOVNÍČEK REÁLII

**DIVADELNÍ MASKA** – žánr, který se do Anglie dostal z Itálie. Maska měla podobu formálního tance, často triumfálního příchodu, doprovázeného speciálně komponovanou hudbou. Vyznačovala se bohatými, stylizovanými kostýmy. Patřila k nejoblíbenějším dvorským zábavám již v druhé polovině 16. století, obliba vydržela až do poloviny 17. století. Nejznámějším návrhářem kostýmů a scénografie byl Inigo Jones. Shakespeare masku předepisuje v *Bouři* či *Romeovi a Julii*.

**DIVADLO GLOBE** – divadlo Zeměkoule, které si společnost Služebníků lorda komořího postavila na jižním břehu Temže v roce 1599. Jednalo se o veřejnou, částečně zastřešenou budovu kruhového půdorysu. Jevišťe stojící diváci obklopovali ze tří stran, movitější návštěvník si mohl koupit lístek k sezení na kryté galerii. Divadlo vyhořelo v létě 1613, bylo však vystavěno znovu a fungovalo až do uzavření londýnských divadel v roce 1642. V devadesátých letech 20. století byla postavena replika budovy, pod názvem Shakespeare's Globe se divadlo zaměřuje na uvádění kompletního díla Williama Shakespeara a jeho současníků, předchůdců i následovníků.

**CHLAPECKÉ SPOLEČNOSTI** – divadelní společnosti, které tvořili zejména žáci církevních škol. Součástí vyučování byla výuka zpěvu a herectví, jež žáci trénovali hrou náboženských dramát. Během vlády Alžběty I. tyto skupiny začaly veřejně vystupovat v inscenacích současných dramatiků a rychle se staly konkurencí mužských hereckých společností. Skupiny tvořilo osm až dvanáct chlapců, měly profesionální manažery a hrály v soukromých divadelních sálech umožňujících celoroční provoz. Nejznámějším prostorem, ve kterém chlapecké skupiny vystupovaly, bylo divadlo U Černých bratří (Blackfriars Theatre).

**PASTORÁLA** – žánr známý již od antiky (např. Hésiodovo dílo *Práce a dni*), opětovně popularity dosáhl v Itálii během renesance, odkud se rozšířil po kontinentu až na britské ostrovy. Hrdiny pastorální literatury jsou pasáči dobytka vystupující v idealizovaném venkovském prostředí. V alžbětinské Anglii se vedle prózy a poezie vyvinula mj. pastorální komedie. Hrdinové pastorální komedie nepocházeli z venkovského prostředí, ale vlivem osudu se do pastorálního světa museli uchýlit, aby zde našli harmonii, svobodu či lásku.

**SLUŽEBNÍCI LORDA KOMOŘÍHO (LORD CHAMBERLAIN'S MEN)** – v alžbětinské éře musela mít každá profesionální herecká společnost patrona, jinak se vystavovala trestu za zuláctví. Patronát lorda komořího společnost získala v roce 1594 a zůstala pod ním až do roku 1603, kdy patronát převzal král Jakub a trupa se přejmenovala na Služebníky krále (King's Men). Členem skupiny byl mj. herec tragických rolí Richard Burbage (první Hamlet, Lear či Macbeth) a William Shakespeare.

**VEŘEJNÁ DIVADLA** – v druhé polovině 16. století vzniklo v Londýně množství veřejných divadel, která potvrzují významné postavení divadelního umění ve společnosti. Divadla byla zejména arénovitěho typu, jejich tvar však mohl být jak kruhový, tak obdélníkový. Protože nebylo dovoleno postavit divadla vně městských hradeb (část veřejnosti stále považovala divadelní zábavu za pokleslý žánr přitahující kriminální živly a jiné duševně zkorumpované osoby), byla veřejná divadla stavěna na jižním břehu Temže. První takovou stavbou bylo The Theatre (Divadlo) z roku 1576, za rok následovalo divadlo The Curtain (Opona). Mezi další známé prostory patří The Swan (Labut'), The Rose (Růže) či The Globe (Zeměkoule).

**VERŠE O SVĚTĚ JAKO DIVADLE PŘÍSPĚLY K SOUČASNÉ POPULARITĚ HRY, NICMÉNĚ V RANĚ JAKUBOVSKÉ ANGLII BY DIVÁK OCENIL JINÉ ELEMENTY, KTERÉ SHAKESPEARE DO KOMEDIE VETKL. JEDNALO SE PŘEDEVŠÍM O PASTORÁLNÍ A BUKOLICKÉ PRVKY, JEŽ MĚLO RENESANČNÍ PUBLIKUM V OBLIBĚ.**

MOŽNOSTI GENDEROVÉ  
INTERPRETACE HRY  
JAK SE VÁM LÍBÍ„POEZIE? CO TO JE?  
ZAS NĚCO SPROSTÝHO?  
JE TO POCTIVÝ?“

HRA WILLIAMA SHAKESPEARA SVÝM TITULEM (STEJNĚ JAKO ROSALINDA V EPILOGU) VYBÍZÍ DIVÁKY, ABY SE JIM „LÍBILA TAK, JAK SE VÁM LÍBÍ“, NIC VÍCE, NIC MĚNĚ. VYBÍZÍ K ROZMLŽENÍ HRANIC A RESTRIKCI SVÁZANÝCH SE SPOLEČENSKÝMI A KONVENČNÍMI ROLEMI, K IRONIZOVÁNÍ KLIŠÉ, NASLOUCHÁNÍ ROZBUJELÉ SLOVNÍ EXPLOZI A JAZYKOVÝM PŘESTŘELKÁM, K ÚNIKU OD MANÝRISMU CIVILIZACE I AKCEPTACI VŠECH POLOH LIDSKÉHO: NIC SHAKESPEAROVÝM POSTAVÁM NENÍ CIZÍ, JEN SI VYBERTE, CO VÁM SE LÍBÍ.

„NEBÝVÁ ZVYKEM, ABY DÁMA  
ŘÍKALA EPILOG.“

**GENDER STUDY?** Shakespeareovy komedie jsou zalidněny ženskými hrdinkami, které mají osobnost, vnitřní integritu, sebevědomí a nebyvalou moc řeči, již takřka vždy přemáhají muže. Současné interpretace *Zkrocení zlé ženy* musí počítat s publikem, v němž řada scén rozezná mnoho citlivých strun. V Shakespeareově Anglii byla kýženým ideálem žena mlčenlivá a poslušná. Narušování společenské role narušuje řád (mravní, společenský, božský). Ideální dáma renesančních básníků je odosobněná, odtělesněná, zbožštěná; je pasivním objektem autorova básnického cvičení. Její protiklad, černá dáma, již známe ze Shakespeareových *Sonetů*, reprezentuje tělesný aspekt mileneckého vztahu: touhu, chtíč, které muže ohrožují, protože přivádí na scesti jeho racionalitu.

V páté scéně předposledního dějství Shakespeareova *Krále Leara* čte Edgar Gonerilin dopis, v němž tato Learova dcera

odhaluje svůj cit k Edmundovi a vyzývá jej, aby vraždou jejího manžela získal ji i manželův majetek a titul. Edgar na to pronese: „*Bezedný oceán je ženský chtíč*.“ Metafora oceánu, jenž je bezedný, nepostižitelný, nepředvídatelný, proměnlivý, neologický, ohrožující i okouzlující, přesně ilustruje, jakým způsobem je vnímána ženská láska, potažmo touha obecně. Tento „nepostižitelný prostor“ zpochybňuje a pokouší obvyklý a stálý řád věcí. O tom, že se nejedná jen o prostor literární imaginace, svědčí hanlivé přívěsky *Essex girls*, používané pro ženy *banebné, promiskuitní, materialistické a nemoudré*, původně však spjaté s konkrétními ženami významného rodu Essexů, zejména Lettice Knollys a jejich dvou dcer Penelope a Dorothy Devereux, které se „provinily“ snahou aktivně utvářet svůj společenský a milostný život.

Podobně i *zlá žena*, spíše tradiční než odpovídající ekvivalent anglického *sbrew*, naznačuje limity ženské role. Nešvarem takévé ženy je, že mluví a brání svou vnitřní integritu mající význam i bez vztahování se k muži. Mluví a mluví, ale nikdo neposlouchá. A tak křičí. Je „zlá“? A jak je tomu v Čechách? Regionální výraz (a de facto možný ekvivalent původního anglického termínu) *dřízda* označuje ženy *samosatné, neústupné, tvrdohlavé, hádavé, jdoucí proti konvencím*. Mikuláš Dačický z Heslova (1555–1626) si o *zých ženách* zaveršuje ve svých *Pamětech*: „*Nebo zlá žena, nevážná, / udělá z moudrého blázna, / ja i z mnohého rytíře, / učiní sobě kejklíře*.“ A jako doporučení dívkám připojí: „*Nebývejte jako svinné, / ale dobré hospodyně. / Ostržijte svého věnce, / nevaďte se o mládence, / nebo o vás*

*dobře zvědí, / kteří na poctivost hledí*.“ Sedávej, panenke, v koutě, čekej a mlč. Johannes Sambucus (1531–1584), rodák z Trnavy, v jednom ze svých emblémů *Femina improba (nectná žena)*, založeném na Pliniově klasickém příběhu, zobrazuje dva propletené hady, v jejichž objetí se samička zakusuje do samečkovy hlavy právě v okamžiku orgasmu. Má být varováním mužskému rodu, aby nepodléhal dábelkým ženám hnaným chtíčem.

Jak se stalo, že Shakespeareovy hrdinky nejenže získávají řeč, ale ta se dokonce stává jejich pozitivní kvalitou? Závěrečné slovo ve *Zkrocení zlé ženy* patří Kateřině a epilog *Jak se vám líbí* pronáší Rosalinda, která svým významem pro utváření děje i verbální silou předčí všechny ostatní (i mužské) postavy.

Jedna ze zmíněných *Essex girls*, Penelope Devereux (1563–1607), se proslavila coby múza anglického národního básníka Philipa Sidneyho (1554–1586) a předobraz jeho ideální Stelly

v první sonetové sbírce v anglickém jazyce *Astrola a Stella*, zároveň však i svými dalšími osudy. Jakkoli byla provdána (nikoli v souladu se svým přáním) za lorda Riche, dosáhla nakonec nového manželství s mužem, jehož si vybrala, Charlesem Blountem. Podle všeho byla zároveň velmi schopná v prosazování své politicko-společenské agendy. Sonety svého strýce Sidneyho se nechala inspirovat také jeho neteř Mary Wroth (1587–1651), která jako první anglická autorka učiní mluvčí sonetu ženu, a to velmi explicitně již názvem sbírky: *Pamphilia to Amphilanthus* (1621). Tentokrát je to muž, který je objektem ženiny lásky, a stejně tak je to tentokrát muž, jehož podstatou jsou nestálost a klam.

Ale to je až po Shakespeareovi. Dává snad Shakespeare jako první ženám dramatický prostor v pravém slova smyslu? V biofiktivním románu Naomi Miller *Imperfect Alchemist* se odehrává smyšlená (ovšem uvěřitelná) scéna, v níž již zmiňovaný Philip Sidney, zářný mladík velkého potenciálu podporovaný četnými aspiracemi své rodiny, diskutuje se svou sestrou Mary, tehdy již hraběnkou z Pembroke a literátkou, způsob koncipování ženských postav ve svém díle *Arkádie*. Mary mu vyčte, že v jeho díle ženy ve skutečnosti nejsou *hrdinkami*, jejich činy i emoce se odehrávají vždy jen ve spojitosti s mužskými postavami, často dokonce v jejich stínu. Ženskou postavu, která by byla hrdinkou ve smyslu *hybatele děje*, postrádá. (A později ji sama i napíše, nikoli náhodně jí je Kleopatra, ženská postava, která v alžbětinské literární imaginaci rovněž odpovídá představě *feminy improba*.) A právě Sidneyho *Arkádie* nejen svým

pastorálním laděním pravděpodobně inspirovuje Shakespeareovu obrazotvornost při psaní hry *Jak se vám líbí*. Poznámka na okraj: Mary Sidney Herbert, hraběnka z Pembroke, byla ve své době významnou mecenáškou tehdejší literární kultury a dost možná, že i Shakespeareovou. Někteří badatelé mají za to, že mohla přímo iniciovat napsání jeho hry *Antonius a Kleopatra*. Ovšem i Mary Sidney mohla rozvíjet své literární hobby až poté, co splnila hlavní úkol, který příslušší roli ženy-aristokratky: poskytnout manželovi dědice.

Ano, Shakespeareovy ženy mluví. Mluví hodně. Mluví skvěle. Mluví vybraně. Mluví dvojsmyslně. A je to jejich pozitivní kvalita. Vždy? Mluví zejména spolu (tam jsou nejotevřenější). Mluví s muži a v konfrontaci s jejich řečí odhalují klišé všeho, co je neautentické: pseudoučenosti či pseudozamilovanosti. A ten, kdo píše jejich řeč, Shakespeare, má shovívavost. A my, diváci, se odrážíme v zrcadle jejich řeči. „*Naší přirozeností je v lásce brát všechno smrtelně vážně*“, řekne šašek Touchstone v druhém jednání *Jak se vám líbí*. Naší přirozeností je brát se příliš vážně. Ale co když se vymaníme ze své role?

„NÁS DVĚ PŘÍKLADNĚ PŘÍRODA  
OBDAŘILA VTIPEM, ABYCHOM SE  
MOHLY POSMÍVAT ŠTĚSTĚNĚ.“

**ROZUM V KALHOTÁCH?** Když je Rosalinda vyhnána Frederickem, svým strýcem a uzurpátorem vévodství, ode dvora, rozhodne se na útěku pro mužský převlek: „*Po boku krátký meč a v ruce oštěp, / dušičku uvnitř možná malou, navenek ale samý břínek a říz, / takže se vyrovnám těm mužským babám, / co dělají ramena, jen aby skryly strach*.“ Jako Ganyméd ovládá hru po zbytek děje, zaplétá a posléze směřuje k rozuzlení, jímž je ona sama (když se stane

Portrét Mary Sidney Herbert (1561–1621)  
miniatura vytvořená akvarelem na  
pergaménovém papíře



Portrét Lettice Knollys  
(1543–1634)  
olejomalba George Gowera

znovu Rosalindou). Co je však klíčové, Rosalinda se *nestává* mužem, neimituje mužské chování, s převlekem se „emancipuje“ od ženské role, překračuje přepjatosti mužského i ženského pohlaví, je obojím, svéprávnou bytostí, v myšlenkách i činu. A její vzhled? „*Mladík je blond a zženštilý a chová se jako starší sestra dívků, která je menší a tmavší nežli bratr*.“

Orlando se své milé v mužském převleku dvoří v rámci terapie (Ganyméd má „vyléčit“ excesy jeho posedlosti láskou), aniž tuší, že je opravdu jeho Rosalindou. Pastýřka

Fébé se do Ganyméda zamiluje, aniž tuší, že je ve skutečnosti ženou. Ve hře *Věčer tříkrálový* ústřední hrdinka Viola rovněž volí mužský převlek, aby si v neznámé zemi zajistila bezpečí, a dostává se jako páže do služeb Orsinových. Vzniká mezi nimi platonický vztah, navzdory tomu, že Orsino předpokládá (přirozeně), že jeho páže je muž. Pověří ji zároveň, aby se v jeho zastoupení dvořila hraběnce Olivii. A Olivie se zamiluje do prostředníka – Violy, ačkoli „on“ je ve skutečnosti ženou. Jako by láska a zamilovanost byly genderově neutrální. Ve svém dvacátém sonetu Shakespeare provádí důmyslnou apologii svého (ať už platonického, či jiného) citu ke krásnému mladíkovi, jehož v předchozích básních vybízí, aby se oženil a zplodil potomka, který bude (jako výhodná

investice), nositelem jeho krásy pro budoucí generace: „*Tak krásnou, ženskou tvář, můj milý, máš, / že bych ti mohl říkat moje milá, / tvé ženské srdce nezná ženskou zášť, / tvou něhu ženská faleš nezkažila*.“ Ani muž, ani žena, či lépe: dokonalá bytost slučující výjimečnost obou pohlaví.

Podobná zmatení inscenuje rovněž Philip Sidney ve své *Arkádii*, s tím rozdílem, že se zde muži přestrojují za ženy. Rosalinda či Viola se převlékají, aby získaly autonomii a bezpečí. Sidneyho princové Musidorus a Pyrocles proto, aby se dostali do blízkosti dívek, které chtějí získat. Pyrocles nejenže získá srdce své vyvolené Philokley, ale jeho ženský převlek v Amazonku Zelmane je natolik působivý, že po něm touží i Philoklein otec vévoda Basilius (a posléze i jeho žena Gynecia). Kromě odlišných motivů mužských postav zde má převlek i odlišný účinek: nevede k šťastnému rozuzlení děje, ale naopak k tragickým důsledkům. Shakespeare však ve svých ko-

mediích rozmotá, co převleky zamotal, a zajistí šťastný konec a správné párování mezi správnými pohlavími. Happy end *Jak se vám líbí* je možný právě proto, že Rosalinda odloží mužský převlek. Ale nebyl by možný, kdyby se předtím mužem nestala.

„STRAKATÝ KABÁT DEJTE MI,  
AŽ SMÍM SVOBODNĚ MLUVIT.“

## HYPERKOREKTNOST

**VEŘEJNÉ ŘEČI** Rosalinda obléká mužský převlek, uzurpátor poutnický šat, dvořan černý oděv melancholika, mudrc šaškovskou čepici. Všechny převleky nás vykořeňují z obvyklostí našich rolí a legitimizují svobodu řeči. Umožňují, abychom se vymanili z určených barev vrozených a společenských kabátů, a s těmi novými se volně pohybovali v celém rozsahu výšek i níží lidského. Shakespeare svým slovem vše nabízí ve veřejném prostoru literární kultury svobodně k nahlédnutí, využití, přijetí i odložení. V souladu s tím je poezie tak poctivá a sprostá, jako jsou tváře, které se v ní odrážejí. „*Ta nejpravdivější poezie vždycky nejvíc lže*.“ A je nejvíce svobodná.

MARTINA KASTNEROVÁ

autorka je filosofka a literární historička

CITÁTY Z HER WILLIAMA SHAKESPEARA JSOU UVEDENY V PŘEKLADU MARTINA HILSKÉHO. CITOVANÉ ZDROJE: DAČICKÝ, MIKULÁŠ Z HESLOVA. *PAMĚTI*. PRAHA: AKROPOLIS, 1996. MILLER, NAOMI. *IMPERFECT ALCHEMIST*. LONDON: ALLISON & BUSBY, 2011. SHAKESPEARE, WILLIAM. *DÍLO*. PRAHA: ACADEMIA, 2011.

# JENČÍKOVY



Choreograf Joe Jenčík s baletní skupinou Osvobozeného divadla

AUTOR NEZNAMÝ / SOUKROMÁ SBÍRKA

## OSVOBOZENÉ KROKY

OSVOBOZENÉ DIVADLO UCHVACOVALO V DOBĚ SVÉ NEJVĚTŠÍ SLÁVY INSCENACEMI, JEŽ BYLY KOLEKTIVNÍM DÍLEM SEHRANÉHO TVŮRČÍHO TÝMU. DO ÚZKÉHO OKRUHU SPOLUPRACOVNÍKŮ JIŘÍHO VOSKOVCE A JANA WERICHA PATŘIL TAKÉ CHOREOGRAF JOSEF JENČÍK, ÚČINKUJÍCÍ POD UMĚLECKÝM JMÉNEM JOE, JEDEN Z NEJVÝZNAMNĚJŠÍCH TANEČNÍCH MISTRŮ ČESKÉ AVANTGARDY. V ŘÍJNU LETOŠNÍHO ROKU UPLYNE 130 LET OD JEHO NAROZENÍ.



Původně vyučený strojní zámečnický objevil slabost pro taneční umění až po dosažení plnoletosti, začal se mu soustavně věnovat a tanec dokázal navzdory nemalým překážkám (zranění na frontě za první světové války) proměnit ve své zaměstnání.

Na počátku třicátých let minulého století byl Joe Jenčík uměleckým ředitelem Lucerny, kde měl vlastní soubor Šest děvčátek z Lucerny a jistotu stabilního příjmu, která se obzvláště v období hospodářské krize velmi cenila. Tehdy obdržel nabídku ředitele Osvobozeného divadla Josefa Háši. Značka budovaná Jiřím Voskovcem a Janem Werichem právě nalezla působiště v nově postaveném paláci U Nováků ve Vodičkově ulici. V suterénním sále čítajícím tisíc míst se mohlo divadlo profesionalizovat a příhodné podmínky pro tvorbu tu našel nejen činoherní soubor, ale také hudební a taneční sekce. Háša mu původně nabídl vedoucího nočního klubu v prostorách varieté U Nováků, příležitostně k divadlu, nakonec ho ale najal přímo do divadla. Jenčík tak přešel s celým svým souborem k „osvobozeným“, kde nahradil tanečníka Sašu Machova. Děvčátka přejmenoval po anglosaském vzoru na Jenčíkovy girls a v průběhu let 1929–1935 s nimi vytvořil choreografie do třinácti revuí.

Žánr revue, s nímž V+W pracovali nejčastěji, mu byl velmi blízký, neboť ho provázal již v předchozích působištích, kde tvořil kabaretní a varietní výstupy. Navíc se ztotožňoval s jejich programem. Na rozdíl od Lucerny tu cítil možnost mnohem širšího uplatnění, jelikož nemusel brát v potaz vkus barového publika. V divadle prostém měšťáckého nevkuusu vycítil příležitost dosáhnout naplnění svého snu. Pozoruhodné je, že ač se v mnohém od svých spolupracovníků odlišoval – byl o generaci starší než většina zaměstnanců Osvobozeného divadla, nebyl intelektuál a měl za sebou i jiné lidské a umělecké zkušenosti, pospolitá atmosféra divadla velmi rychle přispěla k jeho bezproblémovému začlenění.

Oporou mu přitom byl nejen jeho soubor, ale též výtvarník František Zelenka, s nímž se znal už z Lucerny.

Velmi dobře si porozuměl především s Jaroslavem Ježkem a jeho patnáctičlenným jazzovým orchestrem. Oba soustavně hýřili nápady,

pohotově reagovali na zadané úkoly, a navíc se dokázali i vzájemně inspirovat. Pro Jenčíka, jenž věřil, že dobrá choreografie je podmíněna neméně kvalitní hudbou, byl Ježek nepochybně ideálním partnerem. Jeho taktovka podněcovala Jenčíkovu tvořivost a pomáhala mu naplnit jeho snahu dělat pohybové a taneční divadlo, respektive úsilí dokázat se

v prostoru jeviště vyjádřit gestem a tancem bez použití slov.

V choreografiích vycházel většinou z klasického tance, který považoval za naprostý pohybový základ a vždy se ho snažil doplnit o četné nové prvky, jež čerpal ze všech tehdy dostupných tanečních stylů. Vzorem mu přitom bylo spíše zahraničí (například černošský jazzový muzikál, španělské či latinskoamerické tance) než domácí tanec, který vnímal jako zaostalý a neprogresivně se

vyvíjející. Tanečnicemi byl vnímán jako velmi náročný, přesto mírný učitel. Například akrobatické prvky byly součástí veškerých běžných tréninků.

Ruku v ruce s proměnou repertoáru Osvobozeného divadla, kterou si vynutila tehdejší politická a společenská situace, došlo i k vývoji v oblasti taneční složky inscenací. Tanec, jenž měl zprvu výlučně dekorativní úlohu (*Fata Morgana*, 1930) a udával pouze rytmus jednotlivým výstupům, získával stále větší prostor (*Don Juan & comp.*, 1931; *Caesar*, 1932), až se stal integrovanou součástí děje (*Osel a stín*, 1933; *Kat a blázen*, 1934). Též tanečnice vystupující pod kolektivním jménem přestaly být vnímány jako anonymní celek poskytující masovou podívanou. V revuálních pásmech *Vždy s úsměvem* (1934) a *Panoptikum* (1935) již netančily pouze spolu, ale prezentovaly se též v sólových výstupech, v nichž měly navíc volnost pro své osobní interpretace. V pásmu *Panoptikum*, které uzavírá Jenčíkovu uměleckou činnost v Osvobozeném divadle, také taneční výstup netrval obvyklých pět minut, ale půl hodinu.

V roce 1935 nalezlo Osvobozené divadlo dočasné útočiště na jevišti divadla Rokoko, kam ho Joe Jenčík nenásledoval. Za sebou nechal řadu choreografií znamenajících vrchol jeho tvůrčí invence. Pozoruhodné dílo neobyčejně nadané umělce nemělo v českém měřítku obdoby a nemalou měrou se vepsalo do stylu Osvobozeného divadla v dobách jeho největšího úspěchu.

Jenčík poté přijal angažmá v baletním souboru Národního divadla, „kam on nejméně patřil“, jak prohlásila ve svých pamětech první a sólová tanečnice Jenčíkových girls Nina Jirsíková. Na této scéně působil až do své předčasné smrti. Zemřel 10. května 1945, pouhý den po osvobození Prahy.

JUSTINA BARGEL KAŠPAROVÁ

autorka je archivářka Městských divadel pražských

1 Jenčíkovy girls ve hře *Osel a stín* (Osvobozené divadlo 1933)

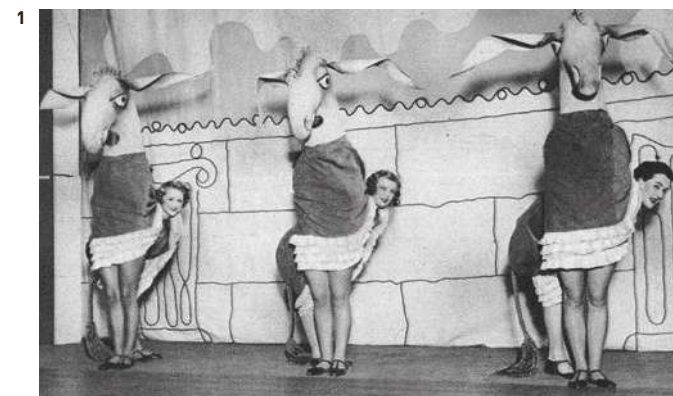
2 František Černý (Dionýsos) a tanečnice Jenčíkovy girls ve hře *Osel a stín* (Osvobozené divadlo 1933)

3 Jaroslav Ježek s Joe Jenčíkem a jeho girls

4 Jan Werich (Pavel Popel z Lomnice nad Popelkou) a Jiří Voskovec (Prokop Prach z Prachatic) v revue *Golem* (Osvobozené divadlo 1931)

5 Jenčíkovy girls

6 Joe Jenčík a jeho girls v tanečním sále Osvobozeného divadla



FRANTIŠEK ILLEK A ALEXANDR PAUL / SOUKROMÁ SBÍRKA  
REPRODUKCE Z PROGRAMU INSCENACE



FRANTIŠEK ILLEK A ALEXANDR PAUL / SOUKROMÁ SBÍRKA



AUTOR NEZNAMÝ / SOUKROMÁ SBÍRKA



FRANTIŠEK ILLEK A ALEXANDR PAUL / SOUKROMÁ SBÍRKA



FRANTIŠEK ILLEK A ALEXANDR PAUL / SOUKROMÁ SBÍRKA



FRANTIŠEK ILLEK A ALEXANDR PAUL / SOUKROMÁ SBÍRKA





FOTO: SVĚTOZOR XXVII, 1927

Zřícený nárožní dům

# OSVOBOZENÉ

KDYŽ ZAČÁTKEM ŘÍJNA ROKU 1928 PŘICESTOVAL LE CORBUSIER POTŘETÍ DO PRAHY, SKLOŇOVALO SE JEHO JMÉNO NEJEN V SOUVISLOSTI S MEZINÁRODNÍ FEDERACÍ UNÍ INTELEKTUÁLŮ, NA JEJÍMŽ SJEZDU PROMLUVIL. SLAVNÝ PAŘÍŽAN TOTIŽ V HLAVNÍM MĚSTĚ ZŮSTAL CELÝ TÝDEN A DÍKY SVÝM PŘÍVRŽENCŮM Z ŘAD ARCHITEKTŮ SE STAČIL SEZNÁMIT S PRAŽSKOU STAVEBNÍ SCÉNOU A ZÁROVEŇ JI ZKRITIZOVAT.

Ačkoliv interview s Karlem Teigem, které vše zřejmě vyvolalo, bylo otištěno v *Rozpravách Aventina*,<sup>2</sup> odezvu přesto mělo větší, než by kdo od Štorchova profilovaného *Týdeníku pro literaturu, umění a kritiku* očekával. Textu ilustrovanému Hoffmeisterovou karikaturou Le Corbusiera si totiž všiml někdo z agrárního deníku *Venkov* a pod senzačním titulkem *Zdrucující úsudek ciziny o „nové“ Praze* zveřejnil jeho resumé v příloze *Večer*.<sup>3</sup> Jenomže Le Corbusier se o zdejší architekturu nevysovil tak příkře, jak to agrárníci podali. Pravda, konstatoval sice, že „nová Praha, tam za Wilsonovým nádražím a tu a tam jinde“ je „deputantní německé město“<sup>4</sup>; nicméně bulvár Václavského náměstí shledal nádherným. Učaroval mu totiž „jeho život, jeho tempo, jeho krámy“<sup>5</sup> i jeho pasanti. Zkrátka elektrizující atmosféra, již náměstí díky novým budovám, barům, šantánům i biografům oproti roku 1924 vyzářovalo.

Tenkrát Le Corbusier přijel od hlavního města podruhé, a to v souvislosti s přednáškovým cyklem *Zásady nové architektury*. Ten se konal z iniciativy Klubu architektů

v pražském Mozarteu a zkraje roku 1925 byl reprizován v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně. Kromě Thea van Doesburga, jenž v metropoli přednášel nezávisle, a slavného Pařížana, na něm vystoupili architekti J. J. P. Oud, Adolf Loos či Walter Gropius a malíř Amédée Ozenfant. Tehdy tomu patrně chtěla sama náhoda, aby se Le Corbusier – kvůli prázdné kapse architekta Jana E. Kouly – zevrubně seznámil s Václavským náměstím: „Oslovil jsem ho a uvítal,“<sup>6</sup> vzpomíná Koula a dodává, že měl dva větší kufry, které „mu pomohl vynést před nádraží. Zjistil jsem však, že nemám na taxi, ale jen na posluhu. Tak jsem mu ho před nádražím sebral a kráčeli jsme za posluhou k hotelu Ambassador, kde jsme den před tím ubytovali Ozenfanta.“<sup>7</sup> Jestli se zde Le Corbusier ubytoval také v říjnu 1928, zůstává otázkou, v okolí Ambassadoru se nicméně toho roku pohyboval. V jeho blízkosti se totiž na opačné straně náměstí nachází hotel Adria, v němž se z iniciativy Svazu moderní kultury Devětsil uskutečnila v pátek 5. října 1928 Le Corbusierova přednáška o „nových směrech architektonického umění v architektuře puristické“.<sup>8</sup>

A jelikož součástí Devětsilu bylo tehdy i Osvobozené divadlo, je zcela logické, že slavný Pařížan vystoupil toho večera právě na jeho půdě. Do hotelu Adria, v jehož sále se právě rodila hvězda Vlasty Buriana, se soubor v roce 1928 přestěhoval z malostranské Umělecké besedy, kde se v krátkém sledu vystřídaly obě sekce účinkující pod jménem Osvobozeného divadla. Na jedné straně to byla skupina režiséra Jiřího Frejky, který soubor přivedl do Devětsilu a později zalo-

# DIVADLO

žil divadlo Dada, na straně druhé seskupení kolem režiséra Jindřicha Honzla, k němuž se připojili Werich s Voskovcem (W+V) a producent Josef Háša, který do divadla investoval 10 tisíc korun. Výběr Honzlovy skupiny ze strany W+V byla hlavně pragmatická volba,<sup>9</sup> neboť podmínky nutné pro získání licence k profesionálnímu provozování divadelních inscenací, již komise zemského úřadu podmiňovala čtyřletou zkušeností s amatérským divadlem, mohl splnit jedině Honzl. Koncesi získal a v Adrii, kde počátkem dvacátých let působil se svou ženou herečkou Xenou bohem Emil Artur Longen, se během sezony 1928/1929 střídalo Honzlovo experimentální divadlo s reálnou scénou W+V.

Obrovský úspěch, který jim inscenace na dobré adrese přinesly, je spolu s Hášou, který bděl nad divadlem coby finanční ředitel, přiměla k rozhodnutí plně se profesionalizovat. Cesta k tomu ale vedla skrz změnu ekonomické struktury podmíněnou získáním zisku z prodeje vstupenek do podstatně většího sálu. A tak W+V v roce 1929 přesídlili do novostavby na rohu ulic Vodičkovy a V Jámě. Říká se, že to byl ředitel Háša, který „dokázal nějak přesvědčit Josefa Nováka, majitele zbrusu nového obchodního paláce... aby Osvobozenému divadlu pronajal divadelní prostory v budově“.<sup>10</sup> Do paláce se přestěhovali i Jindřich Štyrský a Toyen, kteří pro W+V navrhovali v Adrii scénu. Tehdy si v jedné z pasáží otevřeli atelier, kde pomoci střikacích pistolí, které jim Josef Háša zakoupil, zkoušeli spojit volnou tvorbu s komerčním textilním designem. Proto si Štyrský, Toyen a Háša v ilustrované revui

FOTO: DOMOV A SVĚT III, 1929

Jindřich Štyrský, Toyen  
a Josef HášaObnovená reklama podle  
kresby Adolfa HoffmeisteraVstup do pasáže paláce  
U Nováků z Vodičkovy ulice

# A PALÁC

*Domov a svět*<sup>11</sup> nechali otisknout reklamu, která je díky fotografiím v ochranných maskách na tvářích značně proslavila. Je to přitom jejich futuristická vizáž s prvky humoru dada, která dokonale ilustruje rozpor mezi jejich pokolením a generací reprezentovanou konzervativním architektem Osvaldem Polívkou, tvůrcem secesního obchodního domu U Nováků i jeho rekonstrukce a dostavby z konce dvacátých let.

Ačkoli bývá tento žák i asistent slavného architekta Josefa Žitka spojován především se stavbou obchodních a bankovních paláců, k jejichž projektům se nezdálo kdy „domohl postranními cestami“<sup>12</sup> byl autorem na svou dobu poměrně progresivní divadelní scény. Bylo to dřevěné divadlo Uranie postavené v areálu holešovického výstaviště v souvislosti s *Výstavou architektury a inženýrství* roku 1898. Osvald Polívka jeho scénu koncipoval jako typ „vědeckého to divadla, kde nejprve naši čeští odborníci v řadě populárně-vědeckých přednášek poskytnou posluchačstvu příležitost vniknouti v taje neznámých dosud oborů... a při nichž mluvené slovo demonstrováno bude řadou obrazů, vysvětlujícího slova přednášejících“.<sup>13</sup> Uranie měla amfiteatrální podobu a vnitřní uspořádání determinované projekční plochou. Divadlo disponovalo kapacitou 750 míst pro sedící a 140 místy pro stojící diváky. Po skončení výstavy bylo demontováno a pak postaveno v zahradě holešovického pivovaru, kde stálo až do roku 1946, kdy jej schválil požár.

K přestavbě secesního obchodního domu z let 1901–1904 a jeho dostavbě byl Osvald Polívka přizván roku 1927, a to na základě katastrofy s pravděpodobně šťastným kon-

cem. Dne 25. března 1927 v 6 hodin ráno se totiž zřítíl „na rohu Vodičkovy ulice u Jámy v Praze dvoupatrový dům

č. p. 637“<sup>14</sup> Událost, kterou zachytil fotograf *Světlozor*,<sup>15</sup> samozřejmě majitele postavila před dilema. Nakonec bylo rozhodnuto poškozený dům strhnout a místo něj postavit multifunkční palác vnitřně propojený s modernizovanou secesní budovou. K 1. lednu 1928 byl původní obchodní dům U Nováků, o němž se v době jeho otevření psalo jako o pražském Bon Marché, uzavřen. Krátce na to byla zahájena stavba i přestavba budovy v „moderní obchodní palác, podle vzoru amerického“.<sup>16</sup> Většina obchodů byla umístěna kolem tří pasáží. A právě ony ve spojení s rozličně tvarovanými a převýšenými dvoranami svorně kryptými sklobetonovými klenbami tvoří podstatu vnitřní skladby kompaktně propojených budov zkolaudovaných v roce 1929.

V podzemních prostorách paláce U Nováků, jehož těžká a dekorativní architektura nikomu z okruhu W+V sice nekonvenovala, Osvobozené divadlo kromě dobré adresy našlo moderně vybavený sál se zázeminím pro skoro tisícovku diváků, kteří bez tak na přebujelou výzdobu časem zapomněli. Kromě divadelní sezony 1935/1936, kdy museli W+V podzemí U Nováků opustit (azyl našli na konci pasážového komplexu v Rokoku), zde Osvobozené divadlo účinkovalo až do zániku v roce 1938. Společně pak Werich s Voskovcem v paláci znovu vystoupili až v září 1946.

JAKUB POTŮČEK  
autor je historik umění

- 1 Pátý sjezd „Mezinárodní federace uníí intelektuálů“ v Praze, *Československá republika CXXIX*, 1928, č. 237, 4. 10., s. 2–3.
- 2 Karel Teige, Le Corbusier v Praze, *Rozpravy Aventina* IV, 1928, č. 4, s. 31–32.
- 3 D., Zdrucující úsudek ciziny o „nové“ Praze. Slavný francouzský architekt musí upozorňovat na krásu staré Prahy, *Večer* XV, 1928, č. 259, 7. 11., s. 3.
- 4 Viz K. Teige (pozn. 2), s. 31.
- 5 Ibidem.
- 6 Marcela Suchomelová, *Jan E. Koula: Důvěrná architektura*, VŠUP, Praha 2013, s. 106.
- 7 Ibidem.
- 8 Spisovatel a architekt Le Corbusier..., *Rudé právo* IX, 1928, č. 237, 5. 10., s. 6.
- 9 Honzl, Werich a Voskovec spolupracovali po celou dobu existence Osvobozeného divadla vyjma let 1929–1931, kdy Honzl působil jako dramaturg a režisér Zemského divadla v Brně.
- 10 Michal Schonberg, *Osvobozené*, Odeon, Praha 1992, s. 98.
- 11 Štyrský, Toyen a Háša, *Domov a svět* III, 1929, č. 18, 4. 5., s. 280.
- 12 Jindřich Vybíral, Osvald Polívka ve střetu idejí a zájmů, *Dějiny a současnost* XXVII, 2005, č. 9, s. 19–21.
- 13 Jiří Hilmera, *Česká divadelní architektura*, Divadelní ústav, Praha 1999, s. 53.
- 14 Dvoupatrový dům se zřítíl v Praze, *Český deník* XVI, 1927, č. 84, 26. 3., s. 4.
- 15 Stará Praha těžko snáší moderní frekvenci, *Světlozor* XXVII, 1927, č. 26, 31. 3., s. 519.
- 16 Novákův obchodní dům v Praze bude zrušen, *Český deník* XVI, 1927, č. 340, 11. 12., s. 7.

# KDO INTELEKTUÁL?

## MOŽNÁ TEN, KDO SE NECHCE ZAVDĚČIT

OPAKOVANĚ BÝVÁ V NAŠÍ „INTELEKTUÁLNÍ“ BUBLINĚ HOCHŮ A DÍVEK, KTEŘÍ SPOLU JEŠTĚ MLUVÍ, HÁDAJÍ SE, MLČÍ A IGNORUJÍ SE, VZNÁŠENA OTÁZKA PO ÚLOZE INTELEKTUÁLA VE SPOLEČNOSTI. NĚKDY JE „PROBLÉM“ SPOJOVÁN S TAKZVANOU UŽITEČNOSTÍ HUMANITNÍCH ČI SPOLEČENSKÝCH VĚD A DISKUSE JE PAK VĚTŠINOU DOST PODIVNÁ. SVOBODNÁ OBČANSKÁ SPOLEČNOST PROSTĚ POTŘEBUJE I ZDÁNĹIVĚ NEUŽITEČNÉ EXPERTY, JINAK JÍ BUDOU CHYBĚT KLÍČE K POROZUMĚNÍ SLOŽITOSTI SVĚTA. SHÁNĚT SE PO NICH AŽ V ČASE KOMPLEXNÍCH KRIZÍ JE PŘÍLIŠ POZDĚ.

Za to, že se Česká republika nestala dokonale poslušným satelitem imperiální Číny, vděčíme přece neužitečným expertům, totiž sinologům, kteří soustavně ve veřejném prostoru nabourávali z Pražského hradu šířenou představu o výhodnosti byznysu s čínskými komunisty. Obdobně nám nyní ukrajinisté a rusisté, stejně jako všelijací historikové, politologové a filosofové, pomáhají pochopit, o co jde ve válce agresivního Ruska proti svobodomyšlné Ukrajině. Jenže nikoli každý vzdělanec působící v akademickém prostředí je intelektuál.

### ODKUD SE VZAL INTELEKTUÁL

Samotný pojem „intelektuál“ se dostal do veřejného oběhu až poměrně pozdě a vlastně známe i přesné datum. Francouzský spisovatel a žurnalista Émile Zola publikoval 13. ledna 1898 v časopise *L'Aurore* esej *J'accuse!* (Žaluji!), jímž reagoval na „Dreyfusovu aféru“ polarizující tehdejší Francii.

Posléze se on a jeho soupeřníci sami označili jako „*les intellectuels – intelektuálové*“. Pravda je, že jejich oponenti začali pojem užívat i jako posměšnou nadávku. Vznikla tak zvláštní dvojznačnost, a proto dosud zní ono pojmenování různě ušmí francouzským, anglosaským, německým, polským, českým, případně ruským.

Nám, lidem doby post- či hypermoderní, se občas zdá, že intelektuálové jsou „vynálezem“ novověku, nejspíše 18. a 19. století s idejemi osvícenství a emancipace. Pokud bychom však intelektuála definovali jako vzdělanou a veřejně činnou osobnost, která klade společnosti nepřijemné či opomíjené otázky, našli bychom jej samozřejmě už v antice a ve středověku.

### INTELEKTUÁL, NEBO ANGAŽOVANÝ POZOROVATEL?

Třeba takový Sókratés, Boethius, Abélard anebo Jan Hus reprezentují typ zneklidňujícího intelektuála, jenž vstupuje do veřejného prostoru. Možná to nejsou dobré příklady, poněvadž první ze zmíněných byl odsouzen k trestu smrti kvůli bezbožnosti a kažení mládeže, druhý popraven pro velezradu, třetí vykastrován a čtvrtý upálen na kacířské hranici. Hned se ale vynořují další otázky. Co znamená být vzdělaný? Je intelektuál každý, kdo se hlásí ke společenské odpovědnosti, nebo rovnou k hledání pravdy? Co je pravda? A musí intelektuál skončit tragicky?

Prozatím bychom se mohli spokojit s tím, že intelektuála lze definovat i etymologicky. Latinské sloveso *intellegere* znamená rozeznávat, rozlišovat, chápat, rozumět – a souvisí původně s *inter-legere* čili čtením mezi řádky. To není banální dovednost. Intelektuál má jaksi význačně rozvinutý *intellectus*, onen chápavý a rozlišující rozum, jenž v ideálním případě dává do služby obecného dobra.

Proto se intelektuálové šilného 20. století tak často zabývali selháním či zradou intelektuálů. Kupříkladu francouzský filosof Raymond Aron nazval svou důležitou knihu z roku 1955 jako *Opium intelektuálů* a později rozvinul vlastní definici intelektuála jakožto angažovaného pozorovatele (*spectateur engagé*).

### ČAPKOVSKÝ ADAM STVOŘITEL

Novou definici intelektuála jsem tudíž nenalezl ani nevynalezl, byť se k tématu vracím neustále. Už v roce 2012 jsem jako editor připravil sborník s názvem *Intelektuál*

# JE

ve veřejném prostoru, v němž rezonovala i otázka, co je dnes vlastně veřejný prostor a co média, skrze něž bychom mohli komunikovat. Podtitul evokoval triádu, z níž pro intelektuála snad plynou jisté odpovědnosti a úkoly: *Vzdělanost, společnost, politika*.

Od té doby opakovaně sahám po textu divadelní hry *Adam Stvořitel*, již v roce 1927 sepsali bratři Karel a Josef Čapkové. Když se na scéně Národního divadla v Praze konala její premiéra, na plakátech stálo, že jde o fantastickou komedii. Byl to však čapkovský trik, jak do hlediště a lóží zlaté kapličky dostat pestřé publikum a naservírovat mu – po čtyřech letech brutální „velké války“ – hořkou komedii, zneklidňující nejen bránci, ale též intelekt.

Bratři Čapkové se totiž tvářili v tvář rozvratu Evropy zaměřili na touhu nedočkavého intelektuála předělat svět nejlépe v jediném okamžiku. *Adam Stvořitel* – to je čapkovský člověk na místě Boha, reformátor jeho stvořitelského díla. Hned v prvním obraze divadelního kusu vystupuje hlavní hrdina Adam, který kdesi na předměstí netrpělivě čeká na svou chvíli. A dokonce si k tomu připravil tabuli s lakonickým nápisem: „*Svět musí být zničen!*“ Ta netrpělivost. Ta komika chvíle, kterou pozdější čtenář textu, třeba z roku 1938, 1939, 1945, 1946, 1948, 1953, 1968, musel vnímat zásadně jinak než divák premiérový. Adam: „*Veliký člověk je vždycky sám. Mně je to jedno. (...) Nepřijdou. Tím hůř pro ně.*“

### KANÓN ANEB KLOKAN NAD KNIHOU

Adam strhne plachtu, pod níž ukrývá „kanón negace“, a následuje řeč, která je směsí kýchce a desu: „*Můj krásný kanóne... Co jsem se nasbíral vši negace a nestrádal všech rozumů!*“ pravil Adam a začal číst svůj *Manifest*, jemuž chybí posluchači. Ve jménu Anarchie vyhláší zničení světa. Důvody: „*Každý rád je násilí. Náboženství je podvod. Soukromý život je předsudek. Zákony jsou otročká pouta. Každá vláda je tyranie. Jediná odpověď na tento stav je bromové. Ne!*“ A vtom se na scéně objevil strážník:

„*Strážník: Co to tady máte?*

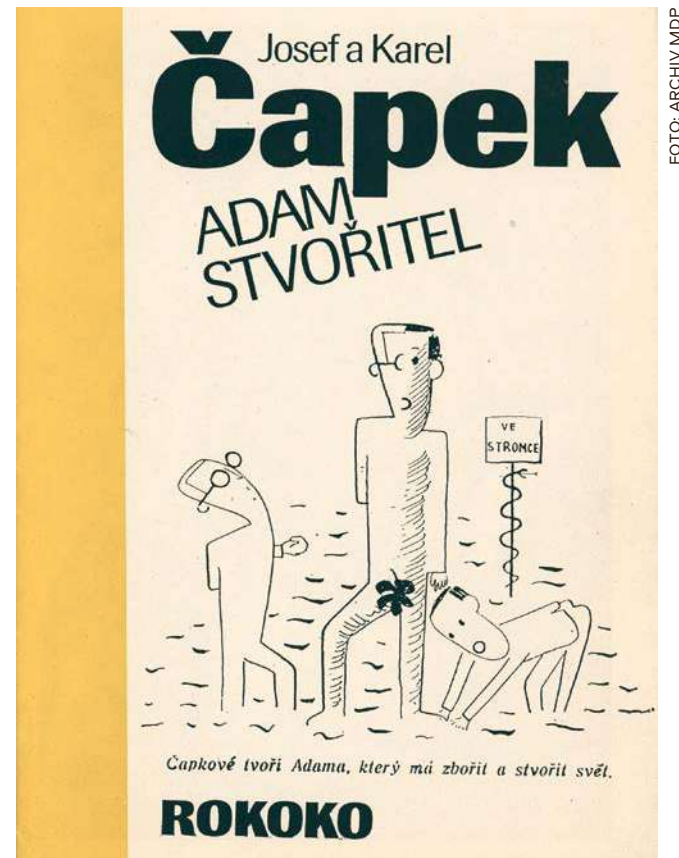
Adam: *Kanón negace.*

Strážník: *A máte povolení?*

Adam: *Nač? Na negaci?*

Strážník: *Ne, ale abyste to postavil na temble pozemek.*“

Kresba Adolfa Hoffmeistersa z roku 1927 na obálce programu k inscenaci *Adam Stvořitel* (režie Jan Fischer, premiéra 1990 v Rokoku)



Ach, ti čapkovští maloměšťáci, ehm... Takový výsměch všem snahám po změně. Komunální satira. Konzervatismus! Trapná loajalita k nové republice. Intelektuál je vždy nepohodlný. Někdy svou kritikou, jindy loajalitou, když kráčí proti proudu, například proti destruktivnímu davu. Kdo je intelektuál? Možná ten, kdo se nechce zavděčit.

Adamův „kanón negace“ praskne a svět je zničen, svět! Ozve se Hlas Boží: „*Co jsi to učinil? Proč?*“ A je to tady. Nepřiznaný sen leckterého intelektuála dostal šanci projevit se v praxi. Budovat nový svět! Nový začátek se však nekoná, jen neustálé variace na poznané formy: „*To je pitomé. Pořád mi tane na mysli klokan. Klokan nad knihou. (...) Teď zase vidím tuleně, jak balancují, na nosech lampy s míčem.*“ Tedy nikoli revoluce, ale (re)forma, nic nového pod sluncem. Bratři Čapkové v tomto kontextu nezapomněli ani na ženu-intelektuálku, a tak na scénu vstoupila Eva, která okamžitě prohlásila: „*Já nejsem pohlavní loutka.*“ Onen příběh, novodobý mýtus, se fatálně zauzčil – o tom však někdy jindy.

### DOKTRINÁŘSKÝ BLB V GUMOVÝCH RUKAVICÍCH

Adam podnikne ještě jedno tvořivé a velmi intelektuální dobrodružství. Vrhne se k Hlině stvoření a uhněte si pro sebe klíčovou bytost: „*Tak. Ty budeš můj duševní soudruh. Budeš vypadat jako já a myslet jako já. Budeš Alter Ego. A my dva stačíme, abych já stvořil nejlepší ze všech světů.*“ Ted je to zcela jasné. Adam je intelektuál. Reflektuje svět kolem sebe, kriticky, méně už pak sám sebe a důsledky svých myšlenek a činů. Je intelektuál, který podlehl pokušení. Poprvé,

když zničil svět. Podruhé, když sám sobě předstírá, že ke svému stvořitelskému dílu potřebuje „duševního soudruha“. A vzápětí stvoří sám sebe, své alter ego, které mu v ničem – jak předpokládá – nebude oponovat.

Jenže ouha – člověk je bytostí složitou, mnohovrstevnatou, víceznačnou. Adamův nový soupeřník Alter Ego je jeho obrazem, jím samotným, zároveň jako by nahlas říkal myšlenky, které se Adam bál vyslovit třeba i jen sám před sebou. Je to Adamovo horší já? Alter Ego: „*Tvořit se má podle moderních zásad, asepticky a v gumových rukavicích. Toble je žabařství a žadné tvoření! Fuji!*“

Tady bychom klidně mohli naši etudu skončit. Intelektuál, který odložil intelekt, přestal rozlišovat a uvěřil v doktrínu, už zkrátka není intelektuál. Takto ostře viděl selhávání intelektuála i provokativní český esejista František Vodák ve svém samizdatovém *Abendlandu* (1982–1985), ačkoli se přednostně zaměřoval na intelektuála levičového, s jehož doktrinářstvím měl osobní zkušenosti: „*Intelektuál levičák. Jako masová věštinou statečný, perfektní ničitel, vždy se slabávající při rekonstrukci, zářící imaginací a samozřejmě doktrinářský blb.*“ Kdo je intelektuál, to nevím. Ale jednu radu bych měl: Varujme se doktrinářských blbů!

PETR HLAVÁČEK

autor je historik, filosof a publicista

# O TROJÍ PŘÍTOMNOSTI HERCE

**ZDÁ SE MI, ŽE DIVADELNÍ HEREC DRAMATICKÝ, CHARAKTERNÍ ČI OSOBNOSTNÍ SE V SOUČASNÉ KULTURNÍ VŘAVĚ STÁVÁ OPUŠTĚNĚJŠÍ A MĚNĚ PŘÍTOMNÝ. KDY A JAK K TOMU DOŠLO?**

Na začátku 20. století ruský divadelní reformátor Konstantin Sergejevič Stanislavskij začal jako první pracovat na metodě, která se stala základem výuky herectví po celém světě, je stále rozvíjena a vedou se kolem ní diskuse. Někteří metodu pojímali jako dogma (českoslovenští divadelníci především v padesátých letech minulého století), jiní v ní naopak odkrývali základ skutečné herecké tvorby (jmenujme alespoň Otomara Krejču, Radovana Lukavského a Alfréda Radoka).

Nemám v úmyslu tuto metodu popisovat, chtěl bych jen poukázat na její stránku, kterou spojujeme s přítomností nebo autenticitou herce na jevišti. Francouzský filosof Henri Gouhier definoval divadlo a herectví větou: „*představovat znamená činit přítomným skrze přítomné*“. Jinak řečeno, herec hraje pro diváky postavu a činí ji stejně přítomnou, jako jsme my v hledišti. Je v tom paradox, který trápil už francouzského osvícence Denise Diderota, a znamená onu

zvláštní podvojnost představování a přítomnosti, zpřítomnit ne-přítomnou postavu nebo se ne-přítomnou postavou zpřítomnit. A právě tento paradox musí řešit každý herec, protože je základem jeho umělecké tvorby.

Není ale přítomnost jako přítomnost. Stanislavskij nejprve odmítl tzv. herecké obory: bonvivanta, mlado- a starokomika, tragéda, subretku. Pro něj to byly jakési zděděné pseudofasády, stereotypy, které překrývaly a zahalovaly hercovo osobnostní zpřítomnění v dramatických rolích nebo mu sloužily k tomu, jak manipulovat s divákem. Mnohé obory se dědily stejně jako různé figle, například jak zahrát tu či onu scénu v Molièrovi nebo Shakespearovi. A herectví se tím měnilo na pouhé řemeslo. Náš tragéd Josef Jiří Kolář se domníval, že je skutečným a autentickým Hamletem, a stereotyp hrdiny prožíval s tak nadměrnou energií, že „trhal kulisy“. Bylo to divadelní, ale nemělo to nic společného s tragičností, kterou znali a prožívali lidé v té době v životě. „Představovat“ tady nečinilo být přítomným, ale jen sebezpřítomným.

Přítomnost herce pro Stanislavského byla v něčem jiném. Usiloval, aby si herec po odstranění oborů uchoval v umělecké tvorbě na jevišti podvojnost „*představovat / činit*

*přítomným*“. Proto začal dlouhé výzkumy a experimentace, které ho vedly k základům moderní metody herecké tvorby. Podle ní herec hraje postavu z jiné a často „*vzdálené*“ fiktivní skutečnosti, a přítom musí divákům neustále dokládat, že „*já jsem*“, „*já existuji*“ a neskrývám se vědomě či nevědomě za pseudofasády.

## POČÁTEK MASOVÉ KULTURY

Abychom si lépe ilustrovali příčinu odmítnutí oborů, vratme se na přelom 19. a 20. století a podívejme se, co se dělo v životě a kultuře té doby. Všude se bouraly stereotypy. Měnilo se oblečení, mizely korzety, lidé objevovali tělo v moderním tanci nebo ve sportu na znovuzrozené olympiádě. Německý filosof Friedrich Nietzsche odsoudil pseudohistorické – pseudogotické nebo pseudorenesanční – fasády v architektuře evropských měst. Právě tady začaly reformy v architektuře vedoucí až k funkcionalismu. V pařížských „salonech odmítnutých“ vystavovali obrazy mladí impresionisté a odkrývali faleš pseudorealistických maleb krajinek s jeleny nebo ruinami. Dali tak počátek různým -ismům, od kubismu až k abstrakcionismu. Arthur Rimbaud vprostil poezii z ploché sentimentality a podobným způsobem reformoval román James Joyce a drama Henrik Ibsen nebo Anton Pavlovič Čechov.

V divadlech se tehdy předváděli herečtí virtuosové, Sarah Bernhardtová nebo Jean Mounet-Sully, které Jean Cocteau nazval „*les monstres sacrés*“, idoly nebo sakrální monstra. U nás k nim patřila například Maruška Pospíšilová. Virtuosové ovládli evropské a americké „divadelní trhy“ moderních měst díky obrovské sebezprezentaci, která jim měla zajistit, že budou v kultuře „přítomní“. Novináři psali o tom, co jedí, kolik tygrů vodí na zájezdy, továrníci pojmenovali své pivo nebo doutníky jejich jmény. Jsme na počátku masové kultury a tento trend sebezprezentace herců dodnes pokračuje a nabývá formu tsunami.

## DNEŠNÍ ZÁPLAVA HERECTVÍ

Právě mám na stole přílohu časopisu, kde je na první stránce fotografie mladé, právě úspěšné herečky. Novináři, televize, seriály, reklama z ní dělají „přítomnou“ herečku, o níž se mluví, je obsazována nebo zvána do různých talk-show. A jen tak na okraj se tu něco řekne o jejím působení v divadle.

Černý čtverec je název řady maleb ukrajinského malíře Kazimira Maleviče znázorňujících černý čtverec na světlém pozadí. První verze suprematického obrazu vznikla roku 1915

„Božská“ herečka Sarah Bernhardt (1844–1923)

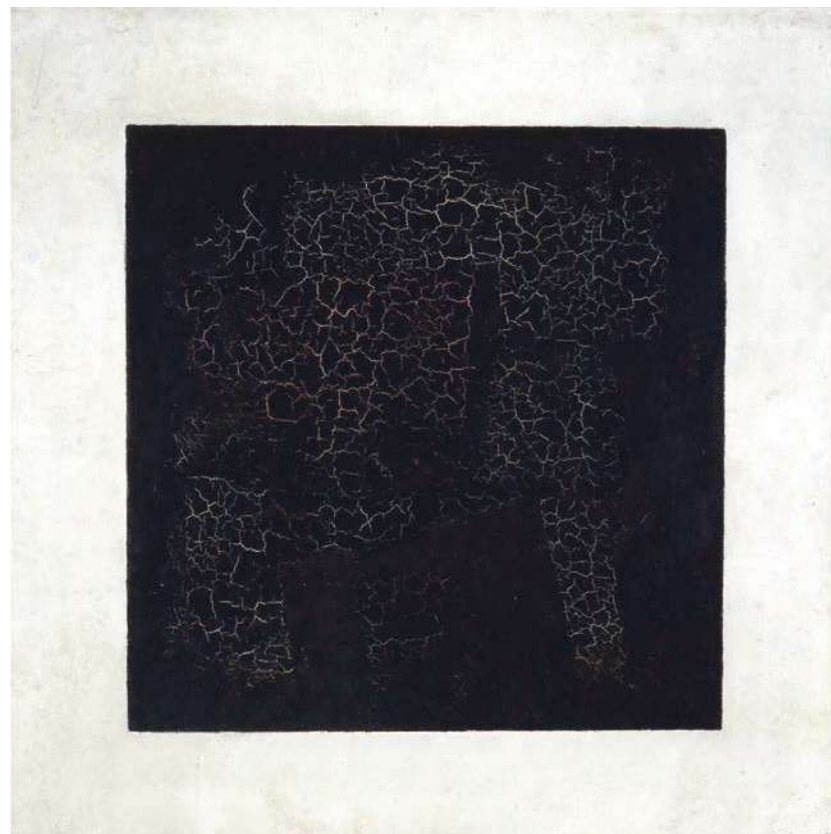


FOTO: PIOTR NYKOWSKI



FOTO: FÉLIX NADAR

Je to zvláštní „přítomnost“, o níž herci vědí a také vědí, že pokud já jako herečka nejsem v populárním časopise, v televizním seriálu, pak vlastně nejsem nikdo. Nebudu „přítomná“. A tak, když se denně setkáváme s herci v televizi, filmu nebo časopisech, vzniká dojem jakési „záplavy herectví“. Ostatně stejně nás zaplavují kuchaři s kuchařskými recepty, a když se herec spojí s kuchařem, je to dost legrační. Napomáhají tomu i diváci, kteří chodí na rychle sešitou konverzačku se známými herci z filmu nebo z televize. Herectví se tu logicky stává zbožím.

Ale nechme kritiku „přítomnosti“ a ironii s tím spojenou. Ať se tím trápí sociologové kultury. Všimněme si ještě jiné hercovy přítomnosti.

## DNO DIVADELNÍ ABSTRAKCE

V první polovině 20. století nastoupily meziválečné avantgardy a pro divadlo a herectví to znamenalo radikální vyklonění směrem k přítomnosti/prezentaci, a to na úkor fikce/reprezentace. Umělci odmítali nejen pseudofasády, ale i modernistickou reformu divadla, k níž patřil i K. S. Stanislavskij. Futuristé, dada, expresionisté, konstruktivisté viděli vzor přítomného herce tam, kde nic nepředstavoval, ale pouze dramaticky jednal. Vzorem byl pilot, řidič auta nebo stroj. Tak to proklamoval i český režisér Jindřich Honzl. „*Musíme převést hercovo gesto na elementární, zřetelný a určitý pohyb tělesného mechanismu. Obdivujeme výkony tohoto mechanismu, kdekoli je nalezneme: vítěznou rychlost Nurmioho nohou, přesný pohyb dělníka, rozumějícího si se strojem, účinné stažení svalů na tváři Vlasty Buriana, nervní strojovou senzibilitu pilotovu*.“ Znamenalo to radikální odpor k podřizování herce literárnosti tradičního dramatu.

V Rusku režisér Vsevolod Emiljevič Mejerchold odstranil literárnost dramatu a herec měl na diváka působit jen biomechanickým pohybem. Odkrýval přítomnost a autentičnost hercova těla v akci a zasadil jej do naprosto abstraktních obrazů, kde se nepočítalo s konkrétnější fikcí, a tedy s rovnocennou reprezentací. Později se vrátil k této rovnováze v divadle „sociálních masek“, ale jiní zůstali u tělesné přítomnosti z rodu rozvíjejícího se sportu.

Pokaždé, když umělci, od architekta po dramatika a herce, strhávali pseudofasády a mrtvé formy, si kladli otázku, jak zaplnit prázdno po reprezentovaných fiktivních světech. V mnoha případech se dané umění ocitá na samém dně abstrakce.

Malíři po kubistech došli až k abstraktnímu obrazu černého čtverce na bílém pozadí od Kazimira Maleviče. V Bauhausu raději nahradili živého herce mechanickou loutkou, renesanci prožíval tanečník, který měl ve výrazovém tanci rovněž být přítomen a nic nezobrazovat. Přesněji: jeho pohyb musel vyvolávat v divákovi volné asociace. S tím počítal ve Francii i tvůrce tělesného mimu Étienne Decroux. Osobitě odpovědi na tuto základní otázku, jak a čím zaplnit ono prázdno, se staly skrytou páteří všech avantgard i dnešních postavantgard.



FOTO: VĚRA CALTOVÁ, FOND IDU

↑ Marie Tomášová v roli Máši  
(*Tři sestry*, režie Otomar Krejča,  
Divadlo za branou, 1966)

### SPLYNUTÍ DIVADLA A ŽIVOTA

Vždy se tu vynořuje základní motiv: umění zbažené přežilých forem chce být osobitějším, přítomnějším nebo autentičtějším. Od sedmdesátých let 20. století se v tomto prostředí alternativních divadel proklamovalo, že „herec nemá hrát, ale být sebou“. V USA explodoval proud happeningů a performance art nebo body art. Byl to proud spjatý s výtvarným uměním nebo hudbou a mnohdy tu mezi umělci vládla naivní představa, že lze dosáhnout nulového bodu a zrušit podvojnou prezentace/reprezentace. Jistě, ale jen vždy za cenu splývání divadla a života jako v happeningu nebo dnes v tzv. imerzivním divadle.

### ROZBALIT TO NAPLNO

Pojďme se ale na závěr podívat, jak je to s touto přítomností herce, o kterou šlo K. S. Stanislavskému a kterou si spojujeme s činohrou.

On a jeho divadlo MCHT měli k tvorbě fiktivního světa především drama A. P. Čechova s hlubinnou psychologíí postav. Herec tam vstupoval do fiktivního světa dramatika, režiséra a scénografa. Logicky se tyto fiktivní světy měnily podle osobností, času a měnil se i název tohoto herectví. V dobách Stanislavského a našeho Eduarda Vojana se hovořilo o herectví charakterovém nebo dramatickém, u nás se u režii Alfréda Radoka nebo Otomara Krejči od šedesátých let minulého století psalo o osobnostním herectví. V polemikách kolem něj se i tady zdůrazňovala hercova přítomnost nebo autenticita, ale s vědomím, že je to přítomnost ve hře, v konkrétnějším reprezentovaném fiktivním světě. Tady už proklamace „nebrát a být jen sebou“ ztrácí smysl.

Zde už také není rozdíl mezi Eduardem Vojanem ve *Třech sestrách* v Národním divadle z počátku 20. století a Marií Tomášovou v inscenaci téže hry v Divadle za branou v šedesátých letech minulého století. Samozřejmě, podmínky studia a hry byly různé. O Vojanovi se říkalo, že studuje role Hamleta nebo Francka jako osamělý chodec na Zbraslav a zpět. Na aranžovacích zkouškách, které vedl Jaroslav Kvapil, prý ještě „nebrál naplno“, což znesnadňovalo souhru s ostatními, kteří pak byli mnohdy překvapeni, když to na premiéře „rozbalil naplno“. Marie Tomášová naopak od začátku a na každém detailu spolupracovala s režisérem Otomarem Krejčou. Co to vlastně Eduard Vojan „rozbalil“? Mluví se o jeho fluidu nebo charismatu a je skutečně velmi těžké porozumět tomuto tajemství proměny herce do bytostného charakteru, který se pojednou stává přítomným a autentickým. Alespoň divák má ten dojem a hra herce v něm zanechává hlubší stopy, než když potká kamaráda na ulici.

Fiktivní dramatické světy jsou různé, ale hercova přítomnost v nich má stejný základ. Pojmenujme to tak, že se herec stává „hudebním“. Nechová se stereotypně, ale veškeré jeho jednání je jakoby „brzděno“ a tím získává hloubku a vertikálnost. Francouzi tomu říkají „temps duré“ (subjektivně prožívaný vnitřní čas, paradoxně trvající jako v hudbě tóny) na rozdíl od prostého časového průběhu od začátku do konce neboli „temps espace“. A ten je dominantní při vyprávění příběhu a v zdegenerované formě v seriálech a konverzačkách, kde si divák vždy klade otázku: A o čem to je?

Uvedme si příklad hercova „zhudebnění“. V inscenaci Čechovových *Tři sestry* hrála Mášu Marie Tomášová a režisér Otomar

Francouzský „otec pantomimy“  
Étienne Decroux (1898–1991) ↗

Eduard Vojan (1853–1920) v roli  
Hamleta (*Hamlet*, režie Jaroslav  
Kvapil v Národním divadle, 1905) →



FOTO: AUTOR NEZNÁMÝ, ARCHIV



FOTO: AUTOR NEZNÁMÝ, ARCHIV

„...KDYŽ SE DENNĚ SETKÁVÁME S HERCI V TELEVIZI, FILMU NEBO ČASOPISECH, VZNIKÁ DOJEM JAKÉSI ‚ZÁPLAVY HERECTVÍ‘. OSTATNĚ STEJNĚ NÁS ZAPLAVUJÍ KUCHARŠI S KUCHARŠKÝMI RECEPTY, A KDYŽ SE HEREC SPOJÍ S KUCHARŠEM, JE TO DOST LEGRAČNÍ. NAPOMÁHAJÍ TOMU I DIVÁCI, KTEŘÍ CHODÍ NA RYCHLE SEŠITOU KONVERZAČKU SE ZNÁMÝMI HERCI Z FILMU NEBO Z TELEVIZE. HERECTVÍ SE TU LOGICKY STÁVÁ ZBOŽÍM.“

Krejča v časopise Divadlo popsal scénu, kdy se loučí, ale oddaluje to, protože přišel Veršinin a zaujal ji. Máša mohla vzít klobouk a odejít, jak je napsáno v textu. Ale ona toto ploché a „nepřítomné předvádění“ akce provedla jinak. „Hudebně“ ji brzdí, zahraje si s kloboukem a zatočí se tak, že se její odchod stává dramatem odchodu i chuti zůstat. Dramatem přítomnosti a autentičnosti, které Stanislavskij nazýval v podstatě prožíváním. A když používám přívlastek „hudební“, pak to také znamenalo, že herečka hrála s jistou energií, v určitém timbru, s důrazem, melodií atd. Její hra musela být přítomnou a přítomnou zůstala v hlavě autora této studie dodnes. Je to stopa po přítomnosti, která zůstává přítomnou.

Co říci na závěr? Zdá se mi, že současné české herectví je málo „hudební“. Vnější i vnitřní příčiny jsou různé a je jich mnoho. V tradičních divadlech se nám předvádějí často herci s jakousi průměrnou osobitostí. Píše se o krizi dramatu, krizi a diktátu režie, rozpadu a stabilitě souborů, o sebe prezentaci v televizi a reklamách, o strašném každodenním úprku vpřed den za dnem, kdy málo času zůstává na pobývání v onom „temps duré“.

JAN HYVNAR

autor je divadelní historik a teoretik

RADEK  
TOUŠ:

S T Ě R Ě

P Y

v nehlídané chvíli  
když myslel  
že je sám  
vykřikly za dvorem  
lopaty hlínyposlední dveře se zabouchly  
zvěř vstoupila  
hlouběji do vsi  
před domy ztroskotané vraky aut  
a všelijaké harampádí  
jen v kostele  
se ještě svítilotma dírou  
v plotě požírá  
střepe od večeřena hřebu v kůlně  
i po těch letech  
— na duši sjeté kolov řetězu vážne  
kdysi smíchnoc  
ve vsi zastavil  
zmeškaný vlak  
les  
stojí zády*takové se dnes už nedělají*odkrýváš předměty v krajině  
tak přesně  
na svém místěv zahradě  
napadaly ořechy  
nikdo je neslyšel  
na šňůře šaty  
nahé nachýlené šaty

V E Č

do snu  
nastupuji vlakem  
ona se usmívá  
když mezi stanicemi  
řvu růžirozbořit hráz  
jako dobrou  
kámen větu  
po kameni

U D

zahrada s okny dokořán  
skulinou drozdího zpěvu připlouvá  
ráno v plných plachtách  
matka všesí košile  
namočené rukávy  
co nám už nepadnoubřízy  
kurva břízy  
v těch větvích něco je  
a klidně je obíhej  
dokola a donekonečna  
stejně nic nenajdešted'  
vidíš  
jak se jimi chvěješ?

FOTO: ONDŘEJ HLOŽEK

RADEK TOUŠ  
(\*1993 KLATOVY)V SOUČASNOSTI ŽIJE V OPAVĚ, KDE VYSTUDOVAL  
BOHEMISTIKU. LITERÁRNÍ VĚDOU SE ZABÝVÁ I NADÁLE,  
NA UNIVERZITĚ PALACKÉHO V OLOMOUCI PÍŠE  
DISERTAČNÍ PRÁCI O SPISOVATELCE RŮŽENĚ  
SVOBODOVÉ. JEHO DEBUTOVÁ SBÍRKA *ŠTIČÍ KOST*  
(2021, TRIGON), Z NÍŽ POCHÁZEJÍ NĚKTERÉ UVEDENÉ  
BÁSNĚ, BYLA NOMINOVÁNA NA CENU JIŘÍHO ORTENY.chalupy se tu šplhají ze vsi  
po silnici k nim  
auto přijíždí  
dávno ztracené tváře  
a hulákají  
jako na zábavě  
s každým zavýsknutím  
o něco kratší dechsvětla v oknech  
a jablka v trávě  
naposledy něco voláš  
aniž by ses otočilvesnice  
a za ní strom jak kráva

tam bych se rád jednou podíval

E Ě R Ě

K

## ABC

- 1 PO 19.00** D. Drábek podle G. Feydeaua **PUPEK PAŘÍŽE**
- 2 ÚT 19.00** K. Čapek **BÍLÁ NEMOC**  
+ Lektorský úvod od 18.30 na Malé scéně
- 3 ST 10.00** Ch. Chaplin **DIKTÁTOR**  
Pro školy
- 4 ČT 19.00** E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**
- 5 PÁ 19.00** R. Sonego, R. Giordano **VÍM, ŽE VÍŠ, ŽE VÍM...**
- 6 SO 19.00** N. V. Gogol **REVIZOR**
- 9 ÚT 18.30** **MÍSTA DŮVĚRNÝCH POTKÁNÍ**  
Malá scéna, pro členy Klubu První řada
- 11 ČT 19.00** Ch. Chaplin **DIKTÁTOR**
- 12 PÁ 19.00** K. Čapek **BÍLÁ NEMOC**
- 13 SO 14.00** J. Potůček **PROHLÍDKA DIVADLA ABC – ARCHITEKTURA A HISTORIE**
- 15 PO 15.00** L. N. Tolstoj **VOJNA A MÍR**  
Klub mladých diváků
- 17 ST 19.00** W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**
- 18 ČT 19.00** A. Miller **SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO**
- 20 SO 15.00** V. Just **ZNÁMÝ NEZNÁMÝ VLASTA BURIAN**  
Kronika MDP na Malé scéně
- 24 ST 19.00** M. Vačkář, O. Havelka  
**ZÍTRA SWING BUDE ZNÍTI VŠUDE**
- 25 ČT 19.00** E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**
- 26 PÁ 19.00** D. Drábek podle G. Feydeaua **PUPEK PAŘÍŽE**  
Předplatitelé sk. V + Prohlídka zákulisí po představení
- 27 SO 10.00** **HERECKÝ KURZ PRO NEHERCE**  
Malá scéna
- 29 PO 19.00** R. Sonego, R. Giordano **VÍM, ŽE VÍŠ, ŽE VÍM...**
- 30 ÚT 19.00** W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**
- 31 ST 19.00** M. Vačkář, O. Havelka  
**ZÍTRA SWING BUDE ZNÍTI VŠUDE**  
+ Prohlídka zákulisí po představení

## ROKOKO

- 2 ÚT 10.00** O. Doryčevskij **JAK UMĚT KRÁST** ●●  
Pro školy a seniory
- 3 ST 19.00** S. Stone **YERMA**  
Předplatitelé sk. V
- 5 PÁ 19.00** D. Drábek **HEREČKA SOBOTNÍ NOCI**
- 8 PO 19.00** D. Drábek **HEREČKA SOBOTNÍ NOCI**
- 10 ST 19.00** D. Jařab **ČURDA, HRDINA JEDNÉ PROHRY**
- 11 ČT 19.00** D. Drábek **KANIBALKY 2: SOUMRAK STARCŮ**
- 12 PÁ 19.00** Z. Salivarová **HONZLOVÁ**
- 15 PO 19.00** R. Schimmelpfennig **PRASKLEJ SVĚT**  
+ Prohlídka zákulisí po představení
- 16 ÚT 19.00** E. Kishon **ODDACÍ LIST**
- 17 ST 10.00** J. Suchý, F. Havlík **DR. JOHANN FAUST, PRAHA II, KARLOVO NÁM. 40**  
Pro školy
- 19.00** J. Suchý, F. Havlík **DR. JOHANN FAUST, PRAHA II, KARLOVO NÁM. 40**
- 19 PÁ 19.00** P. Weiss, M. Pavlíček **MARAT + SADE**
- 22 PO 19.00** Z. Salivarová **HONZLOVÁ**
- 24 ST 19.00** D. Jařab **ČURDA, HRDINA JEDNÉ PROHRY**
- 25 ČT 19.00** D. Drábek **KANIBALKY: SOUMRAK SAMCŮ**  
+ Prohlídka zákulisí po představení
- 26 PÁ 19.00** **KONCERT – NAĎA VÁLOVÁ S ÚCTOU EVĚ OLMEROVÉ**  
Pronájem
- 27 SO 19.00** S. Stone **YERMA**
- 30 ÚT 10.00** O. Doryčevskij **JAK UMĚT KRÁST** ●●  
Pro školy
- 19.00** O. Doryčevskij **JAK UMĚT KRÁST** ●●

## KOMEDIE

NEHRAJEME

AKTUÁLNÍ INFORMACE  
O PROGRAMU  
NALEZNETE NA

[WWW.  
MESTSKA  
DIVADLA  
PRAZSKA  
.CZ](http://WWW.MESTSKA<br/>DIVADLA<br/>PRAZSKA<br/>.CZ)

ZMĚNA PROGRAMU  
VYHRAZENA



## DIKTÁTOR

CHARLIE CHAPLIN  
REŽIE: MARTIN ČIČVÁK

Protiválečná satira, parodující stupiditu, zvrácenost a antisemitismus nacismu a jeho vůdce, se stala jedním z nejuspěšnějších Chaplinových filmů. Slavný příběh židovského holiče, který se díky podobnosti s vůdcem Adenoidem Hynkelem (alias Adolfem Hitlerem) ocitne omylem před rozvášněnými a bojechtivými davy a má rozpoutat válečnou vřavu. Sám ale nechce být diktátor, netouží vládnout ani dobývat, naopak vyzývá k toleranci, míru a lidskosti. Filmová klasika poprvé v české divadelní adaptaci přinese nejen výsměch tyranům opilým mocí, ale také varování před ničivou silou zfanatizované masy.

BLÍŽÍ SE DERNIÉRA V ABC  
11. 5. 19.00



## PRASKLEJ SVĚT

ROLAND SCHIMMELPFENNIG  
REŽIE: MICHAL DOČEKAL

Zveme vás na večírek! Budou ústřice, šampaňské a hodně zábavy! Večírek se ale trochu zvrtně... Když společnosti začnou docházet slova, prasklina mezi jejich světy se začne rozvírat. Co bude dál? Co mají ti čtyři společného? Peníze! Jedni je mají, druhí je potřebují. Vždycky jde přece o krev a o peníze!

ROKOKO 15. 5. 19.00

Č  
E  
R

V

N

## ABC

- 1 ČT 19.00 W. Shakespeare **ROMEO A JULIE**
- 2 PÁ 19.00 Ch. Chaplin **DIKTÁTOR**  
*+ Prohlídka zákulisí po představení*
- 4 NE 14.00 J. M. Barrie, D. Drábek **PETR PAN**
- 5 PO 19.30 K. Čapek **BÍLÁ NEMOC**  
*+ Lektorský úvod od 19.00 na Malé scéně*
- 8 ČT 19.30 A. Miller **SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO**
- 9 PÁ 19.30 M. Vačkář, O. Havelka  
**ZÍTRA SWING BUDE ZNÍTI VŠUDE**
- 10 SO 19.30 N. V. Gogol **REVIZOR**
- 12 PO 19.00 E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**
- 13 ÚT 19.30 A. Miller **SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO**
- 16 PÁ 19.00 W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**
- 17 SO 19.00 **PREMIÉRA** W. Shakespeare **JAK SE VÁM LÍBÍ**
- 20 ÚT 19.00 W. Shakespeare **JAK SE VÁM LÍBÍ**  
*+ Prohlídka zákulisí po představení*
- 21 ST 10.00 W. Shakespeare **JAK SE VÁM LÍBÍ**  
*Pro školy*
- 22 ČT 19.00 N. V. Gogol **REVIZOR**
- 23 PÁ 19.00 R. Sonego, R. Giordano **VÍM, ŽE VÍŠ, ŽE VÍM...**  
*Zadáno*
- 24 SO 19.00 D. Drábek podle G. Feydeaua **PUPEK PAŘÍŽE**
- 26 PO 10.00 W. Shakespeare **JAK SE VÁM LÍBÍ**  
*Pro školy*
- 19.00 W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**
- 27 ÚT 19.00 E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**
- 28 ST 19.00 W. Shakespeare **JAK SE VÁM LÍBÍ**  
*+ Lektorský úvod od 18.30 na Malé scéně*
- 29 ČT 19.00 **DERNIÉRA** Ch. Chaplin **DIKTÁTOR**
- 30 PÁ 19.00 M. Vačkář, O. Havelka  
**ZÍTRA SWING BUDE ZNÍTI VŠUDE**

V LÉTĚ  
HRAJEME!

## ČERVENEC

- 1 SO 19.00 M. Vačkář, O. Havelka  
**ZÍTRA SWING BUDE ZNÍTI VŠUDE**
- 19 ST 19.00 E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**
- 20 ČT 19.00 E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**
- 28 PÁ 19.00 W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**
- 29 SO 19.00 W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**

## SRPEN

- 18 PÁ 19.00 W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**
- 19 SO 19.00 W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**
- 25 PÁ 19.00 E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**
- 26 SO 19.00 E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**

## ROKOKO

- 5 PO 19.00 D. Drábek **HEREČKA SOBOTNÍ NOCI**
- 6 ÚT 19.00 Z. Salivarová **HONZLOVÁ**
- 7 ST 19.00 O. Doryčevskij **JAK UMĚT KRÁST**  
*+ Prohlídka zákulisí po představení*
- 9 PÁ 19.00 D. Jařab **ČURDA, HRDINA JEDNÉ PROHRY**
- 12 PO 19.00 D. Jařab **ČURDA, HRDINA JEDNÉ PROHRY**
- 13 ÚT 19.00 E. Kishon **ODDACÍ LIST**
- 14 ST 19.00 **DERNIÉRA** D. Drábek  
**KANIBALKY 2: SOUMRAK STARCŮ**
- 16 PÁ 19.00 D. Drábek **HEREČKA SOBOTNÍ NOCI**
- 19 PO 19.00 S. Stone **YERMA**
- 23 PÁ 19.00 P. Weiss, M. Pavlíček **MARAT + SADE**  
*+ Prohlídka zákulisí po představení*
- 26 PO 19.00 **DERNIÉRA** D. Drábek  
**KANIBALKY: SOUMRAK SAMCŮ**

## KOMEDIE

NEHRAJEME

E

AKTUÁLNÍ INFORMACE  
O PROGRAMU  
NALEZNETE NA

[WWW.  
MESTSKA  
DIVADLA  
PRAZSKA  
.CZ](http://WWW.MESTSKA<br/>DIVADLA<br/>PRAZSKA<br/>.CZ)

ZMĚNA PROGRAMU  
VYHRAZENA

**KANIBALKY: SOUMRAK SAMCŮ**

DAVID DRÁBEK  
REŽIE: DAVID DRÁBEK

Iggy a Diana jsou svérázný pár vyšetřovatelů. Případů musí vyřešit hned několik – a všechny jsou vykloubené a šílené. Ústřední kauzou je vražda pěti arabských mužů v nuselském loftu. Stopa vede do výcvikového tábora Slušnočechů, kteří se chystají na muslimský exodus, omývají se octovou vodou proti chemtrails a jsou posedlí konspiračními weby. Vedle toho se Drábek ve své hře vypořádá se sociálními sítěmi, genderovými posuny či jedním bývalým prezidentem, co se dopustil podivné odrůdy kanibalismu...

**DERNIÉRA V ROKOKU**  
**26. 6. 19.00**

**ZÍTRA SWING BUDE ZNÍTI VŠUDE**

MARTIN VAČKÁŘ, ONDŘEJ HAVELKA  
REŽIE: ONDŘEJ HAVELKA

Po válce se v Praze „vařil jazz“ na každém rohu. Gejblíci, bedly a veškerá mladá cháska tančili a byli přesvědčeni, 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, nadějného saxofonistu a kapelníka, otevře swingovou kavárnu...

ABC 9. 6. 19.30, 30. 6. 19.00

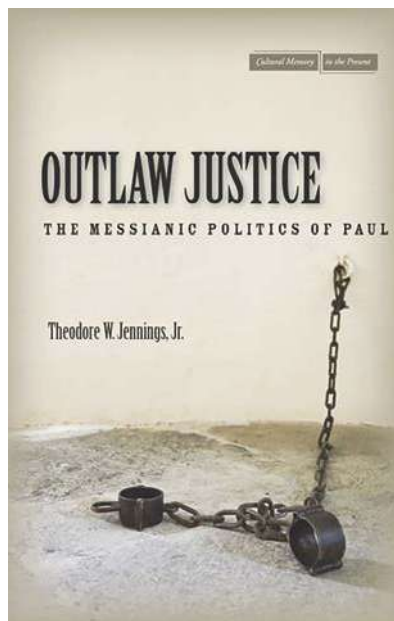
SPRAVEDLNOST  
MIMO ZÁKON

U nás téměř neznámý radikální teolog Theodore W. Jennings (1942–2020) se ve věřící LGBTQ+ komunitě ve Spojených státech amerických stal legendou. Jako metodista kladl důraz především na četbu *Písma*, jejíž podoba českému čtenáři zvyklému spíše na doslovnější výklad může připadat minimálně netradiční, ne-li kreativní. Je ale založená na pozornosti k původnímu kulturnímu a historickému kontextu a dobré znalosti současných radikálních výkladů *Nového zákona* (jmenujme třeba Jacquesa Derrida, na kterého navazuje, nebo kupř. Alaina Badioua, jehož kniha o svatém Pavlovi byla přeložena také do češtiny). A jeho hlasu naslouchali nejen v domovských Spojených státech, ale i Latinské Americe, Africe či Asii, kde přednášel.

Jennings si získal zájem i neteologické veřejnosti svou podporou gayů a leseb. Na své domovské škole, v Chicagském teologickém semináři, založil program gay studies, z něhož se stalo Centrum pro náboženská studia LGBTQ+. Veřejně vystupoval proti homofobii. V jednom ze svých projevů prohlásil: „Homofobie není osobní názor. Homofobie není kulturní tradice. Homofobie není náboženské učení. Homofobie je vražda. Je to otázka života a smrti.“ Křesťanství pro něj nebylo nástrojem „institucionální tyranie“, ale cestou pro uznání důstojnosti a přijetí každé bytosti.

Tato aktivita nebyla jen výrazem Jenningsova osobního postoje, ale i důsledné badatelské práce v teologii sexuality. Už od sedmdesátých let byl jedním z představitelů křesťanského myšlení, kteří se výrazně stavěli proti dualismu těla a ducha a moralismu. Problémem podle něj není lidská sexualita v jejích mnoha valérech, ale institucionalizace sexuality (která tuto rozmanitost reglementuje do zkosnatělé „morálky“): „Některé prvky křesťanské tradice poukazují na sexualitu jako na jádro našeho lidství. Naše sexualita nám připomíná, že potřebujeme druhého, že naše existence nikdy není existencí autonomní, ale vztahovou. Svou sexualitou si také připomínáme, že charakter naší existence je v obrození – že tím, že jsme ve vztahu k druhému, se neustále redukuje k obrazu své touhy.“ (Napsal ve svém článku *Teologické perspektivy sexuality* v roce 1979.)

Jennings se věnoval queer komunitě, ale i problematice prostituce nebo pornografie bez předsudků, s otevřeností a úsilím navrátit lidskému tělu a sexualitě v křesťanství důstojnost a význam. Dokladem toho je jeho poslední kniha *Etika queer sexu*. Logicky si tím získal mnoho nepřátel, kteří ho neváhali označit za „heretika“ – což nic nemění na tom, že jeho homoerotické čtení *Bible* (např. v knize *Muž, jehož miloval Ježíš*) si získalo velký vliv. Dnes už lze nalézt



Theodore W. Jennings Jr.,  
*Outlaw Justice: The Messianic Politics of Paul*, Stanford University Press 2013

rozsáhlou teologickou literaturu, která ukazuje, že používat *Bibli* jako „kladivo na homosexuály“ devastuje bohatství významů, které jsou v křesťanské – či dokonce biblické – antropologii uloženy.

Kniha *Spravedlnost mimo zákon* není klasická monografie, ale spíše komentář, výzva ke společné četbě *Listu Římanům*. Tím se (vědomě) zařazuje do tradice sahající přes Karla Bartha, Martina Luthera až ke sv. Augustinovi. Čím se ale od těchto svých předchůdců Jennings liší, je výrazné politické rozumnění jednomu z nejslavnějších novozákonních textů. Toto čtení je založené na vcelku logickém, leč opomíjeném předpokladu, že Pavel z Tarsu nepsal teologický, filosofický či dogmatický traktát, ale dopis specifickým čtenářům – elitám říšské metropole. Jennings analyzuje narážky a souvislosti obrazů, které v listu Pavel používá, a dokládá, že ve skutečnosti jde o ostrý dobový politický manifest: „Pavel předkládá radikální promyšlení politiky tím, že trvá na kontrastu spravedlnosti a zákona. Zatímco soublasí s tradicí politického myšlení, že její základní problém má co do činění se spravedlností, Pavel se od této tradice odchyľuje tím, že nabízí fundamentální kritiku předpokladu, že spravedlnost lze dosáhnout právním uspořádáním společnosti.“

Jennings čte *List Římanům* jako fundamentální kritiku římské říše, jako kritiku židovského právního systému, jako radikální výzvu k tomu opustit iluzi, že může exi-

stovat nějaké státní (či vůbec lidské) řízení, které zajistí spravedlnost a morálku. Pavel se podle něj staví do pozice „posledního z posledních“, aby solidarizoval se sociálně vyloučenými. Spravedlnost, kterou přichází hlásat, je totiž radikální kritikou moci, hierarchie, státu a institucí.

Co je ona „spravedlnost psanců“ či „spravedlnost mimo zákon“? Je to důsledek smrti Ježíše Krista. Zatímco člověk vytváří zákony, pravidla a normy, aby trestal jejich porušování, promítá si do svého „Boha“ tento svůj způsob prosazování dobra a vidí v něm zamračeného a přísneho soudce, Kristus přichází k těm, kteří stojí mimo zákon, miluje je a nakonec je za to zákonem odsouzen. Avšak křesťané věří, že po své smrti byl vzkříšen. Ne proto, že byl dokonalý a zasloužil si to, ale protože byl Bohem, jenž se stal člověkem, prožil lidský život i s jeho utrpením a byl i lidským zákonem odsouzen. Lidské normy ve jménu spravedlnosti lidí vylučují, nemohou jí proto dosáhnout. To může jen bezpodmínečné přijetí, božská láska ke každé bytosti. Spravedlivý člověk není ten, který dodržuje pravidla hry, ale jenž je *vytrvalým* kritikem moci a stojí na straně psanců. Mezi něž i dodnes patří lidé s odlišnou sexuální identitou.

Není to jen plytká útěcha, ale apel. Opustit legalistické čtení *Nového zákona*, které nás (mylně) vede k představě, že je to jakýsi zákoník obsahující pravidla, jimiž se má řídit společnost. Právě naopak! V Jenningsově výkladu Pavel není dogmatikem, ale živým současníkem problémů své doby, který místo univerzálních filosofických pravd hovoří ke svým soudruhům, aby jimi pohnul k radikální politické akci. Věnuje se tedy špinavé práci na ulici, promlouvá k člověku v jeho konkrétní situaci, je buřičem ne ve jménu nějaké politické moci, ale boží spravedlnosti, jejímž konkrétním projevem je *bezpodmínečné přijetí každého*.

Jenningsova kniha je pozoruhodná pro českého čtenáře nejen v tom, že narušuje naše běžné vnímání křesťanství jako instituce strážící „tradiční“ (často jen pár století) hodnoty. Je ale i odlišná od intelektualizovaného křesťanství, které se stalo součástí etosu českého divadla. Česká filosofie (navazující již na „odnáboženštění“ křesťanství T. G. Masarykem) v díle autorů, jako je Ladislav Hejdiánek, proměnila křesťanství v depolitizovanou etiku, v duchovní mudrování. Jenningsovo pojetí víry je aktivní, do života zapojené, transformující. A odpovídá teologickým proudům, které se i dnes prosazují mezi (spíše mladšími) českými křesťany – jak dokládá např. nedávno vydaná *Parabíle* Alexandra Fleka, která je dostupná i jako podcast Českého rozhlasu, a lze ji rozhodně doporučit. Snad i proto může být pro českého čtenáře, uvyklého spíše na filosofování o víře, Jenningsova kniha tak pohlcující – opouští abstrakci a navrácí křesťanství do úst „psancům“, jejichž spravedlnost buší na vrata. Takové křesťanství opouští knihovny a katedry a splývá s životem. Věčná to touha reformátorů!

JAN MOTAL

autor je filosof a religionista

MĚSTSKÁ  
DIVADLA  
PRAŽSKÁ

ABCKOMEDIEROKOKO

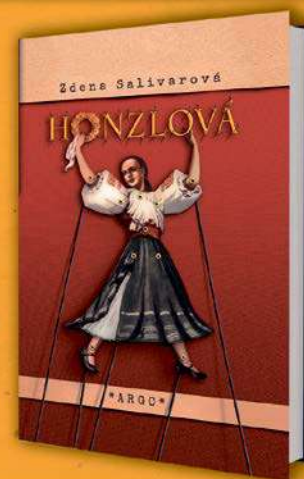
# V LÉTĚ HRAJEME

MÁME PRO VÁS KÓD NA 30% SLEUVU: 695229  
VYUŽÍT HO MŮŽETE OD 1. 6. DO 31. 8. 2023  
PŘI NÁKUPU VSTUPENEK DO  
MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH.

V červenci hrajeme oblíbenou hudební komedii *Zítřka swing bude znít všude*. Nejen v červenci, ale i v srpnu se pak můžete těšit na Simonu Stašovou v titulech *Shirley Valentine* a *Na Zlatém jezeře*.

## ZDENA SALIVAROVÁ HONZLOVÁ

V nezapomenutelném příběhu Jany Honzlové, neprokádané členky souboru písní a tanců Sedmikráska, dokázala tehdy začínající autorka to, na čem ztroskotalo předtím i později mnoho slavnějších a zkušenějších spisovatelů: pro dnešní i budoucí generace věrně zachytila a spoutala do živého tvaru frašku zvanou "budování socialismu". Román s výrazně autobiografickými prvky začala psát Zdena Salivarová ještě v Praze, dokončila jej až v Torontu, kam se po roce 1968 přestěhovala se svým manželem J. Škvoreckým.



\* Neprávem opomíjený  
klenot české literatury \*

KNIHU POKOHLNĚ ZAKOUPÍTE V PŘÁTELSKÉM  
KNIHKUPECTVÍ WWW.KOSMAS.CZ

PQ  
2023  
Pražské Quadriennale  
scénografie a divadelního  
prostoru

Výživná přehlídka  
toho nejlepšího  
z performance designu

8.–18. června

v Holešovické tržnici,  
ve Veletržním paláci a na DAMU

Nebud' konzerva

Vyraž za kulturou!

informuji.cz



**MOJ:  
MLČENLIVÉ ŽENY**LENKA DOMBROVSKÁ  
šéfredaktorka *Moderního divadla*

TŘETÍ GRAFIKA Z CYKLU, JENŽ VZNIKÁ SPECIÁLNĚ PRO MODERNÍ DIVADLO A BUDE NA ZAČÁTKU ROKU 2024 VYSTAVEN V DIVADLE KOMEDIE, JE VYTVOŘENA TECHNIKOU SUCHÁ JEHLA. TEMATIZUJE OTÁZKU „ŽENSKÉHO ÚDĚLU“, KTERÁ SE ZDÁ BÝT V NAŠEM PROSTORU JIŽ DÁVNO „VYŘEŠENÁ“. JE TOMU ALE OPRAVDU TAK? SKUTEČNĚ UŽ NASTAL ČAS, KDY NEMUSÍME O ROVNOPRÁVNOSTI ŽEN A MUŽŮ DISKUTOVAT? I NA TO SE POKUSÍME NAHLÉDNOUT Z RŮZNÝCH ÚHLŮ POHLEDŮ V DIVADELNÍ SEZONĚ 2023/2024.

